UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Configuraciones de la identidad actual en la escena experimental vasca

Rakel Marín Ezpeleta

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

configuraciones de la identidad actual en la escena experimental vasca

rakel marín ezpeleta



dirección: Francesc Foguet i Boreu (UAB)
supervisión externa: Milija Gluhovic (UW)

tesis doctoral en Estudis Teatrals (LLCET)
departament de filologia catalana, Facultat de Filosofia i Lletres.
Universitat Autònoma de Barcelona. Septiembre 2023

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

Configuraciones de la identidad actual en la escena experimental vasca
/
Identity Configurations in the Contemporary Experimental Basque Theatre Scene

de Rakel Marín Ezpeleta

Tesis doctoral en *Estudis Teatrals* (LLCET) dirigida por
Dr. Francesc Foguet i Boreu (UAB) y asesorada por Dr. Milija Gluhovic (UW).
Facultat de Filosofia i Lletres. Universitat Autònoma de Barcelona
Depósito en septiembre de 2023.

Portada: *Labandera* (1992) de Fernando Illana. Instalación.
Fotografía: M. A. Quintas

Agradecimientos

Agradezco a cada uno de los (co)directores y supervisores que han aportado su visión y saber en algún momento de este largo recorrido. En especial, a Francesc Foguet, primero como tutor, por sus utilísimos consejos iniciales. Después, como codirector y, finalmente, como director, por haber liderado la supervisión de este proyecto en su etapa final y haber conseguido que llegara a buen puerto, animándome y siendo a la vez ejemplo de diligencia y rigor. Gracias por las múltiples lecturas de mis borradores, por adaptarte pacientemente a mis tiempos, por tus comentarios detallados y razonados y por el estimulante y tranquilo intercambio de ideas y pareceres, que han hecho la tesis mejor y mi viaje más agradable. A Milija Gluhovic, durante mis estancias en Inglaterra en 2018 y 2019, por mostrarme una estructura y dinámica de trabajo y por ayudarme a encontrar la ordenación argumental con la que iniciar la redacción de esta tesis. Gracias por ofrecerme referentes claros, por hacer un seguimiento estrecho de mis progresos durante los once meses pasados en UW y por ofrecerte a continuar vinculado como *External Advisor* una vez de vuelta en Barcelona. A Esther Belvis por ayudarme con la creación-investigación de *Erbeste*, por darme las primeras pautas de trabajo para encarar la tesis escrita, por mostrarte siempre confiada y tranquila respecto a mis progresos y por brindarme tu amistad. A Víctor Molina, por darme las claves para decidir el tema de esta tesis, ya hace diez años, y, más recientemente, por la supervisión de mis borradores durante el curso 2020-2021 y por los referentes bibliográficos que me ofreciste en ese año previo a tu jubilación. Entre medias, gracias por firmar a ciegas cada documento que requería y por darme absoluta libertad e independencia en la concepción y desarrollo del proyecto, haciéndome sentir que puedo hacer cualquier cosa sola. A Joseba Zulaika por sus valiosas aportaciones durante mis cinco semanas de estancia en el CBS de la UNR.

A todo el equipo (profesorado, administración…) y compañeras y compañeros de la University of Warwick, por hacerme sentir una más en esta estrecha comunidad de

posgraduados en *Theatre and Performance Studies*. Entre vosotros disfruté de nuevo de ser estudiante y renové mis ganas y compromiso con la investigación doctoral. Gracias especiales a Nick Drofiak por todos los capítulos de libros que conseguiste para mí cuando ya no tenía acceso a la biblioteca, y a Carmen Wong por ponerme en el mapa de los demás compañeros del departamento y por ser una maravillosa anfitriona de nuestra oficina común G52. Gracias también a Claire, Carolyn, Lua, Sarah, Nese, Marija, Anthony, Liz, David, María… por los buenos momentos y conversaciones compartidas entre cursos, conferencias y fiestas. En casa, gracias a Leandro Pecchia y Fabian Pridöhl por hacerme la vida más fácil y divertida; y en mi segunda casa, a Susanne Föllmer y Erica Charalambous por acogerme con entusiasmo y mantener después nuestra amistad en la distancia.

Gracias al sociólogo Roger Pous Cuberes por presentarme la Perspectiva Comunicativa Crítica en las ciencias sociales y por ayudarme a definir los ítems de *Erbeste* y las bases para la encuesta que daría pie al estudio de recepción de dicha creación/investigación. Gracias a Sanja Polovina por dar mejor forma al único gráfico que he incluido y por tu disposición a maquetar toda la tesis. Gracias al artista Fernando Illana por cederme la foto de su obra *Labandera* (1992), por el diseño de la portada y por la imagen gráfica definitiva para *Erbeste*.

Del Institut del Teatre, gracias a Beth Escudé y Gemma de Hita por facilitarme el acceder a una sala de estudio durante la etapa de escritura entre 2020 y 2021, cuando las limitaciones de acceso a espacios públicos derivadas de las medidas tomadas contra la pandemia hacían menos fácil avanzar con la redacción.

Colaboradoras inesperadas, Ozlem, Gisela María Bianchi y Hannah Whelan, gracias por las referencias bibliográficas o los libros que me cedisteis al inicio de este camino. Gracias también a Orestes Pérez por los intercambios de experiencias durante nuestros encuentros fortuitos a lo largo del viaje paralelo como estudiantes de doctorado en Estudios Teatrales en la UAB y como miembros del WG PaR de IFTR.

Gracias a todos los compañeros y compañeras de ese grupo de trabajo por servirme de inspiración y ejemplo: jóvenes y no tan jóvenes artistas y académicos/as que abren camino a las distintas maneras de fusionar arte teatral, academia y diseminación de conocimientos. Gracias también por hacerme sentir siempre bienvenida y una más del grupo de investigadores/as a través de la práctica artística, en cada uno de los congresos en los que hemos coincidido por el mundo y en línea. Gracias a los comités de selección y a los comités de bolsas y ayudas por facilitar mi participación en cuatro ediciones del congreso anual de IFTR.

Gracias a los y las responsables de programación que han querido incluir *Erbeste* en los espacios que dirigían y, en especial, a los programadores de entornos universitarios: Ricard Gázquez del Aula de Teatre de la UAB y Kepa Fernández de Larrinoa en el ciclo Contraetnográficas-Etnografikari Aitzi de la UPNA, que hicieron que el encuentro entre ámbito académico y ámbito artístico tuviese consustanciación.

La creación, producción y exhibición de esta creación/investigación no hubiese podido darse sin la aportación y ayuda de muchas personas y entidades, desde las y los artistas que me ayudaron a desarrollar ideas, imágenes, músicas y dramaturgias, pasando por entidades y salas coproductoras o cofinanciadoras de algún aspecto de la producción o de la exhibición, las personas que me ayudaron con la traducción o revisión de traducción de dosieres o partes del guión, en especial a Kate Eaton por asumir la adaptación al inglés de la obra conmigo, hasta los micromecenas que aportaron capital a través de Verkami para pagar a los artistas colaboradores y para comprar un micrófono inalámbrico. No os nombro individualmente aquí porque la lista sería muy extensa, pero quedáis apuntados en el dosier de distribución de *Erbeste* que se incluye en los anexos, y en mi corazón. Gracias a todos y todas.

Finalmente, mi reconocimiento y gracias a los y las artistas estudiadas, por su trabajo artístico, por compartirlo y por abrir nuevos caminos con cada una de vuestras creaciones. Gracias también por dedicarme vuestro tiempo y acceder a entrevistaros conmigo desde el inicio de esta investigación. Gracias especialmente a aquellos y aquellas que me dedicaron no sólo uno, sino varios encuentros, intercambios de material y entrevistas para entender mejor su universo creativo y con quienes a consecuencia de ello he llegado a establecer lazos de confianza, compañerismo o incluso amistad: Iru, Oscar, Txubio, Espe, Iñigo, Raketa.

Índice de contenidos

Abstract	9
Introducción	11
PARTE UNO: MARCO EPISTEMOLÓGICO, TEÓRICO Y METODOLÓGICO	47
Marco epistemológico, teórico y metodológico para el estudio de la identidad en escena	48
1. Los procesos de subjetivación en el arte y la sociedad	49
2. La mirada investigadora, situada	57
3. Métodos y metodologías	65
4. Cuestión de interpretación	82
5. La identidad contemporánea. Selección de visiones integrativas sobre un concepto atomizado	89
6. Una estructura argumental que responde a elecciones metodológicas	110
7. Identidad y comunidad: bases teóricas	118
8. Identidad y tiempo: bases teóricas	138
9. La performance autobiográfica como modo y objeto de estudio identitario	154
10. La práctica artística como metodología de investigación. Artistic Practice for Research	166
11. Recapitulando con hibridación	181

PARTE DOS: IDENTIDAD Y COMUNIDAD 188

Identidad y comunidad en la escena experimental vasca 189

12. *Erregea eta bufoia* (2008-2012) de Ander Lipus.
Retos y puentes para la cultura popular y la población *euskaldun* 190

13. *Royal Dance* (2010) de Idoia Zabaleta y Antonio Tagliarini.
Símbolos nacionales 215

15. *Olentzero munduan. Arraun the world* (2011-2017) de Iru.
Entre nosotros y los otros (los foráneos): el mensajero 251

16. *Komando Opari* (2012-2017) de Iru.
Entre nosotros y los otros (los inapropiados): regalos inesperados 277

17. *Rederas* (2018-2023) de *Raketa Brokobitx On the Rocks*.
Tejiendo redes entre comunidades de mujeres 299

18. Recapitulación 319

PARTE TRES: IDENTIDAD Y TIEMPO 328

Identidad y tiempo en la escena experimental vasca 329

19. *Drama y aita* (2006) de La Pez.
Infancia, historias familiares y memoria emocional 331

20. *Extraordinario* (2011), de Colectivo Babazorro.
Narrativización de los recuerdos y anécdotas de juventud. Un acto gastronómico-social de rememoración 345

21. *Futuro simple, futuro imperfecto* (2010) de Espe López y Txubio Fernández de Jauregi. Tiempos de crisis y crisis de una generación 366

22. *Ella y él: Ficciones* (2011) de Legaleón-T.
Archivo y memoria; huella y desaparición del actor 387

Transición 406

23. *El arte de morir, esperando la sentencia* (2008-2009) en *Raketa Brokobitx On the Rocks* (2008-2023) de Rakel Mazón.
Un *alter ego* para (re)construir lo inenarrable 409

24. *A thousand miles are there for coming back* (2010) en *Raketa Brokobitx On the Rocks* (2008-2023) de Raketa Brokobitx.
El camino del "yo" abandonado al "otro yo" que construye su historia vital 429

25. *Psicodrama 4 (el crómlech)* (2013) de Oscar Gómez Mata con L'Alakran.
De los psicodramas del yo a la acción ritual colectiva. De la contemporaneidad a la prehistoria. Historias personales, historias del espacio 445

26. Recapitulación 480

PART FOUR: IDENTITY AND ESTRANGEMENT 487

Erbeste (2016): an autobiographical Artistic Practice *for* Research 488

27. Description of the theatrical work *Erbeste* by Rakel Ezpeleta 490

28. Notes on the aims and themes worked in the APfR *Erbeste* 493

29. The production history of *Erbeste* 498

30. Issues of exile, (non) belonging, and estrangement in *Erbeste* 502

31. Cultural, geographical, and linguistic belonging in *Erbeste* 510

32. Precariousness in (and around) *Erbeste* 521

33. *Erbeste* and the theatricalization of estrangement 534

33.1. Estrangement of the audience 535

33.2. Estrangement of the roles 539

33.3. Estrangement of the self, uncovered by APfR 546

34. Reception study and critique of this artistic research 552

35. Recapitulation 561

CONCLUSIONS 566

BIBLIOGRAFÍA 582

ANEXOS 636

Abstract

The research project *Identity Configurations in the Contemporary Experimental Basque Theatre Scene* investigates performance practice in relation to identity and contemporaneity within the Basque Country during the period between 2010 and 2020. It explores how cultural and personal identity is performed theatrically in this context, whilst considering both the European and globalized character of this community as well as its historical, political and cultural particularities.

The works of current theatre artists on the Basque scene inspire our investigation into which aspects of cultural and personal identity most influence theatrical creation nowadays, and into how they are configured in a mise-en-scène. The research also responds to the question of how the notion of cultural identity is tied to contemporaneity. In addition to this, it explores how artistic research can inform a doctoral study on identity. The methodological challenge of the project is to design a unique model that gives structure to all of these queries and to the different disciplinary approaches relevant to the subject of study. The research project, overall, debates the possibility of generating a comparative analysis of theatre practices with regard to the notion of cultural identities, and further investigates whether theatre practice helps to define the form of these identities.

The corpus of performative works analysed includes creations by artists and companies such as: Ander Lipus, Iru, Idoia Zabaleta, Raketa Brokobitx, La Pez, Colectivo Babazorro, Espe López, Txubio Fdz. de Jauregi, Legaleón-T, Oscar Gómez Mata and the artist-researcher Rakel Ezpeleta. Despite being so formally different, the works of these artists share a distinct characteristic: their questioning of established notions of identity (be it national, cultural, linguistic, gender based, professional, generational, historical, memory related, family related, or other). This thesis dissertation arranges the artistic examples of the case study into three groups, dependent on the aspects of identity they most strongly relate

to: one part comprises works related to Identity and Community, another part includes works regarding Identity and Time, and the last part studies one case, the artistic Practice as Research (PaR) developed *ad hoc* for this project by the PhD candidate and covers issues of Identity and Estrangement. The title of this PaR is *Erbeste* ('exile', in the Basque language). It discusses the concurrences among the previous case studies, and it proposes how in all cases analysed, the artistic revision of cultural identity might respond to the need of positioning oneself in relation to facing a future without utopias. In fact, *Erbeste* was conceived to explore (and eventually respond) artistically to the same queries posed by the overall project.

In this sense, the research, on the one hand, provides a foundation for the analysis and history of contemporary Basque theatre, and, on the other hand, establishes a methodological framework that is responsive to the nature of these practices and the context in which they operate. The strategy to achieve these goals consists of a trans-disciplinary methodology that conflates historical, anthropological and sociological approaches to the object of study, plus comparative analysis of case studies and, among them, an artistic practice created expressly for the research project and as a research method. For this reason, the overall procedure used cannot fit within the limits of existing disciplinary methodologies, and consequently, we have developed, described and named it as Artistic Practice for Research.

The results of the thesis confirm that the matter of identity is central to Basque experimental theatre makers and to their work. The way diverse aspects of identity are presented and theatricalised varies, but all works have a common foreground: they respond to a personal motivation of each of their authors when those aspects of identity are signalled, contested, minimized or put at risk in their real life context.

Key words: Identity; Basque culture; experimental theatre; Basque theatre; auto-ethnography, artistic research; self; estrangement; contemporaneity, trans-disciplinary research.

Introducción

La cuestión de la identidad es un tema candente en la contemporaneidad y un asunto importante en una sociedad como la vasca. El arte aborda las problemáticas del tiempo y lugar en el que se produce. Así pues, el teatro experimental vasco de principios del tercer milenio es un reflejo y una reacción a la complejidad de lo que supone hoy la "identidad vasca". La variedad de formas, formatos y contenidos discursivos que adopta el teatro actual tiene correlación con la multiplicidad de opciones identitarias que parecen convivir en las personas contemporáneas de sociedades como la vasca. Parece claro que la identidad como concepto puede tener cuasi infinitas derivas y que cuasi infinitas pertenencias identitarias pueden adscribirse a un sujeto dado.

De hecho, en esta tesis relacionamos dos elementos esencialmente complejos y abiertos: arte teatral e identidad. Por un lado, el teatro es intrínsecamente interdisciplinar y, asimismo, la creación escénica es sustancialmente localizada en un espacio y tiempo concretos. Por otro lado, la identidad es siempre contingente y situada y, a la vez, su estudio está sujeto a enfoques divergentes según la mirada disciplinar que lo trate. A este tándem le sumamos unos parámetros geográfico-culturales que no son unívocos a priori: lo vasco y Euskadi. De este modo, a efectos de estudiar las manifestaciones de lo identitario presentes en ciertas escenificaciones vascas en su contexto, hay que tener en cuenta también una contradicción relativa a la creación escénica contemporánea: su necesidad de referentes localizados (en el tiempo y espacio en el que se genera, para el público que comparte ese tiempo y espacio) en un contexto sociocultural cada vez más globalizado y homogeneizante. Por último, hay que sumar el oxímoron inherente a la "identidad vasca contemporánea" según antropólogos como Joseba Zulaika, para quien el individuo vasco habita entre el ideario colectivo de la premodernidad y el de la postmodernidad (2016, 2000: 244). Con todo, por el carácter poliédrico y resbaladizo de este trinomio conceptual objeto de estudio

(teatro-identidad-vasco, en la contemporaneidad), es necesario un enfoque multidisciplinar y una estructura de discurso que refleje este enfoque.

La tesis *Configuraciones de la identidad actual en la escena experimental vasca* analiza las formas performativas que adoptan ciertas nociones de identidad en las creaciones escénicas vascas de inicios del siglo XXI, para trazar la posibilidad de generar un análisis comparado de prácticas escénicas contemporáneas en relación con su identidad cultural y con la realidad contextual que la marca e interrogar cómo estas prácticas pueden ayudar a definir las características de esa identidad. Así pues, las cuestiones primordiales que ocupan esta tesis son: el teatro experimental hecho en Euskadi en la última década y cómo se relaciona con el concepto de identidad. O, dicho de otra manera, los y las artistas escénicos vascos que experimentan en el ámbito de lo teatral en torno a 2010-2020 y cómo se traslucen en sus obras las cuestiones identitarias que les atraviesan.

Las preguntas principales que originaron esta investigación son: ¿Cuáles son los aspectos identitarios –tales como memoria, lengua, creencias, tradición, género, estrato social, etc.– que más influyen en la práctica escénica de los/as creadores/as contemporáneos/as vascos/as? ¿Por qué? ¿Cómo se configuran en una puesta en escena y cómo son recibidos por la audiencia? Las preguntas secundarias son: ¿De qué manera está ligada la noción de identidad cultural a la contemporaneidad? ¿Cuáles son las características del llamado tiempo presente y sus reclamos en la escena contemporánea vasca? Cada uno de estos interrogantes dirige una de las distintas líneas disciplinares-metódicas aplicadas dentro de la metodología transversal desarrollada en esta tesis, y los avances en cada línea afectan a las demás. De modo que las conclusiones obtenidas son fruto de un diálogo ecléctico entre informaciones obtenidas por distintos métodos, relativos a distintas disciplinas y con enfoques metodológicos complementarios.

Observando qué tienen en común las manifestaciones escénicas hechas por artistas vascos en la última década (con la pluralidad de formatos, teatralidades y sobre todo, temáticas y subtemas identitarios que tratan o reflejan), percibimos que muestran una realidad social y personal que pone en cuestión (o en valor) el alcance de ciertas pertenencias identitarias, ligadas a la comunidad y a lo social, pero también ligadas a imaginarios intangibles y a experiencias muy personales. Al comprobar que aquello en común se relaciona con el impulso que lleva a los y las artistas a escenificar, performatizar o teatralizar dichas cuestiones, desarrollamos la hipótesis de esta investigación, ya que tiene que ver con los motivos por los que se (re)presenta escénicamente la identidad. Nuestra hipótesis es que la necesidad creativa de tratar cuestiones identitarias surge cuando ciertos aspectos de la

identidad propia toman relevancia en la vida de una persona, ya sea porque se colocan en el centro de la vida social o del imaginario personal de cada uno, ya sea porque se ven amenazados, en riesgo, o porque, de algún modo, se tambalean. Con los distintos casos estudiados podremos ver hasta qué punto ocurre esto y de qué manera o con qué particularidades en cada caso.

Las metas de esta tesis doctoral, por tanto, se orientan a comprobar esta hipótesis en el estudio de los distintos casos, y a desarrollarla argumentalmente. Pero también, desde el punto de vista de las aportaciones con las que se pretende contribuir al conocimiento y al bien común, el doble objetivo de la tesis es, por un lado, ofrecer fundamentos para el análisis y la historia de las artes teatrales contemporáneas en el Euskadi y, por otro lado, establecer un marco metodológico apropiado a la naturaleza de estas prácticas y su contexto. Concretando estos dos objetivos y razones de ser, la investigación se propone así, por una parte, aportar unas bases historiográficas y contextuales sobre las prácticas artísticas que se realizan en Euskadi en la actualidad, dando a conocer propuestas significativas que hasta el momento no han tenido la resonancia necesaria en el mundo académico, a la vez que ofreciendo una propuesta de análisis particular a cada una de dichas prácticas, y, por otra parte, crear una metodología adecuada al objeto de estudio que sea aplicable a otras realidades escénicas similares y que ponga en valor la práctica artística como investigación y el conocimiento situado.

Dentro del corpus de obras que analizaremos para testar la hipótesis y cumplir con los objetivos propuestos, incluiremos las creaciones de artistas como Ander Lipus, Idoia Zabaleta, Iru, Raketa Brokobitx, La Pez, Colectivo Babazorro, Espe López y Txubio Fernández de Jauregi, Oscar Gómez Mata y Rakel Ezpeleta, que hayan sido concebidas o presentadas entre 2010 y 2020. Son artistas nacidos/as en Euskadi, dedicados/as a la creación escénica experimental, y cuyas obras (las que incluimos en este estudio) tienen una relación singular con la cuestión identitaria, tal y como demostraremos. Son también artistas y obras que, en su gran mayoría –y estableceremos las excepciones a esta pauta en el estado de la cuestión, a continuación–, no han tenido la atención del entorno académico en estudios dedicados. Así, ya adelantamos que se cumple uno de los objetivos propuestos y es que, mediante esta tesis se dan a conocer obras y artistas experimentales muy poco visibilizados (porque se mueven en los márgenes de los circuitos de exhibición teatrales al uso), contextualizando, de modo documentado y contrastado, las obras en las trayectorias de sus artistas y en el entorno socio-histórico en el que se producen.

Existen tres elementos que triangulan este estudio: uno, los parámetros de aplicación (teatro experimental vasco actual); dos, el concepto de identidad como medio y motor de análisis; y tres, la mirada interseccional y la metodología transdisciplinar en la configuración de la propia investigación. Esta tesis es un intento de entrecruzar estas órbitas y articularlas en un marco genuino. La triangulación de estos tres elementos es lo que hace único este proyecto, ya que no se construye sobre un referente establecido sino que tiene que generar un marco propio (metodológico y de estructuración discursiva) para desarrollarse. De hecho, consideramos que parte de su valor académico reside en la creación de este marco original. Teniendo esto en consideración, al plantearnos cómo dar cuenta del estado de la cuestión sobre nuestro objeto de estudio, queda patente la imposibilidad de referenciar trabajos previos que aúnen los tres elementos que lo componen. Sin embargo, sí podemos dar cuenta aquí de qué publicaciones académicas hay sobre teatro contemporáneo y/o teatro experimental en Euskadi. En la Parte uno, dedicada concretamente al marco teórico y metodológico, incluiremos las referencias base de los otros dos elementos: el concepto de identidad y los enfoques híbridos y transdisciplinares.

En el ámbito de la bibliografía sobre teatro vasco se han publicado pocos libros y estudios sobre puestas en escena del teatro contemporáneo y sólo uno consagrado al teatro experimental en el País Vasco. La investigación al respecto está claramente poco desarrollada. Hay escasez de fuentes bibliográficas en cuanto a descripción y análisis de puestas en escena contemporáneas en Euskadi (sean experimentales o no), aunque sí hay estudios antropológicos sobre danzas y eventos performativos tradicionales de carácter popular, también existen recopilaciones sobre aspectos puntuales de la historia del teatro vasco y predominan los estudios filológicos en torno a textos teatrales. En definitiva, las referencias realmente afines son tan limitadas en número que incluimos la mayoría en esta revisión de la bibliografía relacionada, aunque realmente poco tengan que ver con el tema específico de esta investigación y menos aún con su enfoque.

Las investigaciones que hay sobre teatro vasco provienen mayormente o bien de los estudios antropológicos sobre formas performativas comunitarias y acontecimientos para-teatrales ligados a tradiciones populares y/o rituales (pastorales, *bertsolaritza*, danzas folklóricas, la mascarada suletina, el carnaval de Lantz…),[1] o bien, como apuntábamos, provienen de estudios de filología vasca en los que se da cuenta de la historiografía de la literatura dramática en euskera o se realizan estudios comparados de textos dramáticos

[1] Entre estos cabe destacar, por su implicación con la cuestión identitaria, el estudio que realiza Kepa Fernández de Larrinoa (1997) sobre varias de estas tradiciones y cómo construyen puentes culturales e identidad social.

concretos. En este ámbito es importante hacer constar la inestimable labor del filólogo Patri Urkizu que, a lo largo de su carrera académica ha publicado desde su inicial *Euskal Teatroaren Historia* (1975) hasta *Teatro vasco. Historia, reseñas y entrevistas. Antología bilingüe, catálogo e ilustraciones* (2009), más de una docena de escritos sobre el teatro hecho y escrito en Euskadi. Sus estudios recorren desde los inicios documentados de las formas parateatrales a las que nos referíamos antes, en el alto medievo, hasta las obras dramáticas de finales del siglo XX. Sin embargo, cabe aclarar que a pesar de ser aportaciones fundamentales a la historia del arte y la literatura vascas, en relación al tema que nos ocupa, las que dedica al teatro a partir de la modernidad no tratan las puestas en escena en sí sino que exponen los documentos textuales y gráficos que existen en torno a, sobre todo, obras de la literatura dramática vasca (en euskera) y, en todo caso, la cronología histórica que recorre Urkizu se detiene en los años noventa del siglo XX.

Por otra parte, a día de hoy no existe una historia integradora de las artes escénicas en Euskal Herria y ni tan siquiera existen aproximaciones historiográficas a las artes escénicas no convencionales ni institucionalizadas (es decir, aquellas que se mueven al margen de las producciones teatrales basadas en textos literarios dramáticos, al margen de los eventos culturales relacionados con el folklore y las celebraciones populares y al margen de otras formas espectaculares de interés comercial). En concreto, además, hasta el inicio de esta investigación no se han dado publicaciones académicas de teorización, estética ni historiografía de puestas en escena locales, como sí las ha habido, en cambio, aunque acotadas, de la literatura dramática. Al empezar esta tesis tampoco encontramos estudios monográficos sobre el teatro experimental actual en Euskadi en relación con las corrientes estéticas internacionales o en relación con el análisis socioeconómico y cultural contextual. Esto ha cambiado ligeramente a lo largo del transcurso de esta investigación, como expondremos más adelante.

En todo caso, la mayoría de los títulos que mencionaremos producen y exponen una recopilación primordial y parcial de fuentes y agentes involucrados en el teatro vasco contemporáneo (mayormente de textos literarios dramáticos en euskera, pero también de compañías estables, de actrices de determinado territorio histórico, etc.). Sin duda, una labor necesaria, porque suponen una base documental sobre la que poder construir cualquier análisis comparativo posterior. Sin embargo, muchos de estos estudios de valor archivístico adolecen del aporte analítico o interpretativo de las puestas en escena que consideramos necesario para la (re)construcción histórica del teatro vasco contemporáneo sobre la que apoyar estudios como el nuestro, o bien tienen un enfoque de crítica literaria/filológico que

también escapa a nuestro objetivo e interés. Es decir, que se relacionan tangencialmente con este estudio y no lo informan directamente.

Hasta el año 2000, dada la inexistencia en Euskadi de un centro de documentación teatral,[2] la documentación e información gráfica de primeras fuentes estaba dispersa en artículos, críticas y crónicas de diarios y en informes institucionales o folletos promocionales custodiados en diversas hemerotecas y archivos locales o en colecciones particulares de los propios artistas, periodistas o programadores, a lo largo y ancho de la geografía vasca. Así mismo, la información escrita (opiniones, reflexiones y crónicas del contexto) sobre teatro contemporáneo vasco se encontraba disgregada en diferentes artículos de prensa y de revistas especializadas (ya fueran sobre estudios vascos o sobre cuestiones teatrales y culturales): *Jakin*, la *Revista de Eusko Ikaskuntza*, *Argia*, *Primer Acto*, *Artez*... Una labor de recopilación y catalogación de toda esa información dispersa era necesaria y urgente, a riesgo de que se perdiera la historia de la generación de creadores y creadoras que vivió la escena teatral de los años del franquismo y de la llamada transición democrática si no se contaba urgentemente con la narración en primera persona de sus protagonistas para vertebrar el resto de información impresa.

Con el inicio del siglo XXI empiezan a generarse y publicarse estudios monográficos conmemorativos o divulgativos sobre aspectos puntuales del teatro vasco contemporáneo que pretenden paliar la inexistencia de fuentes bibliográficas previas. Abre la veda en el año 2000 el libro conmemorativo *Festival Internacional de Teatro de Vitoria-Gasteiz. 25 años en la escena* editado por el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz y con textos de Carlos González. Es una compilación de reproducciones de carteles, fotografías y listados de programación de cada edición del festival, que se publicó para la inauguración de la exposición "25 años en la escena" que ocupó el palacio Montehermoso de octubre a diciembre de 2000. A este catálogo le siguió la publicación *Festival Internacional de Teatro de Santurtzi. 25 años de teatro en Euskadi* (1979-2004), editado por Artezblai en 2004 y que recoge apreciaciones de tono periodístico de autores ligados a la creación de esos años como son Carlos Bacigalupe, Ramón Barea, Carlos Gil, Carlos Morán, Josu Montero, Koldo Tapia y Luis Olmos, además de carteles, fotos y documentos. En el mismo año 2004 Donostia

[2] Esta situación ha cambiado en la última década. La asociación Euskal Herriko AntzerkiZaleen Elkartea (EHAZE) ("asociación de amigos del teatro de Euskal Herria"), fundada en 2010, tiene entre sus objetivos poner en relación a creadores/as euskaldunes y difundir el teatro en euskera. En estos años han arrancado y mantenido varias iniciativas como generar el premio EHAZE, los encuentros entre creadores (Euskal Sortzaileen Topaketak), el día del aficionado al teatro (Antzerkizaleen eguna) y han promovido un centro de documentación teatral en euskera. Más información en www.ehaze.com [08-08-2018].

Kultura (del Ayuntamiento de San Sebastián) publicó *El festival cero. Donostia, 1970: crónica de un festival interrumpido* de Mari Karmen Gil Fombellida. En 2002 la colección enciclopédica *Euskal Herri Emblematikoa* de la editorial Etor-Ostoa dedicó un volumen al teatro y cine vascos, con el título *Euskal antzerti eta Zinea* (y su versión en castellano *Teatro y cine vascos*), escritos por Patricio Urkizu (encargado de ordenar la historia del teatro vasco desde sus formas parateatrales medievales hasta la literatura del siglo XX) y por Juan Aguirre (encargado de la parte dedicada a los grupos y estructuras teatrales del siglo XX y también de la parte dedicada al cine). En otro terreno, el libro *Trapu Zaharra - 25 años haciendo la calle*, editado por Artezblai en 2008, es un homenaje a la veteranía de esta compañía guipuzcoana de teatro de calle, en el que colaboran diversos agentes y actores importantes en su trayectoria. Todos estos son trabajos divulgativos o conmemorativos que funcionan como recopilatorios de documentación primigenia (cartelería, fotos, programas…), datos afines (fechas y lugares de publicaciones de textos, de fundaciones de compañías y de estrenos de obras) y en ocasiones contienen también artículos que completan o sitúan esos datos, pero no incluyen análisis o interpretación de las obras y poco de su contexto (referido a su creación, producción y/o exhibición).

Además de estas publicaciones monográficas, son reseñables los artículos de opinión y diagnóstico en torno al sistema de producción y exhibición del teatro vasco que publica el periodista y crítico teatral Carlos Gil en diferentes medios. Algunos de sus títulos son "El teatro vasco profesional desde su creación hasta la fecha" (2002) o "País Vasco y Navarra. De un paradigma a un sistema agotado" (2012). Siendo él un hombre de teatro muy vinculado a la escena vasca, director de la revista *Artez* y del boletín de artes escénicas *Artezblai,* además de haber ejercido durante años como crítico, autor y director teatral, sus descripciones y diagnósticos del entramado teatral local y de las políticas culturales que lo modelan muestran un conocimiento profundo del sector y resultan certeras.

Entre tanto, desde el ámbito académico se inician investigaciones y actividades que irán, poco a poco, dando sus frutos. En 2001 se celebra el XV Congreso de Estudios Vascos, organizado por la Sociedad de Estudios Vascos (Eusko Ikaskuntza) bajo el título "Ciencia y Culturas Vascas, y redes telemáticas", con un apartado dedicado al teatro (Aburto 2015: 71) o un apartado dedicado a la Literatura y las Artes Escénicas (Literatura eta Arte Eszenikoak) en el que se tratan aspectos de la producción, las políticas de gestión, sus normativas y la profesionalización de las compañías vascas del momento (Fernández 2015: 49). En 2002 la Diputación de Álava/Arabako Foru Aldundia publica el monográfico *Teatro Vasco: La producción escénica en la CAV (1975-2000)*, un trabajo de investigación de máster en

Literatura Comparada de la Universidad de Granada, realizado por Ana Lidia Agra, con el que ganó el certamen de ensayo Becerro de Bengoa en 2001. Se trata de un sintético resumen de las cuestiones tratadas por la prensa especializada entre 1975-2000, que tiene el valor de conjugar rigor documental e interpretación de las fuentes en asuntos como la problemática definición de lo que es el "teatro vasco", el papel de la política teatral, la gestión teatral y las formas de producción teatral, así como sobre la convivencia de diversas formas de dramaturgia y las líneas estilísticas y temáticas de las creaciones del último cuarto del siglo XX.

En 2003 la autora de esta tesis defiende y deposita en la UAB el trabajo de investigación del programa de Doctorado en Artes Escénicas *El teatro en la postmodernidad: El posicionamiento que toma el teatro experimental actual con respecto de la sociedad en la que se da y con respecto del discurso postmoderno. El caso de Legaleón-t y de Fábrica de Teatro Imaginario / Antzerkiola Imaginarioa*, dirigido por Víctor Molina. Es una investigación que bebe de fuentes documentales bibliográficas y del trabajo de campo para trazar puentes entre el estudio de caso de las dos compañías vascas mencionadas en el título y las teorías de la contemporaneidad. En 2008, gracias a una beca de la extinta KREA Expresión Contemporánea, se amplía dicha investigación para actualizar, completar y mejorar el estudio previo en aras de publicarlo, aunque por la inesperada clausura del proyecto KREA en 2010 y la consiguiente falta de financiación se trunca su publicación.

Por otra parte, Mari Karmen Gil Fombellida publicó en 2004 el título *El teatro en Gipuzkoa (1970-1986). Apuntes para una historia de las artes escénicas en Euskal Herria = Antzerkia Gipuzkoan (1970-1986): Euskal Herrriko antzerkigintzari buruzko historia egiteko oharrak,* editada por Mitxelena, Donostia. Se trata de un libro bilingüe que, como su propio título bien indica, ofrece una recopilación de apuntes y datos bien documentados sobre el entramado teatral en Gipuzkoa en esos años que sirve a futuros trabajos historiográficos más amplios: desde una contextualización sobre el teatro aficionado en los años precedentes y una descripción del contexto sociocultural y político en los años que se mencionan, pasando por un capítulo sobre la escuela de arte dramático Antzerti que se puso en marcha entonces (sus objetivos, programa, las polémicas que suscitó y los trabajos creativos que resultaron de ella), hasta un compendio de las compañías activas entre 1970 y 1986, clasificadas por estilos, técnicas o formatos teatrales (de texto, de calle, para niñas/os, de gesto…) y de los festivales vigentes.

En 2006, Juan Aguirre publica en la revista de *Estudios Vascos–Eusko Ikaskuntza* el artículo: "El teatro independiente en Vasconia, 1969-1984", se trata de una aportación que

ofrece los nombres claves y un mínimo de contextualización histórica y estilística de cada grupo para asentar una base de situación sobre el teatro que se realizaba en Euskadi en esa franja de quince años. En 2011 Amaia Álvarez deposita en la UPV/EHU una tesis doctoral sobre la relación entre identidad y género en la dramaturgia de la escritora gipuzkoana Katalina Eleizegi en primera mitad del siglo XX, con el título *Genero eta nazio identitateak Katalina Eleizegiren antzezlanetan* y desde el punto de vista del postfeminismo y el postestructuralismo. Otro libro escrito desde la perspectiva de género, aunque en este caso no desde el ámbito académico, es *La mujer en las Artes Escénicas en Euskadi. Siglo XX* de Arantxa Iurre, publicado en 2011. Contiene una breve contextualización socio-política de la realidad cultural vasca entre los años 1939-1975 y 1975-2000 y un listado cronológico de los montajes liderados o característicamente participados por mujeres en esos dos periodos, además de una reproducción de las críticas a dichos montajes y de una amplia representación de las actrices y directoras vascas de esos años. Se trata de una representación no exhaustiva, pero sí extensa y útil.

En 2010 dos profesores de la UPV/EHU, Rosa de Diego y Eneko Lorente, publican *Teatro y cine. Textos y miradas*, que aporta reflexiones en torno a la evolución de ciertas teorías dramáticas y cinematográficas, en torno a la dramaturgia y la producción escénica, y que expone un diálogo entre lo histórico y lo estético. Es un interesante manual que, sin embargo, no se refiere específicamente al teatro local, ni a las contextualizaciones o preocupaciones estéticas locales. En 2012 el mismo servicio editorial de la UPV/EHU publica *Egungo euskal antzerkiaren historia*, un monográfico de literatura dramática vasca editado por Karlos Olmo Serra. Se trata de un trabajo recopilatorio de investigaciones realizadas por el equipo de investigación Laida, que dirige Jon Kortazar, con las que se hace un recorrido por la historia reciente del teatro escrito en euskara a partir de 16 textos dramáticos seleccionados, de entre 1977-2012, y con las se pretende ofrecer un diagnóstico de la situación del teatro vasco desde un punto de vista sistémico.

En 2012, Jose Ángel Ascunce Arrieta, Idoia Gereñu Odriozola y Mari Karmen Gil Fonbellida publican *1936ko euskal erbestealdiko antzerkia / El teatro del exilio vasco de 1936,* un volumen bilingüe sobre el teatro (autores, textos, grupos y sus implicaciones político-culturales) en la diáspora vasca a causa de la guerra y la dictadura franquista. El trabajo forma parte del proyecto de investigación "Escena y literatura dramática en el exilio republicano de 1939" del grupo GEXEL de la UAB, dirigido por Manuel Aznar Soler. Este volumen, a pesar de que estudia el teatro contemporáneo en unos parámetros cronológicos muy anteriores a los del presente estudio y refleja una realidad contextual singularmente

distinta a la nuestra, incluye en su introducción unas reflexiones sobre el exilio, y lo que supone de desarraigo y alienación, que son compatibles y complementarias con la visión de la identidad extrañada que mostramos en la cuarta Parte de esta tesis. Además, contiene unas deliberaciones de Gil Fonbellida sobre la relación entre artes escénicas e identidad en el exilio vasco durante la dictadura, que pueden ser inspiradoras para otros estudios sobre identidad y teatro vasco.

En 2015 Nerea Aburto González deposita su tesis doctoral en Literatura Hispánica y Teoría de la Literatura por la UNED *Presencia en internet del teatro vasco (2000-2009)*, un trabajo basado en fuentes digitales que da cuenta de todas las compañías y distribuidoras de teatro con domicilio social en la Comunidad Autónoma Vasca (ya sean de teatro profesional, amateur, en euskera o castellano, comercial o no, para adultos o infantes, gestual, de calle, de títeres o del tipo que sea) que, durante la primera década del siglo XXI, han aparecido en ciertos portales y directorios digitales sobre teatro y que tienen página web propia. Junto al registro de dichas compañías y empresas, se ofrecen directorios ordenados de sus autores/as, directores/as, intérpretes y técnicos. Es un trabajo de recolección de datos que, sin embargo, no aporta análisis de los mismos, más allá de la descripción estadística cuantificadora de la presencia que tienen determinados nombres de artistas y compañías vascas en internet.

Podemos decir que, en líneas generales, los estudios existentes relativos a la creación escénica vasca contemporánea son dispersos, en su mayoría muy acotados, a menudo periodísticos o divulgativos y, en la práctica totalidad, poco o nada enfocados hacia el análisis de puestas escena o procesos creativos. Como expresábamos antes, la mayoría de estas publicaciones se salen del ámbito de interés de nuestra investigación, aunque compartan el paraguas temático de "teatro vasco contemporáneo". Sabemos que este es un paraguas tan amplio que puede dar pie a diferentes acepciones sobre lo que es "teatro"", sobre lo que es "vasco" e incluso sobre lo que es "contemporáneo", con las que puede abrirse aún más el ámbito de estudio. En todo caso, ninguna de las aproximaciones vistas incluye el análisis del hecho teatral en su dimensión performativa, es decir, más allá del soporte literario o argumental que pueda contener o de los documentos y objetos relacionados archivables que pueda generar. Ninguna pone ese análisis de lo performativo en relación con el contexto sociocultural concreto en el que se da. Y ninguna incluye ni da cuenta del valor de lo "experimental" (o "innovador" o "procesual") como principio estético. Si alguna compañía o creador(a) en el ámbito experimental aparece en los estudios y publicaciones mencionados antes es casi de manera accidental.

Al inicio de este investigación doctoral (finales de 2013), además de la tesina que hicimos para la suficiencia investigadora en 2003 ampliada en 2008-2011 (sobre el trabajo de FTI/Antzerkiola Imaginarioa y Legaleón-T / l'Alakran, que ya hemos mencionado), los únicos análisis de trabajos vascos no convencionales se habían dado puntualmente en torno a las creaciones con más proyección estatal e internacional de estos mismos grupos, a través de críticas periodísticas resultado de su repercusión fuera de su Euskadi (en especial, por parte de críticos interesados en el aspecto intercultural y la faceta de teatro antropológico de FTI), o bien venían insertos en publicaciones más amplias sobre artes vivas contemporáneas estatales o internacionales, de la mano de José Antonio Sánchez (1993, 2006, 2012) y del equipo investigador de ARTEA (Sánchez y Conde-Salazar, 2003) en torno a trabajos de Oskar Gómez en Legaleón-t, de Esther Ferrer, de Idoia Zabaleta o de la última etapa de l'Alakran. Para encontrar en monográficos locales análisis de puestas en escena del teatro vasco contemporáneo o para encontrar estudios que tengan en cuenta principios estéticos como los de experimentación, innovación u otros en ese contexto, tenemos que dirigirnos a trabajos académicos recientes. En el transcurso de esta investigación se han presentado cuatro indagaciones académicas que alientan las perspectivas de futuro respecto al estudio en esta materia y que reseñamos a continuación con un poco más de detenimiento.

En 2013 y de la mano de la Diputación Foral de Álava, Jaime Valverde publica su tesina de máster en la UPV/EHU *Ander Lipusen antzerkigintza: errituala, kultura eta ikuskizuna* ("El teatro de Ander Lipus: ritual, cultura y espectáculo") en la que tuvimos el gusto de colaborar ofreciendo nuestra investigación previa. El análisis que hace Valverde de algunos trabajos paradigmáticos de FTI y posteriormente de Ander Lipus en solitario, se centra en lo semiótico e incluye tanto los textos que se vierten de boca de los personajes como cuestiones de la puesta en escena como son la disposición en el espacio de los cuerpos y los objetos, y los ritmos y los silencios.

En esos años, Valverde, amén de publicar numerosos artículos (2012, 2013b, 2015b) derivados de su investigación en curso, defiende en la UPV/EHU su tesis doctoral, que lleva por título *Garaiko Euskal Teatroa: Maite Agirre, Antton Luku eta Ander Lipus. Herrikoitasuna, Groteskoa eta Gorputza* ("Teatro Contemporáneo en Euskera: Maite Agirre, Antton Luku y Ander Lipus. Lo Popular, lo Grotesco y el Cuerpo") (2015a). Esta tesis es muy importante en este contexto porque, además de acercarnos en profundidad al trabajo de tres importantes creadores vascos con un camino estético propio alejado del teatro comercial, también nos sirve como referencia para nuestra investigación en cuanto a que presenta imbricación de disciplinas y métodos: desde la filología vasca se acerca a la antropología y,

además, en sus análisis de los espectáculos atiende a cuestiones contextuales y a la puesta en escena tanto o más que a los textos dramáticos de base. De hecho, pone en contexto epistémico el teatro contemporáneo en euskera desde la perspectiva de teorías postcolonialistas y decolonialistas, cuestionando los términos "vanguardia", "innovación", "novedoso" y similares por considerarlos concepciones epistémicas eurocentristas.

También en 2015, Aranzazu Fernández Iglesias, quien previamente había publicado artículos ligados a la literatura dramática en euskera (2011, 2013), defiende en la UNED la tesis doctoral *Mende aldaketako (1990-2010) euskal antzerkiaren joerak: antzerki egitura eta korronte estetikoak* ("Tendencias del teatro vasco en el cambio de siglo [1990-2010]: estructura y corrientes estéticas"). Es una investigación que bien podría servir como lectura básica en los cursos de arte dramático en euskera y en estudios teatrales en Euskadi, ya que ofrece, por un lado, una panorámica sobre las estructuras sociopolítico-administrativas y educativas entre las que surge el teatro en Euskal Herria a inicios del siglo XX (su tesis se circunscribe al teatro en euskera aunque, ciertamente, las estructuras sistémicas en Euskadi son en su mayoría compartidas por ambas realidades lingüísticas) y, por otro lado, proporciona una amplia contextualización de la nomenclatura euskalduna que se usa en el análisis y estudio del teatro (primordialmente desde la semiología y semiótica, pero también con referencia a las principales aportaciones de los clásicos teorizadores del teatro, desde Aristóteles a Artaud) y, en especial, dando espacio a comparaciones etimológicas y de uso respecto a los términos en euskera para referirse a diversos aspectos del teatro, la teatralidad y la performatividad. La tercera parte de su tesis es el estudio de caso de una obra teatral coproducida por tres pequeñas compañías vascas de ambos lados de los Pirineos, al margen de los circuitos e instituciones preestablecidas. Se introduce además un extenso anexo con información (folletos de mano) de las principales obras estrenadas en euskera entre los años referenciados, independientemente de si son creaciones originales, reposiciones o adaptaciones de obras estrenadas en otros idiomas y lugares. En definitiva, esta investigación se ofrece como una panorámica de diversas cuestiones relacionadas con el teatro para público adulto hecho en euskera entre 1990 y 2010: estructuras y ordenamiento del sector para ese ámbito, políticas culturales y lingüísticas vigentes, compañías activas, publicaciones, asociaciones y eventos relacionados, festivales y ferias existentes en Euskal Herria, centros de formación, tipos de obras (agrupadas y diferenciadas algunas por temáticas, otras por su "convencionalidad", otras por el tipo de género (teatro de humor o teatro político), otras por la perspectiva de mujer que puedan incluir (en su temática o porque hayan sido realizadas mayormente por mujeres).

La tesis de Fernández Iglesias, a pesar de lo que apunta en el título, no entra en descripciones, análisis ni reflexiones estéticas en torno al teatro vasco. Sí que incluye principios básicos sobre teoría y análisis teatral (semiótico) en general que, aunque en sí mismos no suponen más que un compendio resumido de lo que puede encontrarse ya tratado en diversidad de publicaciones, aportan la novedad de estar compendiados en euskera –como el grueso de la tesis– y, por lo tanto, favorecen su uso y aplicación en entornos educativos euskaldunes. También es importante y reseñable su aportación en torno a las políticas culturales y lingüísticas que tienen influencia en el sistema de creación-producción-exhibición de teatro en euskera.

A nuestro entender, sin embargo, dicha tesis tiene errores conceptuales y omisiones importantes que influyen en la elección de ejemplos y referencias que da en torno al teatro vasco en euskera. El error más llamativo es que confunde el carácter "profesional" de las compañías con su carácter comercial o empresarial, ya que la distinción en la que se basa para catalogar a las compañías teatrales como aficionadas o profesionales es que estén establecidas y funcionen como "empresa". Incluso da cuenta del criterio (más que cuestionable, preocupante) que la directora de cultura del Gobierno Vasco/Eusko Jaurlaritza en el año 1995, Amaia Rodríguez, maneja sobre lo que es el teatro profesional, que no es otro que "el que tiene actividad continuada y beneficios durante todo el año" (en Fernández Iglesias, 2015: 167). Aunque más adelante Fernández Iglesias relativice la influencia de ese criterio al desarrollar su tesis porque, tal y como anota, si se tomara al pie de la letra, sólo 5 o 10 compañías vascas deberían considerarse profesionales, y aunque decida incluir también en su estudio a compañías semi-amateurs y compañías profesionales no empresariales, tiene que adoptar un término nuevo, "profamateur" –que recoge de un estudio previo de Oier Guillan (Fernández Iglesias, 2015: 239)–, para referirse a compañías y producciones que tienen una trayectoria contrastada pero no cumplen el requisito marcado por el delimitador de rentabilidad empresarial para ser consideradas profesionales. Es decir, ha de introducir un término hibridador para escapar del binarismo errado que propone a priori, con el fin de dar espacio a todas las compañías que no encajan en su delimitador ya que cumplen con otros medidores de "profesionalidad" (como la trayectoria artística de sus componentes, la calidad formal, estética, técnica… de la obra, los reconocimientos profesionales recibidos, el interés y aportación de la misma a la cultura, la difusión y distribución extendida del trabajo, el alcance de público que tiene, la continuidad en el tiempo de la compañía o artista, e incluso, la viabilidad económica de la producción), pero no cumplen con el requisito de tener forma jurídica empresarial solvente (como ocurre en el caso de compañías en forma de asociaciones

culturales, artistas individuales o colaboraciones puntuales de artistas individuales que no necesariamente se dan de alta o se mantienen en alta de la Seguridad Social como autónomos, o en el caso de colaboraciones entre asociaciones varias, etc.). Con todo, presenta a muchas de estas compañías, artistas y creaciones como "profamateurrak", situándolas como aquellas creaciones a medio camino entre lo profesional y lo aficionado (Fernández Iglesias, 2015: 134-135, 239). De esta manera, cuando en su estudio el beneficio económico y la empresarialización son la clave principal para determinar cuándo una creación teatral y sus creadores pueden considerarse plenamente profesionales o no, objetamos que dicha investigación sigue perpetuando un prejuicio común que denota cierto desconocimiento del sector artístico.

Por otro lado, a pesar de que su investigación muestra un acercamiento pretendidamente integrador, totalizador y panorámico de toda la creación teatral en euskera hecha para adultos entre 1990 y 2010, encontramos omisiones importantes en esa panorámica que delatan cierta visión parcial del sector y el objeto de estudio. Por ejemplo, en la tabla sobre las compañías de teatro de calle presentes en esos años (Fernández Iglesias, 2015: 210), se omite en ella, entre otras, a la compañía La Pez, una agrupación vizcaína que estudiaremos en esta tesis, cuyo trabajo se realiza mayormente en la calle, también en euskera, y que estaba muy activa en la primera década del siglo XX. Falta también mención al festival BAD (Bilbao Antzerki Dantza) entre los festivales que se referencian en el apartado que dedica a los circuitos y espacios de exhibición teatral (Fernández Iglesias, 2015: 158-182). El BAD es un festival que nació como encuentro profesional entre agentes culturales ligados a las propuestas escénicas más vanguardistas, para poner en relación la creación local con la estatal y la internacional. Surgió en 2008 (en octubre de 2023 se celebra su XV edición), desde el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Bilbao, y también programa y coproduce teatro en euskera, por lo que su elusión nos parece reseñable.

Para su investigación Fernández Iglesias ha consultado informes de la red de teatros públicos vascos (Sarea), del Gobierno Vasco, los planes de cultura, asociaciones de empresarios teatrales (Eskena), el sindicato de actores vascos (EAB), la asociación de productoras de teatro de calle (Artekale), el registro de asociaciones de grupos amateurs... Todo lo que de algún modo está instituido o encauzado en un sistema (que orbita en torno a la financiación pública del Gobierno Vasco, en primer lugar, y de las diputaciones provinciales, en segundo lugar). Sin embargo, se han omitido y obviado las iniciativas y proyectos en torno a la creación teatral vasca que nacen o se desarrollan al margen de esos marcos institucionales o institucionalizados y que, en su mayoría corresponden a propuestas

ligadas a la innovación artística, a la experimentación, a la hibridación y a la creación de nuevas formas escénicas, así como a nuevas formas y espacios de interacción con el público en las artes vivas. ¿No estaba incluida La Pez entre las compañías de teatro de calle por no estar integrada en la asociación Artekale? ¿No se incluye la programación del festival BAD porque en ella no abundan títulos de compañías comerciales y empresas estables de teatro? La autora de la investigación claramente ha fundamentado sus fuentes en documentos, estadísticas y planes e informes institucionales, así como en investigaciones previas ya publicadas o en aquellas ligadas a su propio departamento en la UNED. Por otra parte, la experimentación artística se nutre precisamente de cuestionar y trabajar en los límites y las zonas grises de los sistemas (el político, el del arte, el de las "industrias" culturales...) y de generar espacios nuevos en los intersticios (espacios mentales, estéticos, físicos, de trabajo, de comunicación, de colaboración entre artistas y entes…). Entendemos que la creación experimental tiende a escapar más de los cauces institucionales o institucionalizados (y desde luego, tiende a escapar de las formas empresariales al uso) y que, por ello, puede resultar más difícil de asir, de registrar sistemáticamente o incluso de agrupar o categorizar. De ahí que haya menos estudios metódicos al respecto. Es cierto que nunca se puede abarcar todo, y menos en tesis doctorales con unos objetivos de estudio tan amplios. Nos parece pertinente, sin embargo, aprovechar esta cuestión para remarcar que, por un lado, en investigaciones relativas a la práctica artística y, en concreto, a la creación teatral actual, es sumamente difícil aportar una visión totalizadora de los hechos y las manifestaciones artísticas de un contexto dado, y que, por otro lado, en cualquier estudio, si se pretende una visión panorámica cercana a la realidad social del hecho artístico en su contexto, la consulta de fuentes institucionalizadas y registros establecidos, por muy necesaria que sea, no puede suplir el trabajo de campo con fuentes vivas necesario para descubrir toda la actividad artística que queda fuera del registro institucional.

No obstante, insistimos en que la tesis de Fernández Iglesias hace aportaciones importantes y es exhaustiva en otros aspectos. Por ejemplo, las últimas cuarenta páginas de la misma están dedicadas a un estudio de caso, la obra *Errautsak*, estrenada en 2010 y coproducida entre Artedrama, Le Petit Théâtre De Pain y Dejabu Panpin Laborategia. Es una obra que merece este estudio pormenorizado, que muestra un grado alto de experimentación (especialmente en cuanto a los modos de producción y colaboración entre entidades artísticas) y que también por temática está muy ligada a cuestiones de identidad. Sería un trabajo que hubiésemos usado como estudio de caso en nuestra tesis si no estuviera ya extensamente analizado por Fernández Iglesias (con su propio enfoque, claro está, no

necesariamente coincidente con el nuestro). De hecho, esta última parte de su tesis, un tanto desgajada discursivamente y procedimentalmente del resto de su estudio, es la parte que nos ha resultado más enriquecedora y que aporta información relevante al objeto de estudio del teatro vasco experimental actual, en su relación con la identidad contemporánea. Volveremos a aludirla en la Parte dos de nuestra tesis, cuando analicemos el trabajo *Futuro simple. Futuro imperfecto* (2011) de Legaleón-t.

Al margen de esto, en octubre del mismo 2015, tuvo lugar en Baiona y Anglet el coloquio internacional "Création, expérimentation et diffusion du théâtre contemporain espagnol et latino-américain", organizado por el Laboratorio de Investigación LLC-Arc Atlantique en colaboración con el festival de teatro Les Translatines, en el que se dedicó una sesión al teatro vasco. Dentro del mismo presentamos una ponencia sobre el bilingüismo y el multilingüismo en ciertas obras teatrales de FTI y de Legaleón-t y, además, tuvimos ocasión de conocer el trabajo en curso de A. Fernández Iglesias y el de Frederik Verbeke, quien realizaba desde la UPPA una investigación postdoctoral sobre el multilingüismo y las dinámicas transfronterizas en la literatura contemporánea comparada de Euskal Herria y Bélgica, que incluía el estudio de casos teatrales. Del intercambio surgido en aquel coloquio internacional se seleccionaron varias propuestas para los capítulos del libro *Nuevos asedios al Teatro contemporáneo. Creación, experimentación y difusión en los siglos XX y XXI (España-Francia-América)*, coordinado por Béatrice Bottin y publicado en 2016. En el mismo se incluye un apartado dedicado al teatro vasco y dentro de él, además de sendos artículos de Fernández Iglesias y Verbeke, nuestro artículo "Traducir la identidad lingüística o identificarse con el plurilingüismo", en el que se hace una comparativa sobre el modo diferente en que dos grupos teatrales vascos, FTI/Antzerkiola Imaginarioa y Legaleón-T con L'Alakran, abordan la cuestión del plurilingüismo en sus obras –no incluidas en esta tesis– y en el modo de adaptarlas para su exhibición en entornos con otras realidades lingüísticas.

En 2020, el Instituto Etxepare Institutua publica una colección de monográficos breves bilingües en torno a la cultura vasca y encarga a Aizpea Goenaga y Pedro Barea el dedicado al teatro. Se trata de escritos divulgativos que recogen las ideas y conocimientos más salientes de estudios previos (los de Patri Urkizu respecto de las formas teatrales medievales y hasta el siglo XIX, por ejemplo), junto con algunos datos estadísticos comparativos entre presencia de teatro en euskera y teatro en castellano en la Euskal Herria actual, una interpretación en torno a las temáticas tratadas en le teatro del último siglo (en relación con la memoria) y junto con la relación de los nombres propios más relevantes y reconocidos entre quienes se dedican al teatro vasco contemporáneo (compañías,

dramaturgos/as, mujeres directoras, actores y actrices, etc.) y las instituciones docentes y festivales más establecidos.

Por último, en 2020 publicamos en el servicio editorial de la UPV/EHU: *Teatro experimental y cambio de milenio. Euskadi como reflejo. Genealogías, contextos y procesos*. Este monográfico es una actualización de nuestra investigación predoctoral de 2003 ampliada después entre 2008 y 2011. Como apuntábamos antes, se trata de un recorrido por las trayectorias de dos compañías vascas (FTI/Antzerkiola Imaginarioa y Legaleón-T) en el que se da cuenta tanto de la descripción y análisis de sus creaciones como de los procesos de creación y las dinámicas de grupo en cada caso, y del contexto sociopolítico y económico que les afecta. Este recorrido, además, se compara con la evolución de las corrientes estéticas y escénicas internacionales de vanguardia desde el inicio de la posmodernidad, ofreciendo un repaso historiográfico y conceptual de las mismas.

Estas investigaciones académicas recientes (el libro y la tesis de Valverde, la tesis de Fernández Iglesias y nuestro libro) son importantes aportaciones al estudio del teatro vasco contemporáneo y experimental que comienzan a poner el foco (totalmente en el caso de Valverde, parcialmente en el caso de Fernández) en el análisis de las puestas en escena, en la representación y relación con el público de las mismas y en el contexto en el que se dan, ya no sólo el contexto histórico o político-administrativo, sino también el cultural, estético e ideológico. Por otro lado, la investigación de Valverde y la nuestra tienen mucho en común, en cuanto a intereses temáticos y a su enfoque multidisciplinar. Del mismo modo que nuestro trabajo previo de alguna forma informó a su investigación, su tesis doctoral también alimenta esta. Coincidimos en, y nos interesa especialmente de su trabajo, ese acercamiento interdisciplinar al hecho escénico (concebido como manifestación artística, como hecho social, como marcador cultural, como ritual espiritual, como proceso de articulación epistémica…). Esa coincidencia y la de que a ambos nos cautive el trabajo de Ander Lipus, propicia que hagamos constar ahora que, al margen de que, por supuesto, cada uno tengamos nuestra mirada particular y ésta se exprese en estilos distintos, para no reiterarnos –ni respecto a las publicaciones de Valverde ni respecto a nuestra propio monográfico de 2020–, por un lado, restringiré en este estudio el análisis de la obra de Lipus a un sólo proyecto suyo, y, por otro, procuraré en mi redacción que ésta no resulte redundante con la suya: enfatizando aquellos aspectos no tratados por Valverde, y resumiendo o limitando los que sí coinciden.

En definitiva, las tesis y trabajos de máster mencionados en las páginas precedentes aportan mucho al estudio de las artes escénicas vascas contemporáneas ya que, insistimos, la carencia de referencias bibliográficas era acuciante y porque van cubriendo espacios de

interés en investigación (el teatro de finales de siglo XX en Gipuzkoa, el contexto sistémico del teatro en euskera entre 1990-2010, el teatro actual ligado a lo antropológico…) y van sentando las bases para futuras investigaciones. Sin embargo, aún es necesaria una historia general de las artes escénicas en Euskal Herria que integre la creación experimental. Aún es necesaria una fuente bibliográfica que ordene y documente la historiografía del teatro contemporáneo en Euskadi atendiendo a su carácter vivo, efímero y directo. Es decir, aún es necesaria una historiografía en base a las fuentes vivas (por medio del trabajo de campo con los agentes involucrados –tanto del siglo XX como del siglo XXI–) y a las (re)presentaciones mismas. Una historiografía que pueda complementarse con la historia de la literatura dramática y con el vaciado de referencias en artículos de revistas y diarios, y de reseñas y críticas en periódicos regionales y publicaciones diversas[3]. Sin embargo, aunque creemos necesaria esta fuente historiográfica básica, para esta investigación doctoral hemos optado por alejarnos del enfoque historicista para centrarnos en dos aspectos del universo teatral vasco (lo actual y lo experimental) en relación con un concepto que paradójicamente conglomera y disgrega la realidad sociocultural de sus creadores/as: la identidad. Además, nuestro enfoque pone énfasis en lo interpretativo y en la mirada situada de quien investiga y, por lo tanto, se presenta como abiertamente parcial.

Consideramos conveniente ahora hacer algunas aclaraciones sobre los parámetros que nos hemos marcado para el estudio. Primero, conviene señalar que hablamos de teatro en un sentido amplio, contemporáneo e incluyente de la palabra, que, al igual que "artes performativas" o "artes vivas", integra también propuestas variadas e híbridas relacionadas con las artes escénicas y con otras disciplinas artísticas. Además, más allá de la disparidad de maneras formales que tomen los distintos trabajos que presentamos, lo que las une en el concepto de "teatro" es que sus creadores y creadoras se reconocen a sí mismos como "gentes de teatro". Segundo, cuando hablamos de teatro experimental estamos, precisamente, incidiendo en abrir el abanico de lo teatral a todas aquellas manifestaciones escénicas, performáticas e híbridas que no cabrían en una concepción caduca de lo que es el teatro.

[3] Con la intención de paliar este vacío que se hizo patente a lo largo de nuestra formación universitaria en Historia del Arte, esta doctoranda se involucró en los años posteriores en sendos proyectos de investigación. El primero de ellos, del que ya hemos dado cuenta en las páginas anteriores, el trabajo para la suficiencia investigadora de 2003 ampliada en 2008 con una beca KREA Expresión Contemporánea y que confluyó en la publicación académica de su primer monográfico en 2020. El segundo, becado por KREA en 2009, basado en entrevistas con agentes relacionados con la práctica, la exhibición y la investigación de las artes vivas experimentales en Euskadi, para componer un mapa de los agentes involucrados y dar espacio a sus visiones estéticas reproduciendo sus palabras. Fue un proyecto inacabado por falta sobrevenida de financiación a causa de la crisis económica que se inició en 2007 y que tuvo como consecuencia la paralización del proyecto KREA por parte de la Fundación Vital Kutxa en 2010. Sin embargo, no cayó en saco roto puesto que ha informado y sentado ciertas bases para la investigación presente. Además, utilizaremos como fuentes algunas de las entrevistas realizadas entonces.

Elegimos añadir el término calificativo "experimental" para incidir en su valor artístico, procesual, como medio de exploración e investigación de vías aún desconocidas (ya sean en cuanto a los procesos de creación, en cuanto a las formas, tiempos y espacios de contacto con el público, ya en cuanto a los preceptos estéticos o conceptuales de partida…).

Nuestro interés por este tipo de manifestaciones artísticas se da quizá también por su afinidad con la idea de experimentación científica, aunque las diferencias entre arte y ciencia en relación con lo experimental son importantes. En nuestro caso conviene tenerlas en cuenta, ya que la metodología que aplicamos en esta investigación, como veremos, es ciertamente experimental y en los principios de esta experimentación hay tanto valores artísticos como científicos. En cualquier ámbito, la primera definición de "experimental" se refiere a aquello "fundado en la experiencia" y este puede ser el punto de encuentro entre ambas concepciones de lo experimental. En el método científico, esa acepción de "experimental" haría referencia a lo que provoca y estudia los fenómenos como base de su investigación; mientras que, en el ámbito artístico, la cualidad de "experimental" indicaría aquello que "tiende a la búsqueda de nuevas formas estéticas y de técnicas expresivas renovadoras", según recoge la RAE. En nuestro proyecto y como resumen, el teatro experimental sería el que de algún modo, en base a la acción que los/las artistas "experiencian" (*to experience*, en inglés, que distingue los dos sentidos que en castellano tiene el verbo experimentar), prueba los límites, las formas o los procesos no habituales de su campo.

En cuanto al parámetro temporal, hemos establecido una horquilla de una década, aquella en la que principalmente se ha desarrollado esta investigación, con la intención de estudiar con ella el teatro y la identidad "actuales". Los cabos de esa horquilla los hemos situado en números redondos, 2010-2020, por facilitar la organización y mnemotecnia. Sin embargo, veremos que algunos de los trabajos artísticos presentados desbordan ligeramente esas fechas. En concreto, dos obras que forman parte de proyectos mayores (de trilogías como la de *Raketa Brokobitx on the rocks*, o de series de ejercicios previos que darán pie a una obra relacionada y mayor como es el caso de *Fisuras* de Idoia Zabaleta) fueron iniciados ligeramente antes de 2010. Y otro proyecto performativo, también parte de la trilogía *Raketa Brokobitx on the rocks*, aunque inicialmente proyectado para 2018, ha visto retrasado su estreno hasta 2023. En todo caso, estas son partes de proyectos cuyo grueso se realiza en la década propuesta, y para establecer el borde de esa horquilla de una manera inclusiva y a su vez rigurosa, especificamos que cuando hablamos de obras "realizadas" en ese tiempo nos referimos tanto a aquellas "concebidas" o "preparadas" entre esos años como a las obras

"estrenadas" o "presentadas" entre esos años. Así propiciamos el estudio de la "actualidad" teatral, identitaria y sociocultural en el contexto geográfico propuesto.

Dicho contexto, en el caso vasco, puede tener disparidad de interpretaciones respecto a sus límites y, dado que las lecturas políticas, culturales, administrativas o lingüísticas de esos límites no siempre son coincidentes, queremos aclarar nuestra postura al respecto.

Como ya especifican sociólogos como Baxok *et alii* (2006: 134), suele existir confusión entre los conceptos País Vasco, Euskadi, Euskal Herria e, incluso, vasconia. Esto ocurre porque en determinados ámbitos políticos y momentos históricos estos conceptos hacen referencia a los siete territorios históricos vascos (relacionados con lo vasco y que son cuna de la lengua vasca, el euskera), mientras que en otros ámbitos o momentos, los mismos conceptos se han referido únicamente a las tres provincias que forman la Comunidad Autónoma Vasca en el Estado español. Tal y como se atestigua en el informe sociológico mencionado, una vez analizada la evolución histórica de tales conceptos y apercibida del uso confuso de las mismas, la Academia de la Lengua Vasca, Euskaltzaindia, determinó en 2003 que se utilizase *Euskal Herria* para denominar a las siete provincias vascas (en Baxok *et al.,* 2006: 134). El catedrático Ramón Zallo, miembro del Consejo Vasco de Cultura, define así este ente: "Más allá de las estructuras sociales, políticas o administrativas, Euskal Herria es la comunidad de los vascos, vascones o vasco-navarros –tanto da– y que se define por unas formas de vida y de identidad cultural, heterogénea y cambiante, pero identificable" (Zallo, 2005: 5). Con esta definición abierta y contundente en mente, en este trabajo seguimos también la norma marcada por Euskaltzaindia y secundada por Zallo o Baxok *et alii*, para evitar la confusión terminológica y las discusiones sin fin al respecto[4].

Así, cuando hablamos de "escena vasca", si nos referimos a la delimitación geográfica a la que circunscribiremos los ejemplos para el estudio de casos, el parámetro territorial es el de la Comunidad Autónoma Vasca (también CAV, CAPV o Euskadi). Sin

[4] Utilizaremos el término Euskal Herria (o sus correspondientes traducciones al castellano y francés, País Vasco y Pays Basque, respectivamente) cuando nos refiramos a las siete provincias vascas. Y utilizaremos los términos Euskadi, Comunidad Autónoma del País Vasco (CAPV) o Comunidad Autónoma Vasca (CAV), cuando nos refiramos exclusivamente a las tres provincias vascas que suponen el ámbito geográfico al que circunscribimos la elección de ejemplos para nuestro estudio de casos (Araba, Bizkaia y Gipuzkoa). También usaremos los términos eusquéricos *Hegoalde* (literalmente, "lado sur") para referirnos a los cuatro territorios vascos al sur de los Pirineos (Euskadi y Navarra), es decir, pertenecientes al Estado español, e *Iparralde* ("lado norte") para referirnos a los tres territorios históricos pertenecientes hoy al Estado francés, al norte de los Pirineos (Lapurdi/Labourd, Zuberoa/Xiburu/Soule y Behe Nafarra/Baja Navarra). Sobre topónimos y nombres propios, en general, preferimos utilizar el nombre de lugares y personalidades históricas vascas en su lengua originaria y con la ortografía vasca reconocida por Euskaltzaindia. Cuando las traducciones o versiones toponímicas del castellano o el francés difieran mucho de la original y esto pueda llevar a confusión, añadiremos la aclaración o intercalaremos el uso de ambas.

embargo, hablaremos de lo vasco, del País Vasco o de Euskal Herria para referirnos a la cultura y sociedades vascas, que no se limitan a la CAV sino que están presentes en los otros territorios vascos mencionados.

La razón por la que, al elegir los ejemplos (artistas y sus obras) que componen el estudio de casos, nos circunscribimos al ámbito geográfico de Euskadi en vez de ampliarlo a toda la comunidad vasca de Euskal Herria (ni, menos aún, de ampliarlo a la comunidad vasca en las distintas diásporas vascas alrededor del mundo) es meramente práctica: primero, porque conviene acotar al máximo los parámetros geográficos del objeto de estudio para hacerlo más asible y específico, más aún cuando el propio objeto de estudio ya es especialmente amplio y difuso conceptualmente y, segundo, porque esta comunidad y sus creaciones teatrales son las que mejor conoce la investigadora, puesto que de ellas participa. Así, estudiamos ejemplos de artistas locales y cuyas obras se hayan desarrollado o presentado en Euskadi y queremos resaltar que estos han sido elegidos respecto de todas las creaciones performativas mostradas o concebidas en Euskadi entre 2010 y 2020 de las que tenemos conocimiento (a través de un estudio inédito previo que dio como fruto una panorámica completa de todos los agentes involucrados en la creación escénica experimental del País Vasco en torno a 2010, del que daremos más datos en el capítulo 3 sobre metodología, en la Parte uno). Al elegir los ejemplos que finalmente formarían parte de esta investigación decidimos centrarnos en aquellos de Euskadi porque de ellos podíamos obtener referencias e información complementaria más directa y porque podíamos acceder y comprender mejor su entorno circunstancial ya que en gran medida participábamos del mismo o nos resultaba muy próximo. Incluimos también el trabajo de algunos vascos y vascas que residen o han residido fuera de Euskadi durante la concepción de las obras que de ellos presentamos aquí. Su inclusión se debe a que, a pesar de haber tenido temporalmente o de tener su residencia oficial fuera de Euskadi, han estado y siguen estando vinculados profesionalmente (teatralmente) y personalmente a la escena vasca y porque sus obras (específicamente aquellas que tratamos aquí) han sido presentadas total o parcialmente en el País Vasco. En cada caso se indicará esta circunstancia y se explicará de qué manera y por qué se considera cada una de estas obras "vasca". Además, la inclusión de estos artistas y el estudio de sus obras nos ofrecerá información relevante respecto de la realidad social de muchos y muchas artistas vascas que se ven forzadas a emigrar de Euskadi, precisamente, por las estructuras del sector teatral que se demuestran a menudo deficientes para una dedicación profesional en el ámbito de las artes escénicas experimentales.

A diferencia de lo que acotamos geográficamente para elegir ejemplos para el estudio de casos, cuando hablamos de "lo vasco" y de la "identidad vasca" como referencias conceptuales, estamos abriendo el abanico a todos los matices sociales y culturales que pueden entrar en la comunidad de Euskal Herria, con todo lo poliédrica que ésta se presenta. Es decir, que no queremos acotar, sino, al contrario, dar cuenta de lo diverso y complejo que ese "ser vasco" puede suponer. Con un ojo ponemos la mirada en la idea y los referentes culturales comunes de Euskal Herria, sin perder de vista con el otro ojo que se trata de una comunidad-nación sin Estado propio ni independencia, perteneciente a dos Estados soberanos distintos dentro de la UE, que ha pasado por multitud de situaciones político-administrativas en sus diferentes zonas, que es una comunidad doblemente e irregularmente bilingüe y diglósica (euskera-castellano y euskera-francés), con más de tres estatus oficiales distintos de ese bilingüismo en función de subcomunidades y áreas geográficas, con realidades político-administrativas muy diferentes e, incluso, con historias políticas que no siempre han ido de la mano. Una comunidad, además, que hoy está integrada en la UE, en la economía neoliberal que marca el Banco Central Europeo y las políticas imperantes, e integrada también en la tendencia generalizada hacia la globalización, con todas las características de flujos e interdependencias migratorias de personas, de capitales y de influencias culturales que esto conlleva.

Por último, para cerrar las justificaciones sobre los límites de "lo vasco" hablando de teatro, cabría concretar qué se entiende por "vasco" si pretendemos que ese adjetivo sea definitorio de un tipo de teatro. Cuando uno habla de "teatro vasco", como cuando habla de "arte vasco", "pintura vasca", "arquitectura vasca", "cine vasco" o "literatura vasca" ¿a qué se está refiriendo exactamente? ¿Al arte hecho en Euskadi? ¿Al hecho en Euskal Herria? ¿Al hecho por ciudadanos vascos? ¿Y cómo se mide esa ciudadanía? ¿Son las personas nacidas en Euskadi o Euskal Herria, o las que viven allí? ¿Es el arte hecho por personas que se sienten vascas? ¿El hecho con capital vasco? ¿El hecho en relación a la lengua vasca? ¿Con una intencionalidad vasca?… Al ser todas estas preguntas lícitas y conducentes a un debate vivo que se sale de nuestro marco de estudio, intentamos evitar esta expresión como definición de partida, como explicación delimitativa, por ser, precisamente, poco concreta y por estar sujeta a interpretaciones controvertidas. Sí podemos usarla como adjetivo orientativo, pero sin un carácter categórico. Preferimos hablar de la escena vasca (como contexto) o de artistas vascos (como sujetos con los que exploramos la identidad de algún modo teatralizada). Sin embargo, "teatro vasco" es un término muy usado (en este y otros estudios y contextos) y, puesto que aquí lo ponemos en relación con cuestiones identitarias y

porque entre ellas está la lingüística, que hace aún más acentuada la posible controversia, creemos que esta cuestión merece un análisis aclarativo de partida.

El debate abierto respecto de si el teatro vasco es aquel hecho en euskera, aquel hecho en Euskal Herria o aquel hecho por vascos y vascas, etc. nos parece pertinente. Mucho cabe decir aún en defensa de cada una de las posiciones. Por ejemplo, tiene sentido posicionarse en defender la concepción identitaria de las manifestaciones artísticas en función de su lengua cuando el arte en cuestión es la literatura, ya sea escrita u oral. La lengua es el vehículo de la literatura. Es más, podríamos decir que la literatura es el arte de la lengua. Por eso, la lengua puede marcar la identidad de este arte y delimitarlo. Pero esto no es necesariamente equiparable en el caso de otras artes en las que la materia fundamental no es lingüística. Se asume y se acuerda generalmente que las artes plásticas y visuales vascas son aquellas realizadas por artistas locales, sin tener en cuenta sus adscripciones o credos políticos, sociales o ideológicos en relación con "lo vasco", lo identitario, ni siquiera con la lengua. En el caso del teatro, o en el del cine vascos, se trata de manifestaciones artísticas en las que el idioma puede ser una parte importante de las mismas, por lo que en ocasiones entran en el ámbito de la literatura y se entienden como género literario, pero en las que la lengua es tan sólo uno de sus lenguajes utilizados. La gestualidad, el espacio, la iluminación, los planos… son otros tantos lenguajes igualmente importantes en estas artes y sabemos que, además, existen muchas formas teatrales (y cinematográficas) que no incluyen texto lingüístico o verbalización del mismo. En esta investigación abogamos por la concepción del teatro como hecho performativo, por ello nos fijamos en las puestas en escena ante público más que en las fuentes o recursos textuales que contenga. Y por la misma razón, si dichas puestas en escena se dan en euskera, castellano, cualquier otra lengua, una combinación de varias de ellas o sin intercambio lingüístico, es relevante y probablemente muy significativo para el estudio del tema que nos ocupa, en relación con la identidad, pero no por ello dictamina ni discrimina cuáles de estas creaciones son vascas. Es un tema complejo, en especial cuando se liga a identidades flexibles (Gatti, 1999; Baxok *et al.,* 2006: 103-104) que, a menudo, y también lingüísticamente, se definen en contraposición a lo que no son (en contraposición a las identidades fuertes que les rodean). En el primer capítulo del estudio de casos y en la Parte cuarta trataremos la cuestión lingüística en el teatro experimental vasco. También se trata previamente en los artículos de Frederik Verbeke (2016) y Marín Ezpeleta (2016).

Coincidimos además con el filólogo Aritz Galarraga Lopetegi (2022) en su tesis sobre literatura vasca, al determinar que "lo vasco" no es sinónimo de "lo eusquérico" y

concluimos: el teatro vasco puede darse en lenguas diversas e incluso sin idiomas de por medio (con lenguajes visuales, códigos plásticos, rítmicos, coreográficos o musicales como ejes vertebradores). Es decir, no está definido por su lengua idiomática. Por eso, al elegir los ejemplos para el estudio de casos no hemos considerado determinante qué lengua(s) utilizan. Sin embargo, las lenguas que utilicen pueden indicarnos mucho acerca de las pertenencias identitarias de sus creadores y creadoras. Tenemos obras de artistas que utilizan el euskera en su vida cotidiana pero cuyas propuestas son también en castellano o inglés (las de Iru); o sólo en castellano e inglés (las de *Raketa Brokobitx on the rocks*) porque son las lenguas que habla su autora; tenemos propuestas como las de Idoia Zabaleta que son bilingües, euskera-castellano, aunque en ellas no se hable (como *Fisura nº 3: txoriak*) o que son no-textuales (como *Royal Dance)*; tenemos propuestas que se ofrecen al público vasco en doble versión idiomática, euskera o castellano, y que si se presentan en el extranjero también se proponen en francés (como *Psicodrama 4* de Oscar Gómez Mata y Espe López); tenemos trabajos que se conciben y se presentan exclusivamente en euskera y con un peso fuerte de lo textual y de lo idiomático (como las diversas variaciones de *Erregea eta bufoia*, de Ander Lipus con Artedrama), muy ligadas, precisamente, a la identidad lingüística; tenemos creaciones teatrales que se presentan exclusivamente en castellano aunque lo hagan en un contexto catalán (como *Extraordinario*, de Colectivo Babazorro); propuestas que incluyen además del castellano otros idiomas como el italiano (en *Futuro simple, futuro imperfecto*, de Espe López y Txubio Fernández de Jauregi); y propuestas plurilingüísticas que incluyen castellano, euskera, catalán, francés e inglés (como *Erbeste*, de Rakel Ezpeleta). La relación que tienen los artistas con su(s) lengua(s) y cómo la muestran en sus obras es sintomática de la realidad bilingüe o multilingüe que viven muchas personas actualmente. Iremos mostrando esa significación en cada caso, para desembocar en el último ejemplo a estudiar, una Práctica Artística como Investigación (PaR por sus siglas en Inglés) que, precisamente, utiliza la heteroglosia como reflejo de la realidad idiomáticamente cambiante que, cada vez más, se extiende en las ciudades cosmopolitas marcadas por las migraciones y la globalización.

Una vez delimitados los parámetros del estudio y expuesto el estado de la cuestión, nos queda concluir que no hay apenas estudios académicos previos relativos al teatro actual de la escena vasca ni, mucho menos, relativos al teatro experimental en ese contexto, y ninguno hecho desde un enfoque que ponga en el centro sus estéticas y puestas en escena en relación con temas socioculturales como la identidad. En consecuencia, este estudio resulta original, porque no existen otros previos con esta combinación de elementos (teatro experimental - identidad - País Vasco - actualidad), como tampoco nos constan

combinaciones similares (enfocadas a otros contextos) desde la perspectiva que manejamos aquí. Las únicas publicaciones académicas con un objeto de estudio o un enfoque afín a los que tratamos y previas a la redacción de esta tesis han sido, precisamente, de esta misma investigadora, fruto de sus indagaciones anteriores o de los primeros y tímidos avances de esta (Marín Ezpeleta, 2016, 2018, 2020). Se detallará a lo largo de la tesis en qué elementos concretos confluyen dichas publicaciones con lo que aquí se expone. Pero no sólo el objeto de estudio es inédito sino que también lo es su enfoque metodológico. Nuestra aportación a la integración transdisciplinar incluye la creación artística (teatral) no sólo como cuerpo a estudiar sino también como medio y referente en el desarrollo de estudios culturales, de modo que los casos contenidos se integran a la ecuación entre lo social, lo personal, lo cultural y lo artístico.

Además, hay un valor añadido de esta aportación, que no existe previamente en los estudios teatrales ni en los estudios sobre la identidad aplicados al País Vasco (ni nos constan en el ámbito catalán ni en el estatal). Y es que, aunque ya se han hecho estudios sociológicos sobre la identidad y sobre la percepción de identidad entre los habitantes del País Vasco, nunca se han hecho en relación con el arte teatral. En este caso, además, la puesta en práctica de un proceso de creación que tiene en cuenta todas las fuentes, conocimientos teóricos y ejemplos creativos comparativos adquiridos paralelamente, y que, de modo complementario, tiene como objeto responder desde la práctica artística y desde un punto de vista personal a las mismas preguntas que se marcaba la tesis académica inicial, es singular. Otra aportación significativa es la confluencia entre unos resultados y otros (del estudio de casos sobre obras de otros artistas y el estudio del caso propio, con metodologías complementarias, y en relación con la cuestión identitaria).

Para el corpus del estudio de casos, de entre todas las manifestaciones escénicas presentes en la escena vasca de entre 2010 y 2020, hemos elegido aquellas que tratan de una manera directa o indirecta la cuestión de la identidad y que descubren principios o procesos experimentales. De modo que coinciden con los parámetros expresados. Son creaciones que pertenecen a los/las artistas mencionados antes: (Ander Lipus, Idoia Zabaleta, Iru, Raketa Brokobitx, La Pez, Colectivo Babazorro, Espe López y Txubio Fernández de Jauregi, Legaleón-T, Oscar Gómez y L'Alakran). A partir de la muestra de trabajos seleccionados de dichos artistas, hacemos un estudio de casos en torno a cada obra (cuyos títulos detallaremos ordenadamente después, en la explicación de la estructura) y aquello que tienen en común con la cuestión identitaria, además de lo que tienen en común entre sí (y que sustenta nuestra

hipótesis). Dicho estudio de casos se complementa con el de la práctica artística realizada *ex profeso* para esta investigación, como hemos indicado antes.

El criterio para determinar qué trabajos teatrales se incluyen en este estudio viene determinado por el modo en el que se ha realizado el mismo. Como ya hemos apuntado y particularizaremos en la Parte uno, el proceso se inició a partir de una investigación personal que cubría una panorámica sobre todos los agentes culturales relacionados con la creación escénica experimental vasca en torno a 2010. Tras recabar descripciones sobre las obras de estos agentes, pudimos ver que, muy a menudo, se trataban en escena, de una manera más o menos central y más o menos deliberadamente, aspectos identitarios de los creadores y las creadoras vascas que van desde el sentimiento de pertenencia a un tiempo presente a una identificación con un colectivo social, a la puesta en valor de la tradición cultural, la lengua propia o la memoria personal, a la puesta en valor de la convivencia multicultural… e, incluso, al manejo o recreación de prototipos-mitos relativos a la etnicidad vasca, como los que apunta Ramírez Goicoechea (1991) en su estudio sobre socioantropología de la identidad en jóvenes vascos. De esa observación surgió el tema y motivo de esta investigación y a partir de ahí, de entre la panorámica de obras y artistas activos en Euskadi en torno a 2010-2014, se extrajeron los títulos que se consideraron más significativos en relación con la exteriorización artística de cuestiones identitarias (conflictos, reflexiones…). Se recabó más información sobre esas obras, sus autores y su contexto de creación, se siguió la trayectoria de los artistas y grupos estudiados para decidir después incluir también en el estudio ciertas obras posteriores, y se dispuso a analizar las seleccionadas para esta tesis con la intención de descubrir por qué se manifestaban esos aspectos identitarios y no otros y qué tenían en común esas creaciones, tan aparentemente dispares no sólo en forma y disposición sino también en temática y contenidos discursivos. Esa curiosidad inicial, inspirada por las propias obras que aquí se presentan, fue tomando la forma de las preguntas que arrancan el proyecto doctoral y con las que se inicia este escrito. Son preguntas que ligan el interés por estos casos particulares en este contexto participado, con un interés por cuestiones más generales y abstractas como son la relación entre identidad y contemporaneidad, o entre culturas locales y culturas globalizadas.

Sabemos que hoy en día existe una híper abundancia de textos teóricos y estudios académicos sobre la identidad, desde los más diversos enfoques disciplinares, conceptuales, ideológicos, aplicacionales y contextuales. En la Parte Uno daremos cuenta de aquellos que son relevantes para este estudio. Pero más allá de las bases teóricas en las que sustentamos nuestra tesis, lo importante es recalcar que el número y tipo de pertenencias identitarias que

puede sentir una persona y que un(a) artista puede trasladar a su obra escénica es inmenso. De entre todas las posibles, rescatamos y estudiamos en esta tesis pertenencias que se repiten, que coinciden entre estudios académicos y que tienen su correlato en las manifestaciones artísticas del contexto propuesto (en las obras estudiadas). Delimitan los ejemplos en el estudio de casos y sobre ellas orbitan las distintas configuraciones y constelaciones de la identidad de sus creadores. Son constelaciones singulares, con sumas de más o menos derivas de pertenencia en distinta medida cada una. Y, siguiendo la metáfora de Zygmunt Bauman (2010) respecto de la identidad en la modernidad líquida como un menú a la carta, podemos decir que las creaciones escénicas estudiadas aquí, como manifestaciones de esas constelaciones identitarias singulares con ciertos elementos comunes (sobre todo contextuales), son menús identitarios singulares, porque además de incluir ingredientes socioculturales e histórico-políticos comunitarios y compartidos, también incluyen ingredientes familiares, interpersonales y psico-afectivos específicos a cada individuo, de modo que la combinación de unos y otros (con el peso que tienen en cada caso) nunca es exactamente la misma en dos personas (*cf.* Maaluf, 1999: 21).

Entre los casos estudiados podremos observar y analizar no sólo las propias obras y lo que éstas nos sugieran en torno a la identidad, sino también los referentes teóricos, estéticos y culturales que manejan sus creadores y creadoras. A menudo, esos mismos referentes son estandartes de la cultura vasca actual. Nuestra mirada por lo tanto es micro y macro a la vez: observamos las obras en sí mismas y en relación al contexto en el que surgen y la cultura que reflejan (de la que la investigadora es una observante participante), pero también observamos de qué fuentes ideológicas, estéticas beben sus creadores/as y qué nos dice eso de su contexto y su identidad cultural. En esta investigación y a lo largo del escrito se mezclan vías analíticas, procedimentales y discursivas distintas. Esto no ha sido un accidente, sino el resultado de una elección epistemológica. Se propone así porque se pretende que los distintos ejemplos, en su diversidad, sean reflejo del marco conceptual poliédrico y de los ricos contextos socioculturales y preceptos estéticos en los que se dan. Lo que unifica tanto los casos estudiados como los métodos utilizados para ello son el paraguas temático y las preguntas de origen.

La estrategia focal para desarrollar la metodología adecuada y la estructura de discurso posterior que den cabida y respondan al carácter poliédrico del objeto de estudio consiste en complementar métodos eclécticos para que nos ofrezcan una mirada transdisciplinar e interseccional sobre el asunto estudiado y que incluyen: un marco conceptual sobre la identidad contemporánea con referentes bibliográficos de la sociología,

la psicología social, los estudios culturales y literarios y la filosofía; una base de documentación historiográfica sobre las trayectorias artísticas y formas de trabajo de los y las artistas activas en la escena experimental vasca del siglo XXI (obtenida mediante trabajo de campo para recabar fuentes documentales, realizar entrevistas con creadores/as locales, y asistir a representaciones de creaciones experimentales locales); el acercamiento socio-antropológico al contexto sociocultural del País Vasco contemporáneo; el análisis de puestas en escena significativas de artistas seleccionados (en base a los temas y subtemas relacionados con la identidad que tratan sus obras); y la propia práctica artística de la investigadora para, primero, re-articular escénicamente una identidad dada y, segundo, estudiar cómo se desarrolla esa rearticulación, cómo se configura esa identidad y cómo se perciben por el público las cuestiones identitarias en la práctica artística representada. Sobre estos métodos y los resultados obtenidos con cada uno, fundamentamos una teoría (que desarrolla nuestra hipótesis de partida) y la respaldamos en, y a través de, el estudio de casos.

Por lo tanto, la combinación de métodos y perspectivas ha sido la matriz de lo que después se desarrolla como una metodología transdisciplinar propia (que hemos denominado APfR), sin estar esta adscrita previamente a ninguna metodología disciplinar exclusiva. En el presente estudio primero nos hemos planteado la pregunta ¿cómo realizar esta investigación?, que el sociólogo Ander Gurrutxaga (2005: 170) relaciona con la elección de métodos (en contraposición a la pregunta que responde a la justificación metodológica y que sería ¿por qué hacer esta investigación de un modo y no de otro?). Para responderla hemos buscado y utilizado los métodos que creíamos más adecuados, entre los que incluimos una metodología específica (la PaR) para una parte de la investigación, en base a unas cuestiones epistemológicas que teníamos presentes y de las que daremos cuenta detalladamente en la Parte uno. Después, a la hora de articular en un discurso proposicional toda la información obtenida a través de los distintos métodos, hemos pensado en cómo dar sentido metodológico al conjunto. Lo que hemos encontrado entonces son metodologías coincidentes en cuanto al papel que otorgan a la apertura de métodos, al carácter interpretativo, al conocimiento situado, a la experiencia personal y al conocimiento encarnado, que son elementos en los que se apoyaba epistemológicamente esta investigación a lo largo de su desarrollo.

Como decíamos, la práctica artística como investigación (PaR) ha sido la base metodológica de una creación/investigación (*Erbeste*) que incluimos entre los casos estudiados (y a la que dedicamos la Parte cuarta de esta tesis). Con la metodología PaR desarrollamos, analizamos e interpretamos un estudio de caso específico dentro de los parámetros marcados, en el que el objeto de estudio, los medios y el sujeto estudiante

coinciden. Se trata de un práctica artística creada *ex profeso* para este proyecto y con afán de investigación. Con ella estudiamos una identidad dada, la de una artista vasca actual (la propia investigadora) en el propio proceso de creación/investigación y mediante él. Así, el objeto de estudio es esa artista y su contexto; el medio para la exploración es el artístico, su medio, llevado a cabo por la propia artista-investigadora; y el sujeto investigador es la misma persona, que observa y analiza el proceso y los resultados. De este modo, se concreta una de las máximas de la metodología PaR: en ella la práctica artística es considerada tanto un método clave de investigación como una evidencia sustancial de la pesquisa investigativa (Nelson, 2013). Pero además, en nuestro caso, esta metodología no sólo ha conducido la parte de la investigación concretada en torno a la creación/investigación *Erbeste*, sino que también ha impregnado el resto del estudio, el dedicado a obras de otras artistas vascos y vascas, en cuanto a elementos que se valorizan en la conceptualización del estudio y en la elección de métodos y modos de proceder (dando valor a asuntos como la interpretación, la iteración, la intuición, los métodos paralelos, la observación participante, la inducción…), influyendo en las bases epistemológicas que sustentan la investigación y por ello en su espíritu metodológico. Sin embargo, la tesis en conjunto no puede considerarse PaR (por lo que explicaremos en la Parte Uno). La manera en la que la PaR ha sustentado una fracción de esta investigación y ha influido en otra fracción de la misma, sin, por ello, poder considerar el trabajo global como una tesis PaR, explica la necesidad de concebir la metodología usada en esta investigación como una aportación singular y la necesidad de darle un nombre propio que identifique aquello que la asemeja con y que la distingue de la PaR.

Una metodología suele dar cuenta de cómo la estructura general de una teoría encuentra su aplicación en disciplinas científicas concretas (Harding, 1987: 3). Es decir, que las metodologías suelen estar emparentadas con disciplinas académicas específicas en su desarrollo, aunque a veces ocurran trasvases metodológicos de unas disciplinas a otras. La cuestión es que un proyecto con un enfoque transdisciplinar como éste reclamaba metodologías diversas que no se circunscriben a una sola disciplina académica. Así, tras encontrar y desarrollar nuestro acercamiento metodológico propio y al intentar explicarlo en relación a las metodologías existentes, nos encontramos con que varias, provenientes de campos de estudio distintos, podrían explicar la estructura metódica y teórica que hemos aplicado en el proceso de investigación. Y esto es así, en gran parte, porque comparten las bases epistemológicas con las que trabajábamos. De hecho, tal y como escribe Sandra Harding, métodos (técnicas para recabar información) y metodologías (teorías y análisis sobre cómo debería proceder una investigación) se entrelazan entre sí y con cuestiones

epistemológicas (cuestiones sobre la adecuación de una teoría del conocimiento o una estrategia justificativa) (1987: 2). Una epistemología es una teoría del conocimiento. Responde a cuestiones sobre quién puede ser "conocedor", qué pruebas debe superar algo para ser legitimado como conocimiento, qué cosas pueden "conocerse", etc. De algún modo, las epistemologías pueden ser caracterizadas como estrategias para justificar creencias sobre el conocimiento (Harding, 1987: 3). En ese sentido decimos que las metodologías con las que puede entenderse esta tesis, aunque provengan de disciplinas distintas, responden a una epistemología común.

En relación con esto y para finalizar la introducción a la cuestión metodológica, apuntamos que, tanto la perspectiva metodológica como los métodos contenidos en una investigación determinan los resultados de esta, porque, tal y como recoge A. Gurrutxaga recordando a Ibáñez (1979), "las técnicas de investigación son dispositivos de producción antes que meras herramientas de recolección de datos", ya que todas intervienen como mediadoras y, en consecuencia, tienen sus efectos correspondientes en el proceso de investigación (Gurrutxaga, 2005: 170). En este estudio, las técnicas y métodos usados han determinado cómo se produce el conocimiento y la propia investigación. Este hecho es, por otro lado, asumido en varias metodologías que cuentan con que los conocimientos se producen e inducen y no sólo se deducen. Al finalizar la investigación, podemos ahora relacionar las características del enfoque común con ciertas metodologías que engloban esta asunción, la capacidad interdisciplinar y la mirada interseccional que tiene nuestra propuesta, y que, aunque en nuestro caso nace de la PaR, se salen del ámbito artístico y de los estudios teatrales. Hablamos de la etnografía, del estudio de casos y de la Teoría Fundamentada. En la Parte uno ahondaremos en esta cuestión y comprobaremos qué tienen en común entre sí la etnografía, la teoría fundamentada y la PaR, y cómo las tres pueden reflejar y explicar nuestro desarrollo metodológico propio, que hemos llamado *Artistic Practice for Research*.

Para ir cerrando la parte teórica de esta introducción, volvemos momentáneamente a la cuestión del objeto de estudio para hacer unos apuntes sobre sus parámetros teóricos, que ayudan a situar el corpus estudiado. Esta investigación, planteada en términos de cómo se representa, configura o se muestra la identidad actualmente en el teatro vasco contemporáneo, pretende, precisamente, acercarse a esclarecer qué es "lo vasco en la actualidad" en esta sociedad que es al mismo tiempo globalizada y fuertemente arraigada a una idea de cultura comunitaria. Para dilucidarlo, tendremos en cuenta tanto el imaginario colectivo y la simbología común de "lo vasco", según es descrita por diversos especialistas que iremos referenciando, como las diferencias socioculturales que existen entre distintas

realidades que conviven en el ámbito vasco. Son realidades que hablan de varias maneras de entender y vivir "lo vasco" y "lo actual", que a veces incluso pueden mostrar tensiones entre sí y que van desde las tradicionales dicotomías entre entorno rural versus entorno urbano, o entre estilo de vida de costa vasca versus estilo de vida de interior montañoso o de llanura agrícola, a dicotomías actuales que enfrentan lo tradicional y local con lo cosmopolita, los ideales románticos con el ideal postmoderno, o la idea de lo/el autóctono versus lo importado o el inmigrado. Estas diferencias vamos a estudiarlas a partir y a través de las creaciones escénicas que analizaremos, ya que en cada una de ellas se tratan cuestiones que tocan uno u otro de los temas o realidades subculturales que forman el marco general de "lo vasco hoy en día".

Así, del mismo modo que la identidad contemporánea y la realidad vascas son ricas y complejas, entendemos que la escena vasca también lo es. Por lo tanto, hacemos nuestras las dudas que expresa Miriam Haughton (2018: 3) respecto de su objeto de estudio (la escenificación del trauma) en relación al nuestro: ¿por qué alguien habría de escribir un monográfico sobre un campo tan lleno de contradicción, complejidad y debate? Precisamente, sabiendo que las respuestas e interpretaciones son múltiples y que en la medida en que se profundiza en el objeto de estudio se pueden generar aún más tangentes, proponemos una mirada singular y una manera de recoger y ligar las diversas derivas que surgen del mismo. Nuestra respuesta es que, ante cualquier manifestación social y artística, pero, especialmente, ante este complejo objeto de interés, nuestro estudio sólo puede ofrecer una mirada parcial sobre algunos ejemplos de creaciones y de configuraciones de la identidad dentro de la escena vasca actual. Además, nuestra visión está impregnada y condicionada por creencias y convicciones (previas o adquiridas durante la investigación) como, por ejemplo, la asunción de que la identidad existe. Y las interpretaciones que exponemos aquí se forman en base a esas asunciones. Como muestra, tras muchas lecturas sobre filosofía y teoría de la identidad, nos reafirmamos en la existencia e importancia (social y psicológica) de la identidad en las personas de hoy en día. Los trabajos que aquí se exponen y analizan están "leídos" en relación con esta visión y convicción. No presuponemos ni esperamos que los/las artistas incluidos/as este estudio creen o hayan creado sus obras en base a los mismos preceptos con los que nosotras las interpretamos (*cf*. Haughton, 2018: 29). Sin embargo, sí consideramos que nuestra mirada parcial y situada puede ayudar a entender tanto el contexto como los trabajos escénicos presentados, así como a vislumbrar algunas tendencias estéticas y artísticas de la escena experimental vasca, y que también aporta una manera de entender el proceso de subjetivación en ciertos artistas.

Entramos en la sección final de esta introducción exponiendo la estructura de la disertación. El grueso de esta tesis se compone de cuatro partes. La primera, orientada a sentar las bases epistemológicas, metodológicas y teóricas que han conducido la investigación y que irán reflejándose a lo largo de todo el escrito. También en esta primera parte se explican detalladamente las razones teórico-metodológicas para estructurar la tesis del modo en el que se hace. Las siguientes tres partes forman el estudio de casos, y agrupan ejemplos de autores y obras según un denominador común en torno al modo en que se relacionan con la identidad, para cada parte. La Parte dos incluye ejemplos que tienen que ver con "Identidad y comunidad", la Parte Tres, se centra en ejemplos artísticos relacionados con la "Identidad y tiempo" y la cuarta parte, escrita en inglés, integra un estudio pormenorizado de una obra que explica cuestiones de "Identity and Estrangement". Cada capítulo de las Partes dos y tres corresponden al estudio de una obra escénica, en relación con la trayectoria de su(s) autor o autora(s), el contexto sociocultural común y la cuestión identitaria principal que trata o refleja la obra, a su vez también dependiente de las circunstancias y motivaciones particulares de las personas responsables de la creación en cada caso. Así pues, cada uno de estos capítulos está titulado con el nombre de la obra, su autoría y año de estreno, y contiene también un subtítulo que busca esencializar la cuestión temática saliente en dicha obra, según nuestro análisis e interpretación de la misma, siempre en relación con la identidad.

Por tanto, dentro del estudio de casos, en la Parte dos dedicada a la "Identidad y comunidad", podremos observar cómo la lengua (euskera) es un rasgo de cohesión identitaria para el actor y director Ander Lipus, y es también un eje vertebrador de su obra *Erregea eta Bufoia* (2008-2012*)*; veremos cómo los símbolos nacionales institucionales, como himnos y banderas, resultan un elemento identitario problemático para la coreógrafa Idoia Zabaleta en la obra *Royal dance* (2010*)*; y cómo existen otros signos culturales y símbolos poéticos que no están institucionalizados y que, sin embargo, articulan un imaginario colectivo, tal y como se desprende de su creación *Fisura nº 3: Txoriak* (2011); observaremos también en el proyecto *Olentzero arraun the world* (2011-2017)*,* del artista Iru, de qué manera las tradiciones de la sociedad vasca pueden actualizarse y rearticularse performativamente para establecer nuevos nexos entre el "nosotros" y el "ellos", entre la comunidad local, los/las visitantes, los migrados, los migrantes y los mensajeros en un mundo globalizado; y en el contexto de las ciudades en ese mismo mundo del neoliberalismo globalizado, la performance *Komando Opari* (2012-2017), del mismo autor, nos muestra la dicotomía entre las comunidades de "ciudadanos de bien" que se comportan con "propiedad" y los

ciudadanos "impropios", "inapropiados", desposeídos y/o marginales; por último, el proyecto *Rederas* (2018-2023) de Raketa Brokobitx trata la identidad de género desde la experiencia de ser mujer y de reconocer la gran comunidad de comunidades de mujeres y sus prácticas de sororidad. La recapitulación nos llevará a determinar por qué y de qué manera los y las artistas estudiados en esta Parte se ven impelidos a tratar cuestiones identitarias en su práctica escénica.

La Parte tres, por otro lado, atenta a las cuestiones de "Identidad y tiempo", incluye capítulos sobre obras y artistas que trabajan en torno a la memoria, la historia y otras formas de vincular la identidad con el tiempo. El primer capítulo es sobre la obra *Drama y aita* (2006) de la compañía La Pez, que hace mención a los recuerdos de infancia, las relaciones familiares y la memoria corporal; la obra *Extraordinario* (2011) del Colectivo Babazorro, por otro lado, trata los recuerdos de juventud y la memoria enfocada hacia un espacio y tiempo ajenos a los de la representación; en *Futuro simple. Futuro imperfecto* (2010), Esperanza López y Txubio Fernández de Jauregi juegan con la hipótesis de un tiempo futuro desde el que describir el pasado y nuestro tiempo presente en él, todo para hablar de tiempos de crisis y de la crisis que acompaña a una generación; en su siguiente obra, *Ella y Él: ficciones* (2011), los mismos autores, ya bajo el paraguas de la cía. Legaleón-T, hacen un trabajo de archivística sobre las huellas físicas de la memoria en torno a la biografía de sus dos creadores e intérpretes, al tiempo que proponen una reflexión-acción sobre la desaparición del actor y abren un interrogante sobre los límites de su identidad; en otro registro, la primera parte de la trilogía *Raketa Brokobitx on the rocks* (2008-2023) de Raketa Brokobitx, titulada *El arte de morir, esperando la sentencia* (2008), entra en el tema de la identidad porque ejemplifica la génesis de un *alter ego* surgido desde la catarsis escénica para la superación de un trauma personal; mientras que la segunda parte de *Raketa Brokobitx on the rocks,* titulada *A thousand miles are there for coming back* (2010), desarrolla el *alter ego* surgido en la primera y lo pone en interacción con la sociedad, habiéndole creado para ello unos antecedentes biográficos distintos a los que impulsaron originariamente el trabajo de la actriz, pero que coinciden en el recuerdo emocional y el impulso personal que encienden; por último, la propuesta *Psicodrama 4 (el crómlech)* (2013) de Óscar Gómez Mata con Espe López y L'Alakran, conjuga las narraciones personales con la acción ritual colectiva, en una *performance*-instalación que viaja de lo psicodramático a la idea del vaciamiento y favoreciendo el tiempo sincrónico. Esta obra, además, nos habla tanto de las historias personales como de las historias de los espacios, y conecta la era prehistórica con la contemporaneidad. Con un foco en el peso relacional que contienen las distintas obras

presentadas, la Parte tres va a ir desarrollando a la par y desembocando en una reflexión sobre las ligazones que existen entre lo personal y lo social cuando hablamos de identidad. De hecho, en la recapitulación se plantean ciertas conclusiones sobre esa estrecha relación entre la identidad temporal y la identidad comunitaria, que además de corroborar nuestra hipótesis, ligan con los objetivos de la tesis en relación a su metodología.

Estas dos primeras partes del estudio de casos se contraponen y complementan con la siguiente, la *Part Four*, que estudia un único caso, el de la propia investigadora, con una metodología particular distinta a la de las partes anteriores y que supone una constatación, desarrollo de argumentación y contestación sobre que la aparente dicotomía entre lo social (político-cultural) y lo personal (psicológico-emocional) en el modo de entender y explicar la identidad (como parecían apuntar las dos Partes precedentes) no existe realmente, puesto que ambas formas y ramas se afectan recíprocamente en la construcción y reconfiguración de una identidad (sea esta individual o colectiva).

Los primeros capítulos de esta cuarta parte, presentan la creación/investigación titulada *Erbeste. Loca por complacer*, aportando una descripción formal de la obra, recogiendo el historial de producción de la propuesta y especificando las distintas presentaciones que se han hecho del trabajo y con qué variaciones y adaptaciones idiomáticas en función de las circunstancias demográficas y geográficas de cada uno de los diversos espacios de exhibición en los que ha sido representada. El siguiente capítulo, "Issues of exile, precarity, (non)belonging and estrangement in *Erbeste*", sienta las bases teóricas y los conceptos clave que trata la obra y que se desarrollarán después; en especial los conceptos de exilio, "extrañamiento" (*estrangement*) y la condición de precariedad. En definitiva, este capítulo explica cómo una práctica artística "sobre el exilio" puede informarnos sobre los procesos encarnados (*embodiment*) del extrañamiento y la otredad. El consecutivo capítulo 31, "Cultural, geographical and linguistic belongings in *Erbeste"*, continúa esa argumentación con la descripción de problemáticas lingüísticas y símbolos culturales específicos que aparecen en esta obra teatral y en relación con este caso particular de identidad exiliada. El capítulo sucesivo, "Precariousness in (and around) *Erbeste*", desarrolla nuestra visión sobre la relación existente entre exilio, precariedad y extrañamiento, después de ofrecer una perspectiva sociológica sobre el contexto sociolaboral y cultural en el que *Erbeste* fue creado y que obliga a la mayoría de artistas (y académicos emergentes) a vivir como *precariado*. El capítulo 33, "*Erbeste* and the theatricalization of estrangement", propone una triple visión de cómo se da y puede estudiarse el extrañamiento en esta obra. La primera de estas visiones y secciones es "Estrangement of the audience", que trata sobre el

extrañamiento epistemológico del público (como técnica o base estética de una propuesta teatral) y que se ilustra con las herramientas formales usadas en este trabajo para conseguirlo: el plurilingüismo, la superposición de géneros y disciplinas, e incluso la mezcla de diversos registros en la misma propuesta. La segunda visión y sección es "Estrangement of the roles", que trata sobre la habilidad de la actriz para distanciarse (*to estrange*) de algunos de sus roles e identidades en la vida cotidiana mediante la creación de personajes, y expone cómo la creación de un *alter ego* es un modo de desarrollar un yo estilizado y distanciado. La tercera visión y sección, "Estrangement of the self, uncovered by PaR", habla sobre el proceso circular de la auto alienación que sufren tanto la artista como su *alter ego*. Este proceso de (no)subjetivación viene determinado por cuestiones que se han tratado en las secciones precedentes (precariedad laboral, incertidumbre, migraciones, ser actriz…) y aquí se explica cómo esto fue destapado durante el proceso de *Practice as Research*. El penúltimo capítulo, "Reception study and critique of *Erbeste*", da cuenta brevemente de otro estudio paralelo realizado para esta investigación, en torno a la recepción del público de esta obra y de las cuestiones identitarias que en ella se tratan. También incluye una crítica a la producción desde un punto de vista distanciado (en el tiempo) aunque personal. Por último, la recapitulación, liga todos los conceptos presentados a lo largo de esta cuarta parte, recuerda los otros trabajos autobiográficos de artistas vascos/as vistos en los capítulos precedentes y extrae algunas coincidencias de entre cuatro de esos trabajos, que son significativas y clave en cuanto al uso que hacen del material autobiográfico y en cuanto al modo en el que se relacionan con cuestiones de identidad.

Las conclusiones generales de la tesis se plasmarán en la última parte, "Conclusions", que continúa en inglés, en la que podrán entenderse mejor las relaciones entre unos y otros casos y cómo todos ahondan en la hipótesis propuestas desde el inicio y en la argumentación teórica que proponemos en la Parte cuarta. En los anexos adjuntaremos parte del material generado dentro de la investigación mediante práctica artística, que dio como fruto la creación/investigación *Erbeste* en la que apoyamos la *Part Four*: el guión textual original de la obra (en su versión mayoritariamente castellana y, también, la adaptación lingüística hecha para público angloparlante); los dosieres de distribución de la obra, que incluyen toda la información técnica, de colaboradores y de presupuestos y motivaciones estéticas, además de los enlaces al resumen de la obra en vídeo y a una videograbación completa de la misma en una de sus primeras presentaciones en el Antic Teatre de Barcelona (se incluyen los dosieres en las cuatro lenguas en las que están preparados); el dosier de prensa de *Erbeste*, que presenta gran parte de las críticas y crónicas

aparecidas en distintos medios y algunos comentarios públicos de sus espectadores; y también la encuesta preparada para realizar el estudio de recepción de esta obra (en los tres idiomas en los que se entregó al público) y varias muestras anónimas de las respuestas y encuestas recogidas.

Concluimos esta introducción a la tesis recogiendo que el enfoque transdiciplinar y multimetódico de la investigación y el halo lúdico en el modo de distribuir la información están influidos, determinantemente, por el punto de vista y la situación personal de la autora, y queremos hacer valer esa situacionalidad. Hacemos nuestra la declaración de Richard Schechner (2000) sobre que para tratar académicamente lo teatral o performativo es una condición deseable pertenecer a los dos campos, el teatral y el académico, porque, tal y como apunta Verónica Pallini, "las categorías que se ponen a jugar tienen una permeabilidad de análisis y una congruencia con respecto a […] una antropología del hecho teatral" (2011: 274). En nuestro caso, también consideramos que el tener cierta trayectoria en ambos ámbitos, el investigativo-académico y el artístico-teatral, nos dota de una doble mirada que, aunque de primeras pudiera resultar divergente, hemos hecho confluir, y esto nos aporta un modo singular de entender las interacciones entre las manifestaciones escénicas y su proceso creativo, y entre el hecho escénico y el contexto sociocultural en el que este se da. Además, la autora de esta investigación se sabe no-objetiva y no pretende parecerlo. Es un sujeto (artista-investigador) parte de una sociedad con unos referentes culturales concretos que comparte, en gran medida, con la comunidad objeto de su estudio, y con otros referentes, casuísticas y condicionantes que le hacen estudiarla desde cierta distancia. En todo caso, la razón que le lleva a realizar esta investigación es un anhelo personal de intentar dilucidar qué es eso de la identidad vasca hoy en día, si es que hay una, o qué componentes de su propia identidad son los que tiene en común con otros artistas y creadores escénicos de Euskadi activos hoy.

PARTE UNO:

MARCO EPISTEMOLÓGICO, TEÓRICO Y METODOLÓGICO

Marco epistemológico, teórico y metodológico para el estudio de la identidad en escena

Puede decirse que lo que estudiamos son ciertas manifestaciones escénicas en relación con el concepto de identidad, entendido de manera poliédrica. Pero al concretar esta descripción general se complejiza el objeto de estudio. Por un lado, porque reconocemos que la identidad es siempre procesual, relacional, contingente y situada. Y, por otro lado, porque contamos con que las obras artísticas son fruto de o representan la intencionalidad de sus autores/as. Para entender mejor una obra a menudo hemos de recurrir a conocer las intenciones de sus autores/as al iniciarla y conocer su proceso de creación, así como el contexto del mismo. Aún así, una y otra cosa no son equivalentes. Independientemente de la intención inicial, el resultado artístico siempre es abierto (a la mirada del público en última instancia, pero también, antes, a las vicisitudes del proceso creativo y de producción, que se da en unas circunstancias concretas). Además, las obras escénicas no son sólo interpretables sino también procesuales, (inter)personales, contingentes y situadas. Al igual que la identidad.

Una investigación que combine ambos objetos de estudio (identidad y artes escénicas), por tanto, ha de encontrar el modo singular de atender a tanta variable en su búsqueda de cierta definición y concreción. Si estos dos elementos del objeto de estudio se conectan por un tercer elemento como el contexto socio-político-cultural y éste es el de Euskadi (abiertamente problematizado) el puzle se amplía y se acentúa así la conveniencia y necesidad de idear una composición adaptada a él. En los siguientes capítulos de esta Parte uno vamos a ir exponiendo las piezas (teóricas, epistemológicas, metódicas y metodológicas) con las que estructuramos la imagen que proponemos para este marco.

1. Los procesos de subjetivación en el arte y en la sociedad

Tradicionalmente, en estudios artísticos nos hemos preguntado hasta qué punto la obra explica el contexto, y hasta qué punto el contexto explica la obra. Hoy en día, la cuestión se amplía a hasta qué punto los procesos creativos y artísticos explican ciertos procesos psicológicos o culturales en las personas y comunidades de personas. Consideramos y veremos más adelante, que las metodologías de investigación que ponen el foco en lo procesual son las que mejor responden a objetos de estudio sobre procesos sociales y personales, y esas son las que sustentan esta tesis.

Queremos saber cómo se configura una identidad de hoy en día y cómo se representa esa configuración en las creaciones escénicas experimentales vascas. Es decir, además de estudiar diferentes ejemplos de obras experimentales de artistas vascos en su contexto (social, cultural, laboral, profesional o político, en cada caso) nos interesa determinar cuáles de esas circunstancias y rasgos culturales influyen más en su identidad personal o colectiva (hasta el punto de consustanciarse en materia escénica en sus creaciones) y de qué manera se da esa influencia mutua entre contexto e identidad individual, y entre la identidad social y la identificación emocional. Por lo tanto, son esos procesos subyacentes los que requieren nuestra atención y unos métodos de estudio apropiados.

En esta investigación, a través del análisis e interpretación de obras de arte escénico y performativo de un contexto dado (limitado por parámetros geográficos y temporales) llegamos a vislumbrar relaciones complejas y detalladas de cómo la identidad de los/las artistas opera en dicho contexto y por qué o en relación a qué cuestiones sociales, políticas o culturales. Es decir, que al mismo tiempo que descubrimos, describimos y analizamos ciertas obras, también lo hacemos con los contextos socioculturales y políticos asociados y con ciertos procesos (artísticos y de subjetivación) en ellos. La subjetivación es el proceso a través del cual nos constituimos como sujetos y manifestamos nuestra subjetividad. Esto nos

lleva a afirmar que la identidad no es un estado natural sino que se construye. Se trata de un proceso que está en constante devenir y configurarse (como la subjetivación). Por ello, al estudiarlo, hemos de tener en cuenta su carácter procesual y su ligazón con el contexto específico en el que se sitúa, que también conviene descubrir y conocer.

De hecho, tal y como afirma Patricia Leavy (2009: 12), las prácticas basadas en las artes (*arts-based practices*) son especialmente adecuadas para investigaciones que pretenden *describir, explorar* o *descubrir*. Lo mismo que solían hacer antes las formas tradicionales de socioantropología. Lo que pasa es que, tal y como especifica Leavy, los métodos artísticos generalmente y tradicionalmente suelen prestar especial atención a los procesos. Esto es algo que ahora también hacen las formas recientes de etnografía (como la etnografía expresiva o la autoetnografía evocativa). Por ello, ambas (etnografía e investigación artística) se acercan cada vez más y por eso también consideramos que esta investigación puede entenderse desde ambas metodologías y puede ser ejemplo de ambas ramas disciplinares. Sin ir más lejos, varias de las obras analizadas en la tesis, aquellas que tienen un componente autobiográfico más fuerte (*Ella y él, ficciones,* de Legaleón-t, *El arte de morir esperando la sentencia*, de Raketa Brokobitx on the rocks, *Extraordinario* de Colectivo Babazorro, además de la PaR *Erbeste*…) funcionan también como nexo entre lo personal y lo contextual de sus autores (sea el contexto sociopolítico, cultural, laboral, generacional… dependiendo de cada obra) y por ello pueden también ser interpretadas como autoetnográficas. Pero tenemos que valorar asimismo que, además, la capacidad de las artes para captar los procesos refleja la naturaleza abierta (*unfolding nature*) de la vida social, por lo que con ellas se da una congruencia entre el método y el objeto de estudio (Leavy, 2009: 12). Eso es lo que hemos pretendido en esta investigación. El hecho es que, por un lado, los procesos creativos son cada vez más apreciados y entendidos en el ámbito académico como posibles vías de investigación y, por otro lado, los últimos giros de los métodos cualitativos hacia la valoración del conocimiento situado, la interpretación fenomenológica y lo procesual y relacional acercan más si cabe la interpretación de obras artísticas a la interpretación de comportamientos sociales y psicológicos.

Según adelantábamos en la introducción, que distintas metodologías respondan a una misma investigación o a un mismo objeto de estudio con determinada perspectiva responde a que comparten unas bases epistemológicas. En este caso, una de ellas, importante, es el valor otorgado a la interpretación. El giro interpretativo en ciencias sociales y humanísticas tiene que ver con la aceptación de que no existe una verdad objetiva, porque no existe una sola realidad, sino diferentes percepciones e interpretaciones de esta. Como dijo

Heinz von Foerster: "La objetividad es la ilusión de que las observaciones pueden hacerse sin un observador" (en Glasersfel, 1995: 19). Ese prejuicio de la ciencia positivista ya está superado (en gran parte de la comunidad científica y académica). Cuando creamos conocimiento lo que estamos haciendo es desarrollar estructuras, más o menos teóricas y más o menos basadas en la experiencia. Pero no debemos olvidar que "el mundo de la experiencia es siempre y exclusivamente un mundo que construimos con conceptos que producimos 'según el proyecto de nuestra razón'" (Glasersfel, 1995: 27). Es decir, que creamos, damos sentido y construimos de acuerdo a nuestros valores, conocimientos y prejuicios previos. Nuestra idea de la realidad depende de nuestra percepción. Por tanto, y de manera circular, todo lo que percibimos y proyectamos es también una interpretación; una interpretación personal, aunque esté basada en otras interpretaciones previas consensuadas o coincidentes con las de otros (puede que muchos) individuos.

Que la realidad no es unívoca sino que es interpretación es algo que confirmaban, defendían y luchaban las teorías feministas y decoloniales que se esforzaron en demostrar que lo que tradicionalmente se había conocido como "conocimiento científico objetivo" no era sino la objetivación de una realidad parcial propuesta por quienes tenían el monopolio del ejercicio y la difusión del desarrollo científico-académico: hombres blancos heterosexuales de clase acomodada en países occidentales económicamente potentes. Sandra Harding (1986) propuso que hacía falta plantearse la posición desde la que se hacía ciencia (y darle importancia a esa posicionalidad) para poder desarrollar una metodología científica feminista. A lo que Dona Haraway (1988) respondió que la única manera de facilitar una "objetividad feminista" era acentuando la situacionalidad de quien desarrollaba el discurso. Así se amplificó la conveniencia de reforzar el "conocimiento situado" para ir desmontando las estructuras del patriarcado y la colonialidad. De ahí que, para la teoría feminista propuesta por Haraway, la visión objetiva solo pueda estar en la parcialidad, porque no existen dos posiciones iguales y por tanto no pueden ser equiparables. Es decir, que como no hay una verdad "objetiva" ni tampoco una gran verdad en torno a la que comparar otras verdades menores, todas las interpretaciones tienen que tomar su espacio y su importancia, sin caer en el relativismo de equipararlas todas, sino para entender por qué una interpretación llega a erigirse en "verdad mayoritaria" en detrimento de otras: "La alternativa al relativismo son los conocimientos parciales, localizables y críticos, que admiten la posibilidad de conexiones llamadas *solidaridad* en la política y *conversaciones compartidas* en la epistemología. El relativismo es una manera de no estar en ningún sitio mientras se pretende igualmente estar en todas partes. La 'igualdad' del posicionamiento es una negación de responsabilidad y de

búsqueda crítica" (Haraway, 1991: 329).

En cualquiera de nuestros estudios y discursos, la posicionalidad (*standpoint*) o posicionamiento es vital porque nos fuerza a reconocer nuestros propios privilegios, poderes y prejuicios al mismo tiempo que denunciamos las estructuras de poder que envuelven a los sujetos de estudio (Madison, 2005: 6). Es decir, cuanto más claramente posicionemos nuestro caso como una cuestión concreta y personal, más claramente cundirá el ejemplo de que se trata de una parte de la realidad tan pertinente, particular, real y parcial como aquella que tradicionalmente se ha presentado como "la realidad" mayoritaria (la acordada por los hombres blancos heterosexuales, letrados y pudientes de sociedades occidentales). El problema estaría entonces en cómo integrar la subjetividad y la objetividad del enfoque propio en la investigación académica. A esto Mauro Ceruti (1995: 48) responde que, ya que cualquier "criterio, cualquier ordenamiento son una cuestión de *elección"*, pero, asimismo, "la elección se efectúa con el fin de comprender mejor una realidad de otra manera fugitiva", cuando la observadora se sumerge en su propia limitación (parcialidad) tiene el instrumento para alcanzar la intersubjetividad. En este argumento se presenta la cuestión de la intersubjetividad como un estado-proceso ligado a la relación objeto-sujeto, y esto es, de hecho, uno de los aspectos clave de nuestro posicionamiento metodológico. Haraway sostiene que la "objetividad feminista trata de la localización limitada y del conocimiento situado, no de la trascendencia y el desdoblamiento del sujeto y el objeto" (1991: 326-327). En nuestro caso, no estamos buscando una objetividad feminista, pero sí pretendemos sacudir el trascendental peso que suele concederse a la separación entre sujeto y objeto de estudio, y para ello queremos poner en valor la situacionalidad de nuestro conocimiento, con sus más y sus menos, y el aporte singular que representa la coincidencia parcial del sujeto investigador con el sujeto/objeto y proceso investigado. Incidiremos después en las explicaciones de por qué en esta investigación los sujetos y objetos de estudio no son del todo separables ni del todo lo mismo, o por qué ni la observadora ni lo observado están enteramente alejados (y por qué, por tanto, no pretendemos que lo parezcan). Pero antes, damos cuenta de hasta qué punto nos influyen las bases epistemológicas del feminismo y el decolonialismo.

La epistemología feminista estudia cómo el sistema sexo-género influye en las concepciones del pensamiento, del conocimiento, los métodos de investigación y justificación (Nicolás, 2009). Posteriormente, las teorías decoloniales también han ahondado en cuestionar campos de estudio y apriorismos hasta entonces incuestionados. Ambas bases epistémicas aumentan los referentes de comprensión, que aportan a la desnaturalización de campos de estudio que no se nombraban ni se investigaban previamente. Desde los años

ochenta del siglo pasado, las feministas empezaron a producir sus propias teorías –en las que necesariamente adscribían su propio sistema de valores, incluido el de su elección de a qué datos y realidades atender– y por ello fueron inmediatamente criticadas, menospreciadas o ignoradas por el grueso de los hombres académicos (Griffiths, 1995: 36). Pero aunque, según Griffiths, la teoría informada por el feminismo sigue siendo aún de interés minoritario en el sistema académico, en todo caso, el usar "la experiencia personal" o la "posición subjetiva" para cuestionar la filosofía ha ido adquiriendo relevancia, ya que es algo que en sí controvierte las bases del conocimiento que subyace a las teorías mayoritarias sobre la identidad. Porque debate la creencia que tiene la propia filosofía de entenderse a sí misma como universal y no afectada por consideraciones políticas como el género, que entra en la categoría de "experiencia personal" y que contribuye a la "posición subjetiva" (1995: 55). Además, en relación con estudios sobre la identidad, hay otra cuestión que caracteriza la mirada y posicionalidad feminista y es que, si los estudios tradicionales de la filosofía hegemónica, la biología y la primera psicología que trataban esta cuestión (desarrollados por una élite másculina en los centros de producción del saber) se centraban en el aspecto de unicidad, durabilidad y permanencia de la identidad, es decir, en el "hasta qué punto *x* es *x,* y no *y*", las visiones feministas sobre identidad se centrarían en los procesos de subjetivación y en lo relacional, en el "qué o quién soy yo", "cómo he llegado a convertime en lo que soy" o "por influencia de qué" (*cf.* Griffiths, 1995: 75). Este tipo de preguntas y miradas son las que inspiran esta investigación, y por eso incluimos en ella de un modo central tanto la posición subjetiva de la investigadora como la experiencia personal y el relato personal de los y las artistas estudiados.

Por su parte, lo que las teorías decoloniales han ayudado a desvelar, como crítica al neoliberalismo globalizado, es que hoy el capitalismo global es la versión posmoderna de todas las exclusiones coloniales provocadas por la modernidad (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007: 13)[5]. Entre otras cosas, lo que determinan es que el sistema-mundo actual es una forma de colonialidad global (Mignolo, 2005) contra la que es imprescindible incorporar otros análisis y maneras de mirar que visibilicen ciertas jerarquías epistémicas, espirituales, étnicas/raciales y de género/sexualidad, todas productos del sistema-mundo que Grosfoguel (2006) denomina "sistema europeo-norteamericano capitalista-patriarcal moderno-colonial", que fija condiciones económicas precarias y excluyentes que se exportan (desde los

[5] Usamos el concepto de decolonialidad para, precisamente y tal y como sugieren algunos de sus preceptores, como Castro-Gómez y Grosfoguel (2007), expresar que la colonización aún sigue activa en el mundo político-económico (aunque maneras más subrepticias que las imperantes en los siglos XVII y XIX) y en las ideas y el lenguaje con los que convivimos, y que, por lo tanto, no podemos hablar en términos de postcolonialismo (Saldarriaga y Gómez, 2018).

epicentros de Europa y Norteamérica) al resto del mundo y que generan la categoría de "subalterno".

Esta visión nos interesa por dos cuestiones: primeramente, porque en su concepto de globalización se elimina el cariz de inocencia, igualitarismo y relativismo con el que a menudo se quiere presentar dicho fenómeno y, en cambio, se insiste en que se trata de un proceso de asimilación (económica y cultural) por parte de una cultura poderosa (la del neoliberalismo norteamericano y centroeuropeo) hacia las culturas y formas de vida menos poderosas en términos globales. Esto es importante cuando hablemos de la influencia de la globalización en Euskal Herria, ya que ésta no ha sido tradicionalmente una zona de producción de saberes, formas culturales y organización social exportables hacia el mundo global y la cultura hegemónica sino, más bien, una zona de recepción de las formas traidas por los distintos imperios, invasiones y ocupaciones pasadas y ahora por la globalización, aunque sea reseñable la capacidad que ha mostrado para mantener muchas de sus formas y tradiciones autóctonas (y su sentido de identidad comunitaria) a pesar y a lo largo de todas esas influencias externas. Jaime Valverde (2015a: 35) también habla del carácter "periférico" de la cultura vasca (y específicamente del teatro y la creación en euskera) dentro de la centralidad europea y en base a su dependencia política de dos de sus Estados con culturas muy diferentes, e incluso explica cómo el sistema cultural vasco, que no seguía los cánones y ritmos de otros sistemas culturales vecinos durante la modernidad, habría quedado relegado a "cultura del pasado" dentro de los criterios hegelianos de modernidad; lo cual explica porqué tampoco debería medirse ahora según criterios de "postmodernidad". Esto nos hace pensar en una idea con la que después cerraremos este capítulo, rubricada por Zulaika (2000: 244), sobre la singular situación de lo vasco como epítome de la premodernidad y de la posmodernidad (y sobre el reto que presenta analizarlo y describirlo según uno sólo de esos conceptos temporales y culturales). Esa situación de lo vasco es también relacionable con la particular intensa relación que tiene a la vez con el nacionalismo y la globalización (*cf*. Sabanadze, 2010).

De algún modo, por tanto, la vasca, se trata de una comunidad subalterna (que se ha esforzado y en gran medida sigue esforzándose por mantener su identidad propia). Y ese carácter de subalternidad, más allá de las creencias y convicciones políticas que pueda tener cada uno (respecto de los porqués, de qué maneras y hasta qué puntos), influye en la manera de ser y verse de los y las artistas vascos que estudiamos aquí (como parte de esa comunidad). La segunda cuestión por la que nos interesa la epistemología decolonial es porque los trabajos artísticos que se incluyen en este estudio muestran diversas (otras) facetas

de lo subalterno, aún en un contexto de sociedad industrializada, financiera, rica, democrática, culturizada… y todas aquellas bondades que se les presuponen a las sociedades-culturas capitalistas europeas, como lo es la vasca.

Lo subalterno puede definirse también como lo que queda en los márgenes. Cada uno de los ejemplos estudiados en esta tesis trata una forma de marginalidad, exclusión o subalternidad en las temáticas que toca: la lengua minorizada, las tradiciones locales en regresión, los/las migrantes como representantes de la alteridad, los signos y metáforas culturales frente a los símbolos nacionales institucionales, las comunidades de mujeres como comunidades de resistencia y apoyo, los/las niños/niñas y jóvenes como víctimas secundarias de los conflictos entre adultos, los/las artistas escénicos/las como epítome de la precariedad laboral y de reconocimiento… Además, son signos que directamente entroncan con la identidad personal de sus autores. De hecho, nuestra hipótesis lo que sostiene es que ese carácter de "subalternidad" de algunos de sus aspectos identitarios –o lo que Zygmunt Bauman (1998) y Amin Maalouf (2012) describían como pertenencias identitarias "amenazadas"–, es lo que llama a sus autores/as a tratarlos escénicamente. Es decir, que lo que empuja a tener que tratar artísticamente un tema y no otro (relacionados todos con la identidad) es la sensación de marginalidad o debilidad que percibe el/la artista sobre dicha cuestión en su contexto y circunstancias personales, que se reúnen en el contexto que estudiamos. En definitiva, vemos cómo la subalternidad influye en estos y estas artistas tanto en su identidad colectiva como en la individual.

Por todo esto, el valor de los casos concretos, los estudios sociales de observadores/as participantes y los trabajos autobiográficos va aumentando en las tendencias de la investigación académica. La investigación cualitativa, crecientemente, está interesada en acceder a múltiples significados (y proponer significados múltiples). Esto religa con la crítica al positivismo (desde las teorías postestructuralistas, feministas y decoloniales) como una perspectiva que históricamente ha cubierto o escondido significados múltiples al proponer verdades universales que silenciaban u oprimían a muchos grupos, y a menudo haciéndolos invisibles en el entramado de la producción de conocimiento. Por eso, muchas (cada vez más) personas investigando en torno a cuestiones identitarias se lanzan a las metodologías basadas en la práctica artística. La atención que procuran estas metodologías (*Arts-based practices*) hacia la multiplicidad, lo procesual y su foco inductivo han hecho crecer su influencia en el mundo académico (Leavy, 2009: 15). De ahí también que algunas de las nuevas tipologías de estudios académicos sobre contextos propios, participativos y con medios próximos, sea en torno a la identidad o no, se acerquen cada vez más al ámbito de lo

creativo y de lo artístico. Un ejemplo es el de la autoetnografía evocativa, un tipo de escritura e investigación autobiográfica que propone y activa múltiples capas de conciencia que conectan lo personal y lo cultural (Bochner y Ellis, 2016: 65), como pretende hacer este estudio.

Arthur Bochner y Carolyn Ellis, desarrolladores de la autoetnografía evocativa como metodología académica, defienden los modos etnográficos que son creativos, interpretativos y artísticos (2016: 165-166) y hablan de ciertos preceptos en los métodos cualitativos interpretativos que extraemos a continuación porque coinciden con algunas premisas metodológicas para esta investigación, porque tienen que ver con los ejemplos artísticos que tratamos aquí y porque también coinciden con las bases de otras formas autobiográficas de investigación, como la PaR. Primero, la persona investigadora es parte del material investigado. Segundo, los textos de ciencias sociales están compuestos por personas particulares con su particular situación. Por último, lo que las investigadoras escriben no es sólo "sobre" ciertas personas y su contexto sino también "para" ellas, en la misma medida (Bochner y Ellis, 2016: 56). En estos preceptos es donde se constata la cercanía entre los estudios artísticos y los sociales, más concretamente entre la práctica artística como investigación y la etnografía. Y específicamente, con el presente trabajo como ejemplo, la similitud entre la PaR autobiográfica y la autoetnografía evocativa. Al fin y al cabo, metodologías basadas en las artes como la PaR (PbR, PlR, PARIP…) y la auto-etnografía comparten su capacidad de fundamentar estudios culturales sobre contextos delimitados y basándose en casos particulares, otorgando especial atención a los procesos intrínsecos en ellos.

2. La mirada investigadora, situada

En el presente trabajo estudiamos unas obras artísticas, estudiamos un contexto, reflejamos su(s) cultura(s), y reflejamos y exponemos una visión sobre esos elementos y cómo se relacionan. Lo hacemos desde una mirada que conoce y comparte dicho contexto y cultura. Es una mirada parcial (cualquier mirada lo es) e implicada en aquello que estudia.

De hecho, podemos considerar a la investigadora una "observadora participante" en el sentido que en sociología se da a esta expresión para definir a un tipo de agente implicado en la investigación cuando se habla de trabajo de campo (Given, 2008: 320, 343-347), de grupos de trabajo y grupos focales (Given, 2008: 326, 352-354; Gómez, Latorre, Sánchez y Flecha, 2006; Flecha, Gómez y Puigvert, 2010), perspectiva constructivista, pragmatismo crítico (Given, 2008: 119, 161) o cuando se habla de estudios etnográficos (Zulaika: 2000: 143; Given, 2008: 183, 344, 439, 493). Con esta expresión nos vamos a referir a la investigadora en alguna ocasión. Pero mejor aún sería plantearla, tal y como se hace en investigaciones recientes de autoetnografía, como una "participante observadora" (Ellis y Brocher, 2016: 167; Tedlock, 1991 y 2000), en cuanto a que en trabajos como éste se observa al participante observando, o en cuanto a que, tal y como describía Tedlock (1991), en este tipo de relación entre investigadora y contexto-proceso investigado, la investigación puede entenderse como una "observation of participation" (en Ellis y Adams, 2014: 271). Es más, la participación observante y la observación participante son un ingrediente básico de la etnografía, según la define Zulaika: "es la pasión por mirar la rareza implícita en las prácticas más cotidianas. Por el método de participación observante, el investigador se deja sumergir en las realidades más cotidianas y más exóticas para conocerlas desde su propia experiencia" (2000: 143). Y es desde esta perspectiva desde la que podemos entender el presente trabajo

también como una exploración etnográfica.

Más allá de eso, la participación de la investigadora en el objeto investigado en este caso no se limita al contexto geográfico y cultural. Tal y como hemos anunciado, también se refiere al medio artístico que se estudia. No es baladí que en este caso la investigadora comparta contexto doble con los creadores y creadoras estudiados: el contexto cultural y, hasta cierto punto, identitario –con todos los matices por hacer– que incluye el entorno geográfico, cultural, lingüístico, socioeconómico, histórico y generacional… Y, a su vez, el contexto del medio artístico como dedicación profesional: ya que la investigadora es, a su vez, creadora escénica vasca, al igual que los/las demás autores/as que estudia.

Además, la autora del proyecto decide reservar una parte de su trabajo investigativo a realizar una creación/investigación experimental personal, como agente parte del contexto y del asunto investigado. Se pone a sí misma (y su proceso creativo, y su obra) en el papel de objeto de estudio, sin dejar de ser sujeto estudiante. Como investigadora-creadora se coloca en ese doble papel, y a su vez, durante la escritura de los resultados de esta doble investigación tiene que explorar también el papel de mediadora entre los dos roles previos, el de artista y el de académica. A la hora de dar una forma argumental a todos los hallazgos de la investigación mediante este escrito, la autora ha de colocarse antes en la posición de mediadora entre todas esas implicaciones más o menos personales y cercanas. Es un lugar privilegiado que acerca su mirada a la de la autoetnografía, aunque en su caso el estudio de las prácticas artísticas haya partido de la práctica artística.

Así pues, esta investigación integra dos miradas (dos investigaciones complementarias, en realidad): la del sujeto que crea (e investiga y analiza) respecto de su propia experiencia vital y creativa y de su propio contexto, en torno a su propia identidad; y la del sujeto que investiga y analiza (e interpreta, por lo tanto, también crea) en torno a la obra de otros creadores y creadoras con los que comparte parte del contexto; es decir, por los que su mirada es claramente interesada y obviamente parcial. La primera mirada se da en la parte fundamentada en la PaR, que también puede entenderse como autoetnografía evocativa; mientras que la segunda se da en el estudio de casos del resto de artistas y sus circunstancias personales y contexto sociocultural común, de modo que puede entenderse como ejemplo de "estudios culturales" o como "estudio etnográfico". Dicho de otro modo, la creadora se convierte en investigadora y observadora (de su propia subjetividad y sus procesos de subjetivación) y, a su vez, la investigadora se convierte es intérprete y, de algún modo, creadora, de una visión en torno a lo que observa de otros artistas y obras y procesos ajenos en un contexto del que también es ella partícipe. Por lo tanto, el sujeto investigador no puede

ni pretende abstraerse del contexto común con el objeto estudiado (ya que es parte del mismo), sino que acepta y aprovecha ese conocimiento situado, y su mirada de observador participante y de participante observador (del contexto sociocultural común y de algunos de los procesos creativos).

Por todo lo explicado hasta ahora es de singular importancia para la que escribe situar el lugar de la investigadora-actora-autora. Precisamente porque estamos hablando de la identidad (personal, social, cultural) y porque no es casual, arbitrario, fortuito ni falto de significado que para realizar esta investigación en torno a la identidad se haya elegido utilizar una combinación ecléctica de métodos que navegan entre metodologías cualitativas e interpretativas para estudiar los aspectos o preocupaciones identitarias de ciertos artistas presentes en el teatro vasco experimental actual; y, especialmente, que se haya elegido combinar la práctica artística con las metodologías cualitativas y humanísticas más tradicionales para dar cuenta de la "identidad compuesta" de la investigadora: la actriz-creadora y la investigadora-académica han querido encontrarse en un proyecto común en torno a la identidad actual. Esa identidad compuesta particular sirve como espejo amplificado para reflejar la identidad compuesta de muchos/as otros/as artistas que comparten su contexto, y también para dar cuenta de la dimensión que esta "composicionalidad" de identidades (fragmentadas y) superpuestas en una misma persona, ocupa en muchos sujetos hoy en día y, significativamente, en otros artistas que, como la que escribe y como se relatará a lo largo de la tesis, sufren y están influidos en su identidad por las crisis endémicas del sector y los consiguientes estados de precariedad laboral, precariedad económica, falta de reconocimiento… lo cual influye en su autoconcepto; y sufren y están influidos en su identidad también por los desplazamientos obligados por las circunstancias y estructuras del sector.

En ese contexto y esa argumentación incluimos por tanto una teorización sobre procesos de identificación y subjetivación influidos por la precariedad y la inestabilidad de referentes y marcos contextuales, que esta basada en la experiencia personal de la investigadora, recogida y descubierta mediante la PaR realizada *ex profeso*. Una experiencia que compara con la de otros de los artistas estudiados y que presenta reforzada por diversas teorías previas (en torno a la subjetivación personal, en estudios psicológicos, y en torno a procesos y cambios de socialización en las culturas actuales del neoliberalismo globalizado, en estudios sociales) o apoyada en informes y estudios sobre el sector de las artes escénicas. Como tal, esta teorización, por más informada que esté, no puede desmembrarse de su raíz personal, procesual y relacional propia y situada. Ni puede hacerlo la interpretación de los

hechos, las palabras y las obras conocidas mediante las metodologías aplicadas.

En la selección, descripción, análisis e interpretación de las obras estudiadas y su relación con cuestiones de identidad, todas estas coincidencias y simbiosis son más que significativas. Sin ir más lejos, es fácil adivinar que en la elección de las obras tratadas y en los temas y subtemas que se vislumbran en cada una, ha jugado un papel fundamental la afinidad e interés personal de la investigadora por dichos temas y subtemas. De ahí que nos parezca necesario situar esa mirada personal antes de emprender la descripción, el análisis y la interpretación de los casos a través de la misma. Parece razonable y ético exponer desde el principio quién interpreta y analiza y en base a qué intereses y paradigmas lo hace (Madison, 2005a: 5). Si la relación que se da entre la(s) cuestión(es) identitaria(s) y las obras estudiadas siempre está mediatizada por la visión del público espectador, en este caso y de manera fundamental está mediatizada por una artista-investigadora que selecciona las obras, las analiza y las interpreta de acuerdo a sus conocimientos (más o memos objetivos, empíricos o intuitivos) y creencias. Por todo esto, la autora quiere situar de dónde viene y cómo llega hasta este proyecto de investigación, tal y como ha resultado. Pero también, antes, quiere especificar y reclamar el uso distintivo que hará a lo largo del escrito de la primera persona.

Por tradición y formalismo académico suele usarse en las tesis doctorales la primera persona del plural. Entendemos la conveniencia de este plural mayestático en los escritos de ciencias naturales y estudios positivistas que pretenden separar la realidad de lo observado de la realidad del observante apelando a un ideal de objetividad (Leavy, 2009: 5) y entendemos que durante décadas se haya extendido ese uso en todas las ciencias (fueran exactas, sociales, humanas…) también por enfatizar las aportaciones colectivas. Pero desde el giro cualitativo o performativo en las ciencias sociales, la influencia de la fenomenología y las teorías postestructuralistas, la crítica postmoderna y los avances en crítica decolonial y feminista (Leavy, 2009: 7), ha quedado demostrado que tal objetividad no existe (Leavy, 2009: 8) y que, en todo caso, incluso como ideal es un constructo influido por los parámetros, escalas de valores y situación de partida de quienes, en situación de poder, generan y distribuyen el saber "objetivo". Esta idea es acorde con la argumentación de Mauro Ceruti (1995) sobre la progresiva descentralización del punto de vista del sujeto cognosciente, el paulatino abandono del ideal regulativo de ese punto de vista absoluto, y la desaparición de la noción clásica de síntesis: no existe ya, ni se pretende, un metapunto de vista respecto del cual juzgar y hacer homogéneas las diferencias que se dan entre los demás puntos de vista, sino que prevalece el contexto, el camino y los procesos por los que se llega a cada punto. Ceruti también subraya el carácter heurístico y estratégico de todas las formaciones teóricas y

sistemáticas, y "la irreductible *pluralidad* de los puntos de vista, de los lenguajes, de los modelos, de los temas y de las imágenes que contribuyen (cooperando, pero también contradiciéndose) en la producción de los conocimientos" (1995: 47).

En la presente disertación, descriptiva, analítica, interpretativa y creativa a la vez, apoyamos nuestras teorizaciones en informes y estadísticas, en estudios sociológicos y teóricos sobre la identidad y en otras fuentes informadas y publicadas. Esto podría empujarnos a creer que nuestro análisis se acerca al positivismo de algún modo o que, en todo caso, convendría acercarse al mismo en la forma de exponer los resultados de la investigación (por ejemplo, dejando clara la separación entre objeto de estudio y sujeto investigador y alejándolos al máximo, mediante el uso del plural mayestático para sugerir una posición "despersonalizada" del escribiente). Sin embargo, no sólo acabamos de detallar el modo en que sujeto observante, sujeto participante, sujeto observado, sujeto analizador y sujeto creador coinciden en este estudio, sino que al respecto del peso teórico y los referentes "objetivables" en los que también se basa el estudio, conviene subrayar que cualquier teorización, cualquier argumentación teórica, no deja de ser una "construción". Y pretender presentarla como una verdad objetiva sólo puede tener sentido como juego, en el que todas las partes participantes (escritoras y lectoras) acordamos suspender nuestra incredulidad para disfrutar mejor de la propuesta (tal y como se hace en otras formas de literatura, en el cine o en el teatro, en los que a menudo se propone sustituir la verdad por la verosimilitud). Además, aceptando que un discurso personal nunca es sólo de uno mismo sino que siempre está influido por los discursos e informaciones circundantes y previos, tampoco queremos caer en el relativismo de equiparar las influencias con los resultados, ni de eliminar la importancia del proceso que sigue una idea o conceptualización hasta devenir argumento o discurso. Menos aún en una tipología de escrito en la que todas las referencias teóricas, conceptuales, metodológicas de las que se tiene constancia, la investigadora las hace constar en el propio redactado. En esas coordenadas, resulta más coherente en un estudio como este dejar patente que la interpretación se hace desde un punto de vista concreto (y personal), y no tras un "nosotras" que puede entenderse como anónimo (*cf.* Hannula, Suoranta y Vadén, 2005).

Además, a la vez, estamos interpretando un contexto sociocultural y teorizando sobre la importancia que tienen distintos aspectos de lo identitario entre las gentes que habitan ese contexto. Se trata de la observación de un contexto que conocemos desde dentro, del que somos partícipes. Por lo tanto, como observadora participante (y por momentos distanciada, como especificaré más adelante), defiendo que no debemos esconder nuestra

implicación en el mismo, sino hacerla patente, ya que da cuenta de las limitaciones y ventajas a la hora de estudiar e interpretar dicho contexto. Y por eso, en este estudio interpretativo concreto sería doblemente conveniente hablar desde la primera persona del singular.

Sin embargo, en pos del juego aludido (en el que ambas partes, emisora y receptora, somos conscientes del papel que jugamos), porque como actriz me interesa traer el carácter lúdico también a esta parte de la investigación en la que se comparten los resultados con los y las lectoras, y por facilitar el pacto de lectura, me propongo utilizar también el plural mayestático. Pero no sólo. Ya que estamos hablando de identidades y de subjetivaciones, y ya que en este trabajo he navegado por varios roles (y he tenido que encontrar el modo de jerarquizarlos o mediar entre ellos en las ocasiones en las que varios roles tenían que convivir y su jerarquización no era evidente), aprovecho el presente redactado para hacer patente el juego de roles a lo largo de la investigación y la mediación entre ellos que tengo que ejercer ahora en el escrito. Voy a combinar ambas primeras personas. Y explico a continuación de qué manera y por qué, para no generar confusión innecesaria y para mostrar que también hay cierta lógica justificada en mi elección.

En las partes de esta tesis escritas en inglés utilizaré primordialmente la primera persona del singular. Primeramente, porque la mayor parte de lo escrito en inglés se refiere a mi práctica artística como investigación, y sería confuso y hasta absurdo presentar una práctica artística personal de inspiración autobiográfica con la que tengo que exponer motivaciones, procesos seguidos y hallazgos encontrados durante esos procesos, como si fuera el experimento realizado por un equipo de académicos. Segundo, porque en la tradición anglosajona el uso de la primera persona del singular está más extendido en el ámbito académico y es incluso preferible en disciplinas que conlleven metodologías cualitativas, interpretativas y/o artísticas. Los ejemplos de escritos académicos que utilizan la primera persona del singular son numerosos, y cada vez más. Así que mencionamos sólo algunos de los consultados. No ocurren sólo en el ámbito de las tesis doctorales PaR (*cf.* Davis, 2016; Amalio, 2018; Wong, 2019), sino también en tesis con estudios de caso sobre archivos de danza (*cf.* Charalambous, 2021), en tesis de estudios teatrales sin práctica artística pero en los que la investigadora se posiciona y sitúa como parte del contexto estudiado (*cf.* Tavano García, 2018) y, más allá de las tesis, se ha extendido el uso del "yo" (*I/me*) en trabajos antropológicos, a partir de la bibliografía del etnógrafo estadounidense fundador de la antropología existencial, Michael Jackson (*cf.* 1989, 2010, 2012), quien defiende la importancia de la subjetividad y la subjetivación en el encuentro y conocimiento de "los otros" y el valor de la observación participante. También es habitual en publicaciones

académicas de autoetnografía (*cf*. Pensoneau-Conway, Adam y Bolen, 2017), en estudios literarios y culturales como los de Edward Said (2013) o de teoría decolonial como los de Homi Bhabha (1990) y en propuestas híbridas entre el estudio autoetnográfico y el artístico como las que propone Silvija Jestrovic (2018). También en lengua castellana encontramos ejemplos de tesis doctorales y ensayos escritos desde el "yo", especialmente en el ámbito de la antropología (Pallini, 2011; Zulaika, 2014).

En las partes de esta tesis escritas en castellano, que se refieren primordialmente al análisis e interpretación de trabajos escénicos y teorías ajenas, como ejercicio de estilo y juego de roles, me comprometo a utilizar la primera persona del plural y a sugerir con ella un grupo indeterminado de académicos o académicas (que incluye a quienes directa o indirectamente han influido en el presente escrito). Lo hago con el fin de dejar más espacio entre el yo observador participante y el trabajo de los y las artistas estudiadas. Mantendré esta posición a lo largo de los primeros capítulos, salvo cuando haya de relatar y explicar cómo las circunstancias de la investigación influyen en las elecciones metodológicas que he tomado –como ahora– o cuando haya de transcribir mi experiencia personal como espectadora de determinadas obras en un lugar y momento concretos. En esos casos volveré momentáneamente a escribir como "yo", para dar cuenta, precisamente, de la experiencia personal vivida como espectadora (y como investigadora) y para mostrar cómo se construye en consecuencia mi interpretación fenomenológica de la obra y del proceso de investigación. Podemos encontrar varios ejemplos académicos de ensayos que combinan ambas primeras personas, la del singular y la del plural, desde Anthony Giddens (1991) y Homi Bhabha (1994), hasta Diana Taylor (2006), Michael Jackson (2012), Dwight Conquergood (2013); Brandon LaBelle (2014) o Sara Ahmed (2014). En *Evocative autoethnography,* Carolyn Ellin y Arthur Bochner (2016), incluso, combinan las dos primeras personas con la tercera persona, en singular y en plural, para referirse a sí mismos.

Por otro lado, al pensar en la investigadora como parte del material investigado, puede observarse la relevancia de concebirla no como un espectador neutral y separado del objeto a estudiar, sino como (información) parte del objeto de análisis, como un ejemplo viviente, activo y sintiente del grupo estudiado. De este modo, como señalan Bochner y Ellis (2016: 57), también se obliga a reconocer los intereses personales, valores, ideales y emociones que entran en el proyecto de investigación, porque las experiencias y creencias de la persona investigadora influyen en sus observaciones e interpretaciones de los hechos y datos. Estos autores citan al antropólogo Michael Jackson (1989, 17) para insistir en que el observante no puede separarse de lo que pretende observar porque nuestra comprensión de

los otros sólo puede proceder del interior de nuestra propia experiencia (en Bochner y Ellis, 2016: 57).

Es más, hay cuestiones y temas que extraemos del contexto o de las obras estudiadas aquí (para ponerlas en relación unas con otras, entre sí y con el tema de la identidad) que escaparían a nuestra percepción si no fuera porque la autora participa de ese contexto y de muchas de sus pertenencias, preocupaciones, símbolos culturales, metáforas y pesos simbólicos, en asuntos relacionados con la identidad cultural vasca, con la identidad de género (como mujer), con la experiencia diglósica y heteroglósica, con la identidad contemporánea en contextos de crisis endémica del sector teatral en el Estado español, y más en los ámbitos y regiones periféricas de ese sector (lo experimental, el contexto-sistema vasco), con la identidad extrañada que se acentúa en los procesos migratorios… Son esas pertenencias identitarias que puede compartir con los y las artistas estudiadas y apreciar en sus obras, las que le hacen percibir conexiones comunes entre unas y otras (más o menos explícitas en las obras, más o menos latentes en la sociedad y el contexto estudiados o, incluso, en las preocupaciones estéticas de las personas creadoras estudiadas), y las que le permiten poder estirar de hilos (de otro modo poco visibles) para poder tejer una etnografía del contexto sociocultural propuesto y estudiado.

Por eso defendemos que este es un trabajo no sólo de estudios teatrales y estudios culturales, sino también de antropología sociocultural. Porque a través del análisis e interpretación de obras de arte escénico y performativo de un contexto dado (limitado por parámetros geográficos y temporales), desde un punto de vista particular, situado y participante, llegamos a vislumbrar relaciones complejas y detalladas de cómo la identidad de los artistas opera en dicho contexto y por qué o en relación a qué cuestiones sociales, políticas o culturales.

3. Métodos y metodologías

Esta tesis parte de un trabajo de campo en Euskadi que realizamos entre 2008 y 2010 (que incluía entrevistas con artistas, gestores/as, investigadores/as, asistencia a centros de creación, festivales y estrenos señalados…) para elaborar un mapa de situación sobre los agentes creadores en artes escénicas activos en la primera década del siglo XXI que, tal y como adelantábamos en la introducción, aún es inédito. De este mapa de situación elegimos ciertos artistas y obras, y nos entrevistamos nuevamente con los/las seleccionados/as para una comprensión más profunda de su universo y preocupaciones creativas, además de recoger documentación gráfica y videográfica de su trabajo. Asimismo, acudimos a las presentaciones en vivo de los trabajos seleccionados siempre que nos fue posible. Paralelamente, buscamos fuentes bibliográficas multidisciplinares (de teoría sobre identidad, sobre cultura, sobre globalización y sociedad actual, sobre cultura y sociedad vasca…) y procedimos a su lectura para asentar las bases del marco teórico sobre el que construir nuestra argumentación, que, por tanto, bebe de diversas disciplinas. Aparte de eso, elaboramos un proyecto performativo experimental para el estudio de la identidad puesta en escena y de la recepción de la misma por parte del público. Dicho proyecto experimental, por cuestiones logísticas, fue reformulado y se convirtió en dos estudios experimentales complementarios. El primero y principal, una investigación mediante práctica artística en la que la autora realiza una exploración sobre las mismas preguntas de partida que la investigación teórica, pero utilizando sus herramientas artísticas y desde la metodología PaR. De esa investigación artística surgen varios productos performativos (presentaciones de escenas, performances y variaciones como trabajo en proceso…), entre los que destaca la obra *Erbeste*, que se incluye como ejemplo analizado en la Parte cuarta y que sirve como exploración autoetnográfica. El

segundo y dependiente del primero, se trata de un estudio sociológico con encuesta cualitativa, sobre la recepción de la creación-investigación *Erbeste* en relación con los aspectos identitarios que trata. Para realizarlo, se mostró la obra ante público en distintos entornos sociales, geográficos y lingüísticos y, tras la misma, se abrió un coloquio con los y las asistentes y se les invitó a participar en una encuesta cualitativa voluntaria. De cara a la escritura de los resultados obtenidos en formato tesis, finalmente, se da la reflexión autoetnográfica y comparativa, entre unos y otros ejemplos estudiados, para encajar la PaR y sus resultados sobre la configuración de la identidad de una artista vasca emigrada, en el discurso general sobre la identidad de los y las artistas vascas hoy en relación a su trabajo performativo.

En la investigación sobre cómo se configura la identidad en la escena experimental vasca actual, desde el punto de vista de lo que hacen otros y otras artistas que no son la investigadora, usamos por tanto dos fuentes primordiales: las entrevistas a los autores (como parte de la historia oral que trasmiten) y las propias obras. Ambas son fuentes primarias de un estudio de base etnográfica (Leavy, 2009: 8) que pone la creación escénica experimental del País Vasco en el centro de su interés, tanto desde el punto de vista de las propias obras y lo que nos dicen (lo que nos pueden decir o lo que nosotras interpretamos que nos dicen), como desde el punto de vista de sus autores y autoras y lo que comparten de sus intenciones creativas, procesos creativos y pareceres en torno a cuestiones artísticas y sociales que estimamos relevantes. Pero para exponer todo esto en relación con o ligado por el concepto de identidad utilizamos otra fuente, la bibliográfica, sobre teorías y reflexiones en torno a los temas abordados (aunque sean separadamente) y en torno al contexto cultural en el que ocurren. Añadido a esto, en la presente tesis se da cuenta de otros elementos socio-culturales del medio en el que se da esa creación y en el que laboran sus creadores, a través de apreciaciones y cavilaciones como participante observadora del mismo.

Pero además de esa indagación, se suma otra desde el punto de vista de una artista que crea en torno al tema propuesto, con medios y técnicas teatrales, por y para esta pesquisa. Es decir, se suma una exploración artística sobre el mismo tema y contexto de estudio desde una visión particular de parte del colectivo estudiado. Esta investigación artística sigue una metodología específica, la de la PaR o *Practice as Research*, a la que dedicaremos una sección más adelante. Es una metodología concreta (multimetódica y transdisciplinar en sí), que ha sido fundamental para esta investigación, no sólo por haber vehiculado la creación/investigación *Erbeste*, sino porque sus principios epistemológicos influyen en la concepción general del proyecto: la valoración del conocimiento situado y de la subjetividad,

la valoración de lo interpretativo, la crítica a la pretensión de objetividad, imparcialidad y positivismo, el cuestionamiento de ciertas estructuras epistemológicas sobre el conocimiento y el saber asentadas en la academia… Como vemos, muchos de ellos coinciden con los principios epistemológicos de la teoría feminista y la decolonial mencionados antes. Aunque en la PaR hay otros principios que van más allá de esos posicionamientos epistémico-ideológicos y sobre los que también se ha construido este proyecto: la valoración del conocimiento tácito y el conocimiento incorporado, la valoración del "saber hacer" (*know-how*) en un medio concreto (el artístico y teatral, en este caso) para analizar obras y casos de ese medio, la valoración de la intuición y la inducción, además de la deducción, la valoración de los principios experimentales en arte (que no coinciden necesariamente con los principios de la experimentación científica), la interpretación como principio articulador, la valoración de los procesos creativos como fuentes de conocimiento, la valoración del conocimiento como proceso, más que como hecho dado o cerrado…

Aunque la metodología PaR haya influido en los principios epistemológicos sobre los que se ha desarrollado este proyecto doctoral, todos los métodos usados aquí no provienen exclusivamente de esta metodología, ni del campo de la investigación artística. De hecho, varias maneras disciplinares de entender la investigación han confluido en esta, en función de la experiencia académica previa de la investigadora y sus afinidades intelectuales. Así, encontramos métodos extraídos de la historia del arte, de la historia en general, de los estudios culturales y de los estudios sociales y antropológicos, además de los métodos propios y comunes a la práctica artística como investigación. De modo que, la PaR ha sido puesta al servicio de otros métodos y metodologías paralelas, como metodología complementaria, para una investigación mayor con un enfoque doble, uno de los cuales sí se centra en la metodología de la práctica artística como investigación.

Además, como en este proyecto con doble enfoque la PaR se ha puesto al servicio de una investigación mayor que no se fundamenta (aunque sí se inspira) en esta metodología, y que incluye métodos de otros campos de estudio, la metodología de investigación artística que desarrollamos aquí tiene unas singularidades que nos hacen discernirla de otras metodologías y protocolos de la investigación artística (como la propia PaR), y nos hacen rebautizarla propiamente como APfR (*Artistic Practice for Research*) o "práctica artística para la investigación". Más adelante, explicaremos en un capítulo específico las características de esta nueva metodología en comparación con las otras metodologías relacionadas con la investigación artística, y en concreto con la PaR, y explicaremos cómo se ha llegado a ella. Con todo, dado que para este proyecto hemos tenido que idear una

metodología propia (que incluye métodos y ramas disciplinares diversas) con el propósito de responder a la complejidad del objeto de estudio pero también con la intención de resolver divergencias protocolarias y aunar mundo académico y mundo artístico, hemos conceptualizado la misma en relación a lo que la diferencia de otras metodologías que incluyen práctica artística, y en función de los protocolos académicos existentes. Por eso, creemos que los principios de la *Artistic Practice for Research* y su acercamiento a la relación entre práctica artística e investigación académica puede ser extrapolable a otros casos y contextos en los que se trate de hallar un punto de encuentro entre valores artísticos y valores académicos en la investigación doctoral. En este sentido, consideramos la APfR una aportación metodológica original.

La APfR es la metodología que engloba los métodos usados en esta investigación, las razones por las que se han usado y el modo en el que se articulan y jerarquizan sus resultados. A pesar de ello, dado que no existen otros casos referentes de esta metodología por ser de nueva creación, especifica para este proyecto, y no poderse, por tanto, cotejar su cumplimiento o validez académica con otros referentes, nos proponemos explicar la metodología usada en comparación con otras metodologías compatibles y provenientes de otras disciplinas y campos de estudio. Es decir, la metodología con la que se ha realizado este proyecto es la APfR, pero también podría ser y puede entenderse desde la autoetnografía, la teoría fundamentada o los estudios de caso. Son metodologías que, por su apertura y capacidad integrativa de métodos, podrían explicar en sí mismas la concepción y visión general del proyecto, que es lo que pretendemos hacer a continuación, en líneas muy generales. Veremos en qué coinciden estas últimas con las bases epistemológicas y procederes de la PaR y la APfR, más allá del uso multimetódico y el enfoque híbrido.

El uso de métodos combinados (*mixed means*) para la recolección y organización de información en un proyecto de investigación cualitativa o multidisciplinar es propio de distintas metodologías, como la PaR (Nelson, 2013; Riley y Hunter, 2010; Arlander, Barton, Dreyer-Lude y Spatz, 2018) y otras investigaciones artísticas (Hannula, Suoranta y Vadén, 2005; Arlander, 2014), la etnografía (Madison, 2005b), la teoría fundamentada (Glaser y Strauss, 1967; Charmaz 1996) y los estudios de caso (Simons, 2014; Wisker 2008: 216). Las últimas tres suelen relacionarse a priori con las ciencias sociales, aunque sabemos que hoy en día su uso y aplicación se ha extendido a otros ámbitos disciplinares y campos de estudio (como los estudios culturales y artísticos, por ejemplo). Lo que posibilitan estas metodologías es, precisamente, el mantener una mirada amplia y permeable a distintas disciplinas respecto de un objeto de estudio. En esto también, nuestra APfR tiene fundamentos y formas de las

cuatro metodologías, ya que todas tienen en común, además de su apertura, que dan cabida a la pluralidad de métodos usados aquí. Sin embargo, insistimos en que por el modo en que se ha desarrollado la particular metodología (transversal, multimetódica, combinada y abierta) de este proyecto y los objetivos procedimentales que buscaba cumplir, es más exacto y justo bautizar ese acercamiento particular con el nombre de APfR. Aún así, vemos qué partes o fundamentos tiene de las cuatro metodologías mencionadas: autoetnografía, teoría fundamentada, estudio de casos y PaR.

La APfR es combinación de autoetnografía y teoría fundamentada (TF o *Grounded Theory*) para el estudio de casos en cuanto al enfoque porque, por un lado, se hace una descripción del entorno sociocultural al que pertenece la investigadora, en base a la observación participante completada con otras fuentes y métodos, y, por otro lado, se busca en la teoría existente los referentes que reafirmen las observaciones hechas por la investigadora y los datos obtenidos de ellas, tanto en los estudios de caso de artistas ajenos como en el estudio de caso que implica su propia creación/investigación, y se establece una teorización propia a partir de esas otras teorías y datos recabados. Otro punto que tiene en común este proyecto con la (auto)etnografía y con la teoría fundamentada es la suma de métodos de recolección de información, por estar apoyado en el trabajo de campo, las entrevistas personales y en la observación participante del entorno y medio estudiados, habituales en ambas (Charmaz, 1996). En este caso, además, los ejemplos artísticos estudiados sirven de medio y de razón para aportar datos y comentarios sobre el contexto sociocultural en cuestión, propiciando una descripción densa (Geertz, 1973), que también es común en investigaciones de ambas metodologías. De este modo, el compendio de casos, las obras artísticas ejemplares, las teorías e interpretaciones de unas y otras y los datos aportados, juntos, pueden entenderse como un ejercicio de autoetnografía sobre el contexto teatral y los procesos creativos en el ámbito de la Euskadi actual ligados a unas interrogantes sobre lo que es o puede ser la identidad en ese contexto y ámbito. Pero, asimismo, se ofrece con y sobre ese ejercicio autoetnográfico una teorización propia fundamentada en los casos expuestos.

El ejercicio de autoetnografía, decíamos, se basa en la observación participante y la autobservación, además de en la intuición y la creatividad de la investigadora y en la consecución de datos y teorías que refrenden (o contrasten) la observación e intuición previas. En esa relación entre datos y teorías es donde más claramente entra en juego el concepto de teoría fundamentada, ya que con ella se hace posible el desarrollo de teorías a partir de la experiencia subjetiva de uno/a y posibilita el emerger de los temas e hipótesis a partir de los datos recogidos mediante diversos métodos para el estudio de casos, tal y como

ha ocurrido en esta investigación. Según Kathy Chamaz, una cuestión fundamental de la teoría fundamentada es que explícitamente aglutina el proceso de investigación con el de desarrollo teórico, de modo que "the rigid division of labour between empiricists and theorists breaks down" (1996: 28). De manera similar, los métodos y estrategias de la teoría fundamentada desdibujan los otramente rígidos límites entre fases de recolección de datos y de análisis de datos dentro de una investigación (Charmaz, 1996: 28). Por su parte, respecto de la etnografía, Kepa Fernández de Larrinoa se refiere a la razón de ser de las antropologías modernas y postmodernas como carentes de una "separación conceptual entre los hechos etnográficos que se exponen en una monografía y las teorías sociales que refutan o corroboran" (2008: 76). Por tanto, ambas metodologías (como suma, en ambos casos, de métodos y de proposición de resultados), en sus ramales más actuales, tienen en común ese principio epistemológico que las diferencia de sus predecesoras clásicas.

Al respecto de los métodos comunes en ambas, y en concreto sobre el trabajo de campo, cabe decir que en los viajes realizados a Euskadi para visitar a artistas con el fin de entrevistarlos y presenciar sus obras o recabar documentación sobre ellas, participamos de un contexto que nos es propio y distanciado a la vez. Vamos a incidir en este asunto que ya hemos adelantado en el capítulo anterior, porque matiza cuestiones metodológicas importantes. Al hacerlo, vuelve a aparecer la conveniencia de situar al "yo" investigador y de personalizarlo. El medio profesional y el entorno socio-cultural y político-administrativo en el que operan los y las artistas estudiados ha sido el de la autora durante más de veinte años, es decir, es compartido. Aún así, sólo lo conoce parcialmente, porque siempre tenemos –sólo podemos tener– una visión parcial de la realidad que nos rodea. En este sentido, es participante observante porque "es" artista vasca. Pero tiene una mirada distanciada del contexto de estudio puesto que vive y trabaja fuera del mismo desde hace otros veinte años más, aunque mantiene relación con él a través de contactos profesionales, amistosos y familiares.

Por otro lado, el hecho de realizar esta investigación desde otro contexto sociocultural y en una universidad que no pertenece a Euskal Herria (principalmente la UAB en Barcelona y, durante once meses, la UW en Coventry, además de añadir una estancia de investigación de cinco semanas en la UNR de Reno), aporta un grado de distancia cultural a la observación del contexto propio. Es cierto que la cultura que analiza es en gran parte su propia cultura, que el medio artístico que estudio es su propio medio profesional, el teatral, de creación experimental y contemporánea, y que los aspectos identitarios que se tratan en los ejemplos estudiados entroncan con su propia identidad. Pero puede observarlos todos desde

la curiosidad y la distancia emocional que generan el estar relativamente alejada de ellos. En ese sentido, es observadora participante (aunque también podría definirse esta situación como de "participante distanciada" u "observadora visitante [frecuente]"). Y así, sus visitas a Euskadi con motivo de esta investigación son consideradas trabajo de campo, aunque sean sobre contexto propio. A través del mismo y del encuentro con los y las artistas locales la investigadora ha conocido mejor, o más, el contexto, especialmente su deriva a partir de 2010. Y lo ha hecho procurando atender al punto de vista de cada uno y cada una de los y las creadoras estudiados, a través de su relato, con sus particularidades, sus elementos comunes y su relación personal respecto al tema de la identidad, en diálogo posterior con sus propias apreciaciones como observadora participante y participante observante.

Con todo, la investigación hecha a partir del trabajo de campo (entrevistas, historia oral…) y a partir del estudio interpretativo de casos puede entenderse y valorarse también como un trabajo de la "etnografía nativa" (Harrison, 2014: 236, 239). En la etnografía nativa o *native ethnography*, tal y como la explica Harrison, el contexto estudiado es compartido con la parte investigadora. Es decir, en este tipo de etnografía la parte investigadora ahonda en la descripción detallada y el análisis de un contexto propio. Igual que en nuestro caso. A esto le sumamos el hecho de que la creación/investigación *Erbeste*, aunque sea en sí misma fruto de la metodología PaR, dada su temática y contenido argumental (de raíz autobiográfica y en torno a cuestiones identitarias y de pertenencias sociales, familiares, laborales…) puede entenderse y evaluarse como autoetnografía (Ellis y Adams, 2014: 254-255) y, más concretamente, como autoetnografía evocativa performativa. Es autoetnográfica porque sus contenidos tratan la propia identidad personal de la autora en el propio contexto sociocultural y medio profesional, y a través de la primera se da cuenta de los segundos.

Sea considerada etnografía nativa, autoetnografía (*cf.* Pensoneau-Conway, Adams y Bolen, 2017), autoetnografía evocativa o cualquier otra forma autoreflexiva y crítica de las etnografías que Fernández Larrinoa (2008: 76-77) incluye entre las etnografías postmodernas, otra vinculación de esta propuesta con los estudios etnográficos viene dada por la manera en que se articula mediante estudios de caso en torno a ejemplos artísticos significativos. Los estudios de caso están concebidos aquí como en el método etnográfico,[6] en el que se sitúa el contexto, se describe la obra (en nuestro proyecto) o cuestión sociocultural a estudiar, se desarrollan los aspectos identitarios que trata la obra (en nuestro proyecto) o las ramificaciones socioculturales de la cuestión estudiada y se proponen teorizaciones y

[6] Extraído de conversación personal con Joseba Zulaika, el 11 de octubre de 2017 en Center for Basque Studies, UNR.

referentes en torno a dichos aspectos y al caso concreto. Los estudios de caso pueden entenderse como método de recolección de información y también como modo de organizar la información, habitual en disciplinas como la sociología o la psicología (Charmaz, 1996).

En relación con esto, en la presente investigación, en vista de lo particular que es cada ejemplo estudiado y las grandes diferencias entre referentes, subtemas y tratamiento analítico con los que se acompaña el estudio de cada uno, cabría también preguntarse si lo que proponemos son varios estudios de caso, o un estudio de caso con varios ejemplos. El contexto sociocultural es uno pero, como hemos adelantado en la introducción y comprobaremos a lo largo de la tesis, no es monolítico ni uniforme y sí muy diverso en puntos de vista respecto de lo identitario. Los ejemplos artísticos también dan muestra de la riqueza y diferencia creativa que hay entre los distintos artistas elegidos, así como de la pluralidad de enfoques y tratamientos que pueden darse de lo identitario a través de la creación escénica. Los parámetros geográficos y temporales del ámbito contextual de todos los trabajos teatrales son coincidentes. Tal vez podría decirse que todos forman un gran estudio de caso con múltiples ejemplos que proporcionan profundidad de análisis. Este agrupamiento es un modo de ordenar la información común en la historia del arte (aunque no suele hablarse de "estudio de casos"), pero no tanto en estudios sobre la identidad. Así, creemos que es otro aspecto valorable de nuestra investigación que podría extrapolarse a otros proyectos con temáticas afines: el modo de organizar la información en torno al estudio de un caso (contexto limitado por parámetros geográfico-temporales) que contiene varios casos-ejemplos (obras artísticas), incluida la investigación artística propia, para dilucidar los procesos de subjetivación y las relaciones con lo identitario de un contexto sociocultural y artístico concreto. En ese caso de casos, se elijen diversos trabajos artísticos que muestran la variedad y riqueza del ámbito en el que se dan, tanto en las vertientes que puede tomar el tratamiento y la problemática de lo identitario como en las formas artísticas/performativas desde las que se puede hacer.

Por otra parte, y precisamente, este proyecto es combinación de estudio de casos y de práctica artística como investigación porque entre los ejemplos-casos de obras analizadas, que son la base que estructura y sobre la que se desarrolla la redacción de esta tesis, se incluye el análisis de una creación/investigación generada *ex profeso* con el objetivo de incluir el punto de vista de la artista-investigadora que, en esta ocasión, no es sólo observadora-participante sino más bien observadora-ejecutante-observada-instrumento de estudio y medio. El cuerpo, psique y circunstancias de la artista se toman como medio de estudio al fin de entender mejor la interacción entre proceso creativo y (re)construcción de la

identidad en una creadora escénica vasca. En este otro estudio de caso se ha aplicado una metodología particular de la investigación artística para ampliar los límites de lo que habitualmente incluye un estudio de caso de las ciencias sociales y para que, de hecho, incluya procesos creativos, procesos psicológicos y procesos vitales individuales. La suma y contraste de los resultados obtenidos con unos métodos y otros, los de la práctica artística y los de las ciencias sociales y humanísticas, hacen el estudio de casos más rico y complejo.

Con todo, a la hora de convertir esa investigación multimetódica previa en una contribución proposicional comunicable hemos generado un escrito que bebe y aporta vías analíticas, procedimentales, discursivas y argumentativas diversas y complementarias, sirviéndose de métodos de recolección de información y estilos expositivos multidisciplinares, sin estar a priori jerarquizadas ni sistematizadas. Lo que proponemos es un modelo de perspectiva interseccional, tanto en fuentes como en aportaciones. Este modelo propio se adapta a las necesidades y características específicas de los distintos ejemplos a estudiar y de los aspectos temáticos que plantean (que son irregulares entre sí, cambiantes y abiertos), e incluye en cada caso estudiado los siguientes ingredientes: la aportación de una base historiográfica sobre las circunstancias de producción de la obra artística en cuestión y sobre la trayectoria previa de su(s) creador(es)/a(as), es decir, sus antecedentes artísticos; la descripción y análisis formal de cada obra; el análisis interpretativo de los temas que aborda; teorización sobre los aspectos temáticos presentes en ella y su relación con el gran tema de la identidad según el argumento que dibuja nuestra tesis; cierta contextualización socioantropológica o cultural en torno a aspectos identitarios presentes en las obras y en torno a sus contextos o circunstancias de origen; y posibles comparaciones con otras obras artísticas enlazadas por la temática planteada. Si bien todos estos ingredientes están presentes en cada caso estudiado, el tratamiento que se hace de ellos en los distintos ejemplos no es regular, homogéneo ni está sistemáticamente ordenado. Hemos preferido dejar que cada uno, en función de la forma que toma cada obra performativa y de los temas y subtemas que incluye, presente un orden propio y su poética propia.

Lo que tiene en común esta investigación con la teoría fundamentada (TF) tal y como la explica Kathy Charmaz (2014 y 2016), es la manera en que se han filtrado, codificado, articulado y organizado proposicionalmente todas las informaciones y datos obtenidos con los diferentes métodos. En el filtrado de la información obtenida se han usado tanto métodos deductivos como inductivos. Esto es algo común en la PaR y la TF. También se ha utilizado la triangulación de resultados de la combinación de métodos usados. Esto se hace habitualmente en la investigación sociológica cualitativa. En nuestra investigación,

después de esa búsqueda multimetódica, hemos ideado el marco conceptual y estructural que diera cabida y sentido a todos esos métodos, análisis y hallazgos. De algún modo, hemos construido el marco conceptual (estructura y argumento) para nuestra práctica investigativa. Asimismo, a medida que se iba dibujando ese marco conceptual que pudiera contener toda la información conseguida, incluidas nuestras hipótesis tentativas, y sus diversos enfoques, hemos buscado las teorías que visten nuestras primeras hipótesis, refrendadas por la PaR. Por tanto, también se ha dado una triangulación teórica: la de examinar los descubrimientos mediante distintas lentes teóricas que puedan refutarse, complementarse o acompañarse (Given, 2008: 893).

Este modo de proceder, no estructurado a priori, tiene sentido en la metodología PaR, porque da cabida a la intuición, la inducción, la interpretación, las asociaciones de ideas e incluso a los hallazgos por azar, tal y como describe y defiende Robin Nelson (2013) y detallaremos en un capítulo posterior. Pero, asimismo, se comprende dentro de la metodología ligada a la teoría fundamentada constructivista, que también da valor a lo intuitivo y lo interpretativo (Charmaz, 2016), aunque en ese caso, por ser una metodología que nace de las ciencias sociales y no de la investigación artística, tiene una sistematización determinada (aunque no cerrada) para ordenar, filtrar y articular las distintas informaciones obtenidas, como veremos a continuación.

Ya en su conceptualización inicial, la TF clásica se definía como un método sistemático con multitud de estrategias flexibles para la construcción de teoría a través del análisis de información cualitativa (Glaser y Strauss, 1967). Seis décadas después, la TF constructivista reclama que dicho método se inicia con "inductive data, relies on comparative analysis, involves simultaneous data collection and analysis, and includes strategies for refining your emerging analytic categories", pero que va más allá de la inducción ya que sus procesos iterativos y comparativos significan e implican "successively focusing data collection to develop your emerging analysis. You make conjectures and construct hypotheses about your categories, and then check them against data" (Charmaz, 2016: 299). Este involucrarse simultáneamente en la recolección de información, en su análisis, y en la generación de temas, hipótesis o principios teóricos, significa que el análisis emergente también da forma a los procesos con los que recaba información el investigador o investigadora (Charmaz, 1996: 31). A menudo se describe la teoría fundamentada como un método en el que la teoría emerge de los datos mismos, en vez de estar a priori. También se describe a veces como un método que separa la teoría de los datos cuando, de hecho, una descripción más precisa tendría que decir que combina ambos. Según Lisa Given (2008:

830), la recolección de información o datos, el análisis y la formulación teórica están relacionados recíprocamente e intricadamente, y el enfoque de la teoría fundamentada incorpora procedimientos explícitos para guiar y asegurar esta relación. Por lo tanto, en esta metodología y con ella, la teoría literalmente surge de y se ancla en los datos (Given, 2008: 830).

En el caso que nos ocupa, ya que entre la información obtenida de base, es decir, entre las fuentes consultadas, había ya teoría publicada y teorías de otras personas y estudios ¿cómo podemos decir que la teoría emerge de los datos? Primero, porque en esta metodología las referencias teóricas de base también se entienden como datos o información sobre los que se asienta la teorización posterior y, segundo, porque sí se da una teorización a partir de todos los datos obtenidos con la suma o triangulación de métodos usados (incluyendo, pero no sólo, los respectivos a la lectura de referentes bibliográficos). De hecho, las hipótesis que guían la presente redacción no se desarrollan al principio de la investigación, sino cuando ya tenemos gran parte de la información recolectada y nos disponemos a ordenarla por escrito. Este es un sello distintivo de los estudios con teoría fundamentada: que el investigador o investigadora deriva sus categorías analíticas directamente de los datos obtenidos, y no de conceptos o hipótesis preconcebidas. De modo que, los métodos de la TF constructivista fuerzan a quien investiga a prestar atención a lo que acontece en el mundo empírico de su estudio y, por consiguiente, a estudiar los significados, intenciones y acciones de los y las participantes en el estudio (Charmaz, 1996: 32). En esto, de nuevo, dicha metodología coincide con los principios de la investigación artística, en los que el propio proceso de creación (y las interacciones entre las personas participantes en él) es fuente y medio de información para la investigación.

Así, aunque el objeto de las tesis doctorales suele ser demostrar una hipótesis y, en nuestro caso, la argumentación del presente escrito se encamina a probar cómo se dan en los ejemplos propuestos las afirmaciones contenidas en la hipótesis que proponemos en la introducción, cabe aclarar que dicha hipótesis no ha movido el desarrollo de esta investigación (ni en contenidos ni en estructura), sino que lo han hecho las preguntas iniciales. Es decir, con cada método utilizado en este estudio multimetódico y transdicisciplinar no buscábamos a priori confirmar ciertas hipótesis sino encontrar diferentes maneras de responder a las preguntas originales. Atendiendo a la multitud y diversidad de respuestas obtenidas (en función de los distintos ejemplos estudiados y métodos usados), el gran trabajo conceptual ha sido filtrar y organizar toda esa información y generar una

estructura discursiva que propiciara cierta coherencia argumental entre tantas fuentes, métodos, ejemplos, casos y perspectivas. Es entonces cuando surge la hipótesis. La teoría fundamentada juega un papel clave en explicar cómo ocurre ese proceso de filtrado.

Según Charmaz, la primera y mayor fase analítica de la investigación consiste en codificar la información obtenida. La codificación es el proceso de definir qué nos dice o de qué trata toda la información que tenemos. Se diferencia de la codificación cuantitativa en que ésta aplica códigos preconcebidos sobre los datos obtenidos (unos códigos planificados incluso antes de empezar a recabar la información), mientras que la codificación cualitativa de teoría fundamentada significa "crear" los códigos a medida que se estudia la información (Charmaz, 1996: 37). En nuestro caso, con toda la teoría e información surgidos de todo el material descubierto y, gracias a la teoría fundamentada, entendemos ahora la información acumulada como datos desde los que surgen nuevas teorías e hipótesis, mediante un proceso de codificación. Es decir, generamos las hipótesis teóricas a partir de la información previa, casi como primer resultado de las indagaciones más que como motor para hacerlas. De modo que, aquí también, las hipótesis originales se ven validadas por los datos, aunque las mismas hayan surgido de ellos, porque es en el codificar y articular los datos en el que toman forma esas hipótesis tentativas que podrán después conformar una teoría.

En la teoría fundamentada constructivista los códigos que van a articular la información obtenida emergen del estudio de la propia información. Tal como continúa explicando Charmaz (1997), al analizarla, se vuelve a interactuar con ellos y a interrogar cuestiones en torno a ellos. De manera que la naturaleza interactiva de la investigación con TF no se limita al recabado de datos sino que incluye el trabajo analítico. Como resultado, el proceso de codificación puede llevar a interrogantes y áreas imprevistos (como también ocurre en las investigaciones mediante práctica artística). La codificación es el nexo capital entre la recabado de datos y el desarrollo de una teoría emergente para explicar dicha información. La fase crucial de la codificación lleva directamente a desarrollar categorías teóricas, algunas de las cuales pueden definirse en los códigos iniciales (Charmaz, 1996: 37). Teniendo esto en mente, veamos ahora con más detenimiento cómo ocurre este proceso de ida y vuelta entre teorización y recolección y formulación de datos en esta investigación. Para ello, volvemos a revisar el proceso metodológio seguido en este proyecto, atendiendo ahora a los tiempos y los nexos que se generan entre unos y otros (a priori intuitivos y aparentemente no fundamentales, pero que, tal y como nos enseña a ver la TF, acaban estructurando la concepción de las primeras hipótesis del proyecto y su posterior estructuración argumental). Incluimos en el recuento cronológico los métodos de codificación de datos descritos por

Kathy Charmaz (2000, 2008, 2014, 2016) y Allun DeWinter (2020), como son la delimitación de un eje de códigos, la agrupación por ítems y filtrado de datos según ítems comunes, etc.:

- Previamente al inicio del proyecto doctoral, a lo largo de 2010, como se ha apuntado, la autora realiza una panorámica de agentes vascos ligados al teatro experimental, por medio del trabajo de campo (visita a centros de producción, exhibición o gestión de teatro contemporáneo y entrevistas a sus responsables, para recabar información, documental escrita u oral, sobre las distintas personas y grupos activos en la creación experimental teatral) que culmina en la grabación de una serie de entrevistas personales, estructuradas y abiertas, a dichos artistas y responsables. En las entrevistas, estructuradas a priori en tres versiones, en función de la tipología profesional –creadora, investigadora, gestora– de las personas destinatarias, los y las artistas y otros agentes vascos ligados a la creación escénica experimental hablan de su trayectoria profesional, sus últimos trabajos y procesos creativos, de su manera de trabajar y de la relación que tienen con conceptos clave de la creación contemporánea (entre ellos, el de "identidad").

- En 2013 la investigadora entra en el programa de doctorado y decide estudiar autores/as y obras conocidas a través de la panorámica previa. Primera revisión de esa panorámica para buscar ítems en común entre los/las distintos creadores y sus creaciones (según las descripciones que ellos mismos dan). Lo que discierne es que muchos de los trabajos de los y las artistas entrevistados versan sobre cuestiones identitarias, aunque desde tratamientos y con enfoque dispares, en torno a aspectos distintos de lo identitario. Es decir, que tratan asuntos relacionados con lo identitario de un modo disimilar entre sí, múltiple y abierto. Elije indagar en la tesis doctoral sobre aquello que puedan tener en común.

- Primera codificación de las marcas de identidad observadas en los distintos trabajos escénicos conocidos a través de las entrevistas. En esta codificación surgen los siguientes ítems: lengua, generación, mujeres, tradiciones, trabajo-profesión, cultura, mitos, familia… Al mismo tiempo que realiza esa primera codificación surgen las preguntas de partida que darán pie y forma al proyecto de investigación: ¿qué tienen en común esas obras en relación con la identidad?, ¿qué aspectos de la identidad son los que prevalecen en la obra de los creadores y las creadoras teatrales actuales: lengua, tradición, género, estrato social, memoria personal…?, y ¿de qué manera conecta el concepto de identidad cultural con el de contemporaneidad? A éstas se les añadía otro interrogante personal en torno al uso y alcance de la práctica artística como método de investigación académica: ¿cómo puede la práctica artística ayudar a definir las características de la identidad en una metodología apropiada a la

naturaleza de estas prácticas y su contexto?

- Nuevo trabajo de campo para visualizar obras escénicas (en vivo y en directo, en la medida de lo posible) y para recabar más información documental sobre las distintas obras y trayectorias artísticas. A esto le sigue una primera selección de artistas y trabajos a incluir en la tesis, en función de la documentación obtenida, de las obras visionadas y de la codificación previa en torno a cuestiones de identidad. Sobre esa selección, se realizan segundas y terceras entrevistas, para ahondar en conocer la obra previa y para conocer las nuevas creaciones de los artistas seleccionados, para lo que también se asiste a más estrenos y otras actuaciones. En esta fase, que se alarga durante varios años –la última entrevista tuvo lugar en 2022–, en función de las agendas de actuaciones y de la disponibilidad de los artistas estudiados, las entrevistas podían ser semi estructuradas o no estructuradas, y siempre abiertas. Paralelamente, se realiza un estudio de fuentes bibliográficas con relación a cuestiones de identidad, a cuestiones de cultura y sociedad vasca contemporánea y a cuestiones de teatro contemporáneo.

- Motivada por las preguntas de partida y la primera consulta de fuentes bibliográficas en torno a teorías sobre la identidad, surgen las primeras hipótesis tentativas. La hipótesis inicial, en torno a los ejemplos concretos estudiados y su contexto, es que la necesidad creativa de tratar cuestiones identitarias aparece cuando ciertos aspectos de la identidad propia toman relevancia en la vida del o de la artista, ya sea porque se colocan en el centro de la vida social o del imaginario personal de cada uno, ya sea porque se ven amenazados, en riesgo, o porque, de algún modo, se tambalean. La segunda hipótesis, más relacionada con la separación disciplinar a la hora de tratar y teorizar la identidad constatada en la bibliografía consultada, es que, a pesar de que lo identitario suela entenderse a menudo como una cuestión, o bien de construcción y cohesión/distinción social, o bien de narración personal respecto a una vivencia psicológica-emocional de la biografía propia, en realidad, ambos aspectos están presentes e interactúan en cualquier configuración de una identidad.

- Paralelamente, se estudian metodologías de las ciencias sociales, humanísticas y artísticas que podrían ser aplicables a esta tesis: PaR, PbR, PlR, PARIP, *artistic research*, investigación-acción, etnografía y autoetnografía evocativa, Metodología Comunicativa Crítica en sociología, estudios de caso y análisis comparativos en estudios culturales… A medida que avanza el estudio sobre metodologías, la investigadora constata que aunque algunas provengan de planteamientos disciplinares muy alejados entre sí, las ramas más actuales de las mismas acaban coincidiendo y comunicándose en muchos aspectos, aquellos que queremos implementar en este proyecto, por lo cual también verifica la raíz

transdisciplinar del mismo.

- Selección de las obras teatrales a incluir en la tesis. Primer análisis y agrupación de los mismos según codificación por marcas de identidad o aspectos identitarios.

- Se inicia y desarrolla (2014-2017) la creación/investigación en torno a la identidad de la propia investigadora, mediante la metodología PaR, que dará como fruto la obra *Erbeste*. Para la propuesta de trabajo inicial de esta práctica artística ya se han tenido en consideración algunas de las categorías aparecidas entre la información recogida previamente y se proponen como exploraciones de partida aquellas marcas identitarias personales que más salientes le resultan a la investigadora (qué es o supone ser vasca emigrada, ser mujer, ser actriz). Se complementa esa creación/investigación artística con un estudio sociológico de recepción de la obra *Erbeste,* en atención a los ítems identitarios que aparecen en ella y codificados previamente, mediante encuestas cualitativas. Este estudio de recepción se implementa durante la última fase de exhibición de la creación/investigación *Erbeste* (2016-2017).

- Entre 2018-2019 se redacta un primer "informe" sobre la PaR realizada, los procesos seguidos en ella, sus resultados artísticos y los hallazgos personales, artísticos, conceptuales y contextuales obtenidos con ella en relación temática con la investigación. Se distinguen nuevas categorías conceptuales y se reconocen ítems relacionados con los otros ejemplos artísticos estudiados previamente.

- Selección final de obras de artistas "otros" y segundo análisis de los ítems que codifican esas distintas obras artísticas. Esto nos lleva a visualizar dos grandes grupos, en relación con las dos tendencias que observamos en las teorías sobre la identidad que manejamos y el tipo de fuentes (disciplinarias) y enfoques en las que se basa cada una: por un lado, el de la identidad en torno a cuestiones políticosociales y comunitarias y, por otro lado, el de la identidad como una dimensión más personalista o íntima. Estos dos grupos conceptuales acabarán estructurando el discurso escrito en dos capítulos separados, haciéndose eco de la codificación axial prototípica de la teoría fundamentada (Charalambous, 2021: 146).

- En 2019-2020 se determina que, en el redactado, a las dos partes iniciales del estudio de casos, con ejemplos artísticos de artistas "otros" separados en sendos grupos (uno, que navega en la horizontalidad de las interrelaciones sociales y, otro, que aborda recorridos biográficos del tiempo vertical que nos atraviesa), se les contrapondrá otra parte (Part Four) dedicada a la práctica artística como investigación, en la que se pretende ejemplificar la unión e influencia mutua de lo social y lo personal en una identidad particular. Es decir, una vez

hecha, por un lado, la primera codificación axial entre las obras escénicas de otros creadores y creadoras (diferenciando dos grandes grupos dentro de la temática identitaria que plantean), y por otro lado, una vez finalizada la PaR y elaborado un primer esbozo del escrito que analiza sus resultados y las ligazones teóricas presentes entre todos ellos, que apuntaban a un tercer eje temático (en torno a la identidad extrañada) que entroncaba con los dos previos y que abría el foco hacia la cuestión metodológica, se procede a analizar cada caso estudiado en relación con dichos grandes ejes y en función de los aspectos identitarios que prevalecieran en nuestra interpretación sobre cada obra. Consiguientemente, ocurría una nueva versión o capa teórica sobre los conocimientos y datos previos. Por lo tanto, la teoría ocurría con/sobre los datos y con/sobre la práctica artística. En esto también coinciden las diversas metodologías de investigación artística (incluyendo nuestra *APfR*) y la teoría fundamentada. Respecto a este paralelismo, acordamos con Christina Schmutz que la premisa básica de la investigación artística consiste en desarrollarse a partir de la praxis, es decir del nexo entre teoría y práctica, "de modo que la práctica esté en todo momento imbuida de teoría y la teoría siempre pueda ser modificada por la práctica" (2018: 45).

- A partir de ese descubrimiento y determinación de la estructura argumental, se redactan las historias biográficas y trayectorias profesionales de las distintas compañías y artistas seleccionados, mediante el uso de métodos comunes a la historia y la historia del arte (ordenación de datos y acontecimientos, completada con la búsqueda continuada y comparativa de fuentes documentales y fuentes vivas). Asimismo, se realiza la descripción y análisis redactado de las creaciones de dichos artistas incluidos en las dos primeras partes axiales del estudio de caso. Posteriormente, se completa el análisis redactado sobre la propia práctica artística como investigación, en función de los ítems (aspectos identitarios, argumentos, primeras hipótesis) que van evidenciándose en el escrito sobre los otros casos, y se complementa con algunos resultados del estudio de recepción que acompañaba a la difusión de la creación/investigación. Es en esta fase en la que se produce la argumentación teórica original que desarrollamos en esta tesis y que sustenta nuestra hipótesis previa.

Esto explica que, para acometer el redactado final de la tesis, se pone en relación nuevamente toda la información obtenida mediante los distintos métodos usados, y se re-articula la codificación hecha previamente en torno a los diferentes aspectos identitarios tratados en los diversos trabajos escénicos, en función de la nueva información que va apareciendo o evidenciándose con cada comparativa y triangulación. Esta información, a su vez, se complementa y contrasta con más referencias bibliográficas, cada vez más específicas, por cada elemento conceptual que toma relevancia en el redactado final y, a su

vez, ya en la dirección de sostener o revalidar nuestra propia argumentación teórica y nuestra postura metodológica. La argumentación, posición metodológico-teórica y escritura final de esta tesis tiene lugar entre 2020-2023.

Por tanto, puede decirse que la teoría fundamentada ayuda en este proyecto a delimitar el código axial (a agrupar en dos ejes los temas tratados) y los subtemas que se incluyen en cada eje, para organizar e imaginar la estructura argumental con la que se presentarán los datos, hipótesis y teorías propuestas en el escrito final. En todo caso, sí nos ayuda ahora a entender las conexiones que ocurren en los caminos de ida y vuelta entre métodos de recolección de información, métodos de análisis, métodos creativos, interpretativos, comparaciones y triangulaciones… de una manera sistemática, cosa que no es un hecho dado en las metodologías artísticas.

En definitiva, lo que permite la teoría fundamentada, tal y como relata Erica Charalambous (2021: 126), es entender algo que antes la investigadora no podía entender, mediante el desarrollo de una serie de métodos para extraer la teoría que estaba asentada en los propios datos. Charmaz (1996: 27) explica que lo que provee esta metodología es una combinación de estrategias no sólo para recoger diferentes tipos de información y datos, sintetizarlos y codificarlos, sino también para posibilitar posteriormente que tengan sentido analítico, por lo que es idónea para "make conceptual sense of large amounts of data" (1996: 28). Por eso, es especialmente adecuada para estudios sobre procesos individuales, sobre relaciones interpersonales y sobre los efectos recíprocos entre individuos y procesos sociales mayores (Charmaz 1996: 28-29). Justo lo que está en juego en el objeto de esta investigación. En todo caso, la teoría fundamentada abre la puerta al análisis interpretativo, descubre el desarrollo de un proceso de investigación-teorización y "relies on knowledge from the 'inside'" (Charmaz, 1996: 30). También Alun DeWinter (2020) sostiene que la metodología de la teoría fundamentada se basa en la inducción e interpretación como valores. Por eso puede ser contestada en ámbitos disciplinares en los que ni la inducción ni la interpretación sean esenciales. En nuestro caso, que estudiamos obras y procesos artísticos en relación con procesos personales psico-somáticos y socioculturales de construcción de la identidad, la inducción y la interpretación se vuelven herramientas necesarias y básicas. También son básicas en las metodologías mediante práctica artística. La cuestión es que esto es así también porque ninguno de estos elementos (la obra de arte, los procesos psicosomáticos, los socioculturales…) puede tratarse como realidad objetiva ni como dato unívoco (*cf*. Charmaz, 2008). Siempre están sujetos a interpretación.

4. Cuestión de interpretación

Conviene subrayar desde ya, que el análisis de casos propuestos se basa en nuestra interpretación de los hechos, los datos, los contextos y las obras seleccionadas, completada con la formulación de historiografías (de trayectorias artísticas, en base a los códigos y cánones metodológicos de la Historia del Arte), etnografías (de contexto sociocultural, elaboradas en base a estudios e informes sobre cada tema y subtema tratado y también en base a nuestro conocimiento personal previo del medio) y el reconocimiento de la experiencia personal (como estudiante, investigadora, espectadora, lectora, creadora, intérprete…).

Las interpretaciones que se hacen de las obras y de los temas teóricos que tratan son de algún modo aportaciones creativas, en las que se combinan la deducción y la inducción, el análisis y la interpretación, de una manera particular a cada caso. Lo que sí se hace de un modo más bien sistemático es buscar y encontrar las teorías de referentes académicos previos o paralelos que refrenden o ayuden a construir el camino teórico creado por la investigadora en base a su intuición, observación y deducción propias (además de incluir los referentes teóricos que se han tomado como base informativa). Se verifica lo analizado, interpretado y creado mediante otras teorías publicadas, otros casos y obras parangonables y la respuesta del público a la obra expuesta. De modo que, con todo, la dinámica de trabajo se considera "tanto metódica como recursiva (mitad arte, mitad ciencia)" (CEO, 2003: 4).

Existe pues un doble trabajo inductivo y deductivo aplicado a la relación entre la identidad, los estudios de caso de otros artistas y la práctica artística como investigación. Estos son tres ejes en la investigación, que se retroalimentan, inductiva, interpretativa, creativa y deductivamente. Las críticas a las metodologías que valoran y potencian la inducción (tales como la investigación artística, la TF, la autoetnografía evocativa y algunas

formas de la investigación-acción) suelen centrarse en esa cualidad señalándola como riesgo. Sin embargo, para sus creadores/as –en este caso se refieren a la TF–, "su aplicación en proyectos de investigación implica procesos de inducción, deducción y verificación y rescatan la experiencia del analista entendida como experiencias personales, como investigador y como lector" (CEO, 2003: 12).

Esa experiencia personal del analista, de nuevo, entronca con la necesidad de situarlo (contextualmente, ideológicamente…) según recomienda la epistemología feminista. En este caso, la formación como historiadora (del arte) de la investigadora le aporta la premisa de que el objeto de estudio es siempre interpretable, tanto la obra de arte como la historia. En esto sólo puede concordar con los argumentos de Umberto Ecco (1962) sobre que la obra se acaba de crear en la interpretación que hace cada receptor de ella, por un lado, y los de Hayden White (1992, 2003, 2010) sobre el carácter de creación narrativa que tiene la construcción histórica. Además, esta premisa se puede explicar desde un enfoque filosófico (y después metodológico) ya asumido en la historia del arte, los estudios literarios y la psicología: el de la fenomenología. Dentro de los métodos interpretativos de la realidad social, la teoría fundamentada y la fenomenología comparten el uso de la experiencia personal "para describir el mundo de las personas y las personas que están siendo estudiadas en un determinado tiempo y espacio" (CEO, 2003: 3). Para la fenomenología, la percepción y experiencia son fenómenos intermedios en la investigación ya que, tal y como afirma Jens Roselt, por principio, la "distinción categórica entre subjetivo y objetivo, acción y pasión, yo y nosotros es cuestionable" (en Schmutz, 2018: 43). Afirmación en línea con nuestra postura.

La premisa básica de la fenomenología como método de análisis artístico es que es el/la receptor(a) quien determina el significado de la obra. Así, la subjetividad deviene el método perceptivo imprescindible en el análisis fenomenológico, ya que éste "parte de que sólo se pueden reconocer o experimentar cosas que nos *afectan*, es decir, que nos tocan subjetivamente" (Schmutz, 2018: 43). Por lo tanto, es la percepción humana (y no las influencias externas y los objetos del mundo material) el núcleo del análisis fenomenológico (Merleau-Pontyano). Algo que, como veremos, es esencial en nuestro estudio, y no solo aplicado a las obras de arte, sino también aplicado a la identidad y a los procesos sociales y psicológicos de (re)configuración de la misma. De hecho, nuestra hipótesis también se asienta en esta premisa.

Si, como sabemos, la obra de arte siempre está abierta a la interpretación y las representaciones de las artes vivas no son nunca iguales entre sí, en los casos analizados, de experimentación contemporánea, además, la obra está también abierta a la (re)creación *in*

situ, ya que en casi todas las propuestas estudiadas (se especificarán los casos a lo largo del estudio) hay una parte importante de espacio para la interacción con el público y para la improvisación en función de esa interacción. Quizá sea conveniente aclarar, desde la experiencia como creadora escénica y actriz, que por muy dirigida que esté esa interacción con el público, nunca se puede prever y controlar al 100 % la reacción y acción de éste, con lo que, esto redunda en el carácter único de cada representación. Asimismo, ello necesariamente ahonda en la visión parcial que una espectadora tiene (por más investigadora que sea) de una actuación en particular.

Acordamos, por lo tanto, que la descripción-análisis-interpretación de las obras seleccionadas se atiene a la visión y experiencia que de ellas ha tenido la investigadora en una u otra de las distintas representaciones de cada obra (ya sea de primera mano o mediante documentos y narraciones derivadas). De ahí, que la manera que proponemos de aportar teoría, datos, descripción densa y nuestra interpretación de cómo conviven y sobresalen unos y otros en este objeto de estudio y en cada estudio de caso, desde nuestra experiencia subjetiva e informada, sea la de contar historias; crear con cada caso una narración particular relativa a la idea general de la identidad y al aspecto o los aspectos identitarios que según nuestra visión prevalecen en dicho caso. Esta es otra de las razones por las que el enfoque propuesto puede emparentarse con la etnografía evocativa o con la etnografía reflexiva, ambas muy atentas a la posicionalidad de quien relata (Madison, 2005a: 6), en las que el análisis se hace en gran parte mediante la narración.

En nuestro estudio, los ejemplos artísticos se utilizan para extraer de ellos temas, tipos o cuestiones sobre las que se teoriza. Se parte de lo particular de las cosas (ejemplos de obras, artistas y sus circunstancias) a lo abstracto (teoría), del mismo modo que funcionan los informes de ciencias sociales (Ellis y Bochner, 2016: 185). En el transcurso de ese camino hasta la narración, se consultan y se tienen en cuenta muchas voces (de los/las artistas y obras objeto de estudio y sus colaboradores/as, de otros/as artistas participantes en el estudio, de otros/as académicos/as, escritores/as y estudiantes…), pero todas esas voces son al mismo tiempo interpretadas conceptualmente por la investigadora, ya que el proceso de codificación, comparación constante, rearticulación de la información que se recaba, el cuestionamiento teórico de la misma y el desarrollo conceptual y sus relaciones, "previene al investigador de aceptar cualquiera de esas voces en sus propios términos, y de alguna manera presiona la propia voz del investigador a ser cuestionada y a tener un carácter de provisional" (CEO, 2003: 7). De hecho, lo que diferencia al método narrativo respecto del método historiográfico, según Barbara Biglia y Jordi Bonet i Martí (2009), "no reside en corroborar si

los hechos sucedieron tal como la persona los narra (en base a unos datos supuestamente más objetivos que las palabras y los recuerdos de quienes nos los cuenta), sino en la interpretación que el encuentro entre diferentes subjetividades generan de forma dialógica acerca de su trayectoria vital".

Biblia y Bonet i Martí (2009) citan a Norma K. Denzin e Yvonna S. Lincon (2003) y a Paolo Virno (2003) cuando dicen que "el papel de la investigadora social se acerca al de las artistas y las activistas" en que "enlazan, generan y montan narrativas" como haciendo bricolaje. Esto es así porque la interpretación puede darse de diversas maneras, "de manera parecida a la interpretación de una actriz […] que performativiza las informaciones recibidas" (Biglia y Bonet i Martí, 2009). Precisamente, esta opción, que emparenta el trabajo actoral con ciertas corrientes nuevas en la investigación social académica (como la investigación-acción o las prácticas con metodología feminista crítica [Biglia y Bonet i Martí, 2017]), es la más cercana al proceso seguido en este proyecto para crear una narrativa a partir de la interpretación de diversos elementos, conceptos, fuentes y texturas.

Pero, en todo caso, conviene discernir dos maneras de entender la relación entre análisis y narración en los estudios socioculturales y humanísticos que inspiran este proyecto transdisciplinar: para Arthur Bochner y Nicholas Riggs (2014) hay una diferencia sustancial entre el análisis narrativo (*narrative analysis)* y el análisis de narrativas o las narrativas analizadas (*narrative under analysis)*. En el "análisis narrativo", según Bochner y Carolyn Ellis (2016: 184), la persona investigadora toma el punto de vista de la narradora o *storyteller* que quiere que el auditor "entre" en su historia. De modo que el modo en el que se dispone la información analizada y lo evocativo mediante la narración deviene fundamental para atraer a quien lee. En este tipo, la narrativa también puede ser performatizada, es decir, puede darse como autobiografía escenificada, con sus variables imbricaciones de lo real y lo imaginario, la memoria personal y la implicación del colectivo, en cada caso.

Así, podemos entender las performances autobiográficas incluidas en este estudio como ejercicios de análisis narrativo (performativo), y podemos entender que son una forma de desarrollo y difusión del conocimiento (también del académico, cuando incluyen un análisis informado de la realidad que tratan), porque mostrar una realidad desde un punto de vista particular e individual es exponer una realidad viviseccionada. Eso es lo que en este proyecto se ha tratado hacer con la metodología APfR, pero también entrarían en esta descripción otras de las obras estudiadas, como son *Extraordinario* de Colectivo Babazorro, *Ella y él: ficciones* de Legaleon-t y *El arte de morir, esperando la sentencia* de Raketa Brokobitx on the rocks (que veremos en la parte tercera) y, por descontado, la creación-

investigación *Erbeste* (en la parte cuarta). Por otro lado, en cambio, en las "narrativas analizadas", tal y como lo explican Bochner y Riggs (2014: 209-210), éstas se tratan como datos, como soportes analizables. En este caso, el análisis se hace sobre las historias, para llegar a tratar temas, tipos o coincidencias argumentales entre varias de ellas. Como vemos y apuntan los mismos autores, esta manera de entender las historias que muestran un contexto (sean performatizadas o escritas) se emparenta con el modo de concebir las obras artísticas en la teoría fundamentada (Chamaz, 2000, en Bochner y Ellis, 2016: 185), como datos, soportes de información. Por otra parte, esta diferenciación respecto al objeto principal de análisis y respecto al uso que se hace de lo creativo y con qué objetivo, tiene un paralelismo claro con la diferencia que hay entre la metodologías *Arts-based Research* y *Arts-informed Research* en el campo de las ciencias sociales, según explican Tom Barone (2008: 29-32), por un lado, y Gary Knowles y Ardra Cole (2008: 32-35), por otro.

En esta investigación, utilizamos y tratamos tanto el análisis narrativo como el análisis de narrativas. El primero, cuando generamos una creación/investigación escénica en la que buscamos que el público "entre" y empatice con la historia personal que se muestra, y al exponer en la parte cuarta su proceso y las implicaciones que supuso para la autora, tanto a nivel artístico e identitario personal como en su proyecto de investigación doctoral. El segundo, en los estudios de caso de otros artistas y sus obras, cuando dichas obras escénicas son tomadas como textos complejos (de códigos sígnicos múltiples y superpuestos) que se analizan en torno a una temática común (la identidad), ya sea por el contenido argumental de las obras, ya por los contenidos (auto)biográficos o culturales que se introducen en ellos, ya por los motores y causas que han inspirado su creación.

Esta doble manera de entender la relación entre narración y análisis tiene un paralelismo con la concepción metodológica que exponíamos en el capítulo anterior. Es decir, que en unos casos nos acercamos más a la etnografía evocativa, cuando utilizamos el análisis y la interpretación de las obras y la teoría relativa a los temas que dilucida para narrar una historia-visión particular (dentro de todas las lecturas posibles) que toca a la autora y que pretende que toque al público (claramente en el caso de la PaR, pero también al estudiar otros casos por cuyos subtemas tratados la autora siente una especial afinidad). El acercamiento en esos casos puede entenderse como análisis narrativo o análisis a través de la narración, y tiene un componente creativo más sobresaliente. Mientras que en otros casos, las obras performativas y las teorías afines (entendidas como narraciones en sí, tanto las unas como las otras) son las que se analizan. Este acercamiento sería el llamado "narrativas analizadas" o análisis de narrativas, y estaría más cerca de la metodología de teoría fundamentada

constructivista, en la que esas narraciones (obras escénicas y teorías) son tomadas como datos o información de base sobre los que se construye o fundamenta una teoría posterior.

Otra manera de ver esta dualidad integrada en el proyecto, que ya hemos anunciado al inicio de esta Parte, es a través de dos maneras de acercarse a la relación entre identidad y creación escénica actual: una desde el sujeto que crea (e investiga) en torno a su propio contexto, y la otra desde el sujeto que investiga (y crea) respecto a la obra de otros sujetos en el mismo contexto. Así se intercalan la creación analítica y el análisis de creaciones, pero también, el análisis creativo.

En todo caso y para ir concluyendo, más allá de la cuestión del análisis, es fundamental la cuestión de la interpretación en la investigación. El valor de la interpretación de los hechos (datos, obras e información) y el valor del carácter subjetivo de esa interpretación, que la teoría fundamentada y la fenomenología ayudan a entender y extender en las ciencias sociales, pueden parecer una obviedad en el ámbito de las artes y las humanidades (cuando estudiamos obras artísticas del tipo que sean, literarias, plásticas, escénicas…). Sin embargo, creemos que el acercamiento (y entendimiento) entre disciplinas puede venir por ahí, por encontrar el valor común del trabajo de interpretación, del análisis inductivo-deductivo y de lo creativo en cuestiones sociales, culturales e incluso psicológicas. El presente trabajo busca contribuir a ese diálogo interdisciplinar también en ese sentido. Por eso nos empeñamos en utilizar sistemas de actuación y valoración habituales en las artes, a la hora de realizar una investigación que tiene mucho de antropológica y social. Quizá la cuestión que subyace a este cambio (a esta ampliación) de perspectiva es que, cada vez más, nos damos cuenta de (incluso desde el entorno académico y filosófico, con el giro performativo, también llamado giro post-positivismo, giro postmoderno o nueva etnografía, como sostiene Soyini Madison [2005a: 10]) que no sólo las obras de arte son una construcción humana, sino que las bases que rigen el funcionamiento social (incluso las estructuras más asentadas y los conceptos más o menos discutidos, como la identidad) también son obra humana y, por tanto, son susceptibles de interpretación y recreación. En ese sentido, la identidad deviene objeto de recreación, además de objeto de análisis y, en argumentación paralela a la que Sara Ahmed (2014: 5-14) hace respecto de las emociones, no es objeto disciplinar. Seguir su pista implica cruzar los límites de las disciplinas, y más cuando se trata con relación al teatro (que es interdisciplinario y multi-sentido o multi-propósito, ya que puede verse como arte, costumbre, ritual, comunicación, expresión…).

En definitiva, consideramos imprescindible resituar la visión personal y subjetiva de la autora en su investigación y entre los referentes teóricos previos en relación con las

políticas (y límites y especies de poder o dominación) a las que puede estar sujeta, como mujer artista-investigadora viviendo en el siglo XXI. Es imprescindible aportar en el trabajo previo (sea este teórico-académico o práctico-artístico) la perspectiva personal que incluya el marco cultural, la situación social y la dimensión política en las que se inscribe. Esto es lo que se propone hacer aquí, con su persona, con su medio y con su marco contextual: situarlos todos, en esta contextualización metodológico-conceptual, durante la investigación y en las conclusiones de la misma. Dicha perspectiva personal no sólo influye en la creación, análisis e interpretación de los datos y el modo en que son expuestos, sino que, al evidenciarse (por elección y posicionamiento de la autora), dota de mayores referencias relacionales al discurso, para que el/la receptor(a) del mismo pueda situar y reinterpretar acordemente lo que en él se dice. Es una manera de empoderar no sólo al emisor del discurso y su perspectiva, sino también al receptor del mismo y su capacidad de interpretar y reconocer su propio posicionamiento porque, en todo caso, se minimiza la pretensión de objetividad (unívoca) de la teoría planteada.

5. La identidad contemporánea. Selección de visiones integrativas sobre un concepto atomizado

La identidad puede entenderse diferentemente desde las distintas interpretaciones disciplinares de la vida y de la humanidad (la psicológica, la filosófica, la sociológica, la antropológica, la política, la biológica…) que la explican en términos y con parámetros no siempre parangonables entre sí. La bibliografía sobre cuestiones de identidad es inabarcable. Existen publicaciones desde los más dispares puntos de vista, ya que en las últimas cuatro décadas el estudio de lo identitario se ha multiplicado exponencialmente, desde diversas disciplinas académicas y con enfoques, aplicaciones y particularismos de todo tipo.

Entre las publicaciones consultadas, distinguimos dos amplias visiones relativas a la identidad: una, que podríamos denominar esencialista, que concibe la identidad como aquello que perpetúa, compacta, instituye, la esencia del ser o del creer(se). Es la visión mayormente desarrollada en la ontología y en ciertas ramas políticas, que se apoyan en la filosofía clásica, medieval y moderna, desde la teoría parmenidiana que afirmaba que lo existente es inamovible, a la identidad metafísica de René Descartes (1641) o la identidad de los indiscernibles de Gottfried W. Leibniz (1684). Otra, la que describiríamos como contingente, que percibe la identidad (individual y colectiva) como un estado mutable y mutante, en función de los cambios contextuales, psicológicos, internos y circunstanciales, del individuo y de la sociedad. Esta otra visión se desarrolla especialmente en los estudios culturales, la psicología social, los estudios de género, la socio-antropología reciente y en filosofías sociales sobre la contemporaneidad, y se asienta en concepciones filosóficas tardomodernas y contemporáneas, desde John Locke (1690) y David Hume (1740) hasta las teorías de la subjetivación de Michel Foucault (1982) y las de deconstrucción de Jacques Derrida (1989).

La visión esencialista, instaurada desde tiempos antiguos y sostenida hasta el

renacimiento por filósofos que eran fruto y espejo de su tiempo, en el que la ciudadanía y el feudo, la religión y la cuna familiar determinaban irremediablemente la vida de las personas, sin opción de cambio, por "imperativo divino", entronca la ontología de las cosas con la identidad de los individuos, buscando aquello que es esencial, inmutable y perenne en cada ser para determinar lo que lo identifica (lo que lo hace "sólo igual a sí mismo") (Leary y Tagney, 2003: 71-72 y 111). Desde el siglo XVIII, con la ilustración y la revolución sociocultural hacia el individualismo, fue superándose la visión esencialista que pretende aislar identidades fijas. Es más, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX las teorías que sostienen los estudios de sociología, psicología, antropología e, incluso, lingüística han tendido a evolucionar de una tendencia estructuralista (que presupone que la ordenación de nuestra psique, sociedad, economía, lenguaje… está basada en estructuras previas que nos moldean) (Bauman, 1999: 59 y 65-66) a una situacionista (que presupone que dicha ordenación se estructura en concordancia con la situación en la que se da y que, por lo tanto, la ordenación se reorganiza si la situación, en la que interaccionamos y a la que influimos, cambia. Es decir, que es nuestra acción colectiva la que moldea dichas estructuras) (Leary y Tangney, 2003: 111, 71 y 128-129). Esta visión nueva de los ordenamientos en torno a los que los humanos actuamos, en consecuencia, también tiene su traslación en la manera en la que se ha mirado la identidad, como concepto, dando pie a lo que llamamos una visión "contingente" de lo identitario.

Para esta investigación, hemos consultado algunos clásicos contemporáneos (de la filosofía y la sociología) que nos aportan una visión general a la cuestión de la identidad actual, y otras obras menos divulgadas (desde ramas de la psicología, la etno-antropología, los estudios culturales o los estudios teatrales) que tienen una traslación directa con el enfoque que tratamos aquí o con los ejes temáticos que abordamos en los distintos estudios de caso. De entre toda la bibliografía consultada mencionamos en este capítulo sólo aquellos libros relativos a la identidad contemporánea que nos han servido para apoyar nuestra visión y argumentación principal o que se alinean con nuestro enfoque, explicando qué aspecto ha sido en cada caso. Así, obviaremos ciertos textos filosóficos canónicos sobre ontología y metafísica, porque no nos interesa entrar en disquisiciones abstractas que construyan teorías totalizadoras con una lógica a prueba de casos hipotéticos potenciales para llevar al extremo la falsabilidad de la lógica aplicada pero que, a día de hoy, son pruebas inexistentes o imposibles de llevar a cabo (como, por ejemplo, serían los casos mencionados en algunos de esos libros sobre insertos quirúrgicos de cerebro y memoria en seres humanos con amnesia; viajes en el tiempo de personas y teletransportaciones; híbridos persona-máquina o persona-

otro animal o persona-otra persona… y otros supuestos hipotéticos que se han usado en la filosofía metafísica para elucubrar sobre la permanencia de la conciencia, o sobre la mismidad que hace que algo sea idéntico a algo pero diferente a la vez) (*cf.* Parfit, 1984), es decir, textos que no tienen una aplicabilidad directa y concreta sobre la identidad de las personas. Por la misma razón, tampoco nos concierne el punto de vista biologicista sobre la identidad, que puede detener su atención en la materialidad del ser y la perdurabilidad de sus componentes para dilucidar en qué punto un ser acaba convirtiéndose en un ser otro.

Lo que nos interesa en este estudio es la concepción de la identidad como algo ligado *a* y presente *en* las personas. Por eso, los enfoques que más nos interpelan son los de las ciencias sociales y humanas que estudian a las personas, las relaciones que tienen entre sí y lo que las liga en comunidades. Es decir, textos de sociología, antropología, psicología, estudios culturales. Más aún, nos interesan los enfoques que entienden lo humano como ser social y cultural. En concreto, el foco de esta investigación está dirigido hacia la relación teatro-identidad-persona-cultura-sociedad y a cómo se alimentan unas a otras en esta relación. Por ello, parece obvio señalar que la visión que compartimos y en la que basamos nuestra investigación es la segunda de las que mencionábamos, la que entiende la identidad como contingente, porque esta tiene en cuenta el contexto de aquello identificado o identificable, y dependiente de él.

No obstante, también dentro de esta mega visión observamos una evolución del pensamiento. En esta evolución la identidad pasa de concebirse como un elemento adquirido, a considerarse un elemento (o suma de elementos) activamente auto-constituyente. En ese sentido, la identidad personal la proponemos como una complejidad de factores yuxtapuestos (incluyendo los sociales y culturales) que generan una singularidad. Pero no podemos identificarla sólo como el resultado o el reflejo de una única identidad grupal compartida (ya sea la de nación, religión, estamento social, hábito lingüístico o hábito y capacidad de consumo). De ahí que tampoco nos interpele la sociología estadística o las ciencias políticas que tienden a categorizar las "pertenencias" identitarias y a tratar las diferencias y grupos sociales y culturales como categorías excluyentes, definitorias y definitivas.

Una de las obras básicas para el estudio de la identidad contemporánea es *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, de Charles Taylor (1996). En este libro Taylor realiza un recorrido por las conexiones entre los "sentidos del yo" y las visiones morales, que afectan y dan forma a la identidad de las personas. Dicho de otro modo, trata lo que significa ser humano, trazando una vía explicativa por nociones que lo constituyen como tal, como son las de libertad, interioridad, individualidad o naturalidad. Lo hace

relacionándolas con ciertas tendencias en la forma de concebir el mundo (que explica y engloba en los conceptos de "naturalista", "expresivista", "utilitarista") en función de cuál es en cada una el bien supremo que sirve de marco referencial para construir toda la jerarquía de valores sobre la que se apoyan las creencias, interpretaciones, objetivos y decisiones individuales. Esa concepción de Taylor entronca con la de John D. Greenwood en *Realism, Identity and Emotion. Reclaiming* Social *Psychology* (1994), en algo fundamental para nuestra concepción sobre la identidad, y es que ambos basan su argumento en que la identidad de las personas se conforma en torno a un marco referencial cultural que incluye cuestiones éticas y morales (creencias, valores, compromisos…). Sólo que el libro de Taylor se centra, desde el análisis filosófico, en la relación entre la concepción del "yo" y ciertos valores y creencias (concepciones del bien), mientras que el de Greenwood desarrolla un análisis de psicología social en el que además de esos valores (creencias y compromisos) introduce el de las emociones como motor de la interacción humana en las relaciones interpersonales y sociales. Greenwood (1994: 77-101) especifica y argumenta que las creencias y compromisos y las emociones no son lo mismo ni actúan de la misma manera sobre la construcción de la identidad, aunque todas interaccionen entre sí y afecten a dicha construcción. Esta idea es clave para nosotras y veremos su ejemplificación en el estudio de caso dedicado a la práctica artística de la investigadora.

Si los argumentos de Taylor ligan con Greenwood en cuanto a la importancia que otorgan a la moralidad y la escala de valores en la construcción de identidades personales y colectivas, también tienen afinidades con el estudio de Kenneth Gergen, *El Yo saturado. Dilemas de Identidad en el mundo contemporáneo* (1992) en cuanto a la diferencia existente en esas, no sólo escalas de valores sino cosmovisiones y visiones del yo, entre la modernidad y la postmodernidad. Se diferencian estos dos autores, sin embargo, en que Taylor elude el vocablo "postmodernidad" y cuando explica los cambios de cosmovisión que se suceden desde el siglo XX se refiere a ellos como parte del "modernismo", mientras que Gergen explica las cualidades de la identidad en la cosmovisión posmoderna. En nuestro caso, no renegamos del término postmodernidad ni de sus derivados, y desde luego, estamos convencidas de que las formas de vivir y los procesos de interacción social y subjetivación propios del tiempo presente en sociedades como la vasca, tienen poco que ver con aquellos propios de la contemporaneidad también descrita como "modernidad tardía" o "alta modernidad" (Giddens) que se vivían en esos mismos entornos hasta finales del siglo XX. Y en esto coincidimos con Gergen.

La tesis de su libro es que "el proceso de saturación social [actual] está produciendo

un cambio profundo en nuestro modo de comprender el yo" (Gergen, 1992: 25) y que, si la vida cultural del siglo XX estaba dominada por dos grandes vocabularios del yo, uno heredado del siglo XIX con "una visión romántica del yo que atribuye a cada individuo de personalidad: pasión, alma, creatividad, temple moral" (Gergen, 1992: 25) y que implica un vocabulario de admiración hacia la heroicidad, el amor, la inspiración y el sacrificio de lo "útil" en pos de sus semejantes (1992: 50); y otro, desde inicios del siglo XX, con una cosmovisión *modernista* para la que "los elementos clave del funcionamiento humano son la razón y la observación" (1992: 42) y en el que "las personas normales son previsibles, honestas y sinceras" (1992: 25), con el advenimiento de la postmodernidad estas dos herencias se ven superadas. Según Gergen, las diversas evoluciones tecnológicas como los medios de comunicación y transporte de las últimas décadas, que afectan a nuestro día a día y que generan un incremento brutal de los estímulos sociales, han hecho que nos acerquemos a un estado de saturación de estímulos que "ha sentado las bases tanto de los enormes cambios en nuestra experiencia cotidiana de nosotros mismos y de los demás, como del desenfrenado relativismo que ha cundido en la esfera académica" (1992: 13).

Su libro va diseccionando cuáles son las consecuencias de dicha saturación de estímulos en los estilos de vida contemporáneos (fugacidad, fragmentación, relativismo, intensidad…) y qué implicaciones tienen esas afectaciones en la manera en que nos relacionamos interpersonalmente. En este sentido, lo que más interesa de la propuesta de Gergen para este estudio es su análisis de la "multifrenia" como una característica propia del individuo posmoderno: "Esa fragmentación de las concepciones del yo es consecuencia de la multiplicidad de relaciones también incoherentes y desconectadas, que nos impulsan en mil direcciones distintas, incitándonos a desempeñar una variedad tal de roles que el concepto mismo de 'yo auténtico', dotado de características reconocibles, se esfuma. Y el yo plenamente saturado deja de ser un yo" (Gergen, 1992: 26). Esta idea de la multifrenia entronca con nuestra propuesta argumental de lo que es la "identidad extrañada" o "alienada", que desarrollaremos en la última Parte de esta tesis, dedicada a la práctica artística *Erbeste*. Ambas son una consecuencia de la fragmentación, multiplicación y temporalidad de los marcos contextuales en los que nos movemos hoy en día. La idea de la identidad multifrénica y la nuestra de identidad extrañada se alinean también con la propuesta de otro autor en el que nos apoyamos fuertemente, Zygmun Bauman (1995, 2010), cuando describe la "liquidez" del estilo de vida contemporáneo globalizado y la "licuación" en él de ciertas concepciones que previamente sentíamos como sólidas en nuestra psique y nuestro marco referencial de valores, como las de amor, profesión o identidad. Nos apoyamos en las

descripciones de Bauman para subrayar que la variedad cada vez mayor de roles sociales que estamos obligados a personificar en nuestra sociedad postmoderna (y en especial aquellas personas tocadas por la inestabilidad y la precariedad en su modo de vida, tal y como desarrollaremos en la última Parte) es lo que empuja a la multifrenia y a la alienación identitaria.

Por otra parte, es sabido que cada papel que nos toca actuar en la vida acaba desarrollándose y constituyendo una de nuestras identidades.[7] Esto es algo que puede leerse en el clásico de Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) y que extendió esta idea en el área de las ciencias sociales. Su estudio surgió como un informe para el Departamento de Antropología Social y la Comisión de Investigación de Ciencias Sociales de la Universidad de Edinburgo, financiado por la Fundación Ford. En él Goffman observa y describe la comunicación humana (la verbal y la no verbal, la consciente y la inconsciente, pretendida o espontánea, veraz o no…) con relación a los roles que cumplimos en la sociedad y, en especial, en el ámbito laboral. Uno de los argumentos de Goffman que más nos interesan tiene que ver con las "impresiones" que causamos a lo largo de la interacción social durante nuestras "rutinas". Según este autor, clasificamos la información que recibimos sobre otras personas en base a inferencias y actuamos en consecuencia, con presuposiciones. En las rutinas cotidianas actuamos en base a algunas exigencias abstractas que observamos en otras rutinas (hábitos sociales) y esto "constituye una forma de «socializar», moldear y modificar una actuación para adecuarla a la comprensión y expectativas de la sociedad en la cual se presenta" (Goffman, 1994: 46). Esta es otra idea clave para nuestra argumentación: que actuamos en base a unas expectativas de comportamiento (sobre los demás y sobre nosotros mismos) y que tendemos a ofrecer una imagen de nosotros mismos en base a dichas expectativas. Es decir, que configuramos nuestra identidad (desde el autoconcepto a la autoimagen) en base a expectativas sobre nuestro entorno. De nuevo, esta cuestión se desarrolla y ejemplifica en la creación/investigación presentada en el último capítulo. Además, es significativo que esa ejemplificación se centre especialmente en el ámbito laboral de la protagonista de la obra, al igual que el estudio de Goffman, que se centra en la observación y descripción del ámbito laboral, porque en el caso de nuestra práctica artística dicho ámbito laboral es, precisamente, el de la creación escénica; lo cual permite dar una idea

[7] En el oficio teatral esto aparece como una evidencia y, tal vez por eso, la idea del mundo como una gran representación en la que cumplimos roles, el *theatrum mundi*, es no sólo un tema recurrente de los sermones barrocos, sino también un tema desarrollado por escritores habituados al teatro, desde Cervantes en *Don Quijote de la Mancha* (1605:II,12), pasando por Lope de Vega en *Lo fingido verdadero* (1620), Calderón de la Barca en *Saber del mal y del bien* (1640) y en *El gran teatro del mundo* (1655), hasta Shakespeare en *Macbeth* y en *Hamlet* (1623).

de hasta qué punto el adaptarse a expectativas y asumir roles es característico en esa profesión y hasta qué punto puede determinar la identidad de los y las artistas escénicos.

Goffman propone que el estudio de cómo nos "presentamos" en sociedad, de las "impresiones" que generamos con la "actuación" de nuestras rutinas y hábitos de comportamiento y de cómo esas impresiones reafirman unas expectativas y los propios roles sociales, tal y como ocurre con los personajes en una obra dramática, sea entendido como un enfoque dramático del "establecimiento social". Considera que el enfoque dramático puede constituir una perspectiva que podría sumarse a las perspectivas técnica, política, estructural y cultural del establecimiento social y que no hay que ignorar su importancia ni la importancia de la actuación en nuestras vidas ya que, "[l]a vida puede no ser juego, pero la interacción sí lo es" (Goffman, 1994: 256 y 259). Esta es otra idea que queremos subrayar para el caso de los actores y actrices creadores (y la inmensa mayoría de los artistas estudiados en este trabajo lo son): el juego de roles es propio de su vida y su trabajo (de los de cualquiera), pero es también la materia de su trabajo, con lo cual, la multiplicación de roles a los que han de dar cobertura tiende a ser mayor que en otras profesiones. Esto genera multiplicación de expectativas, rutinas, impresiones y, en definitiva, estímulos que les acercan más aún a la saturación que conlleva al estado de multifrenia que describía Gergen o a la identidad extrañada que conceptualizaremos aquí.

Por otro lado, incluso dentro de la sociología contemporánea tradicional (que maniobra en torno a contextos sólidos, aunque también permeables y variables), la identidad puede concebirse como una construcción social "con la que operan los sujetos sociales en la dinámica de sus propias relaciones, para ordenarlas, entenderlas y guiarlas, cuyo sentido y existencia es variable, pudiendo cambiar de una a otra cultura" (Ramírez Goicoechea, 1991: 5). Sobre esta definición, que da espacio al cambio y la auto-referencia pero, asimismo, confiere capacidad de ordenación y estructuración a la identidad, se articulan los elementos necesarios para que la identidad juegue dicho papel. La misma socióloga explica que para que esos "procesos de identificación y diferenciación tengan sentido tanto para el propio sujeto como para los demás, han de ser soportados, asumidos y refrendados por ambas partes en cuanto a su validez y evidencia. Aparece entonces el problema del reconocimiento" (1991: 6). En ese juego de reconocimiento entendemos que es donde interactúan tanto las imágenes, ideas y prejuicios que tenemos sobre nosotros mismos como las ideas, imágenes y prejuicios que tenemos sobre el resto de las personas y la escala de valores en las que se inscriben ambas.

Eugenia Ramírez Goicoechea no entra en descripciones ni valoraciones de los

elementos o procesos internos de la psique humana, pero sí apunta a que están presentes en el desarrollo de la identidad para conferir cierta estabilidad o continuum a la misma. Explica (1991: 6) que en esa identificación y reconocimiento, cada sujeto, aún con todas sus diferentes facetas y las variaciones a lo largo de su biografía, ha de poseer una mínima imagen de sí mismo que le de sentido de unidad y de permanencia, en un equilibrio más o menos estable. Para Stuart Hall en *Who needs identity?* (1996) la identidad también está marcada por la identificación, un concepto que en su opinión es tan complejo y malentendido como el propio de identidad y que es responsable de ligar el proceso continuo de construcción identitaria. Según él, en el lenguaje común, la identificación se construye apoyándose en el reconocimiento de cierto origen común o de ciertas características compartidas con otra persona o grupo, o, incluso, con un ideal, "and with the natural closure of solidarity and allegiance established on this foundation" (1996: 2). Esta cuestión remite a la idea de la identidad como algo que agrupa a individuos, la noción de que la identificación genera comunidad(es) o depende de ellas, que es una de las formas comunes de entender y explicar la identidad y que en este estudio desarrollamos en la Parte dos dedicada, precisamente, a "Identidad y comunidad".

Existe una explicación de los psicólogos Jan Stets y Peter Burke (2005) que enlaza la idea de los roles sociales desarrollada por Goffman con la definición de identidad que ofrecen Ramírez Goicoechea y Stuart Hall en cuanto a que ésta depende del sentido que adquiera en la interacción con otros, por lo cual concuerda con nuestra visión y con lo que los distintos ejemplos analizados en el presente estudio reflejan. Según Stets y Burke, la persona y personalidad general de alguien (*the overall self)* se organiza en múltiples partes (identidades), cada una de las cuales está ligada a aspectos de la estructura social. Argumentan que cada persona tiene una identidad, o lo que también denominan como una "internalized positional designation", citando a Stryker (1980: 60), por cada una de las distintas posiciones o roles relacionales que dicha persona ocupa en la sociedad. De este modo, las identidades son "the meanings one has as a group member, as a role holder, or as a person". Y en ese manera de entender la identidad se comprende también por qué la misma se tiende a ligar al concepto de grupo o comunidad, porque siempre depende del reconocimiento o diferenciación respecto de otra identidad: "When one claims an identity in an interaction with others, there is an alternative identity claimed by another to which it is related" (Stets y Burke, 2005: 132).

En la presente tesis también vamos a denominar a todos esos roles, identidades o partes de identidades como "pertenencias identitarias": aquellas adscripciones de nuestra

identidad a grupos, entes o ideas con las que nos relacionamos y que nos influyen en el modo de vernos y concebirnos a nosotros/as mismos/as y respecto de los demás. Utilizamos esta denominación en concordancia con el uso que hace Amin Maaluf (1999) de la misma, para quien la suma de múltiples pertenencias identitarias, que se superponen en una jerarquización única en cada persona, formaría la identidad de cada cual. En *Identidades asesinas* Maaluf habla de cómo las violencias estructurales que amenazan los apegos identitarios de colectivos desfavorecidos pueden llevar a una frustración contenida y continuada que acabe degenerando en violencia exteriorizada. Su libro se genera a colación de las polémicas y consecuencias de los ataques islamistas a enclaves occidentales y a símbolos de modernización, que empezaron a sucederse y multiplicarse en las primeras décadas del siglo XXI, pero la explicación que da a estos hechos, a la genealogía de la situación que puede favorecerlos y a los procesos por los cuales las pertenencias identitarias pueden convertirse en amenazas o victimizaciones, es igualmente válida para otras identidades colectivas que pueden verse o sentirse menospreciadas por el poder imperante y, en particular, por la tendencia actual a la globalización y estandarización de la cultura occidental (anglosajona) neoliberal (*cf.* Sabanadze, 2010). Por eso nos interesa especialmente esta visión, porque ayuda a entender la influencia que puede tener en la identidad de individuos vascos la tendencia a la globalización, el efecto de otras lenguas imperantes sobre el sentimiento de pertenencia a una lengua minorizada, o las políticas y culturas hegemónicas sobre el apego hacia asuntos y tradiciones locales o minoritarios.

Amin Maaluf defiende además que la identidad hoy en día parece subsumir una imprecisa multiplicidad de pertenencias. Una idea muy acorde con la visión de Gergen y con nuestra tesis sobre que cada vez tenemos que hacer frente a más roles contingentes y a menudo divergentes, lo cual conlleva al extrañamiento de nuestra propia identidad, por no poder ser todos sostenidos de una manera coherente a lo largo del tiempo. Para el escritor franco-libanés, la identidad de alguien es lo que hace que uno no sea idéntico a ninguna otra persona (Maaluf, 1999: 20). En su definición, las pertenencias identitarias de cada cual se jerarquizan de una manera única en cada caso, no todas tienen la misma importancia (al menos no simultáneamente) pero todas tienen valor, y pueden adquirirse o abandonarse en el tiempo pero, fundamentalmente, lo que suelen es variar en su jerarquización a lo largo de una vida y en relación con el contexto social-personal de cada quién. Por lo que:

> Son los elementos constitutivos de la personalidad, casi diríamos que los "genes del alma", siempre que precisemos que en su mayoría no son innatos. Aunque cada uno de esos elementos está presente en gran número de individuos, nunca será la misma

> combinación en dos personas distintas, y es justamente ahí donde reside la riqueza de cada uno, su valor personal, lo que hace que todo ser humano sea singular y potencialmente insustituible. (Maaluf, 1999: 20-21)

Estamos viendo que los autores y teorías que más interesan a y coinciden con los presupuestos de este estudio son aquellas que mantienen un doble foco entre lo social y los procesos individuales de autoidentificación, y que describen puentes entre ambos. Otro de ellos es el sociólogo Anthony Giddens, quien aplica una perspectiva psicológica a sus análisis sobre la identidad contemporánea y cuyo *Modernity and Self-Identity* (1991) resulta por ello relevante a nuestro estudio. Giddens propone un análisis interpretativo sobre el carácter autoreflexivo de la identidad contemporánea y sobre la imbricación que hay entre los cambios internos y los externos (los individuales y los colectivos) en la constitución de la identidad. Asimismo, aboga porque ambos sean tenidos en cuenta en el estudio de ésta, cosa que celebramos y procuramos seguir aquí. Considera que la psicología y la sociología, como disciplinas académicas, están ligadas directamente a través de y con la reflexividad del *self*, puesto que para él la reflexividad contemporánea llega hasta el corazón de la identidad: "in the context of post-traditional order, the self becomes a *reflexive project"* (Giddens, 1993: 33). Al respecto, explica –y su visión es coincidente con las de Baumeister y Vohs (2005: 198)– que en órdenes precedentes las transiciones y cambios importantes en la vida de uno también habían requerido de una reorganización de la psique, pero que entonces ésta a menudo ocurría con la ayuda de los "ritos de paso" tradicionales y que, además, esos cambios significativos en la biografía personal se acompañaban de una visión estable de cómo eran las cosas en el nivel colectivo, que no variaba tanto entre generaciones, de modo que el cambio en la identidad personal era señalado por el colectivo y de algún modo purgado. En cambio, en el contexto de la modernidad tardía (o alta modernidad, como también se refiere este autor a lo que otros llaman posmodernidad), "the altered self has to be explored and constructed as part of a reflexive process of connecting personal and social change" (Giddens, 1993: 32-33). Esta condición y realidad que tan bien explica Giddens es la que determina las identidades de los y las artistas contemporáneos/as que estudiamos aquí.

La cuestión de la auto reflexividad, junto con las de auto-conciencia, auto-imagen, memoria, agencia, personalidad, carácter, etc., y el concepto de *self* (entendido y traducido como "yo", "mismidad" o "conciencia de sí") son clave en el estudio de la identidad cuando se inspira y aplica a los procesos de subjetivación e identificación de personas. Conocer sus usos y diferencias en el ámbito psicológico nos ha ayudado a precisar cómo operan los distintos elementos del sentido de identidad. Sobre estas cuestiones, Mark Leary y June

Tangney editan un libro de referencia en el ámbito de la psicología, *Hadbook of self and identity* (2005), cuya lectura nos sirve para entender los procesos de la psique en relación a cómo se construye la identidad, cómo se reafirma, cómo se mantiene en el tiempo, cómo se adapta a los contextos vitales de cada individuo y a las expectativas socioculturales en cada entorno…

De entre todas las aportaciones de esa publicación a este estudio, entresacamos una idea que desarrollan Walter Mischel y Carolyn Morf en torno a cómo la identidad de uno mismo es un proceso dinámico psico-social. La resaltamos precisamente porque incide en nuestra visión de la identidad como un proceso relacional y psico-social y porque explica detenidamente las fases de dicho proceso, de un modo proposicional y complementario al que se describe aquí mediante la práctica artística en la *Part Four*. Lo que argumentan estos autores es que el sentido de uno mismo es una organización de representaciones mentales y emocionales cognitivo-afectivas. Dicho de otro modo, el *self* es un sistema de acción dinámico y motivado: "It is dynamic in that the system continuously accommodates and assimilates to information from the social world within which it is contextualized, and it is an action system insofar as it generates behavior" (Mischel y Morf, 2005: 23). Para estos autores, a medida que una persona adquiere estrategias para interaccionar en distintos tipos de situaciones interpersonales durante su vida, va desarrollando una teoría del yo preferida. Ese sistema dinámico y las teorías e imágenes que uno adopta respecto a sí, van conformando un "sistema del yo" (*self-system*). Con todo, el sistema del yo construye sus propios nichos de sentido en un proceso evolutivo de adaptación y asimilación, en parte dando forma a los entornos sociales en los que interactúa, tanto como estos le dan forma a él. A su vez, ese sistema del yo reacciona de manera característica a cada situación, cognitivamente, afectivamente y conductualmente. En definitiva, la construcción del yo es un proceso intrínsecamente interaccionista: "the theories of self are based on and modified by the experiences in the interpersonal world, just as the latter are influenced by and in part created by those theories" (Mischel y Morf, 2005: 29-30). Esto entronca con dos ideas que sientan las bases de nuestro punto de vista (y marco teórico) respecto a la cuestión identitaria: primero, que lo social y lo psicológico, lo cognitivo, lo reflexivo y lo afectivo, lo interpersonal y lo íntimo-interno, todo influye y confluye en la producción de un sentido de identidad; y segundo, que la identidad no es sólo relacional sino asimismo, siempre, procesual (como veremos también más adelante).

Incidiendo en la integración interdisciplinaria y los trasvases entre disciplinas observamos que si, como apuntábamos, la teoría de Giddens integra la perspectiva

psicológica en su sociología sobre la contemporaneidad, la sociología integrativa de Zygmunt Bauman desde *Life in Fragments. Essays in Postmodern Morality* (1995) hasta *Pensando sociológicamente* (Bauman y May, 2019) incluye tanto teoría política, como reflexiones existenciales, filosofía moral y psicología social, en torno a la sociedad y cultura actuales. Como sociólogo no sólo explica los comportamientos de los grupos humanos sino también el proceso individual que lleva a y es afectado por la interacción social. Pero además, Bauman detalla estos comportamientos en nuestra sociedad actual y los contrasta con los usos en épocas inmediatamente precedentes, desgranando al detalle las consecuencias que tienen para las personas (y su sentido de identidad) los cambios que vivimos hoy en día en torno a las estructuras de poder, a los hábitos de trabajo y de socialización, o a la manera de entender la familia, la salud, la responsabilidad, el amor o la amistad. Con su afilada perspectiva y su sencillez expositiva, explica cuáles son las claves que marcan esta sociedad y modo de vida contemporánea, influidos por la globalización, el neoliberalismo y la flexibilización total. Su visión se convierte así en un puntal en el desarrollo de nuestra tesis.

Además, en la concepción baumaniana general encajan las teorías de pensadoras como Judith Butler en cuanto a género o de Stuart Hall en cuanto a cultura y etnicidad que ponen el acento en el proceso de subjetivación y en la posición del sujeto, en el sentido de que cada individuo se posiciona respecto de la sociedad identificándose con una u otra(s) pertenencia(s) o marca(s) identitaria(s) por encima de otras (el género, la clase social, la profesión…). Incluso otras teorías deconstructivas de la identidad, desde Lacan y Foucault a Derrida, pueden asimilarse dentro de la concepción sociológica baumaniana. Por lo cual ésta sintetiza muchos de los preceptos y conclusiones de nuestra postura. Sin embargo, no es nuestra intención generar una teoría sincrética a partir de las distintas concepciones teóricas sobre la identidad sino, simplemente, observar y situar qué concepciones pueden tener mayor aplicación en el estudio del teatro experimental actual en Euskadi, y extraer de entre ellas aquellos aspectos que tengan correlación con la identidad contemporánea expuesta o tratada en las creaciones experimentales que analizaremos en el estudio de casos. Por ello, nos centramos a continuación en unos conceptos que tienen especial relevancia en varias obras escénicas que incluimos en el estudio de casos y, en concreto, los conceptos de "otredad", "diferenciación", "similitud" y "reconocimiento", tratados específicamente en la Parte dos, dedicada a la "Identidad y comunidad".

En relación con esto, apuntamos que Stuart Hall escribe que las identidades se construyen en oposición a otras pertenencias y que se construyen "a través de" y no "fuera de" la diferencia: "This entails the radically disturbing recognition that it is only through the

relation to the Other, the relation to what it is not, to precisely what it lacks, to what has been called its constitutive outside, that the 'positive' meaning of any term –and thus its 'identity'– can be constructed (Derrida, 1981; Laclau, 1990; Butler, 1993)" (Hall, 1996: 5). Es decir, que la identidad depende de la existencia del Otro, sólo se articula y concibe en oposición a otro del que diferenciarse. Thierry Devos y Mahzarin Banaji (2005: 164) también sostienen que para "auto-identificarse" son necesarios los procesos de "asimilación" y "diferenciación" respecto de los otros. Y Ramírez Goikoetxea lo reafirma, cuando escribe que no tiene sentido hablar de la identidad del sujeto sin incluir los procesos de identificación del mismo: "Identificación con un modelo o/y con una colectividad, de modo que, a través del proceso de selección de algo a lo que asemejarse, se produce otro de exclusión: modelos y grupos que uno no hace sus iguales. Extrañamiento y distancia social son también ingredientes que reflejan la tensión y el conflicto inherentes a este concepto. Toda identidad se construye, por tanto, en un doble sentido de similitud y diferencia respecto de otros" (1991: 7). Esta cuestión de la otredad necesaria para la identificación propia es un tema clave en el análisis que haremos de las performances de intervención social del artista Iru, cuando tratemos, en los capítulos 15 y 16 de la Parte dos, las distinciones que en el habla y la vida cotidiana se hacen entre "lo propio" y "lo foráneo" o entre "lo apropiado" y "lo inapropiado", refiriéndonos tanto a personas como a tradiciones y conductas.

Aún en relación a la idea de identificación *con* y *contra* algo, Max Frisch, escribiendo desde Suiza, definió la identidad como el *rechazo* de lo que los otros quieren que seas (Bauman, 2010: 87). En nuestra visión (apoyada en las de Bauman, Gergen, Hall, Ramírez Goicoechea…), puesto que los referentes contextuales en los que nos movemos hoy en día (el "algo" *con* y *contra* lo que nos identificamos) son cada vez más rápidamente cambiantes e inestables, el proceso de identificación se vuelve más complejo y escurridizo. Así es como la actualidad determina de un modo específico el modo en que los individuos y la identidad se tocan hoy, pero también el modo en el que la sociología observa y entiende ese contacto, ya que la inestabilidad de los referentes obliga a la cautela por defecto en la definición de lo identitario. Volvemos así a la convicción de que en el estudio de la identidad actual tan importantes son los procesos internos del individuo como el contexto social en el que se da la interacción entre individuos. Algo que Jan Stets y Peter Burke (2005: 128) confirman cuando argumentan que ya que el "yo" (*self*) emerge de la sociedad y es un reflejo de la misma, el acercamiento sociológico a la comprensión del yo y de sus partes (sus identidades) significa que también hemos de entender la sociedad en la que ese yo actúa, teniendo en cuenta que el yo siempre actúa en un contexto social en el que existen otros yoes.

En todo caso, la cuestión es que ante la vastedad de posibles pertenencias que nos recorren e inundan hoy en día (a las que apuntan tanto Bauman, como Maaluf, Gergen y Giddens) el individuo contemporáneo, en un ejercicio de autorreflexión, de algún modo ha de "elegir" su "menú" identitario personal. Y de la idea de auto reflexividad (cuando uno se pregunta y pondera cuáles son sus pertenencias) pasamos irremediablemente a la de auto identificación (con qué se identifica uno). En otras palabras y parafraseando a Charles Taylor: para tener un sentido de quiénes somos, hemos de tener una noción de cómo hemos devenido y hacia dónde vamos (en Giddens, 1993: 54). Y si tomamos en cuenta no sólo la autobiografía de cada cual sino también el contexto discursivo, institucional y de poder en el que se inscribe ésta, entendemos que la aceptación, rechazo, celebración o reclamación de ciertas pertenencias identitarias tienen un fuerte componente político. Mejor dicho, son actos políticos personales. Así lo defiende Hall: precisamente porque las identidades se construyen dentro del discurso, y no fuera de él, hemos de entenderlas como producidas en situaciones institucionales e históricas concretas dentro de formaciones y prácticas discursivas concretas y de mano de estrategias enunciativas concretas. "Moreover, they emerge within the play of specific modalities of power, and thus are more the product of the marking of difference and exclusion, than they are the sign of an identical, naturally-constituted unity - an 'identity' in its traditional meaning" (Hall, 1996: 4).

Desde un entorno más cercano, Fernando Broncano publica en 2013: *Sujetos en la niebla. Narrativas sobre la identidad*, un ensayo que resume y rearticula reflexiones filosóficas modernas y contemporáneas sobre el sujeto, la agencia, la autoridad o la experiencia en torno a su propuesta de que la contemporaneidad globalizante genera una sensación de niebla entre los sujetos actuales y su relación con las identidades propias y ajenas. En el mismo sentido que la idea de modernidad y sociedad líquidas que describiera Bauman, la niebla que nos rodea actualmente aludida por Broncano multiplica las opciones y desdibuja las categorías, los límites y las certezas, creando confusión sobre la propia agencia e identidad. Esta idea también camina en paralelo a nuestra propuesta sobre la identidad extrañada. En uno de los capítulos de su libro, Broncano nos presenta la narratividad como la solución a un problema: contra la incapacidad de ver y situarse con claridad en la nebulosa que nos rodea, la capacidad de proyección de los sujetos en un orden (narrativo) de sucesos que articula intenciones, acciones y consecuencias. Así, propone convertir la interacción con la realidad en experiencia. Eso significa ordenar los sucesos para poder contarlos y, en ese orden, los lazos que dan sentido a esas narraciones son los afectos, estados de ánimo, sentimientos, pasiones y emociones. La importancia que confiere Broncano tanto a la

narración como a la imaginación (ya que esta crea las narraciones) es lo que más nos interesa de su argumento. Lo que pretendemos desgranar a lo largo de nuestra tesis es, precisamente, que tanto las comunidades imaginadas (Parte dos) como las narraciones de identidades personales (Parte tres) están ligadas por esa capacidad de creación imaginaria y por la narración (historialización) de lo imaginado. Cuando esa narración entra en contradicciones o pierde verosimilitud dentro de la lógica propia, debido a la multitud de cambios contextuales que alteran esencialmente los marcos de referencia, es cuando el proceso de subjetivación se pierde y la identidad se aliena (Parte cuatro).

Es la capacidad de imaginar y narrar una historia colectiva o personal que ligue el pasado con el presente y el futuro, lo que dota de coherencia a las distintas identificaciones que hacemos de las cosas, lo que de algún modo establece nuestras pertenencias y lo que facilita la cohesión con nuestras distintas comunidades identitarias. En ese sentido, para Giddens resulta también claro que las identificaciones no son algo que el individuo posea sin más, sino que son continuamente interpretadas y reinterpretadas en función de un continuum autobiográfico. Así, en su visión, la identidad en sí puede suponer un continuum en el tiempo y el espacio pero, en cambio, en la auto identificación (*self-identity*) esa propia continuidad es la que está siembre reinterpretada por el sujeto, en proceso permanente de configurar una "personalidad" adecuada al sentido de continuidad autobiográfica. Según Giddens (1991), la auto-identificación no es un rasgo distintivo que posean los individuos, ni siquiera una colección de rasgos, sino que es "the self as reflexively understood by the person in terms of her or his biography". Es decir, que la continuidad en el tiempo y el espacio que se le presume a la identidad, en el caso de la auto-identificación está dada por la reflexividad interpretada del agente; "This includes the cognitive component of personhood. To be a 'person' is not just to be a reflexive actor, but to have a concept of a person (as applied both to the self and others)" (Giddens, 2013: 53). Para este autor, una persona con un sentido razonablemente estable de auto-identificación tiene un sentido de continuidad biográfica que es capaz de captar reflexivamente y de, en mayor o menor medida, comunicar a otras personas" (1993: 54), por ello, la identidad personal está siempre ligada a lo interpersonal y lo social.

Estamos señalando estudios antropológicos, sociológicos, de psicología social y de filosofía social que sí ponen en relación las dos dimensiones de lo identitario que distinguimos en esta tesis, la comunitaria, cultural (en torno a las pertenencias colectivas) y la temporal (en torno a la biografía individual y la narración que uno construye sobre ella). Son estudios que conciben lo cultural como atravesado tanto por el tiempo personal y subjetivo

del individuo como por el tiempo histórico, además de por las relaciones y creaciones simbólicas acordadas con o en el entorno de dichos individuos en sus comunidades. En sus disquisiciones sobre la identidad cultural y personal, se describen ambas como fruto de una narrativa (histórica, social, biográfica, psicológica, afectiva…) que se ve ineludiblemente afectada por las demás. Desde esta perspectiva, de nuevo, nos acercamos a observar los modos de vida actuales para entender las identidades contemporáneas. Es decir, que para referir las dinámicas de este tiempo actual en el que vivimos en esta cultura que compartimos (aunque sea parcialmente, porque nos sintamos atravesados por varias culturas) hay que recurrir también a la literatura que estudia la cultura actual, la globalización o el neoliberalismo, y sus relaciones con lo identitario.

Por ejemplo, Ulrich Beck en *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad* (1998), ofrece una visión ecologista de las consecuencias del capitalismo postindustrial (neoliberal) en salud, en las relaciones de pareja y familiares, en cuanto a escasez de trabajo y reconfiguración del sentido de clase y en cuanto a la evolución y crítica de la ciencia. El tema de la identidad no es central en su discurso, pero sí se trata al exponer las consecuencias de la "individualización" (el individualismo como valor del capitalismo posmoderno). Aunque los ejemplos ilustrativos que utiliza Beck están enfocados a la realidad de la República Federal Alemana de finales de 1980, hace ciertas descripciones y reflexiones que son perfectamente aplicables a nuestro contexto y estilo de vida actual del neoliberalismo globalizado. Por ejemplo, cuando Beck habla del desdibujamiento del sentido de clase social está aludiendo al modo en que se auto-identifican las comunidades sociales hoy en día (sobre lo que ahondaremos cuando hablemos de "Identidad y comunidad"), cuando habla de las dificultades de igualdad real entre hombres y mujeres y de los roles de género en familia también está describiendo cuestiones de género que nos afectan hoy (tratadas en obras performativas tanto de la Parte dos [cap. 17] como de las Partes tres [caps. 23 y 24] y cuatro); otras de sus reflexiones sobre el sistema laboral del capitalismo postindustrial pueden ilustrar el tema de la precariedad que crecientemente nos acecha (tratado en *Part Four*); o, incluso, cuando escribe sobre la falibilidad de la ciencia contemporánea y su pretensión de objetividad o verdad está sentando las bases de nuestra posición epistemológica y metodológica en esta Parte uno y a lo largo de todo el estudio.

Al pensar en los términos "identidad" y "globalización", cabe mencionar también el estudio de Hugo E. Biagini (2000) en el que los examina en relación a la filosofía latinoamericana y la nacionalidad y del que destacamos que son entendidos por él como procesos más que como ideologías. El autor argentino establece una reflexión que ahonda en

la inherente multiculturalidad americana actual, lo cual hace particularizar la aplicación del concepto de globalización. Nos interesa e inspira esta capacidad de Biagini de repensar conceptos asumidos como "universales" y resituarlos en unas coordenadas geográficas e históricas concretas. Su reflexión desde el conocimiento situado nos obliga a considerar qué implica la influencia de la globalización en el contexto vasco. En la misma línea de influencia, también el libro del antropólogo anglosajón Jonathan Friedman (1994), *Identidad cultural y proceso global,* es capaz de deconstruir categorías establecidas y de situar, extraer y comparar formas socioculturales y procesos de mestizaje en entornos específicos y en el contexto de sus procesos socio-históricos previos. Así, nos muestra cómo la identidad cultural siempre está sujeta a adaptaciones en función de los intercambios sociales que una comunidad tiene con cualquier otra, y, asimismo, hace patente que los procesos de mestizaje y la adopción de formas culturales comunes en los estados más poderosos por parte de las comunidades menos influyentes, han sido una constante a lo largo de la historia, al menos desde que existe el comercio. A pesar de que su argumento sostiene que tanto la fragmentación cultural como la homogeneización (que tienden a relacionarse con la globalización actual) no son algo propio de nuestro tiempo contemporáneo y de las políticas neoliberales imperantes, sino que forman parte intrínseca de la historia de la humanidad y se expanden con cada proceso de conquista, colonización y expansión de un imperio, asimismo explica qué tienen de particular hoy en día y cómo se da la compleja interrelación de los procesos sociales globalmente estructurados y la organización de la identidad. Por ello, su mirada está en sintonía con la expuesta precedentemente en cuanto al carácter procesual e interactivo de la cultura y la identidad.

En un polo opuesto estaría la teoría de François Jullien sobre que *La identidad cultural no existe* (2017). Esta afirmación es el provocativo título de su ensayo, aunque la misma no se deduce de la argumentación que aporta: la cultura es interdependiente, cambiante y se construye, ergo, la identidad cultural no tiene lugar fijo. Jullien circunscribe sus ejemplos y referencias a la cuestión de la identidad y la cultura nacionales y lo que demuestra argumentativamente es que la cultura es interdependiente (que sus elementos lo son) y que la identidad es interdependiente (que sus elementos lo son). Puesto que no existe una cultura aislada ni una identidad independiente, concluye, la identidad cultural (nacional) no existe. Su tesis puede defenderse desde la posición de una identidad fuerte (Gatti: 1999), que no necesita reafirmarse, pero no encaja con las identidades contemporáneas que describen Bauman (1993) o Maaluf (1999) y que, como comprobaremos, representan las de los/las artistas vascos/as estudiados/as aquí. Además, a nuestro entender, por más

interdependiente, contaminable, contaminante, contingente, construida y performativa que sean cultura e identidad, nada de eso anula su existencia. Por lo cual no entendemos el salto en su lógica argumentativa que va de demostrar que ni la cultura ni la identidad nacional son fijas ni estancas, a afirmar su inexistencia. Lo mencionamos aquí, precisamente, para mostrar que la cuestión identitaria es fuente de encendidos debates teóricos y que, a menudo, se proponen títulos provocativos para reflexionar al respecto, como lo hiciera Stuard Hall en *Who needs identity?* (1990), como reto al conocimiento y supuestos establecidos, para cuestionar e incluso revolucionar la visión e importancia que previamente se daba a la identidad como algo que confería estabilidad a los sujetos y a los colectivos sociales (incluso a tales constructos como los de nación) y para desenmascarar la creencia de que la identidad personal, individual o colectiva, es unívoca, perenne y estable. Sin embargo, en contra de la afirmación de Jullien y tal y como el propio Hall apuntaba, tenemos que concluir que por muy contingente que sea la identidad, sí existe.

En cuanto a la identidad específicamente nacional, que a priori podría parecer un elemento sobresaliente de las identidades de los y las artistas estudiados aquí, por ser la vasca una sociedad y cultura estrechamente ligada a la problemática nacional, la tratamos habiéndonos informado con las bases de Jürgen Habermas (2007) o Montserrat Guibernau (1996 y 2007), pero con un enfoque específico. Nos interesa más cómo la identidad opera de bisagra entre naciones e individuos que la teoría política sobre naciones y nacionalismo en sí. En este sentido, el libro *Naciones, identidad y conflicto. Una reflexión sobre los imaginarios de los nacionalismos* (Glover *et al.*: 2014) trata el tema de la identidad en su relación con asuntos de nacionalidad y de ciudadanía contemporánea. Entre las aportaciones de los distintos colaboradores del libro, nos resultan especialmente interesantes para este estudio las de Jonathan Glover y Avishai Margalit, cuando desgranan la idea de que la pertenencia a un grupo constituye una necesidad psicológica que para muchos individuos es satisfecha por el nacionalismo: "En efecto, los seres humanos percibiríamos la necesidad de formar parte de un colectivo, pues no solo nos dota de un marco de sentido, sino también porque tal pertenencia provoca la percepción de sentirnos arropados y protegidos frente a las amenazas externas" (Glover *et al.*, 2014: 15). Desde la psicología, Roy Baumeister y Mark Leary (1995: 497) defienden también esa necesidad de pertenencia que tenemos las personas. La idea de que la nación pueda responder y cumplir con esa necesidad humana servirá de fondo en el análisis que hagamos, en el capítulo 13 de la Parte dos, de una obra escénica en torno a los símbolos nacionales (*Royal Dance*, de Idoia Zabaleta y Antonio Tagliarini), a la vez que incide en mostrar la interacción entre necesidades psicológicas y contextos político-culturales

que considerámos esencial en las identidades humanas.

Sobre estas cuestiones resulta asimismo útil resaltar la distinción que hace Margalit (2014: 115) respecto de la diferenciación entre nacionalismos políticos y nacionalismos culturales, la de Robert McKim (2014: 139-140) en el mismo sentido, entre el aspecto cultural y el político del concepto "nación", y la defensa que hace Charles Taylor (2014: 69) del fenómeno nacionalista como una cuestión marcadamente moderna e inherente a la sociedad contemporánea, ligada a procesos de "homogeneización" (o supeditación) cultural en aras de asumir las tendencias modernizadoras de las sociedades más potentes (Taylor, 2014: 54, 71-75), algo que también plantea Sabanadze en relación a los procesos de industrialización más recientes (2010: 59). El mismo Taylor (2014: 76 y 78) explica también la manera en que el nacionalismo y la identidad están ligados, debido a que el primero constituye una reacción contra las amenazas a la dignidad de la segunda. Una idea que no sólo enlaza con la tesis principal de A. Maaluf (1999) vista antes, sino que rubrica nuestra hipótesis de que uno tiende a tratar artísticamente aspectos de su identidad cuando los percibe en cierto modo amenazados.

En relación con los símbolos nacionales y signos culturales, presentes en las obras que estudiaremos de Idoia Zabaleta, también encontramos una explicación de la psicología a cómo operan en nuestra identidad. Los psicólogos sociales Stets y Burke (2005) defienden el estructuralismo simbólico como explicación de los procesos y estructuras que interfieren en la conformación de las identidades. Respaldando, por lo tanto, la tesis de la estabilidad de ciertas estructuras sociales, pero añadiéndole asimismo el valor de lo simbólico. De hecho, puntualizan que dichas estructuras sociales dependen de la acción humana, "persons are always embedded in the very social structure that is, at the same time, being created by those persons. It is this social context that is central in distinguishing sociological approaches to the study of the self" (Stets y Burke, 2005: 128-130), y que ésta depende de la capacidad simbolizadora y estructuradora de la mente humana. En definitiva, entienden la identidad propia (*self*, uno-mismo) como una construcción emergente de la mente humana, que a su vez se estructura en base a las interacciones sociales y, al mismo tiempo, estas interacciones sociales, cuando generan patrones, componen las bases de la estructura social. Por lo tanto, comprobamos en su explicación cómo el estructuralismo simbólico también tiene en cuenta el carácter procesual de su formación. Por ejemplo, para estos psicólogos sociales la importante relación entre la mente y la identidad se sustenta en la (auto)reflexividad y esta se manifiesta a través del lenguaje –del mismo modo que defendía Giddens (1991: 23)–. La reflexividad la definen como la capacidad de dar sentido a las cosas y de poder comunicar ese

sentido tanto a una misma como a las demás personas. El lenguaje, por su parte, encapsula los significados por medio de símbolos y facilita esa transmisión de sentido. "When one's self is encapsulated as a set of symbols to which one may respond as an object, as one responds to any other symbol, the self has emerged. The hallmark of this process—of selfhood—is reflexivity" (Stets y Burke, 2005: 130). Así pues, entienden la individuación como un proceso cuyo sello distintivo es la reflexividad. E insisten en que los humanos son entidades procesuales, que formulan y reflexionan en un proceso continuo. Con todo, no sólo nos queda claro el carácter procesual de la naturaleza humana, tanto biológicamente como psicológicamente y socialmente, sino también de aquellas estructuras que se construyen por los humanos: los lenguajes como encapsulaciones de significados por medio de signos-símbolos, las estructuras sociales que dependen de los patrones de interacción social y, el nacimiento de la identidad personal como un proceso de individuación a través del pensamiento reflexivo sobre esas interacciones y por medio del lenguaje. Por ello, la identidad humana siempre está abierta a transformaciones.

Hoy sabemos que aquello sobre lo que puede sustentarse nuestra identidad (nuestra psique, nuestra organización social o los símbolos –lenguajes– que utilizamos para comunicarnos, fijar conocimientos y transferirlos), son tanto situacionales como procesuales. Así, se vuelve más difícil, incluso estéril, definir la identidad en términos de permanencia y consistencia. En este sentido cabe la negación de la identidad (nacional, personal, cultural…) como algo fijo, ya que efectivamente no lo es, tal y como señalan los estudios recientes más influyentes en este campo (desde los estudios de género y la teoría queer, a los estudios culturales y la psicología social, algunos de los cuales ya hemos mencionado aquí, como Butler, Stets y Burke…, y que iremos citando en las secciones teóricas prosiguientes). La cuestión es que, en nuestra opinión, la mirada estructuralista que aún hoy en día entiende estos órdenes como fijos es la que a su vez demuestra poca elasticidad y permeabilidad a su realidad social, cultural, y a la consiguiente evolución del pensamiento en los tiempos que corren. Nuestro enfoque, al igual que la sociología de Bauman, es cultural y, por lo tanto, situacional. Por ello, y para concluir esta sección, hacemos nuestras unas palabras de Béjar (2007: 190) que condensan esa determinación de lo cultural en lo identitario, que tan bien desarrollaba Bauman:

> Parto del supuesto de que la definición de la identidad la marca la cultura, que provee de un conjunto de significados que contiene, a su vez, un guión compuesto de fórmulas arquetípicas y un repertorio usado de manera situacional. La cultura influye en cómo los hombres dan sentido a sus experiencias y en cómo justifican

sus acciones, formulan sus expectativas y hacen reclamaciones a los demás y a la sociedad como un todo.

6. Una estructura argumental que responde a elecciones metodológicas

La problemática de la diversidad de fuentes teóricas en esta investigación es clave porque, como hemos visto, no sólo responde a unas preocupaciones epistemológicas que coinciden en varias propuestas metodológicas, sino que el desarrollo metodológico seguido se convierte también en la herramienta para desenredar y rehilvanar los distintos hilos que envuelven al objeto de estudio. Es decir, al comparar y enfrentar unas y otras teorías y unos y otros métodos y fuentes, nos permite y propone "probar" que la identidad es tanto social como personal y, asimismo, que los procesos psicológicos y emocionales individuales tienen mucho que decir y que ver con la forma y formación de las identidades colectivas. Esto se atisba ya en algunas de las teorías consultadas, pero es la práctica artística realizada *ex profeso* para esta investigación la que da cuenta de la manera detallada en la que ocurre esa relación de ida y vuelta en una identidad particular. De hecho, los enfoques metodológicos diversos y, sobre todo, las divergencias disciplinares que hemos constatado entre la literatura teórica, también hacen mella y tienen su reflejo en el modo en que hemos estructurado esta tesis.

A menudo, al explicar y para explicar cómo suceden ciertos procesos como el de la producción de identidad, la literatura académica los aísla en, o bien el ámbito de lo individual y personal, estudiando casos particulares, o bien el ámbito de los procesos sociales y colectivos de grandes grupos de personas y con metodologías que buscan grandes comparativas y posibles sistematizaciones. La identidad colectiva o comunitaria suele ser estudiada por ciencias sociales como la sociología, la antropología o las políticas, mientras que la identidad personal suele ser estudiada por la psicología y ciencias afines. Por otra

parte, a menudo, la filosofía pura se centra en el ámbito de la identidad como concepto, aplicado a cualquier ente o ser, sin entrar en la explicación y aplicación específica de la identidad en el ser humano que vive en comunidad. En el presente trabajo dejamos constancia de esa compartimentación disciplinar y, para superarla, proponemos estudiar casos particulares dentro de su contexto comunitario y como ejemplos sintomáticos de una realidad común.

Con ese fin, al organizar la información disponible haciéndonos eco de las tendencias separadas que observamos en el mundo académico a la hora de afrontar el estudio de lo identitario, proponemos también dos agrupaciones temáticas de ello: la primera, identidad y comunidad, e identidad y tiempo, la segunda. *Grosso modo*, las cuestiones que engloba la primera (nación, lengua, religión, clase social, género…) se ligan más a los estudios sociales, mientras que las cuestiones que engloba la segunda (biografía e historia personal, relaciones familiares e interpersonales, memoria…) más a los estudios literarios y psicológicos. Esta diferenciación disciplinar y temática tiene a su vez reflejo en la agrupación de obras para el estudio de casos, al presentarlas en dos partes separadas. Así, dedicamos la segunda Parte a ejemplos artísticos que tratan cuestiones identitarias relacionadas con lo comunitario, y la tercera Parte a ejemplos teatrales con cuestiones identitarias más intrínsecamente marcadas por la vivencia personal y la idea de tiempo.

En la Parte dos, consagrada a cuestiones identitarias que están relacionadas con lo comunitario, es decir, con lo grupal, lo social y lo cultural, la mayoría de referentes teóricos, como es previsible, se encuentran en el ámbito de la sociología, las ciencias políticas, la antropología, los estudios culturales y la filosofía social. Sin embargo, descubriremos también que existe una rama disciplinar que pone en relación los procesos internos y personales de construcción de la identidad con las estructuras y relaciones sociales en las que se inscriben dichos procesos. Se trata de la psicología social. A lo largo de esta Parte desgranaremos algunos referentes de esta rama disciplinar y observaremos cómo se relacionan con los seis ejemplos de escenificaciones que estudiamos en él. En esta Parte dos, por tanto, tratamos la identidad comunitaria, aquella que se refiere a comunidades de personas ligadas por una idea de grupo, unas tradiciones, unas concepciones ideológicas o espirituales, una forma de socializar, unos hábitos culturales, una lengua… De entre todas esas posibilidades que sirven de ligamento comunitario, la cuestión es determinar qué aspectos identitarios que generan "comunidad" son tratados o se ven reflejados en el teatro experimental vasco de la última década.

Si la Parte dos se centra en la relación entre identidad y comunidades, la Parte tres se

centra en la relación entre identidad y tiempo, que puede verse y entenderse de una manera más clara estudiándola en aplicación a los procesos individuales de personas concretas (tal y como suelen hacerlo la psicología y las humanidades). Es decir, que en la parte tercera ahondaremos más sobre identidades personales que sobre las comunitarias, aunque tal y como mostraremos a lo largo de todo el escrito, ambas se interrelacionan y se retroalimentan. Por lo tanto, los ejemplos incluidos en ese tercera parte y el modo en el que se relacionan con la construcción de la identidad, tienen mucho que ver con las biografías personales de sus creadores o de los participantes en esas creaciones. Los referentes teóricos que nos ayudarán a explicar e interconectar las distintas ideas sugeridas por los ejemplos escénicos presentados en esta Parte tres deambulan mayormente por las humanidades, desde la filosofía y la historia hasta la psicología y la historia del arte, pasando por estudios literarios e interdisciplinares. Con ellos vamos a tratar varios aspectos del tiempo y su interacción con la identidad, especialmente aquellos en torno a la memoria y la historia.

Sin embargo, aunque la identidad individual (personal) y la identidad colectiva (comunitaria) a menudo se estudian y tratan como si fuesen cuestiones independientes, lo cierto es que en las personas ambas se retroalimentan de una manera fundamental. En este estudio partimos de esa premisa y además nos proponemos demostrarla y corroborarla. La lógica y la experiencia empírica nos indican que lo personal y lo social están entrelazados. El nexo entre identidades individuales y sociales se apunta también desde algunos referentes teóricos de la psicología en conjunción con la sociología o la antropología, tal como hemos adelantado y expondremos en los siguientes capítulos teóricos, pero, sobre todo, lo que resaltamos es que dicha retroalimentación puede materializarse a través de la práctica artística como investigación. Para mostrarlo proponemos una cuarta parte, aún dentro del estudio de casos y como complemento contrastante a las previas, en la que ambas dimensiones se atraviesan mutuamente en una investigación basada en la práctica artística que trata el caso de una identidad específica, la de la propia autora-investigadora.

Las bases teóricas que alimentan cada una de las partes del estudio de casos, que dibujan a priori un eje cuasi dicotómico, no sólo parten de estudios disciplinares distinguidos y dispares entre sí, sino que ahondan en distintos aspectos de lo identitario que aquí estudiamos primero de manera separada, dibujando los nexos posibles entre aspectos pertenecientes a cada grupo conceptual y Parte, entre sí, y erigiendo poco a poco los cimientos de nuestro discurso argumental en cada lado, para luego, a medida que avanzamos en el recorrido de ejemplos artísticos de este estudio de casos axial, vislumbrar los puentes existentes entre grupos estudiados y, con ellos, entre la idea de identidad comunitaria y la

idea de identidad temporal, para, finalmente, en la Parte cuarta, explicar el recorrido de esos puentes y tejer nuevas maneras de entender la comunicación entre los aspectos sociales, psicológicos, emocionales, relacionales y circunstanciales ligados a una identidad personal dada. Por tanto, demostraremos, en esa Parte en especial y a lo largo de la tesis, que lo comunitario y lo personal o individual están mucho más intrínsecamente relacionados que lo que a priori pueda parecer.

Por eso, en esta Parte uno, a continuación de este capítulo, ofrecemos una aproximación teórica a las bases conceptuales que alimentan cada uno de las Partes que conforman el estudio de casos, de manera separada. Así se entiende mejor sobre qué tipo de referentes teóricos básicos se mueve la conceptualización que utilizamos en los distintos ejemplos artísticos propuestos. Aunque, a medida que avancemos en ellos en el estudio de casos, vamos a ir evidenciando también las conexiones existentes entre unas y otras concepciones y argumentaremos a favor de enfocar nuestra mirada sobre el desarrollo de esa conexión. Por ello, al sentar las bases teóricas que apuntalan nuestra propuesta, nuestro foco se detendrá finalmente sobre un tipo de creaciones escénicas que sirven especialmente como nexo de lo social y lo personal (de lo comunitario y lo temporal si hablamos de conciencia identitaria): las autobiográficas.

En las obras escénicas que estudiaremos, lo personal y lo social se entrecruzan de diversas maneras. En la Parte tres hay varios ejemplos en los que claramente se cruza lo biográfico y lo ficcional, aunque ninguna de esas obras se presenta a sí misma como estrictamente (auto)biográfica. Sí que entra dentro de esta categoría la obra que estudiaremos en la Parte cuarta. En todo caso, la relación que tienen los trabajos que veremos con el tiempo pasado (de varias familias, de una persona, de una generación, de un lugar e incluso de un grupo étnico-cultural según una reconstrucción estética) habla de las distintas pertenencias identitarias que pueden asociarse al tiempo (común, compartido) desde una situación contextual y social concreta. Decía Friedman (2001: 185) que hacer historia es una forma de producir identidad y decíamos antes también que en la narración de un pasado también se está dando cuenta, más o menos implícitamente, del contexto interpersonal y social al que hace referencia el recuerdo de ese pasado.

Por eso, para aclarar el valor situacional (en tiempo y comunidad) de los trabajos autobiográficos, dedicamos también en esta primera parte un capítulo teórico (cap. 9) al fenómeno de la autobiografía performativa, para dejar claro su potencial investigador (como fuente y como medio). Ese capítulo prepara el terreno al posterior, dedicado a metodología usada en la creación/investigación *Erbeste* y en la Parte cuarta en torno a la misma, que,

como ya hemos repetido, se trata de una exploración performativa autobiográfica creada con los métodos y criterios de la PaR. En ese capítulo 10 y en la última parte vislumbramos la performance autobiográfica no sólo como método y objeto de investigación sino también como resultado (efecto y producto) de la misma. Además, es a través de la práctica artística como investigación analizada en la *Part Four* como descubrimos que el funcionamiento de la propia metodología PaR (APfR, en este caso concreto) da sentido, además, a los nexos que se crean entre fuentes, métodos, hipótesis y objetivos de esta tesis. Esos nexos confluyen en una conceptualización nueva que permite el desarrollo de nuestro argumento original.

En definitiva, en la Parte cuatro (*Part Four*) se arguye que las pertenencias comunitarias y las más personales y abstractas se intrincan en una identidad personal, mediante un proceso que depende de ambos tipos de pertenencias, el extrañamiento identitario. Es decir, se explica cómo la identidad está marcada no sólo por nuestras pertenencias culturales (lingüísticas, políticas, generacionales…) sino también por nuestras pertenencias y no-pertenencias[8] emocionales, y por una cuestión imprecisa como es la de "incertidumbre", que va de lo contextual a lo emocional. Precisamente, lo que muestra la creación/investigación *Erbeste* y se argumenta en la última parte del estudio de casos es que dicha incertidumbre toma hoy la forma de "precariedad" (muy común en la vida de los y las artistas dedicados al teatro en nuestro contexto), añadida a la flexibilidad e hiper-disponibilidad también requerida a este tipo de trabajadores, y añadida asimismo a múltiples desplazamientos geográficos (en pos de oportunidades de éxito en esa carrera vocacional) que inciden en un cambio repetido de los puntos de referencia culturales y contextuales. Todos esos ingredientes forman la base de lo que hemos denominado el "extrañamiento de la identidad", un proceso y consecuencia cada vez más común en personas de las sociedades contemporáneas del neoliberalismo globalizado y que se da de manera significativa en segmentos específicos de la población. Por ejemplo, las no-pertenencias emocionales son comunes en individuos migrantes que viven en el exilio, refugiados o en nomadismo, mientras que el carácter de "incertidumbre" vital es fácilmente asociable a condiciones socioeconómicas relacionadas con el trabajo precario (no limitado a, pero sí especialmente presente) en el sector cultural.

La práctica artística como investigación nos ayuda a entender los procesos de subjetivación y de socialización (de nuestra identidad) porque articula de manera visible

[8] La necesidad de pertenencia es una característica natural de los seres humanos en sociedad y un aspecto importante de nuestra identidad (Beaumeister y Leary, 1995). En el caso analizado en la Parte cuarta, vemos cómo la autora de la obra *Erbeste* está marcada por su insatisfecha necesidad de pertenencia tanto como por sus pertenencias reales y potenciales. Por eso hablamos de la importancia de las "no-pertenencias" en la configuración de su identidad.

(mediante las artes escénicas en este caso) una interpretación particular –la de quien crea la obra– de la vida y de los procesos e interacciones en ella (sean éstos psicológicos, sociales, históricos, afectivos… o una mezcla de algunos de ellos). En este estudio, la interpretación de parte de la autora sobre cómo en la configuración y extrañamiento de su identidad intervienen factores de situacionalidad laboral, económica, desplazamientos geográficos, anhelo de pertenencia y de estabilidad en relaciones interpersonales, etc., se consustancia en una obra escénica compartible y compartida con el público, al que posteriormente también se hace partícipe en la investigación al posibilitar un modo de explorar y compartir con la investigadora las diversas percepciones y opiniones que los miembros de la audiencia tienen sobre la obra propuesta. La investigación artística, en este caso la APfR, hace visible y aprehensible una conciencia sobre algo que la investigadora ha pretendido explorar con medios artísticos. Esa intencionalidad de tomar conciencia sobre una parte de la realidad (a través de la acción artística), de articularla y de rearticularla (performativamente) para su aprehensión por otras personas, entronca con las bases de la fenomenología impulsada por Edmund Husserl (1859-1938) que, como mencionábamos en el capítulo 4 "Cuestión de interpretación", pone el foco de su análisis en la percepción humana (y no en las influencias externas y los objetos del mundo material).

El núcleo del análisis fenomenológico no es el núcleo de nuestro análisis, pero sí una premisa conceptual determinante, ya que lo que estamos argumentando a lo largo de la tesis y lo que pretendemos demostrar con ella es que las identidades no son unívocas ni están dadas, sino que se configuran y reconfiguran en torno a nuestras percepciones de lo que son el mundo y los otros en esta realidad compartida. Para acabar este capítulo, ahondamos en esta cuestión ya que, a su vez, hace patente que, por esa razón, la praxis artística es idónea para entender y explicar los procesos que entran en juego en la configuración de una identidad.

La fenomenología tradicional dice que es la conciencia humana la que determina nuestra realidad (a lo que nosotras añadimos que también determina nuestra identidad). Interpretar la experiencia de la vida cotidiana requiere un análisis detallado de cómo la conciencia humana percibe su mundo en la vida cotidiana (Madison, 2005c: 12) y ahí es donde, de nuevo, la práctica artística toma relevancia como medio y método de investigación, porque permite analizar en detalle procesos internos y sutiles afectados por procesos relacionales e interpersonales. Si, tal y como explica Soyini Madison (2005c:12), el sentido de las cosas y los procesos nunca es evidente, unívoco o auténtico en la conciencia humana, y el significado "verdadero" siempre está filtrado y coloreado por la propia conciencia (tanto la conciencia de nosotros mismos y nuestros procesos internos, como la conciencia de "los

otros" y nuestra relación con ellos), entonces, en nuestra opinión, se entiende que es esa conciencia la que determina nuestras pertenencias identitarias y nuestro autoconcepto de la identidad. De hecho, estos dos ámbitos de la conciencia tienen una traslación en la manera en la que se entiende la identidad normalmente. Explicado en términos fenomenológicos, por tanto, hemos concretado esa traslación diferenciando dos maneras de describir la identidad aplicada a los dos capítulos mencionados: por un lado, la identidad ligada a las "otras" personas, con las que convivimos o de las que tenemos conciencia o conocimiento, es decir, la identidad ligada a las comunidades de personas. Por otro lado, la identidad ligada a nuestros procesos internos y a nuestra conciencia de los mismos, que suele sustanciarse en narraciones de biografías o historias en torno a un vector temporal, y que aquí hemos determinado que supongan la parte dedicada la identidad en relación con el tiempo.

Ambos ámbitos de la conciencia (y ambas maneras de entender lo identitario) pueden por tanto, explicarse con relación a la fenomenología, especialmente si, siguiendo con las coincidencias y paralelismos, tomamos en consideración a dos referentes de esta metodología de entre los filósofos existencialistas, tal y como los presenta Madison (2005c): Maurice Merleu-Ponty y Emmanuel Levinas. Merleu-Ponty (1962 y 1969) enlazaba la cuestión fenomenológica al cuerpo, argumentando que la relación de la consciencia fenomenológica no se circunscribe a la mente sino que se extiende al cuerpo. Cuerpo y mente experimentan el mundo, lo perciben y lo aprehenden. De modo que la experiencia del mundo se encarna, tanto como se percibe. Lévinas (1987 y 1996), sin embargo, ligaba la cuestión fenomenológica a la idea del "otro", llevando la subjetividad centrada en el yo a un entendimiento de la Otredad, ya que es cuando aparece el otro en nuestra esfera subjetiva cuando tomamos conciencia de ella y, asimismo, es por esta conciencia de otredad por la que cobra importancia la ética para Levinas (en Madison, 2005c: 15). Teniendo en cuenta la propuesta de estos dos referentes de la fenomenología, la correlación se hace casi tautológica y rubrica la organización estructural y conceptual que proponemos para el estudio de casos. Ya que, si entendemos la identidad como autoconciencia o autoidentificación, no podemos obviar el hecho de que la identidad, como la conciencia, es algo que se experimenta a través del cuerpo (incluyendo el cerebro y sus procesos mentales) y que toma sentido en función de la otredad y de la relación con "los otros". Es decir, que se percibe y encarna desde el ámbito personal y biográfico, en función de la experiencia de vida, el tiempo vivido de cada cual y la concepción de dicho tiempo, pero también se experimenta y entiende en su interacción en comunidades de "otros" (semejantes o diferenciados).

Así, por encima de ese paralelismo conceptual, evidenciamos también una

correspondencia estructural entre el modo de exponer las bases teóricas en esta Parte uno y el modo de agrupar los diferentes ejemplos de obras y cuestiones identitarias en el estudio de casos. En ambas partes del escrito, partiendo de una presentación con diferenciación binaria en cuanto al modo de entender la identidad, pasamos a añadir un estudio sobre el formato artístico (la autobiografía) y el metodológico (la PaR y la APfR) que, además de presentarse como una "resolución" a la estructura cuasi dicotómica previa, a modo de vértice del nuevo trinomio, de algún modo, supone también una "solución" a ciertas divergencias teóricas (y metodológicas) disciplinares.

7. Identidad y comunidad: bases teóricas

Cuando hablamos de identidad hablamos de aquello que nos identifica con los otros (lo que nos asemeja a otros seres), lo que nos agrupa entre unos y que, en consecuencia, también nos diferencia de otros grupos de seres: por ejemplo, nos identificamos como seres vivos, como humanos, como mujeres, hombres, niños, ancianos, como seres pensantes o sintientes… en contraposición a otros que consideramos que no lo son. Y ambas pulsiones de la identidad, la de reconocimiento y la de diferenciación, están en el corazón de la identidad social: "The […] two identity needs (inclusion/assimilation and differentiation/ distinctiveness) are independent and work in opposition to motivate group identification" (Brewer, 2005: 483). Además, podemos identificarnos a la vez con varios grupos de humanos en función de la etnia, tribu, nación, raza, color de piel, lengua hablada, estatus social, conocimientos y cultura, religión… o cualquier característica que nos asemeje a los componentes de dichos grupos.

Para Michael Hogg (2005), los grupos humanos son la esencia de la vida social, varían enormemente en tamaño, longevidad, función y capacidad de cohesión, pero todos influyen en la manera en la que nos vemos y reconocemos unos a otros, y también en las actitudes y valores que sostenemos, en nuestras acciones y en el modo en que reaccionamos ante los demás. Según Hogg, los grupos nos dotan de una identidad, de un modo de situarnos en relación con otras personas: "Indeed, our sense of self derives from the groups and categories we belong to, and in many ways individuality may 'merely' be the unique combination of distinct groups and categories that define who we are" (2005: 462). Cuando esos grupos de "semejantes" no son cerrados ni fácilmente delimitables físicamente (cuando son tan grandes o dispersos espacialmente que escapan a nuestro conocimiento personal de

todos los miembros del grupo) preferimos hablar de comunidad(es), en las que el resto del grupo es imaginado. Así lo concibe Benedict Anderson: "todas las comunidades mayores que las aldeas primordiales de contacto directo (y quizá incluso éstas) son imaginadas" (1993: 22). Las comunidades imaginadas proveen a sus integrantes de un marco común de sentido, y las relaciones sociales e interpersonales que se dan entre los miembros de las mismas ocurren de acuerdo a ese sentido común. De esta manera, las personas, al relacionarse en acuerdo al marco común (de valores, creencias, acuerdos y compromisos), se sienten integrados en la comunidad que opera con dicho marco (Greenwood, 1994: 102-127). Esto les identifica con esa comunidad, es decir, activa su sentido de pertenencia a la misma y configura, en parte, su identidad (Greenwood, 1994: 106-107). Otra manera de articular las interacciones entre identidad, comunidad y marco común, es la que Jonathan Glover propone, y en la que introduce tres elementos insoslayables en el estudio de la identidad comunitaria de nuestro entorno (cultura, lengua y nación):

> Por lo general, las relaciones que tienen una gran importancia para nosotros, tanto para nuestro sentido de la identidad como para otras cuestiones, descansan en buena medida sobre un trasfondo cultural compartido. Un marco de referencia compartido, una historia común (tamizada por una educación común), y un sentido del humor compartido, todo esto crea un contexto en el que las relaciones y la identidad pueden florecer. Y, a su vez, este contexto cultural se vincula de forma obvia con una lengua compartida. […] Los modos en que pensamos nuestra identidad y le damos forma están vinculados, de todas estas distintas maneras, con una lengua y una cultura compartida. Debido a esto, nos preocupamos por la supervivencia de nuestra lengua y de nuestras tradiciones culturales. Queremos que lo que ha sido importante para nosotros sobreviva. Es frecuente que la nación sea considerada al menos como la mejor defensa de estas cosas, y a veces como su encarnación. / Y también en el interior de una cultura y una lengua particular, se valida nuestra identidad creada merced al reconocimiento que nos otorgan los demás. Por consiguiente, cualquier falta de respeto para nuestra cultura y nuestra lengua devalúa, a su vez, nuestra dignidad personal. (2014: 33)

De las palabras de Glover se extraen cinco elementos esenciales de la cuestión que nos ocupa, esto es, del sentido de identidad respecto a la comunidad: un trasfondo cultural común, una lengua compartida, unas tradiciones, una nación, el reconocimiento de los demás. Curiosamente, pero no casualmente, son cinco elementos que de algún modo articulan los ejemplos estudiados en la Parte dos dedicada a la "identidad y comunidad" en la escena actual vasca: cultura común, lengua común, nación y símbolos nacionales, tradiciones y visiones de "los otros", el reconocimiento de ciertas comunidades (de mujeres). Pasamos a

introducir brevemente cada uno de estos aspectos y a ver cómo ligan con lo identitario para poder después desarrollar sus ramificaciones en cada una de las creaciones analizadas en la Parte dos.

Para algunos estudiosos y estudiosas, lo que define la identidad es la cultura. Helena Béjar (2007: 190) afirma que la identidad está marcada por la cultura y que esta influye en cómo damos sentido a nuestras experiencias. En la definición ya clásica proporcionada por Edward B. Taylor (1977: 19), la cultura es el "conjunto que incluye el conocimiento, las creencias, las artes, la moral, las leyes, las costumbres y cualesquiera otras aptitudes y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad" (en Zulaika, 2000: 59; en Finkielkraut, 2014: 114). Es decir, que la cultura abarca todas las prácticas humanas, tal y como afirman los estudios culturales de Michaela Holdenried: "contains the entirety of human practices in everyday life as well as in science and art. Cultural products are results of symbolic allocations of meaning, of values and achievements affecting society partially or in its entirety (sub-cultures, specific cultural milieus)" (2019a: 30). Desde el ámbito de la sociología, Gurrutxaga define la cultura como "el juego de herramientas, de símbolos, de relatos, de rituales y de visiones del mundo que la gente puede utilizar con diversas configuraciones para resolver los distintos tipos de problemas" (2005: 88). De todas estas definiciones integradoras extraemos su coincidencia en subrayar la importancia de lo simbólico, de los símbolos como muestra de una cultura específica y de la específica asignación simbólica de sentido a las cosas como configurativa de una cultura. Ambos aspectos de lo simbólico son relevantes al estudiar el modo en que en determinadas creaciones escénicas de artistas de Euskadi se seleccionan unos símbolos culturales y sociales sobre otros, con qué valor o acompañados de qué otros signos y símbolos, y qué significación cultural se está construyendo en cada obra con eso.

La idea de cultura nació, según explica Joseba Zulaika (2000: 140), para abandonar el concepto universalista de "naturaleza humana" que imperaba durante la ilustración y que ligaba la esencia inmutable (identidad) de las personas con su comportamiento. Al atisbarse que una naturaleza humana totalmente independiente de sus circunstancias temporales y locales sólo podía existir como entelequia filosófica, entró en juego el moderno concepto de cultura. Hoy en día, desde la antropología cultural se tiene "la convicción de que no existen personas no afectadas por las particularidades de sus tradiciones locales" (Zulaika, 2000: 140) y, al mismo tiempo que existen las culturas que unifican a los miembros de ciertas comunidades, también existen las culturas que diversifican comunidades mayores. Es decir, que en una tradición general amplia puede hacer particularidades tradicionales menores (al

igual que en una lengua común puede haber dialectos y acentos que diferencien a sus hablantes en comunidades menores).

Las culturas no son inmutables ni uniformes (Zulaika, 2012: 9), porque están atravesadas por distintas circunstancias y particularidades en sus participantes que pueden generar subculturas y formas culturales híbridas o en constante adaptación. Así, este antropólogo vasco también explica que, con el fin de evitar los errores del esencialismo, del evolucionismo cultural o del relativismo cultural, a la hora de estudiar los patrones de comportamiento que caracterizan la existencia en ciertas comunidades humanas, independientemente de que no sean patrones constantes, en antropología se habla de "cultura" pero también de "estructura social". En todo caso, para el estudioso cultural, afirmar la multiplicidad cultural es "dar cabida a la posibilidad de que lo básicamente humano puede ser definido, tanto como por su uniformidad, por la diversidad de sus expresiones" (Zulaika, 2000:141). Esta es otra idea que conviene tener presente en el caso que nos ocupa y que nos plantea si acaso la variedad de (sub)temáticas identitarias que tratan las creaciones analizadas y la diversidad de formatos y tratamientos con las que se tratan no pueden ser significativas de cierto rasgo común de la cultura vasca actual.

Para Alain Finkielkraut (2014: 114), por otro lado, cada cultura o civilización humana "se siente inclinada a creer que encarna por sí sola a la humanidad, y quienes viven de otro modo son unos salvajes o unos bárbaros" por lo que, para evitar posibles prejuicios discriminatorios, aboga por usar la palabra siempre en plural: culturas. Baxok *et alii* (2006: 21) establecen que la cultura y las identidades colectivas tienen vínculos y relaciones tanto entre sí como con otros componentes sociopolíticos, por lo que siempre son permeables, y que la relación entre cultura e identidad es no sólo evidente sino también probablemente de influencia recíproca. Aunque también aclaran, con relación al contexto que nos ocupa, que hoy en día el término *cultura vasca* es inaprensible, tanto como el de *identidad vasca*, que no son términos sinónimos y que su delimitación es escabrosa (Baxok *et al.*, 2006: 131) En todo caso, tanto los estudios culturales como los sociales e históricos nos indican que "todas esas premisas acerca de 'lo que somos realmente' son precarias: el producto de una cultura en un momento histórico" (Gergen, 1992: 33). Es decir, que la identidad es y está situada culturalmente. La pertenencia identitaria no se da sólo en relación con unos grupos sociales y entornos geográficos específicos, sino también con un tiempo en particular. Pertenecemos al menos a una cultura y nos definimos en relación a dicha(s) cultura(s), pero ésta siempre está situada en un tiempo y lugar concretos.

En el ámbito de los estudios culturales y antropológicos, se establece que los vascos

y vascas hoy en día viven en una sociedad y cultura europeas modernas y postindustriales, en las que, sin embargo, "la tradición sigue siendo un componente primordial de su identidad cultural y política" (Zulaika, 2012: 9). En el mundo globalizado que compartimos en pleno siglo XXI, esa tradición convive con y se adapta a la fragmentación posmoderna que nos circunda. Así, ciertas formas tradicionales que enlazan con lo identitario (costumbres, expresiones festivas, manifestaciones de folklore…) se actualizan, remodelan, transforman, hibridan… para adaptarse a los usos y realidades actuales (y de cada momento). En ese sentido, cabría hablar de una "invención de la tradición" pero, tal y como Zulaika advierte: "la cuestión clave no es si dicha identidad tradicional se ha inventado recientemente, sino cómo esta ha afectado a la visión del mundo de un gran número de vascos en el pasado y cómo continúa haciéndolo en el presente" (2012: 11). Es decir, que tanto las tradiciones recientes como las más antiguas, tanto las adaptadas como las "puras", todas, en el momento en el que se perciben y asimilan como tradiciones locales propias están co-ayudando al sentido de comunidad y al de identidad de quienes las practican. En el ejemplo que estudiaremos más adelante sobre tradiciones locales y símbolos culturales vascos (*Olentzero Arraun the World* de Iru) comprobaremos cómo la adaptabilidad de una tradición concreta, la del personaje navideño Olentzero, es materia para una actualización de esa figura con un carácter no sólo artístico sino también social, de concienciación sobre el mundo multicultural y globalizado en el que vivimos.

Otra de las capacidades y creaciones humanas que más sentido de identidad provee es la lengua. Benedict Anderson estima que en las sociedades contemporáneas las lenguas parecen arraigarse más profundamente que ninguna otra pertenencia, que nada nos une afectivamente con los muertos y la historia más que la lengua y que, en la medida en que "el *homo sapiens* es *homo dicens*, quizá parezca difícil imaginar un origen de la lengua más nuevo que la especie misma" (1993: 204). Maaluf defiende que, de todas las pertenencias identitarias que nos ocupan, "la lengua es casi siempre una de las más determinantes*"* y que lo es, al menos, tanto como la religión (2012: 147). Este autor constata que todo ser humano "siente la necesidad de tener una lengua como parte de su identidad" y que en ese sentido poco importa que dicha lengua sea hablada por 200 millones de personas o por 20.000 individuos ya que "lo único que cuenta es el sentimiento de 'pertenencia'. Todos necesitamos ese vínculo poderoso y tranquilizador" (Maaluf, 2012: 149). Insiste en que aunque no todas las lenguas sean iguales en importancia global, desde el punto de vista de la necesidad de identidad para sus hablantes, todas desempeñan el mismo papel; "y es cuando contemplamos la otra función de la lengua, la de instrumento de relación entre las personas, cuando dejan de

ser iguales" (2012: 151). Esta es una peculiaridad de la lengua respecto de otras pertenencias identitarias, que es clave a la hora de pensar cómo se relaciona en/con una comunidad, y es que la lengua es al mismo tiempo factor de identidad e instrumento de comunicación (Maaluf, 2012: 148). Por eso, aunque lengua y religión sean dos pertenencias identitarias muy fuertes y significativas en la historia y geopolítica contemporáneas, no son equiparables. Además, Maaluf apunta a otra gran diferencia entre estos dos componentes de la identidad, y es que "la religión tiene vocación de exclusividad y la lengua no" (2012: 148). Es decir, que una persona puede hablar varios idiomas y sentirlos como propios, pero difícilmente será creyente y practicante de dos religiones simultáneamente, y aunque en su fuero interno llegara a serlo, esta actitud no sería aceptada por sus correligionarios. Lo que sí deja claro este autor es que tanto lengua como religión pueden ser la base de conflictos identitarios y que la historia nos ha mostrado ejemplos de rivalidad y de alianza entre ambos en comunidades con conflictos de este tipo (Maaluf, 2012: 147).

Esto nos lleva a hacer un *excursus* para aclarar que en el presente estudio no hemos incluido el análisis de la religión como pertenencia identitaria entre las creaciones de la escena experimental vasca porque, de hecho, no hemos encontrado ningún ejemplo de creaciones experimentales que traten esa cuestión. No parece que la conciencia religiosa levante necesidades expresivas específicas entre los artistas locales. Lo que sí podemos apuntar, desde un punto de vista auto etnográfico, es que en Euskadi o en Euskal Herria actualmente no hay rivalidad entre lengua y religión. Por un lado, la sociedad vasca refleja en sus mayorías una dualidad respecto del sentimiento religioso: la religión preeminentemente practicada es el catolicismo (apostólico y romano) y una parte importante del nacionalismo vasco y de su ideario del "ser vasco" ha estado estrechamente ligada a esta religión (Zulaika, 2014: 15). Sin embargo, también existe una tradición muy extendida de laicismo, ateísmo e incluso agnosticismo pagano que bebe de creencias mitológicas basadas en una concepción de la madre tierra (*amalur*) como fuerza primaria, e incluso está bastante extendido –especialmente entre las generaciones nacidas a partir de las últimas décadas del franquismo– un ateísmo beligerantemente crítico con los excesos de la iglesia católica (*cf.* Zulaika, 2014: 58, 74 y 232). Pero cada una de estas opciones parece mantenerse en el ámbito de la vida privada de cada cual, sin necesidad ostensible de ganar adeptos por ninguno de los lados.[9]

[9] Por otra parte, históricamente también ha habido lealtad y rivalidad, ambas, entre lengua y religión en lo que hoy es Euskadi: desde los tiempos de la inquisición católica, que azotó especialmente en Euskal Herria y profusamente entre mujeres que hablaban euskera (Lancre, 2004; Ziga, 2011: 51-53) hasta los tiempos del franquismo en los que el tronco de la iglesia católica se alineaba con los poderes de la dictadura para oprimir las lenguas locales (en todo el Estado), también hubo sectores de la iglesia católica vasca que se posicionaban al lado de los habitantes de la zona y de su lengua vernácula, e incluso generaron emancipaciones y revoluciones internas dentro de la iglesia (que no siempre tenían que ver con el derecho

En todo caso, si la religión tiene cierta aureola de fatalidad cuando se liga a lo identitario (por los conflictos violentos y bélicos que históricamente ha generado) también es cierto que existe otra pertenencia que hoy en día suele ligarse tanto o más con dicha fatalidad y es la de nación, aunque, como defiende Anderson, ésta está integrada en la historia, y con ello se demuestra que "la nación se concibió desde el principio en la lengua, no en la sangre, y que [por consiguiente] podríamos ser 'invitados a' la comunidad imaginada" (1993: 205). Es decir, que, a diferencia de los lazos de sangre, la lengua no es excluyente sino "fundamentalmente inclusiva" (Anderson, 1993: 190), porque a priori uno puede aprender cualquier idioma y utilizar la lengua de la comunidad de llegada. El único límite a este apriorismo es la capacidad humana para aprender todas las lenguas existentes. De ahí que en los inicios de la historia contemporánea, la llegada y confluencia del capitalismo con la imprenta posibilitaran, con la unificación de determinados idiolectos en ciertas lenguas impresas, el auge del nacionalismo (Anderson, 1993: 71-74). Charles Taylor (2014) también afirma que la nación y las relaciones económicas dentro de ella requieren de lenguas unificadas, que además faciliten el trabajo del aparato burocrático estatal, de modo que, una "lengua estándar ha de substituir todos los dialectos locales y de clase que antes abundaban" (2014: 54). En su concepción, el Estado-nación necesita de ciudadanos cultivados para acrecentar su capacidad de hacer negocios, por eso provee de educación a sus ciudadanos, y esta se da a través de una lengua oficial (Taylor, 2014: 54). Aunque, como sabemos, en Euskadi la educación reglada no depende sólo del Estado sino también del Gobierno Vasco y, por lo tanto, se ofrece en castellano y en euskera. Claire French (2021) cita a Monica Heller para sugerir que la conexión entre nacionalismo y monolingüismo se solidificó a partir de la revolución francesa y el nacionalismo alemán, generándose ideologías del lenguaje, y afirma que partir de ahí, "[s]tandard language ideologies historically have steered the belief that one national variety is the correct and/or proper way of speaking, and that it is therefore ripe as a symbol of national identity*"* (2021: 9). Según el informe de Baxok *et alii* (2006: 138), parafraseando a Barker, la cultura nacional no es sino una forma de identidad nacional en la que la tríada política/cultura/identidad mantiene frecuentemente relaciones conflictivas. Y la

y costumbre de expresarse en euskera, sino a veces también con cuestiones políticas de poder y de clase). Es decir, que en el imaginario vasco existe cierta tradición de curas contestatarios, rebeldes, "curas rojos", eclesiásticos pro teoría de la liberación… lo cual hace que sean apercibidos como aliados por las minorías sociales (también desde la minoría lingüística). En todo caso, hoy en día, el ámbito religioso no parece generar controversia social o interpersonal en relación con lo identitario, como sí pueden hacerlo ciertas políticas lingüísticas o el uso de uno u otro idioma en el día a día (Baxok *et al*., 2006: 55-57 y 72-73). Ha habido y hay católicos que se expresan en y se identifican con el euskera y ha habido y hay católicos que se expresan y se identifican con el castellano; existen vasquistas católicos y vasquistas ateo-paganos o críticos con la iglesia católica; además de que, cada vez en mayor medida y debido a la integración de diversas olas y colectivos de inmigrantes, se van extendiendo otras prácticas y creencias religiosas entre los y las habitantes del País Vasco.

nación constituye una comunidad que se coloca en el centro de esa tríada porque reúne todos esos elementos políticos, culturales e identitarios que la convierten en referente. Pero, para A. Maaluf todas estas relaciones y comparaciones entre lengua y religión o lengua y nación no cambian el hecho de que no se pueda ni se deba extraer lo lingüístico del ámbito de la identidad, porque es "vocación de la lengua seguir siendo el eje de la identidad cultural, y la diversidad lingüística el eje de toda diversidad" (2012: 148).

Por su parte, François Thual (1997) expone que el hecho cultural diferencial de una comunidad puede estar definido por una lengua o puede estarlo por otro elemento aglutinante. En todo caso, dicho hecho cultural diferencial es el origen de movimientos de contestación regional "llamados habitualmente a convertirse en micro-nacionalismos. Pero el hecho cultural todavía no se ha definido; no es forzosamente una reivindicación lingüística; puede ser también, y sobre todo, la reivindicación de una historia a reescribir y a reconquistar" (1997: 139). Glover (2014: 40) considera que es la percepción que tienen las personas sobre lo que consideran las características distintivas de su propia nación más una narrativa específica sobre la identidad nacional, lo que despierta la conciencia nacional. Para B. Anderson (1993: 19) , entre todas las posibles comunidades de personas, la nación se sitúa como la comunidad imaginada que otorga el valor "más universalmente legítimo en la vida política de nuestro tiempo": la nacionalidad, porque la nacionalidad es inseparable de la conciencia política (1993: 192). A su entender, la nacionalidad (o calidad de nación) es un artefacto cultural que tiene además una legitimidad emocional profunda (1993: 21). Observando a nuestro alrededor, no cabe duda de que entre las comunidades humanas qué más tracción identitaria generan está la de nación. En esas coordenadas y con un espíritu antropológico, Anderson propone la siguiente definición de nación: "una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana" (1993: 23) y, tras aclarar que "imaginación" se emparenta con "creación" pero que no implica "fabricación" o "falsedad", es decir, que no existen otras comunidades "verdaderas" que se contrapongan ventajosamente a las comunidades imaginadas que son las naciones, explica los parámetros de su definición para este ente político:

> Es *imaginada* porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión. / […] La nación se imagina *limitada* porque incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez a mil millones de seres humanos vivos, tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones. […] / Se imagina *soberana* porque el concepto nació en una época en la que la Ilustración y la Revolución estaban

> destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado. […] La garantía y el emblema de esta libertad es el Estado soberano. / Por último, se imagina como comunidad porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal. (Anderson, 1993: 23-24)

Hay otros autores que apelan al carácter imaginativo o inventivo de los orígenes de la identidad, sea esta individual o comunitaria. Por ejemplo, Peggy Phelan explica que la identidad de una nunca está asegurada ni fijada, que es algo que tiene que reproducirse y medirse constantemente, precisamente porque el origen de la misma no es verificable empíricamente ya que está basado en cuestiones tanto reales como imaginadas: "Self-identity needs to be continually reproduced and reassured precisely because it fails to secure belief. It fails because it cannot rely on a verifiably continuous history. One's own origin is both real and imagined" (2006: 4). Aunque Phelan hace referencia sobre todo a la identidad personal (individual), observamos a través de sus palabras no solo paralelismos sino también interacciones e influencias mutuas entre las identidades personales y las colectivas o comunitarias. En el momento actual, en el que las identidades (las pertenencias identitarias) parecen haberse convertido en marca personal que agrupa y acciona sociopolíticamente a colectivos anteriormente "inimaginados", el traspaso entre lo personal y lo político o lo comunitario es más evidente aún.

Jonathan Friedman (2001: 163) explica inmejorablemente estas características de la identidad cultural actual que nos ponen sobre la pista de cómo se interrelaciona lo individual con lo común, lo comunitario, lo político y lo global. Por un lado, argumenta que en la globalización actual esa descentralización general de apariencia caótica tiene una lógica que puede descubrirse por la interacción entre el mercado mundial y la identidad cultural, entre los procesos locales y globales, y entre las estrategias de consumo y las estrategias culturales. Por otro lado, argumenta que el terreno común a los enfoques de consumo vigentes es la conexión explícita entre auto-identificación y consumo, es decir, que en la globalización neoliberal el consumo es un medio de identificación (2001: 165). Así, para este autor, en el sistema mundial actual, "el consumo es siempre un consumo de identidad, canalizado por una negociación entre la autodefinición y el conjunto de posibilidades que ofrece el mercado capitalista" (Friedman, 2001: 165). Y ese acto de identificación, con el que la persona "opta" a un proyecto superior de sí misma, "es en cierto sentido un acto de pura autenticidad existencial, pero, en la medida en que implica el consumo de símbolos que nos definen pero que no producimos sino que obtenemos en el mercado, la autenticidad se ve socavada por la objetivación y la descontextualización potencial" (Friedman, 2001: 166). Del argumento de

Friedman extraemos el valor simbólico que tienen (o pueden tener) los objetos de consumo en nuestra sociedad en relación con el sentido de identificación comunitaria de sus personas. Esta sería una de las características de las sociedades-culturas del capitalismo neoliberal globalizado que nos tocan en mayor o menor medida, y sería también una explicación de cómo opera el consumismo en nuestro sentido de identidad dentro de estas sociedades-cultura. Ahora bien, habrá que ver hasta qué punto este sentido de identificación ligado al consumo se aplica en los artistas vascos y sus obras que veremos en los siguientes capítulos.

En todo caso, la explicación de Friedman también sirve para ver que las identidades comunitarias (ya sean nacionales, lingüísticas, religiosas, de género…) cubren un espacio necesario y útil para el sistema global, pero también necesario y útil para el bienestar personal. En relación con esto, y tal y como desgranaremos en la Parte cuarta en torno a la identidad extrañada, los impedimentos sociales para desarrollar cierto sentido de pertenencia(s) también son causantes de la falta, no sólo de bienestar sino también, de autoidentificación personal.

De algún modo, las crisis y problemas sistémicos se traducen en la sociedad actual en problemas personales (Beck, 1998; Béjar, 2007: 100) y esa traducción casi automática tiende a invalidar algunas comunidades de pertenencia que antaño identificaban a muchas personas. Además, hoy en día, al tener cada individuo la potestad de elegir la mayoría de sus pertenencias (Béjar, 2007: 100), también tiene la responsabilidad de mantenerlas, justificarlas, adaptarlas o cambiarlas. Así, las problemáticas que antes eran estructurales y las adversidades sobrevenidas se transforman hoy en cuestiones de auto-reflexividad para los individuos concernidos (que buscan y asumen su cuota de responsabilidad individual en sus desgracias) (Giddens, 2013: 52-54). De este modo, dichos problemas se van viendo, cada vez más, como asuntos privados y personales o, como mucho, grupales (Giddens, 2013: 54). Por ejemplo, así como antaño los estamentos y clases sociales estaban muy bien definidos y delimitados, en la contemporaneidad globalizada las comunidades en función de las clases sociales parecen estar desdibujadas (*cf.* Bauman, 2010: 80 y 84). Lo cual no significa que no existan desigualdades sociales (económicas, laborales, de acceso y aprovechamiento a la educación…) sino que es más difícil la autopercepción generalizada en términos de "clase social", ya que tiende a verse la situación personal (económica, laboral, etc.) como algo reversible y transitorio (Béjar, 2007: 13). De ahí que, en la vida política y cotidiana, el uso del concepto "clase social" esté decayendo y cada vez más se hable de capa social o pertenencias sociales. Esta es otra de las esgrimidas características de las sociedades del neoliberalismo globalizado que tendremos que ver si se cumple o se vislumbra en los

ejemplos artísticos que estudiemos. Es decir, podremos fijarnos en si los vascos y las vascas en los que centramos nuestro estudio muestran una conciencia social (de clase, laboral…) significativa respecto de esta tendencia globalizada hacia el desdibujamiento de los grupos sociales.

Por su parte, aún en relación con las comunidades y pertenencias sociales, Homi Bhabha afirma que estamos en "una atribulada era de la identidad" en la que, por intentar conmemorar el tiempo perdido y recuperar territorios perdidos ante el vertiginoso desosiego contemporáneo, se crea "una cultura de «grupos de interés» o movimientos sociales dispares" en la que "la solidaridad puede ser sólo situacional y estratégica: los elementos comunes se negocian a menudo a través de la «contingencia» de intereses sociales y reivindicaciones políticas*"* (2003: 105 y 107). Ulrich Beck (1998) también coincide en determinar que la sociedad actual, con la fragmentariedad, fugacidad e imprevisibilidad que caracteriza las vidas de las personas en esta cultura globalizante, aunado con una tendencia a la individualización y privatización de la existencia cotidiana (*cf.* Bauman, 2010: 17), propicia coaliciones de grupos de personas diversos que se acuerdan y disuelven de manera puntual y específica, según los temas y situaciones cambiantes que les acontezcan. Así, para enfrentarse a los problemas sociales, las personas tienen que formar coaliciones sociales y políticas que ya no siguen un esquema fijo, como por ejemplo el de clases: "las coaliciones son asociaciones con un fin que dependen de la situación y de las personas en la lucha individual por la existencia en los diversos campos de batalla dados socialmente" (Beck, 1998: 128). Esto hace que las pertenencias socioculturales y políticas sean más fluidas y cambiantes a lo largo de la vida de las personas. Así, las comunidades a las que uno siente pertenecer también se atomizan y resultan menos integradoras, estancas y unívocas. Uno puede ser católico, homosexual, defensor de los animales, activista en contra de una nueva autopista, criado en una localidad pequeña en una lengua minoritaria como el euskera, académico que viaja en avión por el mundo y se desenvuelve en inglés, mileurista, y votante de partidos de derecha. Las pertenencias a esas distintas comunidades de personas pueden entrar en ocasiones en conflicto interno, pero cómo resuelve cada uno ese tipo de contradicciones e incoherencias es una prerrogativa que también define a cada persona y su existencia generalizada es sintomática de nuestro tiempo (*cf.* Gergen, 1992: 38; *cf.* Giddens, 1991: 5). Tal y como indicábamos antes, también Bauman (2010) en sus ensayos sobre la modernidad líquida describe esta atomización de las pertenencias sociales y políticas con las que los individuos actuales parecen armarse y reinventarse en función de sus contingencias biográficas. La cuestión importante aquí es que esa atomización de pertenencias identitarias es sintomática

de los tiempos presentes, como también lo es la posible dificultad personal de muchos individuos de cohesionar internamente ese cúmulo de pertenencias con coherencia. Esto tendrá su reflejo en las obras estudiadas aquí que tratan de manera específica sobre el sentido de identidad de sus autores (en concreto, en *Ella y él: ficciones* de Legaleón-T y en *Erbeste* de Rakel Ezpeleta).

Otra de las características de la globalización actual es el efecto que genera en los Estado-Nación y en otras comunidades nacionales o culturales más pequeñas, como la vasca. A este respecto, según Ander Gurrutxaga, el poder y el impulso que guían las transformaciones actuales residen en el cambio, que se liga y se resume con el término globalización, transmitido a través del capitalismo de mercado que, gracias a los avances mundiales en comunicaciones, se transforma "en el instrumento mediante el cual el mundo organiza el tiempo histórico, el tiempo social y el tiempo político" (2005: 62). Escribe este sociólogo que aquello en lo que los estudios y estudiosas de la globalización tienden a coincidir es en que los cambios y transformaciones sociales y políticas de la globalización debilitan al Estado-Nación "y abren nuevas posibilidades de reinterpretación a las realidades identitarias que anidan en el interior de él" (Gurrutxaga, 2005: 62). Su tesis subyacente es que el debilitamiento del Estado provoca un aumento en los modos posibles de organización social y que dicha expansión produce tanto fuerzas unificadoras como fuerzas fragmentarias. Es decir, que genera tanto conciencia de identidad propia como conciencia de diferencia. Ligado a esto, Ramón Zallo (2005) ofrece una explicación específica para el caso de comunidades culturales pequeñas y minoritarias, como la que nos ocupa. Advierte primero de los problemas socioculturales que genera la globalización: procesos de concentración en las redes de distribución de derechos sobre productos cotizados, brechas internas e internacionales que se agrandan, aumento de los empleos culturales pero también de las movilidades y la precarización en ellos, diferentes velocidades de desarrollo para mundos culturales que coexisten… Y especifica cuáles son esos mundos culturales cohexistentes: "una cultura transnacional clonadora, unas producciones sostenibles de algunos países europeos y unas culturas locales en riesgo" (Zallo, 2005: 3). Sobre esta problemática general expone que en el mundo actual los espacios favorecidos por la globalización no son precisamente los de las pequeñas culturas territoriales como la vasca: "Al contrario, las que salen fortalecidas son las culturas que cuentan con centros mundiales tecnológicos y financieros potentes; les siguen las culturas de los Estados que regentan las relaciones sociales y las articulaciones de poder y culturales principales; y finalmente también tienen grandes oportunidades las metrópolis desarrolladas como nodos que son en sí mismas en los

flujos de intercambio" (Zallo, 2005: 2). Por tanto, si las problemáticas socioculturales y económicas surgidas con la globalización suponen un reto para todos los habitantes del mundo actual, lo suponen aún más para las comunidades pequeñas y sus individuos.

Así, con la vista puesta en la comunidad vasca y en sus manifestaciones culturales más ligadas a su tradición cultural propia (como es el caso de la primera obra que estudiamos en el capítulo 12, *Erregea eta bufoia*, de Ander Lipus y Artedrama), se hace pertinente recoger este recordatorio de Zallo sobre las culturas minoritarias que, a diferencia de las culturas de Estado, especifica: "carecen de capacidad de autorreproducción cultural sea por razones de diglosia, de dependencia mediática central o de marco político.... No son sistemas con inercia propia, y obliga a un constante ejercicio de voluntad institucional y colectiva pero también de acción de los agentes y una sociedad civil alertada*"* (2005: 3). En ese contexto de necesidad de activación (si no activismo) cultural, los espacios de la identidad y de las relaciones socio-culturales quedan desplazados en el esquema global de tendencias, y por ello estas comunidades identitarias sólo dependen de sí mismas, "o sea de su voluntad y de los aciertos estratégicos para generar unas contratendencias compensatorias de las dominantes" (Zallo, 2005: 2).

En esas coordenadas y sumando ambas cuestiones, las reivindicaciones culturales y sociopolíticas a largo plazo de comunidades territoriales se enfrentan no sólo a los antagonistas propios de sus reivindicaciones locales, sino también a la tendencia global a priorizar otras cuestiones. Por ello pueden ser percibidas como extemporáneas o marginales desde el punto de vista subsumido y conforme con las tendencias globales actuales. Es decir, que la reivindicación (artística o política) tanto de localismos, tradiciones, formas y costumbres propias, como de una identidad socio-político-cultural propia, puede verse como fuera de lugar o tiempo en la inercia global de preocupaciones contemporáneas. Pero en todo caso, y uniendo esto con las ideas expuestas en el párrafo anterior sobre las pertenencias sociales descritas por Beck y Bauman, si la falta de conciencia sociopolítica parece ser una característica generalizada de los individuos en la modernidad líquida y la cultura del neoliberalismo globalizado, tendremos que ver con el estudio de casos hasta qué punto esa reclamación (Gergen, 1992; Bauman 1995 y 2010, Beck, 1998; Biagini, 2000:45; Sennet, 2001; *cf.* Giddens, 1991:153) es aplicable a los artistas vascos que estudiamos aquí, lo que a su vez nos dará opción de dilucidar si en Euskadi, tal y como apuntábamos hace un momento, acaso existe un grado de conciencia sociopolítica o comunitaria que sea distintivo.

Insistiendo en el traspaso entre lo personal y lo político-social, tenemos de nuevo a Charles Taylor, quien relaciona la política de la identidad con la política nacionalista y otras

políticas comunitarias: "La política nacionalista moderna es un espécimen de la política de la identidad. De hecho, el espécimen original: las luchas nacionales son la sede a partir de la cual el modelo se difunde y llega a aplicarse al feminismo, a las luchas de las minorías culturales, al movimiento gay, etcétera" (2014: 79). También Anderson explica que a partir de la creación de los artefactos culturales "nacionalidades" a finales del siglo XVIII,[10] estos se volvieron "modulares", es decir, "capaces de ser trasplantados, con grados variables de autoconciencia, a una gran diversidad de terrenos sociales, de mezclarse con una diversidad correspondientemente amplia de constelaciones políticas e ideológicas" (1993: 21). Por otro lado, François Thual (1997: 46), hablando de conflictos identitarios, aduce que toda crisis de identidad (comunitaria) tiene su origen en una voluntad de afirmación nacional a consecuencia de percibirse el grupo como amenazado en su identidad. Expone que las crisis identitarias siempre se generan por el miedo o bien a desaparecer, o bien a empequeñecerse, o bien a un debilitamiento de la fuerza identitaria del grupo (Thual, 1997: 45). Nos apoyamos en esta idea (que también apuntaban Maaluf, Bauman y Habermas, tal y como hemos indicado antes) para desarrollar nuestra hipótesis, y es que la reafirmación o el cuestionamiento de las pertenencias identitarias propias no sólo ocurre en el ámbito de las identidades comunitarias sociopolíticas, sino también en el de la identidad personal. Nuestra hipótesis sostiene que el sentimiento de amenaza o desmoronamiento identitario funciona como motor de acción artística. Y así, cada uno de los y las artistas tratados aquí articula una creación escénica en torno a ciertos aspectos identitarios, en función de cuáles de esos aspectos identitarios resultan más problemáticos para él o ella personalmente, en relación con su contexto y circunstancias particulares. Por otra parte, en su explicación, Thual (1997: 46) se avanza a las posibles recriminaciones que se le hagan de caer en cierta psicologización de la geopolítica, afirmando que la geopolítica, precisamente porque se interesa por los componentes de los grupos humanos, al fin y al cabo no es más que, como pasa prácticamente en todas las ciencias humanas, una variante, una rama de la psicología individual o colectiva, entendida en un sentido amplio. Asimismo, establece que así como los conflictos de identidad al final siempre encontrarán una solución, ya sea por la fuerza o por la negociación, y que tienen, por lo tanto, una duración determinada, las crisis de identidad (personales) en cambio pueden eternizarse y han de compararse con los desórdenes psicológicos de los individuos (Thual, 1997: 171).

La cuestión es que, tanto en el ámbito de la identidad personal como en el ámbito de

[10] Otros autores representativos también sitúan su génesis entonces, como Ernest Gellner (1983) o Eric Hobsbawm (1992).

las identidades de grupo o comunitarias, el sentido de identidad siempre se desarrolla en función de un antagónico. En la infancia, el yo se reconoce a sí mismo como separado del "tú" y de los otros, en lo que se ha denominado comúnmente como la "fase del espejo lacaniano" (Lacan, 2001); en la adolescencia, según Richard Sennet, se da una crisis de identidad debido a la evaluación que hace el individuo de la relación que hay entre la imagen que tiene de sí mismo y la imagen de la vida que se tiene fuera de uno mismo, de modo que esa temprana crisis de identidad no corresponde simplemente a una crisis respecto de la propia personalidad, sino que más bien es "un intento consciente del ser humano en pleno crecimiento para formular, por primera vez en su vida, reglas o normas de las relaciones entre su propia imagen y la imagen de la vida al margen de él" (2001: 56); las posteriores identificaciones sociales, políticas, lingüísticas, étnicas, raciales, nacionales o de género también ocurren en el ámbito del contraste y la oposición (nosotras versus ellos, nosotros versus los otros…), e incluso aquellas otras identificaciones comunitarias que pueden resultar temporales, como por ejemplo empresarios versus asalariados, enfermos de x dolencia o condición versus población sana, vegetarianos versus omnívoros… (la lista podría ser interminable) todas implican un antagónico del que distinguirse. Ni las pertenencias identitarias ni la autoidentificación pueden ocurrir sin la intervención (cuando menos referencial) de personas más allá de nosotros mismos. Así lo explica Charles Taylor cuando afirma que "[n]inguna identidad humana se constituye de forma puramente íntima. El otro siempre desempeña algún papel. Pero puede tratarse de un papel de espejo, de contraste, de forma de definir lo que somos, para bien o para mal" (2014: 78). A este respecto, vamos a ver en la Parte dos varios ejemplos de obras performativas que sustentan su temática en la existencia asumida de ciertas dicotomías entre seres humanos con los que trata y sobre los que tratan dichas obras (*Olentzero arraun the world* de Iru, *Komando opari* de Iru y *Rederas* de Raketa Brokobitx on the rocks). Nuestra interpretación de las mismas se centra en distinguir las otredades sobre las que se asientan esas obras (aunque sean asumidas precisamente para retar el antagonismo que se les asigna habitualmente).

Sobre este respecto, Avishai Margalit argumenta en torno al sentido que tiene el antagonismo en la identificación. Primero, recoge la ordenación que hace Schmitt (1932) de las áreas de actividad humana en función de dicotomías fundamentales, "[l]a lógica se organiza en torno al contraste entre la verdad y la falsedad; la estética, en torno al contraste entre la belleza y la fealdad; la ética, en torno al contraste entre el bien y el mal; y la religión, en torno al contraste entre lo sagrado y lo profano; mientras que la política se organiza en torno al básico contraste entre el amigo y el enemigo" (Margalit, 2014: 100). Tras lo cual

reafirma el poder identificador que otorga el antagónico político: "Tener un enemigo es el principal medio que tenemos para adquirir una identidad" (2014: 101). Para este autor el ámbito político "es la más fundamental de todas las áreas de la actividad humana" y el resto de dicotomías (verdad/falsedad, belleza/fealdad, bien/mal, sagrado/profano) podrían reducirse a la oposición política básica entre amigo y enemigo, mejor que lo contrario (Margalit, 2014: 101). Es decir, que cualquier otredad dicotómica puede subsumirse en la separación entre "las personas, ideas y concepciones que están conmigo" y "las rivales". También defiende que aunque podamos cambiar de bandos y amigos a lo largo de la vida, el antagonismo no desaparece, ya que "las personas no pueden existir sin el «nosotros» y el «ellos»" (Margalit, 2014: 101). Ahí es donde incide en nuestra visión sobre que el antagonismo "yo/los demás" o "nosotros/los otros" afecta tanto a las comunidades políticas como a cualquier otra identidad comunitaria y a las pertenencias identitarias personales. Además, Margalit matiza, haciéndose eco del filósofo Isaac Berlin y en referencia al antagonismo político del nacionalismo, pero que nosotras creemos aplicable a cualquier antagonismo interpersonal: la rivalidad no se basa en la hostilidad humana hacia el otro, sino en la inconmensurabilidad de los valores entre unos y otros.

Por otro lado, Charles Taylor relaciona la conciencia de la existencia de un "otro" con el reconocimiento propio, ya que el "otro" desempeña un papel directo en el desarrollo de nuestra identidad cuando necesitamos su reconocimiento para sentir confianza en la identidad propia (2014: 78). La problemática del reconocimiento a través de la mirada del otro es una cuestión sobre la que ahondaremos en la Parte cuatro, cuando tratemos la identidad extrañada o alienada. De momento, cabe apuntar que existe una diferencia entre cómo ocurría esa interacción en la época pre moderna y cómo lo hace hoy en día. Taylor la sintetiza afirmando que en épocas precedentes las identidades "se definían por referencia al otro, pero no en función de las reacciones del otro" (2014: 78), a diferencia de lo que sucede actualmente.

Jan Stets y Peter Burke (2005: 132) definen las identidades como los sentidos que ofrece ser miembro de un grupo, o tener un rol social o personal (por ejemplo, ser padre, compañero de trabajo, amigo...) y señalan que la mayoría de interacciones sociales no se dan entre personas completas sino entre aspectos de las personas que tienen que ver con sus papeles y adscripciones o pertenencias a grupos y organizaciones particulares, es decir, con sus identidades. Esto implica, según Burke, la asunción de que cualquier identidad está relacionada con su "contraidentidad": "When one claims an identity in an interaction with others, there is an alternative identity claimed by another to which it is related" (Stets y Burke

2005: 132). Y así vuelve a la cuestión de la otredad como antagonismo sobre el que erigir el reconocimiento y la diferenciación necesarios para la identificación de una.

Por su parte, Peggy Phelan alude a la otredad como precursora de una identificación propia, pero desde un punto de vista más material y físico-afectivo. Para ella la identidad personal no recae en lo que se puede nombrar o distinguir en el cuerpo humano (propio o ajeno) sino que precisamente emerge de la incapacidad del cuerpo para expresarse como totalidad y, a su vez, en la incapacidad de los significantes para transmitir significados exactos. Afirma que la identidad sólo es perceptible en relación con un "otro", y especifica que eso es lo mismo que decir: "it is a form of both resisting and claiming the other, declaring the boundary where the self diverges from and merges with the other. In that declaration of identity and identification, there is always loss, the loss of not being the other and yet remaining dependent on that other for self-seeing, self-being" (2006: 13).

Con todo este contexto teórico en mente, nos interrogamos sobre cuáles son los aspectos identitarios que manejan los artistas escénicos vascos en sus creaciones. ¿Son los aspectos culturales los que priman en sus obras? ¿Los lingüísticos? ¿La conciencia de una identidad nacional vasca? ¿La pertenencia a una contemporaneidad globalizada? ¿La identidad de género o de clase? ¿La conciencia de un "nosotros" en oposición a…? Otra forma de proponerlo sería: ¿con qué se identifican los artistas vascos estudiados, a sí mismos y en relación a qué? Para encontrar posibles respuestas a estos interrogantes exploramos algunos ejemplos significativos de obras teatrales recientemente creadas por artistas de Euskadi. En consecuencia, aparece el imperativo de tratar sobre la "comunidad vasca" y sobre aquellos elementos que pueden determinar "lo vasco" como definitorio de esta comunidad. Quizá las pertenencias identitarias de creadores y creadoras escénicos no difieran singularmente de las de la mayoría de habitantes en Euskadi. Pero como también sabemos que la contemporaneidad vivida afecta a nuestra identidad tanto o más que nuestro lugar de origen, desarrollo o residencia actual, al tratar de "cultura vasca" hemos de considerar no sólo qué es "lo vasco" sino cómo es lo vasco "hoy en día" en el marco de una fuerte tendencia hacia el cosmopolitismo globalizado, un marco en el que se dice (como ya hemos visto) que prolifera la individualización y se desestabilizan las pertenencias comunitarias.

En ese marco global, según el sociólogo Gurrutxaga (2005: 89), se da una conciencia social del "nosotros" atravesada por pluralismos de base de la sociedad en la que, aunque haya historias diferentes, se comparten experiencias comunes y se elaboran los mínimos indispensables para fundamentar la sociedad conjunta. En el caso de Euskadi, este autor considera que la "conciencia del Nosotros se presenta como el conflicto sobre la

definición de qué es ser vasco, sobre la articulación de la definición de la pregunta anterior y, sobre todo, sobre la construcción de la prevalencia" (Gurrutxaga, 2005: 114), ya que de su análisis empírico del tiempo presente sobresale el hecho del pluralismo radical de la sociedad vasca, "un hecho estructural básico y fundamental para entender la estructura del presente vasco" en el que no debiera describirse ninguna situación (cultural, identitaria) como hegemónica sino en la que todos debieran reconocerse con el concepto de "periferia prevalente" (2005: 97).

No sólo el estudio sociológico de Gurrutxaga, sino también el de Baxok *et alii* y el de Goicoechea, reflejan el hecho de que no hay una sola manera de ser vasca ni de sentirse vasco, ni siquiera una manera hegemónica, sino que las múltiples identidades y sensibilidades conviven. Según los ciudadanos y ciudadanas vascos entrevistados por Baxok *et alii* (2006: 56), la condición más fuerte para que una persona pueda considerarse vasca (a inicios del siglo XXI) es que quiera serlo; la segunda condición más fuerte es que viva y trabaje en el País Vasco y la tercera es que haya nacido en el País Vasco. Otras condiciones menos repetidas por los y las participantes en su estudio eran por ejemplo, por orden de importancia, hablar euskera, ser un defensor del País Vasco y tener antepasados vascos o apellidos vascos; pero el estudio también indica diferencias en cuanto a cómo es entendida la identidad vasca en los distintos territorios que conforman Euskal Herria: por ejemplo, en Navarra se da más importancia que en la CAPV al hecho de haber nacido en el País Vasco, y en Iparralde esa condición, junto a la de hablar euskera y tener antepasados vascos, es la mayoritaria. Con todo, también se manifiesta en su estudio que sería más correcto hablar de identidades vascas que de identidad vasca, "ya que es evidente que sentirse vasco no significa lo mismo para todos los que así se sienten, que esa identidad no tienen los mismos componentes ni las mismas implicaciones para euskaldunes y para no euskaldunes, para viejos y para jóvenes, para quienes viven en Tudela, en Gernika, en Baigorri o en Vitoria-Gasteiz, para quienes han nacido en el País Vasco o para las y los inmigrantes" (Baxok *et al.,* 2006: 56). Por eso, en su opinión, pueden surgir dificultades para resolver la convivencia entre distintas identidades (2006: 57). Para Gurrutxaga (2005: 97), son las múltiples identidades que comparten los individuos las que dan la cobertura y seguridad suficientes para plantarse ante una sociedad multicultural. En ella, la idea del nosotros se conforma en base a la cercanía y la cotidianeidad. En ese contexto, el Nosotros se construye y reproduce en torno a la conciencia del convivir y de mantener esa cohesión, pese a la diversidad que representa el pluralismo estructural de la sociedad vasca actual y pese al valor que tienen en ella las periferias sociales; así, lo que mejor resume esa conciencia es la frase "somos porque estamos"

(Gurrutxaga, 2005: 14).

Otros sociólogos y antropólogos han apuntado diversos mapas de los aspectos identitarios y características que podrían definir "lo vasco", "la cultura vasca" o a "los vascos". Por ejemplo, Douglass y Zulaika (2007), en un libro que busca acercar al lector internacional a la cultura vasca desde una perspectiva antropológica, tratan los siguientes temas: el euskera, los enigmas prehistóricos y su arte prehistórico, su historia medieval, la violencia política, la organización social rural en caseríos (*baserriak*) y barrios (*auzoak*), las tradiciones contrastantes, el carácter y la ambivalencia sexual en la sociedad rural tradicional, su folklore y mitología, la contemporaneidad, el grupo cooperativista Arrasate-Mondragón, la reinvención de Bilbao, o la diáspora vasca. Pues bien, veremos que de esos doce aspectos mencionados y que estructuran su monográfico, ocho son tratados directamente en las obras de los artistas que analizaremos en el estudio de casos. Ramírez Goicoechea (1991), por su parte, señala en su estudio socio-antropológico los siguientes prototipos-mitos relativos a la etnicidad vasca: lugar de nacimiento de uno mismo y de sus progenitores, conocimiento y uso del euskera, apellidos, tendencia política, estereotipos físicos y psicosociales (y dentro de estos estarían el simbolismo sexual, tradicionalismo, religiosidad, ruralismo, sociabilidad), prácticas socio-culturales definitorias de una etnicidad (desde el poteo en cuadrilla a las sociedades gastronómicas o el fútbol vasco).

Apuntamos esta serie de marcas identitarias para, por un lado, observar que a pesar de que algunas se repiten no hay una sistematización de los marcadores que pueden identificar a los vascos y las vascas como partícipes de esa comunidad imaginada y, por otro lado, para ver en los ejemplos artísticos del estudio de casos cómo muchas de esas marcas y temas sobrevuelan el imaginario de los artistas tratados y sus creaciones. Y, en concreto, entre las que menciona Goicoechea, se aluden y tratan en las obras artísticas que veremos desde las prácticas socioculturales relacionadas con la gastronomía y el deporte a la vinculación y activismo político, pasando por, cómo no, el uso del euskera o la importancia de las tradiciones locales o de una prehistoria común definida. No debemos olvidar, no obstante, que estos prototipos eventualmente definitorios de una etnicidad vasca fueron extraídos en el estudio de Ramírez Goicoechea durante los años finales de los ochenta y publicados en el año 1991. Algunos de los artistas que estudiamos crecieron en esa década y pudieron (potencialmente) ser participantes en el estudio socioantropológico de Ramírez Goicoechea sobre la etnicidad de los y las jóvenes en Euskadi, pero otros pertenecen a la generación posterior.

Por lo tanto, ¿cuántos de los prototipos y aspectos identitarios de lo vasco estudiados

entonces son aplicables hoy en día, en un momento en el que la influencia de la globalización en esta comunidad es un hecho más o menos deseado y asumido, pero sin duda definitorio? El estudio realizado por Baxok *et alii* (un grupo de ocho investigadores procedentes de los siete territorios históricos vascos o *lurraldeak*), sobre la percepción que tienen los habitantes del País Vasco (mayores de 16 años) de su propia identidad, sí tiene en cuenta la vertiente globalizada y cosmopolita de la cultura vasca actual. Las encuestas y grupos de trabajo en los que se basa el estudio se realizaran entre 2004 y 2005, usando una combinación de fuentes cuantitativas y cualitativas, y sus resultados se publicaron en 2006.[11] De nuevo, ver qué aspectos de lo identitario son significativos para la ciudadanía vasca en general nos ayuda a entender qué problemáticas identitarias (en relación con "lo vasco", en este caso) pueden sobrevolar el imaginario y entorno cognitivo-afectivo de los artistas locales que estudiamos.

[11] En dicho estudio se identifican los siguientes temas en torno a lo que son la identidad y la cultura vasca: la territorialidad (y dentro de esta cuestión, qué territorios históricos definen mejor al País Vasco, las relaciones y sentimientos de proximidad respecto de los otros territorios, los movimientos y deseo de relación entre territorios, y los límites de identificación individual), la identidad (y dentro de este tema, cómo se sienten en torno al eje ideológico vasco-español o vasco-francés, qué papel juega el sentimiento navarro en ese eje, la evolución en el tiempo de esos sentimientos y apegos, los componentes de la identidad vasca, y el futuro de la manera de ser vasca), la lengua (conocimiento y/o dominio del euskera, primera lengua, aprendizaje del euskera y razones para (no) aprenderlo, sentimientos de marginalización por (no) hablar euskera, presencia del euskera en la vida y medios, uso del euskera y su situación), la cultura vasca (concepto de cultura vasca, características y elementos más importantes, relación entre cultura vasca y cultura navarra, relación entre cultura vasca y globalización), las prácticas culturales (participación en actividades culturales, consumo de medios en euskera, consumo de música en euskera…) y, por último, la vida asociativa (el nivel de participación en asociaciones de distinta índole).

8. Identidad y tiempo: bases teóricas

En la construcción de la identidad, lo social y lo personal no se oponen sino que se superponen. Cada "yo" es un fragmento de un "nosotros" o, incluso, de varios "nosotros". De modo que lo social está integrado en lo personal y, en ambos casos, se ha de tener en cuenta la importancia del tiempo para la construcción de la identidad, porque tanto la individualidad como la inmediatez están siempre inscritas en un marco temporal y social, tal y como argumenta Morwenna Griffiths (1995: 176). Por ejemplo, las interacciones sociales no son impresiones instantáneas, no pertenecen sólo al momento inmediato, sino que perduran a lo largo del tiempo, incluso en ocasiones a lo largo de una vida. En dichas interacciones sociales el yo puede experimentarse como que siente, es y actúa en la inmediatez del "aquí y ahora", pero no existe un "aquí y ahora" para el yo que no sea un resultado de lo ocurrido en el pasado y de lo que se espera del futuro. Griffiths explica que puede que actuemos en el presente "auténticamente", pero que aunque así sea, esa inmediatez espontánea y auténtica está firmemente enraizada en el tiempo, especialmente en las interacciones sociales del pasado (1995: 176). Por lo tanto, el marco temporal que va de nuestro pasado al presente afecta a nuestro comportamiento e interacciones sociales (las presentes y las futuras) y, por supuesto, a la manera en que nos construyen identitariamente.

Hay otra cuestión que liga la identidad al tiempo y es el tema de la memoria. Algo sumamente significativo en las obras teatrales que analizamos en la Parte tres, dedicada a la "Identidad y tiempo" en la escena experimental vasca. El tema de la memoria tiene varias ramificaciones (la memoria biográfica, la colectiva, la historia como memoria, la memoria de la psique y del cuerpo…) que enlazan estas dos cuestiones. Veamos a continuación las bases conceptuales de esas ramificaciones, sobre las que se apoyan nuestros argumentos posteriores

y las aplicaciones que hacemos de ellas en el estudio de casos. Pero antes también exponemos brevemente sus raíces filosóficas, para entender mejor la presunta tendencia dicotómica original entre identidad comunitaria e identidad temporal.

El psicólogo social John D. Greenwood sostiene que la mayoría de las tendencias filosóficas de la identidad personal son variantes de una de estas dos opciones: la "tradicional" o "cartesiana", la mayoriataria, según la cual la identidad personal está determinado por una entidad continua que persiste a lo largo del tiempo (como el "alma" o el "ego" o el "yo"); y la tendencia "reductora", desde John Locke (1690) hasta Derek Parfit (1984), que niega que la identidad personal sea determinada por cualquier entidad continua y que afirma que está más bien determinada por conexiones psicológicas –en especial conexiones de la memoria– entre estados psicológicos y otros eventos discretos en la vida de las personas (Greenwood, 1994: 102). Por su parte, Michael Quante y Annette Dufne (2019: 308) explican que desde la filosofía se han sugerido diversos criterios para identificar la identidad (valga la redundancia), especialmente para la identidad personal: a las primeras concepciones sobre la sustancia inmaterial le siguieron el criterio psicológico y el criterio de la memoria. Una de las tensiones que se generan con ellos consiste en la separación que existe entre la vida percibida introspectivamente por una persona y lo que es percibido de ella desde fuera por parte de otras personas. Así, el criterio de la memoria, por ejemplo, para estos autores, "can depart drastically from what the outer world perceives with respect to a specific person. The psychological criterion allows for such tensions as well, in the sense that it permits the possibility of body swaps and multiple personality scenarios" (Quante y Dufne, 2019: 308). Es decir, que la visión psicológica sobre la memoria recoge la no inmanencia y la posibilidad de lo que en otros contextos se consideraría "inconsistencias" en la identidad personal. En relación con el criterio de la memoria y la comprensión biográfica, que suele conjugar la percepción interna propia con la externa, además, hay que considerar que, según estas visiones, las narraciones pueden adquirir el papel de constituidoras de la identidad (Quante y Dufne, 2019: 308). Por eso aquí tienen una relevancia fundamental: las narraciones, sean del ámbito personal –(auto)biográfico– o lo sean de colectivos y entes –historia– funcionan como constituyentes de la identidad de sus sujetos-objetos de narración.

Para Greenwood, además, y en relación con la memoria y otras conexiones psicológicas, hay una cuestión en la que yerran Locke y otros teóricos "reductores" respecto a su interpretación de las particularidades de la psicología de las personas que determinan la identidad personal: se trata de su concepción esencialmente *atomista* de los estados psicológicos, es decir, su comprensión de los fenómenos psicológicos como fenómenos

transitorios. Según el psicólogo social esta concepción simplemente excluye cualquier explicación de la identidad personal transtemporal en términos de una continuidad psicológica, porque en dicha concepción los estados psicológicos no son continuos. Pero es asimismo una concepción que tiene en cuenta sólo un estrecho abanico dentro de los fenómenos psicológicos analizables favoritos de la filosofía de la mente y de la psicología, como son, por ejemplo, las sensaciones, el dolor y los pensamientos recurrentes y los recuerdos. El estudio de Greenwood intenta demostrar, precisamente, que no todos los fenómenos psicológicos son de esta naturaleza transitoria. Muchos, y notablemente las creencias, principios, compromisos (*commitments*) y otros, –a diferencia de la mayoría de sensaciones, recuerdos episódicos, pensamientos ocurrentes, y similares– son esencialmente tendenciales (*dispositional*). Mantenemos estas creencias, principios y compromisos, siempre y cuando mantengamos las inclinaciones que les son constitutivas. Creencias, principios y compromisos son el tipo de cosas que podemos tener y que continuamos teniendo, aunque no nos ocurran continuamente, y aunque no seamos continuamente conscientes de ellas (Greenwood, 1994: 103). Puede decirse que creencias, principios y compromisos actúan para los sujetos como marcos referenciales en los que inscribir la comprensión del mundo y de la interacción social en él, así como la valoración de las acciones propias y ajenas. Es decir, que son marcos referenciales internos, ligados a la psicología de las personas, en los que inscribir el sentido de nuestro comportamiento en sociedad y, por lo tanto, el sentido del "yo" y del "nosotros" en dicha sociedad o entorno. Esta cuestión es importante no sólo para apreciar la dimensión psicológica que tiene cualquier creencia o valor cultural o político que solemos relacionar con las pertenencias identitarias comunitarias, sino también para entender el marco y proceso cognitivo que entra en funcionamiento en la configuración y reconfiguración de una identidad dada. Algo que desgranaremos y comprobaremos en la Parte cuarta, cuando estudiemos las identidades extrañadas o alienadas, porque, según nuestro estudio y esta será una de las aportaciones teóricas fundamentales de nuestra investigación mediante la práctica artística y de la Parte que la analiza, devienen así precisamente cuando padecen sucesivos cambios de marcos referenciales en cuanto a valores, principios y creencias, es decir, cuando el "yo" tiene que recolocarse simultáneamente (o casi) en distintos "nosotros" que no siempre resultan fácilmente compatibles. Esa incompatibilidad entre identificaciones con marcos referenciales cambiantes deviene en una sensación de "inadaptación" de la conciencia de uno mismo (entre la conciencia que uno tiene de sí mismo en el pasado, y la que tiene en el presente o sobre las perspectivas de futuro), y esto a su vez puede derivar en la alienación identitaria o lo que aquí llamamos identidad extrañada.

Según John Kihlstrom, Jennifer Beer y Stanley Klein, John Locke en su *Essay Concerning Human Understanding* (1690, libro II, cap. 27) identificaba la conciencia de uno mismo con la memoria: "Locke found identity in the extension of consciousness backward in time. […] [A] person's identity extends to whatever of his or her past he or she can remember" (2003: 71). Por lo tanto, aquellas acciones, experiencias y pensamientos que alguien no es capaz de recordar tampoco forman parte de su identidad. Para Locke, la identidad y la conciencia de sí mismo no dependen de ninguna continuidad en el cuerpo, sino completamente de la continuidad en la memoria. Si no hay recuerdo del pasado propio, no hay identidad (Kihlstrom, Beer y Klein, 2003: 71). Es decir, que el filósofo inglés asimilaba la conciencia de sí a la identidad. Los mismos autores señalan que David Hume en su *Treatise of Human Nature* (1739-1740, Libro I, Parte 4, Sección 6) afirmaba esa relación entre identidad y memoria, añadiendo además que el papel de la memoria es permitirnos entender las relaciones causales entre los eventos. Es decir que, si la visión Lockeana de la identidad-como-memoria es la habilidad de "re-construir" nuestras experiencias "desde" la memoria, la de Hume se basa también en la habilidad para "re-construir" nuestras experiencias "en" la memoria (Kihlstrom, Beer y Klein, 2003: 72). Esa diferencia de visiones nos habla de la doble función de la memoria como archivo de datos y eventos "reales", de los que se ha sido testigo, por un lado, y como máquina creativa para dar sentido a eventos inconexos o ilógicos mediante la capacidad de ordenarlos y narrar, por otro lado. También Paolo Rossi (2003), según recoge Beatriz Sarlo, reconoce que tras las aportaciones de J. Jacques Rosseau "el pasado será concebido como siempre 'reconstruido' y organizado sobre la base de una coherencia imaginaria […] La memoria, como se ha dicho, 'coloniza' el pasado y lo organiza sobre la base de las concepciones y las emociones del presente" (en Sarlo, 2007: 92). E inspirada en esto, Sarlo va más allá al proponer el elemento "imaginación" como el vector de la subjetividad que puede narrar y narrarse más allá de lo identitario: "la narración hace sentido del pasado, pero sólo si, como señaló Arendt, la imaginación viaja, se despega de su inmediatez identitaria; todos los problemas de la experiencia […] se abren en una actualidad que oscila entre afirmar la crisis de la subjetividad en un mundo mediatizado y la persistencia de la subjetividad como una especie de artesanado de resistencia" (2007: 92). Estas reflexiones sirven para plantearnos, en cualquier análisis sobre creaciones teatrales basadas en la memoria personal (creaciones autobiográficas como las que estudiaremos en los capítulos tres y cuatro, por ejemplo), e incluso en aquellas que se presentan como "documentales" o "autoetnográficas", hasta qué punto la creatividad e imaginación no forman parte de la materia "documental de la memoria" en la que se basan.

La conciencia de "sí mismo" (lo que en inglés se conoce como *self* y que en castellano tiene traducciones distintas según sus diversos usos y significados: mismidad, conciencia de sí, yo, individualidad…) es otro de los elementos clave en el criterio psicológico sobre la identidad. Tal y como propone Étienne Balibar en su introducción a la edición comentada de obra de John Locke (1998), se puede decir que Locke es el inventor de estas tres nociones y de la secuencia que forman juntas: *identity, consciousness, self*. Una idea que recoge y confirma Paul Ricoeur: "la invención de la conciencia por Locke se convertirá en la referencia, confesada o no, de las teorías de la conciencia, en la filosofía occidental, de Leibniz y Condillac, pasando por Kant y Hegel, hasta Bergson y Husserl" (2003: 136). La cuestión es que esta tríada identidad-conciencia-sí mismo lleva a una concepción reflexiva de la identidad que no sólo actúa en relación a las comunidades de personas con las que una se relaciona, sino también en relación a las historias que una construye sobre sí misma. Es decir, la conciencia de una misma esta ligada a la conciencia de pertenencia comunitaria pero también a la conciencia de pertenencia-coherencia trans-temporal.

Sobre esa tríada escribe Ricoeur (2003), aún refiriéndose al libro de Locke, que examinando el carácter egológico de la filosofía de la conciencia y de la memoria, esta no parece ofrecer ninguna transición practicable hacia algún estado dialogal o comunitario. En su concepción: "Es cierto que la identidad es opuesta a la diversidad, a la diferencia, por un acto de comparación del *Mind* que crea las ideas de identidad y de diferencia. […] La identidad, es cierto, es una relación, pero la referencia a esta cosa se borra de inmediato". Es decir, que se repliega sobre si misma y en "esta relación autorreferencial se concentra inicialmente el movimiento de repliegue en lo que consiste la reflexión. La identidad es la focalización profunda. La diferencia sólo se nombra para suspenderla, para reducirla" (2003: 137). En esa concepción, por tanto, la identidad no es relacional porque tiende inmediatamente a la autoreferencialidad a través de la reflexión. Y así, siguiendo su argumentación sobre la falta de una relación consistente con lo diferente y lo comunitario (lo que está fuera de uno), llega a la conclusión de que la "identidad personal es una identidad temporal", y que "esta identidad del sí [*self*] en la conciencia basta para plantear la ecuación […] entre conciencia, sí y memoria" (Ricoeur, 2003: 138). De hecho, también para Ricoeur la conciencia y la memoria son una sola y misma cosa en la concepción Lockeana. Tratando la identidad personal, aquello que permanece idéntico en la conciencia de una a lo largo del tiempo (la *sameness* que diría Locke) equivale a la memoria. Aunque en esa mismidad del sí también puede infiltrarse una alteridad: "En un plano aún formal se puede observar que la

identidad sigue siendo una relación de comparación que tiene como ponente la diversidad, la diferencia; la idea de algo distinto no cesa de atormentar la referencia a sí del mismo" (Ricoeur, 2003, 139). En nuestra visión, sin embargo, la alteridad y la referencia al contexto externo a uno mismo son necesarios e inherentes para la identificación personal y la conciencia de uno mismo, medie la reflexividad o no. En todo caso, hay en nuestro argumento algo que entronca con las bases teóricas de Locke según Ricoeur, y es que, la dificultad o incapacidad para mantener esa *sameness* de conciencia y memoria a lo largo del tiempo, es lo que llevaría al extrañamiento de la identidad propia. Sabiendo que esta dificultad se extiende y se agrava en los tiempos presentes, en los que es creciente la rapidez con la que cambian los contextos y situaciones personales (familiares, laborales, de medios de comunicación, habitacionales, sociales…) y que, por tanto, cambian la conciencia que tenemos de nosotros mismos, proponemos que cada vez más se dan estas identidades extrañadas en sociedades como la nuestra.

Aunque el tema de la conciencia de sí mismo (*self*) es un problema metafísico para muchos filósofos, lo cierto es que para la psicología cognitiva la respuesta a qué es el *self* es simple: es una representación mental de uno mismo, en la que se incluye todo lo que uno conoce de sí mismo (Kihlstrom, Beer y Klein, 2003: 69). En esa representación mental, el yo es a la vez sujeto cognosciente y objeto de conocimiento: "The *I* who knows the *me* is the same *I* who knows everything else, and the mental representation of this knowledge is no different, except perhaps in intimacy and richness, than is the mental representation of anything else I know" (Kihlstrom, Beer y Klein, 2003: 69). Esta definición que da la psicología cognitiva sobre el concepto de uno mismo es la que más nos interesa y más nos acerca a nuestra idea de lo que es la identidad que, como vemos y expondremos con más detenimiento, se deriva de una representación de lo que es uno mismo a lo largo del tiempo y en relación a su entorno.

Lawrence Grossberg escribe que Kant identificó esa conciencia con la posición mediadora de la experiencia, y que este "privilegio de la conciencia (o de la imaginación, en el romanticismo) como espacio de la mediación de oposición dependía de dos identificaciones: de la oposición con la diferencia y de la subjetividad con la temporalidad", de modo que "la unidad del sujeto dependía de la unidad del tiempo" (2003: 170). De nuevo, por tanto, tenemos la cuestión de la temporalidad como eje de la identidad, en este caso por medio de la conciencia y la subjetividad. Este autor explica, además, que, cuando esa idea es filtrada por la noción postestructuralista de "textualidad", lo que resulta es una supuesta "discontinuidad temporal del discurso o lo que Bhabha […] llama «no-sincronicidad

temporal del discurso»" (Grossberg, 2003: 170). De todo ello deduce Grossberg que la identidad es en su totalidad "una construcción histórica" y que, además, "cada uno de los tres planos de individuación se construye temporalmente: la subjetividad como conciencia interna del tiempo; la identidad como construcción temporal de la diferencia, y la agencia como desplazamiento temporal de la diferencia" (2003: 170). Dicho de otra manera: subjetividad, más identidad, más agencia forman la individuación, y todas ocurren en relación al tiempo y los procesos temporales.

Según Bergson, las cuestiones relativas al sujeto y al objeto, tanto aquellas que los distinguen como las que les unen, deben plantearse en función del tiempo antes que en función del espacio y, además, en la misma línea argumentativa preestablece que la "duración" es un proceso por esencia psicológico (1977: 35). De hecho, propone que lo que nos compone identitariamente es nuestra historia personal: "¿qué somos nosotros, qué es nuestro carácter sino la condensación de la historia que hemos vivido desde nuestro nacimiento, antes de nuestro nacimiento incluso, dado que llevamos con nosotros disposiciones prenatales?" (Bergson, 1977: 48). Para este autor, aunque pensemos tan sólo con una pequeña parte de nuestro pasado, es nuestro pasado entero, "incluida nuestra curvatura de alma original", el que nos acompaña cuando deseamos, amamos o actuamos: "Nuestro pasado se manifiesta por tanto íntegramente en nosotros por su impulso y en forma de tendencia, aunque sólo una débil parte se convierta en representación" (1977: 35). Dicho de otro modo, si actuamos en relación a nuestro bagaje pasado, "somos" en relación a ese tiempo pasado. Por eso la visión de Bergson nos parece también fundamental a la hora de observar las manifestaciones performativas de los y las artistas estudiados, por entender que nuestra identidad, aunque no se manifieste mediante un relato cronológico o alusivo a tiempos pasados vividos, siempre está influida por ellos. Esto es aún más patente en aquellas obras que sí hacen referencia a tiempos pasados, ya sean vividos personalmente o recreados por la historia colectiva e imaginados personalmente (tamizados por el pasado vivido por cada cual), como los que incluimos en el Parte tres.

Beatriz Sarlo (2007: 9-10) también propone que el pasado nos acompaña siempre y añade que puede asaltarnos, aún cuando no sea convocado, a través del recuerdo, que se puede desplazar o reprimir a voluntad sólo parcialmente y que, por otro lado, nos empuja a perseguirlo ya que nunca está completo. El pasado "se hace presente*"* por medio de la memoria pero, además, el recuerdo necesita al presente porque el tiempo para recordar y también el tiempo del cual el recuerdo se apodera, son ambos el presente (Sarlo, 2007: 10). Y precisamente porque el tiempo del pasado es ineliminable en nuestra vida, y puede

perseguirnos, esclavizarnos o liberarnos, su irrupción en el presente se hace comprensible en la medida en que se organiza mediante los procedimientos de narración (2007: 13). Las narraciones autobiográficas, sean públicas o íntimas, sublimadas artísticamente o no, son recuerdos organizados y jerarquizados para dotarlos de sentido mediante relatos, personajes, relaciones causales o de otro tipo entre acciones voluntarias e involuntarias, etc. Sobre estas narraciones autobiográficas y desde el ámbito de los estudios teatrales, David Dean, Yana Meerzon y Kathryn Prince (2015: 1) consideran que la memoria actúa como un crisol compartido de descubrimientos y también como una lente deformadora a través de los cuales la historia y el teatro se involucran con el pasado. Advertimos en esa consideración una apuesta similar a la nuestra por aunar identidad y tiempo a través de la memoria performada y a través de la creación teatral, que puede ser otro modo de contar historias al tiempo que de construirlas.

Por su parte, Friedman también relaciona la identidad con el tiempo y argumenta que el hacer memoria y el hacer historia son "una forma de producir identidad" porque esa acción "crea una relación entre lo que supuestamente ocurrió en el pasado y el estado de cosas presente. La construcción de una historia es la construcción de un universo de acontecimientos y narraciones que es significativo para un sujeto individual o definido colectivamente" (2001: 185). La historia, en este caso, puede entenderse como historia colectiva o historia biográfica individual, y también como la (re)creación y narración de un pasado y una "vida común" al colectivo sobre el que se narra. Así, y refiriéndose sobre todo a las historias colectivas, argumenta que ya que la motivación de ese proceso de construcción emana de un sujeto que habita en un mundo social específico, Friedman concluye que "la historia es la impresión de una huella del presente en el pasado" y por ello es una forma de mitología (2001:185), porque construye y recrea un universo de los tiempos pasados que sirve al presente. Estas ideas sobre la "huella" del presente en el pasado y del pasado en el presente y su mitologización serán muy relevantes en dos obras que estudiaremos en la Parte tres (*Futuro simple, futuro imperfecto* de Espe López y Txubio Fernández de Jauregi [cap. 21] y *Psicodrama 4 (el crómlech)* de Oskar Gómez y Espe López con l'Alakran [cap. 25]) por el uso que hacen de ciertas huellas artísticas del pasado, restos arqueológicos, sobre las que se ha construido posteriormente una narrativa identitaria cercana a la mitologización. A este respecto Friedman también aclara que existe una diferencia notable, y en parte controvertida, entre las prácticas de historia más mitologizadoras y las constituyentes de identidad y es: "el inevitable enfrentamiento entre las prácticas intelectuales occidentales de una historia con valor de verdad y las prácticas de grupos o movimientos sociales que, al

hacer historia, se construyen a sí mismos" (2001: 185). De estos enfrentamientos entre las historias hetero-constituidas y con pretensión de universalidad y las historias auto-constituyentes se pasa a que, según Beatriz Sarlo, a los combates por la historia ahora también se los llame "combates por la identidad. En esta permutación del vocabulario se refleja la primacía de lo subjetivo y el rol que se le atribuye en la esfera pública" (2007: 27). Y en eso también reparan las dos creaciones teatrales acabadas de mencionar, ya que ambas yuxtaponen la huella artística del pasado con una lectura muy subjetiva del presente y de la construcción colectiva del presente, recalcando asimismo, con el ejemplo de su propia composición formal, que la creación artística es colectiva, al igual que lo es la construcción y narración de la historia.

Por su parte, Paul Ricoeur (2006: 94) nos recuerda que la historia engloba un horizonte más amplio que la memoria, cuyo alcance es más reducido y puede parecer enterrado en el vasto campo de la historia. Además, la historia puede introducir comparaciones que tienden a relativizar la unicidad e incomparabilidad de las memorias dolorosas, por ejemplo, puesto que un(a) historiador(a) nunca da por concluida una historia sino que al acercarse a ella tiene la preocupación de entender, explicar y discutir los hechos pasados. Para Sarlo en todo caso, el pasado es siempre conflictivo porque a él se refieren, en competencia, tanto la memoria como la historia, "porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad)" (2007: 9). Algunas ramificaciones de esta controversia entre historia y memoria se apreciarán en las obras estudiadas que más raigambre autobiográfica tienen, y nos gustaría especialmente recordar esta problemática cuando descubramos la obra *El arte de morir esperando la sentencia* de Raketa Brokobitx, porque trabaja desde la memoria (corporal), sin pretender tratar sobre la historia, pero, al mismo tiempo, dejando constancia de una verdad y situación actual históricas.

A comienzos de los años ochenta, Macintyre explicitaba que el ser humano "en sus acciones, en sus prácticas y en sus ficciones, es esencialmente un animal que cuenta historias" (en Gurrutxaga, 2005: 135). Más recientemente, Noah Harari (2015, 2016) plantea el desarrollo del ser humano y aquello que lo diferencia de otros animales como basado en su capacidad de imaginar y contar historias y grandes relatos comprensivos con los que poder identificarse y hacer funcionar las comunidades en una dirección: sistemas políticos y económicos, religiones... Gurrutxaga define estas capacidades de creación y transmisión de relatos, en el ámbito de las comunidades, en cuanto que tienen "no sólo técnicas para narrar

su construcción como comunidad sino [también] contenidos sustantivos, es decir, instituciones, tanto en términos simbólicos como organizativos, donde se reúnen y se ordenan las experiencias social y cultural acumuladas por esa comunidad*"* (2005: 135). Además, toda esa actividad es cristalizada "en alguna forma de identidad colectiva, social y cultural que se basa a su vez en atributos compartidos o en la participación en hechos simbólicos comunes" porque dichos instrumentos identitarios ofrecen elementos necesarios para la construcción de cualquier orden social y hacen posible "el contrato social que sostiene, reproduce y legitima la pauta social de vida grupal" (Gurrutxaga, 2005: 135). Para este sociólogo, por tanto, todas las comunidades tienen historia ya que en gran parte están constituidas por su pasado y en ese sentido pueden definirse como "comunidades de memoria". Pero además, los relatos de la historia colectiva acaban formando parte de su tradición (2005: 136), lo que puede emparentarse con la idea que expresaba Friedman sobre el carácter mitologizador de la historia. Eso sí, tal y como Aleida Assman aclara (2008: 68), la palabra "mito" en el contexto de la historiografía es un indicador de aquello que puede ser explotado y desmentido, mientras que en el contexto de los estudios de la memoria toma un significado distinto: aquí se refiere a una idea, una persona, un evento o una narrativa que ha adquirido un valor simbólico que ha sido grabado y transmitido por la memoria. Según Jonathan Rutherford (2007), la mitología de una comunidad da forma a cómo ésta se piensa a sí misma, y supone tanto el horizonte como el antecedente de la experiencia diaria en ella. Las narrativas, ideologías, metáforas y fantasías se funden en ella con un pasado y un presente que quedan indiferenciados: "Heritage becomes the attempt to make sense of the social past without disturbing the social and symbolic order of the present" (Rutherford, 2007: 43).

En relación con la capacidad que tienen ambos de imprimir pertenencias en nuestro sentido de identidad, tanto la historia como la mitología construyen identidad. No vale más uno que otro (aunque la historia tenga aspiración de verdad y la mitología sea considerada más bien inspiracional) porque la identidad se construye de impresiones y sensaciones, que pueden ir ligadas o no a datos y hechos, pero que, en definitiva, son parte de procesos psico-afectivos. Esto se desprende de los diversos estudios sobre los afectos que se han desarrollado tras el "giro afectivo" en las humanidades (Clough y Halley, 2007; Ahmed, 2004; Terada, 2001; Gregg y Seigworth, 2010). Esta cuestión de la mitologización como constructora de identidad, en otro ámbito que el de la historia pero al mismo nivel simbólico, es importante para entender la última de las propuestas presentadas en la Parte tres sobre "Identidad y tiempo", la de *Psicodrama 3 (el crómlech)*, ya que en ella se trabaja sobre un mito contemporáneo en torno una esencialidad vasca prehistórica, y su mitologizador (Jorge

Oteiza) es asimismo, e indirectamente, motivo generador, motivo interpretador y motivo justificador de la obra escénica o de su análisis. En todo caso, los procesos de la memoria (sea en la historia, en la biografía o en la mitificación de una idea o relato) están siempre mediatizados por el presente, tal y como explica Edward Said: "the processes of memory are frequently, if not always, manipulated and intervened in for sometimes urgent purposes in the present" (2000: 179). Ya hablemos de un pasado reciente, ya hablemos de un pasado mítico, el presente que compartimos en comunidad tiene un peso decisivo en su interpretación. En concreto, aquellos procesos que intervienen en la historia y la conciencia colectiva, están asimismo mediados por connotaciones políticas del momento: "collective memory is not an inert and passive thing, but a field of activity in which past events are selected, reconstructed, maintained, modified, and endowed with political meaning" (Said, 2000: 185). Es decir, al igual que la memoria personal, la memoria colectiva se forma en un proceso de captación de datos, imágenes, concepciones… y también de construcción de puentes, lógicas, interpretaciones…

Anderson explica que en todos los cambios de conciencia profundos, por su naturaleza misma, se suceden ciertas amnesias características y que de ellas brotan las narrativas para registrar cierta aparente continuidad, aunque asimismo estén simultáneamente subrayando su pérdida de memoria (1993: 283-284). De entre los distintos testimonios documentales modernos sobre estas narrativas históricas, Anderson toma la fotografía (en la que uno puede reconocer lo que ve en la imagen, incluso reconocerse a sí mismo y, en cambio, no recordarlo) como ejemplo de esa extrañeza que genera una percepción de persona, de *identidad*, que al no poder ser recordada tiene que ser narrada. Esa es la "razón de ser" de la narración para Anderson, dar sentido a los cambios de conciencia y eventos que ligan con una identidad reconocida pero no necesariamente recordada. De ahí que, en su opinión, en la contemporaneidad, cuando la biología ya nos ha demostrado que toda célula de nuestro cuerpo humano es reemplazada cada siete años y que, por lo tanto, no existe una perennidad biológica de nuestra esencia, se sucedan las narraciones de la autobiografía y la biografía por los mercados del capitalismo (1993: 284). Además, es importante resaltar que para Anderson el marco de estas narraciones siempre es histórico, y sociológico su medio. Por eso, este autor compara lo que les ocurre a las comunidades nacionales con lo que ocurre a las personas contemporáneas, en relación con esa necesidad de generar narraciones de "identidad": se tiene conciencia de estar formando parte de un tiempo serial, con todo lo que esto implica de continuidad y a su vez de "olvidar" la experiencia de esa continuidad (como ocurre con las fotos), y ello da lugar a la necesidad de narración de la identidad para, de

alguna manera, fijarla (1993: 285). Sin embargo, para Anderson hay una diferencia sustancial entre las narraciones personales y las nacionales, y es que en la historia de una persona siempre hay un principio y un fin, mientras que las naciones no tienen nacimientos claramente identificables y sus muertes, si ocurren, nunca son naturales. Además, la historia de una nación no puede ser escrita por un único autor "a lo largo del tiempo", con lo cual, a veces se engendra un evento histórico a partir del evento histórico posterior, es decir se "remite al tiempo" pasado (Anderson, 1993: 285). Su visión contrasta con la de Maurice Halbwachs (2004), el precursor y estandarte de los estudios sobre la memoria colectiva, para quien el tiempo (real) siempre está ligado a la memoria colectiva. Incluso el tiempo individual y el tiempo social están ligados y dependen de la conciencia colectiva. En opinión de Halbwachs, lo demás, el tiempo de los filósofos o el tiempo matemático, está vacío, es mera abstracción sin contenido: "El tiempo sólo es real en la medida en que tiene un contenido, es decir, que ofrece una materia de hechos al pensamiento. Es limitado y relativo, pero tiene una realidad plena" (2004: 129). Para David Wiles (2019: 2), en cambio, el tiempo puede no ser más que una función de nuestro punto de vista, y no tener ninguna existencia en sí mismo.

Con todo, vemos que el tiempo es una construcción abstracta que hemos imaginado y consensuado de determinada manera en nuestra cultura, pero que en otras culturas tiene otras dimensiones y connotaciones. De modo que la propia concepción que tenemos del tiempo (y, por lo tanto, de los ciclos vitales y sus sentidos y prioridades) es cultural y, en consecuencia, afecta a nuestras pertenencias identitarias. Por ejemplo, el catedrático en filosofía Raúl Gabás y el antropólogo Rafael Crespo (2020) explican el contraste que existe entre nuestra concepción occidental del tiempo (lineal y progresivo) y otras concepciones del tiempo que se dan en diversas cosmovisiones africanas. La cuestión sobre el tiempo progresivo (asumido en nuestra sociedad como el único tiempo posible) sustenta la argumentación que haremos después sobre la obra escénica de Esperanza López y Txubio Fernández de Jauregi *Futuro simple. Futuro imperfecto* que incide en la idea de progreso y de "no-futuro" en tiempos de crisis. Gabás explica que la concepción del tiempo desde el pensamiento occidental (y con proyección universal) tiene dos vertientes, la científica y la social, ya que los avances científicos en astronomía y física no cierran la cuestión del tiempo lineal que manejamos en lo social (una concepción del tiempo heredada del cristianismo, que pone el foco en el futuro, en que el futuro será mejor que el presente, y que en nuestra época actual viene subrayada por la idea de progreso) (Gabás y Crespo, 2020: 12'-14'). Crespo, por su parte, explica que en el África subsahariana el tiempo se concibe en espiral y que por ello

se le da especial importancia y valor al pasado, porque se asume que lo que conocemos del funcionamiento de las cosas y las personas es, fundamentalmente, gracias a nuestros antepasados y nuestros mayores, que han transmitido esa información y nos guían; y porque se entiende que todo lo que comprendemos de nuestro presente, aunque sea mediante la lectura y observación, son conocimientos transmitidos del pasado. En esta concepción el individuo no tiene delante de sí el futuro, sino el presente, a través de lo que ha sido transmitido del pasado. Por eso es una noción que abunda en lo comunitario, *Ubuntu* ("yo soy porque nosotros somos"), y que se establece sobre la memoria colectiva y su transmisión (Gabás y Crespo, 2020: 28'-32'). Esas dos maneras de concebir el tiempo imprimen sin duda dos maneras distintas de concebirse a uno mismo como parte de una sociedad y de concebir el sentido de la vida propia en relación con los ciclos vitales y sociales más amplios. Es decir, que imprimen unas creencias y valores básicos y comprensivos que marcan nuestra identidad, en el sentido que detallaba Greenwood (1994). Y la primera, la occidental social, es la que mejor sostiene los valores del capitalismo neoliberal globalizado actual. Por eso, el modo en que las personas, y en concreto los y las artistas estudiados aquí, tratan o cuestionan las ideas de linealidad y progreso inherentes a nuestro marco conceptual occidental actual en torno al tiempo, pueden abrir una brecha en las concepciones identitarias de la cosmovisión más extendida en nuestra sociedad. En nuestra interpretación de *Futuro simple. Futuro imperfecto* (cap. 21), la preocupación que muestra dicha obra por los tiempos de crisis y los futuros que no se corresponden con la expectativa de futuro generalizada en nuestra sociedad, está directamente relacionada con una pertenencia generacional a un movimiento político-cultural concreto enraizado en la sociedad vasca de los años ochenta del siglo XX y que se emparenta con la contracultura y el punk, estandartes también de la contestación y crítica a las formas y concepciones imperantes del capitalismo neoliberal.

Del mismo modo, la relación que tienen los individuos (y en este caso, los artistas escénicos vascos) con el tiempo presente (con su contemporaneidad, la actual) también les marca en su identidad. En el sentido de que se diferencian aquellas personas y actitudes personales de aceptación del presente con, al menos, otras dos tendencias: las de quienes tienen nostalgia por el pasado y las que cuestionan el presente (por medio del arte) y se colocan así en la vanguardia hacia el futuro. Estas últimas actitudes serían las propias del artista contemporáneo, según la concepción agambiana de lo que es ser contemporáneo: estar en una relación singular con el tiempo presente en la que se acepta este y se cuestiona a la vez, distanciándose del mismo y percibiendo en el presente los indicios de lo arcaico (Agamben, 2008: 9 y 18). Desde una perspectiva más amplia sobre la diversidad artística, el

abanico de relaciones y posiciones que pueden tomar los artistas actuales respecto del tiempo en el que viven puede compararse con el que describiera Octavi Fullat (2002: 114) respecto de los filósofos contemporáneos. Él clasifica cuatro tendencias posicionales entre los filósofos del siglo XX. De un lado, la de aquellos propiamente *postmodernos*, es decir, los que se sienten cómodamente instalados en el tiempo presente de la posmodernidad (M. Heiddeger, M. Foucault, J.F. Lyotard, J. Derrida, R. Rorty, G. Vattimo, M. Luhman y H.G. Gadamer) y la de los *existencialistas*, que también viven en el presente pero con dolor (desde M. Unamuno a A. Camus y J. P. Sartre); y, por otro lado, los *supervivientes del pretérito*, que ignoran u obvian la deriva y acontecimientos del pensamiento actual, y los *nostálgicos del pasado*, tanto de la premodernidad como de la modernidad, quienes, muy conscientes del pensamiento y las consecuencias del mundo actual, se empeñan en mantener valores modernos frente a la "liquidez" postmoderna (M. Horkheimer, T. Adorno, H. Marcuse, W. Benjamin, J. Habermas, J. Baudrillard…). Entre los artistas contemporáneos (como seres humanos que se interrogan sobre su entorno y producen en torno a esos interrogantes) también pueden observarse estas diferencias sobre el nivel de aceptación del tiempo en el que viven y sus consecuencias: están quienes lo asumen, quienes lo celebran, quienes lo toleran con reservas o a regañadientes, y quienes luchan contra ciertas tendencias propias del mundo (y tiempo) actual y por no sucumbir a las mismas. En consecuencia, también podemos ver entre los y las artistas estudiados aquí estos distintos posicionamientos respecto de su aceptación del tiempo en el que viven. No en todos los casos son posiciones explícitas o tan siquiera claras, pero sí pueden atisbarse algunas tendencias de posición artística (postmodernas, existencialistas, supervivencias del pretérito y nostalgias del pasado), que podemos recoger al final del recorrido.

Además de la concepción temporal propia de nuestra cosmovisión occidental y de la posición que los y las artistas toman respecto del tiempo en el que viven, además del tiempo biográfico y de las historias y narraciones sobre acontecimientos vitales y recuerdos personales y colectivos (familiares, etc.) que afectan a cada individuo, hay otra dimensión de lo temporal que liga con lo identitario y que está presente en los ejemplos artísticos que estudiaremos. El tiempo produce pertenencia identitaria colectiva en cuanto que miembros de un colectivo se reconocen e identifican como pertenecientes a x generación o como parte de x momento histórico relevante. Por supuesto, que el tiempo en este caso también está indefectiblemente ligado a un ámbito espacial y otras circunstancias (no es lo mismo ni implica las mismas pertenencias identitarias ser de la generación del 68 en París, que en Miami, en Nueva Delhi o en Vitoria-Gasteiz). Aún así, ser testigos y partícipes de un tiempo

común crea lazos de pertenencia. Haber sido testigos o partícipes de los mismos acontecimientos históricos queda en la memoria colectiva de las personas coetáneas y, de esa manera, quedan ligadas por su participación en esa memoria colectiva. De nuevo, la obra *Futuro simple. Futuro imperfecto* es representativa de este efecto sobre la identidad (de sus dos autores).

Todos estos tiempos se entrecruzan en la configuración de nuestra identidad: el tiempo biográfico, el tiempo pasado de la memoria personal y el recuerdo, el tiempo de la memoria colectiva, el tiempo presente en el que se interactúa con los recuerdos, la historia de la(s) comunidad(es) a la(s) que se pertenece, el tiempo histórico en el que nos toca vivir, e incluso el tiempo mítico en el que, tal y como aclaraba Aleida Assman, un evento o narración toma una dimensión simbólica compartida que también genera pertenencias identitarias. Todos estos tiempos están presentes en las obras de artistas escénicos vascos que presentamos aquí. Son obras que entran de lleno en la configuración de la identidad, bien en relación al recuerdo de infancia, bien al familiar, al del trauma personal, a la pertenencia a una generación, o bien en la identificación con la historia de un espacio y las historias personales vertidas en un psicodrama. Son obras que juegan entre la imaginación y la memoria, la ficción y el relato identitario. En este sentido, Beatriz Sarlo concibe como "relatos identitarios" las narraciones llamadas "no ficcionales" que a su entender proliferan hoy tanto en la literatura como en el periodismo y la etnografía social, *"*testimonios, historias de vida, entrevistas, autobiografías, recuerdos y memorias" (2007:49), y que además son una marca definitoria del tiempo actual, caracterizado por su dimensión intensamente subjetiva, en el que se produce "un verdadero renacimiento del sujeto que se creyó muerto en los años sesenta y setenta" (2007: 50). Dichos relatos identitarios están marcados por el tiempo, el del pasado singularmente, y en su creación interviene una mezcla de libertad y constricción, que al igual que en las narraciones ficcionales sobre un personaje, están mediadas por las circunstancias del sujeto narrado.

Refiriéndose a las auto narraciones o relatos identitarios de uno mismo, cuyos ejemplos se multiplican en la última década y de los cuales estudiamos varios en los capítulos tres y cuatro, Glover (2014: 31) explica que se desarrollan desde la subjetividad pero siempre en relación con el contexto extra-personal, es decir que, al igual que en los relatos ficcionales, pueden existir varias opciones abiertas pero lo que el personaje pueda hacer dependerá de sus circunstancias y de los otros personajes de la historia. Ambas dimensiones, la subjetiva y la circunstancial, conjuntamente generan la especificidad identitaria: "La historia que creamos sobre nosotros mismos, en parte por lo que hacemos, y en parte por la forma en que

componemos y narramos la historia de nuestro pasado, es central para nuestro sentido de la propia identidad" (Glover, 2014: 31). Vemos así otra ligazón entre lo colectivo y lo temporal, como cuestiones que afectan y determinan nuestras identidades. De este modo hemos de entender también la mirada sobre las narraciones autobiográficas: por ejemplo, cuando en una propuesta escénica se comparten recuerdos personales de sus creadores (como lo hacen las primeras analizadas en la Parte tres, en especial *Extraordinario* de Colectivo Babazorro (cap. 20), o también *Erbeste* en la Part Four), se nos ofrece también un marco en el que podemos imaginar a los diversos grupos que interactúan en él: su familia, sus conciudadanos, los jóvenes de su edad (y las distintas expectativas de unos y otros). Es decir que, en ella, la expresión de lo personal implica y se refiere también a su contexto. Y, así mismo, las relaciones de pertenencia con el contexto se fijan en la memoria de los y las artistas fraguando un sentido de identidad que podrá ser transmitido en los recuerdos y, posiblemente, en creaciones artísticas que los traten.

Por lo tanto, el contenido autobiográfico de ciertas creaciones escénicas no puede dejar de verse como una representación social, sintomática o representativa de un contexto concreto. Es a través de la creación autobiográfica que mejor se ligan los conceptos de tiempo y comunidad cuando estamos tratando sobre la identidad. Es también por eso por lo que en este proyecto hemos incluido una creación/investigación autobiográfica para descubrir y dilucidar de qué manera concreta se articulan en la configuración de una identidad dada el tiempo de la memoria personal y la biografía personal, con el tiempo social y el tiempo presente compartido entre actores/actrices y espectadores/as. Antes de entrar en cómo se ha realizado esa creación/investigación, vamos a dedicar un apartado a exponer los avances teóricos en torno al modo en que la exploración autobiográfica puede aportar conocimiento en los estudios sobre la identidad. Como veremos, esta cuestión en el siguiente capítulo entronca fundamentos conceptuales con fundamentos metodológicos. Puede que, de hecho, esta sea el apartado que hace más visible cómo ambos se interconectan en esta tesis.

9. La performance autobiográfica como modo y objeto de estudio identitario

La composición de la palabra "autobiografía" nos da la clave de su sentido: αὐτός (autos, mismidad, propio), βίος (bios, vida), γράφειν (graphein, escritura). Por lo que la autobiografía es la escritura sobre la propia vida. Pero el modo en el que entendemos "escritura" no debería estar limitado al habitual "inscribir palabras en un papel" ligado al modo tradicional de entender lo que es la noción "texto". Las personas que practican y estudian las artes teatrales conocen lo que es la "escritura performativa" como también los "textos performativos". A este respecto, Anne Fleig anota la relación entre teatro y autobiografía y apunta la distinción que se observa en la "variante dramática" de esta:"analogous to the self-portrait in visual arts, the author creates an autobiographical persona with the stage as a mirror, narrating his or her life story in a theatrical performance" (2019: 499). Añade que esto implica un énfasis claro en actuar, en vez de en exhortar, y que en la autobiografía dramática la "representación" es performativamente constitutiva del *self,* de la persona que escribe sobre sí misma: "For the dramatic autobiographer, the spatial constellation is decisive –the staging of the self in theatre refers to life itself, and not to its end in death. […] It is a distinction that ultimately negates the representative function of the stage: the self is constituted performatively in dialogue" (Fleig, 2019: 499). Esta idea es muy relevante para nosotros ya que clarifica de qué manera cuando nos "representamos" estamos al mismo tiempo "(re)construyéndonos" o "(re)configurándonos", porque el actuar y crear sobre uno mismo es otra forma de auto reflexividad.

Hoy en día, la actividad auto reflexiva se extiende en las artes y la investigación académica. De hecho, en gran parte de la sociedad. Acordamos con Giddens (1991: 14 y 20),

tal y como hemos visto en el apartado dedicado a la teoría sobre la identidad, que la contemporaneidad se caracteriza por su auto reflexividad: las gentes se interrogan sobre sí mismas con más frecuencia, extensión y dedicación, en público y en privado, que en épocas anteriores. De ahí que al estudiar el arte contemporáneo y la identidad contemporánea, resulte ineludible tratar sobre la auto reflexión presente en las obras estudiadas y en el hábito social del contexto estudiado y, asimismo, resulte conveniente utilizar un enfoque reflexivo como parte integrante y reflejo del contexto/comunidad estudiados. Por eso también, hemos optado por incluir en el estudio una exploración artística auto reflexiva sobre la propia identidad de la investigadora, en su faceta de actriz vasca que vive fuera de Euskal Herria.

En cualquier forma artística, para "representar" una individualidad, el artista primero tiene que distanciarse de esa individualidad. Este es un proceso necesario en el funcionamiento de la autobiografía. Lo explicaremos más detalladamente más adelante en este capítulo, pero ahora conviene también anotar que este proceso de auto distanciamiento o auto extrañamiento toma una dimensión multiplicada en el caso de las performances autobiográficas de mujeres, tal y como argumentaremos aquí y ejemplificaremos en la Parte cuarta. El filósofo Philosopher Dieter Thomä define así la auto reflexión necesaria en el trabajo autobiográfico: "Self-reflective activity is not limited to writing; it comes in various forms which include self-consciousness, self-knowledge, self-awareness, self-determination, self-possession, self-respect, self-confidence, self-invention, self-management, self-assertion, self-deception, self-hate, and self-love. The basic self-reflective operation is: a refers to b, and a equals b" (2019: 114). Aunque también especifica que, estrictamente hablando, la autobiografía no implica que un *self* (una personalidad o un personaje) sea representado en un texto, sino una cuestión más modesta y es, que una persona se involucre en cierta actividad auto reflexiva, aunque algunas autobiografías tengan pretensiones más altas y respondan a la idea de ofrecer una descripción completa o una imagen favorable de uno mismo (2019: 114-15).

Por otro lado, Thomä también anota que han existido rivalidades o desconsideraciones desde la filosofía hacia la autobiografía porque la primera apunta a universalidades mientras que la segunda reflexiona sobre particularidades. Según Thomä, el filósofo tradicional no está interesado en dar detalles sobre las circunstancias y particularidades de un individuo –sea él mismo o cualquier otro–, ni tiene intención de alzar su voz particular, personal, sino que escribe como portavoz de "lo universal" (2019: 113). Esto entronca con las argumentaciones que aportábamos al inicio de esta Parte (caps. 1 y 2) sobre la superada pretensión de objetividad y universalidad de la ciencia positivista y la

mayoría de la filosofía canónica hasta finales del siglo XX, y sobre la necesidad de posicionar y evidenciar la posicionalidad concreta de la mirada propia y su discurso. Como explicábamos, desde el giro afectivo y el giro performativo en las ciencias sociales y humanas, ya se asume generalmente que lo personal no es sólo político, sino también filosófico. Por eso, consideramos que la dimensión de un trabajo teatral autobiográfico no es sólo personal, social o política, sino que la reflexividad teatral autobiográfica también tiene alcance filosófico. En torno a este alcance filosófico nos explayaremos en las siguientes páginas.

En todo caso, en nuestra propuesta de estudio de casos, aunamos el análisis descriptivo e interpretativo de las obras performativas de otros y otras artistas (algunas de las cuales contienen un fuerte contenido autobiográfico) con el análisis descriptivo e interpretativo de nuestra propia creación/investigación. Con cada uno de ellas, elevamos un caso particular, ligado a las motivaciones personales y circunstanciales de su(s) creador(es) o creadora(s), a estudio de caso "ejemplar" sobre una realidad sociocultural o sociopolítica. Lo hacemos así por que creemos que cada uno de estos ejemplos particulares son significativos y que dan información relevante y compleja sobre cómo se instituye nuestra sociedad, y nuestra identidad en ella, y sobre cómo la viven (y la tratan artísticamente) muchos de sus artistas escénicos. No pretendemos que cada caso sea generalizable en sí, sino que con la suma de todos los casos particulares podamos hacernos una idea de la riqueza y diversidad de elementos que entran en juego en la creación escénica vasca actual en correspondencia con la identidad y los signos de pertenencia de sus creadores/as.

En relación con todas estas cuestiones (de cómo la autobiografía se relaciona con lo político, con preocupaciones filosóficas, con limitaciones y obligaciones sociales, con estudios de la identidad y con otros estudios como la psicología o la neurobiología) existe un monográfico extenso (en tres volúmenes) editado por Martina Wagner-Egelhaaf (2019) y con contribuciones de especialistas internacionales, *Handbook of Autobiography/Autofiction,* que ha sido muy útil para este proyecto, ya que trata no sólo estudios de caso de muchos tipos y fuentes contextuales diversas, sino también las bases teóricas de categorías conceptuales relacionadas con la autobiografía y la autoficción, sus enfoques disciplinares, formas y géneros, o los distintos enfoques históricos y geográficos.

El campo de investigación de la autobiografía está bastante establecido en el contexto anglosajón, en el que, en algunas universidades, es considerado una subdisciplina de los estudios literarios, o interseccionada con los estudios de género o los *potscolonial studies*. De hecho, aúna a académicos/as de diversas procedencias disciplinares en una asociación

vinculada a este campo que incluso tiene una revista especializada editada por Taylor and Francis desde 1985 y con el título *a/b: Auto/Biography Studies.* En ese contexto académico el estudio del teatro y la performance autobiográficos es tratado asimismo desde numerosos ángulos. Una de las publicaciones más reconocidas en torno a la performance contemporánea y la autobiografía (en el marco anglófono pero con influencia también en académicos/as internacionales no anglosajones) es el libro de Deidre Heddon *Autobiography and Performance,* publicado por primera vez en 2008. En su introducción Heddon ya establece que la performance autobiográfica "necessarily intersects with many of the critical concerns currently engaged in many university curricula, including issues relating to identity and subjectivity (via postmodern, postcolonial and poststructuralist theory), historiography, feminist and queer theory, the status of memory, truth/fiction, ethnography and rights and ethics, to name just a few" (2008: 17). Esto da una idea tanto del alcance potencial de este campo como de las premisas de su estudio particular.

Otro (y anterior) monográfico influyente es *Auto/biography and Identity: Women, Theatre and Performance* (2004), con contribuciones de varias académicas y editado por M. B. Gale y V. Gardner. Se centra en autobiografías realizadas por mujeres actrices desde el siglo XVIII en la esfera angloparlante y en cómo trataban diferentemente con cuestiones y conflictos relativos a su contexto socio-histórico (en relación con ser mujeres, con ser actrices, ser dramaturgas…). Este libro es especialmente útil en esta investigación por su enfoque temático (aunque aquel no se centre en el teatro contemporáneo ni en el experimental) y porque el tema concurrente de los casos que analiza coincide con el del estudio de caso que analizamos en la Parte cuarta: la relación entre la auto-representación de una mujer que hace teatro y su contexto sociocultural. Las editoras del libro declaran en su introducción que: "in both historical and literary studies the notion of performance and performativity is often used as a framing device in the process of foregrounding the mechanisms of autobiography, autobiographical analysis and identity formation" (Gale y Gardner, 2004: 1) y más adelante aclaran que, sin embargo, muy pocas publicaciones se fijan en la escritura autobiográfica en relación con la vida de actrices o de otras mujeres que trabajan en teatro, ni tampoco en el análisis de la representación del *self* en un contexto profesional o nacional, ni si quiera en la relación entre la autobiografía como prueba y práctica historiográfica. Y, precisamente, estas son tres cuestiones que sí (también) trataremos en el presente estudio. La primera la desarrollaremos principalmente en la Parte cuarta, y la segunda y tercera se van exponiendo tanto en algunos análisis de la Parte tres (caps. 21 y 22) como en el caso de la *Part Four*.

Además, otro aspecto que Gale y Gardner subrayan como deficientemente tratado en los estudios previos a su trabajo es que las autobiografías de actrices no han sido utilizadas en investigaciones más generales "of gender and autobiography which, […] may reflect the perceived particularity of the actresses public/private self" (2004: 2). Esta es otra materia que tratamos performativamente en la práctica artística expuesta en la Parte cuarta, *Erbeste*, ya que esa obra se construye escénicamente contraponiendo los momentos e identidades que afloran en los espacios de intimidad de la protagonista con los roles identitarios que florecen en los espacios públicos y de proyección profesional de la misma, tal y como se expondrá a lo largo de dicho estudio de caso. A este respecto, también Giddens (2013) hace una reflexión sobre la importancia de la dicotomía público-privado en la contemporaneidad. A su entender, esta es una cuestión candente y específica de hoy en día, ya que, por un lado, anteriormente la separación entre la esfera pública y la privada no existía o no era clara y, por otro lado, hoy casi todo se hace o se puede hacer público (rápidamente y con un alcance mediático enorme) y, por tanto, necesitamos más límites a nuestra privacidad y más intimidad.

Todos estos aspectos que apuntan Gale y Gardner son relevantes en el estudio de las prácticas artísticas autobiográficas, y han informado al presente trabajo, en especial al modo en que analizamos la investigación/creación que forma parte del mismo y el contexto sociolaboral de su autora principal, en función de vivirlo siendo mujer. Su libro analiza las auto representaciones teatrales en sus contextos profesionales y nacionales y esto, como veremos, resuena mucho con el objeto de este estudio en varios de sus ejemplos. Más adelante en nuestra argumentación desgranaremos el modo en que, en una performance autobiográfica creada por una actriz, lo que se hace visible no es sólo su deriva personal sino también, entrelazada en esta, el retrato de una realidad marcada por ser mujer y ser artista en un contexto geo-histórico concreto (en este caso, el de una región neoliberal considerada desarrollada de la Europa contemporánea). Los estudios que mencionamos aquí nos ofrecen las bases para posteriormente desarrollar cómo esa realidad contextual no sólo informa sino que también conforma al yo interno de las artistas mujeres.

Aparte de estos monográficos hay otras contribuciones importantes al estudio de la performance autobiográfica y su potencial político dentro de libros más generales sobre teatro. Uno significativo es *Unmarked. The politics of performance* (2006) de Peggy Phelan, del que iremos extrayendo y reflejando ideas a lo largo de toda la disertación. Fuera de la esfera anglosajona también conviene mencionar, por ejemplo, el monográfico brasileño *AutoEscritures Performativas. Do Diário à Cena* (2017) de Janaina Fontes Leite, quien también es actriz, directora y dramaturga. Su ensayo da cuenta de la práctica y

documentación de performances autobiográficas, detallando no sólo el proceso creativo de sus trabajos propios sino también en comparación con otros trabajos de la escena brasileña. Su libro transita entre la teoría y la práctica, tal y como pretende hacer este estudio. Por otra parte, en lengua castellana merece la pena mencionar dos investigaciones doctorales defendidas en la última década en la UAB (ambas supervisadas por Mercè Saumell) que, aunque no traten exclusivamente el análisis de teatro autobiográfico, tienen mucho en común con él y sus contenidos cruzan en muchos puntos con ejemplos de performances autobiográficas hechas por mujeres. Una de ellas se centra en en el contexto argentino y estudia en él la sustancia "real" y la "incorporada" o "encarnada": *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea argentina: Una escritura con sede en el cuerpo* de Juan Manuel Urraco Crespo (2012). La otra se centra en los trabajos unipersonales de creadoras escénicas catalanas contemporáneas: *Escrituras performativas de autora en la escena catalana contemporánea: nuevas dramaturgias no convencionales en la primera década del s. XXI* de Ricard Gázquez (2011), y volveremos a mencionarla en la última Parte, al referirnos a la estrecha relación que hay entre mujeres creadoras escénicas en Catalunya y la precariedad

En general, lo que hace la teoría sobre performance autobiográfica es poner la atención en los procesos de subjetivación (*cf.* MacDonald, 1995) y en los procesos de re-presentación de una persona, siempre teniendo en consideración las circunstancias contextuales de dichos desarrollos de subjetivación y representación. Por lo tanto, se mueve entre lo fenomenológico y lo filosófico, entre deconstrucción y construcción de los procesos en relación con sus contextos internos (emocionales y psicológicos) y externos (socioeconómicos y culturales), mediante el análisis y la interpretación. Por eso se ha vuelto tan importante en el estudio de sujetos marginados (en los estudios decoloniales, estudios de género y *queer studies*, estudios sobre migración…). Por ejemplo, en relación con la segunda ola feminista y de acuerdo a Heddon, la performance autobiográfica se veía entonces por las mujeres como un medio para manifestar voz y agencia y revelar verdades antes invisibles: "to reveal otherwise invisible lives, to resist marginalisation and objectification and to become, instead, speaking subjects with self-agency; performance, then, as a way to bring into being a self. Autobiographical performances provide a way to talk out, talk back, talk otherwise. Here, the marginalised subject can literally take centre stage" (2008: 3). Heddon argumenta además que la relación entre sujetos marginados y la performance autobiográfica no es coincidencia, porque las performances autobiográficas pueden capitalizar la temporalidad única del teatro, su aquí y ahora, y su capacidad para captar, responder e interactuar con el presente, mientras que mantiene un ojo en el futuro. "In particular, autobiographical

performance can engage with the pressing matters of the present which relate to equality, to justice, to citizenship, to human rights" (2008: 2). Después de todo, tal y como afirma la académica alemana Helga Schwalm, "autobiographical self-representations are embedded in institutional structures and depend on culturally available institutional frames, schemata and textual models that generate particular discourses" (2019: 175). Pero, incluso reconociendo que todas las identidades están históricamente y culturalemente localizadas porque son construcciones discursivas, esto no hace que las experiencias ligadas a una identidad sean menos reales o sentidas (Heddon, 2008: 31).

Para Stuart Hall, la identidad es en parte una narrativa y en parte un tipo de representación, pero, siempre, está dentro de la representación: "Identity is not something which is formed outside and then we tell stories about it. It is that which is narrated in one's own self" (1991: 49). Sin embargo, la narración depende del exterior, tanto como de nuestra experiencia del exterior (*cf.* Giddens, 191: 32-33). Como dice Heddon, toda experiencia individual es un fenómeno cultural y está previamente acreditada culturalmente (2008: 26). Ella cita a la crítica feminista Joan S. Scott cuando advierte que la experiencia es siempre una interpretación y que siempre requiere interpretación, y que, puesto que la experiencia siempre está mediada en y por el lenguaje, no puede tomarse como "some 'pure' knowledge or 'truth' about any subject, including the self" (Heddon, 2008: 26). A pesar de ello, las experiencias personales sobre procesos de subjetivación y su narración teatralizada o performatización nos ofrecen muchos datos tanto del "interior" como del "exterior" de las personas. Acordamos, con todo, que la identidad está discursivamente construida (en relación a las interpretaciones y las narraciones de esas interpretaciones que nos damos a nosotros mismos) y es, asimismo, construida en espacios y tiempos particulares.

Vemos cuán intricadas están, en el ámbito de la performance autobiográfica, las cuestiones de lo personal/la identidad/el yo con la experiencia/auto-(re)presentación/contexto. Pongamos atención ahora en cómo se relacionan la identidad y la performance autobiográfica específicamente, ya que este puede ser el sustrato filosófico de nuestra investigación. Para empezar, de acuerdo con Thomä, gran parte del debate filosófico sobre autobiografía aborda cuestiones de identidad personal, dividido entre el acercamiento hermenéutico que enfatiza la autenticidad y el constructivista que enfatiza la contingencia: "Yet this controversy does not do justice to the proper, initial meaning of 'auto' in autobiography, in which 'self' merely serves as a relational term. One refers to oneself, yet who 'one' is remains undecided" (2019: 115).

Heddon, por otra parte, subraya cómo en la performance autobiográfica se asume

que "the 'auto' signals the sameness of the subject and object of that story: that is, the 'author' and 'performer' collapse into each other as the performing 'I' is also the represented 'I'" (2008: 8). Esta visión asume el "pacto autobiográfico" propuesto por el académico Philippe Lejeune (1991), en el que, según refiere Anne Fleig, "the identity of author and first-person narrator on the auctorial level as well as the identity of narrator and protagonist on the narrative level are the crucial defining characteristics of autobiography" (2019: 498). Sin embargo, para Heddon, han de reconsiderarse esas asumciones sobre el "género" de la autobiografía, puesto que, en la práctica escénica, la autobiografía a menudo se convierte en una "auto/biografía", en la que el "yo" que actúa y que es representado es a menudo estratégicamente complejo y multidimensional e intricado (2008: 8). Secundamos totalmente esta afirmación y la consideramos especialmente relevante para el estudio de la práctica artística *Erbeste* que veremos en la cuarta Parte, en la que el "yo" que se representa es multifacético y hasta pretendidamente multiidentitario.

En cualquier caso, en nuestra opinión y según consideramos que demostrará más adelante la practica artística autobiográfica realizada para esta investigación, la creación de una performance autobiográfica requiere de cierto proceso de auto alienación (un distanciamiento del "yo" o, al menos, con alguno de nuestros "yo" es o alguna parte de nuestro "yo") para ser capaz de observar y construir sobre ese yo, o al rededor del mismo. Así es como Dieter Thomä explica ese proceso de auto distanciamiento: "Autobiography is a derivative from the distinctively human capacity to refer to oneself, to step aside, and to gain a fresh look at oneself" (2019: 115). Una manera que entronca con la explicación que ya en 1975 diera Lejeune en su *Pacte autobiographique*. Thomä también declara que en el comportamiento auto reflexivo uno se relaciona consigo mismo y que no hay terceras personas involucradas, pero que, al mismo tiempo, el yo no es unívoco ni uniforme o consistente y que, por lo tanto, para que ocurra la auto reflexión debemos separarnos de una parte de nosotros mismos: "If I refer to myself or reflect on myself, the two personifications involved cannot be coextensive. […] By spelling out the implications of self-reflection it can be concluded that we are entitled to acknowledge or deny, appreciate or depreciate, enhance or suppress certain features of our selves" (Thomä, 2019: 115), porque no podemos referirnos a nosotros mismos como entidades compactas y bien definidas. Por ejemplo, cuando somos conscientes de algo y ese algo somos nosotros mismos, nuestro ser consciente es diferente de nuestro ser objeto de la mente consciente. En otras palabras, el yo referido es distinto del yo referente. El filósofo va más allá y ofrece algunos ejemplos ilustrativos más, no exentos de comicidad: *"*And what about self-deception? In this case we seem to encounter some kind of

personality split […]. The deceiver, in this case, cannot be the same as the deceived, otherwise the deception would be unveiled immediately. […] Self-management only works if I have the power to challenge the sluggard that I happen to be – a power and determination that this sluggard obviously lacks" (2019: 115). Esta explicación sobre la separación y distanciamiento de las partes del yo en los procesos auto reflexivos es relevante para entender el funcionamiento de la autobiografía, que representa un caso particularmente complicado de comportamiento auto reflexivo, porque dicho comportamiento da espacio a, o incluso requiere de, una distinción entre diferentes personificaciones de uno mismo (Thomä, 2019: 116).

Es del mismo modo relevante entender el uso de la autobiografía como herramienta de investigación académica. De hecho, no sólo en proyectos de teatro aplicado o en proyectos de investigación mediante la práctica artística, sino también y significativamente en proyectos de Investigación-Acción relacionados con el Trabajo Social o en proyectos de investigación etnográfica relacionados con la socio-antropología, cada vez más, diversas formas de escritura autobiográfica se convierten en metodologías clave. Ligamos esto con las reflexiones que hacíamos sobre la etnografía al inicio de esta parte, para entender porqué la inclusión de una exploración teatral autobiográfica en este estudio es sintomática y a la vez representativa del trabajo autoetnográfico que se pretende. A este respecto, la académica alemana Christian Moser explica cómo el distanciarse de uno mismos con y mediante la auto reflexión autobiográfica es una forma válida de autoetnografía, porque reproduce un contexto desde el punto de vista de un individuo:

> The technique of controlled self-alienation, which allows for an analysis of the self in its relation to culture, is not only applied in the ethnographic memoir. It is also put into effect 'at home' and gives rise to a new type of modernist autobiography. Parallel to the abandonment of the scientific paradigm of evolutionism, this mode of autobiographic writing breaks with the conventions of narrative linearity and teleology. It no longer introspectively reconstructs the subject's "Bildungsgeschichte" [story of formation], the continuous unfolding and actualization of an immanent potential. Rather, it focuses on isolated episodes from the individual's past, which are subjected to a defamiliarizing gaze in order to expose the determinant links between self and society. The autobiographer treats his or her childhood as a strange and distant cultural setting; life writing is practiced as an ethnography of the self. (Moser, 2019: 234-235)

Del mismo modo que lo hace la autoetnografía, el trabajo de la autobiografía consiste en explorar, cuestionar y revelar las maneras en las que lo personal y lo social, cultural y/o político se relacionan. Este es el objetivo de la práctica artística realizada para

esta investigación, *Erbeste*: explorar y revelar relaciones entre lo cultural y lo personal, revelar cómo nuestra identidad cultural se constituye de acuerdo a las circunstancias contextuales en las que se encuentra y de acuerdo a sus efectos en nuestra vida interna (emocional y psicológica). Heddon subraya que la relación *entre* lo personal y lo político en el empeño autobiográfico es "engaging with and theorising the discursive construction of selves and experience. The personal has political purchase when its place in history and culture is examined, when its ontology is dissected rather than taken as a given, when the epistemology of experience is plotted" (2008: 162). Por eso, a lo largo del estudio de casos, vamos a ver varias obras que tienen una lectura política contundente, aunque sus autores no hayan pretendido posicionarse políticamente necesariamente, y tienen esa lectura porque tienen un posicionamiento sociocultural claro y en él se vislumbran problemáticas que tienen que ver con lo subalterno (de lo que hablábamos al principio de este capítulo). Desde el momento en el que podemos examinar un posicionamiento sociocultural de una obra personal o artística, podemos extraer problematizaciones y valores relativos a los asuntos que trata, aunque fueran asuntos hasta entonces invisibles, invisibilizados o minimizados. El campo de estudio es vasto y la posibilidad de relacionar todas las variantes experienciales y contextuales de las obras teatrales que se relacionan con lo biográfico y con la identidad parece inabarcable. En relación con esto, Françoise Lionnet escribe que lo que nos ha enseñado el campo de los estudios autobiográficos en las últimas décadas es que, "self and community, identity and nation, are such complex webs of feelings and desires that there is no simple formula for understanding the dynamics of subjectivity and identification" (2001: 379).

Por ejemplo, retomando la afirmación previa de Heddon (2008) sobre que la relación entre sujetos marginados y la autobiografía no es casual, y ligado con las reflexiones de Gale y Gardner (2004) sobre la productiva relación entre género, profesión teatral y autobiografía, tenemos que la biografía reflejada en *Erbeste* evidencia aquellas características sociopolíticas que hacen a su protagonista especialmente vulnerable a la "incertidumbre": tener trabajo precario en el sector cultural y ser además inmigrante. Asimismo, ejemplifica otras características que dan forma a su identidad en correlación a la vulnerabilidad: ser mujer y ser actriz. Esos cuatro elementos, atravesados por la subalternidad, configuran su necesidad de pertenencias y, consecuentemente, su auto-concepto y su identidad extrañada. Así, aquí, aquello "personal" es la experiencia de una mujer. Y, tal y como arguye Heddon (2008), son experiencias que han sido típicamente escondidas tras las puertas domésticas, por lo que, al hacerlas públicas suponían un acto de feminismo radical, porque incidían e insistían en que lo

personal nunca es sólo personal sino que siempre es estructural y relacional. Es decir, que la política de lo personal está en que lo personal no es singularmente sobre uno (Heddon, 2008: 161).

Para ir concluyendo, cabe apuntar que Dean, Meerzon y Prince (2015: 18) consideran que la presentación de una historia personal dentro del discurso de las experiencias históricas colectivas eleva interrogantes fundamentales sobre la responsabilidad ética del artista, tanto hacia el archivo de datos como hacia su propia profesión, ya que no puede dejar de cuestionarse si cualquier narrativa (ya sea la recolección personal de un trauma ya su representación ficcional) puede ser fiel a la "verdad" que está pretendiendo mostrar. Según estos autores, hoy en día parece haber un acuerdo entre historiadores/as, escritores/as de ficción y actuantes sobre que incluso el más "fidedigno" de los pasados representados (sea personal o colectivo) siempre se desviará de los eventos que describe. El uso de las "licencias poéticas" de los y las artistas cuando crean un recuento del pasado basado en "hechos" o "recuerdos" es compartido con el que hacen los y las historiadoras que, tal y como Hayden White (1992, 2010) y Greg Dening (1996, 2002) han argumentado, también dependen de la invención y la ficción para crear narrativas históricas. En todo caso, Dean, Meerzon y Prince proponen la memoria como una noción que, por un lado, es entendida en sus contextos colectivos, nacionales y públicos y, por otro lado, es entendida como algo extremadamente personal, subjetivo, individual e incluso idiosincrático y poco fiable (2015: 2). Del mismo modo puede interpretarse el trabajo creativo que sitúa la memoria y el tiempo como hilos de argumento, de motivación o temáticos que lo tejen.

No obstante, y parafraseando a Thomä (2019: 112), de lo que tiene que dar cuenta cualquier teoría o análisis sobre trabajos autobiográficos (así como sobre trabajos de auto-ficción y auto etnográficos) es del hecho de que estos siempre oscilan entre la auto descripción y la auto invención, entre autenticidad y juego de roles, entre hechos y datos descritos y posibilidades imaginadas… Cuál sea el alcance de cada parte lo comprobaremos en cada trabajo estudiado.

En resumidas cuentas, la autobiografía, la autoficción y la auto etnografía son modos de explorar creativamente sobre la vida de uno mismo en su contexto socio-histórico. Tienen diferentes nombres en función de las disciplinas específicas desde las que surgieron o con las que se analizaron. Sin embargo, todas tienen en común sus subjetivos testimonios sobre el tiempo y espacio en los que surgen, y el hecho de lidiar específicamente con una vida humana individual. Que el relato de esa vida humana esté más o menos centrado en la vida interna del sujeto o en su vida social (y por tanto incluyendo más detalles sobre los datos y

descriptores relativos al contexto socio-histórico), o que sus límites entre lo que es ficcional y lo que es documental sean más o menos claros, es particular a cada caso. En este estudio, incluimos ejemplos autobiográficos que tienen distintas gradaciones u oscilaciones entre componentes de realidad y de ficción, descripción e invención… pero vemos cómo todos, proponiéndoselo o no, y de un modo más o menos visible en cada caso, resultan en una simbiosis perfecta de representación de aquello entre lo identitario personal y lo identitario comunitario, porque el cuerpo-vida del actor-creador (o actriz-creadora) es el recipiente y motor atravesado tanto por la experiencia social como por la experiencia y narración del autoconcepto.

El trabajo teatral autobiográfico que estudiamos en la Parte cuarta busca activamente explorar y entender las intersecciones y encuentros entre lo personal-psicológico y lo comunitario-cultural en la configuración de una identidad dada: la propia de la artista-investigadora. Para ello, como ya hemos repetido, se articula en torno a una metodología de investigación artística mediante la práctica y, por ello, en el siguiente capítulo 10 vamos a tratar en detalle esta cuestión metodológica porque determina el qué, cómo y para qué de dicha creación escénica, y el cómo y por qué del modo en el que se integra en la presente investigación.

10. La práctica artística como metodología de investigación. APfR

La relación entre práctica artística e investigación académica se ha ido estrechando en las últimas décadas. También se ha ido imbricando de modos diferentes y distintivos en función de las variantes de cada sistema universitario y política de estudios artísticos según países. La investigación artística ha estado activa y ligada a la universidad desde mediados de 1980 en Finlandia, y desde poco después en el Reino Unido (Nelson, 2013:11). A lo largo de los años noventa desde diversos ámbitos académicos internacionales se desarrollaron abundantes y heterogéneas maneras de entender esta relación. Cada uno de ellos respondía a sus propias necesidades y expectativas sobre cómo las comunidades artísticas profesionales y las comunidades académicas podrían beneficiarse más de una mutua colaboración e interacción entre lo que hasta entonces habían sido maneras independientes de investigar y producir conocimiento. Dentro de este panorama fructífero, se proponía e implementaba una nueva categorización para cada conceptualización distintiva sobre cómo debería darse la contribución de la práctica artística en la universidad y en las investigaciones doctorales. Cada categoría desarrolló paralelamente una metodología de acuerdo a sus parámetros de lo que es "práctica artística" y de lo que debían ser en su comunidad de referencia las prioridades epistemológicas de la "investigación": *Artistic Research* o investigación artística, *Research/Creation* o investigación/creación, *Practice as Research* (PaR) o práctica como investigación, *Performance as Research* (PAR), *Practice-lead Research* (PlR) o investigación orientada a la práctica, *Practice-based Research* (PbR) o investigación basada en la práctica, *Practice as Research in Performance* (PARIP) o práctica como investigación en performance, *Research through practice* o investigación mediante la práctica, *research into the arts, research for the arts, research in the arts*…

Hay algunas comparativas sintéticas de la mayoría de estas categorizaciones distintivas en los escritos de H. Borgdorff (2012: 4-9, 31-55, 101-102, y 108-110), R. Nelson (2013: 3-22 y 117-187), B. Barton (Arlander *et al.*, 2018: 2-15) y A. Arlander (Arlander *et al.*, 2018: 333-347). Estos autores explican las diferencias, similitudes, principios epistemológicos y resultados esperados en algunas de estas variantes (correlacionándolas con las especificidades regionales de la realidad cotidiana de sus escuelas de arte y universidades según cada estructuración de la educación superior). También podemos sumergirnos en las complejidades de estas categorizaciones y metodologías leyendo el trabajo de algunos de los exponentes de cada metodología en relación con su sistema universitario o formación artística: Hannula, Suoranta y Vadén (2005) o Annette Arlander (2014) para *Artistic Research* en los países nórdicos; Angela Piccini (2004:191-207) para PARIP en el Reino Unido; Bruce Barton y Pil Hansen (2009) para *Research-based Practice* en Canadá; Robert Nelson (2013) o Baz Kershaw (2010) para *Practice as Research* en el Reino Unido; Smith y Dean (2014) para *Practice-led Research* en Australia…

Además de estas categorías dentro del estudio de las artes, hay otras variantes de interacción entre investigación académicas y práctica artística que se han desarrollado a partir de 1990 –después del giro performativo– en otros campos y disciplinas académicas, especialmente en las ciencias sociales. Algunas de estas son, por ejemplo, *Arts-based Research* (Patricia Leavy, 2009; Barone y Eisner, 2012), *Action-Research* o investigación/acción (Kim Yasuda en Riley y Hunter, 2009: 125-127), o autoetnografía (Lapan, Quartaroli y Riemer, 2011).

No examinamos en detalle ninguna de estas categorizaciones o metodologías dentro de la práctica artística como investigación porque, como veremos a continuación, ninguna de ellas es estrictamente aplicable en este estudio. Sin embargo, es importante remarcar aquí lo que tienen en común para poder entender mejor la naturaleza e implicaciones de la investigación basada en la práctica llevada a cabo dentro de este proyecto doctoral. Bruce Barton escribe sobre la investigación artística que probablemente sea entendida más efectivamente si la pensamos "as a field comprising multiple more or less methodologically singular and/or stable subfields, an intentionally inclusive category that enfolds a diverse set of research activities that employ artistic or creative practice as an integrated aspect of the inquiry process" (Arlander *et al*., 2018: 4). En el mismo texto clarifica que puede usarse el término *Artistic Research* como "paraguas conceptual" y cita a Arlander al afirmar que dicho término captura "a landscape of various approaches to knowledge production in performing arts". Henk Borgdorff, igualmente, usa la expresión *Artistic Research* a lo largo de su libro

como forma genérica de referirse a la investigación realizada por artistas dentro del sistema universitario y de educación superior. Aunque también declara en otro momento que "Practice-based research is a collective notion that may cover any form of practice-oriented research in the arts" (2012: 39). Anotamos estos términos aglutinantes para cuando determinemos dónde queda nuestra práctica artística entre todas esas categorías. Pero antes continuamos revisando qué tiene de particular e importante este modo de explorar-investigar-conocer-crear y de producir y difundir el conocimiento.

Robert Nelson (2013: 5) explica que cuando realizamos una investigación mediante la práctica artística estamos retando la división entre teoría y práctica de la tradición intelectual occidental, y que estamos dando valor a la "praxis" (la teoría imbricada en la práctica) o lo que otros llaman "inteligencia práctica" o "pensamiento material". Sigue a Heiddeger cuando defiende usar el término "praxis" para referirnos a un modo de conocimiento que nace del hacer-pensar (la práctica) previo a cualquier articulación de un discurso proposicional (teoría). Por su parte, Conquergood valora esa "intermedialidad" (*in-between*-ness) de las prácticas artísticas y los estudios performativos como modo de procurar un conocimiento más integrativo, porque retan la división rígida entre disciplinas, que el describe como "the deeply entrenched division of labor, apartheid of knowledges, that plays out inside the academy as the difference between thinking and doing, interpreting and making, conceptualising and creating […] our radical move is to turn, and return, insistently, to the crossroads" (2002: 154). Arlander (*et al.*, 2018: 337) parafrasea a Sybille Peters cuando anota que los enfoques personalmente situados, interdisciplinares, diversos y emergentes de las investigaciones creativas en arte a menudo contradicen lo que se suele esperar de la investigación, y coincide con Barret en que su potencial particular reside ahí, en su capacidad de generar conocimiento personalmente situado y nuevos modos de modelar y externalizar dicho conocimiento al mismo tiempo que revela contextos filosóficos, culturales o sociales para la intervención crítica y la aplicación de los resultados del conocimiento (Barrett y Bolt, 2010: 2). Con ese objetivo potencial particular ha de valorarse también la investigación mediante la práctica artística incluida en este proyecto.

En otra publicación Arlander admite que la investigación artística no puede ser una ciencia exacta, pero que sí puede ser experimental, cuando proporciona un modo de responder a ciertas preguntas iniciales: "The initial questions and works in artistic research could be compared with this: we ask, we do and then we write out what the dialogue between questions and works produced*"* (2014: 29). En este sentido, nuestra creación/investigación *Erbeste* también ha de considerarse experimental, puesto que la creamos en torno a preguntas

específicas sobre la identidad en los/las creadores y creadoras teatrales de Euskadi que eran las mismas interrogantes que inspiraron el proyecto de investigación general, pero usando medios artísticos para encontrar respuestas concretas en relación con un caso particular: el de la propia investigadora-creadora. Sólo tras el diálogo entre las preguntas originales y el trabajo producido mediante la práctica artística, se ha podido llegar a ciertas conclusiones en torno a cómo se (re)construye y se (re)configura la identidad en ese caso personal. Y sólo tras comparar esas primeras conclusiones con los ejemplos artísticos del contexto vasco estudiados con una mirada "distanciada", y poniendo en diálogo las conclusiones extraídas de la investigación mediante práctica artística y las obtenidas con el análisis de otros casos artísticos y los subtemas aparecidos en ellos, la autora ha podido formar unas hipótesis y teorías preliminares en torno a qué se podría generalizar respecto de las problemáticas identitarias actuales presentes en el teatro experimental vasco reciente.

En relación con esto, Arlander (2014: 29) afirma que la mayor diferencia entre la investigación artística y la investigación empírica es que la última intenta encontrar reglas generales. Menciona a Nevanlinna cuando sugiere que tal vez sólo la investigación artística pueda realizar el plan de Alexander Baumgarten para desarrollar la "investigación estética", aquella que ya en el siglo XVIII proponía "producir conocimiento de lo singular" (Arlander, 2014: 29). Así que, tal y como se ha mencionado antes y tal y como ocurre igualmente con el uso de métodos de creación e investigación autobiográficos y autoetnográficos vistos previamente, lo que es particularmente valioso de la investigación artística es el conocimiento situado que un caso específico (y bien contextualizado) puede ofrecer.

Correspondientemente, esto es lo que mi práctica artística ofrece a este proyecto y este objeto de estudio –el de las configuraciones de la identidad en la práctica teatral experimental de artistas vascos y vascas–: un caso singular estudiado desde dentro (dentro de la conceptualización de una propuesta teatral, dentro de su proceso creativo, dentro de sus procesos de producción y distribución, dentro de las actuaciones y los encuentros compartidos con el público, dentro del desarrollo de la investigación y dentro del contexto social y cultural de la protagonista, que es equiparable al de los otros artistas estudiados), de una manera situada y contextualizada. El diálogo surgido de la comparación entre este caso específico estudiado a conciencia también desde dentro y los otros casos estudiados desde la distancia es una contribución añadida.

A este respecto, Borgdorff compara la investigación en las artes con la idea expuesta por Donald Schön (2016) de la "reflexión en acción" (*reflection in action*) en otros contextos profesionales. Cuando Borgdorff escribe sobre investigación "en las artes" (*in the arts*), se

refiere precisamente a la perspectiva performativa en esta, por oposición a lo que sería investigación "sobre las artes" (*on the arts*), que es un tipo tradicional de investigación que tiene a las artes como objeto de estudio, y también distinguido de la investigación "para las artes" (*for de arts*) que, en su parecer, sería el equivalente a la investigación aplicada a la mejora de cualquier técnica o herramienta artística. Por tanto, en relación con la perspectiva performativa de la investigación en artes, explica cómo ocurre la reflexión y la ampliación de conocimiento con y dentro de la acción de la práctica incorporada (*embodied practice*):

> It concerns research that does not assume the separation of subject and object, and does not observe a distance between the researcher and the practice of art. Instead, the artistic practice itself is an essential component of both the research process and the research results. This approach is based on the understanding that no fundamental separation exists between theory and practice in the arts […]. Action theory, phenomenology, and philosophy of science have taught us that every practice, every human action, is infused with theory. […] All practices embody concepts, theories, and understandings […] and conversely there is no theoretical access to, or interpretation of, art practice that does not partially shape that practice into what it is. Concepts and theories, experiences and understandings are interwoven with art practices; and, partly for this reason, art is always reflexive. Research in the arts hence seeks to articulate some of this embodied knowledge throughout the creative process and in the art object. (Borgdorff, 2012: 38, 21, 39)

Esta es la cuestión clave: el conocimiento incorporado o encarnado (y el conocer intuitivo, lo tácito…). Esta es también la a veces controvertida problemática para la aceptación de la investigación artística dentro del sistema universitario desde el punto de vista de otros sectores disciplinares. La causa de esta desconfianza en el conocimiento encarnado y el pensamiento material (o la reflexión en acción) está en que parece desafiar los estándares del positivismo y los principios de protocolos de investigación de las ciencias naturales (basados en una orientación empírico-deductiva y encaminados a la consecución de conocimiento y datos explícitos). Algunos contribuyentes al debate y la controversia de este aspecto clave de la investigación artística basan en un error su rechazo al conocimiento encarnado como medio para procurar otro tipo de conocimientos. Borgdorff lo explica así:

> This misconception arises when the non-conceptual content of artistic facts becomes confused with their presumed non-cognitive form, and when the non-discursive manner in which that content is presented to us is presumed to betray its irrationality. Yet the phenomena at work in the artistic domain are decidedly cognitive and rational, even if we cannot always directly access them via language and concepts. Part of the specificity of art research therefore lies in the distinctive manner in which the non-conceptual and non-discursive contents are articulated and communicated (2012: 47).

Por lo tanto, la manera en la que la práctica artística y el conocimiento encarnado se articulan y se comunican es fundamental para distinguir la práctica-como-investigación (que él también denomina *artistic research*) de la práctica artística en sí misma (*art practice-in-itself*). A este respecto, Borgdorff (2012: 53, 205) resume los criterios que han de cumplir los y las artistas-investigadores para llevar a cabo proyectos de investigación académicamente valiosos: la práctica artística puede considerarse investigación cuando su propósito es expandir nuestro conocimiento o comprensión de algo a través de una investigación original en y mediante objetos artísticos y procesos creativos; la investigación artística comienza dirigiendo interrogantes que son pertinentes tanto en el contexto de la investigación como en el mundo artístico; los y las investigadoras utilizan métodos experimentales y hermenéuticos para revelar y articular el conocimiento tácito que está situado e incorporado en procesos artísticos y obras artísticas específicas; los resultados y procesos de la investigación se documentan y diseminan de una forma apropiada a la comunidad investigadora y al público en general.

El resumen de Borgdorff en forma proposicional nos sirve como definición de lo que es la práctica artística como investigación. Igualmente ayuda a situar y valorar la práctica artística generada en y para esta investigación. Dicha práctica artística, performativa, llevada a cabo como parte integrante de un proyecto de investigación doctoral, *Erbeste*, cumple todos los criterios expuestos antes para ser considerada investigación académica. Por eso aquí nos referiremos a ella como "creación/investigación", primero, porque es ambas cosas, una creación artística como tal y una investigación realizada con medios artísticos, y segundo, porque desde su concepción se proponía a la vez como obra teatral para su exhibición profesional y como pesquisa académica.

A entender de esta investigadora, los dos términos que mejor sirven como descriptores "neutros" de un campo de estudio (el arte a través de la práctica artística) sin hacer referencia necesariamente a una metodología delimitada ni a unos parámetros ontológicos de dicho campo son "investigación artística" e "creación/investigación". Por esa razón, en este escrito los utilizaré indistintamente para referirme a mi trabajo artístico y su proceso de creación-investigación desde el punto de vista de una artista con inclinaciones y objetivos hacia la investigación (pero no necesariamente siguiendo protocolos académicos específicos). Sin embargo, conviene anotar que tanto *Performance as Research* como *Artistic Research* pueden ser entendidas como campo de estudio y, también, como metodologías transdisciplinarias (diferentes entre sí). Que elijamos verlas o entenderlas como lo uno o lo otro es otra cuestión clave, tal y como apunta Arlander (2018: 334). También es relevante

marcar esta diferenciación para *Erbeste*, dadas las circunstancias en las que se ha completado esa creación/investigación. En aquellas ocasiones en las que tenga que referirme a la metodología de investigación que liga mi práctica artística con un procedimiento académico delimitado, usaré el término PaR (*Practice as Research*). Explico a continuación por qué esta elección de terminología y por qué está condicionada y vinculada a otra metodología hasta ahora inexistente que llamo APfR (*Artistic Practice for Research*). Para ello, y siguiendo con la propuesta expuesta en el capítulo 2 de esta Parte uno sobre la conveniencia de situar la mirada propia, incluyo primero ciertos antecedente personales y condicionantes contextuales que llevan la presente investigación a tomar su forma actual, ya que, además, al igual que ocurre en otras metodologías de investigación artística, la relación entre ámbito artístico y académico en cada contexto (sus diferentes protocolos, sistemas de evaluación, apriorismos y medios dedicados) determinan el modo y las posibilidades de desarrollar una investigación artística y la forma de esta en concreto.

Mi primer contacto con la investigación artística ocurrió en 2012-2013, al trabajar como asistente de investigación en el proyecto de investigación/creación canadiense *Project Barca: new architectures for memory and identity,* financiado por SSHRCC/CRSHC y auspiciado por la Simon Fraser University. Ese contexto me posibilitó conocer de primera mano cómo funcionaba el modelo canadiense y también me brindó la oportunidad de participar en el tercer Coloquio sobre Investigación Artística en las Artes Performativas (CARPA3) organizado por la University of the Arts en Helsinki en febrero de 2013. En él tuve ocasión de observar y participar en presentaciones prácticas, proposicionales y "encarnadas", creativas y discursivas, pude asistir a mesas redondas, debates abiertos y conferencias, y pude intercambiar visiones y aprender de muchos/as artistas-investigadores/as asistentes, locales e internacionales, en torno a las distintas metodologías usadas en cada sistema académico (dependiendo de áreas geográficas) que tenían representación allí. Esta oportunidad se expandió cuando participé en el congreso de la International Federation for Theatre Research que tuvo lugar en Barcelona en julio de 2013, como parte del grupo de trabajo Performance as Research WG (del cual soy miembro activo desde entonces). En ese contexto y con ese impulso es cuando determiné que haría una tesis doctoral y que estaría basada en la práctica artística como investigación. Sin embargo, una vez inscribí mi proyecto en un programa de doctorado interuniversitario en Arts Escèniques y lo presenté en el departamento correspondiente de la UAB, me encontré con que la investigación artística (la práctica artística como investigación) no se consideraba una metodología válida *per se* en dicho programa doctoral y departamento, y que mi práctica artística podía incluirse en mi

tesis sólo como un apéndice y valorarse en sí sólo si resultaba esencial para (probar) la pesquisa e hipótesis inicial, que en principio tenía que defenderse mediante una disertación académica estándar.

Con estas limitaciones en cuenta, continué el desarrollo de una práctica artística con el objetivo de explorar y responder a las mismas preguntas que iniciaban el proyecto general pero con una metodología diferente, la PaR, y desde la perspectiva de una actriz-creadora que es parte del sujeto colectivo objeto de estudio. Finalmente, conseguí idear un proyecto de investigación con dos exploraciones paralelas que se complementarían. Una, basada en un acercamiento interdisciplinario "tradicional" al objeto de estudio: el análisis e interpretación de diversos ejemplos artísticos en su contexto sociocultural e informados por las explicaciones de sus autores, acompañando a teorías filosóficas, sociológicas, antropológicas, psicológicas y más sobre identidad y contemporaneidad. La otra, una exploración basada en un acercamiento transdisciplinar a las artes y el concepto de identidad, que cubriría desde la experimentación y participación mediante la práctica a la interpretación de dicha práctica y los procesos vividos con ella (*cf.* Borgdorff, 2012: 51-52, 236), y que incluiría métodos creativos como el conocimiento implícito, incorporado e intuitivo, la escritura creativa, la reflexión en acción, otros basados en el movimiento corporal, interpretación inductiva, auto-reflexión, cooperación, indagación colaborativa y exploración colectiva, etnografía performativa… Ambas partes acompañadas de otros métodos interpretativos y cualitativos como son la creación de encuestas, la observación participante, la descripción densa (Geertz, 1973), la recopilación de datos sobre recepción, entrevistas, deducción, debates y coloquios en grupo y el análisis. La primera exploración se realizó desde el punto de vista "externo" de una investigadora académica analizando una comunidad (y sus formas teatrales, sus agentes artísticos y sus circunstancias y particularidades culturales). La segunda, desde el punto de vista situado y subjetivo de un sujeto que es parte de la comunidad estudiada. Los resultados de la primera se transcribirían en un redactado discursivo que siguiera las convenciones de la escritura académica en campos como los estudios teatrales o los estudios culturales. Los resultados de la segunda aparecerían en diversas formas creativas como actuaciones, canciones, guiones, notas de trabajo...

La segunda investigación, la basada en la práctica artística cuyo resultado más notable es la obra teatral *Erbeste* analizada en la Parte cuarta, ha seguido los principios, los métodos y el modelo de la *Practice as Research* (PaR) tal y como es propuesta y descrita por Rober Nelson (2013: 29): el proyecto inicial y sus interrogantes fueron establecidos desde el comienzo; el proceso se documentó en diferentes fases y en particular en los momentos clave

de discernimiento (con grabaciones de audio y video, con fotografías y con el archivo de otras herramientas y documentos generados o aparecidos durante el mismo); a lo largo del proceso se revisaron los cambios potenciales sobre las asunciones e interrogantes iniciales; se alternaron la lectura y la escritura (tanto creativa como reflexiva) durante el proceso; el trabajo en evolución fue testado y confrontado con audiencias tanto generales como profesionales y académicas que también trabajan cuestiones de identidad; se visionaron y analizaron otras obras artísticas y performativas relacionadas con el tema de estudio; se interrelacionó la pesquisa específica con el debate contemporáneo más general (mediante la lectura y exposición de ideas y sus referencias)… Todos estos métodos de investigación multimodales sirvieron para dar cuenta de los momentos, circunstancias y medios que han producido "conoceres" y "conocimientos". De modo que el "saber cómo" (*know how*) combinado con el "saber qué" (*know what*) y en relación con el "saber que..." (*know that*) maximizan su potencial de contribución al conocimiento general (Nelson, 2013: 20). Es más, seguí la propuesta de este profesor en cuanto a la conveniencia de alternar no sólo modos sino también campos de estudio, para estimular la emergencia de nuevos descubrimientos y comprensiones al distanciarnos de aquello "ya conocido y usual" (2013: 46). Él afirma que es importante "to reflect upon the nature of the relation between ideas and processes in one field and another. It might be analogical rather tan logical or causal. […] My use of 'praxis' is intended to denote the possibility of thought within both 'theory' and 'practice' in an iterative process of 'doing- reflecting- reading- articulating- doing'" (2013: 32). Abracé esa idea durante el proceso.

Durante el mismo tuve la supervisión y colaboración de la investigadora Esther Belvis Pons (2012), cuya tesis con óptica PaR, realizada desde el punto de vista de la producción teatral y cotutelada entre dos universidades, me sirvió como aliento. Con ese precedente y para disponer de más referentes personales con experiencia en metodologías análogas o en casos previos que pudieran orientar mi investigación mediante práctica artística, visité en el Reino Unido un departamento internacional de estudios tetrales en el que los proyectos PaR eran bienvenidos y alentados. Completé allí dos estancias de investigación de seis y cinco meses respectivamente. Esta es otra razón por la que mi proyecto es particularmente afin a la metodología PaR (a pesar de mi previo interés y conocimiento genérico de otras maneras de entender la investigación artística). En consecuencia, he podido cotejar mi trabajo con otros proyectos doctorales PaR desarrollados recientemente en el Reino Unido y, en particular, con dos que tratan también contenido autobiográfico o autoetnográfico, *Performing Migratory Identity – Practice-as-Research on Displacement and*

(Be)Longing de Natasha Davis (2016), y *Eating into Elsewhere: Performing Belonging in Migrant Food-Making* de Carmen Wong (2019). Tuve la ocasión y suerte de poder aprender directamente de ambas creadoras-investigadoras durante mis estancias en la Universidad de Warwick. En ese contexto pude además conocer el trabajo de André Amalio que en otro doctorado PaR, *Re-Writing Portuguese Recent Colonial History Through Postcolonial Documentary Theatre* (2018), esta vez desde la Universidad de Roehampton, consigue estudiar la historia colonial de su Portugal natal a la vez que produce historia documentada con su práctica artística.

Con todo, sin embargo, aunque mi práctica artística como investigación se inspira en, aspira a, es análoga a, y en sí misma podría considerarse *Practice as Research*, mi proyecto de investigación no puede ser considerado completamente, técnicamente, PaR (si aplicamos el término a una metodología que está ligada a un protocolo académico), por dos razones:

1- El resultado performativo de mi práctica artística como investigación no ha sido y no puede ser evaluado como parte de mi tesis doctoral y, por lo tanto, no ha sido enviado de ningún modo o sometido previamente a defensa de los miembros del tribunal para su escrutinio y evaluación. En otros contextos académicos, como por ejemplo en el Reino Unido, los miembros del tribunal asisten a (al menos a una de cada) las presentaciones públicas de los resultados performativos/prácticos de la investigación, que previamente han sido contextualizadas por escrito por su autor(a) en relación con la investigación general (preguntas de partida, métodos usados, contexto, teorías y referencias…). De este modo, los miembros del tribunal pueden evaluar el trabajo práctico primeramente en sí mismo y después, además, en comparación, mediación y conjunción con la disertación que se envía finalmente para la defensa doctoral.[12] Por el contrario, en la institución en la que se inscribe el presente proyecto y de acuerdo a las normas departamentales, la articulación performativa de mi exploración artística PaR sobre la configuración de una identidad no es un método ni un resultado válido *per se*. Sólo pueden servir al proyecto mediante la inclusión de su documentación (grabaciones de vídeo, guiones…) como anexos al escrito principal, con carácter ilustrativo y complementario. Por lo tanto, en este contexto, esta parte de la

[12] La disertación escrita que acompaña los resultados prácticos en las tesis doctorales PaR es más corta y tiene ciertas particularidades respecto de las disertaciones "teóricas" estándares. Por ejemplo, en el departamento de Theatre and Performance Studies de la University of Warwick, una tesis doctoral sin práctica artística tiene que ser de 80.000 palabras mientras que un proyecto PaR es defendido y evaluado en base a un trabajo performativo (con su memoria contextualizadora) más una disertación de 40.000 palabras. En la universidad de UCA Davies, sin embargo, la disertación de un doctorado artístico puede ir de las 25.000 a las 60.000 palabras, dependiendo del proyecto, según explica Lynnette Hunter (Riley & Hunter, 2009: 200).

investigación sólo puede ser evaluada si se rearticula de nuevo en una forma escrita proposicional, de acuerdo a los cánones disciplinarios de los estudios literarios y culturales. Esta limitación aparta mi tesis de un ideal de proyecto con metodología PaR puesto que en ésta el objetivo es, precisamente, valorar y validar académicamente la práctica artística *como* investigación. Arlander anota esta dimensión emancipatoria de la PaR (como metodología específica) cuando escribe que esta a menudo tiene "a practical, critical or emancipatory knowledge interest, while artistic research appears to find contact points with philosophical studies, and shares their speculative freedom, although it inevitably also has an empirical dimension" (2014: 30).

2- La segunda razón por la que mi proyecto de investigación no es completamente PaR tiene que ver con las premisas de la investigación artística respecto del proyecto general. En este caso ambas no son idénticas. Debido a las limitaciones derivadas del programa de doctorado elegido acabadas de exponer, se da una indagación general con unos objetivos, asunciones, parámetros e interrogantes definidos desde el principio y, dentro de esta, se da una investigación práctica/artística que explora y trata de responder a los mismos interrogantes del proyecto general pero cuyos objetivos, asunciones y parámetros no son exactamente los mismos. No pueden ser definidos y estructurados de la misma manera, ya que la investigación artística propuesta es necesariamente experimental y en la experimentación artística las variables son significativamente profusas y tiene que haber espacio para lo desconocido, el azar, la apertura… (Arlander, 2014: 32-34; Borgdorff, 2012: 151, 191). Así, la investigación práctica que he conducido no resuelve ni pretende resolver la indagación general, sino que ambiciona responder artísticamente y singularmente a las preguntas de partida propuestas para el estudio general. De modo que, en este caso, la práctica artística no es igual a la investigación general (y por lo tanto, el proyecto no es de práctica *como* investigación), ni es la meta de la investigación general (así que tampoco podría considerarse investigación *orientada* a la práctica o *practice-lead-research*)… Por el contrario, adaptándose a las limitaciones con las que se topaba, el proyecto se ha ideado con una metodología PaR al servicio del esquema general, respondiendo desde la práctica artística y desde un punto de vista situado a las mismas preguntas de raíz. Es decir, la práctica particular ha servido a una investigación que la engloba y, por lo tanto, una nomenclatura descriptiva más precisa para este tipo de investigación/creación (en términos de cómo se liga a ciertos protocolos y objetivos académicos) sería "*artistic practice FOR research*" (APfR) o "práctica artística *para* la investigación". Esta es, por tanto, la metodología que describiría el proyecto investigativo en su conjunto. Aunque el nombre y las circunstancias en las que ha

surgido esta metodología puedan hacernos pensar en una instrumentalización del arte para objetivos que nada tienen que ver con lo artístico, es importante notar por qué esto no es así. En esta APfR, la práctica artística sirve a una investigación mayor, pero como una metodología que es en sí misma contribuyente a las dimensiones empíricas, estéticas o fenomenológicas de las preguntas que originan el proyecto –y que, por lo tanto, es diferente de las artes aplicadas, en las que el elemento creativo o performativo es sólo una herramienta para otras disciplinas o campos de estudio–. Es decir, que en APfR, el proyecto, en su concepción, ya contiene la práctica artística como parte esencial de fuentes y métodos investigativos para responder a las preguntas originales y las subsiguientes hipótesis.

Hasta lo que yo conozco, esta categorización, *Artistic Practice for Research*, no existía previamente y no se ofrece ni es considerada en las instituciones académicas y artísticas en las que prevalecen otro tipo de metodologías de investigación artística. Considero, empero, que podría ser útil en aquellos proyectos emergentes de artistas-investigadores/as que quieren desarrollar una investigación artística académica en una institución (o sistema académico) que aún no acepta (o prevé) la práctica artística como investigación en ninguna de las formas viables hoy a lo largo y ancho del mundo.

Lamentablemente, de momento, la utilización del término APfR, al menos en el sentido que me refiero a él como práctica artística *para* la investigación (según surge de mi propia experiencia y proyecto), implica que la persona investigadora que inicia un proyecto doctoral con esta metodología no ha podido gozar de unos parámetros metodológicos para la investigación artística asentados en un sistema académico (en el que se incribe su proyecto) y que, en consecuencia, con su proyecto tiene que desempeñar un doble objetivo: uno, cumplir los estándares académicos tradicionales de su campo; y otro, asumir y subrayar los valores de las metodologías basadas en la práctica artística. A este respecto, la redacción discursiva que emerge de esta investigación desdoblada se topa con otro gran reto, como en nuestro caso: por un lado, tiene que dar cuenta de las particularidades del proceso creativo-investigativo en relación con el proyecto específico y con otras metodologías posibles, para poder así defender los valores epistemológicos de metodologías basadas en la practica artística como la PaR, PAR, PbR, PlR…; y, además de eso, los resultados discursivos surgidos a partir de la práctica tienen que informar al núcleo del proyecto (a sus preguntas generales) de un modo proposicional que sea consistente con el resto de la disertación y que resulte "esencial" a la pesquisa central de la investigación; por último, la suma de ambas deber cumplir con las formalidades de la tradicional disciplina y departamento en los que se sitúa el proyecto doctoral. Sin embargo, a pesar de que la dificultad y las exigencias se multiplican en este tipo

de casos, consideramos valioso que ya exista un modo, mediante proyectos híbridos como este y el enfoque APfR, de afrontar dichas dificultades en sistemas universitarios que aún no han superado el tradicional desencuentro o conflicto de valores e intereses entre saber académico y saber artístico.

En el caso del presente proyecto, el enfoque de mi disertación no está en hacer una descripción y análisis de los descubrimientos y conocimientos adquiridos a través de la práctica artística como investigación y de sus resultados performativos (es decir, una descripción exhaustiva del proceso mediante el que son adquiridos esos conocimientos). Este sería el caso de las disertaciones que complementan una práctica artística en proyectos doctorales PaR y su función es hacer transferible mediante el discurso proposicional el conocimiento tácito-implícito-encarnado, para lo cual han de proveer asimismo de una descripción detallada de los procesos y técnicas seguidos en la práctica. También es el caso de los ejemplos mencionados antes, las tesis doctorales de Davis (2016), Wong (2019) y Amalio (2018), cuyas disertaciones complementarias además incluían contextualización de las técnicas empleadas, estéticas, marco teórico y casos afines o comparables en relación con sus respectivos objetos y enfoques de estudio. En cambio, en el caso de mi *Artistic Practice for Research* el principal enfoque del escrito dedicado a mi práctica artística está en considerar cómo y cuánto ha contribuido dicha práctica a responder a las preguntas del proyecto general. Aún así, en la Part Four sí que proveo de datos y descripciones sobre el proceso PaR y sobre cómo ha influido e informado al desarrollo de la investigación general, porque también son significativos para entender el proceso de la configuración de mi autoconciencia identitaria.

Los métodos usados para la investigación, la interpretación de los hallazgos y el modo de articularlos han sido múltiples y muy diferentes en las dos exploraciones hechas para el proyecto. A este respecto, conviene subrayar las palabras de la académica y creadora A. Arlander cuando recomienda a cualquier creador(a)-investigador(a) que, con el fin de superar con éxito las turbulencias del proceso, se atenga a, al menos, una de estas tres constantes en y durante su proyecto: las preguntas, el método o el material. Se apoya en Feyerabend al afirmar que, "If one sticks to one's original question, all means and methods for trying to answer that question are allowable. One can change the methods, the theoretical frame of reference, let the process lead, seek new data, without going off course and losing sight of what one is actually doing" (Arlander, 2014: 38). Este es el principio que cohesiona esta investigación en todas sus múltiples facetas, métodos usados, disciplinas de las que bebe, revisión de ejemplos y casos estudiados.

En definitiva, en este proyecto hemos llevado a cabo dos exploraciones complementarias sobre el mismo objeto de estudio. Una de ellas, basada en el análisis e interpretación de textos, obras teatrales/performativas y contextos, desde un punto de vista "externo" y relativamente distanciado (porque el contexto es, en gran medida, participado), y con métodos y referencias multidisciplinares tomadas sobre todo de las humanidades y las ciencias sociales. El puzle que forman las distintas piezas de esta primera exploración puede entenderse como un estudio etnográfico de un contexto en base a obras artísticas, sus creadores, análisis de casos y circunstancias contextuales de cada uno. La otra exploración está basada en la creación, producción y exhibición de una obra teatral en torno y en respuesta a mis propias circunstancias e identidad, como miembro de la comunidad objeto de estudio. En ella se incluye además un estudio de recepción de la obra y sus temas tratados, por medio de encuestas cualitativas y encuentros con el público. Esta segunda exploración puede también ser considerada una forma de autoetnografía, ya que da cuenta de un contexto sociocultural mediante el análisis detallado de un caso particular y propio. Es más, con el fin de procurar una solución a todos los retos y dicotomías que presentaba el proyecto, he ideado una estructura argumental capaz de combinar los dos objetivos y centros de la tesis.

Para concluir este capítulo, repasamos los motivos por los que he conducido una investigación artística en forma de performance autobiográfica o autoetnográfica. Las motivaciones se apoyan en las complejidades intrínsecas al objeto de estudio (la identidad entre y para creadores y creadoras escénicas de Euskadi en la última década), y en cómo una identidad está ligada a lo personal y a lo social a través del "yo profesional" especialmente en el caso de actores y actrices (como yo). Por lo tanto, con la PaR realizada propongo una forma de autoetnografía, que Reed-Danahay describe como "a form of self-narrative that places the self within a social context" (2019: 11), que refleja una situación profesional en el sector de las artes escénicas desde el punto de vista de una actriz cuya identidad está irremediablemente condicionada por esos dos marcadores: ser mujer y ser actriz. Jacky Bratton apunta que las características de la autobiografía performativa hecha por mujeres es común a las "gentes de teatro" de ambos sexos, y que sus propias biografías "are not an assertion of their own particular importance in the world, so much as an attempt to construct a group identity, in which their individuality is seated" (en Gale and Gardner, 2004: 4). En este sentido, *Erbeste* también muestra un intento de establecer las relaciones de pertenencia y no-pertenencia de un yo individual en un grupo profesional (los y las artistas de teatro) y en un grupo social (mujeres en condiciones laborales y económicas precarias) dentro del contexto estudiado. Sin embargo, este doble agrupamiento no es casual, y lo que el análisis

de *Erbeste* nos mostrará son las implicaciones que tiene ser una actriz (mujer), en este contexto específico, para la configuración de su identidad. De hecho, la relación entre el yo público y el privado, entre la máscara y la personalidad, entre el yo profesional y el yo familiar… dibuja, en el caso de las actrices, una estructura de poderes, necesidades y expectativas genuina y compleja, que esta *performance* autoetnográfica ayuda a desvelar. Gale y Gardner lo expresan así:

> Actresses, as one of the first groups of professional women, have used, and use, autobiography and performance as both a means of expression and 'control' of their public selves, of both the 'face and the mask'. These public selves, as constructed through autobiographical negotiations, with considered reading and spectatorship, can reveal a great deal about women theatre workers' professional lives, sometimes their personal lives, sometimes their sense of a 'place in the world'. […] The ways in which women approach the autobiographic form, as writers, performers or readers, whether in the eighteenth or twenty-first century, are as influenced by their social, economic and historical positions, of which the theatre event and theatre history are a part, as they are influenced by any general tendencies in autobiographical writing. (2004: 3)

11. Recapitulando con hibridación

En los estudios y análisis de obras artísticas tradicionales (en la historia del arte, los estudios literarios, la historia y teoría de la música…) el/la observante suele distanciarse de la obra observada. Y la obra, aunque abierta, suele explicarse en sí misma o, como mucho, en relación a las causas y motivaciones personales, circunstanciales y sociales que han llevado a su autor(a) a crearla. Es decir, la obra de arte y lo social a menudo se vinculan sólo a través de las circunstancias personales del autor o autora. En el extremo opuesto de esta concepción estaría la que ve la obra de arte (meramente o sobre todo) como una fuente documental, como un documento histórico o social a través del cual entender una sociedad o un tiempo histórico concretos. Esa concepción es común en la historia y se hace evidente en el caso de la arqueología. En esta investigación, la relación entre estudios sobre arte y estudios sobre sociedad (en un momento histórico definido) se estrecha porque, no sólo tenemos en consideración las circunstancias sociales/históricas/culturales en las que se genera una obra, es decir, su contexto sociocultural, para entender mejor la motivación de sus creadores/as al hacerla, sino que también nos servimos de la propia obra artística para explicar cuestiones sociales y culturales que afectan al grupo estudiado (artistas escénicos vascos en la actualidad). Esto es algo que suelen hacer los *Performance Studies*, la antropología del arte y ciertos estudios culturales de base etnográfica.

De ahí que, en este caso, además de hablar de interpretación y análisis de obras de arte, podamos entender el estudio de obras performativas como estudio de casos de carácter socio-antropológico. Aunque no nos limitamos a eso y también realizamos un estudio que podría describirse como "psico-antroposocial" sobre una identidad particular en dicho contexto, llevado a cabo a partir de la creación teatral en torno a esa identidad personal y con la propia persona (y sus procesos internos emocionales o psicológicos, tanto como con los procesos y hechos relacionales y contextuales de su vida) como fuente, medio y consecuencia

estudiada. Hemos querido aprovechar esa capacidad de la obra de arte para ayudar a explicar un contexto sociocultural complejo y una cuestión teórica resbaladiza (¿qué es la identidad hoy para los y las artistas escénicos vascos?), sumada a y poniendo el foco en la obra escénica misma, en su valor intrínseco como proceso de creación, de pensamiento encarnado, como evento y acción relacional que tiene una influencia determinante en su aquí y ahora en contacto con su público.

La metodología propia y específica que hemos elaborado bebe de ambas vertientes y puede entenderse y describirse, en gran parte, desde diversas metodologías disciplinares (PaR, autoetnografía, Teoría Fundamentada…) y en relación a distintos métodos y formas de entender el análisis interpretativo. La combinación de unos y otros métodos se realiza mediante la creatividad y siguiendo también nuestra intuición (artística e investigadora).

Pero lo importante y genuino de nuestra aportación, creemos, es la combinación e hibridación que hacemos de las dos vertientes del trabajo y de los diferentes enfoques implicados en cada una. Esta particularidad metodológica puede servir a otros estudios de las obras artísticas en su contexto, o de contextos identitarios a través de sus obras de arte, y puede asimismo utilizarse en nuevos estudios de otras obras en ese marco.

Además, hay otra característica en nuestro enfoque metodológico extrapolable a potenciales estudios en otros marcos y contextos. Se trata de la capacidad de combinar el análisis descriptivo (formal, "objetivo") con el interpretativo (creativo, subjetivo), tanto de las obras como de los contextos socioculturales en las que surgen. Asimismo, existe una cualidad valiosa y ventajosa de este enfoque metodológico híbrido que, en realidad, es una característica fundamental tanto de la Teoría Fundamentada Constructivista como de la Práctica Artística como Investigación (PaR): es la capacidad de hacer aflorar la teoría que explica la obra (o la complementa o la justifica…) de la propia obra, en función de lo que esta trata formalmente o temáticamente y de lo que sus generadores/as han dicho querer tratar en ella, es decir, a partir de las motivaciones declaradas de sus autores/as, y en función de las cuestiones y temas que se desgajan de la propia obra, sobre los que se ahonda a través de la teoría. En la PaR, la teoría surge a partir de la práctica artística (y a través de ella), mientras que en la Teoría Fundamentada surge a partir de los datos e información que se descubren a lo largo del proceso de recabado de los mismos, dentro de los cuales se incluyen las propias obras. En nuestro caso, la teoría se funda igualmente a partir de la información obtenida, pero es que la información recogida (obras artísticas, recuerdos, opiniones y declaraciones de intenciones de los y las artistas… además de las teorías académicas y datos sociológicos relacionados) es también interpretable. Las obras son fuentes y los datos teorizados devienen

obra. Por lo cual, el sujeto (investigador) se hace presente y patente en su interpretación del objeto de estudio, en todas sus partes.

La relación entre sujeto-objeto en la investigación académica es una de las tensiones que reta la investigación artística mediante la práctica, pero es que, además, es una cuestión candente y fundamental en el estudio de la identidad, tal y como ya hemos anunciado a lo largo de esta primera Parte teórico-metodológica de diversas maneras. De hecho, según constata Charles S. Carver, caben dos aspectos de la cuestión identitaria, el procesual y el de contenido. Es decir, la identidad como proceso abierto de subjetivación y la identidad como suma de pertenencias contenidas en alguien: "the self has both a "process" aspect –the self as the knower of things– and a "content" aspect –the self as that which is known. […] the self is both the I –the active subject engaged in human experience– and also potentially the "me" –the object of its own experience" (Carver, 2005: 179). Con otras palabras, en cada "yo" hay una parte que observa e interacciona en sus propios procesos de identificación, que por tanto es procesual y deviene, y hay una parte que es observada y se visualiza como contenido. Y por eso, la práctica artística como investigación y la autoetnografía nos parecen idóneas para estudiar cuestiones de identidad personal, porque en ella el sujeto en acción "yo" observa al objeto "yo" y puede asimismo observar y reflexionar sobre esa interacción. También Mark Leary y June P. Tangney, tratando el tema del sujeto como agente "experienciador" y conocedor de si mismo, recogen el contraste entre "the 'self-as-knower' (the *I*-self) with the 'self-as-known' (the *Me*-self)" (Leary y Tangney, 2005: 7), es decir, entre el yo (*I*) como sujeto activo y el yo (*Me*) como objeto pasivo, el yo agente conocedor y el yo objeto de conocimiento.

Esta intrínseca doble existencia o función de cada individuo en relación con su identidad, porque en la identidad personal existe el agente activo procesual y el agente pasivo objetual, hace más compleja aún su definición y demarcación. Por eso, en las obras que describimos y analizamos en el estudio de casos y en relación con sus autores y contextos, hablamos de "aspectos" de la identidad o de "marcas" de identidad, incluso de signos identitarios, porque consideramos que una identidad nunca es "una", ni es completa, unívoca y estable.

Y por eso también, en esta investigación tomamos en cuenta el estudio de la identidad desde un doble punto de vista: por un lado, el de los aspectos identitarios que resultan en/de un individuo o colectivo concretos, estudiados como rasgos "objetivables" (aunque siempre interpretables), y por otro lado, el de la identidad como proceso en el que se conforman, asimilan o adaptan dichos rasgos. Recordamos que para lo primero, tomamos

diversos casos (obras escénicas vascas actuales) y analizamos los aspectos identitarios o marcas de identidad más notables en dichas creaciones, en relación con el contexto biográfico de sus autores y/o con el contexto socio-cultural en el que se dan y que, creemos, afectan a o, incluso, producen los aludidos rasgos identitarios. Para lo segundo, ideamos una exploración artística en torno a una identidad particular en la que se coloca en el centro del proceso a la investigadora-artista (que trabaja consigo misma y su creatividad como objeto y como instrumento de estudio) para examinar, desde la práctica y la observación de la misma, cómo se suceden esos procesos de subjetivación y de configuración o adaptación de ciertos rasgos identitarios personales y cómo se van plasmando en una creación teatral.

Una y otra mirada se contrastan, se complementan, se enriquecen recíprocamente y veremos hasta qué punto ofrecen en conjunto una aportación rica y genuina al asunto estudiado. En todo caso, con ese objetivo, en este proyecto la autoconstitución y el ensamblaje ocupan en un lugar prominente. Esto es así por dos razones. Una, conceptualmente, porque la autora sigue la estela conceptual de Giddens (1991) y de Bauman (Bauman y May, 2019), apuntada, en torno a que, de alguna manera, la identidad es una construcción "a la carta" por necesidad de perennidad (de permanencia y de pertenencia) ante una realidad social cada vez más rápidamente cambiante; y dos, metodológicamente, porque el marco metodológico de esta investigación (y la conceptualización discursiva que le sigue) son en sí un ejemplo de ensamblaje autoconstituyente, en ejercicio de autorreflexión sobre los modos de adecuar el hacer artístico al conocimiento académico. Dicho proceso de ensamblaje acompañado de una reflexión continuada en torno a su autoconstitución y pertinencia convierten este proyecto en experimental.

Asimismo, la conveniencia de modelos metodológicos experimentales como el que proponemos remite a la necesidad de un enfoque transdisciplinar para este trabajo. No sólo porque el objeto de estudio en sí pone en relación varios ámbitos del saber y de la actividad humana, sino porque, como vemos, incluso en esta cuestión de la identidad contemporánea, dada la inabastabilidad e indefinición de los referentes sociales contextuales, es tan necesaria la mirada hacia adentro del individuo, hacia sus procesos internos (de cómo se adecúa a esa indefinición) como lo es la mirada hacia la interrelación entre cultura y sociedad. Por eso consideramos, no ya importante sino, necesaria la perspectiva interseccional y transdisciplinar en este proyecto, tanto desde el punto de vista metodológico como desde el punto de vista del campo de estudio y su enfoque, necesariamente híbrido. Con todo, vemos conveniente referenciar a continuación otras miradas que abarcan diversos campos que se mezclan, lejos de los usos de la especialización disciplinar.

Más allá de las propuestas metodológicas multidisciplinares que han servido para concebir y generar la nuestra, de las que ya hemos hablado en varias secciones, queremos mencionar ahora algunos títulos cuyo enfoque interdisciplinar, multidisciplinar o híbrido en cuanto al objeto de estudio tratado nos ha inspirado a la hora de enfrentarnos a la escritura del nuestro. Exponemos estos ejemplos ensayísticos por el modo que tienen de abordar conceptualmente y discursivamente asuntos atravesados por distintas dimensiones de lo social, lo cultural, lo artístico, lo personal, lo político… Estos ensayos proponen una mirada particular e integradora de varias de esas dimensiones. Con lo cual, no quedan limitados por la adscripción a una disciplina académica concreta, o al menos no a las disciplinas tradicionales que aún vertebran nuestro sistema educativo universitario. Sí que, a menudo, este tipo de obras se convierten en referente de nuevos campos de estudio que en sí mismos engloban distintos enfoques disciplinares y proponen la interacción y comparación multidisciplinar e interseccional sobre su ámbito de estudio. Este sería el caso de, por ejemplo, el ensayo de Kimberlé Crenshaw *Mapping the margins: intersectionality, Identity, Politics, and Violence Against Women of Color* (1991), que inauguró el punto de vista interseccional; o el caso de *The location of culture* the Homi Bhabha, un libro seminal en el concepto de hibridación, que hoy se erige como referente en los estudios culturales y los *decolonial studies.* Como esos, otros ámbitos de estudio académico que son en sí mismos interdisciplinares e interseccionales serían los estudios de género y los *performance studies*, incipientes en nuestro entorno académico pero con décadas y décadas de trayectoria en las carreras y los departamentos de sistemas universitarios anglosajones. También nos inspiran, precisamente por su apertura y su capacidad integradora.

Un ensayo que ha influido notablemente en nuestro modo de abordar la concepción y escritura de la presente tesis es "*National Performance. Representing Quebec from Expo 67 to Céline Dion*" de Erin Hurley (2011). En él se analizan varias formas culturales, incluidos trabajos teatrales recientes, en relación a como "representan" lo quebequés y en relación a las circunstancias sociales, culturales y políticas en las que surgen y en las que son expuestos. Este estudio incluye el análisis formal de los casos elegidos, el análisis semiótico de los diferentes lenguajes involucrados en la representación, la teoría de la recepción y los afectos, y el estudio socio-histórico del contexto en el que ocurren ambas. Todo ello vertebrado en torno a la idea de identidad nacional. Nos interesa de Hurley esa vertebración, y también una idea que explica en la introducción al ensayo, sobre el papel que juega la representación teatral en crear, sostener o complicar las ideas nacionales (que nosotras extrapolamos a "pertenencias identitarias" comunitarias) y sobre que una correcta evaluación del mismo

requiere poner atención a cómo las ficciones de la representación crean nuevos mundos y persuaden al público de su realidad, pero también a cómo las audiencias interpretan dicha realidad (Hurley, 2011: 7). Precisamente, Hurley sostiene, tratando de los *Performance Studies*, que la característica que unifica sus distintas prácticas críticas es que tienden a cuestionar los efectos sociales y/o políticos de las prácticas escénicas y a investigar sus premisas, prestando atención particular a las relaciones de poder (2011: 7). Ese enfoque también sostiene la mirada con la que nos acercamos a los distintos casos estudiados en nuestra investigación.

La tesis de Nicholas S. Drofiak *Irúsan Or, Canting for Architects* (2016), sobre los encuentros y colisiones entre la arquitectura de Ivan Leonidov y los pueblos de la región Igarka al norte de Siberia, habitada por indígenas de habla Ket (una lengua no relacionada con el indoeuropeo que hoy en día sólo hablan 70 personas), pertenece a un departamento de arquitectura, pero la manera en que está concebida, tratada y expuesta (por objeto de estudio, por métodos de investigación y por el formato de presentación) podría bien situarse entre la etnografía, la escritura creativa, la historia del arte, la poética, los *performance studies* y los estudios culturales. Su tesis se inspira en los proyectos arquitectónicos "The city of the sun" de Ivan Leonidov para estudiar y navegar en torno al paisaje sobre los que se tenían que haber construido, en torno a los pueblos y gentes que habitan esos paisajes y a las causas que llevan a su despoblación y aislamiento, en torno a las potencialidades y limitaciones de la traducción entre idiomas (ket-ruso-inglés) en el proceso de investigación y en torno a la relación entre prácticas artísticas (arquitectura-plástica-fotografía-performance-escritura). La investigación de Drofiak se produce a través de la práctica artística inserta en el contexto geográfico del objeto de estudio, mediante trabajo de campo y observación participante en las distintas incursiones performativas e investigativas que realiza en la zona de Igarka. Nuestra investigación también se produce en la interacción de esos métodos, en este caso aplicados al objeto de estudio del teatro y la identidad actuales y en el contexto geográfico de Euskadi.

Estudios etnográficos, como *Cultural Struggles: Performances, Ethnography, Praxis* de Dwight Conquergood (2013), y autoetnográficos, como *Evocative Autoethnography* de Arthur B. Bochner y Carolyn Ellis (2016), nos enseñan que la mirada necesariamente subjetiva, particular y situada del investigador o investigadora no sólo no es un impedimento para el estudio de los ecosistemas socioculturales sino que puede ser y se convierte en un una mirada informada que suma y dialoga con las demás miradas que se

incluyen en dichos estudios, enriqueciendo el total.[13]

Por último, otro estudio con una mirada amplia a la vez que incisiva sobre la relación entre, precisamente, cultura, tiempo e identidad vasca, es el libro *Del cromañón a carnaval. Los vascos como museo antropológico* de Joseba Zulaika (2000). La urdimbre conceptual en este trabajo de antropología cultural también ha resultado reveladora y clave para desarrollar nuestro discurso, ya que, además de realizar un certero e imaginativo análisis de las construcciones disciplinares de lo cultural, como construcciones atravesadas por creencias efímeras en torno al tiempo, hace su análisis aplicado al estudio de la cultura y la identidad vascas y al recorrido que desde la arqueología, la lingüística, la historia y la antropología se ha hecho de las mismas. En nuestra tesis, entre las posibles escenificaciones o teatralizaciones de la identidad y su análisis, conviven dos aspectos conceptuales importantes a tratar, que resuenan con la propuesta de Zulaika: uno, la contemporaneización de lo "tradicional" (como marca de identidad cultural); y dos, el tratamiento antropológico de la contemporaneidad. Algunas de las conclusiones de su ensayo nos sirven como introducción al contexto sobre el que trabajamos y como punto de partida de nuestro viaje:

> Crónicamente a caballo entre la tradición y la modernidad, entre la premodernidad y la posmodernidad, Euskadi es en este sentido un país privilegiado para observar y cuestionar grandes narrativas de la modernidad como son las producidas por la Razón, el Estado, o el Arte Universal. Éste es también un lugar donde la entusiasta entrega a las mitologías imperantes –Nacionalismo, Socialismo, Cristianismo, Capitalismo– puede generar los escepticismos más radicales, y donde el creador puede hallar los materiales más dispares para su trabajo. La etnografía, entendida como cuestionamiento crítico de las bases imaginarias y artificiosas de toda norma y verdad cultural, se convierte así en aliada del arte y de la escritura. (Zulaika, 2000: 244-245)

[13] Como también hace la observación participante en los estudios sociológicos con perspectiva comunicativa crítica (Gómez, Latorre, Sánchez y Flecha, 2016).

PARTE DOS:

IDENTIDAD Y COMUNIDAD

Identidad y comunidad en la escena experimental vasca

Abrimos el estudio de casos con esta parte en la que, como anunciábamos, tratamos la identidad comunitaria, aquella que se refiere a comunidades de personas ligadas por una idea de grupo, unas tradiciones, unas concepciones ideológicas o espirituales, una forma de socializar, unos hábitos culturales, una lengua… De entre todas esas posibilidades que sirven de vínculo comunitario, la cuestión sería determinar qué aspectos identitarios que generan "comunidad" son tratados o se ven reflejados en el teatro experimental vasco de la última década. Así, podremos observar cómo la lengua (euskera) es un rasgo de cohesión identitaria para el actor y director Ander Lipus, y es también un eje vertebrador de su obra *Erregea eta Bufoia* (2008-2012); veremos cómo los símbolos nacionales resultan un elemento identitario problemático para la coreógrafa Idoia Zabaleta en su obra *Royal dance* (2010*)*; y cómo existen otros signos culturales y símbolos poéticos que no están institucionalizados y que, sin embargo, articulan un imaginario colectivo, tal y como se desprende de su creación *Fisurak 3: txoriak* (2011); observaremos también en la obra *Olentzero Munduan. Arraun the world* (2011-2017)*,* de Iru, de qué manera las tradiciones locales de la comunidad vasca pueden actualizarse y rearticularse performativamente para establecer nuevos nexos entre el "nosotros" y el "ellos", entre la comunidad local, los migrados y los migrantes y los mensajeros en un mundo globalizado; mientras que en el contexto de las ciudades en ese mismo mundo del neoliberalismo globalizado, la performance *Komando Opari* (2012-2017), del mismo autor, nos muestra la dicotomía entre las comunidades de "ciudadanos de bien" que se comportan con "propiedad", y los ciudadanos "impropios", desposeídos y/o marginales; por último, el proyecto *Redes* (2018-2023) de Raketa Brokobitx trata la identidad de género desde la experiencia de ser mujer y de reconocer la gran comunidad de comunidades de mujeres y sus prácticas de sororidad.

12. *Erregea eta bufoia* (2008-2012) de Ander Lipus. Retos y puentes para la cultura popular y la población *euskalduna*

El formato, contenido y propuesta lingüística de *Erregea eta bufoia* (2008-2012), de Ander Lipus, es el resultado de la adaptación que su autor hace de sus propios ideales estéticos a la realidad cultural en la que vive. La propuesta escénica surge como una respuesta artística (meditada y desarrollada a lo largo de los años) a su realidad personal, como ciudadano vasco y como actor profesional y creador escénico en esa realidad y contexto. Por eso, es conveniente conocer un poco de su biografía profesional para apreciar mejor este proyecto suyo.

Ander Lipus es el nombre artístico de Iñigo Ibarra, actor y director nacido en Markina-Xemein (Bizkaia) en 1971. Con 18 años marchó a Madrid a estudiar actuación en la escuela de William Layton y al acabar trabajó como actor con Miguel Narros, Javier Garcimartín y con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, además de, paralelamente, estudiar filosofía en la UNED. En 1996 dejó todo aquello para instalarse en Bilbao y crear sus propias propuestas artísticas. Allí inició junto a otros jóvenes locales, artistas y poetas, unos talleres interdisciplinares y un espacio creativo llamado Mina Espazioa, a partir de los cuales surgió la Fábrica de Teatro Imaginario/Antzerkiola Imaginarioa (FTI/AI), una prolífica compañía teatral, formalmente instituida en 1999, que Ander Lipus lideró entre 1997 y 2007, y que generó títulos tan reseñables como *8 olivetis poéticos* (1999) o *Yuri Sam, otoitza* (2003), los que les llevaron respectivamente por escenarios de todo el Estado español y del panorama internacional. Se trataba, en su mayoría, de obras de creación propia y colectiva,

con la colaboración en los textos de jóvenes dramaturgos y poetas dentro del proceso creativo conjunto, que apelaban a una estética escénica kantoriana, una concepción del trabajo actoral cercana a lo grotowskiano, la creación de atmósferas y mundos imaginarios estilizados, alejados del naturalismo, y una fisicalidad teatralizada y codificada en parámetros propios. Ander Lipus dirigió las primeras obras de la compañía y alentó a los miembros a dirigir alguna de las siguientes. De modo que, los roles entre actor/actriz, director(a), productor(a), dramaturgo/a… iban alternándose de una manera más o menos orgánica en cada producción.

FTI/AI era una compañía establecida como cooperativa de trabajadores, con un núcleo duro de ocho personas y otros muchos colaboradores y participantes según épocas y proyectos. Trabajaban y producían tanto en euskera como en castellano y, además de los espectáculos creados para su distribución, tanto de grande como de menor formato (y de factura heterogénea), también organizaban encuentros internacionales entre artistas y desarrollaron el proyecto *Ritos, gure azken lur zatia* (*Ritos, nuestro último pedazo de tierra*) (2002-2006): un proyecto plurianual de inspiración antropológica por el que recorrían varios enclaves de la geografía vasca propiciando el interconocimiento e intercambio cultural entre, por un lado, personas y subculturas locales y, por otro lado, los componentes de FTI/AI y sus propuestas teatrales. Entre los objetivos prioritarios de Ander Lipus con FTI/AI estaba el de crear en euskera y favorecer el uso del euskera en el ámbito del teatro local. Sin embargo, la realidad del día a día de los componentes, la situación del mercado de distribución teatral y la necesidad de adaptar la oferta creativa a la aparente demanda del público hacía que la mayoría de sus creaciones tuviesen dos versiones lingüísticas, una en euskera y otra en castellano, y que habitualmente tuviesen mayor recorrido comercial las versiones en castellano.

En 2008, fruto de diversas crisis internas agravadas por la falta de recursos y apoyo institucionales al arte escénico, los miembros de FTI/AI deciden reinventarse: la compañía abandona la estructura de empresa cooperativa y pasa a ser un sello y una asociación cultural que se activará para creaciones puntuales (Marín Ezpeleta, 2020: 250-259). Por su parte, Lipus establece por su cuenta, y junto a su amigo y productor Sabino Alkorta, la empresa Artedrama, con la que se centrará en crear obras en euskera, específicas para publico *euskaldun* (vascoparlante), y en difundir el teatro en euskera. Las siguientes veces que los miembros de FTI/AI se junten para crear teatro, Artedrama acogerá legalmente la producción. Entre tanto, funcionará como pequeña empresa de tan sólo dos personas. Es con Artedrama con quien Ander Lipus desarrolla una línea de trabajo que pone en relación la cultura "espectacular" con la cultura popular vasca y que pone en el centro del foco la lengua vasca.

Puesto que la cuestión lingüística es central en la obra de Lipus, tal y como se manifiesta concretamente en *Erregea eta bufoia*, y puesto que la identidad lingüística de las personas en Euskal Herria, según apuntábamos en la Introducción y en la Parte uno, está condicionada por múltiples variables coexistiendo en una realidad compleja, vamos a desgranar algunos aspectos de esta realidad social que influyen en la percepción que un artista como Lipus puede tener respecto de su identidad lingüistica.

La lengua es, como hemos visto en la Parte uno, un elemento esencial del interés identitario. En el caso vasco, los resultados de la Encuesta Sociolingüística elaborada por el Gobierno Vasco que analiza Gurrutxaga certifican esta cuestión:

> El primer aspecto a reseñar es que el 58,5 % de la población sólo sabe hablar castellano. El segundo dato es que sólo el 24,7 % de la ciudadanía se declara bilingüe; el 16,3 % saben algo, son bilingües pasivos y el 0,6 % de la población son los monolingües vasco hablantes. La actitud ante la lengua vasca, al igual que la posesión efectiva de la misma, marca una frontera identitaria. De hecho los vasco hablantes se consideran en su gran mayoría (78 %) únicamente vascos. Por el contrario, la mayoría de los monolingües castellanos (65 %) dicen que comparten identidad —se consideran vascos y españoles—. Como sugiere la encuesta sociolingüística, a mayor predominio del euskera mayor identidad vasca (Gurrutxaga, 2005: 144).

Por su parte, el estudio de Baxok *et alii* arroja otras cifras que inciden en la misma dirección y asimismo reflejan la complejidad lingüístico-identitaria que se vive en Euskal Herria:

> Un 29 % de las y los habitantes del País Vasco hablan bien en euskera. En la CAPV las y los euskaldunes son un 34 %, en Iparralde un 27 % y en Navarra un 13 %. En la CAPV y en Navarra el mayor porcentaje de euskaldunes se da entre las y los jóvenes, y en Iparralde por el contrario, entre quienes tienen más de 65 años. […] En general, un 23 % de las y los euskaldunes tienen mayor facilidad para hablar en euskera y un 32 % tienen la misma facilidad en ambos idiomas (en euskera y castellano o en euskera y francés). El 74 % de las y los vascos tuvieron como primera lengua únicamente el castellano o el francés, el 19 % el euskera, el 4 % ambas lenguas y el 3 % otra lengua. […] Un 25 % de las y los euskaldunes se han sentido alguna vez discriminados/as por querer hablar en euskera y un 20 % de las y los no euskaldunes por no saberlo. (Baxok *et al.*, 2006: 72)

Con estos datos parece claro que existe una problemática básica en la cultura vasca y es que "el pequeño tamaño y fragmentación de ese espacio cultural, relacional y prepolítico que es Euskal Herria, […] condiciona la viabilidad y coste de las apuestas culturales*"* (Zallo, 2005: 4), máxime cuando son opciones referentes de la cultura más local y de la lengua minorizada. En este contexto, la apuesta de Artedrama por producir teatro original exclusivamente en euskera no sólo es valiente sino también audaz. Lo rubrica Zallo cuando insiste en la problemática idiosincrática vasca: *"*Esto se produce aun más acentuadamente en

la parte de cultura vasca en euskera, es decir en la euskal kultura como parte fundadora de euskal herriaren kultura y con el factor añadido de la falta de concertación cultural entre los tres marcos jurídico-políticos (Iparralde, Navarra y Euskadi) que la conforman" (2005: 4). Dicho de otra manera por Fernández Iglesias, la comunidad *euskaldun* es una comunidad pequeña "con un sistema cultural frágil que se desarrolla en una sociedad diglósica" (2015: 19). La cuestión es que Ander Lipus vivía y sufría ese sistema cultural (Marín Ezpeleta, 2020: 233-236) y esa realidad diglósica como creador *euskaldun* y por eso inventa un formato escénico que adapte sus intereses estéticos, artísticos, políticos y culturales a la realidad sociocultural en la que se encuentra el público *euskaldun* potencial receptor de su propuesta.

El profesor de ciencias políticas Christian Coulon, tras declarar que son las políticas estatales, por su tendencia a la unidad y homogeneización nacional, las primeras responsables de la reducción de diversidad lingüística en casos como el vasco, explica que en esas situaciones, sin la presencia de estas lenguas en el espacio público y sin el reconocimiento de la institución, "las lenguas minorizadas no pueden sino extinguirse, puesto que en un mundo como el actual no pueden sobrevivir únicamente en la esfera privada" (en Baxok *et alii*, 2006: 17). Contra esa posibilidad, la creación escénica en euskera se erige como acto de activismo, para colaborar en devolverle parcialmente su dimensión pública. Por esta razón, quien en Euskal Herria hace teatro para adultos en euskera, quien lo hace exclusivamente en euskera, podemos deducir que, al menos en parte, lo hace por cuestiones de pertenencia identitaria y de voluntad de resistencia frente a la debilidad de la minoría lingüística en el entorno de la cultura vasca. Crear y producir exclusivamente en esta lengua minorizada tiene unas dificultades añadidas: requiere un esfuerzo extra de búsqueda y adaptación de fuentes del saber, tal y como detalla Maaluf (2012: 152-153), poniendo como ejemplo la situación del islandés frente a la influencia del inglés en el ámbito la educación en Islandia, y además presupone también unas limitaciones posteriores para exhibir y distribuir la obra ante público. En este sentido, el estudio sociológico de Baxok *et alii* (2006: 92) también revela que los hábitos de consumo cultural en Euskadi favorecen las prácticas culturales y artísticas en castellano (o francés) frente a aquellas en euskera, y que entre los hábitos de consumo en Euskal Herria la presencia del euskera en el teatro es de tan sólo un 11% respecto a la del castellano y el francés: "La utilización del euskera se reduce a las prácticas relacionadas con la cultura vasca tradicional (bertsos, pastorales, danzas...). En las prácticas más universales (cine, conciertos...) predominan las otras lenguas" (2006: 97).

Esta diferenciación entre cultura vasca tradicional y prácticas universales, o entre teatro experimental y teatro popular es algo que Ander Lipus tiene muy presente a la hora de

idear su proyecto. El uso minoritario del euskera se hace aún más evidente en el caso del teatro experimental y vanguardista, el que a menudo se relaciona con un público adulto-joven de entornos urbanos y quizá cosmopolitas. En el extremo contrario estarían el teatro infantil concebido para público escolar y determinados productos de teatro comercial. De hecho, mucho teatro comercial o teatro escolar se hace en euskera por otras motivaciones que la identitaria, ya que en Euskadi al ser la escolarización pública mayoritariamente en euskera, el teatro infantil y juvenil (escolar) realizado en euskera es el que tiene más posibilidad de ser financiado y ofertado por los departamentos de euskera y cultura de las diputaciones (*cf.* Programa "El teatro llega a la escuela", 2020) y/o de ser contratado por las distintas instituciones educativas, y por tanto, es el que tiene mayor viabilidad económica. Por otro lado, aquellas producciones teatrales comerciales que desde hace unas décadas se hacen en dos versiones lingüísticas, en euskera y castellano, a menudo también responden a intereses de producción y financiación, ya que en las convocatorias de subvenciones públicas del Gobierno Vasco se dan puntos positivos y resulta más fácil obtener ayudas a la producción teatral cuando la obra se ha de estrenar o producir en euskera.[14] Estos puntos positivos a la hora de financiar la producción no siempre compensan el hecho de que en la exhibición sigue siendo más difícil distribuir obras de teatro textual para adultos en euskera que en castellano (puesto que el mercado *euskaldun* es más pequeño, los teatros municipales –que son los que disponen de presupuesto para contrataciones a caché– y las fechas disponibles para la programación en euskera cumplen cuotas mínimas, y la afluencia de público tiende a ser menor). Es por ello que muchas compañías se ven abocadas a producir sus obras en dos variantes lingüísticas, euskera y castellano, a veces incluso doblando parte del elenco, para intentar cubrir todas las opciones y casuísticas que ayuden a la viabilidad económica de la producción teatral.

El propio Lipus en los años en los que iniciaba su andadura con Artedrama hacía público su descontento con las estructuras existentes y su resignación por la falta de interés del público hacia el teatro en euskera: "Jendeari ez zaio interesatzen teatroa, zer den ez dakielako" ("a la gente no le interesa el teatro porque no sabe lo que es") (Lipus y Berro, 2011). También Valverde recoge en su investigación doctoral las quejas de Lipus sobre la falta de tradición teatral que hay en Euskadi y Navarra, a diferencia de lo arraigada que está

[14] Los baremos, puntuaciones y criterios específicos pueden variar de un año a otro, pero cierta discriminación positiva en favor de la producción en euskera es una constante desde los años noventa del siglo pasado. Puede comprobarse en las distintas convocatorias de ayudas y subvenciones a la producción teatral convocadas por el Gobierno Vasco/Eusko Jaurlaritza en los últimos años, publicadas en los BOPV correspondientes. En su mayoría disponibles en línea. Por ejemplo, las subvenciones a la producción escénica de 2021 están disponibles en: <https://www.euskadi.eus/ayuda_subvencion/2021/produccion-escenica-producciones-ii/web01-tramite/es/> [31-03-2023].

en el País Vasco-francés: "Hegoaldean jendeak ez ditu antzerkiaren kodigoak ezagutzen, eta ia gehienak ez dira pasa antzerki obra bat egitetik" ("en el lado sur la gente no conoce los códigos teatrales, y la mayoría no ha pasado de hacer una obra de teatro") (en Valverde, 2015a: 306). En esas coordenadas de desencanto es cuando Lipus decide, por un lado, marchar de Bilbao e ir a vivir a un pueblo, Berriz, y, por otro lado, iniciar una andadura teatral que vaya al encuentro del publico *euskaldun* para ofrecerle aquello que le interesa y que, aparentemente, el teatro contemporáneo aún no le está ofreciendo. Y esa andadura se inicia, precisamente, con la producción inaugural de Artedrama: *Erregea eta Bufoia* (2008-2012).

En realidad, la búsqueda de qué ofrecer al público *euskaldun* ya la había iniciado años antes, aunque aún no de una manera tan determinada. Durante ese camino previo Lipus había constatado varias cosas, tal y como relató en nuestras entrevistas personales (Marín Ezpeleta, 2020). La primera es que el público vascoparlante se concentraba mayormente en pequeños municipios y en ámbitos rurales de Euskadi, mientras que en las capitales y grandes municipios el público castellanoparlante era la mayoría aplastante. La segunda es que el teatro contemporáneo que a él le interesaba hacer solía estar y había estado ligado y supeditado a formatos medianos y grandes que requerían de infraestructuras teatrales que eran comunes en equipamientos de municipios grandes, pero inexistentes en los municipios más pequeños y las áreas rurales en las que se concentraba el público *euskaldun*. Es decir, que las obras de teatro que había hecho con FTI/AI hasta entonces difícilmente podían encontrar a más público *euskaldun* del que ya encontraron en su día, porque esos formatos de obras (más grandes y tecnificadas) no accedían a los entornos rurales en los que habitaba ese público. En vista de estas cuestiones, en vez de optar por hacer teatro de vanguardia en castellano y para ello buscar a su público nicho también fuera de Euskadi (como hacen tantos otros creadores y creadoras escénicos), Lipus optó por volverse aún más minoritario y bascular hacia un teatro "de base" popular, lo que él precisaba como "de base con el pueblo, con el lado euskaldun de mi pueblo" (en Marín Ezpeleta, 2020: 253). De modo que, si su pueblo no iba al teatro, él procuraría llevar otro tipo de teatro adecuado a esas poblaciones y sus gentes.

En su militancia por hacer teatro popular de cercanía, Ander Lipus se plantea conjugar el trabajo "de necesidad contemporánea" con un trabajo de recodificación de todos sus personajes trabajados previamente con FTI/AI en el entorno de la cultura urbana, para acercarlos y hacerlos atractivos a la población rural vasca (Marín Ezpeleta, 2020: 259-260), donde se concentra el público vascoparlante potencial receptor de su propuesta, menos

acostumbrado al teatro y más a otro tipo de eventos performativos populares, como la *bertsolaritza*. De esa doble necesidad le surge la idea de hibridar los torneos de *bertsolaritza* con el teatro y de darle la forma que consigue en *Erregea eta bufoia* (2008-2012). En realidad, se trata de una hibridación cuya exploración había iniciado unos años antes con la obra *Bertsotranpak* (2004 y 2007-2008) y que bebe también de la propuesta *Hala mintzatu zen Zappatrusta* (2007), pero que en *Erregea eta bufoia* toma una forma estructural definitiva sobre la que el actor irá explorando e improvisando, hasta conseguir la esencialización de personajes y la dinámica precisa que le comportan, a él y a su nuevo público, más de 85 felices actuaciones de esta obra en los siguientes cinco años desde su estreno.

Para Ander Lipus existe una diferencia clara entre rito, cultura y espectáculo (Valverde, 2015a: 307-309; Marín Ezpeleta, 2020: 261 y 263), en la que lo popular se liga al rito y el espectáculo se liga al mercado, quedando entre ambos la cultura. Con *Erregea eta bufoia*, se propone y consigue hacer un trasvase entre lo popular y la cultura, pero, tal como apuntábamos, no es algo que nazca de repente, sino que era un interés personal suyo que había ido desarrollando paralelamente y con FTI/AI en los años precedentes. Por ejemplo, desde y con el proyecto itinerante *Ritos, gure azken lur zatia* (2002-2006) con FTI/AI, Lipus se había propuesto no sólo conocer las realidades culturales de cada lugar, sino también sacar a la calle algunos de sus personajes de interior (como el chamán Yuri Sam), despojarlos de su contexto original de ritual estético (en el que el público es quien acude a encontrarlos) y hacerlos crecer en un contexto de encuentro social en el que es el personaje el que sale a las plazas y tiene que ganarse la atención del público casual. Esa idea la desarrolló posteriormente en *Hala mintzatu zen Zappatrusta* ('Así habló Zappatrusta') (2007), tomando muchos de los personajes pre-codificados previamente en las obras-espectáculo en las que había participado y recodificándolos en tono paródico y bufonesco, para hacer reír al público en las plazas y en espacios de socialización. Lipus nos explicaba en nuestra entrevista en 2008 que sentía esa propuesta como más popular, más dúctil y cercana, que le daba "la capacidad de ir a cualquier lugar e improvisar, como en la *commedia dell'Arte"*. De este modo, se hace con una caravana de personajes que le siguen en estas propuestas abiertas en las que los enfrenta al público desde la improvisación, y en torno a esa interacción van creciendo los personajes en su dimensión "popular". Con esa imagen del teatro y el circo itinerante en mente, Lipus coloca a muchas de esas actuaciones en torno a 2007 el sello "Ander Lipus ta Karabana GTI", aunque aún FTI/AI estuviese activa como productora, pero quizá también haciéndose eco de su final inminente. La cuestión es que después de haberse desarrollado en calles, plazas, *txokos* y frontones tanto en *Hala mintzatu zen Zappatrusta*

como en *Bertsotranpak*, varios de esos personajes son los que le acompañarán en la obra *Erregea eta bufoia* ('El rey y el bufón') (2008-2012), que vuelve a presentarse en espacios interiores (no necesariamente teatrales), para que sus protagonistas (crecidos "en las calles" de pequeños municipios) puedan retarse en duelos, como en un torneo de *bertsolaritza*.

Pero ¿por qué la *bertsolaritza* y qué es? La *bertsolaritza* o versolarismo es una forma de la literatura oral en euskera, una tradición literaria vasca en torno a la versificación rimada, cantada e improvisada sobre ciertas estructuras métricas cerradas. Los orígenes documentados de esta tradición literaria se remontan al siglo XVIII, con *bersolaris* o *bertsolaris* (rapsodas-improvisadores) que se hicieron famosos entonces en el entorno del euskera; en la primera mitad del siglo XX se extiende la grabación y transcripción en libretos de los *bertsos* del momento; en la segunda mitad del siglo XX, se extiende la variante improvisada de los mismos (Garzia, Egaña y Sarasua, 2001: 20-21) y, asimismo, desde 1935 se organizan campeonatos oficiales de *bertsolaritza* (normalmente acontecen cada cuatro años, aunque en las primeras décadas de la dictadura franquista se detuvieron, en los sesenta hubo campeonatos cada dos años, y entre 1967 y 1975 volvieron a detenerse), siendo prácticamente la única manifestación en euskera tolerada por el régimen (Garzia, Egaña y Sarasua, 2001: 26-27); actualmente, los torneos y campeonatos son multitudinarios y muy populares entre la población vascoparlante. Los *bersolaris* pueden ser también considerados como trovadores vascos (Zulaika, 2014: 203), pero a diferencia de los trovadores e improvisadores de otras tradiciones y culturas, los vascos no acompañan su canto de ningún instrumento, más allá de su propia voz. Y por otra parte, el valor de un buen *bertso* no está en la calidad vocal de quien improvisa, sino en el valor comunicativo del discurso que compone, en la tonada que utiliza (que pueden ser tonadas tradicionales populares, tonadas que coinciden con la métrica tradicional o tonadas compuestas ex profeso) y en la manera de cantarla (Bertsozale Elkartea, s.f.). Como buen trovador o travadora, el/la *bertsolari* puede igualmente ser visto como un mediador en su comunidad, o como el mensajero y crítico de los acontecimientos que se suceden en ella. Para Zulaika, de hecho, sus versos tienen el valor de la etnografía: "En este sentido, el maestro indiscutible del etnógrafo es el bersolari que registra, parodia y canta a la vez, siempre en imágenes móviles y poéticas, los sentires, proyectos, y transformaciones de su comunidad" (2000: 242).

Ander Lipus se inició como *bertsolari* cuando era muy joven y siempre ha simpatizado con esa forma popular de celebración de la oralidad. Buscando el teatro que se adaptara a los gustos y la realidad sociolingüística *euskaldun*, reencontró en la *Bertsolaritza* el modelo al que acercarse. Por un lado, era una tradición muy propia y arraigada en la vida

sociocultural vasca del sur (de *Hegoalde*) (Valverde, 2015a: 346); por otro lado, era una tradición que se había ido adaptando a los nuevos tiempos y las nuevas realidades sociales, en contacto siempre con las cuestiones más candentes de la actualidad, y que, además, mantenía un componente de sacralidad: "Bertsogintzak niretzat beti estatus sakratu bat izan du eta izango du. Gozamen estetikoa sortzen duen artea, gizarteak sakratu bihurtzen du. Bertsoaren artea sakratua da. Nahiz eta profanatua izan, bertsogintzak beti iraunen du. Euskal gizartean bertsolariaren figura ondo ikusita dago –ez horren ondo antzezlearena- eta bere lana leku askotara moldatzen da"[15] (Lipus, 2006: 305). Para uno de los referentes estéticos más importantes de la contemporaneidad vasca, el escultor y filósofo Jorge Oteiza, el *bertsolari* también es un elemento sagrado de la cultura vasca, por su claridad y coherencia: "porque su poesía no viene del verso, más viene del canto y no es canto tampoco, es canto espiritual, voz interior, tiempo interior, tiempo mental. Nuestro *bertsolari* es en su aislamiento popular y cultural, la especie de hombre más alta y espiritual de nuestro país, la revelación más pura y coherente de nuestra íntima verdad cultural*"* (2007: 233).

En su afinidad personal con el mundo de la *bertsolaritza* y por su apuesta por imbricar ésta y el teatro, que ya venía experimentando en la propuesta *Bertsotranpak*, Ander Lipus también colaboró en un espectáculo especial que marcaría su deriva artística posterior: la gala del Bertso Eguna (día del verso) de 2007, que tuvo lugar en el auditorio del Kursaal de Donostia. En esa celebración y exhibición de *bertsolaritza* con los *bersolaris* más importantes del momento (Xabi Paya, Andoni Egaña, Maialen Lujambio, Amaia Agirre, Sebastian Lizaso, Jon Maia, Amets Arzallus y Xabier Silbeira), Ander Lipus hacía las veces de maestro de ceremonias y de moderador de los turnos de exhibición de versos (Bertso Eguna, 2007). Eligió para ello una disposición del espacio escénico y una propuesta de personaje tomadas de un espectáculo previo suyo (*Mis rarezas dirías tú*, de 1998), que estaba a su vez inspirado en el espacio circense y en un poético homenaje a la locura. En sus intervenciones de la gala, Lipus añadía una poética e intensidad teatrales que se imbricaban, con distancia respetuosa, a las partes de los *bertsolaris* y de los músicos invitados, y que conferían un halo de magia a todo el evento. Con este espectáculo de gran formato, en el que había música en directo y otro actor interviniente, Ander Lipus propició o asentó la confianza mutua con los *bertsolaris* participantes para su futura colaboración. También dibujó el formato escénico que tomaría dicha colaboración, aunque fuera como opción diferenciada de

[15] "Para mí, el hacer versos siempre ha tenido y tendrá un estatus sagrado. Un arte que produce goce estético, el pueblo lo convierte en sagrado. El arte del verso es sagrado. Aunque sea profanada, la versificación siempre permanece. En la sociedad vasca la figura del *bertsolari* está bien vista –no tanto la del actor– y su trabajo se amolda a muchos espacios" (Lipus, 2006: 305) (traducción propia).

esta: en vez del formato exhibitivo sería el formato de torneo; en vez de un evento de gran envergadura con muchos intervinientes sería un formato mínimo, de dos duelistas y un ayudante; en vez de colocarse en el papel de moderador, externo, Lipus entraría en el juego de enfrentarse al *bersolari*, un duelo entre actor y *bertsolari,* cada uno con su técnica y su idiosincrasia; y en vez de complementarse diferenciadas la parte poético-teatral con la versificación improvisada, se unirían en contraste.

Los torneos actuales y campeonatos habituales de *bertsolaritza* se estructuran en torno a una sucesión de retos entre parejas de *bertsolaris*, con un moderador o moderadora que establece el tema y las condiciones de cada reto para ambos contrincantes (puede establecerse el tipo de estrofa, ciertas palabras que hay que incluir, la situación de partida y/o la rima final…), y los participantes se van turnando en generar un discurso versificado, rimado, cantado *a capela* e improvisado, en el que van integrando sus propias ideas y propuestas a las premisas establecidas en el reto-duelo y a las expresadas por el contrincante precedente. El público (o el jurado, en el caso de los campeonatos) valora el ingenio de las propuestas y la originalidad y calidad de las rimas. El humor y la ironía son ingredientes apreciados y comunes entre los mejores versos. En el caso de los campeonatos (territoriales o de todo Euskal Herria) de entre los diferentes "duelos" de parejas se selecciona a los y las *bertsolaris* que competirán en la siguiente etapa de duelos y así hasta la final de los mismos en la que se elige al o a la *txapelduna* (la persona que lleva la boina, es decir, el equivalente a la corona o el laurel: la campeona).

Erregea eta Bufoia sigue esta misma estructura de torneo a dos en base a la capacidad de improvisación, pero en este caso, no se enfrentan dos *bertsolaris*, sino un(a) *bertsolari* y un actor, y cada uno compite con sus armas propias: el/la *bertsolari* con la palabra, y el actor con el comportamiento. Entre ellos dos se produce la competición, el encuentro y desencuentro (entre personajes y personalidades), la ironía y, con todo, la complicidad con el público. Para este encuentro abierto a la improvisación, Ander Lipus lleva consigo la "caravana" de personajes que fue sacando a la calle en los años precedentes y decide en cada función cuáles aparecerán en cada turno-duelo. Son personajes, como decíamos, extraídos de toda su experiencia previa como actor en obras de texto, después deconstruidos, rearticulados y esencializados para poder toparse e interactuar directamente con el público que "no va al teatro". Además de los dos protagonistas que se baten en duelo, en cada función hay un moderador (el también *bertsolari* Unai Elizasu), al igual que en los torneos de *bertsolaritza*, que en este caso desde el inicio sienta las bases para el público sobre qué tipo de duelo es ese y entre quién: entre un *txapeldun* de *bertsolaritza* y un comediante,

es decir, entre un rey y un bufón, pero, cabe preguntar, ¿quién es en realidad el rey y quién el bufón? ¿quién ganará en esa lucha de la palabra? (¿Quién utiliza el humor para retratar o criticar la sociedad en la que vive?, ¿quién vive ensimismado en su corte?, ¿quién se debe a sus "súbditos" o audiencia?...). Ganar el torneo entre el rey y el bufón no será fácil, ya que el *bersolari* es el rey del juego de palabras, pero el bufón juega con el rey, burlándose de él.

En las primeras y muchas de las funciones de *Erregea eta bufoia*, el campeón de *bertsolaritza* invitado era el cuatri-*txapeldun* nacional Andoni Egaña. Sin embargo, su participación no es constante, ya que un precepto de la propuesta es poder hacerla con *bertsolaris* locales (cuando los haya) en cada lugar de representación. De modo que, en otras funciones, cubriendo el papel antagonista del actor Lipus, también han participado los/las *txapeldunes* Jon Maia, Maialen Lujanbio, Sustrai Colina (EiTB, 2011: 4'40") y Arkaitz Estiballes, entre otros.

La puesta en escena incluye, por tanto, a sólo tres personas sobre la tarima y a nivel espacial resulta tan austera como la de los torneos de *bertsolaritza:* dos micrófonos de pie frontales y más bien centrados en el escenario (uno al lado del otro, uno para cada uno de los dos versificadores) y una(s) banqueta(s) detrás para que puedan sentarse mientras no están improvisando, luz general, espacio libre alrededor y fondo neutro, sin decorados. A este planteamiento escénico de torneo se le suma un elemento teatral exiguo: un biombo o falsa pared de pizarra al fondo, tras el que Ander Lipus hará algunos cambios simples de atuendo entre apariciones de personajes. La obra tiene unos requerimientos técnicos mínimos como para poder ser montada y ejecutada en entornos no teatrales (en *txoko*s, frontones, salas de actos, bares y restaurantes, *gaztetxes* y casas de cultura…) y con una persona local al cargo de las cuestiones técnicas (encender y apagar luces generales y micrófonos, o, si acaso, introducir música grabada en algún momento…). Que pudiera hacerse en casi cualquier espacio y no necesitara de teatros era una de las premisas de Lipus para desarrollar esta propuesta, y era también lo que la diferenciaba de su primer experimento de hibridación entre teatro y *bertsolaritza*, *Bertsotranpak* (2004 y 2007-2008). Aquella era una propuesta de hasta tres horas de duración, con cinco personas en escena (tres *bertsolaris*, el actor y alguien moderando), más un músico-técnico de la compañía (que en ocasiones tocaba la guitarra o el saxofón en directo, sirviendo un acompañamiento a las improvisaciones en verso o a los personajes-músico de la caravana de Lipus, o en otras ocasiones pinchaba una base electrónica musical, con el mismo fin); con requerimientos de iluminación y sonido que necesitaban de infraestructuras técnicas teatrales; y con la colaboración de otros actores-músicos en las animaciones previas a la exhibición que, idealmente –porque la obra no tenía

es decir, entre un rey y un bufón, pero, cabe preguntar, ¿quién es en realidad el rey y quién el bufón? ¿quién ganará en esa lucha de la palabra? (¿Quién utiliza el humor para retratar o criticar la sociedad en la que vive?, ¿quién vive ensimismado en su corte?, ¿quién se debe a sus "súbditos" o audiencia?...). Ganar el torneo entre el rey y el bufón no será fácil, ya que el *bersolari* es el rey del juego de palabras, pero el bufón juega con el rey, burlándose de él.

En las primeras y muchas de las funciones de *Erregea eta bufoia*, el campeón de *bertsolaritza* invitado era el cuatri-*txapeldun* nacional Andoni Egaña. Sin embargo, su participación no es constante, ya que un precepto de la propuesta es poder hacerla con *bertsolaris* locales (cuando los haya) en cada lugar de representación. De modo que, en otras funciones, cubriendo el papel antagonista del actor Lipus, también han participado los/las *txapeldunes* Jon Maia, Maialen Lujanbio, Sustrai Colina (EiTB, 2011: 4'40") y Arkaitz Estiballes, entre otros.

La puesta en escena incluye, por tanto, a sólo tres personas sobre la tarima y a nivel espacial resulta tan austera como la de los torneos de *bertsolaritza:* dos micrófonos de pie frontales y más bien centrados en el escenario (uno al lado del otro, uno para cada uno de los dos versificadores) y una(s) banqueta(s) detrás para que puedan sentarse mientras no están improvisando, luz general, espacio libre alrededor y fondo neutro, sin decorados. A este planteamiento escénico de torneo se le suma un elemento teatral exiguo: un biombo o falsa pared de pizarra al fondo, tras el que Ander Lipus hará algunos cambios simples de atuendo entre apariciones de personajes. La obra tiene unos requerimientos técnicos mínimos como para poder ser montada y ejecutada en entornos no teatrales (en *txoko*s, frontones, salas de actos, bares y restaurantes, *gaztetxes* y casas de cultura…) y con una persona local al cargo de las cuestiones técnicas (encender y apagar luces generales y micrófonos, o, si acaso, introducir música grabada en algún momento…). Que pudiera hacerse en casi cualquier espacio y no necesitara de teatros era una de las premisas de Lipus para desarrollar esta propuesta, y era también lo que la diferenciaba de su primer experimento de hibridación entre teatro y *bertsolaritza*, *Bertsotranpak* (2004 y 2007-2008). Aquella era una propuesta de hasta tres horas de duración, con cinco personas en escena (tres *bertsolaris*, el actor y alguien moderando), más un músico-técnico de la compañía (que en ocasiones tocaba la guitarra o el saxofón en directo, sirviendo un acompañamiento a las improvisaciones en verso o a los personajes-músico de la caravana de Lipus, o en otras ocasiones pinchaba una base electrónica musical, con el mismo fin); con requerimientos de iluminación y sonido que necesitaban de infraestructuras técnicas teatrales; y con la colaboración de otros actores-músicos en las animaciones previas a la exhibición que, idealmente –porque la obra no tenía

un formato cerrado y se adecuaba en función de las potencialidades del lugar y fechas en las que era contratado–, ocurrían desde la calle hasta acompañar al público a sus asientos en el patio de butacas. *Bertsotrampak* puede decirse que era una propuesta espectacular híbrida que utilizaba técnicas y recursos teatrales para acercar las exhibiciones de *bertsolaritza* a los teatros de municipios bilingües y al público más urbano. Sin embargo, porque con *Bertsotranpak* Lipus no alcanzaba a llegar a los pequeños pueblos y áreas rurales en los que residía la población *euskaldun* que nunca se acercaba a los teatros de los grandes municipios, el actor ideó *Erregea eta bufoia*. Así, en cualquier lugar en el que pudiera juntarse público para escuchar a unos *bertsolaris*, podía representarse la obra cómica improvisada de pequeño formato *Erregea eta bufoia*. Y en ese encuentro, el recorrido aparecía a la inversa: es el teatro el que se acerca al público euskaldun habituado a la *bertsolaritza*.

A este respecto, hay que tener en cuenta el aporte de experimentación de esta propuesta, no sólo por la hibridación de formas culturales performático-escénicas dispares (teatro bufonesco, técnicas de improvisación actoral, tradición literaria oral de *bertsolaritza* y formato de torneo), sino también por la búsqueda y encuentro que hace de nuevos públicos. Sabemos que la experimentación artística se puede dar en la creación de nuevas formas, medios, conceptualizaciones, metodologías y/o estructuras. En este caso, Lipus está creando unos puentes entre realidades y hábitos culturales que anteriormente no estaban conectados. Gracias a *Erregea eta bufoia*, el público no habituado a ir al teatro pero sí a eventos de *bersolari*s se encuentra con el teatro popular en su propia "casa". Además, puesto que con el tiempo y el éxito de esta obra la misma empezó a desarrollar adeptos y seguidores en sus funciones, también hubo espectadores teatrales y personas afines al ámbito teatral (seguidores de Lipus o de la FTI/AI) que se acercaron a conocer esta propuesta y al hacerlo, se acercaron asimismo al universo de la *bertsolaritza*. Valverde en su tesis también se hace eco de este logro por la influencia recíproca entre dos tipos de público (2015a: 349).

Incidiendo en la cuestión formal de la escenificación de *Erregea eta bufoia*, observamos que esta, más allá de en su concepción y disposición espacial, sigue inspirándose en las formas tradicionales de los torneos y campeonatos de *bertsolaritza*. Por ejemplo, en la presentación de sus protagonistas (apariencia y vestimenta, complementos, actitud corporal y colocación en el espacio, tempos de intervención…). En los torneos, el *bertsolari* viste de calle y suele mostrar una actitud hierática cuando "suelta" sus versos. Desde que le proponen las condiciones del turno y se coloca de pie en su lugar, puede tomarse unos pocos segundos en pensar lo que hará, mientras fuma o recoloca el micrófono a su altura, para simplemente, comenzar a entonar sus versos. El sentido de la inmediatez es fundamental, por tanto.

Erregea eta bufoia mantiene esas premisas de los torneos en la presentación de sus protagonistas al inicio (y se mantendrá en la del/de la *txapelduna* invitado/a), e igualmente hace patente la inmediatez de la versificación improvisada ante público, aquella que fascinaba a Oteiza: "Es […] este estilo como de descongelación de la intraconciencia, […]. La técnica del *bertsolari* es que está delante de todos y desaparece en su realidad interior. De la que salen sus palabras (que irán saliendo). Suelo decir que como dejándose llevar sumergido en un río (el río de su visión interior)" (2007:117).

Procurando asumir la austeridad y simplicidad propias de las exhibiciones y torneos de *bertsolaritza*, Lipus ha esencializado la composición de sus personajes para limitar los elementos de attrezzo y vestuario al mínimo necesario para poder distinguir a un personaje de otro (los pantalones subidos por encima de la cintura en uno, una peluca en otro, unas gafas y sombrero en otro, un abrigo…). Como decíamos, al fondo de la tarima añade un biombo/pared de pizarra tras el que se esconde el actor para cambiar de un personaje a otro intercambiando estos elementos, mientras el moderador presenta el siguiente bloque o el *bertsolari* acaba su turno (de modo que no se pierda el *tempo* "corrido pero sereno" habitual de los torneos). En realidad, los personajes se distinguen más por la actitud corporal, vocal y psicológica con la que se presentan. Esto es parte del trabajo que ha ido desarrollando el actor en la investigación previa que hiciera sobre esos personajes en sus propuestas anteriores: de una descomposición de los personajes originales para reconvertirlos en personajes arquetípicos reconocibles fuera de su contexto dramático original (lo que hizo, por ejemplo, con el personaje Yuri Sam en algunas intervenciones en la calle de *Ritos, gure azken lur zatia*), pasando por una rearticulación de sus características más vistosas para hacerlos cercanos y populares, bufonescos, también para los y las viandantes que no los buscaban (en *Hala mintzatu zen Zappatrusta*), y llegando a esencializar sus características psico-físicas de modo que su mundo interior y lo que representan sea reconocible al instante con sólo uno o dos elementos de vestuario o attrezzo añadidos (en *Erregea eta Bufoia*). Este desarrollo y esencialización de los personajes hace que los cambios de papel en esta obra sean ágiles y que el público disfrute con la improvisación de unos arquetipos sólidos y frescos a la vez.

En relación con otra parte de la escenificación en la *bertsolaritza*, decía Lipus en nuestra entrevista en Berriz que "el *bertsolari* lleva las manos en los bolsillos. Minimalismo estético, todo es palabra, no hay acción" (Marín e Ibarra, 2008), y a este respecto, observamos una importante aportación de su propuesta de hibridación escénica entre formas teatrales artísticas y formas literarias populares, puesto que al compararlas en un espacio-tiempo común potencia sus respectivas esencialidades. Así, en la obra teatral *Erregea eta*

bufoia, la presencia del actor contrapone en escena la austeridad formal y la frontalidad de los *bertsolaris*, que en esta propuesta escénica se presentan y comportan como suelen hacerlo en otras apariciones públicas: con sencillez y esperando su turno de palabra para poner en juego su ingenio y creatividad en el uso del lenguaje. En contraposición, en el actor, durante sus turnos de intervención, todo es comportamiento y actitud, más que palabra, y en vez de estar hierático frente al micrófono, sus personajes no dejan de moverse y ocupar el espacio común, incluso invadiendo el espacio personal del *bertsolari*, o acercándose al público y mezclándose con él.

En un orden más general de análisis y comparación, podemos decir que la relación de esta obra con cuestiones de identidad comunitaria queda evidenciada por seis puntos: primero, por la decisión de su autor de hacer teatro para la comunidad vascoparlante; segundo, por la búsqueda de una forma teatral que se acerque al público de áreas rurales y aquel no habituado al teatro espectacular, es decir, por el desarrollo de un teatro popular específico para la comunidad *euskaldun* alejada de los grandes municipios; tercero, por la elección de una forma tradicional de la literatura vasca y un acontecimiento social popular como son los torneos de *bertsolaritza* como referente y modelo de teatralidad popular; cuarto, por la consiguiente elección de espacios de sociabilidad popular para la representación; quinto, por la inclusión de personalidades locales (campeones de *bertsolaritza*) en el evento teatral; y en última instancia, sexto, por la muestra de personajes que pueblan *Erregea eta bufoia* y que hacen alusión a distintos prototipos de "vascos" que pueden encontrarse hoy en el Euskal Herria actual (culturalmente heterogéneo, mixto, globalizado, postindustrial y postmoderno pero también tradicional, orgulloso de sus raíces y particularidades, romántico, con una consistente auto-imagen, radical, bilingüe y plurilingüe…). El propio Lipus decía en un reportaje televisivo sobre esta obra y su caravana de personajes que, "de alguna forma, son arquetipos que se encuentran dentro del imaginario vasco" (EiTB, 2011: 2'55''). A continuación, vamos a ver cómo juega el actor con ciertos referentes imaginarios y reales de la cultura común para presentar esos estereotipos ficcionados que aluden a personas prototípicas habitantes en Euskadi.

Tras una presentación por parte del moderador y un turno de palabras de bienvenida para cada uno de los protagonistas, llegados desde el público con sus ropas de calle, como *bertsolari* y como actor, aún sin personajes –este turno de saludo inicial y el turno de versos de despedida final, que también se ofrece en la obra, son habituales en los eventos de *Bertsolaritza*, por lo que, en esto también, *Erregea eta bufoia* sigue la estructura de los torneos tradicionales–, el moderador pide a Ander Lipus que elija entre su caravana de

personajes a aquel que se sienta rey, que vaya a buscarlo detrás del biombo y que dé comienzo al torneo con él, mientras que propone al Bertsolari la primera situación para el reto: un recuento autobiográfico de cuándo se ha sentido rey y cuándo se ha sentido bufón en la vida. Así, la primera aparición del actor (en la actuación del 29 de marzo de 2008 en Aulesti) en personaje es con Juan Junda. Se trata de uno de los personajes que más juego dramático dan en esta obra, un pseudo-*bertsolari* psicótico y depresivo que quiere hacer versos, pero que en sus intentos resulta basto, difuso y lento. Por eso, por la incapacidad que tiene para acabar bien las rimas de los versos (fallo que en *bertsolaritza* se denomina hacer *poto*), Lipus describe a Juan Junda como poto-psicótico, aunque esté inspirado en un personaje previo que padecía del síndrome Korsakoff, es decir, pérdida de la memoria reciente, que Lipus había trabajado con el neurólogo Sabadie para una obra teatral al margen de la compañía FTI/AI: *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* (adaptación teatral de Peter Brook del libro de Oliver Sacks, dirigida en su versión castellana y euskara por Ramón Barea en el año 2000). Juan Junda aparece en escena marcando barriga, con los pantalones atados por encima de la cintura, y con algún elemento en la cabeza que sustituye su deseada corona o txapela de campeón, por ejemplo, un masajeador craneal. El nombre del personaje en *Erregea eta bufoia* tiene también su dimensión tragicómica y el recuerdo de sus orígenes, además de un juego sonoro de aliteración, ya que Juan Junda se traduciría al castellano como Juan Ido.

Otro personaje que suele iniciar los torneos es Euxebio Egaña, que se presenta ante el público –el moderador puede dar pistas al público sobre cada personaje cuando aparece o en su invitación a que aparezca– como el hermano del *txapeldun* Andoni Egaña y al que también le gustan los *bertsos*, pero que, a diferencia de su pariente, es pendenciero, nómada y desafía a su hermano en todo. Euxebio Egaña entra en escena con una boina negra, camisa negra y chaquetilla, los bajos de los pantalones metidos en los calcetines estirados, y aferrado a un cigarrillo en las manos (en una caricatura del auténtico Egaña, que en el estreno, y a menudo, acompaña y se enfrenta a su "hermano" en directo, pero también, en una caricatura del vasco rural "vestido de domingo" tipo). También aparece Manex Dominitxine, un cantautor vanguardista de Iparralde (que en las composiciones que comparte con la audiencia puede recordar a las experimentaciones del cantautor Mikel Laboa en los años sesenta, o a una mezcolanza entre el lirismo desnudo del bardo de Iparralde Erramun Martikorena y los temas experimentales del disco *Ene Soek* del *Zuberotarra* Peio Serbielle). Manex Dominitxine es un artista-activista en pro del euskera, un *euskaltzale* de manual al que se le llena la boca y siente placer al decir la palabra "eskuara", hablando en su *euskalki* (dialecto

del euskera) de Zuberoa. Aparece con un jersey de lana roja y un gorrito de tela tricolor con la bandera de Euskadi. En ocasiones se acompaña de una guitarra acústica para cantar, de una pandereta o de un *txistu* o *txirula.*[16] Para probar su compromiso con el euskera, el moderador (en la actuación de junio de 2008 en Aulesti, Josu Goikoetxea) le propone que se ha enamorado de una chica francesa que sólo sabe francés y que va al psicólogo para encontrar solución a su conflicto interno, siendo el psicólogo el *bertsolari* (Andoni Egaña). Manex Dominitxine no encuentra mejor modo de enfrentarse a su psicólogo que improvisando una canción experimental (con introducción de *txistu* estridente y con un recitado lánguido, o fuerte a ratos, y armonías tensas) que trata su problemático enamoramiento. Y entre canción e intervención, arenga a la audiencia con algún "Gora Euskadi askatuta!" (¡Arriba Euskadi liberada!).

En el otro extremo del universo musical vasco está el personaje Estepan Asekas, un *scratxer* de Lekeitio, vestido con ropa deportiva, gafas de sol y visera, y que lleva el pelo largo en rastas y trenzas. Gesticula como los hip-hoperos, con actitud urbana e insolente, y puede acompañar sus improvisaciones con un saxofón o con rapeados sobre una base electrónica. En la actuación de Aulesti, por ejemplo, el moderador plantea un reto en el que ambos duelistas se midan punto a punto (verso a verso): Andoni Egaña proponiendo un verso y Estepan Asekas respondiéndolo mediante sólo el saxofón. Así se alternan y se ofrece al público un diálogo entre palabras y melodías. Estepan Asekas es un personaje que en su vestimenta y actitud física nos recuerda a músicos como Fermín e Iñigo Muguruza en su juventud, co-fundadores de los legendarios grupos Kortatu y Negu Gorriak, pero que en su discurso se muestra más pasota e punk, y cuyo referente musical es Frank Zappa.

Por otro lado, aparece Ignatius, un personaje extraído del monólogo *Ardoaz* (1998) que interpretó Lipus en sus inicios con FTI/AI, un hombre que siempre está borracho y filosofando. Es un personaje que imaginamos venido de los suburbios urbanos: fumador, con barba de tres días, sucio y desaliñado, con gabardina vieja y gorro de lana calado. Habla muy lentamente en euskera batua, ceceando a consecuencia del alcohol, y saboreando la profundidad de sus pensamientos. También filosofa el personaje Kamaleón, catedrático de hermenéutica nacido en Buenos Aires y con ascendencia vizcaína, que se expresa mayormente en español (aunque muestra conocimientos de euskera) y elabora rebuscadas teorías sobre el "concepto vasco" y "la esencia vasca", como si fuera Jorge Oteiza, con pedantería psicologicista. Kamaleón aparece en escena con abrigo de paño y bombín oscuros

[16] Una variante de flauta de tres agujeros delante y uno detrás, que se toca con una sola mano y es muy común en la música tradicional, folklórica y popular de Euskal Herria (junto con la pandereta, el tamboril y la trikitixa).

y bufanda blanca, además de con gafas de pasta negra. Se regodea en el uso de palabras esdrújulas y filosóficas alargando sus sílabas tónicas e hilando una palabra tras otra en lo que parece un discurso-frase inacabable que demuestra todo su saber. Por ejemplo, nada más ser presentado, Kamaleón aprovecha para manifestar que conoce personalmente "al *gai-jartzaile"* (como se denomina en *bertsolaritza* al moderador) que "impone" los asuntos a tratar, y que conoce su origen geográfico (Gernika-Lumo) y familiar. Desde ahí, y tras un comentario valorativo sobre el origen burgués y capitalista de Josu Goikoetxea, comienza una crítica personalizada a su modo de moderar y presentarle, que en seguida pasa a ser una oda a los juegos populares vascos y sus gentes y costumbres, y acaba en una proclama conceptual sobre la idoneidad del terrorismo cultural del "homo-crómlech" vasco, la estupidez de la figura mitológica (vasca) de Mari y la conveniencia para los vascos de leer más. Pasa de lo personalista y lo psicologicista, al análisis de formas y costumbres sociales, o a la crítica literaria y hermenéutica, sin solución de continuidad. Kamaleón es un prototipo inspirado en los años en los que Ander Lipus estudiaba la licenciatura de filosofía, según explicó él mismo en nuestra entrevista de 2008. Este personaje además, con su acento argentino, presenta y representa la riqueza de orígenes geográficos diversos entre los inmigrantes y habitantes de la Euskadi actual.

Y si Kamaleón es el personaje que introduce la lengua española en la obra, hay otro que introduce el inglés: Jerry Always, un visitante irlandés, a caballo entre turista y estudioso del "caso vasco", que mezcla su lengua materna con chapurreos en euskera y en castellano para hacer descripciones, comentarios y valoraciones sobre lo que descubre de la realidad y la cultura vascas. Jerry Always viste con pantalones de tela, camisa blanca por fuera, americana de lino beige, gafas de pasta claras y gorra beige de estilo *newsboy* británico. Habla rápido y derrocha pasión y opiniones, en una mezcolanza de idiomas que en sí misma resulta cómica. Su modo de expresión híbrido en un mismo discurso nos habla del plurilingüismo en el que viven cada vez más personas en Euskal Herria, y enlaza con la idea de heteroglosia, tal y como la describe Marvin Carlson (2009) y la usa Yana Meerzon (2012), según veremos en el Parte cuarta a colación de *Erbeste*. Por lo demás, la riqueza lingüística de la población aludida también se transmite en *Erregea eta bufoia* en las distintas formas dialectales y acentos del euskera en las que se expresa cada personaje en función de su origen territorial. De hecho, los personajes no suelen verbalizar su procedencia geográfica sino que el público la adivina por las formas dialectales e idiomáticas que usan, además de por ciertos referentes culturales a los que aluden en sus intervenciones.

Por último, en ocasiones aparece en el torneo de *Erregea eta bufoia* el Chamán de

Praileaiz, una versión casi grotesca de su personaje más internacional y mítico: el chamán Yuri Sam de *Yuri Sam, otoitza* (Yuri Sam, oración). Y si el personaje original era un sabio que había vuelto de más allá de la muerte para instarnos a vivir y disfrutar nuestro presente físico, el chamán de Praileaiz se presenta como un curandero torpe y llano que no parece aportar mucho a sus congéneres más que una pose de brujo. Así que, tal y como Lipus advertía en nuestro encuentro en Berriz cuando estrenaba esta propuesta: "todos estos personajes son pseudo artistas o pseudo intelectuales… todo pseudo algo, porque para mí eso es la posmodernidad" (Marín, 2020: 261; Marín e Ibarra, 2008).

En todo caso, cada uno de esos personajes muestra un universo propio y, a su vez, reflejan en conjunto el mosaico del universo cultural común que puede observarse en la Euskadi actual. Y todos ellos, fuertemente teatrales y codificados, se contraponen en escena a la naturalidad del *bertsolari* contrincante. En esa contraposición, cada rival improvisa desde su propia esencia: el/la *bertsolari,* desde la naturalidad de alguien que piensa rápidamente y crea en su mente las bases de un poema y lo entona frente al público a medida que lo acaba de construir, sin añadir ninguna actuación, representación, ni afectación al proceso de este logro impactante; el actor, desde la actitud y el comportamiento instalados en cada uno de sus personajes, codificados y visiblemente teatrales, que derivan de un trabajo previo y continuado sobre los mismos personajes en diferentes circunstancias y frente a distintos públicos, mediante la improvisación, para dotarlos de solidez interna, recursos de comportamiento, discurso personal… En ambos casos, la improvisación, el conflicto y el humor suceden en la confluencia de dejar aflorar el universo interno de cada protagonista con la escucha hacia y el diálogo con el contrincante. Es más, tanto en la base de la improvisación versificada como en la base de la técnica de improvisación actoral existe la premisa de "construir sobre el sí", es decir, de aceptar aquello propuesto por los compañeros e integrarlo a la propuesta propia. Así, en *Erregea eta bufoia* al *bertsolari* invitado le toca aceptar las propuestas de los diferentes personajes que presenta Lipus, aunque algunos como Juan Junda (poto-psicótico) o Euxebio Egaña (pendenciero) tengan en su naturaleza contradecir, contrariar o boicotear, más o menos conscientemente, aquello que se les propone. El público goza al testimoniar la capacidad de ambos improvisadores no sólo para proponer situaciones y giros originales sino también para aceptar lo que les es propuesto y para construir sobre ello.

En definitiva, *Erregea eta bufoia* de Ander Lipus con Artedrama puede entenderse como una forma de activismo cultural, artístico y lingüístico en pro de la comunidad vasca y *euskaldun*. Hemos visto que este proyecto liga muy directamente con la idea de comunidad

(vasca) y a su vez liga con la idea de identidad cultural. Ahora vamos a detenernos en tres razones o maneras por las que *Erregea eta bufoia* de Ander Lipus con Artedrama puede considerarse un ejemplo paradigmático de experimentación creativa al servicio de la comunidad y el concepto de identidad. Primero, es ejemplo de experimentación creativa precursora en estas cuestiones porque desde Artedrama trabajan en euskera y en pro del euskera. No han sido los únicos teatreros en Euskadi (y menos aún en el País Vasco francés) ni los primeros que dedican sus esfuerzos a producir y exhibir teatro en euskera, pero sí han hecho algo genuino al ir al encuentro de la población rural y aquella que no está habituada a asistir a eventos teatrales, desde su posición de partida urbanita y de componente de la "alta cultura" o el arte de vanguardia. También ha sido pionero en buscar la fusión o hibridación entre manifestaciones de la cultura rural y de la urbana, llevando a los pueblos pequeños un teatro popular con los ingredientes de su cultura propia y cercana. En relación con esto, y a modo de inciso, cabe señalar cómo contemplan Baxok *et alii* la manera diferenciada en la que se vive el euskera entre la población rural y la urbana: "Desde el ámbito rural se vive la lengua como un aspecto íntimamente ligado a la dinámica de la comunidad. Por el contrario en el ámbito urbano, la lengua aparece como un elemento más disperso, tiene un carácter casi excepcional en la vida cotidiana" (2006: 73). En este sentido, la propuesta *Erregea eta bufoia* acorta esas diferencias: devuelve la dimensión pública y social (de encuentro comunitario relajado) al evento teatral en euskera (al ser éste un híbrido con los códigos de lo que ya se conoce en *bertsolaritza*) y, además, contiene elementos que aproximan el modo de vivir el euskera en la experiencia cultural rural a la urbana (acercando la *bertsolaritza* a su público teatral, en el caso precedente de *Bertsotranpak*) y viceversa (popularizando el teatro y el trabajo actoral, a través de la parodia de ciertos prototipos de la realidad social plurilingüe, pluriidentitaria y compleja que comparten Euskal Herria).

Segundo, porque la obra se construye en torno a una figura cultural, social y literaria como el *bertsolari*, que de algún modo es símbolo de la vasquitud (por pertenecer a una tradición literaria genuina del euskera, por desarrollarse en una forma artística originaria del País Vasco, por resultar sus exhibiciones aún hoy acontecimientos sociales de éxito popular…), tal y como defienden artistas experimentales y pioneros como Oteiza:

> Nuestro estilo literario se presta a ser definido perfectamente en la tradición de nuestra lengua oral, en la poética del *bertsolari* y, sin embargo, no está en nuestra tradición escrita. Nuestro poeta popular aprende en su memoria que es donde encuentra el estilo culto de la cultura superior que produjo su idioma y definió su estilo. […] Solamente el *bertsolari* toma espontáneamente (comprende por instinto poético) el euskera como la herramienta justamente diseñada para su ejercido en exacta ecuación creadora. (Oteiza, 2007: 116-117

[22])

La visión que tiene el pensador Oteiza de lo que supone la *Bertsolaritza* no es desconocida para Ander Lipus, puesto que Oteiza es uno de sus referentes estéticos. Ambos se conocieron personalmente a finales del siglo pasado y trabaron cierta amistad. De hecho, Lipus llegó a representar su monólogo *Un minuto* (escrito por Sarah Saghi y estrenado en 1997) en el domicilio de Oteiza y, al morir el escultor, FTI/AI creó la obra experimental *Hutsaren Hotsa* (2004) como homenaje póstumo a este artista vasco. Mucho se ha escrito sobre la obra y el pensamiento de Jorge Oteiza en relación con la "reconstrucción de la identidad cultural vasca" (*cf*. Ugarte, 1996), tanto desde la historia del arte, como desde la crítica y desde la filosofía estética. Incluso hay un artículo (Valverde, 2015b) que trata comparativamente partes de la obra de Oteiza y de la de Lipus en relación a lo "cultural vasco" y a la "identidad cultural". Aunque los ejemplos teatrales que se estudian en ese artículo son anteriores a *Erregea eta bufoia*, porque son de la etapa de Lipus con FTI/AI, algunas de las conclusiones que se extraen del mismo son muy pertinentes al caso: Lipus hereda de Oteiza "la necesidad de encontrar y representar artísticamente la identidad cultural y de restaurar la línea de comunicación artística que le conecte con sus orígenes; una cadena cultural de cuya continuidad depende el poder situarse –y sentirse– como un agente activo y consciente" (Valverde, 2015b: 5).

Ambos creadores comparten la idea de que la identidad contemporánea vasca ha sido de algún modo "descompuesta", pero se diferencian en las causas a las que achacan dicha descomposición. Si para el escultor la causa estaba en la influencia durante siglos de las culturas y lenguas francesa y española, y de la herencia clásica culta (latina), que corrompieron una "esencia vasca" primigenia –aunque Oteiza utilice estos términos tan contundentes en un sentido muy abstracto y metafísico–, para el actor y director de Markina-Xemein, en cambio, la causa de esta descomposición no estaba en una "otredad" cultural ni geográfica, sino en un proceso de alienación traído por la postmodernidad (con su capitalismo neoliberal, su globalización, su individualismo y consumismo, su cientifismo y especialización disciplinar, su espectacularización… asociados), que empujan al desmoronamiento de la idea de comunidad en la sociedad, y a la pérdida de espiritualidad y de conexión con la tierra (Marín Ezpeleta, 2003: 119-121 y 136-137; Valverde, 2015b: 14). Es decir, el "otro" contra el que se contrapone la identidad esencial no es una comunidad o un grupo de comunidades sociales o culturales que conviven con "la vasca", sino un tiempo específico.

Para Lipus, la otredad que descompone la identidad comunitaria propia tiene que ver con el tiempo actual de la postmodernidad y el neoliberalismo globalizado. Sin embargo, esa idea o sensación (porque no siempre aparece articulada proposicionalmente, sino que se desgaja de sus obras por las temáticas que tratan y por las alusiones a características de la postmodernidad que contienen) (*cf.* Marín, 2020: 286) no es única a este actor. De hecho, muchos son los movimientos sociales y expresiones artísticas contrarios a los perjuicios que acarrea la globalización, y muchas de las iniciativas de redefinición de los sentimientos de identidad y/o pertenencia en las últimas décadas, de tal modo que se establece la paradoja de que "en la época de mayor internacionalización, se fortalezcan las miradas que reivindican las diferencias de género, etnia, confesión, orientación sexual, etc. [...] al tiempo que los nacionalismos étnicos, culturales o religiosos pujan al alza" (Fernández Iglesias, 2015:21). Esta es una idea que ya presentara Natalie Sabanadze (2010) a colación de la relación entre nacionalismo y globalización y, en concreto, respecto de la particularidad del caso vasco.

Esta reacción (de recogimiento en la diferencia y lo particular) ante los avances de la globalización ocurre porque, tal y como apunta Edward Said, la construcción de la identidad –entendida como repositorio de experiencias colectivas– ya sea de un colectivo, una nación, una civilización, ya de una persona... implica establecer oposiciones y contrarios: "'others' whose actuality is always subject to the continuous interpretation and re-interpretation of their differences from 'us'" (2003: 332). En cualquier caso, la relación con una otredad cultural, política, temporal o histórica genera hoy en día reacciones dispares en la configuración y concepción de la identidad propia, tanto en el plano colectivo como en el individual. Así lo expone Peggy Phelan: "The combination of psychic hope and political-historical inequality makes the contemporary encounter between self and other a meeting of profound romance and deep violence" (2006: 4). Sin embargo, la propuesta de Lipus parece superar esa violencia intrínseca entre lo individual y lo social, entre el "uno" y "los otros", al proponer una competición festiva y creativa entre personalidades reales y personajes prototipo de la realidad vasca (teatralizados y codificados hasta la esencialidad bufonesca), que aparecen como integrantes de esa sociedad al mismo nivel, y superando asimismo el signo separador de las particularidades identitarias (psicológicas, de carácter, culturales, de procedencia geográfica, lingüísticas…) de los personajes prototipo presentados, por medio del humor y la autoparodia. No en vano, tal y como afirma Mercé Sarrias Fornés, "la nostalgia de lo que nos une como cultura nos provoca la risa, así como ver reflejados los defectos culturales propios de nuestra sociedad" (2022: 82). Para esta autora, de hecho, el humor desde los tópicos nacionales "juega con la incomprensión colectiva y busca la

comedia en el esfuerzo que hacemos por cambiar de manera de vivir, y también en el que hacemos para preservar nuestras costumbres, lo que nos lleva a situaciones de ridículo, de conflicto y de esfuerzo para explicar por qué somos así" (2022: 81-82).

La tercera razón por la que *Erregea eta bufoia* es un ejemplo pionero de experimentación escénica en torno a la comunidad y la identidad comunitaria vasca es porque, a partir de esta obra, Lipus y su empresa Artedrama han creado estructuras y redes de intercambio cultural y de (re)conocimiento de las distintas realidades vascas y euskaldunas de Euskal Herria. Esta línea de trabajo sobre las estructuras relacionales culturales se inicia con *Erregea eta bufoia* pero va a ir desarrollándose en consiguientes proyectos colaborativos entre asociaciones culturales, compañías de teatro, artistas y otros agentes culturales vascos a uno y otro lado de los Pirineos. Como decíamos, la experimentación puede darse en torno a las formas y conceptualizaciones artísticas pero también en la generación de medios, metodologías de trabajo y estructuras. Lipus y su compañía Artedrama, por tanto, son experimentales en el sentido de que han erigido y facilitado la co-creación de redes colaborativas antes inexistentes, para la producción y exhibición de teatro en euskera, para el encuentro y colaboración entre grupos profesionales y amateurs de ambos lados del Pirineo y para la integración de la cultura popular con la cultura espectacular y literaria. Ejemplos de estas estructuras y proyectos colaborativos liderados, gestionados o participados por Artedrama son: la organización de clases, talleres y *barnetegis* (campamentos educativos en euskera) teatrales profesionales para adultos (Arte Drama Euskal Laborategia, en el municipio de Aulesti), la fundación de la asociación de amantes del teatro vasco Euskal Herriko AntzerkiZale Elkartea (EHAZE, 2020), una plataforma abierta nacida en 2010 y que desde entonces ha generado los premios EHAZE, los encuentros entre artistas Euskal Sortzaileen Topaketak, ha difundido y organizado el día del aficionado al teatro (Antzerkizaleen Eguna), y ha promovido un centro de documentación teatral especializado en teatro en euskera. Entre los objetivos de EHAZE están el poner en relación a creadores y creadoras euskaldunes y el difundir el teatro en euskera (los mismos objetivos que tenía Lipus cuando creo junto a Sabino Alkorta la empresa Artedrama). También participan en la organización del certamen de Teatro de Bolsillo en euskera Poltziko Antzerki Sorkuntza (junto a Donostia Kultura y el Servicio de Euskara del Ayuntamiento de Donostia) desde 2012 (Donostia Kultura, 2023). Por su parte, Artedrama, junto a otras siete compañías-espacios vascos de ambos lados de los Pirineos, igualmente funda y gestiona desde 2012 hasta 2019 la convocatoria ZUbi (ZUbi, 2019, Artedrama, s.f.) con el objetivo de impulsar la creación escénica de obras originales en euskera en artistas emergentes.

Por otro lado, después de *Erregea eta bufoia*, Artedrama también ha participado en la producción (y Ander Lipus en la creación artística, en la dirección y/o en la interpretación) de las siguientes obras escénicas en euskera: *Errautsak* (2010) junto a Le Petit Thèâtre de Pain y Dejabu Panpin Laborategia; *Hamlet* (2013), adaptación de Xabier Mendiguren, producción de Artedrama junto a Le Petit Thèâtre de Pain y Dejabu Panpin Laborategia; *Publikoari Gorroto* (2012) con Huts Teatro; *Etxekoak* (2015) con Huts Teatro; *Francoren bilobari gutuna* (2016) de Artedrama, Le Petit Thèâtre de Pain y Dejabu Panpin Laborategia; *Zazpi senideko* (2018) de Axut!, Artedrama y Le Petit Thèâtre de Pain; *Hozkailua* (2018) de Huts Teatro; *Zaldi Urdina* (2019) de Artedrama, Axut! y Dejabu Panpin Laborategia; *Atzerrian lurra garratz* (2021) de Huts Teatroa y ArteDrama; y "Hondamendia" (2022) de Axut! y Artedrama, entre otras obras cuya distribución también ha llevado ArteDrama. Además, en su afán por explorar la colaboración artística entre asociaciones y compañías de diversas procedencias y en pro de las manifestaciones culturales vascas, en 2017 producen *Martin Zalakain*, una obra de Juan Antonio Urbeltz que conjuga teatralidad con coreografías de danzas vascas tradicionales y textos de Arkaitz Cano, en la que participan nueve grupos de danzas de nueve pueblos de Euskadi junto al actor Ander Lipus (que también firma la dirección escénica).

Cerramos esta sección sobre la obra de Ander Lipus y sobre la idea de comunidad identitaria ligada a la lengua y a lo popular, con una reflexión en torno a las motivaciones que pueden desencadenar el impulso de tratar artísticamente estos temas. No en esta obra en concreto, pero sí en el camino que se inicia con ella y que persigue los objetivos artísticos de su autor en torno a su activismo cultural a lo largo de su carrera. Como iremos viendo, esas motivaciones surgen y se acrecientan en circunstancias de incertidumbre y debilidad percibida para la lengua y las manifestaciones culturales populares propias, como pertenencias identitarias esenciales que son. Como hemos visto, el estudio de Baxok *et alii* plasma la importancia que tiene la lengua en la sociedad y la cultura vascas, y cómo el euskera se convierte en un eje del discurso identitario y un referente para las distintas identidades que cohabitan en Euskal Herria, ya sea a favor o en contra (2006: 73). Aunque no hay consenso sobre el lugar que ocupa el euskera en la identidad vasca, entre la población consultada aparece generalmente como elemento fundamental de la misma. El mismo estudio sociológico constata que la vinculación entre euskera e identidad es más clara éntre las personas más mayores y donde la situación del euskera es más débil. Y que aferrarse a valores como la lengua tiene sentido en personas que temen por el futuro de la cultura y la identidad vasca (Baxok *et alii*, 2006: 55-56).

Esto remite a nuestra hipótesis sobre la necesidad de tratar artísticamente cuestiones identitarias cuando, de algún modo, los y las artistas sienten que las mismas se ven amenazadas. Marilyn Brewer (2005: 483) se hace eco de cómo Baumeister y Leary ya en 1995 sostenían que la necesidad de pertenencia es una motivación poderosa, fundamental y extremadamente persuasiva, es decir, que el cuestionamiento o desprendimiento de las pertenencias identitarias afecta profundamente a las personas, y François Thual (1997: 170) en su libro intenta demostrar que lo identitario es una reacción de sobrecompensación a una amenaza. Así, cobra sentido que una identidad lingüística se conforme, se active, se confirme y se exprese artísticamente en situaciones sociales de diglosia. Aunque no sólo ocurre esto con lenguas minoritarias o minorizadas como el euskera, sino que el multiculturalismo y el consiguiente plurilingüismo asociados a la globalización pueden generar estas reacciones de necesidad de reafirmación en la pertenencia lingüística propia/previa. Por ejemplo, Maaluf explica que cuando percibe entre la gente en Francia excesiva nostalgia o apego al pasado, comprueba que esas preocupaciones están de algún modo ligadas a "un resentimiento ante el continuo avance del inglés y a su actual condición de lengua internacional dominante" (2012: 152). En ese sentido, aclara que saber inglés como segunda o tercera lengua aunque responda a muchas de nuestras necesidades actuales, "hay otras a las que no responde; sobre todo, a la necesidad de identidad" y que, por ello, es necesario que en el mundo actual no se obligue a nadie, para entrar en él, a abandonar la lengua que forma parte de su identidad, pretendiendo una sustitución de la misma por la lengua institucional, estatal o internacional del momento. "Nadie debería verse forzado a «expatriarse» mentalmente cada vez que abre un libro, cada vez que se sienta ante una pantalla, cada vez que discute o reflexiona" (Maaluf, 2012: 154).

Esta cuestión que plantea Maaluf, en todo caso, tiene que ver también con la contraposición gramsciana entre cultura hegemónica y culturas subalternas, tal y como expone Gilberto Giménez (2016: 113) en su estudio sobre la cultura y las identidades sociales actuales. En el caso que nos ocupa, la cultura vasca tradicional y en euskera ocuparía la posición subalterna. Pero en cualquiera de los casos, en el interior de una cultura y una lengua particular, sea ésta subalterna o hegemónica en una sociedad dada, nuestra identidad creada se valida, como bien afirma Jonathan Glover (2014: 33), merced al reconocimiento que nos otorgan los demás. Es decir que, de nuevo, el "otro" se constituye como parte necesaria para la configuración de la identidad propia. De sus palabras se deduce también que las comunidades "nosotros" y "los otros" ligadas a la lengua y la cultura influyen en la identidad personal: "cualquier falta de respeto para nuestra cultura y nuestra lengua devalúa, a su vez, nuestra dignidad personal" (Glover *et al.*, 2014: 33). De ahí que el sentimiento de

subalternidad o "minorización" de la cultura tradicional propia apele a nuestro sentido de identidad y, a su vez, pueda apelar a la acción artística y al activismo cultural como herramienta, no sólo sociopolítica y estética sino también de configuración y reafirmación de la identidad propia.

La lengua, sin embargo, siendo un elemento identitario fundamental, no debe entenderse como emblema de la nacionalidad. Benedict Anderson (1993: 189) considera esto un error puesto que para él lo más importante de las lenguas es su capacidad para generar comunidades imaginadas, forjando solidaridades particulares. Sí considera emblemas de la nacionalidad elementos como las banderas, las costumbres o las danzas folclóricas... Entre ellos, reparamos en ciertos emblemas que no tienen que ver tanto con la cultura sino más con el Estado y las instituciones, es decir, con la política, y veremos de qué manera se relacionan con la identidad en la obra de una artista vasca, Idoia Zabaleta: hablamos de las banderas y los himnos.

13. *Royal Dance* (2010) de Idoia Zabaleta y Antonio Tagliarini. Símbolos nacionales

La primera definición de "símbolo" que apunta el diccionario de la RAE es la de un elemento u objeto material que, por convención o asociación, se considera representativo de una entidad, de una idea, de una cierta condición, etc., y da como ejemplos "la bandera" como "símbolo de la patria", y "la paloma" como símbolo "de la paz". Estos dos ejemplos son, precisamente y respectivamente, los núcleos temáticos de las dos obras de Idoia Zabaleta que veremos a continuación: *Royal dance*, por un lado, en torno a las banderas e himnos como símbolos nacionales, y *Fisura nº 3: txoriak* , por otro, en torno a las aves como signos culturales y metáforas simbólicas. Las diferencias entre símbolos y signos no son siempre evidentes. De hecho, la primera definición de "signo" que ofrece la RAE es la de un "Objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o substituye a otro". En todo caso, veremos en ésta y la siguiente sección, en relación ambas al trabajo de Idoia Zabaleta, cómo pueden entenderse diferentemente signos y símbolos en el imaginario vasco.

Idoia Zabaleta es una coreógrafa alavesa nacida en 1970 que combina la investigación artística con la gestión de eventos, espacios y encuentros entre artistas y disciplinas. Zabaleta llegó al mundo de la danza profesional por un camino particular que no estaba marcado a priori y tal vez por eso (y por su formación académica), fue buscando y encontrando maneras de poner en diálogo a la danza con la investigación, la creación, la gestión, la colaboración… Nos es útil conocer un poco de su trayectoria profesional previa[17]

[17] Este resumen biográfico está basado en la entrevista personal que realizamos a la artista en 2011 y completado con la información pública que existe sobre ella en red. Principalmente con su biografía artística recogida en el archivo virtual ARTEA (Zabaleta y Artea, 2019), pero también con la trayectoria de la cía. Mal Pelo (MalPelo, 2021) o con el CV de la

para entender mejor en qué momento y por qué emprende esta creación.

Su relación con la disciplina física comenzó desde pequeña haciendo gimnasia rítmica, pero no es hasta los 17 años cuando empieza a formarse como bailarina. Estudia la licenciatura de biología en la UPV/EHU y se especializa en ecosistemas y dinámica de poblaciones, mientras recibe cursos intensivos de Nueva Danza e Improvisación (*contact*, *release*, composición en tiempo real… y otras formas que venían de la danza postmoderna) en Barcelona, Florencia, Ámsterdam y, posteriormente, una vez licenciada, sigue a sus profesores preferidos hasta Nueva York. En 1991 crea junto a Mariaje Ariznabarreta la Asociación cultural Moaré Danza, dedicada a la enseñanza, divulgación y fomento de la danza, a la que después se suman Fabiola Ferreira y Leticia Morales y que funciona como una pequeña estructura de producción de encuentros entre creadores interesados en el cuerpo como lugar de práctica y reflexión. Con Moaré danza, además de iniciar una línea de investigación en torno a la Nueva Danza y de generar entre 1996 y 1998 encuentros como los de "Danza y Poesía" y "Danza y Música", que tuvieron lugar en Vitoria-Gasteiz, también presentan creaciones de las diferentes integrantes de la asociación, desde la inicial *Conversaciones* (1991), dirigida por Idoia Zabaleta y en la que también era intérprete, hasta la pieza *Fisura nº 3: txoriak* (2011) que estudiaremos a continuación (Moare, 2011). Paralelamente y nada más volver de formarse en Nueva York a sus 24 años, Idoia Zabaleta colabora como intérprete con la compañía Mal Pelo (Girona), de María Muñoz y Pep Ramis, en la creación de *La calle del Imaginero* (1996), *La canción de Bernabé* y *Orache* (1998)[18] (*cf.* Muñoz y Ramis, 2017).

Zabaleta también colabora, a partir del 2002, con el laboratorio de electroacústica KLEM (con sede en Bilbao), presentando entre otras las piezas *Drosophila* y *De la luz a la sombra* en festivales de Lubjiana, Tokio, Manchester, Milán o París. Desde el año 2000 crea su propio trabajo, en solitario o en colaboración con otros artistas e investigadores como Isabel de Naverán, Filipa Francisco, Antonio Tagliarini, Ixiar Rozas, Sofía Asencio, Claudia Dias… entre otros. *Posthumos*, *Leer y bailar*, *La naturaleza y su temblor*, *Per Fora*, *Envoltura*, *Mantra vida*, *Gabinete desbrossar*, *Tengo Tiempo* y *Dejar caer los ojos, un masaje para la visión* son algunas de sus últimas piezas. Por otro lado, desde 2008, inaugura, desarrolla y gestiona junto a Juan González el espacio de creación y residencias artísticas AZALA en el pueblo Lasierra de Álava (Marín y Zabaleta, 2011; *cf.* Azala, s.f.), espacio y proyecto que en 2017 recibe el premio Gure Artea por su trayectoria y labor en el contexto de

Asociación Moare (Moare, 2011).

[18] Datación de obras según página web de la compañía Mal Pelo (MalPelo, 2021).

las artes escénicas y visuales del País Vasco.[19] También colabora con el archivo ARTEA de artes escénicas e investigación, participa como tutora de proyectos en el Máster Universitario en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales de la UCLM y, desde 2014, coordina junto a Itziar Rozas programas en torno a las artes en vivo como Proklama, del Museo Artium (Vitoria-Gasteiz).

En 2006 realiza un proyecto colaborativo de creación epistolar con la artista portuguesa Filipa Francisco, que se presenta con el título *Dueto* (2006), una obra que la propia Zabaleta identifica como "muy poética" e "íntima" (Marin y Zabaleta, 2011). Tras este trabajo, Zabaleta siente la necesidad de ponerse a prueba trabajando sobre temas más sociopolíticos, concretos y cercanos. Explica en nuestra entrevista personal de 2011 que llega a esa necesidad "porque en la danza muchas veces se trabaja sobre temas así… como generales: el amor, la vida, el tiempo que pasa… una serie de temas así, muy, muy generales. Incluso la danza, […] parece como que es un cuerpo sin contexto ninguno", y, en respuesta a esa tendencia y atendiendo a sus propias circunstancias contextuales, que sí generaban un efecto concreto en su cuerpo, continúa relatando: "Yo tenía un poco el reto en mí de trabajar con un tema de un contexto socio-político muy concreto, en este caso del mío, el de Euskal Herria, un contexto socio-político vasco, así, muy 'contexto'" (Marín y Zabaleta, 2011). De este modo, se da un punto de inflexión para Zabaleta en el que decide tocar ese tipo de temas que ella denomina "tóxicos". A partir de esa necesidad se plantea buscar la colaboración artística de otro coreógrafo y bailarín, el italiano Antonio Tagliarini, para realizar la obra conjunta *Royal dance* (2010) en torno a algunos de esas temas "tóxicos" que tienen que ver con el contexto en el que viven ambos y cada uno.

Antonio Tagliarini e Idoia Zabaleta se conocían desde hacía más de diez años, cuando habían trabajado juntos con Company Blu en Florencia. Luego, a lo largo de su carrera, se habían cruzado en encuentros internacionales como *El viaje* y *Sites of imagination* (2007), organizados por la Asociación Alkantara en Lisboa, en colaboración con otras estructuras europeas y mediterráneas como, por ejemplo, L'animal a l'esquena. Tras *Dueto*, Idoia Zabaleta vuelve a conectar con Antonio Tagliarini y deciden colaborar en este, su siguiente trabajo: *Royal Dance,* una obra coreográfica que ambos artistas idean, dirigen e

[19] El proyecto Azala nace inspirado y siguiendo los pasos de L'animal a la Esquena (Girona) liderado por María Muñoz y Pep Ramis (Malpelo), en cuyos inicios estuvo también implicada Idoia Zabaleta puesto que coincidió con los años en los que trabajó codo a codo con ellos. Al respecto, Zabaleta reivindica que "Maria y Pep no son sólo los coreógrafos a los que les dieron el premio nacional y que hacen una pieza que puede ser más o menos fantástica y tal; sino que son dos personas que están currando allí, creando un espacio de referencias, de residencias, que abren su casa, que es gente súper implicada, con un nivel de coherencia en todo lo que hacen, con una calidad y ética del trabajo con los colaboradores con los que trabajan, o sea todo eso fue... muy importante. Fue como una manera de entender qué significa en aquel momento, ver, qué significa ser artista, o cómo puedes posicionarte también como artista" (Marín y Zabaleta, 2011).

interpretan.

Para crearla, comienzan por encontrarse durante dos semanas en una sala de ensayos para descubrir de qué quieren hablar, en qué quieren trabajar juntos: "Yo sabía que quería tener un tema muy claro, […] o sea, no quería trabajar como otras veces, que íbamos a la deriva y aquello iba emergiendo. No. Quería trabajar con un tema muy concreto", explica Zabaleta en nuestra entrevista. De ese encuentro brotan dos temas posibles, que se resuelven en un proceso participativo peculiar: "Allí surgen dos temas: uno, 'cómo ser felices juntos' y otro, 'las banderas y los signos'. Y entonces, lo que hicimos fue una subasta [ríe], con varios compañeros que invitamos, para ver cuál creían que podía ser más efectivo, mejor, …y ganó 'las banderas y los signos'" (Marín y Zabaleta, 2011).

De esa resolución germina la obra *Royal dance*, una "coreografía de banderas que bailan a ritmos de himnos nacionales", según dice Zabaleta en una entrevista de octubre de 2010 que incluirá en la promoción del montaje para el Festival Panorama (Festival Panorama, 2010a). El estreno de *Royal Dance* tuvo lugar en La Fundición de Bilbao el 23 y 24 de enero de 2010, con el título *Royal dance of Antonio & Idoia*, y en ella figuraban como coproductores Moare danza, Azala y Planet 3. Más adelante, el título de la propuesta se recortaría y figurarían como coproductores sólo Azala y Planet 3, y como colaboradores aparecería Moare junto al Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, el Servicio de Planificación y Programación Cultural del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, o el CORE (Coordinamento Danza e Arti Performative del Lazio). La obra dura 60 minutos. La música se compone de distintos himnos nacionales, aunque también se juega con el silencio en el espacio sonoro. El diseño de iluminación es de Oscar Grijalba. Entre los créditos aparecen como consultores Jaime Conde Salazar y Attilio Scarpellini, y como productores ejecutivos (al menos en la parte italiana del proyecto), Filipe Viegas y Cristina de la Renta.

Las banderas y los himnos suelen ser símbolos de las naciones o, al menos, de ciertas instituciones, que apelan a las pertenencias identitarias de comunidades como naciones, Estados, clubes y federaciones... Según expone Amin Maaluf, en la Historia todo se explica con símbolos: "La grandeza y la sumisión, la victoria y la derrota, la felicidad, la prosperidad, la miseria. Y, más que ninguna otra cosa, la identidad" (2012: 86). Veremos qué problemáticas pueden aparecer con el uso de estos símbolos que claman a pertenencias identitarias, hasta el punto de ser percibidos como tóxicos por Zabaleta y Tagliarini.

La antropología simbólica presta atención a estas "unidades densas de significado" que, según recoge Joseba Zulaika (2000: 209), Scheider denominó "símbolos centrales", V. Turner "símbolos dominantes" y Ortner "símbolos clave", y que tienen diferentes maneras de

apelar a aspectos de lo identitario, es decir, a identificadores de determinados colectivos o comunidades: "La condensación de estos símbolos puede ser entendida tanto en sentido sintético como analítico, ya como sintetizadores de varios significados (símbolos sagrados como la cruz, bandera, etc.), ya como elaboradores de nuevas ideas y emociones (el animal salvaje para el cazador, el cuerpo humano como fuente de analogías, la forma geométrica del redondo…)" (Zulaika, 2000: 209). La cuestión es que, entre todos los signos y símbolos posibles, las banderas se proponen como sintetizadoras de identidades nacionales y culturales. De algún modo, los símbolos nacionales y patrióticos se generan para favorecer la identidad nacional o de Estado. Así lo explica Charles Taylor cuando analiza el nacionalismo en la modernidad: "el Estado moderno ha de promover con fuerza una sólida identidad común", ya que "siempre que los dirigentes quieren unir a un país y elevar a la gente por encima de sus particulares lealtades en conflicto, apelan a una más amplia identidad nacional, transmitiendo un relato que consiga hacer que esta cuestión se vuelva central en la historia de su sociedad, por encima de las identidades parciales y tratando, de este modo, de sustituirlas" (Taylor, 2014: 71 y 68). También explica Taylor (2014: 70) que tanto la economía como el Estado burocrático modernos tienden a fomentar una lengua y cultura comunes que el Estado respalda. Las banderas y otros signos nacionales e institucionales pretenden representar esa cultura común. Es decir, que los símbolos institucionales como banderas e himnos que representan a ese Estado, nación o Estado-nación, subsumen en sí –son sintetizadores de, según la nomenclatura expuesta por Zulaika– significantes relativos a una vida común en sociedad, los relativos a una historia y política común, e incluso, a una pretendida cultura común. En todo caso, son símbolos dominantes que aparecen y se extienden desde los ámbitos e instituciones de poder. Por ello, por más que apelen a sentimientos identitarios de pertenencia, pueden ser percibidos como "impuestos", "dirigidos", "antinaturales" o incluso "tóxicos" desde estamentos alejados de esas instituciones o poderes autoconstituyentes.

En el caso vasco, esta problemática resulta un punto recurrente de tensiones individuales e interpersonales, en función del concepto de nación que tenga cada persona y del grado de reconocimiento o simpatía que reserve a las instituciones y entidades que establecen las distintas banderas y símbolos nacionales en juego, que frecuentemente aparecen confrontadas. En ese contexto de tensiones recurrentes, a menudo concretadas en rechazo o idolatría de una u otra bandera, como símbolo de una u otra idea de nación y de respeto a una u otra "institución nacional", muchas personas desarrollan desapego, si no repulsa, hacia esos símbolos (y a la adhesión que otras personas muestran hacia ellos).

Los símbolos nacionales apuntan a una conciencia nacional que arraiga en la

narrativa sobre la historia nacional y en "la percepción que tienen las personas sobre lo que consideran las características distintivas de su propia nación" (Glover *et al.*, 2014: 40). Al respecto, Glover afirma que tanto la historia como la conciencia nacional son un constructo social y que la identidad nacional, al igual que la identidad personal, se construye parcialmente mediante una historia común sobre el pasado, a lo que añade que la "narrativa utilizada para dar forma a la conciencia nacional puede contribuir al conflicto de un modo no completamente separado de la contribución de las características percibidas" (2014: 41). Esto ocurre en función de cómo se dé y cómo se explique la relación con otras naciones, sobre la que se confecciona la historia nacional, ya que hay "narrativas de victoria y narrativas de derrota" (2014: 42), que pueden inducir a triunfalismos, resentimientos, deseos de reparación de agravios o espirales de hostilidad entre naciones o entre grupos étnicos, religiosos, lingüísticos… que se relacionan con una nación o Estado. Sin embargo, el mismo autor destaca la importancia de "las necesidades psicológicas que satisfacen el sentido de la nacionalidad y del Estado-nación" (2014: 22). Al respecto, Pérez Triviño afirma que nos definimos "de manera más completa señalando nuestra pertenencia a una nación que por cualquier otra adhesión grupal" (en Glover *et al.*, 2014: 16). Cuando el mismo Pérez Triviño se pregunta si la pertenencia a una nación tiene algún rasgo diferencial respecto a las otras adhesiones grupales que eventualmente podamos tener, su respuesta es que sí, "puesto que solo la nación (a diferencia de otros grupos menos inclusivos) ofrece lo que algunos comunitaristas denominan «horizontes de significado» o el marco donde expresar de forma plena nuestra individualidad en toda su complejidad", y propone como situación ejemplar aquella en la que, al ser preguntados por nuestra identidad, habitualmente contestamos dando nuestro nombre y nacionalidad, "pues la referencia a ella parece un resumen de muchos de nuestros rasgos, afinidades, historia y lealtades" (Glover *et al., 2014*: 15). En este contexto, por tanto, aparece la nación como "grupo inclusivo" que ofrece "horizontes de significado" o el marco que "resume" muchos de nuestros rasgos identitarios. Por otro lado, esa nación, Estado o Estado-nación a menudo se simboliza en una bandera o en un himno nacional, con el fin de incidir en la raigambre de la "conciencia nacional". Pero, como hemos apuntado, lo que unos perciben como signo de inclusión, es percibido por otras personas como símbolo de exclusión u opresión.

La obra *Royal dance* se construye en torno al alzamiento de banderas al ritmo de himnos nacionales, tomando en consideración las maneras protocolarias de cada país, región, institución o evento. A Idoia Zabaleta le interesaba este tema en relación con su contexto cercano: "en Euskal Herria, por ejemplo, la primera que se alza es la Ikurriña, […] con el

ritual de cada uno, […] yo quería tocar eso, ese tema tan tóxico, con los símbolos tan cargados de... como las banderas y los himnos nacionales, no hay más que hablar". Pero al hacerlo con el artista italiano Antonio Tagliarini el trabajo se universalizaría un poco más, tal y como ella admite: "Si no hubiera sido así, posiblemente hubiera sido la temática mucho más local". Nos explica la coreógrafa que ambos creadores tenían gran confianza mutua y acordaban no negociar ciertas cuestiones, sino tratar las que tenían en común: "hay algo que yo quería hacerlo de una manera, todavía más... más local, […] pero con Antonio no fue, porque… bueno, es verdad que a él el tema Vasco-España no le interesa en absoluto, ¿no?, o sea, nada, y entonces es más universal a este nivel la pieza, tocamos todas las banderas. Todas no, pero muchas banderas". Con esas premisas, tanto el tema como la materia con la que trabajarían quedó muy clara. En el proceso posterior de ensayos, de alrededor de tres meses, todo fue encaminado por los materiales elegidos: "la pieza, la dramaturgia iba saliendo a medida que se iban haciendo los ensayos. No fue como un trabajo de improvisación, que luego coges escenas y las unes, no: iba saliendo. Diría que la pieza estaba casi ya desde el primer día. Aunque luego fueron tres meses para ir entendiendo que eso era la pieza" (Marín y Zabaleta, 2011).

En *Royal Dance*, Idoia Zabaleta y Antonio Tagliarini parten de un símbolo tradicional del Estado, que es la bandera nacional, para explorar cuestiones ligadas con el nacionalismo y el patriotismo, a partir de clichés corporales y rituales protocolarios, y a partir de la superposición subversiva de unos clichés y otros. Elaboran una dramaturgia con unas veinte banderas de distintos conglomerados políticos (no sólo de regiones-naciones como la vasca, sino también banderas estatales de países africanos, europeos, asiáticos o americanos, o, incluso, la bandera de la Unión Europea). Para Idoia Zabaleta, "la bandera es una cosa absurda. Sorprende cómo en dos dimensiones y en una cosa tan naif como son colores sobre una tela se puede recoger tanta potencia de pertenencia, de identidad, de gloria. Todas estas ideas terribles están recogidas ahí, todas apretaditas, en ese trozo de tela de colorines. Es un lugar de mucha tensión" (Olmo, 2010: 63). A continuación, afirma que tanto las banderas como los himnos están compuestos para emocionar y que, a pesar de estar obsoletas, son símbolos que permanecen intocables. Antonio Tagliarini en la misma entrevista periodística a colación del estreno dijo al respecto de estos símbolos nacionales: "si tú pones una bandera en una ceremonia oficial no la cuestionas. En el momento que metes una bandera en el teatro, inmediatamente el público comienza a interrogarse sobre ella", a lo que Idoia Zabaleta añadía: "Las banderas son en sí un espacio de representación y tienen su lugar en los sitios oficiales de representación. Queríamos ver qué produce traerlas a otro espacio de

representación como es un teatro" (Olmo, 2010: 63).

Formalmente, *Royal Dance* tiene tres partes: hay un prólogo o "nodo" (así se refiere a esta introducción Idoia Zabaleta en nuestra entrevista) en el que salen a escena dos figuras anodinas y se quedan quietas durante un tiempo, como si fuesen espectros, para marchar sin más. El grueso de la obra es una sucesión de alzamientos de banderas por parte de los dos bailarines vestidos de negro, neutro, en un principio, de un modo ceremonial, sobrio, solemne e incluso bello: se izan banderas hasta la altura de las varas de iluminación, manipulando su mecanismo de hilos y contrapesos invisible al público (bandera de Canadá y/o bandera de Portugal); se alzan con una mano cogiendo una de las puntas de la tela y levantando el brazo lentamente (Ikurriña y bandera de Brasil); se alzan con el pie haciendo un precioso *ecarté* por *passé* (bandera de la República Popular China); se desenrollan desde su asta perpendicular al eje corporal por encima de un cuerpo genuflexionado (Japón); se ondean blandiendo la bailarina el asta enérgicamente y circularmente al rededor de sí misma en lo alto de una silla, con una composición física que recuerda a un episodio revolucionario popular como el plasmado en el cuadro *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix (bandera de Francia)… Hasta que, poco a poco, las distintas formas de descubrir las telas van entrando en un juego de ironía, bandera a bandera: Idoia camina solemnemente recubierta con la bandera de Turquía a modo de vestido, Antonio camina por detrás de ella desplegando en lo alto la bandera de la Unión Europea, a modo de pancarta que cubre la cara de él y le sirve de fondo a ella; Idoia se queda quieta, de espaldas, con los brazos cruzados y pegada contra la bandera alemana enganchada a la pared del fondo, cual niño castigado y sin capacidad de réplica; en medio y al fondo del escenario con telón negro, Antonio, desde el suelo, levanta lentamente una bandera británica que coge con sus manos directamente por sus dos puntas y frente a él, desplegándose ésta perpendicularmente al suelo y a su vez cubriéndolo e invisibilizándolo a él poco a poco, hasta quedar como suspendida en el aire al tapar su cara, (ya que su vestimenta se confunde con el fondo), mientras que, un poquito más adelante en el escenario y desde los hombros escénicos (del lado jardín), la bandera de Sudáfrica parece caminar y acercársele despacio, movida por un asta larga y fina cuyo extremo opuesto no se ve, hasta que ambas banderas entran en un diálogo de movimientos; Antonio ondea la bandera de Japón agarrándola con ambas manos y fuerza por su largo asta, como haciéndola volar majestuosamente en el centro del espacio escénico, mientras que por el fondo cruza el escenario discretamente la bandera de Kiribati; Antonio se come la cuerda de la bandera de Italia, como si de un gran espagueti se tratara, mientras que vuelve a cruzar por detrás la bandera de Kiribati; Antonio e Idoia subidos sobre una escalera de tijera de madera se

mantienen mirando al frente impertérritos y sosteniendo él un asta con una bandera de tres franjas (roja, azul y blanca, como la bandera rusa, pero en posición invertida)… La ironía va creciendo hasta el punto de aparecer el sarcasmo y acaba el bloque con una propuesta, formalmente más sucia, en torno al himno de España, el de Primo de Rivera. Por último, hay un epílogo en el que entran de nuevo las figuras anodinas del inicio.

Al respecto del epílogo, explica la coreógrafa que han hecho hasta 15 o 20 versiones del final. Es más, podemos describir al menos dos de ellas. En uno de los vídeos promocionales, como final aparecen Idoia blandiendo una tela de bandera enroscada en cada mano (una ikurriña y la brasileña) y Antonio portando de modo similar la bandera italiana, apenas reconocibles todas al estar enroscadas sobre sí mismas. Ambos intérpretes realizan grandes movimientos rotativos con los brazos, en el eje anteroposterior de su cuerpo, a los que les siguen las telas de bandera, como si fueran cariocas dibujando círculos de tela que hipnotizan por su sencillez y regularidad, sólo alterada por las diferentes energías y ritmos aplicados al mismo movimiento repetitivo, que se desarrolla a lo largo de toda la duración del himno de Europa (la Novena Sinfonía de Beethoven compuesta en 1823 para musicar la *Oda a la alegría* de Schiller, escrita casi 50 años antes). En el vídeo correspondiente a la promoción del Festival Panorama (2010b), sin embargo, se ve un final alternativo en el que intervienen cinco personas para hacer bailar a las banderas al son del mismo himno: se ve a Antonio e Idoia en sus respectivos atuendos de negro y con las telas enroscadas cogidas de la mano, y a otras tres personas (dos mujeres y un hombre) en ropa de calle que sostienen también otros churros de tela de banderas en sus manos y los mueven generando grandes círculos al rotar los hombros seguidos de los brazos y las telas. En esta opción de final esas tres personas invitadas a escena podrían ser parte del público. Entre los cinco involucrados centrifugan y hacen girar cual aspas de molino de agua, las distintas telas de banderas (9), portando una en cada brazo, salvo Antonio que sólo manipula la italiana, enroscadas sobre sí mismas y ya irreconocibles. También aquí aparece el paralelismo del movimiento de las cariocas. Es como si de la solemnidad de los movimientos iniciales pasáramos y acabáramos en la diversión de la manipulación dinámica de objetos, por el mero hecho de jugar con ellos. En ese sentido puede interpretarse también el estatus que se confiere a las banderas a lo largo de la obra: de aparecer como símbolos identitarios, nacionales o institucionales, tratados con solemnidad y ritualidad (hasta el punto de evocar obras de arte consagradas y revoluciones y guerras), pasando por aparecer como signos representantes de conflictos políticos y de poder entre Estados grandes y pequeños (Japón-Kiribati) o con relaciones históricas espinosas (UK-Sudáfrica, UE-Turquía…), hasta acabar en el epílogo cuestionando ese valor simbólico al

despojarlas de la parafernalia ritual que las envuelve, y tratarlas como meros objetos de manipulación (en este caso) coreográfica.

Además de estos epílogos, en nuestra entrevista de octubre de 2011, Zabaleta nos describe el final que tenían establecido entonces: "vuelven a aparecer dos figuras anodinas, como dos punkies vestidos de negro, muy raros, que están durante veinte minutos haciendo unos movimientos así como entre obscenos, […] unos movimientos muy... extraños, entre obscenos, infantiles… unos movimientos libidinosos… y allí se acaba". Las dos figuras a las que se refiere Zabaleta son los propios creadores que, aunque entran vestidos con camisa o top negro y pantalones largos negros, en un estilo sobrio que ya mostraban en el resto de la obra, en este epílogo llevan también la cabeza y cara cubiertas con sendas pelucas de crestas de colores pero colocadas transversalmente, de modo que en vez de parecer una cresta punky dan imagen de una corona de fantasía. Sumado a esa imagen, durante la escena-epílogo, acaban desnudando su torso y bajándose los pantalones hasta quedar sólo con la ropa interior inferior negra, los calcetines negros estirados sobre las pantorrillas y los pantalones bajados hasta los tobillos limitando sus pasos, cada intérprete de pie sobre una bandera tirada en el suelo y realizando esos movimientos y gestualidades extrañas, animalísticas o entre obscenas e infantiles a las que se refería Zabaleta, ya sin música que los acompañe, cada cuerpo lejos del otro, ocupando una parte del escenario limitado por un amplio punto de luz blanca sobre el oscuro circundante.

Esta primera versión del epílogo incide más si cabe en el carácter de "desmitificación", "desritualización" e "informalización" de las banderas e himnos de la que hablábamos antes. La sobriedad que rodea a las banderas y los himnos, también a lo largo de la obra hasta este punto, es aquí acompañada de gestos que la traspasan (sea porque parecen infantiles, sea porque resultan libidinosos) y de signos físicos (una cresta punky de colores, atravesada como arcoíris de fantasía) que remiten a la irreverencia y desacralización de cualquier formalismo y hábito político-social; los cuerpos semi desnudos y las ropas caídas pero aún sujetas a los pies, entorpeciendo o limitando los movimientos posibles del cuerpo, apuntan cierta incomodidad y carácter grotesco a toda la escena. A esto se suma el hecho de que las banderas ya no están en torno a los intérpretes ni por encima de ellos, sino bajo sus pies, como alfombras, y que los movimientos que ellos hacen no están al servicio de la presentación de cada bandera, sino que los intérpretes están y hacen sus movimientos sobre la bandera y a pesar de ella.

La obra *Royal dance* es la más teatral de aquellas creadas por Idoia Zabaleta, en el sentido de que incluye un diseño de iluminación y un uso del espacio escénico y de la

tramoya propia de la caja negra ligados al edificio teatral (con oscuros, salidas y entradas desde los hombros, utilización de varas eléctricas para alzar o bajar banderas…). Es una obra pensada para exhibirse en espacios teatrales con caja negra (y linóleo blanco), a diferencia de otras creaciones de esta coreógrafa (como la siguiente que veremos) que se conciben y ensayan en estudios de danza o de artes plásticas en los que no ha lugar la parafernalia teatral. Así lo explicaba ella en nuestra entrevista: "a mí me gustaría mucho que alguien me dijera "toma, te dejamos un teatro dos meses", porque, entonces ¡estoy segura de que haría una pieza de teatro! Porque trabajaría con la maquinaria escénica, con las luces, […] Pero eso de estar durante dos meses, o tres meses, trabajando en una sala que no tiene luces para probar y luego tener que hacer las luces… condicionar todas las luces a la última semana, es que no... no funciono así. O sea, yo lo que tengo es con lo que trabajo. Entonces me ocurre esto: normalmente mis luces son de... interruptor. O sea, le doy al interruptor y quito el interruptor. […] Con *Royal* hemos conseguido hacer un buen trabajo, hemos trabajado con un buen profesional, con Óscar, y también estaba Antonio, que es más fino a ese nivel, porque si no, yo no soy nada fina con lo que son las… con la puesta en escena" (Marín y Zabaleta, 2011). Esta propuesta escénica que Zabaleta considera como la más teatral de sus creaciones hasta la fecha y necesitando de infraestructuras teatrales para representarse; con todo, tuvo un número considerable de actuaciones a lo largo de 2010 y 2011 y pudo verse en espacios y festivales internacionales importantes: entró en el VI Circuito de Danza Contemporánea organizado por Sarea con el apoyo del GV/EJ y se representó además de en Euskadi (Vitoria-Gasteiz, Bilbao, Leioa, Bergara…), en Italia (Bari, Roma…), Portugal (Lisboa, Guarda…), Brasil (Río de Janeiro, Sao Paulo…) y Catalunya (Girona).

En todas las variantes de *Royal Dance* presentadas, lo importante, aquello con lo que querían trabajar sus creadores, era el potencial de subversión de las cargas simbólicas de los signos-bandera y de las propias celebraciones solemnes de protocolos y representaciones. Para ello, los intérpretes generan ambigüedad entre la solemnidad y la ironía, entre el respeto y la trufa. Ya en el texto de presentación de la obra se dice lo siguiente: "Tocar lo intocable. Partimos de uno de los símbolos más tóxicos y potentes del siglo pasado: las banderas de las ceremonias oficiales: representación coreográfica, retórica política, celebración deportiva. Queremos deliberadamente jugar con el intercambio de la representación de estos símbolos. Duplicar, distorsionar, hacer resonar los posibles significados. El alzamiento de una bandera al ritmo del himno nacional, provoca, aún hoy y aquí una cierta perturbación afectiva" (Redescena, 2010: s/p). Del mismo modo se entendía desde una mirada periodística, en la que se incide en el modo en que ambos directores juegan a subvertir la representación de esos

símbolos celebrativos, retóricos y políticos (*Diari de Girona*, 17-03-11).

Son símbolos institucionales o institucionalizados, que permiten y procuran cohesionar a comunidades políticas o ideológicas (naciones, federaciones...). Pero no siempre lo consiguen, ya que, como hemos apuntado y se desliga del posicionamiento de Zabaleta y Tagliarini, también provocan distancia e incluso enfrentamiento respecto de los símbolos institucionalizados de otras comunidades. En relación con esto, Ander Gurrutxaga (2005: 52) explica en términos durkheimnianos que la institución supone cierta homogeneización de los valores a partir de los cuales se configura un sistema de normas y roles sociales –en sintonía con lo que veíamos anteriormente sobre la homogeneización de culturas mediante las lenguas oficiales del Estado (*cf.* French, 2021). Sin embargo, también explica que hoy, en las sociedades complejas como la vasca, ante el decaimiento generalizado del poder de las instituciones tradicionales, cada individuo puede elegir su norma fundamental (Estado, religión...) o no tener ninguna; puede implicarse en los procesos institucionales, elegir entre tradiciones y convicciones o quedarse indiferente ante unas y otras. En esas coordenadas, la política recurre a repensar la identidad, sabiendo que la identidad es al mismo tiempo "el enigma y es la necesidad" (Gurrutxaga, 2005: 48) y en ese recurso entra de nuevo la aplicación de emblemas institucionales y político-ideológicos que ayuden a reafirmar la identidad comunitaria (nacional, estatal, institucional...) y fidelice las pertenencias políticas. Es por eso, y en un contexto de apertura de opciones, que un(a) artista puede asimismo plantearse en su obra una posición de cuestionamiento, contestación o rechazo abierto a los símbolos de poder e identidad de las instituciones políticas. O, como en *Royal dance*, incluso un replanteamiento de los modos de representación de dichos símbolos.

François Thual explica que aunque inicialmente una nación pueda "fabricarse" por elementos minoritarios, al final lo que crea la realidad nacional es la imposición de modelos nacionales más o menos sintéticos (como los símbolos y elementos representativos): "La representació d'un grup social és la que determina la identitat d'aquest grup, i no sols l'origen lingüístic, cultural o religiós del grup" (1997: 37). Es más, este autor nos recuerda que los conflictos de identidad son provocados por redes de representación (más allá de decisiones políticas o militares puntuales) y que estas redes de representación apelan a emociones colectivas. Es decir, que un conflicto de identidad siempre tiene en su origen una parte conceptual y otra emocional (1997: 44). Un símbolo nacional puede conceptualmente representar a un país y, sin embargo, no apelar a las emociones de parte de la ciudadanía de ese país. De algún modo, en esos casos, pueden entenderse estos símbolos como imposiciones desde la institución para forzar o cuasi fingir adscripciones identitarias a estos

entes políticos. Lo cual podría generar reacciones afectivas adversas, más o menos tácitas, en parte de la ciudadanía. Con este contexto, podemos entender por qué para Idoia Zabaleta (y Antonio Tagliarini) los emblemas nacionales como banderas e himnos resultan tan problemáticos y "tóxicos". Además, puesto que la temática identitaria no puede desligarse de los problemas políticos y económicos, o de la distribución del poder y la riqueza porque, tal y como defiende Biagini (2000: 29), está íntimamente ligada a la toma de conciencia nacional y a las consecuciones sociales y es una forma de aprehender la realidad y readecuar las estrategias en ella, la propia identidad resulta también cuestionada en sí misma y tan controvertida.

Como concepto, la identidad apela a múltiples cuestiones en el plano personal y comunitario, incluidas cuestiones de poder, y los símbolos identitarios de comunidades también apelan y recuerdan las diferencias de poder. Tal y como defienden muchos de los autores consultados (Margalit, 2014; Glover, 2014; Bauman, 2010; Maaluf, 2012), los seres humanos percibimos la necesidad de formar parte de un colectivo, "pues no sólo nos dota de un marco de sentido, sino también porque tal pertenencia provoca la percepción de sentirnos arropados y protegidos frente a las amenazas externas" (Pérez Triviño en Glover *et al.* 2014: 15). Sin embargo, lo cierto es que los grupos a los que potencialmente podemos pertenecer son diversos (desde la familia, el club de fútbol, el barrio o la localidad en la que vivimos, el colectivo de trabajadores de una empresa, hasta el grupo nacional al que sentimos pertenecer) (Pérez Triviño en Glover *et al.*, 2014: 15), y la pertenencia nacional es sólo una de las opciones disponibles a nuestro sentido de identidad. Mientras que algunas de esas comunidades a las que podemos sentir pertenencer no tienen unos emblemas o símbolos que las representen "objetivamente", otras, como los Estados, las naciones y los territorios con representación institucional sí tienen banderas, himnos, insignias o sellos; y son símbolos de uso obligado y regulado por los protocolos político-administrativos de dichas comunidades institucionalizadas. De ahí que, ante símbolos que parecen imponer cierta adscripción identitaria, se genere, si no rechazo, sí una necesidad de problematizar, en este caso artísticamente, su alcance y repercusión en el imaginario colectivo.

Pero más allá de los símbolos nacionales institucionalizados, existen otros signos no institucionales que se relacionan con las comunidades culturales, lingüísticas, geopolíticas o nacionales. Idoia Zabaleta los trata también. De hecho, si en *Royal dance* problematiza los símbolos nacionales y sus modos de representación (en general y con una mirada internacionalista y abierta a diferentes referencias institucionales), en su siguiente trabajo, *Fisura nº 3: txoriak* (2011), va a plasmar otros signos culturales ligados a su ámbito cercano.

Ambos tienen que ver con la cuestión cultural y con la cuestión nacional, pero están concebidos con disposiciones y posicionamientos de partida muy diferentes. Para entender mejor la distinción que proponemos aquí entre símbolos nacionales y signos culturales, y la consiguiente manera diferenciada de exponerlos artísticamente (en esta y la siguiente obra de Zabaleta que analizaremos), vemos adecuado establecer a continuación algunas relaciones existentes entre lo nacional, lo cultural y lo político, para poder desenmarañarlas y situarlas mejor después en el caso vasco y la obra de Zabaleta.

Los posicionamientos políticos, la manera en que confieren sentido de identidad y los símbolos políticos que los apelan influyen en nuestro sentido de comunidad (sea esta nacional o no). Al respecto de los símbolos identitarios colectivos, Maaluf remarca –si bien él se refiere a todos los distintos signos que aglutinan a una comunidad (como su lengua, su religión, los diversos símbolos de su cultura o su independencia)– que "[e]stemos donde estemos, necesitamos esos signos de identificación, esos puentes tendidos hacia el otro –y es además la manera más «civil» de satisfacer la necesidad de identidad" (2012: 136-137). Por otra parte, los símbolos y emblemas políticos nacionales e institucionales no están al mismo nivel de problematización ni controversia que otros signos culturales. El primer lugar, porque el propio concepto de nación genera polémica asociada a su dimensión política, especialmente en entornos partícipes de conflictos políticos nacionales, como es el caso vasco-español-francés. A este respecto, cabe resaltar la distinción que hace Robert McKim (2014) de las dos vertientes del concepto de nación: están el aspecto cultural y la dimensión política. Por un lado, para él, en el aspecto cultural, "una nación es un grupo que comparte unas características como el estilo de vida, la lengua [...]. Los gustos, los valores, el código moral y las opciones de los individuos que crecen en el seno del grupo se ven afectados por su cultura en un grado significativo" (McKim, 2014: 139-140). Según este autor, parte de lo que explica la existencia de dicho grupo cultural es que las personas que lo constituyen tengan el sentimiento de que son un grupo diferente. Por otro lado, distingue McKim que, un grupo cultural sólo es una nación si posee una dimensión política sostenida en el tiempo (durante varias generaciones). Esa dimensión política puede ser la posesión de un Estado propio, pero también puede consistir simplemente en la aspiración a la consecución de un Estado, como parte de su agenda política (McKim, 2014: 140), o incluso en la mera aspiración a la obtención de un acuerdo político particular (diferente del de constituirse como Estado) capaz de dar expresión y cabida a las aspiraciones del grupo (McKim, 2014: 141). Por lo tanto, la condición de nación tiene necesariamente las dos dimensiones, cultural y política, y si la última está del todo ausente no solemos hablar de nación (McKim, 2014:

141).

El caso de Euskal Herria habría que revisarlo bajo este prisma. De una parte, por más plural y heterogénea que sea hoy la sociedad vasca, ha sido históricamente y durante siglos un grupo cultural con pertenencias y costumbres comunes y los estudios sociológicos realizados recientemente demuestran que la mayoría de su población aún hoy se siente como un grupo distinto y distinguido. Por otro lado, también muestra aspiraciones políticas de autodeterminación (si atendemos a las mayorías políticas reflejadas en los resultados electorales desde hace varias décadas). Esto ya podría llevarnos a tratar la comunidad vasca como nación (política y cultural). En todo caso, por si tratarla como nación pudiera suscitar suspicacias políticas, interesa aclarar y resaltar que el grupo cultural mayoritario al que se hace referencia cuando hablamos del País Vasco se identifica a sí mismo como nación cultural y que, por lo tanto, es lícito utilizar el término nación al referirnos a él, aunque sea sólo refiriéndose a la acepción cultural del mismo. Esta opción concuerda con la propuesta Herderiana de nacionalismo cultural, tal y como la describe Margalit y que especifica que para este tipo de nacionalismo, "la política no es una expresión esencial de la nación, sino únicamente un medio de garantizar una expresión cultural independiente y creativa en aquellos casos en que la cultura y la lengua se encuentren amenazadas" (Margalit, 2014: 98-99). En cualquiera de los casos, la cuestión nacional, tanto como la cuestión cultural y la política, es un asunto generalmente presente en la conciencia identitaria de los/las vascos/as.

Puede que en esta y la siguiente obra a analizar de Zabaleta la cuestión política no sea explícita, pero desde luego, el tratamiento de lo nacionalista (como relativo a nación) sí está presente en su tributo a lo cultural y en relación a aquellos rasgos y signos culturales menos establecidos, minoritarios y no institucionalizados. Más allá de constatar que, de nuevo (atendiendo a las palabras de Margalit), se entiende la emergencia identitaria (en este caso nacionalista) como una respuesta ante una situación de amenaza de las pertenencias propias (en este caso, la cultura y la lengua), lo que nos interesa de esta cuestión es mantener clara la doble dimensión no sólo del concepto nación o del nacionalismo, sino también de las ideas de símbolo, emblema y signo ligadas a ellos. Y entender cómo aunque unas se apoyen en otras y en ocasiones confluyan y surjan emblemas mixtos, el lugar del que surgen y los recorridos que trazan, en relación con la comunidad que representan, son distintos y, por lo tanto, una artista como Idoia Zabaleta que problematiza en torno al valor, alcance, recorrido y subversión de esos símbolos puede tratarlos diferenciadamente. De hecho, si *Royal Dance* se crea en torno a símbolos políticos como himnos y banderas, en una dimensión internacional y con una problematización y reflexión sobre su representatividad en general), su siguiente

creación, *Fisurak nº3: Txoriak*, aunque inspirada por la misma pulsión político-social, se recrea en otros signos culturales, más ligados a la poética que a la política, pero muy localizados en la cultura vasca *euskaldun* y popular, tal como veremos a continuación.

14. *Fisura nº 3: Txoriak. Serie de acciones para ser observadas contra una pared* (2011) de Idoia Zabaleta. Signos y metáforas culturales

Tras el trabajo de creación colaborativa en *Royal Dance* y las obras previas, Idoia Zabaleta decide que quiere trabajar sola para no tener que "negociar imaginarios ni nada". Así empieza una serie de ejercicios que llama "fisuras", de la que derivará *Fisura nº 3: Txoriak*, y que se proponen como exploraciones en torno a temas violentos para ella, temas que le "atraviesan el cuerpo". De hecho, los llamó "fisuras" para referirse a "esas pequeñas hendiduras a través de las cuales la materia es atravesada por la luz, conectando interior con exterior" (Dantzaldia, 2007: 26), ya que ese binomio le interesaba: la relación entre lo que ocurre dentro del cuerpo y lo que ocurre fuera, y, por tanto, las ideas de límite y de permeabilidad.

Los primeros ejercicios de esa serie los había empezado cuando aún estaba colaborando en *Dueto* con Filipa Francisco y empezaba a sentir que quería trabajar con temas más cercanos y concretos. Los mostraba en público para peticiones concretas de participación en eventos. Por ejemplo, en 2007 había tenido una invitación de La Fundición (en Bilbao) para presentar algo suyo en el atrio del Guggenheim dentro del festival *Dantzaldia*. Fue cuando se rompió la tregua (de nueve meses) de ETA con el atentado en la terminal 4 de Barajas (el 30 de diciembre de 2006) y de ahí le surgió la necesidad. Con el sentimiento y reacción a ese acontecimiento hizo un ejercicio cuasi espontáneo de acciones físicas que presentó en el *Dantzaldia* de 2007 que llamó *Fisura nº 2*. Tal y como nos relata Zabaleta, "estaba muy, muy enfadada, porque había creído ingenuamente en aquello, y entonces allí

hice una [*fisura*]. Aquella fue muy rápida, fue en dos semanas, eso, absolutamente delirante, absolutamente delirante… […] Hice una especie de figura de Mari Jaia[20], que iba pasando por una serie de... El caso es que nunca pensé… como fue tan rápido todo y la hice de aquella manera tan… porque era lo que necesitaba hacer en aquel momento. De hecho, luego me han pedido repetirla y no he encontrado la fuerza o el motivo para volver a hacerla, porque era una cosa así... hecha en bruto, y fuera de eso, me costaba" (Marín y Zabaleta, 2011). Isabel de Naverán fue testigo del evento y así recoge su descripción del mismo:

> Idoia Zabaleta encarna un glosario de iconos identitarios, símbolos del imaginario común de la realidad vasco-española que busca manifestarse como un cuerpo re-significado y re-significante. A través del juego, el humor y el exceso de referencias –danzas folklóricas, manifestaciones políticas, figuras artísticas, elementos culturales, hinchas de fútbol...– la acción de Zabaleta rastrea las imágenes y registros de una cultura cada vez menos clasificable (Naverán, 2007: s/p).

Otro ejercicio anterior con el título *Fisura* tuvo lugar en circunstancias similares y también en 2007. Desde el espacio de creación La Porta, en Barcelona, le habían pedido crear algo para los encuentros Nits Salvatges'07 (La Porta, 2013) y su propuesta fue una acción inmediata de corta duración que se programó con el nombre *Fisura nº 1*. Sobre esta, decía la artista años después que "fue una cosa así… bruta, que hice. Luego me pidieron repetirla y… lo mismo, porque no eran piezas, eran ejercicios, ejercicios de estar allí, de lanzarte" (Marín y Zabaleta, 2011). Los ejercicios-fisuras, en todo caso, parten de una premisa común que los conecta y es que "deben nacer de una fantasía y atravesar un delirio" (Dantzaldia, 2007: 26).

La cuestión es que, tras *Royal Dance* y estos dos ejercicios inmediatos, Idoia Zabaleta decidió hacer una pieza, un solo, que bebía de esas "fisuras" previas y que trataba cuestiones y referentes de su entorno cercano, aún en relación con ese "espacio-herida" que conecta el entorno exterior con el interior del cuerpo. Hay quien definió la serie "Fisuras" como piezas que "se sumergen en un pantano de alta toxicidad sobre simbología local y construcción de identidad" (*El Correo*, 2013: s/p). Pero en la *Fisura nº 3: txoriak* (2011), la simbología local que se trata no es institucional ni polémica, sino que se manejan alegorías e imaginarios colectivos, cercanos y acotados, eso sí, pero también indeterminados, en los que su articulación más concreta viene dada por referencias ambiguas en distintas canciones

[20] Marijaia es un personaje ficticio, icono de la Semana Grande de Bilbao o *Aste Nagusia*. Fue diseñado por la pintora Mari Puri Herrero en 1978 por encargo de la Comisión de Fiestas de la villa vizcaína. El nombre *Marijaia* se traduce como "Señora de las Fiestas". Es una mujer de aspecto tradicional vasco, con ropajes rurales y pañuelo en la cabeza. Su rostro es de rasgos prominentes y sonrosado, con aire cómico. En señal de optimismo y baile, lleva los brazos en alto. Cada año se elabora un ejemplar de *Marijaia* a gran escala, al modo de los antiguos gigantes y cabezudos, que desde el *txupinazo* que da inicio a las fiestas sale a presidir las mismas desde un balcón del Teatro Arriaga. Al cabo de nueve días es quemada en un paseíllo, lo que marcará el final de la Semana Grande. Estos datos son de conocimiento popular local. No nos constan estudios académicos al respecto de esta figura.

populares. La pieza se construye, de hecho, en torno a canciones populares *euskaldunes* que tienen en común el objeto de su temática y una posible dimensión alegórica del mismo.

Txoriak es "pájaros" en euskera, y todas las canciones sobre las que se articula esta creación hacen referencia a aves, sus alas y/o su capacidad de volar. El título de esta pieza es, por lo tanto, enteramente descriptivo, ya que, además de determinar que se trata de la tercera parte de un impulso previo que se sucede en la serie "fisuras", por un lado, anuncia el tema que inspira la creación (las aves, *txoriak*) y, por otro lado, enuncia la forma en la que ésta se dispone, ya que el título completo de la pieza es *Fisura nº3: txoriak. Serie de acciones para ser observadas contra una pared*, a pesar de que de manera abreviada sea referida por la propia creadora como *Fisura nº 3: txoriak*.

Fue estrenada en Bulegoa z/b (Bilbao) el 13 de enero de 2011[21], creada e interpretada por Idoia Zabaleta. Fue una producción de Azala, que recibió una subvención del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. Las presentaciones públicas de *Fisura Nº3: Txoriak* en el mismo año de creación incluyen: AZALA, Kreazio Espazioa en Lasierra de Álava; Bulegoa z/b de Bilbao; UCLM, Campus de Cuenca; Paraninfo de la UPV/EHU en el Campus de Bilbao; Sala Amarika en Gasteiz; espacio ZWAP de Bilbao, dentro del Festival BAD de 2011; el Festival Vascos en Berlín, en dicha ciudad alemana (Moare, 2011); Arteleku en Donostia en abril de 2011 y Pabellón 6 en Bilbao, ya en enero de 2012.

Que una obra coreográfica se articule en torno a ciertas composiciones musicales no es nuevo, pero sí es significativo que la dramaturgia de una pieza de danza contemporánea se componga en base al imaginario colectivo que se desprende de las letras de canciones populares. La relación entre canciones populares e identidad comunitaria se observa en ese imaginario colectivo que comparten. Por otro lado, Simon Frith en un capítulo específico sobre "Música e identidad", señala que aunque resulte fácil interpretar la cultura y leerla ideológicamente, es decir, asignarle condiciones sociales, lo difícil es hacer el análisis en sentido inverso y explicar "por qué una idea o experiencia adopta esta forma artística o estética y no otra, que «refleja» o «representa» de igual manera sus condiciones de producción" (2003: 183). Así, podemos preguntarnos qué subyace a esas canciones que entronca y a su vez construye el imaginario colectivo del que participa Zabaleta. Al respecto, Frith explica que las canciones que escuchamos construyen nuestro sentido de identidad "mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad,

[21] Según consta en el video promocional de la pieza y en numerosas referencias en línea que dan noticia o crónica sobre el evento, aunque en la web del Archivo Virtual ARTEA (Zabaleta y ARTEA, 2011) [13-2-2020] se recoja que su estreno tuvo lugar en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.

experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos. Esa fusión de la fantasía imaginativa y la práctica corporal marca también la integración de la estética y la ética" (2003: 212). Por eso, aboga por el examen de la música popular invirtiendo el procedimiento académico y crítico habitual: la cuestión para él no sería analizar cómo determinada obra musical refleja a la gente sino cómo crea una experiencia estética que "sólo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva", es decir, cómo la experiencia estética *produce* a la gente (Frith, 2003: 184). Para este autor, lo estético describe la calidad de una experiencia y no la de un objeto; a través de la experiencia estética nos experimentamos a nosotros mismos (y no sólo el mundo externo a nosotros) de manera diferente. En esas coordenadas, presenta la música como clave de la identidad, ya que ésta ofrece, con suma intensidad, "tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo" (2003: 185).

Con todo, y volviendo al caso de *Fisura nº 3: txoriak,* vemos cómo el hecho de crear una obra escénica y audiovisual, en torno a canciones populares vascas ofrece una doble lectura de lo identitario: la de la identidad individual de la artista y la de lo comunitario de su entorno cultural; por un lado, su papel de receptora de estas canciones (cómo le hayan podido afectar estéticamente a ella a lo largo de su vida) y, por otro lado, su papel de emisora de las mismas en el conjunto de la pieza (qué experiencia estética puede derivarse para el público de ellas, sumadas entre sí y sumadas a las figuras corporales y acciones que propone Zabaleta con cada canción). Para Frith, poder hacer esas lecturas requiere asumir dos premisas: primero, "que la identidad es *móvil*, un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser" y, segundo, que el mejor modo de entender la experiencia musical –tanto de la composición como de la escucha musical– es verla como una experiencia de ese yo en construcción. Sobre esas premisas concluye: *"*La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética" (2003: 184). Con esta idea en mente, nos acercamos a la obra de esta coreógrafa, que pone en relación y contraposición cuerpo e imaginario colectivo, textos e interpretación personal, lectura y movimiento, lo identitario colectivo y un posicionamiento individual.

Para la propia Idoia Zabaleta, según nos explicó en una entrevista realizada el mismo año en que se estrenaba *Fisura nº 3: txoriak*, esta creación se da en torno a un tema socio-político vasco que se simboliza o alegoriza en torno a los pájaros (ya sean cautivos, con alas rotas, encadenados, o volando, libres…) en ciertas canciones populares vascas y que sobrevuela el imaginario colectivo vasco de una manera indeterminada: "Luego [la pieza] se

puede leer desde lugares muy diferentes, pero el epicentro también es un tema socio-político en Euskal Herria, en el que yo principalmente ilustro […] 7 canciones vascas". Zabaleta explica que ya en trabajos anteriores se había percatado de "cuántas canciones vascas, o cuánto el imaginario colectivo vasco éste –tanto de torturados, de victimas […]– …Todo tiene que ver con pájaros. El pájaro es un elemento que está allí, o porque le cortan las alas o porque tal […], con el fin de ETA hablan de los halcones y de las palomas… O sea, hay un imaginario." Es el reconocimiento de ese imaginario colectivo (e indeterminado) respecto del valor simbólico de las aves en la música popular vasca, un descubrimiento personal suyo, el que motiva a la coreógrafa a generar una pieza que ponga el foco en algunas de esas canciones y en la carga simbólica que denotan (o no). De hecho, su propuesta artística puede servir como acicate para un estudio etnográfico al respecto, que no nos consta que exista aún. En todo caso, lo que podemos aportar desde esta investigación es que muchas de las alusiones sociopolíticas en forma de canciones o símbolos populares del imaginario colectivo mencionado, patentes en las letras del pop y rock local (desde la década de los sesenta del siglo XX) así como en canciones tradicionales, están relacionadas sobre todo con el tema de la interdependencia de España y Francia y con el ansia de independencia, pero que, precisamente por su indeterminación y su carácter metafórico, incluso las más evidentes escapan a lecturas unívocas y, además, otras parecen aludir simplemente a una querencia por lo silvestre, el cielo abierto, lo salvaje o la belleza de un pequeño ser vivo cantarín. Sin embargo, también cabe señalar que esa simbología ligada a los pájaros no es exclusiva del ámbito musical local, y que también se concreta en signos y emblemas de "lo vasco" más precisos y políticos, como veremos a continuación.

Como ejemplos de símbolos populares vascos relacionados con aves y más asentados y extendidos tenemos el *Arrano Beltza* (el águila negra, literalmente, o águila real, denominación común en castellano) que ha formado parte del "escudo tradicional" del Gobierno de Navarra durante 800 años y que tras la muerte de Franco la izquierda abertzale recuperó como símbolo patriótico (Vigor, 2016), llegando a crearse por Telésforo Monzón una bandera con dicho águila negra sobre fondo amarillo que para muchos supone una bandera alternativa a la Ikurriña como verdadera representante popular de Euskal Herria (Iparraguirre, 2016). Aunque los orígenes y antigüedad de este emblema son contestados entre diversos historiadores, en el imaginario del nacionalismo independentista vasco queda establecido como símbolo de cierta estirpe vasco-navarra que se remonta a los orígenes del viejo reino de Nafarroa, según defienden historiadores como Pello Guerra Viscarret (2008). El pájaro *Arrano Beltza* es también protagonista de y da título a un poema de Joxean Artze

(también conocido como Joxe Anton o Jose Antonio Artze) publicado en 1973, que fue recitado por el propio poeta acompañado por el músico Mikel Laboa en la grabación del disco *Bat Hiru* en 1974, sobre el que, en 1977, Agustín González Azilu compuso una cantata para coro de cámara y que posteriormente, en 1993, también musicó el grupo Negu Gorriak en su disco *Borreroak Baditu Milaka Aurpegi*. En uno de sus fragmentos se evoca la tradicional leyenda asociada al origen del escudo de las "cadenas de Navarra" (Aulestia, 2000: 35-36; Kortazar, 2003).

Definitivamente, las alusiones a pájaros en canciones vascas son muchas más que las siete que utiliza Zabaleta en esta pieza, y también son varias las que proponen una lectura política de las alegorías sobre pájaros que contienen sus letras. Por ejemplo, una canción de Benito Lertxundi, *Txori Ttikia* –en una formidable versión grabada con la Orquesta Sinfónica de Euskadi dirigida por Enrique Ugarte– (1998), habla de una cría de pájaro encerrada en una jaula a la que, al crecer y convertirse en águila, por temor a que rompiera los barrotes le abrieron la puerta para que se creyera libre, pero que al poco se percató de que tenía una pata encadenada a una roca y que su vuelo estaba limitado. Si las opciones de canciones vascas con metáforas y alegorías sobre pájaros son tantas, ¿por qué reducir las alusiones a siete figuras en *Fisura nº3: Txoriak*? Idoia Zabaleta dice en nuestra entrevista que por poner un final, "¿podrían haber sido catorce? sí, pero son siete" y que lo considera casi como una concesión: "Creo que muchos finales son una concesión: al tiempo de ensayos o a la hora establecida". En todo caso, el número elegido puede tener una lectura ideológica y política para quien la busque: siete son las provincias de Euskal Herria y es un número común en lemas y emblemas que movilizan al nacionalismo vasco en su anhelo por unificar los territorios de habla éuscara hoy repartidos entre dos Estados y tres comunidades autónomas o departamentos. Es el caso del conocido "*Zazpiak bat!*" (¡los siete, uno!) que es como se conoce también al escudo que representa y unifica los emblemas de dichos siete territorios históricos en los que se manifiesta la cultura vasca: en la parte de arriba, aparecen las cadenas navarras (simbolizando la unión entre la Alta Navarra en España y la Basse Navarre en Francia en recuerdo a la batalla de las Navas de Tolosa), el escudo de Guipúzcoa, el escudo de Vizcaya, y en la parte de abajo, el escudo de Álava, el de Lapurdi (Labort/Labourd) y el de Zuberoa/Xiberoa/Sule (Sola/Soule) (Auñamendi, s.f.: 'Zazpiak bat').

El tema ideológico de fondo en las canciones no está explicitado en *Fisura nº 3: txoriak*. Lo único que se hace evidente es que, tanto las canciones como las figuras y acciones de la pieza, tienen relación con pájaros. De hecho, el tratamiento general de sus partes se realiza desde la ambigüedad. Idoia Zabaleta no se posiciona en su obra a favor o en contra de

estas metáforas y símbolos indeterminados, ni los asume ni los critica; simplemente juega con ellos: los utiliza, los plasma, los suma, presentados uno tras otro, para denotar el común denominador que tienen, y superpone al símbolo original (la canción compuesta por música y letra en euskera), la plasmación visual de la traducción al castellano de cada letra, y su propuesta personal de imagen corporal y acciones físicas que acompañan cada canción, componiendo con la superposición de esos tres elementos un nuevo signo polisémico que Zabaleta presenta como "figura", para que cada espectador(a) extraiga sus imágenes asociadas, conexiones ideológicas o lo que fuere. Dice ella: "Es una pieza muy rara, muy marciana, de nuevo sobre un tema socio-político… Son 7 canciones que hablan de pájaros, y yo lo que hago es, con figuras muy ambiguas, en todos los sentidos, ilustro estas 7 canciones que se ven tal cual, se ven con las letras traducidas a *erderaz* [castellano]: se pone la canción en Euskera, se pone la letra traducida a *erderaz*…" (Marín y Zabaleta, 2011). La creadora define por tanto la pieza como ambigua, pero al mismo tiempo resalta el tema socio-político de fondo. Así, el juego de contrastes y asociaciones de ideas e imágenes que propone con las distintas canciones no debería entenderse como meramente estético.

Por otro lado, Zabaleta también describe la pieza como "muy plana" y al detallar la "llaneza" con la que se enfrenta a esos signos culturales y con la que los muestra, pone asimismo en relieve el título completo de la obra (*Fisura nº 3: txoriak. Serie de acciones para ser observadas contra una pared*) y la situación de partida en la que se coloca a sí misma junto a la bidimensionalidad de un muro: "Yo estoy pegada contra una pared, quiero hacer una idea de figura, de cosa bidimensional [...]. Son varias figuras, […] muy de imagen, contra la pared; y antes o después, o sea, cada figura, de alguna manera, ilustra lo que es, en paralelo, a veces un poquito antes, a veces después, [cada una de] estas 7 canciones" (Marín y Zabaleta, 2011).

La bidimensionalidad de la pared se presenta también, por lo tanto, como constitutivo de este trabajo, al igual que la imagen visual que se propone: "Todo es blanco: la pared es blanca, yo voy vestida de blanco, así: con una imagen también un poco rara, estoy cubierta… en cada figura tengo diferentes maneras… diríamos máscaras", describe la creadora en nuestra entrevista. Tan importante es esa idea de "plano" y de blancura que, de hecho, *Fisura nº3: txoriak* está concebida para presentarse en espacios expositivos (museos, salas de exposición…) y no en espacios teatrales al uso. Puede hacerse en cualquier sala con pared blanca, lo cual remite la obra performativa al tipo de recepción propio de las artes visuales (Sánchez y Conde-Salazar, 2003). En ella, el público estará sentado o de pie alrededor de la sala, sin tener un espacio asignado específicamente para la expectación. En

esta pieza la iluminación es la propia y natural de la sala, sin focos añadidos (puede no tener un oscuro total), más la luz de un proyector sobre la pared en la que ocurren las acciones. Se proyecta así un gran rectángulo de luz blanca sobre la pared blanca, que nos recuerda al cuadro *Blanco sobre blanco* de K. Malevich (1918), y que enmarca cada cuadro-acción. El único juego lumínico que se da en toda la pieza es un breve parpadeo oscuro del proyector entre acciones y una ráfaga de parpadeos al final de la pieza. Por lo tanto, no hay teatralización del espacio ni tampoco hay apenas ritual de escenificación.

En este sentido, las acciones que propone la coreógrafa pueden entenderse como partes de un acontecimiento (*happening*) ligado a las artes plásticas y visuales, lo cual vuelve a remitir al espacio elegido para la pieza como un espacio que es a priori de exhibición, y no de representación. Sin embargo, a diferencia de las pretensiones de los primeros *happenings*, las acciones e imágenes que aquí se presentan no son espontáneas, casuales ni arbitrarias[22]. Al contrario, son ilustraciones o "representaciones" de alegorías y signos culturales y sociopolíticos contenidos en canciones populares. Es decir, son yuxtaposiciones de signos culturales con símbolos musicales, ilustraciones corporales, re-presentaciones de movimientos y poses con carga simbólica (aunque ambigua), en una actuación que puede no tener que ver con la danza y el teatro al uso pero que, desde luego, está perfectamente coreografiada y medida, como en las representaciones al uso. De hecho, una gran diferencia entre la *Fisura nº 3* y las anteriores fisuras es que en esta no hay espacio para la improvisación, todo está controlado: los movimientos y los tiempos, los desplazamientos y las acciones… Así lo convenía la propia Zabaleta en nuestra entrevista de 2011: "tanto *Txoriak* como *Royal* están súper controlados, son como el anti... anti improvisación. He hecho mucha improvisación y vengo mucho de ese mundo y tuve un momento […] así, de rechazo a una serie de cosas. […] Son muchísimo más controlados". De modo que estas dos obras suyas que analizamos aquí son, al menos en ese sentido, una deriva distinguida de su trabajo creativo previo. Otra diferencia entre *Fisura nº 3: txoriak* y las "fisuras" previas es que a pesar de que todas son piezas cortas, si los ejercicios que se presentaron con el título *Fisura nº 1* y *Fisura nº 2* no llegaban a los 20 minutos, la pieza número 3: *txoriak,* tiene una duración de aproximadamente 50 min.

Las acciones se suceden sin solución de continuidad, y la puesta en escena es

[22] Por otro lado, estas pretensiones originarias de A. Kaprow, quien inaugurara el concepto "hapenning" como género autónomo de las artes visuales, sin embargo, ha quedado probado que eran parte de la pose-discurso artístico público. Sus happenings, y los de otros muchos que le siguieron, fueron cuidadosamente escritos, ensayados y controlados antes de su puesta en público (Goldberg, 1996: 128-130). También Marvin Carlson (1996: 97-98) coincide en que la espontaneidad no es lo que distingue a los happenings de otras formas teatrales precedentes.

altamente sobria, o tal y como nos la refiere la propia artista, seca, al proponerse por medio de "corte y cambio; corte y cambio. El trabajo, en realidad, no es nada brillante, es muy seco, es sobrio, en un sentido. […] *Txoriak* también tiene […] un humor bastante extraño, pero va saliendo. Pero sí, son trabajos secos, en ese sentido" (Marín y Zabaleta, 2011). Cada acción (o serie de acciones y movimientos en torno a una canción y una propuesta de atuendo blanco, lo que Zabaleta denomina "figura") tiene un título. Es un título que no se anuncia al público y que este puede perfectamente desconocer, pero que es significativo para la creadora y que se plasma en algunos textos de presentación de la pieza. Los títulos de las siete figuras, en orden de aparición, son: Palomita, Exotika, Txegüingan, The hunter, Grafiosis, Baso ilunetan, Leoiak y Txoriak, txori. Observamos pues que se mezclan castellano, euskera, inglés e híbridos ortográficos entre los siete títulos.

A continuación describimos las acciones y figuras de la obra completa presentada en Arteleku (Donostia) el 25 de marzo de 2011 (Arteleku, 2015), poniendo atención a la plasticidad que se propone en cada una, como si fueran cuadros en movimiento. Optamos por una descripción formalista (Fiedler, 1991) de la obra artística ya que, en ésta, las ideas de figura, de espacio de exhibición y de "ilustración" de canciones nos remiten al arte plástico y porque, además, que Idoia Zabaleta haga hincapié en el carácter "ambiguo" de su propuesta nos habla de la conveniencia de no cargar las descripciones con aspectos valorativos ni interpretativos, para que las formas hablen por sí mismas, y sea cada espectador(a) quien decida qué le sugieren:

El público está esparcido por la sala o sentado en sillas frente a una amplia pared blanca en un espacio no teatral (en este caso, una gran sala de exhibición). La luz de la sala está apagada, pero entra claridad por los costados (uno de los cuales contiene la rampa de salida). Entra Idoia caminando tranquila y solemnemente por la rampa hasta llegar al centro de la sala donde está el público, vestida con un albornoz blanco, calcetines y zapatillas de tenis blancas, y con la cabeza cubierta por una especie de capirote o funda rectangular rígida, también blanca. Va buscando su sitio sin poder usar los ojos para ver el camino. Finalmente, llega al espacio de representación: el recuadro que dibuja la luz de un proyector sobre la pared blanca, en medio de esta. Se queda de pie frente a la pared y muy cerca de ella, de espaldas al público, quieta, durante un largo minuto. Estira los brazos por encima de su cabeza pegando las palmas a la pared y va escurriéndose hacia el suelo hasta quedar primero arrodillada contra la pared y luego totalmente despanzurrada por el suelo, como un animalillo moribundo que aún hace pequeños aspavientos que denotan su lucha por vivir. Una pista de audio va entrando en el cuadro, ganando nitidez y volumen por momentos: es su propia voz

grabada, deformada, que se queja con alaridos y exclama palabras que finalmente llegamos a entender: "¡las piernas, no, por favor!" , "los ojos… ¡los ojos no!", "¡Ay, os lo suplico, los ojos no!", "¡Ay!"… Tras esa imagen, y con Idoia todavía por el suelo, suena la canción popular *Xoxua galdu du burua* en versión *a capela* del coro Oilarrak (incluída en el disco *Hats berri*, de 1998). A medida que avanza la canción, se proyectan sobre la pared las palabras de la letra original completa traducidas al castellano[23]:

> Xoxoak galdu du burua / Burua, xoxua, gaixoa / Nola kanta, nola xirula, nola kanta xoxuak?
> Xoxoak galdu du begia/ Burua, begia, xoxua, gaixoa / Nola kanta, nola xirula, nola kanta xoxuak?
> Xoxoak galdu du lepoa / Burua, begia, lepoa, xoxua, gaixoa / Nola kanta, nola xirula, nola kanta xoxuak?
> Xoxoak galdu du mokoa / Burua, begia, lepoa, mokoa, xoxua, gaixoa / Nola kanta, nola xirula, nola kanta xoxuak?
> Xoxoak galdu du hegal / Burua, begia, lepoa, mokoa, hegala, xoxua, gaixoa / Nola kanta, nola xirula, nola kanta xoxuak?
> Xoxoak galdu du buztana / Burua, begia, lepoa, mokoa, hegala, buztana, xoxua, gaixoa / Nola kanta, nola xirula, nola kanta xoxuak?
> Xoxoak galdu du bihotza / Burua, begia, lepoa, mokoa, hegala, buztana, bihotza, xoxua, gaixoa / Nola kanta, nola xirula, nola kanta xoxuak?

Ya cuando en la canción el mirlo ha perdido las alas, Idoia se levanta del suelo quitándose la funda que le cubre la cabeza y va hacia un lateral de la pared (en el que tiene dispuestos el resto de elementos de vestuario y utilería blancos que irá utilizando), quedándose ahí, de espaldas al público, hasta que acaba el tema y esta acción (de unos 10 minutos), que en el texto de presentación de la obra aparece titulada como "Palomita". Esa es la primera figura, con nombre de mujer, de animal, diminutivo, con una canción sobre un mirlo, con palabras que aluden al desmembramiento corporal, con bellas voces masculinas cantándolas (con una melodía y letra que hoy se expanden en repertorios de canciones infantiles), con la imagen de un cuerpo tendido en el suelo como agónico, con una voz de mujer que antecede a la canción con alaridos, protestas y súplicas… Que la pieza *Fisura nº 3:*

[23] Cómo canta, cómo silba,/ cómo canta el mirlo./ El mirlo ha perdido el pico,/ el pico ha perdido el mirlo./ ¿Cómo canta, cómo silba,/ cómo canta el mirlo? / El mirlo ha perdido los ojos,/ los ojos, el pico ha perdido el mirlo / ¿Cómo canta, cómo silba,/ cómo canta el mirlo?/ El mirlo ha perdido la cabeza,/ la cabeza, los ojos, el pico ha perdido el mirlo./ ¿Cómo canta, cómo silba,/ cómo canta el mirlo?/ El mirlo ha perdido el cuello,/ el cuello, la cabeza, los ojos, el pico ha perdido el mirlo. / ¿Cómo canta, cómo silba,/ cómo canta el mirlo?/ El mirlo ha perdido la columna,/ la columna, el cuello, la cabeza, los ojos, el pico ha perdido el mirlo. / ¿Cómo canta, cómo silba,/ cómo canta el mirlo?/ El mirlo ha perdido las alas,/ las alas, la columna, el cuello, la cabeza, los ojos, el pico ha perdido el mirlo. / ¿Cómo canta, cómo silba,/ cómo canta el mirlo?/ El mirlo ha perdido la cola,/ la cola, las alas, la columna, el cuello, la cabeza, los ojos, el pico ha perdido el mirlo. / ¿Cómo canta, cómo silba,/ cómo canta el mirlo?/ El mirlo ha perdido el corazón,/ el corazón, la cola, las alas, la columna, el cuello, la cabeza, los ojos, el pico ha perdido el mirlo. / ¿Cómo canta, cómo silba,/ cómo canta el mirlo?

txoriak se conforme de 7 figuras, nos hace pensar en Inmanuel Kant, cuando en su *Crítica al juicio* decía que "Cada forma de los objetos del sentido es una figura o un juego" (1989: 14.8). La figura que presenta Zabaleta para abrir su pieza, aún siendo abierta y polisémica, ofrece un contraste de formas (visuales y acústicas) que hacen del objeto de sentido un asunto oscuro y violento, a la vez que doméstico y cercano.

Le sigue la acción-figura titulada "Exotika", sin pista de audio: vestida con los pantalones cortos y camiseta de manga corta que llevaba bajo el albornoz y que serán el vestuario base del resto de la pieza, además de con unas cadenillas plateadas sobre la cabeza y el cuello y sujetando por las asas una bolsa de plástico blanco en cada mano, Idoia Zabaleta recorre el largo de la pared, manteniéndose en todo momento de cara al público, ondulando la cadera y alternadamente los brazos en los laterales, para generar un molinillo sinuoso con las bolsas de plástico que se llenan de aire por el propio movimiento. La siguiente acción-figura se llama "Txegüingan": la intérprete se cubre los ojos con un antifaz y coge unos chicles para masticarlos durante unos segundos frente al público. Después, se "amorra" a la pared y dibuja sobre la misma con su boca, con el chicle que va saliendo de su boca, una línea curva que el público acaba reconociendo como el esquema gráfico de una gaviota. Es el trazo imperfecto de una V abierta, hecho con "pintura" de chicle (de fresa en este caso, pero también lo ha hecho con verde menta), que recuerda al dibujo simbólico de un ave realizado habitualmente por niños. Al acabar el dibujo con la boca se vuelve hacia el público y, con los brazos en paralelo detrás de sí y el cuerpo semi plegado hacia delante, emite unos largos alaridos que le atraviesan la espina dorsal, como un aullido animalístico que nos recuerda también al de un pájaro. Entra entonces la pista de audio de la canción popular "aldapeko" (en una versión coral *a capela* y a canon que utiliza sólo la primera estrofa[24] de la letra, la más conocida), junto con la proyección de la letra traducida al castellano sobre la pared, en la que aparecen tachadas dos palabras. Audio y proyección se mantienen sobre el cuerpo de Idoia aullando:

> En la punta de la rama/ del manzano de la cuesta,/ en la punta de la punta,/ estaba cantando un ~~pájaro~~:/ Txiruliruli, txiruliruli/ En la punta de la rama/ en la punta de la rama/ del manzano de la cuesta/ del manzano de la cuesta/ en la punta de la punta/ en la punta de la punta/ estaba cantando un ~~pájaro~~ / estaba ~~cantando~~ un pájaro/Txiruliruli, txiruliruli/ ¿Quién baila al son de ese sonido?/ En la punta de la rama del manzano de la cuesta/ en la punta de la punta/ en la punta de la rama del manzano de la cuesta/ en la punta de la punta/…

En la siguiente acción vuelve a aparecer Exotika a ras de la pared con sus sinuosos

[24] Aldapeko sagarraren/ adarraren puntan,/ puntaren puntan,/ txoria zegoen kantari:/ txiruliruli, txirulituli/ Nork dantzatuko ote du soinutxo hori?

movimientos acompañados de bolsas y cadenillas, mientras que se escucha y proyecta otra canción popular vasca cantada por un ochote[25], sobre un petirrojo (*txantxangorria*) que cae de un árbol. La siguiente acción la protagoniza "The hunter", que coge un arco de caza y un carcaj de flechas y, apuntando a la pared perpendicular, va tirando, una a una, flechas que se hincan en la pared con un ruido fuerte y contundente que también parece el de un disparo de escopeta. La quinta flecha no da en el blanco y cae, con lo que Idoia abandona la acción y el espacio iluminado por el proyector, para, con el fondo acústico de un ruido-pitido continuo, pasar a la siguiente acción, la de "Grafiosis", tras la que entra la canción *Xoxuen kantua*, de origen popular. Esta canción fue recuperada y grabada por Mikel Laboa en 1980, que la tituló *Xoxo beltza* y cuya versión se utiliza en el vídeo promocional de esta obra. También es conocida como *Xoxo beltz bat* en la versión que se reproduce en la creación en vivo de Idoia Zabaleta, cantada y tocada por Pedro Soler y Beñat Achiary (tenor y guitarra) e incluida en el disco *Près du coeur sauvage* (1998), cuya traducción también se proyecta sobre la pared[26]:

> Xoxo beltz bat banuen / kaiolan sartua. / Egun batez neguen / hil zen gixajua. / Lurpian sartu nuen / zelaian xokuan. / Eguna argitzen deni(a)n / xolu hartan, xolu hartan / xoxuen kantua.

La siguiente acción y figura es "Baso ilunetan" ("en los bosques oscuros", parte significativa de uno de los renglones de la canción con la que interactúa). En ella Idoia, de espaldas al público, desenrolla hacia arriba y delante de sí una especie de toalla blanca que estaba enrollada en el suelo, dejándola colgar perpendicularmente a tierra y pegando su cara a la tela. Cuando la intérprete se da la vuelta hacia el público, podemos ver sólo su cara a través de un gran orificio abierto exprofeso en la tela. A través de él, Idoia profiere en castellano las palabras: "los olmos se mueren en la cosa atlántica de graciosas; los chopos se muerden en la cosa alteraron de la diócesis; los álamos se muerden en la costa atlántica de graciosi; los olmos, las almas, los álamos, los amos, los amores, los humores se vuelven en la costa atlántica de 'kracioci'". Al acabar, enrolla la tela y se la cuelga del cuello cual toalla de deportista, para salir del recuadro de luz. Suena la canción *Hegal egiten* del grupo de rock progresivo Itoiz (Mutriku, 1978-1988), incluida en el álbum *Espaloian* de 1985 y que fue un *hit* desde ese año y un clásico ya de la música rock y pop en euskera[27]. Se proyecta su

[25] Coral de cámara típica del País Vasco en la que ocho voces masculinas se reparten a dos por cuerda: tenores primeros y segundos, barítonos y bajos. Nacen en torno a 1930 en bares a los que acuden estos coros masculinos a amenizar fiestas y celebraciones. Se popularizan hasta el punto de que a partir de los años 60 se realizan concursos corales sólo de ochotes y se extienden por toda la cornisa cantábrica.

[26] Tuve un mirlo negro / metido en una jaula. / Un día de invierno / murió, el pobrecillo. / Lo metí bajo tierra / en un rincón del prado... / Cuando clarea el día / en aquel rincón, en aquel rincón / escucho el canto de los mirlos.

[27] Todo lo que tenía era un sueño, un sueño / Siempre estuve / a la espera de su visita / a la espera de su visita. / ¡Ay, mi madre! La lluvia y los bosques oscuros / tal y como ella me señalaba: / "No, no van a venir nunca / No sueñes un

traducción al castellano:

> Neukan guzti zen amets bat, amets bat, / beti egoten nintzen / haren bizita zai (Bis).
> Ai! Ene ama euriak eta baso ilunak / seinalatzen zizkidanez / "Ez, ez dira etorriko inoiz. / Etzazu holako ametsik egin, ez".
> Mantzo zihoan denbora niretzat / lehioan jarrita / euriari begira / eta jendeak zion: mutil horrek / amets bat bakarrik dauka
> Baina egun baten esnatzerakoan / txantxangorri bat ikusi nuen gelan / ta gero beste, beste bat eta beste bat / inguratua nengoen ...
> (*CHORUS*:) Oh txantxangorriak/ gelako sapaian / gelako sapaian / oh txantxangorriak / gelako sapaian.
> Orain herritik mutil bat falta da / ez dago inor bere etxeko lehioan. / Baso ilunetan dabil hegaletan / txantxangorriak bezala. / Orain ba du bihotz nimino bat / eta bi hegal, bi hegal euriz bustiak / Bularra du ere gorri kolorekoa eta / eta txantxangorria da.
> (*CHORUS*:) Txantxangorria naiz / baso ilunetan / bete zait ametsa / baso ilunetan / txantxangorria naiz / baso ilunetan / bete zait ametsa / txantxangorria naiz / txantxangorria naiz / hegal egiten hegal egiten / hegal egiten.

Con la canción ya iniciada, Idoia vuelve a aparecer y a posicionarse frente al público bajo la luz del proyector. Esta vez con los ojos cubiertos por un antifaz negro. Saca sendas cintas largas de sus dos bolsillos del pantalón y comienza a agitarlas como si fueran alas, a jugar con ellas y a moverse al ritmo de la música. Con el *face out* de la música sus movimientos van perdiendo no sólo energía y amplitud sino también propósito, hasta quedar en una tesitura incómoda por la que ella coge las cintas con ambas manos, y las estira las cintas acercándoselas peligrosamente al cuello, en donde aguanta la tensión. Tras varias manipulaciones de las cintas cerca de su cuello en las que muestra destreza, fuerza y determinación, las guarda de nuevo en el bolsillo del pantalón. Silencio y quietud corta. Se oyen respiraciones fuertes y aceleradas. La penúltima acción es "Leoiak" (*lehoiak* significa "leones") y comienza con Idoia portando gafas de sol y diciendo que es de León. Intercala movimientos corporales que se inician con un gesto estilizado que podría pertenecer a un león (un rugido, un zarpazo…) y variaciones de esos movimientos con frases como "mi hermana es un león", "mi padre es un león", "mi abuelo es un león"… para acabar de espaldas al público, con las manos contra la pared, con la camiseta enganchada en la cabeza y los

---

sueño así, no" / El tiempo pasaba lento para mí / de pie en la ventana / mirando la lluvia / Y la gente decía: ese chico / tiene un único sueño. / Pero un día, al despertar/ vi un petirrojo en la habitación. / Y luego otro y otro / Estaba rodeado…/
(ESTRIBILLO:) ¡Oh, petirrojos / en el techo de la habitación / en el techo de la habitación!/ ¡Oh, petirrojos / en el techo de la habitación! / Ahora falta un niño del pueblo / No hay nadie en la ventana de su casa / Va por bosques oscuros volando / como los petirrojos / Ahora tiene un corazón diminuto / y dos alas, dos alas mojadas / tiene también el pecho colorado y… / y es un petirrojo.
(ESTRIBILLO:) Soy un petirrojo / en los bosques oscuros / Se ha cumplido mi sueño / En los bosques oscuros / soy un petirrojo / En los bosques oscuros/ se ha cumplido mi sueño/
Soy un petirrojo / Soy un petirrojo / Volando, volando/ Volando.

pantalones semi bajados, dejando ver su espina dorsal completa, y dejándose caer, poco a poco, como escurriéndose, hacia el suelo. Así acaba la acción "Leoiak", que no se acompaña de música.

La última figura se llama "txoriak txori", inspira el título a la pieza y se acompaña de una canción con el mismo nombre. En ella Idoia lleva unas gafas de cristales opacos blancos. Se queda a un lado de la pared dentro del cuadrante de luz, de cara al público, hace ademán de respirar fuerte y mueve sus brazos como si de alas se tratara. Idoia mueve la boca y gesticula como si estuviera cantando a pleno pulmón, pero no emite sonido. Entre tanto, aparecen proyectadas las palabras de la canción traducidas al castellano, salvo que en esta acción no suena la música:

> Si le hubiera cortado las alas / habría sido mío, / no se me habría escapado. / Si le hubiera cortado las alas / habría sido mío, / no se me habría escapado.
>
> Pero así, / habría dejado de ser pájaro. / Pero así, / habría dejado de ser pájaro. /
> Y yo... / yo lo que amaba era el pájaro. / Y yo... / yo lo que amaba era el pájaro.

Se trata de un tema tan conocido por todos en Euskadi, un emblema popular casi, que el público local puede visualizar acústicamente la música sin escucharla. *Txoriak txori* es un poema[28] escrito por Joxean Artze en 1957 que el cantautor Mikel Laboa musicó en 1968 e incluyó como canción en su álbum de 1974 *Bat-hiru*, convirtiéndolo en un himno popular a la libertad que ha pasado de generación en generación y que sigue hoy emocionando a jóvenes y viejos, tanto a aquellos que la vinculan a reivindicaciones independentistas como a quienes, aunque lejos de ese ámbito, se conmocionan con la idea de libertad y de capacidad de volar. La canción es hoy también conocida como *Hegoak* (*Les ailes* o Las alas) por la versión que hizo Anne Etchegoyen de la misma y que cosechó un disco de oro en Francia en 2014. La canción original en euskera popularizada por Laboa se completa acústicamente en el imaginario de cada espectador(a), con la ayuda de la gestualidad sorda de Idoia Zabaleta. Este final de pieza se concluye con una ráfaga de parpadeos del proyector para provocar un oscuro (relativo, según los puntos de luz natural que se filtran en la sala) y seguidamente, se pasa a la iluminación general para los aplausos y saludos a público.

Zabaleta es plenamente consciente de la apertura y al mismo tiempo aspereza de su propuesta, tal y como reconoce en nuestra entrevista: "Yo trabajo con la idea de la ambigüedad, o sea, que tú no sabes muy bien… Creo que incluso yo, cuando lo veo, no sé

[28] Hegoak ebaki banizkio / nerea izango zen, / ez zuen alde egingo. / Hegoak ebaki banizkio / nerea izango zen, / ez zuen alde egingo.
Bainan, honela / ez zen gehiago txoria izango / Bainan, honela / ez zen gehiago txoria izango / Eta nik... / txoria nuen maite / Eta nik... / txoria nuen maite.

muy bien, exactamente, a qué agarrarme. No son imágenes estables, tienen cierta inestabilidad […]. Incluso en *Royal Dance*, estos alzamientos me puedo imaginar que en el espectador producen estupefacción […]. Trabajo mucho con esta idea del patetismo, un poco… todavía no lo he desarrollado a fondo, pero sí que está allí: el patetismo como una manera de retórica, de intentar que alguien se adhiera a ti, a través del rechazo. O sea, cuando produce rechazo la imagen". Encima, el texto de presentación de *Fisura nº 3: txoriak* no pretende allanar el camino al espectador, sino, si acaso, abrir más vías y lecturas en torno a lo que se presenta:[29]

> En el cuento chino que contaba en la fisura anterior, la nº 2, el protagonista moría envenenado por beber agua de una fuente. Ahora aparece resucitado y vestido de blanco. En esta nueva fisura he querido cantar una canción que dice que siendo pájaro creía en aquel bonito sueño en el que también hoy quisiera creer. No la he cantando, por miedo a que alguien me oiga. He preferido salir volando.
> En esta pieza, trabajo sobre una serie de figuras textuales que son ilustraciones de relatos violentos o canciones de pájaros. Dentro de una historia siempre hay otra historia y nada nos salvará de que una historia falsa sea contada en el lugar de una leyenda.
> En esta ocasión, la pared me sirve como lugar para la adhesión a esta extraña figura, que quería haber metido el culo en una palangana de leche y no lo hizo por miedo a que alguien le oyera. Ha preferido salir volando, ligerita, ligerita como el petirrojo que ahora anda por los bosques oscuros.

Este texto de presentación es como una declaración de intenciones previa a la escenificación definitiva de la pieza. Puede entenderse mejor conociendo el proceso creativo seguido por la coreógrafa. Cuando Idoia Zabaleta inició la ideación y creación de *Fisura nº 3: txoriak. Serie de acciones para ser observadas contra una pared* tenía claras dos cosas. La primera, que iba a trabajar sola, para tener "el placer de no tener que negociar nada con nadie" y, la segunda, que no iba a producir ideas nuevas, sino que iba a hacer memoria y recuperar acciones, gestos e ideas surgidas en procesos previos: "Muchas veces, durante toda la serie de procesos yo he producido. Soy una persona que hago gestos feos, como gestos creativos bastante rápidos, soy bastante fértil en ese sentido. […] En todos los procesos tenía varias de estas cosas que decía '¡Jo! esto […] me gustaría llevarlo…', pero luego, por las circunstancias, no se dan" (Marín y Zabaleta, 2011). Con eso en mente, se tomó dos semanas para recuperar todo el material que había ido generando individualmente en procesos previos, grabarlo, verlo y ver cuántas de esas propuestas dejaban de rondarle la cabeza después de ser vistas desde fuera. Es entonces cuando descubrió entre ellas ciertos elementos en común que

[29] El texto de presentación de *Fisura nº 3: txoriak* se incluye en las páginas web de espacios en los que se representó, como Arteleku (Donostia) o Bulegoa z/g (Bilbao), y se recoge también en el archivo virtual ARTEA, pero que no se entrega al público en programas de mano, por lo que éste no tiene porqué conocerlo.

darían pie al trabajo posterior: la violencia y las aves. En sus palabras, "las figuras blancas que yo decía, tenían una serie de elementos en común que trabajaban con una cierta idea de violencia." Fueron esas las que recogió para esta pieza. Indicaba Zabaleta que la idea de los pájaros ya era una parte del trabajo de esas dos semanas iniciales, y que "después de esas dos semanas surgió todo el material de golpe. Luego estuvo todo el trabajo de entenderlo, de edición, de quitarlo, de entender cuánto es un capricho y cuánto no… pero ya había surgido de golpe" (Marín y Zabaleta, 2011).

En relación con la manera en la que puede ser percibida la obra por el público, tenemos que resaltar que, en esta pieza, Idoia Zabaleta no sólo trabaja a favor de la polisemia y presenta acciones y figuras que resultan ambiguas, sino que los signos y símbolos contra los que las contrapone (las canciones y sus letras) tienen lecturas ambiguas dependiendo del bagaje cultural e ideológico de cada espectador. La canción *Txoriak Txori* que popularizó Mikel Laboa, por ejemplo, tenía una clara lectura e intención política en los tiempos en los que se popularizó, proponiéndose como un paralelismo entre el pájaro y un pueblo (comunidad cultural o política), el vasco, al que no se le deben cortar las alas (su cultura o su lengua) para domesticarlo porque entonces pierde su esencia e identidad. Sin embargo, el mensaje más explicito de la canción sobre el respeto que se debe tener a los otros (animales, personas, comunidades...) tal y como son, sin pretender su dominación física, es claro y llega también a quienes no tienen especial vinculación o simpatía por las aspiraciones de autodeterminación del pueblo vasco. Es más, las connotaciones políticas que pueda tener un poema o una canción están ineludiblemente ligadas al momento y circunstancias en las que fue creada y, aunque a menudo las mismas pasen de generación en generación o incluso se expliquen cuando se dan a conocer en ámbitos territoriales o circunstancias distintos a los de origen, también puede ocurrir que con el tiempo y la distancia, el valor artístico, expresivo, estético o emocional del poema o canción trascienda su valor político y se extienda dejando a éste relegado. De hecho, la música en euskera es una de las pocas manifestaciones culturales *euskaldunes* más disfrutada también por los no vascoparlantes (*cf.* Baxok *et al*., 2006: 93), y en estos casos, la carga política ligada a la letra de las canciones no suele ser el medio o razón de su éxito, sino más bien la melodía, la voz y/o instrumentación, la popularidad y el simbolismo social conseguidos, las circunstancias del momento en el que se publica...

Incluso las canciones más explícitamente políticas, ligadas al punk y al *rock radikal* vasco pueden leerse de maneras muy diversas en función de las concepciones ideológicas previas de cada oyente. Norberto Bobbio explica cómo sucede esto y puede achacarse a cuán poco riguroso es el lenguaje político: "al componerse en gran parte de palabras sacadas del

lenguaje común, y además poco riguroso desde el punto de vista descriptivo, está compuesto de palabras ambiguas y quizás incluso ambivalentes, respecto a su connotación de valor*"* (2014: 97). O sea, que las mismas palabras pueden tener distintas cargas emotivas tanto en quien pronuncia como en quien recibe. Bobbio pone como ejemplo la palabra "comunismo" y sus connotaciones, según aparezca en el contexto de un discurso de alguien comunista o de alguien anticomunista. Explica también que la opinión "entendida como expresión de un convencimiento" tiene sus raíces "en un estado de ánimo de simpatía o de antipatía, de atracción o de aversión, hacia una persona o hacia un acontecimiento: como tal es ineliminable y se insinúa en todas las partes, y si no se percibe siempre es porque intenta esconderse y permanecer escondido a veces incluso para quien lo manifiesta" (Bobbio, 2014: 98). Es decir, la posición política y la lectura política que se hace de un acontecimiento u opinión viene siempre precedida de un estado previo de atracción o aversión hacia lo que "significa" dicho acontecimiento, persona o símbolo.

Esta reflexión nos hace pensar y cuestionarnos hasta qué punto esa inherente ambigüedad es aplicable a los símbolos y emblemas socio-políticos, y no sólo al lenguaje político mismo. Los símbolos políticos e institucionales (banderas, himnos, insignias…) son también signos, como lo son las partes de un lenguaje hablado o escrito. El lenguaje también está compuesto de unidades simbólicas (las palabras) o, más bien, de códigos. Un emblema, como una bandera o un himno, parece un símbolo político claro que hace referencia a unas circunstancias políticas concretas (en las que se generó dicho símbolo, himno o bandera, y que, en lo sustancial no han cambiado drásticamente porque, de lo contrario, también se habría actualizado dicha simbología para presentar la situación política actualizada). Pero lo que resulta cierto para quien instaura ese símbolo en un momento dado (el gobierno de una nación, región o estado, el consejo de una institución o de una federación, la cúpula de un movimiento revolucionario organizado…) no tiene por qué serlo para aquellos agentes que difieren políticamente del instaurador. Es más, las connotaciones que tenga dicha bandera, himno o emblema, siguiendo el argumento de Bobbio, pueden llevar a sus antagonistas políticos a simpatías, antipatías o animadversiones varias en función de la historia común y contraria que les ligue a la institucionalización de dicho símbolo. En otras palabras, el significado y connotaciones que tiene una bandera o himno nacional va a depender de la ideología política de quien la reciba y de la posición socio-política desde la que la observe; es decir, está determinada por la identidad política del receptor. Dependiendo de lo fuertes que sean sus pertenencias políticas en relación con ese símbolo institucionalizado, así de intensas serán también sus opiniones y emociones (de atracción o aversión, simpatía o antipatía) hacia

el mismo.

Así, a pesar de que Zabaleta no propone una lectura política específica en uno u otro sentido, de simpatía o aversión hacia los símbolos que utiliza (ni en *Royal dance* ni en *Fisura nº 3: txoriak*), sí que apela a que el público pueda hacer su lectura política en función de sus propias afinidades y lo presentes que estén dichos símbolos en su imaginario y vida particular. De hecho, ella deja claro en nuestra entrevista de 2011, como ya se ha citado, que estas obras nacen de una necesidad de tratar temas cercanos, concretos, del contexto sociopolítico de Euskal Herria. Lo que hace en escena es presentar dichos símbolos y signos de maneras no habituales, chocantes incluso, de modo que pone en cuestión la propia representabilidad de los mismos (en *Royal dance*) y la carga de violencia o de inocencia de las metáforas y alegorías incluidas en las canciones (en *Fisura nº 3: txoriak*). Pero existe una diferencia notable entre los símbolos de la primera y las metáforas de esta última obra y, por eso, la manera en la que son propuestos ante la audiencia en cada caso también dista, como veremos a continuación, porque los primeros son símbolos políticos institucionalizados y los segundos son signos y metáforas del imaginario colectivo popular, no estructurados, cerrados ni institucionalizados.

Por otra parte, cuando hablamos de la simbología no establecida desde una instancia de poder, aquella que queda inarticulada en el imaginario popular a través de canciones, poemas, juegos y otras expresiones artísticas y culturales populares, como es el caso de la presencia de aves en la imaginería vasca, la polisemia de dichos símbolos es aún más abierta. De hecho, su valor simbólico es menos evidente. Por un lado, porque no nacen con vocación simbólica sino, a menudo, como necesidad expresiva individual o colectiva o con otro tipo de vocación funcional. Por otro lado, porque las imágenes que refieren conectan con distintas referencias culturales, políticas, sociales, en función de las propias referencias previas que habiten el imaginario y la realidad social de cada individuo en una sociedad dada, tal y como argumentaba S. Freth y ejemplifica N. Bobbio en el ámbito del lenguaje político. No son símbolos pretendidamente unívocos sino signos metafóricos que llegan a convertirse, para determinadas personas, en símbolos poéticos e incluso políticos. De hecho, el trabajo que hace Idoia Zabaleta en *Fisura nº 3: txoriak* sobre estos signos poéticos e inarticulados es señalar esas coincidencias entre referentes metafóricos y referentes culturales. Lo que hace es articular sus conexiones, porque no lo estaban previamente, y acercarnos así a su carácter simbólico. Este proceso se diferencia del trabajo previo que hacía en *Royal dance* en torno a banderas e himnos, porque en ese trabajo anterior lo que se proponía era deconstruir ciertos emblemas simbólicos (ya establecidos y con fuerte denotación política) y rearticularlos en un

código artístico, escénico, de la danza y el movimiento para subvertir de algún modo su carga simbólica. Mientras que en *Fisura nº 3: Txoriak* lo que hace es articular elementos dispersos del imaginario colectivo vasco en torno a una pieza a base de acciones físicas polisémicas, simples y ambiguas, que no aportan carga política definida en sí mismas, para, por acumulación, yuxtaposición y comparación de dichos elementos, mostrar el peso ideológico o emocional que tienen en el imaginario colectivo vasco.

Terminamos este recorrido por los signos y símbolos culturales y políticos presentes en la obra de Idoia Zabaleta con una reflexión que conecta esta cuestión con la idea del "nosotros" y "los otros" en el ámbito social, por medio de la "significación" de roles y estigmas. Tal y como hemos visto, los símbolos nacionales y culturales crean, reafirman o ligan a las comunidades (Taylor, 2014: 70-71). Las comunidades se reafirman en su identidad a través de todos los símbolos que las identifican, tanto en un sentido sintético como en uno analítico, ya sean símbolos sintetizadores de varios significados, ya sean símbolos elaboradores de nuevas ideas y emociones (Zulaika, 2000: 209). Según la antropología simbólica, el conocimiento factual y el simbólico van de la mano en las varias fases de percepción y concepción del mundo que tenemos los humanos, y están relacionados (Zulaika, 2000: 211). Es decir, que los símbolos, al igual que la historia (Friedman, 2001: 185), crean identidad. Por lo que las obras de Zabaleta analizadas aquí, por su temática, siempre darán pie a una posible lectura político-cultural de lo identitario y del imaginario colectivo que lo sustenta.

Pero estos símbolos no siempre son explícitos, reconocidos mayoritariamente e institucionalizados (como en el caso de los himnos y banderas vistos antes). En condiciones de antagonismo o inequidad política, la autoridad cultural (y simbólica) se construye en torno a estrategias de hibridación que, tal y como propone Homi Bhabha, "revelan un movimiento de extrañamiento en la inscripción autorizada y hasta autoritaria del signo cultural. [...] Dicha negociación [...] hace posible el surgimiento de una agencia «intersticial» que rechaza la representación binaria del antagonismo social" (2003: 103). En esta línea podría entenderse la ambigüedad y polisemia con la que trabaja Zabaleta con estos signos culturales, como una apertura del espacio intersticial contra el binarismo antagónico.

Los símbolos que identifican a las comunidades y que las reafirman o vinculan (Taylor, 2014: 70), no tienen por qué ser símbolos intitucionalizados ni tampoco son siempre siquiera símbolos culturales metafóricos o poéticos (como la imagen de ciertas aves o el recuerdo de canciones populares). A veces los signos culturales que trascienden a símbolo tienen que ver con una mitología común. Si bien es cierto que las alegorías incluidas en

poemas y canciones pueden llegar a elevarse a la categoría de mito, también es cierto que hay otros signos socioculturales y creencias que pueden mitificarse. En todo caso, todos ellos, los mitos, las leyendas y otras figuras alegóricas culturales, funcionan también como signo cohesionador de identidades colectivas, como veremos en la obra del artista Iru que estudiaremos a continuación.

15. *Olentzero munduan. Arraun the world* (2011-2017) de Iru. Entre nosotros y los otros (los foráneos): el mensajero

Hasta ahora hemos visto aspectos de la comunidad vasca que tienen que ver con aquello que la singulariza (el euskera, ciertas tradiciones culturales como la *bertsolaritza*, manifestaciones de su música popular en euskera, apuntes de un imaginario colectivo en torno a signos metafóricos…). A continuación veremos unos aspectos de esta comunidad y sus habitantes que los equiparan a otras tantas sociedades actuales por medio de las dinámicas de movilidad humana y económica que se suceden con la globalización. Sin embargo, también en las propuestas artísticas que veremos y que tratan este aspecto de la realidad global que nos asemeja a otras tantas sociedades y culturas contemporáneas (los flujos internacionales de personas y bienes materiales), se propone la obra en referencia y relación a tradiciones autóctonas vascas y en relación a figuras legendarias y mitos socio-culturales locales.

Decíamos antes que los mitos, leyendas y figuras alegóricas culturales funcionan como signos cohesionadores de identidades colectivas. Lo que conviene apuntar ahora es que, además, en ocasiones se genera una "mitología" social en relación a los encuentros y desencuentros culturales y sociales entre cohabitantes de un mismo espacio social, una "mitología" que instituye a agentes de dicho espacio social en categoría de signos e incluso símbolos (elementos sobre los que adscriben significados y valores culturales y sociales). Erving Goffman (2006: 157) habla de estas ocasiones en las que el manejo de la tensión y de la información en torno a determinados individuos o colectivos dentro de una comunidad mayor, genera estigmatización de los mismos, que no es otra cosa que la discrepancia entre la identidad social real y la virtual (simbólica) de dichos individuos. Así es cómo se instauran endogrupos y exogrupos en cada comunidad, que "presentan al individuo estigmatizado una

identidad del yo" (Goffman, 2006: 145). Ambos forman parte el uno del otro y, tal y como aclara este autor (2006: 160), la estigmatización no implica realmente a individuos concretos separables en dos grupos sino un proceso social de dos roles, en el que "el estigmatizado" y "el normal" son más bien perspectivas que personas. Según explica Kevin Robins, además, las relaciones culturales se desarrollan mediante la acumulación de datos que nos contamos sobre los otros a lo largo de la historia; "esos relatos, que a menudo reflejan el miedo o la ignorancia, evolucionan hasta transformarse en mitologías que oscurecen y niegan la realidad de los otros" (1996: 142). Es decir, que los prejuicios que estigmatizan a los otros en endogrupos y exogrupos de una comunidad dada, también pueden verse como mitologías sociales, según la propuesta de Robbins.

En esta sección veremos cómo un artista vasco, Iru, utiliza alguno de los signos cohesionadores de la identidad colectiva vasca, basados en la mitología y tradiciones populares, para sacudir ciertos estigmas y prejuicios asociados a determinados individuos de su comunidad. Su propuesta trata de recuperar y modernizar una figura legendaria de la tradición popular vasca para confrontarla y hacerla interaccionar con "exogrupos" y personas ajenas a esa cultura vasca. Para ello, el creador Iru utiliza la figura del *Olentzero*, que entronca el imaginario popular actual ligado a las celebraciones navideñas con la leyenda, con el imaginario colectivo sobre la vida rural vasca pre moderna y con la cultura popular precedente (recogida en estudios etnográficos sobre tradiciones locales). Es decir, utiliza este símbolo cultural y mítico del "nosotros" (los vascos) para contraponerlo a otras realidades de la cultura y la vida actuales en este mundo globalizado, de modo que la idea del "nosotros" y "los otros" tome otros referentes y trastoque sus límites: el "nosotros" puede convertirse en un "nosotros, los que vivimos aquí, procedamos de donde procedamos", "nosotros los habitantes del mundo", "nosotros, los jóvenes", "nosotros, los inmigrados", "nosotros, los emigrantes", "nosotros, los estigmatizados"… Esta es la cualidad conceptual que aúna las dos obras que veremos de este actor y director. Por eso, antes de entrar a describir la primera de sus creaciones, vamos a establecer unas coordenadas teóricas que sirven a las dos obras suyas que analizamos a continuación.

Sabemos que la identidad depende de la existencia de un "otro" con quien compararse y medirse. El proceso de construcción del yo se da en continua interacción recíproca entre las dinámicas del sistema (social) y las demandas y posibilidades de una situación particular y su contexto (Mischel y Morf, 2005: 28). Este proceso está arraigado en y es dependiente de los procesos interpersonales en el entorno social y, a su vez, estos procesos y situaciones implican, como dicen estos autores, "not only significant other

individuals but also relevant social groups that ultimately become part of one's 'collective self'" (Mischel y Morf, 2005: 28). Es decir, los distintos grupos sociales forman parte de la identidad colectiva de una persona, quien, a su vez, se identifica con lo que es en relación a lo que podría ser, por comparativa, ya sea basada en observación de la realidad, ya en imaginación de alternativas y en prejuicios. Por ejemplo, en cualquier comunidad se desarrollan ideas de lo que es "propio" y lo que es "foráneo" o "impropio". La distinción entre lo autóctono y lo forastero es base en una comunidad cultural, étnica o nacional. En éstas, tradicionalmente, quedaba claro cuáles eran las costumbres autóctonas y los comportamientos propios, y cuáles los externos, importados, marginales o marginables. Sin embargo, en el momento actual y bajo la influencia de la globalización, las tradiciones y comportamientos "autóctonos" se ven influidos por, integrados en o mezclados con otras maneras de comportarse y otras rutinas externas que se van asumiendo como propias (de la occidentalización globalizante).

Otra manera de explicarlo vendría con la visión de Bauman y May (2009: 43), para quienes la capacidad que tenemos las personas de distinguir conceptos y dividir el mundo entre grupos y cuestiones de pertenencia y aquellas de no-pertenencia es la misma que nos lleva a separar el "nosotros" del "ellos". Lo que ocurre es que, en el proceso actual de globalización, muchos grupos de pertenencia que conceptualmente y tradicionalmente se colocarían en el "ellos" conviven en el espacio común y se mezclan en el día a día con otros grupos que se sienten "nosotros", por lo que las barreras físicas que separan el "nosotros" de "los otros" no resultan tan evidentes como antaño, ni tan evidentes como las mentales.

La globalización puede entenderse, según Hugo Biagini (2000: 7), como un proceso o como una ideología, y para este autor italiano conviene diferenciar ambas. La segunda representa "lisa y llanamente un eufemismo de la norteamericanización" (Biagini, 2000: 35) asociada al liberalismo, como el "único discurso estructurado entre las crisis de las concepciones omnicomprensivas" (2000: 33). A la globalización como proceso, en cambio, se le atribuyen variedad de propiedades y consecuencias que describen la vida en sociedad, las relaciones entre comunidades, Estados, poderes políticos y poderes económicos, y ciertas tendencias culturales integradoras de la diferencia (y hasta cierto punto homogeneizantes) en las relaciones locales e internacionales actuales. Es en ese proceso de globalización tan presente actualmente en el que ocurren más interacciones entre grupos culturales y grupos de pertenencia diversos, lo cual explica que ahora se den trabajos artísticos como los de Iru, tratando las posibilidades de esas interacciones. Jonathan Friedman (2001: 11), por su parte, no entiende los procesos macroeconómicos y políticos "que moldean nuestro mundo y los

procesos culturales que están tan íntimamente entretejidos con ellos" como un proceso evolutivo que desemboca en la globalización, sino que entiende lo global como el verdadero estado de las cosas desde que surgieran las primeras civilizaciones comerciales (2001:18) y entiende a su vez que la fragmentación y tendencia a la integración y homogeneización cultural existen desde que existe el intercambio cultural (comercio, imperios, migración, colonización…). Por eso se opone a la idea de que el mundo actual esté occidentalizado, porque para él hay que entender el presente "como una articulación permanente de procesos globales y locales" (Friedman, 2001: 32) en la que "la deshegemonización del mundo dominado por Occidente es al mismo tiempo su deshomogeneización" (2001: 184). Por su parte, Nicolas Bourriaud escribe que en la actualidad tanto se condena "la mala solución del re-arraigo identitario" como "la estandarización de los imaginarios decretada por la globalización económica" (2009: 22). En todo caso, entre las propiedades y consecuencias de la tendencia a la globalización que vivimos actualmente, sobresale el hecho de que "el mundo contemporáneo agudiza la multiculturalidad y la propensión errante del ser humano, la apertura y atracción hacia el "otro", o favorece el bilingüismo que se ha configurado en numerosas comunidades, a consecuencia de los exilios, migraciones y otros fenómenos similares" (Biagini, 2000: 22-23). En este contexto, los intercambios entre comunidades culturales de las distintas regiones intervinientes en los procesos globales, así como los que se dan en el entorno virtual de las redes de comunicación se multiplican y fragmentan de manera asombrosa, multiplicándose también las posibles tensiones y desencuentros. Las obras de Iru que veremos aquí son sintomáticas de esa apertura al otro de la que habla Biagini, y consecuencia de los flujos migratorios en los que estamos inmersos y que la posibilitan pero, al mismo tiempo, son también testigo de las posibles tensiones entre "los unos" y "los otros".

Por otro lado, una de las condiciones necesarias para la vida en sociedad es que los participantes en ella compartan un conjunto de expectativas normativas que dirigen la conducta esperada de las personas en sus relaciones interpersonales y sociales, de modo que, cuando se infringe una regla (escrita o no, ya tenga la categoría de norma, ley, hábito social, costumbre o "sentido común"), existan medidas restauradoras del orden acordado (Goffman, 2006: 149). Entre esas expectativas normativas, unas se refieren precisamente a la identidad o al ser (a qué roles juega uno en el colectivo y a cómo es apercibido por dicho colectivo), y el éxito o fracaso del mantenimiento de las mismas tiene un efecto directo sobre la integridad psicológica del individuo, según Goffman (2006: 149). Estas expectativas tienen que ver con lo que este autor denomina "estigma", y su manejo es un rasgo general de la sociedad, que se produce allá donde haya normas de identidad, ya que establecen el rol del normal y el rol del

estigmatizado (2006: 152). Es más, estos roles y perspectivas se generan en situaciones sociales durante contactos mixtos, "en virtud de normas no verificadas que probablemente juegan en el encuentro. Los atributos duraderos de un individuo en particular pueden convertirlo en un estereotipo" (2006: 160). De ahí surgen los endogrupos y exogrupos de un colectivo o comunidad, de los que hablábamos antes. Lo que hace Iru en *Olentzero munduan. Arraun the world* (2011-2017) es, precisamente, jugar con las expectativas de lo que suelen ser ciertos endogrupos y exogrupos (los autóctonos y los foráneos), trastocando y traspasando lo que es "autóctono" en un sitio al colocarlo en un contexto "foráneo". En su siguiente trabajo, *Komando Opari* (2012-2017) apela al estigma que suele acompañar a ciertos exogrupos en el ámbito local y que separa a las gentes y sus comportamientos en "apropiadas" e "inapropiadas", de acuerdo a las expectativas normativas de convivencia ciudadana, para, también, dar la vuelta a dichas expectativas. Todo ello, para cuestionar y replantear quiénes somos "nosotros" y quiénes "los otros" en una sociedad globalizada como la suya, como la nuestra.

Si tomamos las palabras de Benedetto Vecchi sobre la política de Zygmunt Bauman en torno a la identidad, que "habla el lenguaje de los marginados a causa de la globalización" (2010: 20), entendemos también las obras de Iru como inspiradas por y dedicadas a estos mismos marginados de nuestra sociedad capitalista globalizada, aquella en la que según Bauman existen unos "otros" del sistema que devienen "otros" por no ser útiles al mismo (las personas paradas, refugiadas, migrantres…) y que son tácitamente tratadas como "desechos humanos": "una dimensión de la expansión occidental a nivel planetario, la más espectacular y, tal vez, la de mayores consecuencias, ha sido la lenta pero implacable globalización de la producción de desecho humano" (2010: 91). En esa expansión, además el dorado cosmopolitismo y "la seducora movilidad de las élites globales" contrasta con la situación de quienes se mueven por necesidad o de "quienes no pueden escapar a su dimensión local" (2010: 20). Y también en relación con esta correlación entre lo local y lo global y con la (im)posibilidad de libre movimiento de ciertas comunidades de personas que viven precariamente en los márgenes del sistema, estudiamos el primero de los ejemplos que veremos del trabajo del artista Iru en torno a "los otros": *Olentzero munduan. Arraun the world* (2011-2017).

Iñigo Iraultza García (1976), conocido artísticamente como Iru, es un creador nacido en Getxo (Bizkaia) que plasma en su trabajo una preocupación por la otredad y lo que conlleva la concreción fenoménica de esa relación. Es decir, sus puentes, sus intercambios y trueques. Ahora bien, podemos adivinar que su biografía personal y las características y

circunstancias de su formación artística han conformado el interés que tiene por la otredad.

Iru se formó inicialmente como actor en la escuela de teatro de su localidad. Posteriormente, participó durante dos años de un intercambio artístico trabajando con la compañía La Vitrina en Chile y, al volver de América en 2004, consiguió una beca de la Diputación Foral de Bizkaia para formarse como director teatral, primero en la Escuela de Creación de Tolousse y después en seminarios de Dramaturgia y Dirección de texto en la RESAD. Es decir que, al igual que ocurre en la trayectoria de la mayoría de los artistas analizados en este estudio, la parte más significativa de su formación artística ocurrió fuera de su comunidad de origen, en otras comunidades autónomas e incluso Estados. Esto es significativo por dos motivos: el primero, que Iru pudo vivenciar durante sus años formativos lo que es ser y sentirse foráneo en un país extranjero. El segundo es que, ese sentimiento de sentirse foráneo en una comunidad a la que se emigra durante un tiempo largo tiene implicaciones en el auto-concepto de identidad y en la manera en la que uno construye y reconstruye sus pertenencias identitarias, tal y como analizaremos en la Parte cuarta de esta tesis. El hecho de que esta circunstancia de la migración formativa y/o profesional se repita en la mayoría de artistas escénicos vascos estudiados nos indica, además, que estos tienen ocasión de confrontar sus pertenencias identitarias de origen con las que se generan en el lugar de acogida y a raíz de esa confrontación puede surgir la necesidad artística de trabajar asuntos relacionados con la identidad propia. Esta cuestión incide en nuestra hipótesis sobre el hecho de que los y las artistas vascas estudiadas tratan escénicamente o performativamente aspectos de su identidad como respuesta a un posible desmoronamiento o cuestionamiento de ciertas caras o capas de la misma.

A su vuelta a Bizkaia, Iru colaboró con colectivos artísticos locales como La Mandrágora, e interpretó un personaje fijo en la serie *Goenkale* de la televisión autonómica durante una temporada (lo cual suele considerarse un éxito profesional para un actor, aunque él no le da mayor importancia). Tras estos y otros trabajos como actor, en 2005 entra a formar parte del laboratorio-taller La Pez, en el que desarrollará su faceta como creador teatral, y cuyos primeros trabajos fueron pequeños solos performativos, intervenciones en lugares públicos con acciones simbólicas o poéticas como, por ejemplo, recorrer la ciudad en monopatín o corriendo, sosteniendo en la mano alzada un gran pez muerto que parece surcar el viento y guiar la dirección de ambos. A partir de 2007, inicia asimismo su formación en el campo audiovisual. Entre 2006-2016, La Pez se convierte en una compañía de teatro con varios creadores involucrados de manera más o menos estable (Iru, María Ibarretxe, Edu Tramullas…) y otros artistas e intérpretes colaboradores (Rakel Mazón, Iban Martín, Asier

García…). El modo de trabajo de La Pez parte del juego, la comunicación directa con el espectador y la improvisación, y en sus propuestas aúna medios como la danza, el teatro de calle y el vídeo.

Algunos de los montajes de La Pez, de los que Iru es director y (co)autor, son: *Drama y Aita* (2006), *PirulETA Militarra* (2006), *La danza que nos parió* (2007), *El show de la patera rosa* (2009), *Conflictos* (2012) y *Rotonda Circus* (2016-2018). Eran obras concebidas para la calle y espacios singulares, que trataban asuntos sociales de actualidad como la entonces existencia de ETA o los procesos de inmigración locales. Entre estos títulos se distinguen dos ejes temáticos. Por un lado, la idea de conflicto familiar y social. Por otro lado, la integración de lo extraño y lo ajeno en la comunidad. Del primer eje resaltamos *PirulETA militarra* y *Drama y aita,* que estudiaremos en la Parte siguiente por relacionarse más con la biografía familiar y con las consecuencias que tiene en la psique de sus protagonistas. Del segundo eje cabe destacar *El show de la patera rosa*, una obra que describiremos brevemente un poco más adelante, que pone el acento en la inmigración ilegal por pateras, y que de algún modo inicia la línea de trabajo de Iru en torno al reconocimiento y encuentro de "los otros" (foráneos). Ambos ejes y todas estas obras tienen relación con lo identitario, tal como iremos desgranando. Antes de entrar en esas obras de La Pez, sin embargo, vamos a centrarnos en conocer los dos proyectos personales que este creador ha llevado a cabo en diferentes "entregas" entre 2011 y 2017, porque cuestionan singularmente el tema de la "otredad" y "lo propio". Salvo que en cada uno de ellos "lo propio" tiene connotaciones distintas: en el primero lo propio hace referencia a lo autóctono, y en el segundo hace referencia a lo "apropiado".

Los dos proyectos performativos suyos que estudiamos aquí, *Arraun the world. Olentzero Munduan* y *Komando Opari*, son performances de intervención social surgidas de un impulso común y una realidad social concreta. De hecho, él acaba presentando ambas (y sus múltiples ramificaciones) como parte del mismo proyecto socio-estético "Olentzero munduan". En la primera serie de performances tiene un papel principal la figura del foráneo o el extranjero, y en la segunda cobra relevancia la idea de la delincuencia y la alegalidad. Con ellas, en este y el siguiente capítulo vamos a tratar lo identitario desde los aspectos siguientes: en el primer caso, la idea del otro conmensurada en base a tradiciones locales confrontadas con un entorno externo (lo foráneo *vs* lo autóctono); en el segundo caso, la idea del otro conmensurada en base a lo que es socialmente apropiado y lo que no (lo inapropiado *vs* lo apropiado). En ambos casos, las tradiciones y convenciones sociales pueden marcar lo que es autóctono y propio de partida, pero el trabajo de Iru subvierte los prejuicios imperantes

al respecto. Las propuestas performativas de este artista vasco utiliza las mismas convenciones y tradiciones que pueden diferenciar y separar al "nosotros" de "los otros" para hacer el viaje inverso hacia "el otro" social, jugando con la idea de intercambio y propiciando formas particulares de comunicación intercultural.

Olentzero munduan. Arraun the world ("Olentzero en el mundo. 'Alremador' del mundo") es un ejemplo de tensión entre lo autóctono y lo globalizado e, incluso, entre tradiciones modernas y postmodernas. Vemos esta tensión en el uso iconoclasta que hace de elementos de la tradición vasca en base a mitos y leyendas modernos (mayormente del siglo XIX) y también en la actitud vital romántica del autor al idear este proyecto performativo de comunicación intercultural para un mundo disgregado a la vez que hiperconectado, como comprobaremos al relatar la génesis del proyecto. Olentzero (u Olentzaro según opciones dialectales del euskera) es una figura legendaria vasca que, a partir de 2011, Iru presenta actualizada al mundo, en una serie de viajes a lugares lejanos y con culturas extrañas a la suya, con una misión personal que cumplir: llevar noticias de sus añorados, emigrados a Euskadi e inaccesibles familiares menores a los correspondientes familiares autóctonos y residentes de aquellos lugares. Tal y como el ideador del proyecto indica en el dosier del mismo, "gracias a estos viajes, hemos tenido la oportunidad de dar a conocer una costumbre nuestra y, de paso, hemos aprendido nosotros también de la cultura de otros lugares. Una forma muy enriquecedora de enseñar lo propio y valorar lo desconocido" (García, 2011). Este ha sido un proyecto personal de Iru abierto y a largo plazo, con varias etapas de realización, del que han surgido muestras del trabajo en diferentes formatos (video-documentales, exposiciones fotográficas…), gracias a la colaboración del fotógrafo documental Markel Redondo, o el diseñador gráfico y editor de vídeo Mikel Ramírez, entre otros.

Según la leyenda vasca, Olentzero fue un carbonero que vivía solo en una caserón aislado en la montaña en la que trabajaba y que tenía como afición tallar madera, por lo que iba acumulando a lo largo del año objetos y juguetes de madera que había tallado en sus ratos de espera u ocio. Una vez, cerca del solsticio de invierno, bajó al pueblo más cercano con un saco a la espalda lleno de los objetos que había construido, y se dedicó a repartirlos entre los habitantes locales. Así comenzaría la tradición del carbonero que cada invierno, en la víspera de navidad, bajaba a repartir entre los más pequeños juguetes hechos por él a lo largo del año. Tras la muerte del dictador Franco en España, este tipo de leyendas y tradiciones locales dejarían de estar prohibidas y perseguidas y así, Olentzero se convertiría en la "alternativa vasca" a la tradición católica española de celebrar la llegada de los Tres Reyes Magos de

Oriente el 6 de enero con la repartición de regalos en cada familia. Desde la observación participante apuntamos que, desde finales de los años setenta del siglo pasado, por tanto, en la mayoría de familias vascas los niños y niñas escribían sus cartas de deseos a Olentzero, y él era el encargado de distribuir los regalos navideños. La tradición navideña se ha mantenido en las casas como alternativa no sólo a la de los tres Reyes Magos –aunque cada vez más, en los hogares más boyantes económicamente y menos exclusivistas en cuanto a pertenencias nacionales, se compaginan ambas celebraciones, una para la noche del 24 de diciembre y otra para el paso del 5 al 6 de enero–, sino también, y de manera consistentemente resistente, a la recientemente importada costumbre cultural anglosajona y norte europea (globalizada) de esperar la llegada de Papa Noel o Santa Claus el 25 de diciembre –que, a decir verdad, en los hogares del territorio vasco no tiene apenas calado, por más presencia que tenga en las campañas publicitarias de las grandes superficies y marcas comerciales–. Así, desde hace unos años, las instituciones municipales de las capitales vascas no sólo organizan Calbagatas de Reyes la tarde del 5 de enero, sino también pasacalles de Olentzero y sus acompañantes la tarde del solsticio de invierno. En todo caso, en ikastolas y otros centros docentes, comercios locales y centros sociales, es la imagen de Olentzero la que representa el espíritu navideño y las bondades de la Nochebuena; y no es extraño encontrar en alguno de esos espacios a un Olentzero encarnado por algún actor local, para animar a los niños durante unas horas y recibir la canción tradicional que le dedican.

La imagen del Olentzero es la de un hombre blanco de mediana edad, tripón, con coloretes rosados (por su afición al vino tinto), con barba de dos o tres días y con la cara algo tiznada de carbón, que viste un atuendo tradicional del folklore vasco, similar al del "blusa" o el de "mutiko" (inspirados todos en la indumentaria popular del siglo XIX): camisa blanca y pantalones de hilo grises, con una larga faja roja o verde en torno a la cintura; sobre la camisa, un blusón negro tres-cuartos abierto, a modo de guardapolvos ligero; albarcas (*abarkak*) de piel clara y cuerdas oscuras entrelazándose sobre las pantorrillas, sobre calcetines de lana blanca que cubren y ajustan los bajos del pantalón; y una *txapela* negra (boina o *bonnet basque*); acompañan a este hombre su saco de tela a la espalda, con los regalos dentro, y el humo de una pipa en la boca. Una imagen en absoluto glamurosa, sino tan cercana en el imaginario local que remite a cualquier robusto paisano bisabuelo o tatarabuelo del entorno rural. La tradición popular también encomendaba en los pueblos vasco-navarros, tal y como recoge el etnólogo Jose María Satrustegi (1988a: 73-74), a que en la víspera de navidad una cuadrilla de seis o siete muchachos acompañara y llevara al tiznado carbonero Olentzero (en ocasiones un muñeco de paja con su ropa y atributos) sentado sobre una silla a

desfilar y llamar a las puertas de las casas mientras se cantaba su canción, en la que se homenajea y describe al comilón y bebedor personaje con una tonada transmitida de generación en generación. Según este autor (1988b: 10-12; 1988a: 85), es la propia tradición vasca de cuestación cantada (tan presente en torno al solsticio de invierno) la que da lugar al nombre de esta figura mítica (de *Olenzen-aro*, en euskera: tiempo de las postulaciones).

Lo cierto es que, en ocasión de los festejos navideños organizados por los distintos ayuntamientos e instituciones locales más recientemente, Iru trabajaba esporádicamente encarnando al Olentzero en diferentes actos festivos y pasacalles en los que tenía que interactuar con los niños. También compaginaba estas animaciones con trabajos como dinamizador socio-cultural y profesor de talleres creativos infantiles y juveniles para colectivos sociales en riesgo de exclusión. En estas coordenadas se dio un encuentro inesperado que conectaría esos mundos y funciones (repartir ilusión entre los infantes, acercarse e intercambiar conocimientos con individuos y colectivos marginales, y crear como actor) y daría pie a idear el proyecto. Mientras trabajaba como Olentzero en un barrio de Bilbao, según relata el propio Iru en el dosier del video-documental homónimo:

> Se me acercaban los niños llenos de deseos y regalos que querían recibir. Mi sorpresa llegó cuando uno de ellos me pidió que los regalos tuvieran un destino diferente: quería que llegaran a sus hermanos en Senegal. Mientras me daba unas fotos y una carta muy especial, vi en su mirada un largo viaje lleno de peligros e incertidumbres que le habían llevado a separarse de su gente. Me dijo que encontraría a sus hermanos en un pueblo llamado Thies, a tres calles de la panadería de Moustafá. Y así, el niño se marchó, satisfecho por lo que le había pedido a un señor que, según le habían contado, entregaba regalos e ilusión. Lo que no sabía el chico es que el regalo más grande me lo había dejado a mí: era la semilla de lo que pocos meses después se convertiría en "Olentzero munduan, arraun the world" un viaje por el mundo repartiendo las cartas, regalos y video-mensajes, de los que por distintos motivos han tenido que abandonar a sus familias y no lo tienen nada fácil para poder comunicarse con ellas. (García, 2011)

Con esto, se puso en contacto con el psicólogo y educador social Iñigo Grijalba, quien trabaja en el centro Residencial Zabaloetxe de Loiu (de acogida a menores no acompañados, procedentes del territorio de Magreb y el África subsahariana) y, en colaboración, posibilitaron que otros niños y adolescentes inmigrantes en Bilbao prepararan los regalos-noticia (cartas, fotos, video-mensajes…) dirigidos a sus familiares en sus respectivos países de origen, y confiaran su envío a este singular Olentzero. El primero de los viajes de este repartidor de regalos ocurrió en octubre de 2011 hacia Marruecos y el Sáhara occidental. Allá donde iba, Iru se presentaba como el nieto del Olentzero, encargado de repartir por el mundo la ilusión que el Olentzero abuelo no tenía ocasión de repartir por estar

ocupado con el trabajo con los niños y niñas de Euskal Herria. Viajaba vestido con el atuendo tradicional de Olentzero y en un monopatín, con una mochila de saco a la espalda, y un remo de madera en la mano, "con el que cruzar el estrecho de Gibraltar".

Cabe decir que entre los deportes rurales y tradicionales vascos, las competiciones de traineras (pequeñas embarcaciones de remo para equipos de 13 remeros más un patrón, originariamente embarcaciones para pesca de bajura de sardina y anchoa, muy común en la costa vasca), son muy populares, casi un símbolo identitario en la zona costera, con liga propia y con equipos potentes que participan en contestados campeonatos de toda la costa cantábrica (*cf.* Eusko Label Liga, s.f.). Así, el remo con el que se acompaña el nieto del Olentzero es tanto un emblema local como una herramienta simbólica para cruzar fronteras por mar. Tal es el valor alegórico de este utensilio de madera, que Iru lo antepone en el doble título del proyecto, ya que "remo" en euskera se llama "*arraun*". Este inserto en euskera en la parte del título en inglés crea un juego de palabras bi-idiomático: con una fonética similar a la de la expresión inglesa "*around the world*", el creador introduce el proyecto con un elemento localista en su lengua nativa insertado en una modismo extranjero en clara expansión geográfica. De este modo, también se juega con las expectativas entre lo localista y lo cosmopolita, entre lo minoritario y el idioma global que hoy en día encarna el poder cultural y económico internacional. Además del remo y de su integración en el título de la obra, Iru introduce en la propuesta de personaje numerosos signos que funcionan como símbolos de lo vasco: la ropa folklórica, otras herramientas que hacen alusión a deportes vascos como la cesta-punta… Tal y como iremos descubriendo.

El nieto de Olentzero se comunica preferentemente en euskera y se presenta como vasco allá donde va. Pero allí donde sus conocimientos de una u otra lengua (euskera, castellano, y algo de inglés y francés básicos) no cumplen el objetivo de entender y hacerse entender por los habitantes locales de los lugares que visita, opta por comunicarse con la mirada y la gestualidad de las manos. De algún modo, así, descubre el espacio común que existe entre tanta otredad, más allá de los "puentes" visibles erigidos por la buena disposición e intenciones. Explica en su blog (Iru, 2011) el intenso intercambio de emociones, confianza y gratitud que tuvo lugar con la familia receptora y los habitantes de la primera aldea que visitó (en el monte Atlas marroquí), sin mediar apenas palabras y sin coincidir en idiomas pensados. Poniendo en valor la expresión de sensaciones y emociones como modo de comunicación.

Aunque a priori Iru, al iniciar este proyecto y este viaje encarnando al nieto del Olentzero, pudiera proponerse a sí mismo como embajador cultural y mediador entre

comunidades, en los lugares de destino se ve involucrado en un espacio comunitario en el que termina siendo vivido, más allá incluso de su personaje. Es decir, como actor performer que es, no encarna un personaje arquetípico sin actor, sino que él mismo se coloca en la acción y se muestra como persona, envuelto en el nombre y la propuesta de vestuario y complementos del nieto del Olentzero. Por tanto, el personaje de Olentzero y la tradición que representa quedan en la inspiración e impulso para la acción, en la conceptualización y presentación del proyecto, en los antecedentes para presentarse en los lugares a los que llega, en su vestimenta y apariencia física, en la figura que de él tienen sus lejanos compatriotas y en la comunidad emocional que se vehicula entre ellos. Pero en la interacción momento a momento con los individuos de las comunidades visitadas es él mismo, como actor, como persona, el que actúa, decide, observa y recibe, sin guión ni premisas teatrales. El nieto del Olentzero es por ello el título que le sirve a Iru para sentirse representante de una tradición cultural de su comunidad propia y a su vez representarse a sí mismo y sus impulsos y deseos por facilitar encuentros con "los otros".

Tras esa primera experiencia en la que descubre el espacio interpersonal común entre comunidades "otras", y tras las siguientes visitas a asentamientos en el Sáhara occidental, Iru y el documentador audiovisual Markel Redondo volvieron a Euskadi y, para finalizar la primera etapa de *Olentzero Munduan. Arraun the world*, presentaron en navidades de ese mismo año (del 26 de diciembre de 2011 al 9 de enero de 2012) en el Boulevard de Kultur Leioa la primera de las exposiciones fotográficas del proyecto, con el mismo título. Son fotografías documentales que capturan algunos de los momentos de llegada a una comunidad, los encuentros con familiares que reciben mensajes de los menores inmigrados en Euskadi, momentos de recepción de las cartas-regalo, relaciones de juego con otros habitantes de la zona durante los viajes, objetos y elementos que se vuelven importantes en la travesía… Se presentan en diferentes tamaños, sin enmarcar ni titular. El orden de las fotos en la exposición no es evidente, pareciera geográfico (por comunidades o asentamientos que visitan). En exposiciones posteriores, además de fotografías, introducirían pequeñas instalaciones con objetos significativos de los viajes, e incluso vídeos.

Un año después, Iru iniciaría otra expedición para que el nieto del Olentzero pudiera entregar recados a los seres queridos distanciados de sus allegados en Euskadi. Esta vez el agua que tendría que surcar con su remo sería la del océano Atlántico. El 12 de diciembre de 2012 salió del País Vasco en vuelo a Cancún. Llevaba cinco mensajes a México y dos a Guatemala. En su equipaje cargaba con regalos, fotos, video-mensajes y notificaciones que le habían encargado inmigrantes en Euskadi para sus familias en origen. Además llevaba una

cesta punta o *xistera*, una herramienta de mimbre para cazar y lanzar la pelota en una de las variantes del deporte de pelota vasca que más se extendió por América, especialmente en EEUU, Cuba y México, con las distintas diásporas vascas del último siglo, y que allí se conoce como *Jai-alai*[30]. Las primeras referencias al juego de pelota en territorio vasco (en su formulación propia) son del siglo XIV y para el siglo XVIII ya había jugadores vascos de fama internacional (De Pablo, 2016: 242). Por otro lado, la pelota vasca fue deporte olímpico[31] en los JJOO de París en 1900 y 1924 y en Florida tuvo un auge extraordinario en las décadas de 1970 y 1980 (El Diario Vasco, 2017). El valor de la cesta-punta como emblema del juego vasco de calado internacional es equiparable a la importancia de la pelota vasca como símbolo vasco, como así han contribuido a divulgar numerosos trabajos audiovisuales, documentales y de ficción, clásicos y recientes, entre los que destacamos el documental de Orson Wells *Around the world with Orson Wells* (1955) (De Pablo, 2016: 243) por su sincronía titular. Además, con la inclusión de una *xistera*, vemos que los elementos del deporte vasco que elige Iru para el nieto contemporáneo del Olentzero son muestra de aquellos juegos y deportes que han trascendido su localismo y han cruzado fronteras.

La experiencia de Iru a su llegada a México fue narrada así por el periodista Roge Blasco (2013; *cf*. EiTB, 2013):

> En autobús y en autostop comenzó a circular por el Yucatán. El primer lugar que visitó fue una aldea maya en Mérida. Le costó mucho encontrarla. Se hizo tarde y durmió en el pórtico de una iglesia. Los niños que lo despertaron le guiaron hasta la familia que buscaba. Lo acogieron como un hijo y se quedó varios días con ellos. Le enseñaron palabras en maya y él en euskera.
> El 21 de diciembre, cuando cambió de ciclo el calendario maya, el nieto del Olentzero conoció a una niña que, asustada por el aviso de la llegada del fin del mundo, se pasó el día a la espera de que el planeta desapareciera. La segunda visita que realizó fue a la casa de una pareja de ancianos, a los que les entregó cartas y fotos y, aunque sólo hablaban en maya, se comunicó con ellos a base de señales, mirada y gestos.
> El 24 de diciembre, Noche Buena, la noche por excelencia del Olentzero, fue a

[30] *Jai-alai* en euskera significa "fiesta alegre" y hace referencia al entorno festivo en el que se juegan los deportes vascos, y en especial la pelota, asociados a celebraciones populares. De manera derivada, también se ha hecho referencia a la festividad para definir el lugar en el que se dan los torneos de pelota y así, algunos frontones importantes de pelota vasca, a partir de su normativización en el s. XVIII (Bizkaia Foru Aldundia, 2011-2023), han hecho alusión a la fiesta en su denominación (*beti-jai* o "siempre fiesta", *jai-alai*…). Internacionalmente la *zesta-punta,* la modalidad de pelota vasca que surgió a finales del s. XIX (De Pablo, 2016: 242) se conoce como *jai-alai* en una asociación metonímica, probablemente por la influencia de algunos de estos frontones con dicho nombre propio (el primero inaugurado en Donostia-San Sebastián en 1887, después el de Madrid en 1901, La Habana en 1901, Lima en 1906, Miami de La Florida en 1926, Shanghái y Ciudad de México en 1929…) (De Pablo, 2016: 243) en los que en pleno apogeo internacional de este juego, se organizaban torneos principalmente de esa modalidad y que en Estados Unidos fueron extendiéndose ya con el nombre *Jai-alai* como nombre común en referencia al juego que tenía lugar en dichos frontones (Bilbao, 2020).

[31] En otra entrada en se recogen datos alternativos: fue deporte olímpico en París 1900, y juego de exhibición en los JJOO de París 1924, México 1968 y Barcelona 1992 (About the Basque Country, 2019).

> Campeche. Llevaba el regalo de una abuela vasca a su nieto residente en esta parte de México. No estaba en casa. Desilusionado, Iru se puso a jugar con unos niños a la pelota. Les regaló una piñata llena de dulces y pensó que, además, les podía dar una gran sorpresa haciendo el oficio de Olentzero aquella noche tan señalada.
> […] En Palenque conoció a varios "espaldas mojadas" en una estación de tren. Se iban a subir al tren de "La Bestia" dirección hacia la frontera con Estados Unidos. Esta es una historia que Iru nos contará otro día.

Aunque no estaba previsto inicialmente, el viaje de *Olentzero Munduan* se alargó tres meses y se amplió a Centroamérica (Honduras y Nicaragua), para hacer llegar mensajes a las familias de esos "espaldas mojadas" que había conocido en Palenque. En noviembre de 2013 se dio otra etapa del proyecto y el nieto del Olentzero fue a Filipinas, tras el paso del súper tifón Haiyan/Yolanda (Reinoso, 2013), con noticias para hijas de allí que tenían a sus padres lejos, inmigrados en Euskal Herria en busca de una alternativa de futuro para la familia.

En navidades de 2014, Iru se propuso pasar al otro lado de la valla de Melilla y subir al monte Gurugú en Marruecos, lugar donde se concentran los subsaharianos que quieren saltar esta valla fronteriza para entrar en Europa. La misión en este caso era encontrar al hermano de un niño ghanés residente en Bilbao que, a diferencia de él, no había conseguido saltar la valla hacía dos años, cuando en ese hito de su emigración conjunta, se separaron y no supieron más el uno del otro. El nieto del Olentzero tenía que entregar al niño ghanés aún al otro lado de la frontera, como regalo, una llave hecha por su hermano en Bilbao que simbólicamente abría la valla.

En esta ocasión Iru viajó sólo y con una bicicleta como medio de transporte, una bicicleta que le había cedido para el proyecto la conocida empresa vasca de bicicletas Orbea. Y con esto observamos de nuevo cómo el artista introduce signos y alusiones a "lo vasco" contemporáneo en su presentación de personaje, ya que esa bici también tiene simbolismo: El País Vasco se considera "tierra ciclista por excelencia", tal y como afirma el historiador Santiago de Pablo, quien también recoge que la afición a este deporte "fue muy temprana y creció al abrirse varias fábricas de bicicletas. La crisis que siguió a la primera guerra mundial obligó a algunas industrias de armas de Eibar a reconvertirse y así surgieron GAC, Orbea o BH. […] Entre 1958 y 1979 la escuadra vitoriana Kas se convirtió en 'un mito', 'referencia del ciclismo mundial'" (2016: 248). Así que, de nuevo, Iru recurre a un elemento deportivo con fuerte raigambre en el imaginario colectivo vasco (el remo y las regatas de traineras, la *xistera* y la pelota vasca, la bici y la afición al ciclismo) como instrumento simbólico que acompaña los viajes del nieto del Olentzero por el mundo. Una vez en Melilla, Iru visitó el

Centro de Estancia Temporal de Inmigrantes (CETI) y recogió más mensajes de menores recién llegados para sus amigos al otro lado de la valla, pero en el intento de localizarlos fue interceptado por la policía marroquí en dos ocasiones, en días consecutivos, y fue expulsado del país, según relata en el blog del proyecto, que funciona como su diario de viaje (Iru, 2011).

Desde 2011 Iru ha estado compaginando estas salidas por el mundo del nieto del Olentzero en su misión personal con la preparación de las mismas (el contacto con los menores inmigrados y la preparación de mensajes a enviar, la búsqueda de fondos y *sponsors*, la logística, la documentación…), con sus otros trabajos como director y como actor, y con la preparación de exhibiciones documentales del proyecto, ya sean en formato fotográfico, gráfico o videográfico. Como apuntábamos, ha realizado varias exposiciones documentales de cada etapa del proyecto en las que se incluyen tanto las bellas fotografías de Markel Redondo, y las capturas con su propia cámara deportiva cuando el nieto de Olentzero viajaba sólo, como objetos e instrumentos representativos de los viajes y otros elementos traídos por los mismos. En 2016 publicó un foto-cómic de siete planas en euskera, editado por Kultur Leioa y que lleva por título *Arraun the world. Olentzeroaren iloba munduan* ("Alremador" del mundo. El nieto del Olentzero en el mundo). En él se narran las motivaciones del primer viaje y se explica, por ejemplo, que la tabla de surf que añadió a la balsa con la que cruzar el estrecho de Gibraltar le había sido dada por un niño que salvó su vida gracias a la misma cuando la embarcación-patera en la que llegaba había naufragado. Estas narraciones sobre el primer viaje del nieto del Olentzero se hacen intercalando viñetas con mapas que incluyen marcas de los pueblos y asentamientos visitados en África y con insertos fotográficos.

El artista también ha editado varios videos basados en las diferentes etapas o sobre el proyecto en conjunto. De entre ellos cabe destacar cuatro: el corto reivindicativo *Olentzero Munduan. Gure Ahotsak - Our Voices - Nuestra voz*, sobre la situación de los menores en los campos de refugiados Saharauis, de 2017; el video-homenaje al encuentro entre niños y niñas refugiados Saharauis y niños y niñas alaveses, gracias al programa de intercambio propiciado por la asociación Arabako Bakelekua, titulado *Saharako izarrak. Olentzeroa munduan*, que fue estrenado en los cines Florida de Gasteiz en septiembre de 2016; el *teaser Gurugutunak (cartas para el monte Gurugú)* de 2015, sobre los deseos de dos niños en torno a cruzar la valla de Melilla; y el vídeo-documental de larga duración sobre el proyecto en su globalidad titulado *Arraun the world. Olentzeroa munduan*, con una primera versión presentada en las Navidades de 2015 y pre-estrenado en abril de 2016, que incide poéticamente en la idea del migrante que surca las aguas a brazo y remo por un potencial de realidad mejor, a la vez que

recoge imágenes de la búsqueda de, el encuentro con y el regalo a dos familiares receptores en cada "misión" completada dentro del proyecto.

De hecho, tanto este video-documental como el proyecto en general en sí, se presentan (y así se plasma en el dosier de producción) como un viaje por lugares remotos para que el nieto del Olentzero haga entrega de "los deseos, video-mensajes y regalos de quienes viven aquí y quieren hacérselos llegar a sus seres queridos en otras partes del mundo. Nace de la necesidad de facilitar la comunicación, acercamiento y unión entre personas que, por circunstancias de la vida, se ven obligadas a estar lejos las unas de las otras. Un reflejo de la migración en la actualidad, la esperanza de una vida mejor, y el deseo natural que existe en todos nosotros de mantenernos conectados con nuestras familias*"* (García, 2011). Es decir, que aborda ciertos efectos del neoliberalismo globalizado (migraciones forzadas y desarraigo familiar) desde la acción teatral. Utiliza un acto social simbólico (ligado a una tradición concreta), la repartición de regalos en las familias en la víspera de Navidad, para rearticular su carga cultural en un momento de encuentro con "el otro", facilitando no sólo el intercambio personal sino también el cultural en un ejercicio de interculturalismo que va más allá de la asunción de la multiculturalidad como realidad social actual de las capitales cosmopolitas.

El trabajo *Olentzero munduan. Arraun the world* posee un fuerte valor cultural e intercultural porque la figura del foráneo y lo foráneo tiene también la capacidad de ponernos en otra relación con lo autóctono, de verlo desde el prisma que refleja el "otro". Tal y como ya anotaba G. Simmel a principios del siglo XX, en nuestras sociedades occidentales la figura del extraño ya no puede entenderse, como antiguamente, como la de aquella persona que está de paso (el vagabundo, el transhumante, el viajero o el viajante) en una comunidad estable, sino como aquella persona que siendo foránea, ha llegado para quedarse, porque no dispone aún de libertad de movimiento para volver a su país de origen o mudarse a cualquier otro (1971: 143), y que de algún modo desestabiliza los modos de funcionamiento y pensamiento de la comunidad de llegada (por suponer y proponer otra perspectiva de las cosas en sus interacciones). El inmigrante se convierte así, hoy en día, en un símbolo y recordatorio de la inestabilidad de nuestras propias pertenencias comunitarias: está dentro de los límites espaciales de "nuestro grupo" pero su posición ahí está intrínsecamente afectada por el hecho de que no pertenece originariamente a ese espacio o grupo y que trae consigo cualidades que no son ni pueden ser indígenas al grupo (Simmel, 1971:143).

Por otra parte, cuando alguien es reconocido como inmigrante extranjero se le presupone sin pertenecías mobiliarias y, por lo tanto, móvil, libre de desplazarse. Pero por la

misma razón, es sospechoso de no tener raíces ni pertenencias y, por lo tanto, de ser más proclive al comportamiento impropio de las estructuras de pensamiento y comportamiento comunitarias (Simmel, 1971:145). Por eso, el inmigrante es cercano y lejano a la vez, porque está al lado pero representa un mundo externo a la comunidad. Al mismo tiempo, el hecho de que su presencia desestabilice los usos y estructuras de pensamiento de las personas en la comunidad de llegada hace patente su cercanía. Tal y como argumenta el autor alemán, la unión de la cercanía y lejanía involucradas en cualquier relación humana se da con un patrón específico en el caso de la persona foránea: "the distance within this relation indicates that one who is close by is remote, but his strangeness indicates that one who is remote is near. The state of being a stranger is of course a completely positive relation; it is a specific form of interaction" (1971: 143). En términos de la "objetividad" que se le atribuye al extranjero (a su mirada sobre lo autóctono), según Simmel (1971: 146), la relación de cercanía y distancia tiene su correlato práctico en la relación abstracta que se tiene con él, porque aunque uno tiene ciertas cualidades generales en común con la persona foránea, no son tan significativas en términos identitarios ya que, son precisamente las similitudes específicas con el grupo físico (con el que nos identificamos) las que nos diferencian de lo meramente universal. Es decir, que el contacto con la persona foránea remite a nuestra propia universalidad y localidad. Por lo tanto, al hilo del argumento de ese autor, la interacción con el extranjero es siempre positiva, como positiva es la interacción desde la mirada del extranjero, porque ofrecen un distanciamiento cercano al quehacer habitual de las cosas, ofrecen la posibilidad de relativizar las pertenencias propias y su jerarquía, y ofrecen un contrapunto a lo familiar.

El nieto del Olentzero en esta obra se pone en situación de ese extranjero, que es cercano (porque viene con mensajes de familiares queridos) y lejano a la vez (un hombre blanco, con atuendo extraño, salido de la nada y desubicado en un entorno visiblemente remoto a lo que debe de ser su lugar de origen). Un extraño visitante, que podría vislumbrarse como una amenaza a ojos de la población local (si en esta imperasen los prejuicios o la desconfianza sobre las intenciones de un hombre blanco occidental recién llegado), pero resulta amigable, divertido y familiar. Iru, después de conocer a varios inmigrantes de su zona natal y de interactuar con ellos (desde su posición de autóctono asentado), porque trabajaba como monitor de natación y talleres de creatividad a menores no acompañados, coloca a su persona, con el personaje del nieto del Olentzero, en la situación de emigrante: buscando y dependiendo en el camino del contacto humano que le ayude a llegar al destino para cumplir un mandato desde su lugar de origen. Un emigrante privilegiado –su pasaporte abre fronteras y buenas disposiciones en ellas–, no por ello exento de ser objeto de prejuicios –su color de

piel hace que en ocasiones sea tomado y abordado como turista–, que consigue, las más de las veces, acercar lejanías y restablecer comunicaciones entre familiares separados por la migración obligada por las circunstancias propias a las desigualdades socioeconómicas entre países.

Se trata por lo tanto de un proyecto que aúna lo lejano y lo cercano, la "extranjería" con la "familiaridad", como dos categorías generales de nuestra interpretación del mundo y de la identidad. En ella, como decíamos antes, el extranjero desestabiliza lo conocido y familiar porque, según exponía Alfred Schütz hace casi ochenta años, por un lado desea y procura ser aceptado en el entorno al que llega y, por otro, no acepta ese entorno tal y como es: "He has to place in question what seems unquestionable to the in-group and cannot even put his trust in a vague knowledge about the general style of the pattern but needs explicit knowledge of its elements" (1944: 499). No sólo proviene de otra tradición cultural que, siguiendo los argumentos de Simmel y Schütz, puede poner en cuestión la legitimidad de las costumbres culturales del lugar de acogida, sino que se convierte en un "observador desinteresado" de la misma. Así, las estructuras y pautas culturales del grupo al que se acerca no son un hecho dado sino que suponen un campo de reflexión y negociación (con la tradición previa propia). Es decir, que suponen un interrogante (por desconocido) para quien se acerca a ellas, que tiene que cotejarlas y reordenarlas en función de sus propias pautas culturales previas, y asimismo, o por lo tanto, (a)parecen cuestionadas (retadas) para quien, hasta la llegada del nuevo foráneo, ya las vivía como un hecho dado e incontestado. Por su parte, para el extranjero dichas estructuras y pautas culturales no suponen una herramienta unívoca y consistente con la que desenredar situaciones conflictivas sino que son fuente de situaciones en sí mismas problemáticas durante el denominado proceso de "adaptación social" (Schuetz, 1944: 506-507). Por otro lado, la negociación interna de pautas culturales por parte del inmigrado puede verse desde la comunidad de acogida como una prueba de duda sobre la "lealtad" del extraño (una duda a menudo sustanciada en prejuicio común), que desemboque paulatinamente en un alejamiento y marginación social del mismo, dando rienda suelta a la heterofobia o miedo instintivo ante lo diferente, que según Béjar "se da en todas las épocas y es una suerte de universal sociológico" y que se aplica a los inmigrantes en estos tiempos de multiculturalismo (2007: 70). Además, para Bauman y May (2009: 48-49), los "extraños" desafían las divisiones que tiene una sociedad sobre sus grupos de pertenencia y sobre las oposiciones entre grupos que tiene asumidas. Por eso, surgen tensiones por la necesidad de hacer espacio y de reconocer a los recién llegados: "[e]l ingreso de los de afuera siempre es un desafío al modo de vida de la población establecida, sea cual fuere la diferencia

objetiva entre los recién llegados y los viejos habitantes" (Bauman y May, 2009: 46).

El distanciamiento que apunta a la marginación social es especialmente cierto en los casos en los que el extranjero "proves unwilling or unable to substitute the new cultural pattern entirely for that of the home group. Then the stranger remains […] a 'marginal man,' a cultural hybrid on the verge of two different patterns of group life, not knowing to which of them he belongs" (Schuetz, 1944: 507). Es decir, cuando la persona no puede elegir entre dos patrones culturales disímiles (el de origen y el de acogida) y se sitúa en el "entremedio de las culturas" (Bhabha, 1994), con un marco referencial variable que guía sus interacciones, acciones y decisiones. Esta cuestión entronca con una idea sobre la que profundizaremos en la Parte cuatro, cuando tratemos la "identidad extrañada": la amalgama de marcos referenciales disímiles e incluso antagonistas suponen una dificultad para el emigrado de establecer coherente y consistentemente su mapa de pertenencias culturales y, por consiguiente, identitarias.

La cuestión es que Iru ya estaba sensibilizado con estas problemáticas de la inmigración e, incluso, previo a la ideación de *Olentzeroa munduan. Arraun the world,* había concebido y dirigido un espectáculo en torno a la llegada de inmigrantes a su contexto local, más concretamente, en torno al fenómeno contemporáneo de la llegada continua de jóvenes que arriesgan su vida en viajes peligrosos para alcanzar tierra europea y comenzar una etapa vital con su nueva condición de "inmigrante ilegal". La obra se titulaba *El show de la Patera Rosa*, fue creada por el colectivo La Pez y estrenada en 2009. Vamos a prestarle un poco de atención porque es precursora de la obra que estamos analizando, no sólo en la temática que trata, sino también en la posición que ocupan los migrantes en la obra y en la manera de proponer qué es un actor. La propia compañía en su dosier presentaba el espectáculo con esta situación de partida:

> La Pez, integrada por cinco artistas, embarcaron en un crucero de lujo para entretener a los pasajeros con su repertorio de actuaciones. Al salón de actos del buque llevaron su popular truco de hacer desaparecer a una persona en la 'caja mágica'. Cuando todo estaba listo para mostrar el cajón vacío, un inmigrante surgió de su interior. No fue por arte de magia. Su intención no era ser un extra improvisado, sino esconderse en un lugar seguro para llegar a Europa. La compañía guardaba en la bodega el 'atrezzo' necesario para su espectáculo, y allí se refugió con otros cuatro polizones que aprovechando un descuido, se embarcaron en Tánger y se escondieron en la bodega. La Pez fue despedida, acusada de haberles encubierto. Convertirán la anécdota en una función teatral, transformando a los cinco inmigrantes en colaboradores de este su nuevo espectáculo. (La Pez, 2009)

Sobre esta premisa argumental, Iru dirige una obra que utiliza el humor, la danza y el teatro de calle, contando con la participación en escena de intérpretes no profesionales, cinco

chicos afectados directamente por esta problemática, en interacción con otros, de dos a cuatro, jóvenes actores locales (el elenco es fluido a partir de su estreno, derivado de la imposibilidad para alguno de esos chicos inmigrados de mantener el compromiso de disponibilidad necesaria para las funciones en años siguientes. En todo caso, contaba con la bailarina y creadora María Ibarretxe y el propio Iñigo Iraultza entre los actuantes). En su estreno en la décima edición de la feria Kaleko Artisten Azoka-Umore Azoka de Leioa, el jurado de la misma les otorgó el premio a "Mejor Espectáculo Callejero" por considerar *El show de la patera rosa* "una obra que trata un tema de actualidad con sensibilidad y grandes dosis de crítica, además de proponer juegos escénicos de participación y compromiso" (Leioa Udala-Ayuntamiento, 2013).

Comprobamos en esta propuesta una disposición del director a trabajar con actores no profesionales. En una de nuestras entrevistas personales, explicó que prefiere y tiende a trabajar con actores no-profesionales porque, entre otras cosas, le interesa más el proceso creativo que el resultado. De ahí también su creciente interés por resituar la posición del actor en sus siguientes proyectos (ya que los ejecutantes y los protagonistas de sus creaciones posteriores no tienen porqué coincidir con los "actores" en el sentido teatral del término). En consecuencia, resitúa también la posición del "receptor", el "objeto" y los "sujetos" actuantes o accionantes de cada propuesta posterior.

En el caso de *Olentzeroa Munduan. Arraun the world,* es fácil ver esta resituación: el público espectador no está presente durante las intervenciones performativas; lo estará sólo en las exhibiciones posteriores que las documenten (exposiciones, video documentales…); Iru es el actor que idea, inicia y lidera la ejecución del proyecto, pero ésta no puede darse y no tiene sentido sin los actores que crean los mensajes para sus familiares lejanos (el objeto de la performance) o sin los actores-receptores de esos mensajes que pasan de ser "objetivos a encontrar" para el Nieto del Olentzero (al inicio de cada expedición) a convertirse en sujetos acogedores y generadores de ese "espacio común" intercomunitario del que hablábamos antes (durante los puntos culminantes de cada viaje).

Por tanto, desde las obras escénicas creadas con La Pez, que son disciplinariamente híbridas, se idean para espacios públicos, calle o espacios alternativos y siempre promueven la interpelación directa con la audiencia y la inclusión de miembros de la misma en alguna parte de la acción, Iru, en sus siguientes proyectos personales, se aleja aún más de lo institucionalizadamente teatral para desarrollar performances de duración indeterminada en las que la realidad y lo teatral se funden, porque se interviene en ámbitos sociales reales e Iru interactúa como persona (con dimensión alegórica y espíritu artístico) con otras personas

reales, y en las que se trastocan definitivamente las posiciones actor-espectador. La resituación del actor, el receptor, el objeto y los sujetos de la obra artística será aún más radical en su siguiente performance de intervención social *Komando Opari*, tal y como veremos más adelante.

En cuanto a la evolución de las temática de los proyectos y las problemáticas que abordan sus obras, desde los trabajos iniciales de La Pez a estos proyectos personales suyos, Iru pasa de la reivindicación sociopolítica directa que hacía en *El show de la patera rosa* sobre las problemáticas migratorias actuales y las condiciones de la inmigración "ilegal" (expuesta a través del humor, la danza, el teatro de calle y la inclusión en el proceso creativo de parte del colectivo afectado), a activar una performance de intervención social basada en el intercambio con varios "otros" extranjeros: los "otros" inmigrantes locales y los "otros" habitantes de comunidades muy lejanas a la del actor. En esta performance interventiva él es el ejecutante y catalizador, que actúa como nieto del Olentzero, pero no "interpreta" teatralmente. Además, el extranjero deja de ser el "objeto temático" (aparente) de la propuesta para ser el destinatario y el precursor de la misma. Así, el artista vasco aparece como el medio transmisor pero no como el primer generador de contenidos (en el sentido de historias testimoniales y argumentales), porque lo son las propias circunstancias personales de los menores no acompañados y sus mensajes, cartas, vídeos… para sus familiares. Iru genera las estructuras, conceptuales y logísticas, para que tenga cabida el intercambio de mensajes-regalo entre unos y otros "otros", y así son ellos los que tienen la palabra. Por otra parte, ni siquiera es su comunidad habitual el público preferente de la obra (porque lo importante en la misma no es que tenga una audiencia externa sino que acontezca entre las partes protagonistas entre las que se media). En esas coordenadas, los extranjeros se convierten en sujeto y objeto de la obra, y el eje temático en ella, aparentemente, pasa a situarse en torno a una leyenda-tradición local (vasca) dada a conocer al mundo exterior por medio del intercambio cultural *in situ*.

Sin embargo, Olentzero es una figura mítica importante para la comunidad vasca que no está exenta de re-dibujamientos y adaptaciones varias para asentarse en su propia comunidad (de más pequeñas comunidades heterogéneas) entre las influencias que le van llegando y se van cruzando, hasta el momento actual en el que convive con otras costumbres e influencias de la cultura globalizada. Así lo plasma el etnólogo Satrustegi cuando explica las importantes variaciones del mito del Olentzero según pueblos vascos. Por ejemplo, en los municipios de Berastegi (Gipuzkoa) y Lekunberri (Nafarroa) hasta hace pocas décadas la costumbre social en torno al Olentzero no se acompañaba de una figura humana que se

trasladara de puerta en puerta, sino que se señalaba con una hoz cerca de la chimenea, que servía como recordatorio a los infantes de que tenían que portarse bien, ayunar y/o acostarse pronto o, de lo contrario, Olentzero les segaría la cabeza (Satrústegui, 1988b: 13 y 14); mientras que en la tradición popular de Lizarra (Nafarroa) ese vigilante de la conducta infantil a partir de las doce de la noche daba paso a los valores positivos de la vida; el "Orantzaro de Leiza nunca fue agresivo y […] traía una porción generosa de levadura, *orantza*, para mezclarla con la harina, y en agradecimiento a la buena acogida, velaba para que no faltase el pan en los Hogares*"* (1988b: 18). El estudioso relaciona ese dato con los ritos de fertilidad que han pasado al folklore de Navidad: "Olentzero, no olvidemos, significa originariamente un periodo de tiempo que coincide con las fiestas de Nochebuena y Navidad que le sustituyeron en el calendario Cristiano*"* (1988b: 18). En su relato, Olentzero se presenta, en primer lugar, como la personificación del año que concluye, que irrumpe "siempre viejo y caduco en las conmemoraciones solsticiales", pero con el que la "conmemoración cristiana de Navidad se impone a los antiguos ritos solsticiales y la figura del viejo carbonero vasco sobrevive a su propio destino histórico, convertido en mensajero del Niño de Belén" (1988b: 12 y 18). De este modo, el personaje representa, por una parte, el rostro "adusto y temible en la mirada retrospectiva del año que concluye" (1988b: 14), al tiempo que sonríe amable y llena de ilusión los hogares vascos en los umbrales del año nuevo, con un carácter compatible con el mensaje de fe cristiana. Más allá de la evolución del mito a lo largo del tiempo y en las diferentes comunidades vascas, de lo que no cabe duda es de que hoy en día, el "personaje barrigón y un tanto bufo de la Navidad vasca que el pueblo ha recuperado para la fiesta tiene cada día más predicamento a pesar de tan burda apariencia o, quizá, por eso mismo. Producto de un mundo primario y montaraz, se ha adueñado del ambiente urbano en las horas que le asigna el calendario festivo sin necesidad de lavarse la cara tiznada de sufrido carbonero, ni renunciar a ninguno de sus atributos" (Satrústegui, 1988b: 12).

Esa es la figura legendaria que un artista vasco a principios del tercer milenio utiliza como embajador alegórico de los deseos de encuentro e intercambio entre personas socialmente desfavorecidas de entornos culturales alejados. Una figura que se ha ido actualizando sin modernizarse y que puede entrar en la categoría de mito debido a la extraordianaria estima que se le profesa en Euskal Herria. Como bien recoge el antropólogo Joseba Zulaika, el mito, como "proposición general sobre el mundo, está en la base de toda sociedad" (2000: 113). Para el etnólogo especialista en este mito popular, el Olentzero es un símbolo multiforme "que sintetiza la evolución del pensamiento religioso vasco

compaginando elementos residuales del antiguo culto solsticial, con motivos de tradición cristiana. […] Olentzero encaja perfectamente, sin necesidad de extorsionar los datos, en los esquemas normales de la Mitología universal, al tiempo que conserva los rasgos propios de la tradición vasca" (Satrústegui, 1988a: 101 y 102). Una figura que ha absorbido la concreción de diversas tradiciones y funciones, tanto paganas como católicas, convivientes o superpuestas en una región específica (Euskadi y Navarra), tal y como también señala Martínez Soto (2009), y que, a partir de 2011, con la performance de intervención sociocultural que idea Iru, absorbe y potencia nuevas funciones, de modo que también ahora fija la vista en un mundo amplio y desigual en los confines de las fronteras territoriales internacionales. Desde Bilbao y sus alrededores y hacia el mundo, Iru transporta en sí la herencia de este personaje para encarnar una "otredad" con la que acercarse y acercar a los tradicionales "otros" de nuestra sociedad actual, los extranjeros.

Para ello, la herencia de Olentzero se ha modernizado además de internacionalizarse: no se pretende extraer al personaje mítico de su entorno originario, sino que es su descendencia, concretamente su nieto, de carne y hueso, quien continúa su labor allende las fronteras; su trabajo nace y se desarrolla con el "espíritu navideño", pero puede tener lugar en otros periodos del año, vacacionales o no, en los que el artista se permite viajar; de una leyenda atemporal se pasa a la actualidad del momento presente en el que el Nieto del Olentzero se encuentra con los protagonistas de su proyecto performativo, sin preparación ni anuncio previo, de modo que el tiempo figurado, el tiempo legendario, se contrae en un presente instantáneo. Por otro lado, en su propuesta hay otros elementos físicos con carga simbólica que representan la adaptación a una cultura globalizada y posmoderna: junto a los referentes que remiten a una cultura tradicional vasca (la vestimenta folklórica, la *txapela*, el remo de madera o la cesta-punta), el Nieto del Olentzero porta utensilios más propios de un estilo de vida occidental globalizado: un ordenador portátil con el que graba y emite los video-mensajes entre familiares, una video-cámara deportiva acuática con la que captará y documentará momentos clave en sus misiones, o un monopatín que le ayuda en los desplazamientos en el primero y tercero de sus viajes. Si bien es cierto que los dos primeros de estos utensilios no son aditamentos (no están a la vista cuando Iru viaja, sino que son portados en el saco-mochila del nieto del Olentzero) y son herramientas tecnológicas que cumplen una función instrumental básica en el proyecto (almacenar y emitir los mensajes-regalo, el primero, y documentar el proceso, el segundo), el tercer elemento, el monopatín, aunque es también útil (lo utiliza en desplazamientos cortos y para jugar con los niños y niñas que encuentra en el camino), sí que puede apreciarse a priori como un complemento a la

imagen del Nieto del Olentzero (se incluye el monopatín en las fotos que se usan como presentación del proyecto, no así en la caricatura del Nieto del Olentzero que corona el blog, en la que se resalta el remo y el saco de regalos). La presencia del monopatín en dicha imagen, precisamente por resultar frugal en líneas generales por lo demás, sobresale y remite a un perfil idealizado y liberalizado de la juventud occidental urbana, deportiva y ociosa. Así que, de nuevo, encontramos cómo el salto generacional entre el abuelo legendario Olentzero y su nieto, y los alcances de ambos, se sincronizan en una misma figura: vasco y occidental, ligado a la tradición y abierto a lo desconocido o lo extraño, austero pero equipado, representante regional e internacionalista, rural, trashumante y urbano…

Todo esto, por otro lado, cabe remarcar que es fruto y consecuencia de un trabajo de actor. La propuesta se desarrolla a partir de la creación de un personaje que mezcla la figura alegórica compartida en el imaginario colectivo con la invención de un familiar suyo de carne y hueso, el Nieto del Olentzero. El actor, tras aquel encuentro en el que un niño que le había dado una carta y fotos al Olentzero de Bilbao (que él encarnaba) para que las hiciera llegar a sus hermanos senegaleses que vivían más allá de la peluquería de Moustafá en el pueblo de Thies, desarrolla una idea, hacer posible la ilusión de éste y otros niños como él, en base a una intuición: que sea el nieto del Olentzero quien aparezca en su nombre y que con él esa tradición local viaje por el mundo. Así nace el personaje, como una idea intuitiva, y con él el proyecto: el actor lo prueba y le da forma durante la evolución de las distintas incursiones del personaje (el nieto del Olentzero) en la vida real (desde la preparación de los mensajes con los menores no acompañados en Bizkaia, pasando por los viajes, hasta el encuentro con los familiares en los puntos de destino), al tiempo que el propio proyecto evoluciona y se va ampliando en función de las vicisitudes y experiencias del protagonista. Así, el dónde, cuándo, cómo y durante cuánto tiempo aparece el Nieto del Olentzero se determinan en la medida que el proyecto avanza, por propia decisión del personaje-actor. Se trabaja en base a la improvisación (con las circunstancias reales y las personas con las que se encuentra el nieto del Olentzero), en un tipo de interpretación que, una vez dado el envoltorio, el nombre y los antecedentes básicos, no tiene mayor construcción de personaje que dejar que habite en el actor, viviéndolo desde su propia cotidianeidad. Es decir, el actor actúa desde sí mismo con unas circunstancias dadas y antecedentes que visten al personaje de cierta dimensión mítica. Por tanto, el actor es y actua desde sí, en nombre del personaje. De esta manera, el solo performativo es el que desarrolla al personaje (simbiosis de pasado y presente, de localismo e internacionalismo) y, por otra parte, el personaje (su dimensión mítica y de tradición cultural al encuentro de otros) desarrolla el solo.

El Nieto del Olentzero es, por todo esto, una figura en proceso y resulta ambivalente de primeras, del mismo modo que resulta ambivalente el extranjero a ojos del local (cercano y extraño a la vez, sin raíces ni ataduras inmuebles y lleno de determinación para labrar de nuevas esas pertenencias). Así también percibe y describe Zygmunt Bauman al extranjero, como alguien que no admite definición ni, por consiguiente, identidad fija, porque está en un estado de perpetua ambivalencia (entre su cultura de origen y la de acogida, sus previas pertenencias relacionales familiares y sociales y las que ha de descubrir y construir de nuevo…). Es, como apuntábamos, la encarnación de ese *in-betweenness* que articuló Homi Bhabha (1994) en su estudio sobre la cultura en un entorno postcolonial. Esa figura del foráneo es necesaria a la idea de "comunidad social", precisamente porque establece los límites de la pertenencia entre lo que es "nuestra comunidad" y el "afuera" o "lo otro". Es decir, de algún modo, el encuentro (o conflicto) con el extranjero "sin identidad" ratifica y fortifica la "identidad propia". Como decíamos antes, la cercanía y lejanía simultáneas es lo positivo del encuentro con el foráneo, porque permite verse a una misma y las costumbres propias en el reflejo de su mirada. También Helena Béjar (2007), basándose en las ideas de Bauman, cuyas bases coinciden en gran parte con las de Simmel y Schütz que presentábamos antes, escribe lo que supone el foráneo en estas coordenadas. Utilizamos sus palabras como resumen de la temática que mobiliza *Arraun the world. Olentzero Munduan*, para ir concluyendo esta sección:

> El extraño se caracteriza por negar lo que constituye lo social: no tiene raíces, ni casa ni conciencia de pertenencia. Es portador de una existencia opaca, no transparente, y por ende causa angustia y confusión. Su inevitable proximidad fija se resuelve en alejamiento espiritual […]. Los «recién llegados» escapan a las dicotomías. Eternos vagabundos, expresan una no-identidad constante […]. El extraño desafía toda concreción y adolece de «incongruencias múltiples» […] Es decir, en teoría se adapta a cualquier lugar, pero pone en cuestión la cultura por la que pasa, la cual, para acogerle, tiene que abrirse a los valores del extraño, siempre en el límite de integración (Béjar, 2007: 46-47) .

Esa figura social de identidad cultural difusa que pone en cuestión lo que es el "nosotros" y lo que es el "ellos", por lo tanto, como vemos, cabe en la propuesta *Olentzeroa munduan. Arraun the world*. Y no sólo porque se acerca físicamente a los "extranjeros" inmigrados a su tierra natal para conocerlos y procurarles nexos nuevos con sus pertenencias relacionales del "antes" (de su vida y cultura previas a convertirse en emigrantes en su país de origen y extranjeros inmigrados en Euskadi), sino porque además se convierte él en "extranjero" para ir a visitar a los familiares de estos en sus respectivas localidades de origen. Así, como anunciábamos antes y recordamos ahora para concluir este apartado, el Nieto del

Olentzero acerca imaginarios colectivos entre realidades sociales distintas, en las que se coloca respectivamente como "local" y como "foráneo", siempre como mensajero portador de nexos de relación entre el "inmigrante" y el entorno del que se ha emigrado. Creando y utilizando su propia adaptación internacionalizada de una figura mítica vasca, la intervención performativa *Olentzeroa munduan. Arraun the world* funciona como viaje que enlaza la tradición local y el imaginario colectivo de un entorno regional dado (el vasco), con la idea del "otro", "el extranjero", el "foráneo", en el imaginario colectivo común de una sociedad occidental actual como la vasca (en concreto la de un Bilbao cosmopolita en el que cada vez más se notan y arraigan los efectos de la economía globalizada).

16. *Komando Opari* (2012-2017) de Iru. Entre nosotros y los otros (los inapropiados): regalos inesperados

Los dos proyectos performativos de intervención e intercambio cultural de Iru que estamos viendo aquí pueden ser descritos como "teatro invisible" o como "performance de intervención social". Lo característico e importante para este estudio es que sendas propuestas intervienen en comunidades (propias y foráneas, conocidas a priori y desconocidas) y ponen en el mapa social-conceptual a las personas de dichas comunidades. Podrían por tanto describirse como "performances colectivas de intervención comunitaria", porque además, en ambas, Iru es el catalizador pero no el único ejecutor de las mismas. El segundo de los proyectos podría también definirse como performance "de activismo social", tal y como comprobaremos cuando expongamos en qué consiste. Esta etiqueta (de "activismo") entronca con las connotaciones que evoca su título, sobre el que nos extenderemos al final del capítulo.

En el primero, *Olentzero munduan. Arraun the world,* se utilizaba el viaje para mezclar la tradición local y el imaginario colectivo del entorno vasco con la figura del "otro" o "el extranjero" en el imaginario colectivo de la sociedad occidental (globalizada) actual. Del mismo modo, la figura del "repartidor de regalos" navideño se transformaba en la de "mensajero", poniendo en valor que tener noticias de los seres queridos y alejados es un gran regalo. Así, se apuntaba a algo que en su siguiente trabajo será una cuestión central: las posibilidades simbólicas del "regalo" y su capacidad de generar encuentros sociales inesperados o fuera de la norma. La posterior performance de intervención social del creador vizcaíno, *Komando Opari* (2012-2017) también recoge esa importancia del obsequio para evidenciar la presencia de un "otro". Sin embargo, prescinde del viaje como motivo, ya ocurre en entornos urbanos locales, cercanos y conocidos al artista, y propone otras

diferenciaciones. Una es que se adelanta el momento simbólico del acontecimiento, de las festividades navideñas al periodo vacacional estival. La otra, que cuando se juega con la idea del regalo no se hace por la valoración de su forma o contenido, ni siquiera centrándose en el valor afectivo de la relación entre emisor y receptor del mensaje-regalo, sino en la valoración del modo en que llega al receptor dicho regalo y en la potenciación del anonimato entre ambos lados de la interacción social.

Además, en *Komando Opari* (K.O.) el foco se pone en otro "otro". Un "otro" que puede incluir al extranjero pero no sólo y no necesariamente. Se trata del "inapropiado": aquel cuyo comportamiento escapa al modelo ordenado de nuestro acordado sistema de "sociedad cívica y apacible" occidental capitalista. El inapropiado o impropio que se traslada, de un modo más generalizado, al "marginal", al "incívico" y, muy especialmente para nosotros en el estudio de esta obra, como veremos después, al "delincuente". Todos ellos atravesados y puestos en relación, en la mayoría de los casos, por la pobreza económica.

Tal y como hemos expuesto antes, nuestra identidad se compone de un puzzle de pertenencias/identidades cuya composición y orden jerárquico se van adaptando y rearticulando con el tiempo, en relación a nuestras interacciones con los otros. A su vez, "la mirada del otro completa ese carácter fragmentario, y nos convierte en lo que no somos nunca pura y enteramente" (Simmel, 1987: 44). A través de las interacciones con los demás, explica Helena Béjar, "un prójimo […] extrae la percepción del otro a través de su pertenencia a un grupo. La pertenencia reenvía a las oposiciones espaciales dentro/fuera, a la dicotomía de inclusión/exclusión, a la identidad social de ser miembros/extraños, a la condición de ser-para-la sociedad/ser-para sí. Así, cada elemento de un grupo no es sólo un elemento de la sociedad, sino además algo fuera de ella. La «socialidad» o nexo lleva consigo la «insocialidad»" (2007, 42). En estas dicotomías básicas, tal y como apunta esta autora, coinciden G. Simmel y Z. Bauman y en base a ellas ambos resaltan el papel del extranjero o el pobre como muestra de dicha "insocialidad" propia de la socialización en comunidades. Aunque Bauman no limita la marginación social a la figuras del pobre y el extranjero sino que resalta también otro tipo de marginados de nuestra socialidad actual del neoliberalismo globalizado (parados, inmigrantes, refugiados, delincuentes), a quienes pone en relación, en la mayoría de casos, la pobreza económica y la inestabilidad en cuanto a referentes identitarios. Esto es relevante porque entronca con el argumento que demostraremos en la Parte cuarta respecto al modo en que dicha inestabilidad y precariedad (económica y de referentes) es la que facilita el extrañamiento o alienación de la propia identidad individual. En todo caso, además, entronca con la idea que ya hemos adelantado en la Parte uno sobre

que las obras que incluimos en este estudio, de un modo u otro, tratan la subalternidad y los colectivos o aspectos identitarios que se relacionan con lo subalterno. Así, por ejemplo, en la obra de Iru, de entre estos marginados de la socialidad que apuntan Simmel y Bauman, nos hemos detenido en los inmigrantes, en diálogo con el primero de los ejemplos performativos que estudiamos de este artista y en relación con la idea de "extranjero" o "foráneo"; y ahora, en el segundo de los ejemplos, *Komando Opari* (2012-2017), nos enfocamos en los pequeños delincuentes, que aquí referiremos como "los inapropiados", ya que incluimos en esta etiqueta, en relación con la performance con la que la confrontamos, otras formas de marginalizaciones sociales tales como la de los "incívicos", los "pobres" o los "parias".

Komando Opari, al igual que *Olentzero Munduan. Arraun the world*, es una performance de intervención social que resulta sencilla de relatar y puede describirse formalmente de manera sucinta. Asimismo, también comporta una compleja carga de reflexión en torno a las pertenencias comunitarias que subyacen en muchas sociedades actuales y a cómo la propuesta artística de Iru interfiere e interactúa con ellas. En esta sección nos proponemos desentrañar parte de esa carga conceptual y de reflexión en torno a la sociedad actual y las otredades que anidan en ella, al tiempo que paralelamente vamos descubriendo detalles sobre esta creación y su desarrollo.

Tal y como hemos visto, en todas las sociedades y comunidades humanas, existe una mayoría de personas que se atienen a las normas, valores y estructuras de funcionamiento que rigen a dicha mayoría (ya sean estructuras de funcionamiento definidas por elección propia consensuada, por mandato representativo, por herencia previa asumida o por imposición desde las instancias de poder), y existen minorías o individuos "descarriados" que operan al margen de esas normas. Así también lo muestra Bauman en su libro *Modernity and Ambivalence* (1991) cuando separa el mundo humano entre quienes están en el "universo de la obligación", en el que impera el orden, y que se ven a si mismos como portadores de valores morales, y quienes, en palabras de Béjar (2007: 80), se sitúan "en la esfera del Otro, de los que no encajan". En esa esfera del Otro suelen encontrarse los inmigrantes, como ya hemos visto en la sección anterior y en los que Iru centra gran parte de su trabajo, pero también otros "estigmatizados": marginados, delincuentes, vagabundos, forasteros en general, incívicos, pobres… que se estudian desde las ciencias sociales como "otros" sociales.

El trabajo artístico previo de Iru con emigrantes e inmigrados –los que participaron en *La patera rosa*, los menores que mandaban mensajes desde Bizkaia a sus familiares en el extranjero y los migrantes que se jugaban la vida en los pasos fronterizos cercanos a Palenque o Gurugú– y su trabajo paralelo como animador socio-cultural y profesor de natación y

talleres creativos para colectivos sociales infantiles y juveniles en riesgo de exclusión y en centros de acogida de menores no acompañados, le hicieron conocer a parte de esa comunidad y, a su vez, fijarse en otro grupo social que a menudo se relaciona con ésta, aunque la relación real entre ambas, cuando la hubiere, sea solo de coincidencia circunstancial. En ambos casos, la pobreza es recurrente. Como ya anotábamos en el caso anterior, los forasteros inmigrantes suponen para el habitante local un espejo que, en sus más o menos exitosos esfuerzos de adaptación al nuevo medio social, cuestiona la imagen que el autóctono tiene de si mismo y de todo su sistema de valores y estructuras socioculturales, porque representa y genera un continuo conflicto de normas y expectativas dentro del estatus (Béjar, 2007: 29). Pero también queremos destacar ahora el papel que el "otro marginado", el pobre, juega en la comunidad social, porque también pertenece (o puede pertenecer) al grupo que Iru hace protagonista de su obra. Explica Bauman que en la sociedad de consumidores que vivimos, en la que por ejemplo, el parado es un consumidor fallido, "Los pobres son [considerados] un agujero negro que chupa todo lo que tiene cerca y nada regurgita, excepto problemas. Los miembros de la sociedad decente y normal, –los verdaderos consumidores– no quieren ni esperan nada de ellos" (1999: 164, en Béjar, 2007: 178). Y, de nuevo, atendiendo al supuesto dicotómico de que existe una sociedad "decente y normal" (la "apropiada") y otra de parados, pobres, inmigrados y otros marginados que resultan "problemáticos", la obra de Iru *Komando Opari* subvierte las expectativas sobre cada uno de esos dos grupos que parecen cohabitar en realidades distintas. Así, pone en el centro de su actuación a personas que, en todo caso, tienen en común que no siguen las expectativas de la "buena" ciudadanía normativa y que, por ello, aquí hemos reunido en el concepto de "inapropiadas". Y lo que se plantea con ellas es que realicen una acción que no es propia de su "inapropiedad".

Zygmunt Bauman y Tim May (2009: 44), siguiendo argumentos previos de Michel Foucault y Jacques Derrida, sostienen que nuestra autoidentificación depende de nuestro entorno (sus recursos y opciones) y que, por tanto, dibujamos nuestro mundo en base a oposiciones. Es así como se establecen las distinciones "entre pobres 'dignos' e 'indignos', ciudadanos 'respetables' y la 'chusma' que desafía todas las normas y se caracteriza por rechazar todo orden" (2009: 44). Es decir, que la oposición entre lo "propio" y lo "impropio" o "inapropiado" puede verse como una oposición primaria de las comunidades y su sentido de pertenencia, que genera un antagonismo mutuo entre ambos extremos de lo social.

En relación con el modo en que estas personas marginadas del sistema central inciden en el sentido de identidad del grupo, conviene hacer una aclaración sobre la figura del

"pobre", como parte de ese colectivo marginado y porque la pobreza es, en líneas generales, una característica que suele atravesar a los otros colectivos que hemos agrupado en el paraguas de los "inapropiados". A diferencia de lo que ocurría en el caso del foráneo inmigrante, según argumentaba Simmel y hemos visto en la sección anterior, en el contexto de las expectativas sociales "habituales", el pobre supone no un complemento de cuestionamiento a las formas de hacer y entender de la comunidad sino, siguiendo la interpretación de este autor, una contribución a la formación de dicha sociedad por medio de la relación de poder entre el colectivo y sus "pobres" (1971: 153-155). Esto es especialmente cierto en aquellas sociedades capitalistas o con formas de redistribución de la riqueza en las que no operan las máximas de equidad e igualdad. En ellas, el propio ordenamiento social genera desigualdades en la oportunidad de acaparamiento de bienes materiales y estas diferencias son entendidas como normales. Es decir, que la co-existencia del pobre con la gente "decente y normal" o "apropiada" no interroga (y a su vez reafirma) los usos y costumbres propias que tienen que ver con la identidad cultural "propia" (como sí hacía la figura del foráneo). Como mucho, puede levantar dudas sobre algunas consecuencias del ordenamiento político-económico imperante, sin necesariamente cuestionar sus causas estructurales.

Por lo tanto, en este tipo de sociedades, como la vasca de sus capitales, no se trata de que las desigualdades desaparezcan (para lo que habría que cambiar todo el ordenamiento y sistema capitalista actual), sino que lo que se pretende, por medio de asistencia gubernamental o de caridad individual, es que las diferencias no sean tan extremas que resulten dolorosas de contemplar para los integrantes de la comunidad (Simmel, 1971: 154-156). De hecho, el sociólogo alemán anota, en referencia a nuestras sociedades modernas, cómo "el crecimiento de la prosperidad general, la vigilancia policiaca y, sobre todo, la conciencia social, que, con una mezcla singular de buenos y malos motivos «no puede soportar» la vista de la pobreza, imprimen a la pobreza, cada vez más, la tendencia a esconderse*"* (Simmel, 2016: 774). Y en respuesta a esta tendencia, *Komando Opari* lo que hace es visibilizar esas diferencias y hablar sobre lo escondido y sobre quienes habitualmente se esconden. Con ello, a su vez, ofrece indirectamente una reflexión sobre las normas sociales y la coexistencia en las actuales urbes pobladas de grupos de invisibilizados y estigmatizados. Lo cual puede llevar a una reflexión en torno a aspectos identitarios como qué es lo "propio" y lo "inapropiado" en una sociedad actual que contiene una amalgama de grupos e individualidades sociales atravesadas por parámetros y marcos culturales, circunstancias económicas, laborales y relacionales, y en definitiva, realidades, totalmente distintas.

Con todo, hay otro asunto conceptual que en esta obra liga la posición (expectativa de interacción social) de las personas "inapropiadas" con la de las pobres. Se trata de que la contribución de los/las pobres al *estatus quo* de una sociedad, según Simmel, se despliega cuando los y las pobres no son sujetos de derecho legítimo sino que la asistencia a los mismos depende de la obligación moral del que asiste (y de su bienestar emocional) y no del derecho del receptor. Es decir, que el motivo de la asistencia o la caridad/dádiva reside exclusivamente en la significación del "dar" para quien da (1971: 153). Esta cuestión de la significación del dar y del recibir en función de quién haga qué (y del lugar que ocupa en la sociedad) es pivotal en *Komando Opari*. En esta serie de performances comunitarias el juego de entrega de regalos que ofrece Iru (y sus acompañantes) pone en situación de dar pequeños bienes a quien no suele hacerlo ni se espera socialmente que lo haga. Además, trastoca las motivaciones interpersonales comunes a la entrega de regalos.

En relación con la manera en que estas otredades interaccionan con el sentido de identidad del endogrupo social mayoritario, y en relación, por tanto, a la lectura que podemos hacer de *Komando Opari*, la cuestión es que si se compara al pobre con el extranjero (quien se encuentra *confrontado* por el grupo), encontramos que ese "estar confrontado" implica una relación específica con el grupo que lo integra como una parte del mismo, a diferencia de lo que ocurre con la persona pobre, que queda, sin lugar a dudas para Simmel (1971: 170), *fuera* de ese grupo, hasta el punto de resultar sólo un objeto de la acción comunitaria. Aunque para el sociólogo estar fuera del grupo es a su vez, en ese caso, sólo una manera particular de formar parte de esa comunidad. Es otra forma de "otredad" en la comunidad. Es decir, que el pobre no se confronta al endogrupo sino que se esconde, pero forma parte intríseca de una comunidad con endogrupos y exogrupos. Así, según este autor, tanto el extranjero como el pobre u otros "enemigos internos" del grupo, son un elemento del mismo: un elemento cuya pertenencia al grupo implica tanto estar fuera de él como confrontarlo (Simmel, 1971: 144).

Bauman, por otro lado, y refiriéndose específicamente a la sociedad neoliberal occidental globalizada, habla de todos esos "parias sociales", los tradicionales y los nuevos (inmigrantes, pobres, parados y refugiados), cuya multiplicación es un efecto colateral del progreso económico de la globalización (Béjar, 2007: 178) y escribe que esos "otros" del sistema son excluidos del mismo por innecesarios. Así es como el sociólogo polaco llega a hablar de "deshechos humanos": "humanos que ya no son necesarios para completar el ciclo económico y que, por tanto, resultan imposibles de alojar en un marco social que se haga eco de la economía capitalista" (Bauman, 2010: 91). Por eso, la sociedad "bienactuante" y "bienpensante" no los tiene en cuenta en términos de equidad o justicia, sino como colectivos

"otros", alejados, diferentes, ajenos, que, en todo caso, son objeto de asistencia, caridad y/o temor. Y para contestar y cuestionar esas reacciones y prejuicios frente a ellos, *Komando Opari* propone hacerlos protagonistas activos de la acción colectiva que tiene como receptora a la sociedad bienpensante y bienactuante, o tal y como hemos denominado aquí, la "apropiada" o "propia". Para ello pone en marcha mecanismos invisibles de reciprocidad, en contra de las opciones de caridad o temor y, mediante la campaña paralela de promoción del proyecto en medios de comunicación, que Iru hace tener lugar cuando se están dando las intervenciones del Komando Opari en espacios públicos, activa también una campaña de divulgación de los porqués y para qués del proyecto, con la que también busca desactivar miedos y prejuicios.

Puesto que, como decíamos, la integración efectiva de los "parias sociales" en el sistema es hoy más que difícil sin plantearse la reordenación del propio sistema y puesto que el intento de reordenación del sistema supone un peligro de desestabilización, la sociedad, temerosa de ese peligro, prefiere alejarlos, invisibilizarlos, excluirlos de la propia comunidad. Así que lo que defendía Simmel respecto de los pobres, es reafirmado por Bauman en relación con todos estos exogrupos sociales: "Es la exclusión, más que la explotación sugerida por Marx hace un siglo y medio, lo que subyace actualmente en los casos más manifiestos de polarización social, de profundización de la desigualdad, de crecimiento de los volúmenes de humillación, sufrimiento, y pobreza humanas" (2010: 92). Por eso, la visibilización de estas otredades sociales y su inclusión, efectiva y afectiva, en una performance de intervención comunitaria es una forma de luchar contra dicha polarización y desigualdad sociales, y por eso consideramos esta propuesta de Iru como una forma artística de activismo social.

Entre todos esos excluidos, y en ocasiones surgidos precisamente de esa marginación, hay un colectivo que se invisibiliza hasta el punto de ni tan siquiera mencionarse, y que es el centro específico de la obra de Iru. Se trata de los pequeños delincuentes económicos. Nos referimos a personas que cometen delitos menores como hurtos, no a los grandes criminales, mafiosos y corruptos con poder dentro del sistema, quienes utilizan su pujanza económica para minimizar y disimular el origen delictivo de la misma y se encuentran perfectamente integrados en los altos estamentos sociales. Tengamos en cuenta que, "[e]n línea decreciente de peligrosidad, desempleados, refugiados e inmigrantes dan cuerpo a los nuevos miedos de las poblaciones a las que gobierna un Estado en retirada" (Béjar, 2007: 178). Los delincuentes no son nombrados en esta línea decreciente de peligrosidad. Quizá no merezcan un estatus social concreto porque se considera que la

delincuencia es una acción-estado más transitoria que el desempleo, el refugio o la migración. Quizá no se nombren específicamente porque tácitamente se presupone que la delincuencia atraviesa a los otros tres grupos sociales. En todo caso, parece que la capacidad económica o el potencial adquisitivo limitado de los individuos es el mínimo común denominador entre los "otros" que el sistema teme o excluye. En estas coordenadas, si los "otros" del sistema estudiados por Bauman, Schült y Simmel (los desempleados, los pobres, los refugiados e inmigrantes) generan miedo y desconfianza en la comunidad de "los que están dentro del orden y las normas", los pequeños delincuentes aglutinan los distintos recelos y miedos de dicha comunidad: no sólo es que los ladrones trabajen en algo que no produce riqueza (no suman al PIB ni forman parte del mecanismo de producción, igual que los pobres, los parados, o los refugiados con asilo), sino que además atentan contra el principio máximo del capitalismo, que es la propiedad privada. Además, no sólo cuestionan, ignoran o desatienden las normas no escritas (los valores y costumbres culturales de los "ciudadanos de bien" en las comunidades de acogida, como podía ser el caso de los inmigrantes durante su proceso de adaptación cultural) sino que se saltan también las normas escritas y de obligado cumplimiento para todos los miembros de la comunidad, las leyes.

En *Komando Opari* Iru trabaja con, para y por esos "apestados del sistema". Con la particularidad de que en este segundo proyecto de intervención social, además de incluir a inmigrantes en la acción performativa, incluye también a pequeños delincuentes y a la "población de bien", esa "sociedad cívica y apacible" que recela de los otros porque, como apuntaba Bauman, estos viven fuera del "universo de la obligación" en el que impera el orden y ciertos valores morales. Por eso, aquí denominamos "inapropiados" a esos "otros" que contrastan con los ciudadanos "de bien" y que desafían las normas de conducta cívica consensuadas por la mayoría. Aunque no tengan un estatus de grupo social propio, ni los pequeños delincuentes ni otros "inapropiados" del sistema, representan formas de otredad para los "buenos ciudadanos": los cívicos y morales, los ordenados, los que siguen las reglas, los que se comportan con "propiedad". *Komando Opari* interfiere en esas otredades y en las expectativas sociales al rededor de ellas.

El título de la obra, en euskera, significa en castellano "comando regalo". Un nombre provocador que sugiere connotaciones a la lucha armada y contrastes emocionales entre actividad violenta y ofrenda desinteresada, tal como veremos al final. Se trata de un proyecto performativo que también se extiende en el tiempo y que tiene varias etapas de desarrollo, al igual que la creación anterior de Iru. La idea y primeras incursiones de este comando especial surgen en 2012, cuando el actor estaba desarrollando sus otras misiones

por el mundo como Nieto del Olentzero. De hecho, este proyecto se propone en un inicio como una extensión del anterior. Tras la experiencia *Arraun the World*, tal y como hemos expuesto, Iru pensó en volver a repartir obsequios entre las gentes de Euskadi, sin dejar de mediar artísticamente entre los inmigrantes y los autóctonos, e insistiendo en encontrar formas reversas del dar y recibir. Para ello, se pone en contacto y entra en relación con un ex-carterista de la zona y le propone colaborar en su proyecto: el objetivo es obsequiar a viandantes con ofrendas anónimas usando la técnica del carterismo (a la inversa) y el modus operandi de quienes hurtan en las aglomeraciones, solo que en este caso, en vez de quitar, se trata de poner objetos entre las pertenencias de las víctimas-receptores. Todo esto, como buen teatro invisible, como el que desarrollara Augusto Boal (1974; 2002: 49-66) con su Teatro do Oprimido, sin que las personas receptoras puedan adivinar que forman parte de una performance y, como ejemplo de buena técnica carterista, sin que descubran las novedades que se encuentran entre sus objetos personales hasta bien pasada la acción. La misión del proyecto es sacudir ciertos prejuicios sociales en la gente que recibe esos regalos. Si en la cultura y economía globalizadas el adelgazamiento del poder del Estado extiende el miedo entre la población a cualquier amenaza, tanto al terrorismo como a la delincuencia o a la soledad, en el ámbito individual "el miedo reemplaza a la solidaridad […]. También reemplaza a la confianza, interpersonal e institucional, sustituida por una creciente sospecha" (Béjar, 2007: 180). La acción performativa *Komando Opari* trabaja en oposición a esos miedos, con la propuesta de agitar los recelos y sospechas (ante determinados colectivos) y de restablecer cierta confianza, y con la intención de extender un ejemplo, si no de solidaridad, al menos sí de entrega desinteresada.

Así, se propone un acto que opera con estas máximas: "Acto delincuentemente poético. Arte callejero. Arte habilidoso. Arte que reparte" y que tiene lugar en distintos entornos con aglomeraciones de personas distraídas y con mayor potencial incidencia de pequeños hurtos (playas, calles, estaciones de metro…) de Euskadi. Puesto que se inspira en la misma necesidad de repartir regalos que el proyecto anterior, la que motiva la salida al mundo del nieto del Olentzero, *Komando Opari* (K.O.) se presenta al principio como una variante del proyecto global *Olentzeroa Munduan*. Sin embargo, en esta obra las referencias a la figura del Olentzero quedan relegadas a la explicación de la génesis y motivación del proyecto en entrevistas, dosieres y comunicaciones promocionales o documentales, ya que no hay trazas visibles de este personaje en las intrusiones del K.O. en las aglomeraciones en las que opera.

La primera tanda de intervenciones de *Komando Opari* se dio entre el tres de agosto

y el tres de septiembre de 2012 (Creativity Zentrum, 2012; EiTB, 2012; Alberdi, 2012) en varias playas de la costa vasca. En ellas, el nieto del Olentzero viste de incógnito (cambiando su *txapela* por una gorra con visera, y cambiando el vestuario del folklore regional por una camiseta y pantalones cortos), igual que sus colaboradores, para pasar desapercibido entre cualquier joven vasco urbano y callejero. De modo que nadie sabe que entre los viandantes pasea el nieto del Olentzero, salvo los miembros del comando que él capitanea, ya que este es su alias en él. Los participantes del comando actúan organizadamente, estudiando y aprovechando los descuidos del público incauto, para cometer el acto delictivamente poético. Por ejemplo, esperan el momento en que alguien vaya a bañarse en el agua y deje su toalla y artículos personales desatendidos, para que un miembro del comando coloque entre estos el pequeño obsequio; u otro camina detrás de personas en pareja que charlan entretenidamente para aprovechar sus descuidos y meter un paquetito en sus bolsas o mochilas. Mientras unos observan y vigilan, otros actúan, y se hacen señales disimuladas entre sí. Para las "víctimas", la reflexión e información sobre la performance en la que han intervenido sin buscarlo, llegará, si acaso, a posteriori, cuando abran el regalo.

Probablemente este proyecto, tal y como está diseñado, no hubiese tenido sentido en un entorno rural o de pueblos pequeños. Es precisamente la cotidianeidad propia de las grandes urbes, con reuniones de multitud de personas desconocidas en espacios comunes donde transitan más o menos libremente, la que enmarca esta obra y posibilita su función. Porque la "otredad" de los cohabitantes en grandes ciudades cosmopolitas funciona con una característica específica: casi todos los otros con los que nos cruzamos son desconocidos, una persona no puede catalogar las identidades y pertenencias de las demás tan fácilmente, y tampoco las propias le anteceden. En un ideal de ciudad cosmopolita, el cohabitar el espacio común con extraños aleatorios es una fuente de posibilidades cuasi infinitas de encuentros significativos, al mismo tiempo que un contexto idóneo para pasar desapercibido o esconderse entre la multitud. Es por tanto en estos entornos en los que tiene más sentido, por un lado, hacer teatro invisible y, por otro lado, proponer el "encuentro" o "intercambio" entre personas desconocidas entre sí, para retar, cuestionar o limar las expectativas, prejuicios y estigmas que puedan proyectarse en algunas de ellas, tal y como hace Iru con *Komando Opari*.

Bauman relaciona las posibilidades de encuentros personales (sin cargas de responsabilidad) que se dan entre desconocidos en las grandes urbes con las máximas del neoliberalismo en la postmodernidad, en las que la flexibilidad, la autorresponsabilidad y la temporalidad son valores apreciados no sólo en el mercado de trabajo y de consumo, sino

también en el área de las relaciones personales. Hablando de la experiencia urbana, de hecho, utiliza las enseñanzas de Bech para viviseccionar esas "oportunidades" de encuentro entre personas extrañas dentro del anonimato, un encuentro interpersonal que puede llevar allá donde la suerte lo lleve a uno, o un encuentro que pasa de largo, que dura lo suficiente como para llamar nuestra atención pero no tanto como para que ésta se sienta atada, obligada a detenerse o a perderse otras oportunidades… "i[t']s the source of elation and ecstasy, an experience akin to erotic, orgasmic pleasure" (Bauman, 1995: 132). Iru utiliza esas posibilidades y "oportunidades" del anonimato urbano para generar encuentros no corporales entre personas a priori distantes, y lo hace per medio de una dádiva material (aunque no sólo material, como veremos más adelante). Sin embargo, no tiene teorizada esta cuestión ni apoya su proyecto en estas teorías sobre el espacio público urbano y la interrelación social en él. Él trabaja principalmente por intuición, y en base a lo que vive y percibe en su trabajo y vida cotidianos.

Lo cierto es que los mismos encuentros significativos pueden derivar en comprometidos, arriesgados o incluso peligrosos. Al fin y al cabo, el miedo al "otro", al desconocido, al que no es como yo y con quien no tengo lazos comunes de pertenencia, la heterofobia, es un apriorismo humano universal (Béjar, 2007: 70 y 172). Por eso, hay reglas no escritas de comportamiento urbano que facilitan el mantenimiento del aislamiento y privacidad entre los habitantes obligados a compartir el escaso espacio público en una metrópoli (como por ejemplo: evitar mirar a los ojos de los demás, o simular que no oyes o ves cuestiones incómodas –por íntimas– que pertenecen al ámbito privado de un extraño que tienes al lado), y que se practican para limitar el encuentro y potencial choque entre extraños. Esas mismas reglas no escritas son las que facilitan la acción de carteristas, y por eso resulta crucial que Iru y su comando intervengan en el espacio público urbano, el de aglomeraciones de personas, con la colaboración de excarteristas y usando sus técnicas.

Tal y como explica Bauman (1995:127), en las ciudades ideales se reclama un compromiso de sus habitantes por mantener el equilibrio entre oportunidades y peligros, conformándose con acuerdos de mínimos entre las distintas demandas en conflicto, sin buscar "soluciones" radicales. Compartir el espacio comun sin llegar a tratar con "los otros" y sin siquiera, en ocasiones, verlos, es uno de los acuerdos que operan habitualmente. Ese es también una de las características de la vida en comunidad actual que impele a Iru a desarrollar este proyecto. El autor polaco considera que la aflicción más común y menos curable de las personas en las actuales ciudades ideales es la de estar obligadas a oscilar "between a longing for communitas, a desire to be a part of something greater than the

bounded Self, and the fear of self-dissolution – only to find out over and over again that freedom without community means madness, while community without freedom means serfdom" (Bauman, 1995: 127). Siguiendo la argumentación de Bauman, la posibilidad extática de un encuentro fortuito entre extraños no ocurre a pesar de, sino gracias a "la otredad universal" que rige la vida de ciudad; no a causa de la transformación mágica del distanciamiento en proximidad, porque se cancelen los "extrañamientos" mutuos entre desconocidos, sino más bien al contrario: cuando en la experiencia urbana el placer gana al miedo (en/por el otro), esto se deriva de la preservación de ese "resultar extraño" a los extraños, limitando su proximidad y la responsabilidad que conlleva, ya que así no presuponen cargas sociales ni obligaciones duraderas, y las posibles consecuencias del encuentro resultan previsiblemente menos significativas que la oportunidad de disfrutar el momento. De modo que el placer se obtiene, precisamente, del extrañamiento mutuo. Es decir, "from the absence of responsibility and the assurance that, whatever may happen between the strangers, it will not burden them with lasting obligations, will not leave in its wake consequences (notoriously difficult to determine) likely to outlast the enjoyment of the moment (deceptively easy to control)" (Bauman, 1995: 132). Esta reflexión que Bauman también aplica a las relaciones interpersonales actuales de sociedades y estilos de vida cosmopolitas en general, es especialmente significativa para interpretar esta obra porque en esas mismas circunstancias y oportunidades de extrañamiento mutuo con *Komando Opari* se propicia otro tipo de encuentro, y porque se juega precisamente con la idea de responsabilidad (legal, artística, social…) para posibilitarlo. Cabría plantearse hasta qué punto, en este proyecto artístico, la interacción anónima con la intimidad de personas aleatorias (con sus pertenencias personales) suma un grado más a esta aceptación del extrañamiento generalizado entre cohabitantes del espacio público urbano. Ciertamente, *Komando Opari* pone en relación la tensión contradictoria entre el deseo de *communitas* (comunidad) y el de individualidad e intimidad con el que se convive en las ciudades.

En 2014 Komando Opari salió de su zona de origen y realizó nuevas incursiones, con la ayuda de carteristas de la zona, también en el metro de Barcelona. Puesto que todos los implicados en estas acciones del K.O. procuran pasar desapercibidos, ya que de esto depende el éxito de la acción, de nuevo, nadie los reconoce como grupo organizado, ni como individuos relacionados con el personaje Olentzero –que, por otro lado, no forma parte de la cultura local y no es conocido en Barcelona–. Por eso decimos que se trata de teatro invisible. Nadie, salvo los integrantes del K.O., sabe quién forma parte de esta acción performativa mientras tiene lugar, ni siquiera las víctimas-receptoras de regalo participantes. Nos relató Iru

en una entrevista personal en 2016 que en aquella incursión en el metro de la capital catalana se acompañó de delincuentes en activo locales a los que les explicó su proyecto y que se dispusieron a colaborar desinteresadamente en usar sus habilidades para "poner" en vez de "quitar" pertenencias personales a los transeúntes. Así, el proyecto también servía para trabajar a través del arte cuestiones de integración social con estas personas. Podrían verse las intervenciones en Barcelona como una continuación de los talleres de creatividad que Iru venía facilitando en Bizkaia a diversos colectivos en riesgo de exclusión social, solo que, en este caso, el taller devenía en actuación en vivo, directamente. En una entrevista de radio, en la etapa posterior del proyecto, Iru comentaba: "Oigo al carterista hablar y cómo nos explica todas las triquiñuelas y todas las estrategias para robar y, la verdad, es un arte, porque hay que tener muchas cosas en cuenta, ¡muchas!, y que haya compartido esa experiencia con nosotros y que encima se una y regale… es un paso, un paso más. Y mira, además nos quitamos un agobio, que se quita de quitar" (Onda Cero, 2017).

Apuntábamos antes que desde el punto de vista de la ideología capitalista, los ladrones son considerados una rémora para el crecimiento de la economía en los sistemas capitalistas, no sólo porque no "producen" ningún bien ni servicio, sino porque, además, amenazan las posesiones de bienes de quienes están funcionalmente dentro del sistema y acumulando gracias a él. El hecho de que alguien cuyo quehacer habitual sea el hurto de bienes ajenos se dedique a regalar, tiene una significación más que poética. En cualquier comunidad, las formas externas de acción y reacción recíproca que se relacionan con la posesión, explica Simmel, son la donación, el robo y el trueque: "Corresponden a los tres motivos del obrar: altruismo, egoísmo y norma objetiva; pues la esencia del trueque está en que se sustituyan unos por otros valores objetivamente iguales, quedando eliminados los motivos subjetivos de bondad o codicia, ya que en el concepto puro del canje el valor del objeto no se mide por la apetencia del individuo, sino por el valor del otro objeto" (2016: 768). Por descontado, incluimos en el trueque el intercambio de bienes y servicios por dinero, ya que el dinero representa precisamente, una forma más o menos objetiva (consensuada) de valoración del objeto o servicio en cuestión. Ahora bien, aclara Simmel que de estas tres formas, "la donación es la que ofrece mayor riqueza de constelaciones sociológicas, porque en ella la intención y situación del donante y del que recibe se combinan del modo más variable con todos sus matices individuales" (2016: 768). Es decir, que dependiendo de la situación del emisor y del receptor en la escala social, y también dependiendo de la distancia de relación entre ambos, el regalo adquiere unas significaciones sociales que pueden incluso conferir una nueva posición social al respecto de ambos. Piénsese, por ejemplo, en cuando

alguien rico "dona lo que le sobra" a los más necesitados, cuando alguien acepta donaciones, cuando un familiar con dinero regala "algo útil" a otro que no puede permitírselo con sus propios ingresos, cuando en las familias más pobres los regalos navideños a los hijos se reducen a pequeños objetos necesarios como calcetines, lápices de colores o a una caja de cereales de desayuno de marca que habitualmente no pueden consumir, cuando entre dos personas ricas queridas se hacen regalos ostentosos e innecesarios, cuando es un hombre rico el que regala a una mujer con la que no tiene parentesco objetos valiosos, o cuando estos, además, entran en la esfera de los adornos de belleza… La significación de la "dación" depende tanto del contenido del regalo como de la posición social y económica del dador y el receptor, el ánimo con que se realiza y el modo o las circunstancias de recepción (Simmel, 2016: 768) (por ejemplo, si es en fechas señaladas o no). En nuestras sociedades neoliberales el regalo "es casi siempre posible cuando media una gran distancia social o cuando existe una gran intimidad personal; pero suele hacerse más difícil a medida que disminuye la distancia social y aumenta la personal" (Simmel, 2016: 770).

La aceptación del hecho en función de la relación entre el actor y el receptor parece ser inversamente proporcional en el caso del robo: en el imaginario colectivo y de acuerdo a ciertas jerarquías de valores comunes a nuestra sociedad (incluidas hasta cierto punto en la normativa legal vigente, cuando estipula "atenuantes" a los delitos), los robos, si ocurren, tiene más sentido o justificación que ocurran entre desconocidos y de pobres a ricos, que no a la inversa. Por todo esto, que en este proyecto se proponga una dación entre desconocidos, atendiendo a las circunstancias y modos habituales de la "recepción" de hurtos pero envistiéndola del sentido y fin propios de la donación, posibilita la reordenación de los atributos de dichos fenómenos (Simmel, 2016: 769). De hecho, en la propuesta *Komando Opari*, los regalos que los "delincuentes" introducen entre las pertenencias de miembros aleatorios del público incauto pueden verse como dones en el sentido que Marcel Mauss daba al término respecto de las "sociedades arcaicas": "Lo que obliga en el regalo recibido, intercambiado, es el hecho de que la cosa recibida no es algo inerte" (2009: 88), porque, a diferencia de lo que ocurre con la "mercancía" en las sociedades capitalistas, el don estudiado por este etnólogo francés, "cuando se inserta en las relaciones sociales cobra vida, recibe un peso simbólico, un poder que refleja, reproduce y potencia el poder que todo sujeto social tiene frente a todo otro sujeto social con el que interactúa" (2009: 50). Los regalos que los miembros del K.O. ponen en las vidas de sus desconocidos elegidos también están cargados de simbolismo, precisamente en torno a la interacción social entre cohabitantes de las ciudades y en torno a los prejuicios que construimos respecto de los "otros" en ellas. Además,

el hecho de que "el público" receptor de estas acciones-daciones no sea consciente de que está inmerso en una acción teatral colectiva y estudiada, es decir, el hecho de que estemos ante un caso de "teatro invisible" (Boal, 1974; 2002), potencia a priori el efecto social de la propuesta.

En 2016 Iru se plantea llevar el proyecto un paso más allá: tendrá una doble vertiente y contará con un equipo estable de colaboradores para las siguientes incursiones del K.O. en la multitud. Con ese fin, solicitó una subvención Ikertu del Gobierno Vasco para desarrollar el prototipo de acción del nuevo *Komando Opari*. Antes, fruto de las conversaciones entre el artista y la que escribe en torno al proyecto *Olentzero Munduan* y *Komando Opari*, el director pidió un texto de presentación del proyecto a esta investigadora. El escrito que ella compuso entonces al efecto, con el triple objetivo de describir el proyecto, de abrir líneas de reflexión en él y de provocar, fue incluido en la memoria de solicitud que obtuvo la subvención en 2016, y se mantiene en las presentaciones públicas que se hacen de la propuesta (exposiciones, convocatorias…), también con una adaptación en euskera y otra en inglés, que Iru solicitó posteriormente a la esta autora. Dicho texto-manifiesto, que pretende sintetizar la urdimbre y ramas conceptuales del proyecto con la idea de delincuencia "poética", se articula a modo advertencia policial sobre el Komando Opari:

> MANIFIESTO PRELIMINAR
>
> Toda actividad tendiente a la propagación del poder público o a la resolución de problemas de la convivencia colectiva es política. Todo arte que incide en la sociedad es arte político. El arte es político o no es arte.
>
> GÉNESIS
>
> Érase una vez un hombre cargado de regalos que quería repartirlos entre niños y niñas… y mayores; entre hombres y mujeres; entre conocidos y desconocidos; entre los de aquí y los de allá… entre los que se lo pedían y los que no se lo esperaban… en fechas instauradas para el intercambio de regalos (como las navidades) y en periodos estivales (mientras la gente está distraída disfrutando de un baño de sol o de mar)…
>
> Érase una vez el nieto del Olentzero; aquel que desde su urbe vizcaína había viajado a lugares poco accesibles de Marruecos, Filipinas, Venezuela o el Sahara para entregar en persona noticias y mensajes de niños inmigrados en Euskadi a sus familiares aún en sus países de origen, con los que en años no habían podido comunicarse. Aquel nieto del Olentzero, decide tras esa experiencia expandir su activismo poético, organizar la lucha, buscar cómplices para la conspiración e instaurar el Komando Opari.
>
> MISIÓN
>
> El Komando Opari tiene como misión sacudir las expectativas y prejuicios sociales sobre el dar y recibir, y sobre quiénes quitan y quiénes ponen. Porque, bien mirado, cuesta lo mismo construir que destruir… regalar que robar…

MODUS OPERANDI

Para cumplir con su misión KO interviene de incógnito en lugares públicos, susceptibles de aglomerar casos de hurtos (plazas, tabernas, el metro, playas…) para, con la misma atención y habilidad que son necesarias para sustraer carteras y móviles desapercibidamente, obsequiar a los transeúntes con pequeñas ofrendas anónimas. Un momento de descuido es el instante idóneo para que un militante del Komando Opari coloque entre tus pertenencias un pequeño paquete envuelto en papel de regalo y con lazo. Un atentado a la propiedad privada para conseguir, quizás, una sonrisa, una agradable sorpresa o una reflexión.

CÓMPLICES NECESARIOS

El Komando Opari ha captado en sus filas a miembros del clan Olentzero y a carteristas y ex carteristas de distintas comunidades autónomas para colaborar en sus misiones secretas. Porque son conscientes de que hace falta la misma destreza para quitar que para poner, los miembros del Komando Opari no pueden descuidar su entrenamiento, y los carteristas implicados esmeran sus estrategias. Sólo que, en esta ocasión, estarán participando en un evento artístico, en una performance de intervención social. Una experiencia nueva para alguien acostumbrado al escamoteo: agasajar a desconocidos con un obsequio…

ATENCIÓN:

El Komando Opari fomenta la transgresión magnánima, utiliza la delincuencia para perpetrar actos de generosidad y debilita los marcos conceptuales de lo que es "ser un buen ciudadano".

El Komando Opari bombardeó las calles, playas, tabernas, metros y varias plazas del País Vasco y Barcelona durante el verano del 2012 y 2014.

En el verano de 2017, inmersos en la nueva etapa del proyecto, que cuenta ya con cierta financiación pública, Komando Opari una nueva misión que comienza en la playa de Arrigunaga, en Getxo, el 11 de agosto, y se extiende durante diez días. En esta misión el comando lo forman 12 miembros entrenados, capitaneados por el nieto del Olentzero (mantiene el alias pero sigue vistiendo de incógnito). En el comando hay niños y adultos, chicos y chicas, nacidos en el País Vasco e inmigrados, carteristas, un ex-carterista, actores y personas con otras dedicaciones. Un grupo mixto en el que unos aprenden de otros, y todos colaboran para perpetrar las incursiones en pertenencias personales de terceros. La intención con esto, tal y como se refleja en el dosier del proyecto (García, 2016), es la de generar espacios de intercambios culturales mutuos, facilitando las vías de comunicación y sensibilización recíproca entre las personas que conforman el Komando Opari y las personas que involuntariamente participan en la propuesta, abriendo un dialogo constante para enseñar lo propio y conocer lo ajeno.

En esta última etapa del proyecto, además, el regalo que se les ofrece tiene una temática común, y es doble. Los miembros del *Komando Opari* deben introducir textos de autoras de diferentes nacionalidades, escritoras de todos los países a los que ha viajado el nieto de Olentzero, en los bolsos, bolsillos, mochilas... de 29 transeúntes sin que estos se den cuenta. Aquí es donde las acciones de K.O. ligan con el proyecto *Olentzero Munduan. Arraun the world* (más allá del sello). Como decíamos antes, Iru mantiene el alias del nieto del Olentzero porque ambas intervenciones son parte de un mismo impulso, la necesidad de incidir en lo local y los exogrupos, en relación a las ofrendas y el intercambio. Por eso con esta acción se recuerda quién es el Nieto del Olentzero, de dónde ha venido y qué comparte ahora con la población local: el enriquecimiento cultural que le reportó a él visitar aquellos lugares, simbolizado por la literatura de autoras significativas de cada país al que fue con regalos-noticia para familiares de desplazados en Euskadi. El paquete insertado en las pertenencias de los transeúntes está envuelto en capel de colores y contiene en el exterior una nota escrita a mano en euskera con un saludo amable ("*Egun ona pasa!*" o "¡Que pases un buen día!").

Dentro del paquete, además del pequeño libro con literatura de, por ejemplo, Aurora Villar (Guatemala), Enriqueta Solis (Nicaragua) y otras obras generadas en Honduras, Senegal, Sahara, Filipinas... también hay una invitación anónima indicando un lugar, un día y una hora a la que el receptor puede asistir. Si lo hace tendrá otra sorpresa, la segunda parte del regalo. La invitación viene acompañada de un escueto texto con unas reglas de juego e instrucciones para formar parte de un acontecimiento teatral el día señalado. Tras la campaña de incursiones del K.O. en espacios públicos multitudinarios para depositar a hurtadillas obsequios entre las pertenencias de sus 29 afortunadas víctimas, en el día, hora y lugar señalados (otro espacio público urbano, una plaza) esperan los miembros del Komando para encontrarse con sus obsequiados: tienen preparadas unas premisas y elementos para crear junto a ellos y ellas una performance que dependerá en gran parte de la improvisación de los miembros de K.O. y de la implicación de sus invitados/as. No hay ensayos previos. Al reunirse todos los involucrados, se proponen desde K.O. acciones sutiles para ir creando una obra cuyo escenario es el espacio de todos, y todas las participantes y transeúntes se convierten en público de su propio espectáculo.

Se plantea así provocar un encuentro de personas diversas, reunidas por un regalo inesperado, apropiarse del espacio público y generar espacios de intercambios culturales mutuos, entre los receptores de los obsequios, los miembros del *Komando Opari* y las autoras de los textos escritos. De hecho, un objetivo secundario de esta segunda fase del proyecto, tal

y como se apunta en la memoria de subvención, es dar a conocer de manera lúdica la obra de escritoras de diferentes países (desconocidas para muchos en Euskadi), mediante los textos escritos y la palabra de los y las participantes, que dan voz y espacio a esas otras voces. Es otra manera de recuperar paisajes y personas perdidas en la estandarización globalizadora. Se hace de modo que el espectador o espectadora no tenga muy claro en ningún momento si todo lo que está ocurriendo está organizado. La duda que se genera abre las puertas a la espontaneidad y lo inesperado para las personas invitadas. Al ser un acontecimiento semi imprevisto e improvisado, considera el director en la misma memoria que "no te da tiempo a comprender lo que recibes, de manera que lo percibes atractivo y misterioso, y te involucras más fácil afectivamente" (García, 2016).

En relación con cómo el público puede percibir su propuesta y los objetivos que se marca él, Iru hace una reflexión muy oportuna en torno a los modos de acceder a otro tipo de conocimiento distinto del racional o analítico, e idóneos para acercarnos a las "otredades" que habitualmente mantenemos a distancia: "querer ordenarlo todo, establecer encadenamientos causales es nuestro destino trágico de seres racionales. Entonces, lo que no acabamos de entender, lo inesperado, es el sitio de la otredad, la sombra, el lugar donde causas y efectos se presentan a una velocidad infinitamente más rápida que la razón. Si no tienes el tiempo de comprender las causas, lo percibes infinitamente atractivo. Infinitamente misterioso. Y produce fascinación. Y por lo tanto te involucra afectivamente. Ese es el motor de la investigación, ¿cómo ser más rápido que la razón para llegar directo al corazón?" (García, 2016). El director aboga, pues, por la comunicación irracional para la sensibilización. Aunque, desde la perspectiva sociológica recogida por Béjar, "sólo las acciones guiadas por el interés o por la norma se consideran racionales y, por tanto, dignas de tener lugar en el espacio público" (2007: 173), por lo que, ya que regalar aleatoriamente obsequios a desconocidos está fuera de la norma social y no persigue ningún fin personal para los miembros del comando que operan, puede decirse desde la argumentación de Béjar que la acción de *Komando Opari* es absolutamente irracional. Quizá por eso también, Iru la bautiza como "dosis gratuitas de acción poética", porque está planteada como regalo a la sociedad, sin más ni menos razón que querer regalar. En este sentido, coincidimos con Béjar cuando manifiesta que "[a]lgo ocurre en una sociedad donde los actos gratuitos están al margen de la convivencia 'normal'" [2007:173]. Y precisamente, en la sociedad individualista que describe Bauman con la modernidad líquida, en la que la sospecha siempre antecede a la gratitud, lo que reclama el sociólogo polaco es responsabilidad, según recoje la socióloga española: "Como fundamento de la moral y como estructura esencial de la subjetividad.

Responsabilidad supone implicación en el destino del otro, proximidad y compromiso con su bienestar. Lo contrario de la implicación es la heterofobia, […] una carencia de relación moral" (Béjar, 2007: 172). Esto es también lo que ofrece Iru con el proyecto *Komando Opari*: implicación, para contrarrestar la heterofobia intrínseca a la sociedad y realidad líquidas, para empezar a ver al "otro" con otros ojos.

De la performance improvisada no hay documentos audiovisuales disponibles, tan sólo diez segundos correspondientes al momento de espera del encuentro. Algunas otras imágenes de las incursiones del K.O. en distintos espacios públicos del País Vasco sí han quedado recogidas en sendos documentos videográficos: una noticia-reportaje aparecido en Antena3 el cinco de septiembre de 2012, y el vídeo presentación resumen del proyecto, de 2017, que se realizó con fragmentos del seguimiento de todas las actividades performativas que involucraron al K.O. en verano de 2017, ambos vídeos contenidos en el blog Arraun the world.

Mediante esta acción, insiste el director, se pretende "llegar al alma de las personas, donde no cabe ningún tipo de prejuicio y de esa manera promover la sensibilización y desestigmatización del colectivo inmigrante en nuestro territorio" (García, 2016), al tiempo que se emplea el medio artístico como forma de intervención social para fomentar la capacidad auto-transformadora de personas en riesgo de exclusión social. En una entrevista radiofónica ese mismo verano, comentaba por qué se plantea sacudir los prejuicios sociales de la gente que recibe los regalos:

> Por ejemplo, hay una playa aquí también, Ereaga, en la que cada dos por tres hay denuncias de robos; en verano también hay un montón de carteristas que te cogen la bolsa y te quitan la cartera o el móvil… y nosotros hemos querido darle la vuelta a este asunto y abrir los bolsos, pero para meter regalos. Y para ello hemos contado con la colaboración especial de varios carteristas y un ex-carterista, que nos han dado también las nociones básicas para poder llevar a cabo la acción. Y ellos también se han integrado dentro del comando. Y es una manera también de darle la vuelta. Dar la vuelta a que la persona que roba en un momento dado también puede llegar a regalar. Es también darle la oportunidad a esa persona de decir 'bueno, yo sé mucho de esto… y al final es lo mismo, el quitar que el poner, a la hora de ejecutar'. […] Se trata de sumar. Entre los participantes también hay gente que son inmigrantes a los que muchas veces les han llamado la atención, de decir '¿no habrás sido tú el que me ha robado?', porque siempre está eso latente… Pues también darle la vuelta a eso: que esta gente que viene es para sumar, para regalar, para enriquecer el lugar en el que estamos. Es una acción simbólica que yo creo que también tiene muchas lecturas (Onda Cero, 2017).

Entre todas las lecturas posibles anotamos otra cuestión que vale la pena mencionar: las connotaciones que el título del proyecto tiene para las gentes del País Vasco y aledaños,

especialmente los de una generación cercana a la de este creador, que crecieron –crecimos– con noticias diarias en todos los medios de comunicación a nuestro alcance sobre comandos etarras desarticulados y rearticulados. Con este elemento en el título, la delincuencia a la que parece hacer referencia no resulta un hecho social nimio, lejano, desconocido y aleatorio, sino más bien cercano, conflictivo y las más de las veces, doloroso. Y por eso, la contraposición paradójica entre las dos partes del título ("comando" y "regalo") es, si cabe, más potente. El término "Komando", en el contexto social en el que surge, es una reminiscencia, en términos metafóricos, a la memoria colectiva de la violencia y los conflictos sociales relacionados con el grupo armado ETA, organizado en distintos comandos para operar en atentados y actividades delictivas concretas y en relación o respuesta a un discurso político pro independentismo nacionalista vasco y socialista. En todo contexto, la palabra en castellano, más allá de referirse al mando militar y a un "grupo reducido de soldados especiales que lleva a cabo incursiones en territorio enemigo y otras misiones especialmente peligrosas", según la tercera definición del *Diccionario General de la Lengua Española Vox*, se refiere a un "Grupo reducido de personas pertenecientes a una organización armada, guerrillera o terrorista que lucha contra el sistema establecido y realiza atentados". Es en esta acepción en la que tiene que entenderse el *Komando Opari*: un grupo reducido de personas de diferentes procedencias marginales, capitaneadas por el actor Iru y pertenecientes a una "organización armada" (con regalos) que lucha contra el sistema establecido (retando nuestros prejuicios de "buenos ciudadanos" con acciones de entrega desinteresada de ofrendas por parte de "extraños").

Para concluir, recapitulamos algunas ideas vertidas a lo largo del análisis de la obra de Iru, que conectan aspectos abordados en la sección sobre *Olentzeroa Munduan. Arraun the world* con los tratados en esta y que nos hablan de la dificultad que tienen los "otros" (forasteros e inapropiados) para integrar y afirmar sus identidades en las comunidades en las que son considerados "otros". Hemos visto que, ser considerado un extraño (un inmigrante, un delincuente, un pobre…) es representar la "otredad" para/en una comunidad "modélica" de ciudadanos "propios" y "apropiados" a sus oportunos sistemas de ordenación socioculturales establecidos (con estructuras, normas, valores, hábitos de comportamiento… acordados y de obligado cumplimiento para los miembros de dicha comunidad), en los que hay ciertas maneras de actuar "con propiedad". Hemos visto también que, resultar un extraño es actuar de manera impropia a los valores y estándares consensuados en una comunidad dada. Comportarse como un extraño es, de hecho, estar "fuera de lugar" en el lugar y

momento en el que se está. La ambivalencia de los extranjeros, según Bauman (1995), Bhaba (1994) o Said (2013), es que están entre (al menos) dos aguas: el antes y el ahora, el allí y el aquí, y sus respectivos comportamientos propios (apropiados). Los delincuentes, por otro lado (sean pobres o no, sean extranjeros o no, sean marginados de otro tipo o no), están fuera de lugar porque están fuera de la norma (la implícita y la explícita) de la comunidad "propia". Son inapropiados. En todo caso, "[e]star parcial o totalmente 'fuera de lugar' en todas partes, no ya estar totalmente en cualquier otra parte […] puede ser a veces una experiencia ofensiva, molesta" (Bauman, 2010: 35) para los lugareños de cuyo lugar se está fuera y para el propio extraño a ese lugar. Estar fuera de lugar, resultar inapropiado, obliga a limar las pertenencias e identidades propias, para potenciar o adaptar aquellas que sí se encuentran "en su sitio": "Siempre hay algo que explicar, algo por lo que pedir disculpas, algo que esconder o, por el contrario, que mostrar ostensiblemente, algo que negociar, algo por lo que pujar o por lo que regatear. Existen diferencias que limar o que paliar o que, por el contrario, hay que agudizar más y hacer más legibles" (Bauman, 2010: 35). De modo que, continúa argumentando Bauman, las identidades de los "otros" en las comunidades sociales quedan como flotando en el aire, tanto las que esos "otros" eligen como las infladas y lanzadas por quienes le rodean, es decir, los estigmas que se construyen alrededor de uno. Sus pertenencias se tambalean y requieren por parte de la comunidad "apropiada" "muestras" y "demostraciones" de que están "en su sitio". En la carrera por la confección "libre" del menú identitario de cada cual, unos individuos parten con ventaja y otros la siguen atados de pies y manos. Lejos de sorprendernos, entendemos que los excluidos sociales, los marginales (los forasteros y los inapropiados), son de los segundos, puesto que muchas de sus identificaciones ya vienen marcadas y recordadas por la comunidad "a la que no pertenecen propiamente" (en forma de estigmas, estereotipos y prejuicios). Así, resulta que la propia "identificación" deviene también un factor de estratificación social (Bauman, 2010: 86). Las propuestas de intervención social mediante teatro invisible de Iru apelan a, y a su vez confrontan, dichos estigmas, estereotipos y prejuicios para sugerir otras identificaciones del "nosotros".

En la obra de Iru *Olentzeroa Munduan*, tanto en *Arraun the world* como en *Komando Opari,* vemos, por tanto, una activación de la idea del "otro" como parte del "nosotros", un acercamiento e incorporación de sí mismo a comunidades "otras" y una integración de exogrupos en el imaginario colectivo del endogrupo social mayoritario "nosotros" en su comunidad de referencia. Todo esto hace pensar en una identidad integradora que borra ciertos límites entre el "nosotros" y el "ellos", y que está más pendiente del flujo de las relaciones interpersonales en el aquí y ahora que en las estructuras y

preconceptos sobre los que se erigen las diferencias identitarias y socioculturales. Cuando en nuestra primera entrevista de 2011 preguntamos al actor-director Iru si el tema de la identidad estaba presente en su obra y de qué manera, su respuesta casaba con esa visión de lo identitario como algo líquido, que fluye desde el interior de la persona hacia los otros: "Casi siempre. La identidad va variando. Es también una forma de expresarte desde tu persona […]. Es como el grifo que sale de ti, como el agua que sale de ti".

17. *Rederas* (2018-2023) de *Raketa Brokobitx on the rocks*. Tejiendo redes entre comunidades de mujeres

Hemos visto a lo largo de los ejemplos incluidos en esta Parte dos, que la idea dicotómica del "nosotros" y "los otros" es esencial a la construcción de la identidad, sea esta entendida a un nivel personal, microcomunitario, o macrocomunitario. En la sección anterior en torno al trabajo del artista Iru esa dicotomía estaba emparentada con, por un lado, en *Olentzeroa Munduan. Arraun the world* la diferencia entre las tradiciones locales y cultura "propias" frente a las tradiciones y culturas extrañas y, por otro lado, en *Komando Opari*, los comportamientos sociales "apropiados" frente a los "inapropiados", es decir, que el trabajo de Iru evidenciaba otredades de relativamente grandes comunidades culturales como son las del País Vasco o las de espacios de encuentro urbanos en Bilbao o Barcelona. En las secciones anteriores, las otredades y las oposiciones en juego tenían que ver con la lengua minorizada y su literatura oral frente a las formas culturales hegemónicas, inscritas ambas en la realidad vasca (en *Erregea eta bufoia* de Ander Lipus) y con los símbolos identitarios institucionales frente a otros signos culturales más abiertos y polisémicos (en el trabajo de Idoia Zabaleta). En cambio, en esta sección trataremos un trabajo artístico que se articula en torno a otra gran otredad de la vida y la cultura en la que nos hallamos, que no se circunscribe a una comunidad geográfica o cultural específica. El proyecto *Raketa Brokobitx on the rocks* (2008-…) de Raketa Brokobitx y, en particular, su tercera entrega con título provisional "Rederas" (2018-…), se erige en torno a aspectos identitarios que tienen que ver con la otredad de una "macro-comunidad" en una sociedad que sigue dicotomizando el conocimiento y la experiencia, y que continúa asumiendo como "universal" el parecer, sentir, creer y conocer de una minoría de la sociedad que se arroga el título de "nosotros" generalizante y que, a su vez, relega el conocimiento, sentimiento, creencias y pareceres de otras comunidades de "nosotros" que siempre son vistas como "otros". En especial, por ser lo

que tratamos en esta sección, que relega al gran colectivo que implica a "las otras". Nos referimos a las mujeres, colectivizadas en una macrocomunidad (inmensa y heterogénea, por otro lado) de personas a las que les une, además del sexo biológico y el género asignado, el hecho de haber sido relegadas a lo largo de la historia y en la mayoría de sociedades y culturas a un papel subalterno. La artista Raketa Brokobitx dedica su último trabajo a las comunidades de mujeres que trabajan codo a codo, a las mujeres que colaboran y que construyen en base a ese co-laborar. Y consagra ese trabajo a esta comunidad después de haberse reencontrado y reafirmado como mujer en sus dos trabajos previos (partes uno y dos de lo que devendrá en la trilogía *Raketa Brokobitx on the rocks*).

El concepto de "lo otro" ligado a la descripción de la mujer y lo femenino ya fue analizado por Simone de Beauvoir a mediados del siglo XX, contraponiéndolo al concepto de "lo mismo", para constatar la situación de explotadas y oprimidas de ellas. En su obra *El segundo sexo* (1949), por un lado, apuntaba a que ambos polos parecían necesarios para reconocerse y complementarse en su identidad. Por otro lado, dejaba claro que la posición de uno era la hegemónica y "universal" mientras que la del otro (la otra) era la subalterna y dependiente: "La mujer se determina y diferencia con relación al hombre y no este con relación a ella; esta es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto: ella es el Otro*"* (Beauvoir, 1970:12). El uno, hombre, se designaba a sí mismo y designaba al otro, la mujer. De manera que ésta era siempre heterodesignada y definida en función de él. Sin embargo, décadas de lucha feminista después, hoy por lo general se acepta que no hay una única manera de ser mujer, aunque sigan existiendo prejuicios y tendencias a creer cómo es y se comporta "apropiadamente" una mujer, y que cualquier designación, descripción o autovaloración sobre las maneras de "ser" mujer habría de nacer de las propias mujeres. Sabemos que más allá de constituir "las otras" para el sujeto universal hegemónico, aquel que construye las teorías y bases del "saber universal" –el hombre blanco, occidental, de clase media acomodada, heterosexual y psico-físicamente capacitado, que constituye una minoría pero que, tal y como Griffiths (1995: 33) señala, se ve a sí mismo como la norma–, la comunidad mundial de mujeres es tan heterogénea como lo son los universos culturales y circunstancias sociales en las que se encuentran. Por un lado, las diferentes olas y ramas del feminismo han mostrado que unas subordinaciones se suman a otras (de clase, raza y cultura). Por otro lado, las teorías decoloniales y otras postestructuralistas y postmodernas han ido desquebrajando la visión del hombre blanco occidental que durante siglos se tenía por universal en nuestras sociedades. Para Rosa Cobo, "la ideología de la superioridad de Occidente que produce excluyentemente al "otro" sale de la misma matriz que la ideología de

la superioridad masculina" (2015: 167).

Tal y como argumenta Sandra Harding, si ya no puede hablarse del universal "hombre", tampoco tiene sentido hablar de su "eterna compañera" universal, la mujer: "there is no "woman" and no "woman's experience". Masculine and femenine are always cathegories within every class, race, and culture. But so, too, are class, race and culture always cathegories within gender, since women's and men's experiences, desires and interests differ according to class, rage and culture" (1987: 7). Sin embargo, para Cobo, la ideología patriarcal y sexista generalizada está profundamente arraigada tanto en los creadores de la ideología supremacista occidental como entre quienes han sido en ella heterodesignados como "los otros": "Esta silenciosa e inasible ideología ha fabricado la figura de la 'otra', de modo que la ideología de la exclusión cultural y racial se superpone a la de la exclusión de las mujeres y la primera en muy buena medida invisibiliza a la segunda" (2015: 168). En todo caso, esa situación de subordinación y el ser objeto de heterodesignación parece unir a diferentes mujeres en contextos socioculturales y geográficos muy distintos, y quizá por eso hacerlas sentir parte de una macrocomunidad de millones de personas. De hecho, Judith Butler llega a preguntarse: "¿Existe algún elemento que sea común entre las mujeres anterior a su opresión, o bien las mujeres se vinculan únicamente en virtud de su opresión?" (Butler, 2001: 36). Esta cuestión es significativa en el caso que nos ocupa. Primero, porque el trabajo de Raketa Brokobitx que veremos aquí surge de un estado de opresión como mujer, cosa que se evidencia en la primera entrega de la trilogía. Segundo, porque el modo en que solemos referirnos al tipo de opresión que viven mujeres como Raketa Brokobitx también ha sido tradicionalmente heterodesignado por los hombres (por el sistema "universal" masculino) y, en consecuencia, ha sido comúnmente minimizado o infravalorado (cuestión sobre la que incidiremos en profundidad en el Parte tres, cuando estudiemos las dos primeras entregas de *Raketa Brokobitx on the rocks*). Tercero, porque la última parte de esta trilogía, la que presentamos en este capítulo, trata, precisamente, de tomar conciencia y valorar a las comunidades de mujeres como "comunidades" que están indefectiblemente ligadas por ciertos aspectos opresivos del sistema patriarcal general (con sus particularidades según situaciones político-culturales), pero que extienden su acción y sentido a otras cuestiones más allá de la opresión. Esta tercera entrega, además, parte de una comunidad concreta de mujeres, las de las rederas vascas, para ir al encuentro de otras comunidades de mujeres alrededor del mundo.

Una vez estudiado el desarrollo de *Raketa Brokobitx on the rocks*, podemos deducir ahora y nos atrevemos a afirmar que su ideadora ha llegado con *Rederas* (título provisional)

al punto de trabajar por y para la comunidad de mujeres, a partir de vivir la opresión de ser mujer y trabajar en torno a la superación de esa opresión en sus dos trabajos precedentes. La biografía de la artista es fundamental para entender la génesis y dimensión de este proyecto en conjunto (y, específicamente, la primera y segunda fases del mismo). Sin embargo, puesto que esas fases se van a explicar en profundidad en la Parte tres, dejamos para entonces la inclusión de algunos detalles sobre su trayectoria y aportamos a continuación sólo cierta información básica sobre su recorrido profesional, para repetirnos lo menos posible.

Raketa Brokobitx es el nombre artístico y nuevo ego de Rakel Mazón, una actriz, cantante y bailarina nacida en Bilbao en 1976. Como tantos otros intérpretes y creadores escénicos vascos de esa generación, completó su formación artística fuera de Euskadi, tras su paso por la escuela local de teatro de Getxo. A los 20 años, en 1996, marchó a Londres e hizo teatro de calle improvisado con la compañía Not at all Deep Pan; volvió a Bilbao para trabajar con diferentes colectivos y artistas locales como La Pez, La Ressistens, Las Fellini, Asier Etxeandia, Khea Teatro…, principalmente en propuestas multidisciplinares de calle o ligadas al cabaré o el café-teatro. También fue miembro cantante de dos grupos de música de versiones, M-show (2003-2004) y Honky TonsS (2002-2006), participó como actriz en diversos proyectos audiovisuales y fue realizadora de dos cortometrajes documentales propios: *Zorionak h'Ojaran* (2005) y *Las txikas del maiz* (2003-2004). Dos años más tarde, obtuvo una beca de formación artística especializada con la que marchó a Nueva York para bailar claqué durante ocho meses; a su vuelta de EEUU volvió a Bilbao por un tiempo, pero en 2008 se instaló en Madrid para desarrollar su carrera artística profesional, conjugando allí colaboraciones en proyectos escénicos ajenos con otros trabajos no artísticos a tiempo parcial. Fue en ese entorno cuando surgió su alter ego Raketa Brokobitx y comenzó su proyecto creativo propio, *Raketa Brokobitx on the rocks*, que se desarrollaría en tres etapas diferenciadas. Las dos etapas previas las estudiaremos en la Parte siguiente y suponen el por qué y cómo nace y se desarrolla este alter ego. La que describiremos e interpretaremos en esta sección es la tercera y última parte de dicho proyecto personal en tres fases, que aún no ha concluido. Se trata de una intervención comunitaria multidisciplinar que, de momento, llamaremos *Rederas* (su autora, en alguna de nuestras entrevistas, ha hecho alusión a este nombre cuando aún proyectaba la escenificación de esta fase, pero no es el título definitivo).

Las tres etapas, que se sustancian en tres maneras distintas de entender la acción teatral, forman el núcleo del proyecto *Raketa Brokobitx on the rocks*, que cuenta además con otros subproductos creativos y documentales como un blog, un video documental experimental y un formato de concierto en vivo de la banda "On the Rocks". La primera

etapa del proyecto se generó y dio en Madrid (2008), la segunda a lo largo del camino de Santiago, desde Bilbao hasta Santiago de Compostela (en verano de 2010), y la tercera estaba proyectada para tener lugar en Euskadi, puesto que en 2010, tras su vuelta Xacobea, Raketa Brokobitx volvió a instalarse en Bizkaia y sigue trabajando desde allí mayormente, aunque entre 2014-2016 también se desplazó a Madrid por castings y trabajo actoral, y en 2017 estuvo seis meses viviendo en Lisboa.

A partir del surgimiento del alter ego de Rakel Mazón, Raketa Brokobitx, en la performance *El arte de morir esperando la sentencia* (2008) y a partir de sacar a la calle dicho recién estrenado ego, a comenzar una nueva vida, en su segunda creación personal, la performance duracional *A thousand miles a there for coming back* (2010), Raketa Brokobitx para la tercera fase del proyecto idea una tercera salida artística de su "nuevo yo" a encontrarse con el mundo. Pero en este caso, busca encontrarse con un mundo de mujeres, con comunidades de mujeres entre las que poder intercambiar saberes, experiencias, reconocimientos y favores. Y son comunidades de mujeres que están geográficamente cerca de la actriz, en la costa vasca. Esta tercera etapa y salida que tiene como título provisional *Rederas*, estaba proyectada como objetivo para su autora desde 2011, y durante los años posteriores fue dándole forma y definición con la intención de realizarla en 2018. Sin embargo, según se acercaba la fecha de inicio, diferentes inconvenientes y circunstancias personales la fueron retrasando al tiempo que Raketa Brokobitx iba remodelando la idea inicial para proyectar una salida mucho más ambiciosa de su recreada persona, que esta vez recorrería diferente países del mundo, a partir de 2020. Obviamente, las consecuencias y limitaciones de movilidad derivadas de la situación de pandemia por Covid-19 que estalló internacionalmente a principios de 2020 (en Euskadi y el Estado español, con confinamientos obligados desde mediados de marzo) impidieron el inicio de esta tercera y última etapa del proyecto *Raketa Brokobitx on the rocks.* En ese tiempo de parada obligada, la creadora se planteó volver a la versión inicial del proyecto, la local, y poder realizarla el 25 de noviembre de 2021. Finalmente, también pospuso esta opción para poder preparar mejor el proyecto y realizar la propuesta completa e internacional de *Rederas* en otoño de 2023. Entre los colaboradores y apoyos que ha encontrado para financiar y coordinar esta fase, se encuentra el centro de cultura contemporánea La Alhóndiga de Bilbao - Azkuna Zentroa.

La idea original de Brokobitx para cerrar el ciclo *Raketa Brokobitx on the rocks* es hacer un documental artístico sobre la comunidad de cosedoras de redes pesqueras en la costa vasca. Se trata de un documental en el que reflejar un día cotidiano de la vida de estas mujeres, desde que se levantan hasta que se acuestan, jugando con la fragmentación de planos

para incluir al máximo número de ellas (todas las que han accedido a participar) y de los puertos y entornos en los que operan. Para prepararlo, Raketa Brokobitx hizo un trabajo previo de investigación y documentación sobre los puertos en los que aún quedaban rederas y durante el verano de 2018 estuvo en dichos puertos y localidades vascas, presentándose, presentando su proyecto y conociendo y conviviendo con las mujeres que quería retratar. Cuando en 2021 preguntamos a la artista por qué este proyecto performativo culminaba con un documental sobre esa comunidad de mujeres vascas, por qué le interesaban las rederas vascas, nos contó que, al ser de Bilbao, de pequeña en su familia las celebraciones y días especiales los pasaban yendo a comer a algún puerto de la costa (Bermeo, Lekeitio, Mundaka…) y que a ella siempre le habían llamado la atención aquellas mujeres que veía cosiendo en los puertos, que tenía fijación por ellas, más que por los *arrantzales* (pescadores) que "salen al mar y se la juegan", aunque con ellos también hubiera empatía; nos contó que además su relación personal con el mar era muy intensa porque también era surfista, y que, sobre todo, cuando empezó a documentarse sobre este colectivo de mujeres entendió y tuvo claro qué es lo que le atraía tanto de ellas:

> Es una comunidad de mujeres que todo lo que han conseguido para mejorar sus condiciones de trabajo y todo, lo han conseguido ellas. Ni sus maridos, ni sus hijos, ni el ayuntamiento de su pueblo… viéndolas todos los días trabajar sin protección, de sol a sol… nadie, nunca, se había planteado mejorar su situación. […] Sé también que el convenio de pesca ha tenido sus peleas pero… ellas nada. Y encima eran mujeres que han tenido y tienen problemas como cánceres de piel, por el sol, artritis y artrosis, porque la red siempre está mojada, porque el agua de mar no se acaba de secar… No tenían tampoco quién les cuidase a los hijos, mientras [ellos] estaban en la mar ellas se ocupaban de todo y nadie les cubría… La seguridad social no las contemplaba como [trabajadoras] para que cotizasen algún día… Así que, creo que fueron primero las de Bermeo, y con las de Ondarroa, se fueron, con todo su coño, a Bruselas a pelear la movida. Y todo lo que han conseguido, que ya tienen su convenio y todo, han sido ellas. Ellas. […] Y todavía están peleando cosas […]. Han conseguido también que no 'cuando llega el barco yo dejo mi vida y me pongo a coser'… Por ejemplo, las de Getaria se plantaron y dijeron 'yo los sábados y domingos no coso. Tú si vienes a este puerto, te esperas'. Y eso es muy grande. Esas no cosen en sábado y domingo. Las de Orio igual sí que cosen. Y luego también entre ellas se ayudan mogollón. Por ejemplo, aquí en Bizkaia, en Lekeitio solo queda ¡una! Que además es por vocación, porque sus hermanos trabajan en la mar... […] Y luego cuando viene un barco se llaman entre ellas. '¡Hay que ir a Getaria!' y se van a Getaria. O 'hace falta en Orio, porque ha llegado un barco de Galicia', o a Ondarroa… Entonces, si hace falta ir a un puerto, se van a coser, todas juntas, que me parece súper gracioso. […] Esos patios que no quedan: cómo hablan, cómo se comunican, cómo están… Cuando ya estás entre ellas, ya te integras y se olvidan de que estás ahí, y es muy bonito el cómo se ayudan entre ellas. Y es que, todo ha sido así. […] En general mola mucho su rollo y son tías muy positivas (Marín y Brokobitx, 2021a).

Raketa Brokobitx también deja claro que lo que hacen estas mujeres, coser redes, es

muy difícil técnicamente, "es un arte", y que lo complicado que es, unido a las difíciles condiciones de vida que comporta, hace que vayan desapareciendo de nuestro entorno las cosedoras de redes profesionales. En todo caso, aun cuando su existencia era preeminente en la zona costera vasca, no aparecía en los cómputos y relatos sobre este importante sector primario en Euskadi, el pesquero. Por ejemplo, en un libro sobre etnografía vasca dedicado a los diferentes modos de vida tradicionales, lo único que aparece mencionando a las mujeres en el capítulo sobre el sector pesquero es en sendos pies de foto: "La reparación y preparación de las artes de pesca es una tarea realizada en tierra por arrantzales ya retirados, como en este caso, o por mujeres, como en el caso de la reparación de redes" y "En la venta del pescado ha participado tradicionalmente la mujer" (VVAA, 1999: 135), cuando, por otro lado, el mundo de la pesca en Euskadi ha sido representado ampliamente por la etnografía y el periodismo y es contemplado de modo romántico, incluso mítico (VVAA, 1999: 129) por los locales. Por ejemplo, Mark Kurlanski en su libro *The Basque History of The World* (1999) dedica un extenso y encendido capítulo a la aportación de los balleneros vascos y el sector pesquero vasco a la historia del mundo y, sin embargo, no menciona en él a las mujeres ni el trabajo que realizaban desde los puertos.

William Douglass y Joseba Zulaika (2007), en cambio, sí dedican unos párrafos importantes a los roles que cumplen mujeres y hombres en las sociedades pesqueras vascas y aclaran que en ellas existe una fuerte segregación entre sexos pero que esta no se da a la manera del patrón mediterráneo tradicional (que puede relacionarse con la tutorización de ellas por parte de ellos, cargándoles la responsabilidad del honor o vergüenza familiares). Para estos antropólogos, la segregación en el caso pesquero vasco viene dada por las largas ausencias de sus casas de los hombres de familia y por la consiguiente necesidad y costumbre de las mujeres de familia de llevar una vida independiente y de ser la figura de autoridad en casa. Así, las mujeres habitualmente controlaban la economía familiar y sentaban las prioridades de la unidad familiar (Douglass y Zulaika, 2007: 231).

Esta realidad de las mujeres pesqueras ha podido llevar a extender una visión de la mujer vasca como fuerte, independiente y organizada. También ayudaba a esta visión el hecho de que tradicionalmente fueran ellas las que viajaban solas desde el puerto a la ciudad para vender las capturas del marido, y que canciones populares plasmaran la visión de mujeres fuertes y resueltas que se enfrentaban solas a los problemas, conflictos y altercados que pudieran sucederse en sus largas jornadas de caminatas y trabajo para vender pescado (Douglass y Zulaika, 2007: 231). De hecho, estos antropólogos recogen en su libro una significativa expresión popular vasca que dice de una mujer que es de Bermeo (pueblo

costero de Bizkaia) para referirse a que es dominante. En la misma línea de exageración y extrapolación, el humor del guionista Óscar Terol, primero en el programa de *sketches* sobre la sociedad vasca *¡Vaya semanita!* (emitido en ETB2 entre 2003-2016) y después en libros dedicados a desgranar ciertos estereotipos sobre la "vasquitud", retrata a la mujer vasca como mater-familias dominante, resuelta, controladora, decidida, e incluso castrante, que influye en los demás mediante primordialmente dos armas: en su familia y allegados con la comida y en su marido con, además, la dosificación de sus relaciones sexuales (Terol, 2006 y 2009).

Desde un punto de vista académico, la situación de la mujer y el hombre en cuanto a los roles de género, circunscrita a las subculturas pesqueras, puede reflejarse así: "in contradiction to the assertive, self-confident fishwife, we might yuxtapose the figure of the husband. Absent for part of the year and strongly oriented toward his fellow fishermen, even when on shore, he is practically a bit player, if not a stranger, in his own household. In fact, there is a sense in which the lifestyle leads to personal irresponsibility, at least with respect to child-rearing duties and self-centeredness" (Douglass y Zulaika, 2007: 232). Para Raketa Brokobitx, sin embargo, las mujeres de los puertos pesqueros vascos no son sólo una fuerza de su entorno sino también un símbolo de mujer vasca: "Sí me parece que las arrantzales-rederas son un estandarte de la mujer vasca. Por su lucha, porque son un ejemplo de tías. Un buen ejemplo para aquellas mujeres desfavorecidas. Ejemplo de saber, conocer, hacer… ayudan a otras a que se vengan arriba… y son muy matriarcales. Precisamente porque ellas llevaban todo el 'cotarro'. Ellos se iban a la mar, volvían, y se quedaban todo el día 'sobaos' en casa porque estaban 'descojonaos'. O sea, seguían ellas trabajando y llevando todo el cotarro" (Marín y Brokobitx, 2021a).

Esta visión sobre las mujeres vascas enlaza con la idea de "el matriarcalismo vasco", una premisa "según la cual las mujeres dominan no solo en la casa sino en el inconsciente colectivo de los vascos" (Zulaika, 2014: 136), que ha sido muy discutida (*cf*. Santana, 2020). Resultó una idea popular en la antropología de los años ochenta (Douglass y Zulaika, 2007: 394) a partir del estudio homónimo de Andrés Ortiz-Osés y Fran Karl Mayr publicado en 1980 que se basaba, entre otras cosas, en los arquetipos femeninos de la mitología popular vasca y, en especial, en los de la diosa-bruja Mari según los estudios de J.M. Barandiaran (Douglass y Zulaika, 2007: 271-278). Al respecto, cabe apuntar que cuando académicamente se habla del "matriarcalismo vasco", de algún modo, lo que se está haciendo, según Douglass y Zulaika (2007: 394), es reificar a la mujer vasca como todopoderosa en el reino de lo mítico o lo inconsciente, pero no por ello se muestra interés ni se correlaciona con las relaciones de poder concretas en las que se insertan las vidas de las mujeres vascas contemporáneas.

En todo caso, esa idea extendida de la mujer vasca como fuerte y decidida, y el hecho de que algunos tópicos y patrones de la cultura latina y mediterránea, como los que describen Douglass y Zulaika respecto a la sexualidad, el donjuanismo y el pudor para diferenciarlos de los del carácter vasco, no hayan calado en la cultura vasca tradicional (2007: 239-253) pueden llevar a alimentar la idea de que en Euskadi aún queden rémoras de un matriarcalismo incierto y de que las mujeres vascas gocen de un estatus superior que las de otras sociedades cercanas, en relación con sus hombres. Aunque sí es cierto que, en términos estadísticos, las mujeres vascas en las últimas décadas han tenido una incorporación en el sector político, público y en el ámbito del saber, de toma de decisiones y de cargos de responsabilidad, considerablemente alta y precoz en comparación con sus regiones vecinas (Douglass y Zulaika, 2007: 399), no hay que olvidar que la sociedad vasca se rige por leyes estatales y que hoy en día está influida y parcialmente inmersa en una cultura del neoliberalismo globalizado que comparte con las sociedades de alrededor, europeas y extracomunitarias. Es esa misma cultura (influida por el puritanismo anglosajón que extendió el "*american way of life*" promocionado por el cine y el imperio cultural estadounidense), la que aún hoy segrega y minimiza a la mujer. Según Rosa Cobo, es la doble cara del liberalismo capitalista democrático la que hace posible dos desarrollos contradictorios: "de un lado, una ideología crítica con el eurocentrismo y la xenofobia; y, de otro, una ideología que asume que los valores occidentales son superiores a los de las otras culturas" (2015:167). Y es en ese magma en el que se encuentran estancias de legitimación del desprecio a los otros, y también de la subordinación de las "otras", aunque sobre el papel tengan los mismos derechos que los "propios/ellos".

La relación entre patriarcado y capitalismo neoliberal es un hecho asumido en la teoría feminista actual. Aunque no vayamos a detener nuestra atención sobre esta cuestión, sí parece conveniente aclarar que la tendencia a subordinar a las mujeres es compartida en otras culturas y cosmovisiones (no en todas, claro está, pero sí en las más extendidas). Esto dota de sentido al objetivo de Raketa Brokobitx de salir en busca de otras comunidades de mujeres, más allá de las rederas vascas y más allá de los mares. El proyecto *Raketa Brokobitx on the rocks* nació de un sentimiento muy personal y localizado que tuvo la actriz, como mujer y por ser mujer, y culminará en el encuentro de comunidades de apoyo entre mujeres por todo el mundo.

La valoración del encuentro con otras mujeres, por ser mujeres, se agranda cuando por ser mujer una se ve marginada, ninguneada, despreciada o victimizada. Es al reconocer que la socialización por géneros implica desigualdades de partida (en nuestra sociedad y en

otras muchas) en las que casi siempre las mujeres salen perdiendo, cuando una tiende a reafirmarse en su condición de mujer a la vez que reafirma y reclama sus derechos como mujer y reconoce (mejor) la subalternidad de las demás mujeres y la fuerza del encuentro con ellas. En esta lógica de reconocimientos y acciones es en la que opera *Raketa Brokobitx on the rocks*. Con ella, entendemos mejor el camino en tres etapas que ha seguido su proyecto, hasta buscar el encuentro con distintas comunidades de apoyo entre mujeres alrededor del mundo.

Dicha lógica de reconocimientos puede explicarse también desde la teoría social y psicológica. Para desarrollarlas han sido muy útiles los estudios de género, que han podido determinar cómo se configuran los géneros, independientemente de las distintas culturas. Tal y como asegura Morwenna Griffiths, la diferencia entre sexos viene marcada por las distintas culturas en el desarrollo psicosocial de los infantes: "[the] metaphorical, social or psycholinguistic milieu in which children develop means that bodily sex differences are symbolized into psychosocial ones" y con esas diferencias se desarrolla el adulto sexuado con un género particular (1995: 64). Todas las circunstancias materiales de los cuerpos tienen significación para el individuo en su interacción con lo social, y el género es significativo en todas las sociedades, lo que varía es el modo en el que es significativo (1995: 84). El género implica pensar en los hombres y mujeres de un modo sistémico, con una relación específica basada en un tiempo y espacio particulares e inserta en un sistema concreto de relaciones de poder (Douglass y Zulaika, 2007: 399). Así, sobre la existencia de dos sexos se construye la división psicosocial del género, "que constituye un conjunto de características físicas, psíquicas y de comportamiento que cada cultura asigna a cada uno de los sexos", se instituye como categoría de análisis y como "una especie de identidad que nos define a las mujeres" (Sendón de León, 2015: 68). Es decir, que los procesos de subjetivación de las personas se dan en función de esa dicotomía preexistente, de modo que "naturalmente" nos identificamos con el género asignado. En ese entramado binario surge desde finales del s. XX una contestación y teoría *queer* "que postula el par sexo/género como una falsa ontología que funciona como identidad*"* (Sendón de León, 2015: 79) y que aboga por la autorrepresentación como modo de contrarestarla. Así empiezan las mujeres (a las que seguirán poco después otras personas que tampoco encajan en las expectativas del binarismo imperante) a autorepresentarse y reivindicarse en función de sus propias definiciones, y no en función de las expectativas sociales marcadas por siglos de patriarcado. De algún modo, puede entenderse esa etapa del feminismo en nuestra sociedad (en las décadas en las que Rakel Mazón crecía de la niñez a la adultez como mujer) como centrada no tanto (o no sólo)

en reivindicar derechos sociales y laborales sino especialmente en el derecho a autoconstituirse, autorepresentarse y autoidentificarse. Habrá que ver hasta qué punto esas teorías sobre identidad de género pudieron calar en Rakel Mazón en sus años de formación artística y juventud, o hasta qué punto sus reivindicaciones artístico-personales como mujer han sido consecuencia de las circunstancias y experiencias vitales que le han llevado a sentir en sus carnes la marginación, desprecio o victimización, como mujer, que le llevan a reconocerse como subalternidad social.

Uno de los precursores de esa teoría *queer* es el argumento de Judith Butler (2003) sobre la capacidad de producción identitaria del lenguaje, especialmente en el ámbito de los sexos y los géneros: a fuerza de repetir(se)(nos) los enunciados, nos impregnan y nos construyen. Los enunciados se producen dentro de la norma y el sexo es así mismo normativo, no existe al margen de la ley: "el sexo no sólo funciona como una norma sino que es parte de una práctica regulatoria que produce […] los cuerpos que gobierna" (Butler, 2003: 1). Esta es una idea que Butler desarrolla a partir de la propuesta foucaltiana sobre que el poder regulatorio produce a los sujetos que controla, tal y como la propia autora reconoce (2003: 23). Puesto que los enunciados tienen capacidad performativa, la identidad sexual responde a esa acción de nombrar que induce comportamientos. Butler estudia las transacciones complejas entre el sujeto, el cuerpo y la identidad a partir de su interés por los límites discursivos del sexo y la política del feminismo. Con su texto seminal de 1990 nace la teoría del "sexo como performance; como teatralización, como puesta en escena significante a través de la cual se produce la subjetivización de la identidad sexual. Es esta cualidad performativa también la que, manifestada, nos posibilita indagar nuevas posibilidades mas allá de la heterosexualidad normativa, se deconstruye así el sujeto, el sexo e incluso el género, el sistema binario que se muestra como un ejercicio de poder*"* (Rodríguez Magda, 2015: 33). Se inicia a partir de esta teoría también el reconocimiento y reivindicación de todos los sujetos excluidos de ese sistema binario centrado en la heterosexualidad normativa. Más tarde, en parte de la teoría feminista se sustituye el término *queer* por el de "sujetos excéntricos" para poner el foco en las personas que no se sienten representadas por la norma heredada: "Las mujeres, que viven en la paradoja de la heteronomía y la búsqueda de su auto-representación, constituyen este tipo de sujetos" (Sendón de León, 2015, 79). Así, las mujeres postulan su deseo de dejar de ser heterodesignadas y reivindican su propia visión de lo que es femenino y lo que es ser mujer.

En ese marco de reivindicación se desarrolla gran parte del arte feminista de las últimas décadas. Y en ese contexto también hay que entender los trabajos personales de

Raketa Brokobitx. En concreto, este proyecto trifásico titulado *Raketa Brokobitx on the rocks* que nace de un querer resituarse, redefinirse, representarse y accionar(se) de la mujer y artista Raketa Brokobitx, como claramente se desprende de su primer trabajo y etapa *El arte de morir esperando la sentencia* y del segundo *A thousand miles are there for coming back*, sendos trabajos que estudiaremos en la Parte tres de la tesis. En esta tercera etapa del proyecto, la dedicada a las rederas, el proceso de subjetivación personal y la reivindicación de la posición como mujer de Raketa Brokobitx en su propia vida no es un elemento saliente, puesto que ya está asumido e integrado en su alter ego (que nació hace más de diez años, cabe recordar, y que nació para quedarse, tal y como explica la actriz). En este caso, el elemento saliente es la devolución que hace a la comunidad (de mujeres) de ese reconocimiento propio (de su fuerza y valor como mujer). Raketa Brokobitx, por tanto, se mira y refleja en otras mujeres fuertes, valientes, hechas a sí mismas y generosas. Al tiempo que les da voz y visibilidad. El vídeo documental que muestra un día cotidiano de las mujeres vascas que se ganan la vida cosiendo redes es un homenaje y una reivindicación a la vez: a esa comunidad de mujeres, a la capacidad de lucha y al compañerismo y la sororidad entre mujeres.

En la sociedad contemporánea del neoliberalismo globalizado la necesidad de redes de apoyo humano y físico, es acuciante. Así lo explica Bauman (2010): "En la actualidad no hay nada de lo que hablemos con más solemnidad y entusiasmo que de "redes" de "conexión" o de "relaciones", sólo porque "lo real" (las redes entretejidas de cerca, las conexiones sólidas y seguras, las relaciones maduras) no han hecho otra cosa que desmoronarse." En su opinión, si hablamos compulsivamente de redes sociales y redes virtuales es porque echamos de menos, dolorosamente, "las redes de seguridad que los auténticos canales de familiares, amigos y compañeros con el mismo destino solían proporcionarnos en la práctica, con o sin nuestro esfuerzo. Las agendas de los teléfonos móviles sustituyen a las comunidades desaparecidas y tenemos la esperanza de que suplirán las funciones de la intimidad perdida" (2010: 197). Brokobitx no sólo se inspira en las mujeres que construyen y reparan redes de pesca y que forman una red de apoyo estrecho entre sí, sino que con este proyecto busca interactuar con otras comunidades de mujeres que funcionen como redes de apoyo internas en otros países y busca construir entre todas una gran red de colaboración internacional, en sentido metafórico y literal. Jen Harvie (2013) sugiere que en la cultura contemporánea hay un deseo y necesidad de compromiso social que se evidencia en los temas y formatos que aparecen en las muestras de arte escénico, plástico y modos narrativos. Explica que, para contrarrestar las tendencias culturales contemporáneas

hacia el individualismo y la falta de comunicación hay ciertas acciones esenciales a la vida social: "We need some 'fellow feeling', some social sympathy, to check unreserved self-interest. We also need social engagement to sustain democracy, people's shared exercise of power" (2013: 2). De ahí que se formen comunidades de individuos tales como cofradías, cuadrillas, fraternidades y hermandades. Y de ahí que proyectos como los de Brokobitx se hagan eco de esas comunidades, en concreto, de las de mujeres que colaboran entre sí. Morwenna Griffiths señala que ciertas feministas han propuesto la "sororidad" o hermandad entre mujeres como antídoto a la soledad, pero que a su entender esta hermandad no puede sustituir a la integración y el arraigo en la vida social: "Sisterhood is an ideal of relationships of equals based on choice, or, alternatively, a mutual sympathy based on recognition o commonalities. […] Such contractual equality is rare in ordinary human life" (1995: 137). Desde este punto de vista, la sororidad no es compatible con la conveniencia de mantenerse activamente unidas y colaborativas frente a la adversidad, como sería el caso de las rederas vascas. Una premisa que no nos encaja con la realidad social aludida aquí.

En ese sentido y como alternativa epistémica, Griffiths (1995) apunta otras maneras de colaboración feminista y de colaboración entre mujeres que, a nuestro entender, también impregnan el caso de la comunidad de rederas vascas y, en especial, en su colaboración con Raketa Brokobitx en torno a este proyecto artístico, que las lleva a reflexionar sobre lo que son y lo que inspiran, a auto-conocerse y a re-reconocerse: por ejemplo, apunta que la filósofa y psicóloga belga Luce Irigaray defendía la necesidad de crear una comunidad de mujeres en la que descubrir la subjetividad femenina, distinta de aquella creada por los hombres, y que la filósofa canadiense Lorraine Code, por su parte, ponía el énfasis en la importancia del auto-conocimiento y en la necesidad de que hubiera una comunidad epistémica de "conocedoras" que pudieran tanto conocer las experiencias de las mujeres como participar en diálogos más amplios con otros y otras. Aduce también que mientras que Seller empezaba su trabajo en torno a individuos particulares en situaciones particulares, las epistemologías de tanto D. Haraway como S. Harding dependían de situar las perspectivas individuales y combinarlas políticamente en perspectivas grupales (Griffiths, 1995: 60). Es decir, si tomamos todo lo expuesto hasta ahora en torno a estudios de género, entendemos que tanto los procesos de subjetivación como los de socialización contienen apriorismos de género que conviene conocer para desarrollar no sólo una epistemología feminista sino una mejor manera de estar en sociedad de las mujeres. S. Hall subsume estas cuestiones en su certero análisis sintético sobre la identidad contemporánea: "Las identidades son, por así decirlo, las posiciones que el sujeto está obligado a tomar, a la vez que siempre 'sabe' […]

que son representaciones, que la representación siempre se construye a través de una 'falta', una división, desde el lugar del Otro, y por eso nunca puede ser adecuada –idéntica– a los procesos subjetivos investidos en ellas" (2003: 20-21).

Con todo, podemos decir que Raketa teje una red real y simbólica, inspirada en las redes de compañerismo reales, que aún existen (aunque posiblemente disminuidas en capacidades y efectividad) entre las mujeres de las distintas cofradías pesqueras vascas. Es también una red de sororidad inspirada en la realidad precontemporánea de todas aquellas mujeres que vivían del mar y en torno al mar y que durante meses se acompañaban las unas a las otras sin apenas hombres adultos a la vista. Ya que, mientras los hombres de la familia y la sociedad salían en sus barcos pesqueros, durante días o meses, a procurar y capturar los víveres de venta, ellas, además de ocuparse de sus correspondientes familias y de las decisiones y acciones sociopolíticas necesarias para continuar la convivencia en el pueblo, tejían o reconstruían las redes con las que pescar, y cuando el pescado llegaba, eran las encargadas de su clasificación, limpieza y venta. Pero esta red que construye simbólicamente Raketa Brokobitx no quiere limitarse sólo al ámbito local de la zona costera vasca, aunque éste haya sido su inspiración, sino que busca expandirse por comunidades más lejanas con las que, a pesar de todas las diferencias culturales, de clase, raza o religión, les une esa sororidad basada en la necesidad y tendencia al apoyo entre mujeres, porque en la experiencia del día a día de sus vidas todas ellas se reconocen y entienden como desplazadas, subalternas, subsumidas o subyugadas por la norma-hombre. En este contexto, la red simbólica que tejerá Raketa Brokobitx con mujeres y comunidades de mujeres de todo el mundo será también una red real, física y palpable en la que las mujeres podrán apoyarse.

La versión ampliada de *Rederas* implica empezar con la muestra pública del documental grabado en las localidades pesqueras vascas en las que viven y laboran las cosedoras de redes. Brokobitx proyecta que el documental participe en uno de los festivales de cine que hay en Euskadi, pero también desea que la inauguración oficial de la tercera parte del proyecto ocurra en fecha de 25 de noviembre (día mundial contra la violencia de género). Por otro lado, en los últimos preparativos e intercambios de información mantenidos (Marín y Brokobitx, 2022) la artista comparte que habrá también una instalación-acción ligada al proyecto, que tendrá lugar en Bilbao y que involucrará imágenes de supervivientes de la violencia de género. Desde allí iniciará un viaje que dará la vuelta al mundo y conectará en cada parada costera con asociaciones de mujeres que ayuden a otras mujeres. La idea nace inspirada en Nellie Bly (1864-1922), la reportera estadounidense –precursora del periodismo de investigación y el periodismo gonzo y primera mujer corresponsal de guerra– que batió el

record del personaje Willies Fogg y en 1889 cruzó el mundo en 72 días (Bly, 2018). Al igual que Nellie Bly, Raketa Brokobitx también dará la vuelta al mundo y así reivindicará la figura de su inspiradora –que, como sucede a menudo, no ha sido tan visibilizada y recordada por la historia como los hombres de méritos o logros equivalentes–. Pero ya que los medios de transporte actuales y la velocidad con la que puede viajarse convertirían hoy en día la hazaña del siglo XIX en anécdota, Raketa Brokobitx considera que hay que sumar dos alicientes al propósito de su proyecto. Por ello, se propone además del desafío de dar la vuelta al mundo en 72 días, culminar un reto paralelo durante el viaje, para el que tendrá que detenerse en cada escala y colaborar con población local en la consecución del mismo. La actriz nos pide no dar detalles del proyecto hasta que se inicie públicamente, puesto que el factor sorpresa es necesario para la correcta consecución del plan completo. Y sólo podemos indicar además que la red que ha de conectar a comunidades mujeres de todo el mundo la llevará Raketa Brokobitx, que en cada escala del viaje buscará a las mujeres que colaboren en coser esa red, que la llegada a cada puerto se hará por mar y, por último, que el proyecto en sí tiene además del componente performativo y artístico, un basamento de intervención social y un formato mediatizado por las técnicas audiovisuales.

Es indicativo que en los últimos años, especialmente en el ámbito de las artes plásticas pero no sólo, se estén multiplicando los proyectos artísticos feministas centrados en revalorizar las técnicas manuales tradicionalmente realizadas por mujeres y relegadas al ámbito de lo doméstico (como por ejemplo el bordado, el ganchillo, el punto…), que no tenían espacio en el cómputo de las "bellas artes" y sólo en el de las "labores domésticas". Uno de los objetivos de esas propuestas artísticas feministas es llevar la atención a cómo el patriarcado ha denostado unas técnicas artísticas en favor de otras por el mero hecho de ser practicadas mayormente por mujeres. Podemos observar esta tendencia a reivindicar técnicas y ocupaciones tradicionalmente "femeninas" en proyectos de creación/investigación como los de Carmen C. Wong en *Eating into Elsewhere* (2019), que aúna el teatro inmersivo o participativo con la etnografía y la cocina, o en proyectos de arte aplicado como *The red dress* (2009-2023) de la artista británica Kirstie McLeod, que tiene mucho que ver con el proyecto de Raketa Brokobitx por su carácter colaborativo e internacional: *The red dress project* es una creación colaborativa de bordados sobre un vestido rojo de cola, realizada a lo largo de 13 años entre 374 bordadoras de 50 países (MacLeod, 2023).

Además de la técnica, el arte feminista también ha puesto en valor las temáticas y técnicas "femeninas". El documental *Rederas* (título provisional) de *Raketa Brokobitx on the rocks* se entronca con esta tendencia artística. El video-documental basado en la vida de las

cosedoras de redes vascas mostrará "las cosas pequeñas" de estas comunidades de mujeres, mostrará el día a día de estas personas, su importante acción comunitaria y sentido de pertenencia comunitaria a través de los gestos más cotidianos y aparentemente anodinos como desayunar, ayudar a los hijos e hijas, encargarse de sus casas, llamar a sus compañeras, charlar con sus amigas, coser, remendar, cocinar, comprar, administrar la casa… poniendo a todas las participantes en el documental al mismo nivel, haciendo de la suma de cada una de las historias personales que participan y se representan en el documental, la historia y símbolo de un colectivo. Este homenaje a lo cotidiano es también una acción feminista, porque si valorar artísticamente las técnicas tradicionalmente relegadas al ámbito doméstico y menospreciadas por ello es importante, también lo es valorar y revalorizar el punto de vista femenino en cuanto a la temática que ocupa al arte. Las artes plásticas feministas desde la década de 1960 ya reivindicaban esta mirada de lo íntimo, lo personal, lo cotidiano, lo doméstico, como material igualmente importante y lícito para el trabajo artístico, como lo eran otras temáticas presentes en la producción artística masculina. Por ejemplo, Broude y Garrard (1994: 230) resaltan el proyecto que Judy Chicago realizó entre 1980-1985, *The birth Project*, con la colaboración de un grupo seleccionado e internacional de bordadoras voluntarias a las que daba directrices (por carta, teléfono o en persona) sobre diseño, color e hilos, para entre todas comenzar 150 piezas de bordado, ganchillo, punto, macramé, crochet y entretejido en base a las imágenes y marcos propuestos por Chicago, en torno a las vivencias que cada una de las colaboradoras había tenido con su nacimiento. En cada una de aquellas propuestas artísticas feministas con técnicas y temáticas "femeninas" subyacía el mantra de que "lo personal es político", en el sentido de que si históricamente y tradicionalmente se ha relegado a la mujer al ámbito de lo doméstico y se ha limitado su intervención en la cosa pública y en las decisiones públicas, manteniendo separados ambos ámbitos como mundos inconexos que deben ser regidos por órdenes distintos, el hecho de que no se valore (en la política, en las bellas artes…) lo que acontece en el ámbito doméstico, íntimo, de los cuidados sociales y familiares y del día a día, es también sintomático de la mirada patriarcal sobre el mundo, sobre las cosas y sobre las personas, que no tiene en cuenta las aportaciones femeninas (que se han desarrollado en ese ámbito doméstico reservado a las mujeres) al bien común. Así, si hablar de las "cosas pequeñas" (como a menudo se presentan los temas relativos a lo cotidiano, lo doméstico, lo íntimo y los cuidados) es femenino, tratarlas y reivindicar estas "cosas pequeñas" en el espacio público de la política y el arte deviene feminista.

Otras cualidades tradicionalmente consideradas femeninas que el patriarcado y la

cosa pública han ignorado, despreciado o denostado son la vulnerabilidad, los cuidados, y la tendencia al otro. La obra de Raketa Brokobitx sobre las *Rederas* pone el foco también en esta cuestión de los cuidados y la querencia/tendencia hacia "los otros", porque visibiliza ejemplos concretos de generosidad, sororidad, compañerismo y conciencia de comunidad. Además, el hecho de que los ejemplos sean liderados y participados por mujeres no implica ninguna asunción de que estas cualidades sean intrínsecamente (biológicamente) femeninas sino más bien, viendo y conociendo los contextos en los que ocurren dichos ejemplos, podemos advertir que son también el resultado de años y siglos de adaptación al medio, en relación con los roles asignados y al poder (y agencia) que limitan a cada género. Por eso, el discurso feminista académico y político, cada vez más, trata de, por un lado, entender y desgranar como se subjetivan y configuran esas tendencias interpersonales en las mujeres y, por otro lado, extender la idea de que, independientemente de que estas tendencias sean naturales, aprendidas, necesarias o elegidas, lo conveniente sería darles el valor que merecen y extenderlas a toda la sociedad y a la cosa pública (The Care Collective, 2021). Este es el sustrato ideológico que alimenta el discurso político de izquierdas de las últimas décadas cuando a menudo habla de "feminizar las políticas públicas" y es también el sustrato sobre el que basamos nuestra interpretación de la obra de Brokobitx como feminista y política, centrándose como se centra en visibilizar los lazos y actos de apoyo, cuidado y sororidad entre mujeres dentro de muchas comunidades diversas alrededor del mundo.

Por otra parte, al hilo del desprecio generalizado a las visiones, tendencias, modos y acciones "femeninas", Peggy Phelan pone un ejemplo de minimización de su valor: "That's always the (small) authority of girl talk. Nothing ever set in stone; nothing ever rigid. Fluid they usually say. Liquid assets. Rigid is boy talk. Reprint as is. Girls can mimic boy talk. Boys can teach girls to talk and walk. James Joyce writing Molly's version of Bloom's (second) coming" (2006: 108). Esta autora explica además que las mujeres blancas occidentales han sido entrenadas a confundir la actuación con ontología y a creer que el rol o el papel que juegan en la sociedad constituye su identidad, su sentido y su razón de ser. Esto entronca con la teoría más amplia sobre la identidad que sintetiza Stuart Hall cuando dice que las identidades, en realidad, derivan de cuestiones como: "[e]l uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no 'quienes somos' o 'de dónde venimos' sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella" (2003: 17-18). En relación con esta aserción, P. Phelan (2006) argumenta que cuando las mujeres creen que una actuación o

representación provee de un substituto real (por ejemplo, con los modelos de feminidad que ha marcado el cine durante décadas), entonces creen que la "identidad" puede ser una completa invención y que, por lo tanto, no depende de factores sociales y estructurales externos que son los que limitan o prohíben su acceso al poder, la riqueza, la belleza, el glamour o lo que sea que deseen. Frente a esas habituales creencias constituyentes de identidades, se erigen propuestas artísticas como la de Brokobitx, que visibilizan y re-presentan a mujeres reales, mostrando otros cánones o maneras de ser y ejercer fuera de los cánones establecidos precedentemente. Pero, además, en esas re-presentaciones se visibilizan también las estructuras y factores sociales que dan forma a la agencia de las mujeres en cada caso (sus límites y potencialidades), como cuando en un documental sobre las rederas de la costa vasca vemos, a través de su cotidiano, constantes en situación socio-laboral, económica, de cargas y cuidados familiares, etc.

Por otro lado, en el contexto de las identidades recreadas mediante representaciones ajenas de la mujer y lo femenino (las que los cánones del cine y los medios de masas han extendido durante décadas), según Phelan, "the only way we can see if performance is an adequate substitute for ontology is through the staging of performances" (2006: 105). Es decir, que representar la performatividad de las identidades puede acercar (a las mujeres) a entender su representacionalidad. Algo que, por cierto, también hace el Teatro do Oprimido de A. Boal. En relación con esto podemos ligar la segunda etapa del proyecto *Raketa Brokobitx on the rocks*, la titulada *A thousand miles are there for coming back* (2010), ya que en ella, Raketa saca su alter ego a la calle y al mundo, para ponerlo en relación con otras personas mediante la performativización de los motivos reales que le llevan a esa situación: representa una identidad otra en ella misma, performativizando aquello que ambas identidades tienen en común, y con las dos se evidencia el papel que cumplen como mujeres "representativas". Hablaremos de la performance *A thousand miles are there for coming back* en el siguiente capítulo. En todo caso, la performativización de la identidad propia y la evidenciación (artística) de la representacionalidad de una identidad dada, es algo que liga de nuevo con las teorías de Butler en torno a la identidad y al par sexo/género. A colación de los fructíferos debates que la propuesta de esta autora todavía hoy enciende y, en su aplicación a la problemática de la identidad en las mujeres actuales que estudiamos a través de la obra de Raketa Brokobitx, cabe aclarar que las identidades se configuran en base a múltiples factores y que, aunque el desarrollo de la noción de género haya llevado a maximizar su implícito constructivismo y en él haya entrado también la noción de representación o performativización, tal y como Rosa María Rodríguez Magda especifica, "una cosa es admitir

que el rol de los sexos se construye culturalmente y otra pensar que toda identidad sexual es un mero constructo" (2015: 35).

Esta aclaración de Rodríguez Magda nos sirve para introducir algunas reflexiones con las que cerraremos este capítulo, volviendo a las ideas de comunidad y de identidad que sustentan teóricamente esta Parte y subrayando también elementos que, en el caso de la identidad de mujeres como mujeres, señalan que lo estructural y la tendencia personal ligada a los afectos están imbricados de una manera difícilmente separable, tanto en su construcción como en su representación. Para esta autora la perspectiva de género es más necesaria que nunca cuando hablamos de comunidades y de lo comunitario. En la misma no sólo entran cuestiones estructurales (sociales, culturales y de lenguaje), sino también de querencias y tendencias (como las que hemos mencionado antes respecto de la "inclinación hacia el otro"). Rodríguez Magda recoge unas reflexiones que hacen Judith Butler y Adrianna Cavarero al respecto, cuando intentan constituir una ontología relacional desde la que se conforma y emerge el sujeto. En ese contexto y desde la mirada femenina y feminista, argumenta y se puede concluir que "dependencia y aun vulnerabilidad son las condiciones de nuestro estar con […]. Se trata, pues, de reconocer la génesis de un modelo (maternal, cuidado, inclinación hacia…), y resignificar la vulnerabilidad no como indefensión femenina, sino como condicionante de nuestro estar en el mundo" (2015: 51). A partir de ahí, señala Rodríguez Magda citando a Butler, la vulnerabilidad implica "una obligación ética vinculante hacia el otro" y con ese prisma se puede desentrañar la dimensión normativa de lo comunitario marcada por la dimensión de género (2015: 51). Así, la necesidad de tejer redes de colaboración entre individuos y colectivos vulnerables, aunque no sea algo exclusivamente "femenino", sí se vuelve especialmente significativo para muchas mujeres y determinante en su identidad comunitaria de mujeres, en función de su situación habitual de vulnerabilidad social y subalternidad general. En este sentido, elegir como protagonistas de la última etapa de *Raketa Brokobitx on the rocks* a las rederas vascas no sólo responde a una cuestión de querencia o simpatía personal de la artista, sino al reflejo de una necesidad identitaria, como mujer que se siente parte de una comunidad de mujeres en una comunidad más grande en la que conviven hombres, mujeres y otras personas que no se identifican con el binarismo de género de nuestra cultura. Encima de eso, Raketa Brokobitx no sólo se fija en el modo de vida y de relacionarse entre sí de esta comunidad de mujeres que trabajan construyendo y reparando redes, sino que también toma el motivo de su trabajo como signo y motivación para extender sus prácticas hacia un entramado internacional de comunidades de mujeres, contruyendo entre todas una gran red, desde un plano artístico y jugando con la idea de

representación.

En relación con cómo se genera una la "red de identidad" Morwenna Griffith explica que la metáfora de la red es útil para entender tanto el "devenir" como la "agencia" de sus miembros, porque a primera vista parece que las "costureras de redes de identidad" pueden crear lo que sea que les apetezca (como identidad) pero después se advierte que esta impresión es equivocada: "Webs are always made in a temporal and social context, and they get their meanings from that context. There are only some patterns available. Still, a needlewoman does have room for manoeuvre. The design of the finished article is not fixed prior to its making. New webs are invented using the old ones as motifs" (1995: 178). Es decir, de nuevo, queda patente que las acciones posibles en estas comunidades de mujeres están limitadas por los patrones y estructuras existentes (según culturas, en un lugar y tiempo determinados), pero, aún así, en el reparar y ampliar redes se van generando nuevos caminos y formas, que van aportando motivos, ejemplos y referencias (identitarias) para los miembros de esa comunidad.

El proyecto tríptico *Raketa Brokobitx on the rocks* crea redes de sororidad y redes de identidad. En cada una de sus tres etapas va sustanciando los temas que hemos tratado aquí en relación con los condicionantes que le acompañan por el hecho de ser mujer: desde el cuestionamiento interno y el planteamiento público de qué es y qué implica ser mujer en sus circunstancias personales, que le llevó a la creación de su alter ego Raketa Brokobitx en *El arte de morir, esperando la sentencia* (2008-2010), hasta la creación simbólica y material de una red de redes en el la tercera etapa titulada provisionalmente *Rederas* (2018-2023). En las dos primeras etapas del proyecto, Raketa Brokobitx resignifica la vulnerabilidad de la mujer (la suya propia) como condicionante de su estar en el mundo y se adueña de su propia representación. En la segunda etapa, se inclina hacia la obligación ética vinculante hacia el otro y en esta tercera etapa ya se vuelca y se recrea en esa obligación ética que también parece tendencia. Además, en *Rederas* traduce y acota esa vinculación al ámbito de las pequeñas y no tan pequeñas comunidades de mujeres que se ayudan entre sí, apuntando tanto a las de su entorno cercano (la costa vasca) como a las de ámbito mundial, buscando y colaborando con comunidades y asociaciones de mujeres que ya tejen simbólicamente redes de ayuda pero que gracias a este proyecto construirán una gran red de redes de sororidad.

18. Recapitulación

En esta Parte dos dedicada a trabajos escénicos actuales del ámbito vasco que tratan cuestiones ligadas a la identidad y la comunidad, hemos visto ejemplos que se desarrollan en torno a aquellos aspectos que singularizan la comunidad vasca (el *euskera* y formas propias de la literatura oral como la *bertsolaritza* en *Erregea eta bufoia* de Ander Lipus; signos y metáforas del imaginario colectivo ligadas a la música popular en euskera, *en Fisura nº 3: Txoriak* de Idoia Zabaleta; figuras legendarias o míticas que forman ya parte de las tradiciones populares locales, como Olentzero en *Arraun the world. Olentzeroa munduan* de Iru; o el homenaje a las rederas vascas, como mujeres fuertes y "matriarcales", que da pie a la tercera parte de *Raketa Brokobitx on the rocks,* que acabamos de ver). También hemos examinado ejemplos que se desarrollan en torno a aspectos de la sociedad actual que equipara a comunidades de personas alrededor del globo: la relación entre los endogrupos mayoritarios –de gentes con propiedad– y los exogrupos marginados –de gentes inapropiadas– en nucleos urbanos densificados, como lo hace *Komando Opari* de Iru; la problematización de los símbolos nacionales institucionales –sean de la nación o institución que sean– como representativos de identidades, como hace *Royal dance* de Idoia Zabaleta y Antonio Tagliarini. E, incluso, tenemos ejemplos de proyectos que trabajan la intersección entre lo local y lo global, atendiendo a aquello que particulariza las comunidades locales y que a su vez las emparenta con otras comunidades allende los mares. Este sería el caso de la tercera parte de *Raketa Brokobitx on the rocks*, que Raketa Brokobitx inicia con un video documental homenaje a las rederas de la costa vasca que a su vez sirve como punto de partida

temático y geográfico para salir al encuentro de otras comunidades de mujeres alrededor del mundo que, al igual que las rederas vascas, funcionen como redes de apoyo entre sí y que, en conjunto, muestran las distintas situaciones de marginación o subalternidad que sufren las mujeres en todo el mundo y que las conecta interculturalmente como oprimidas del sistema heteropatriarcal. Otro ejemplo de esta intersección entre lo comunitario local y lo global lo aporta *Olentzeroa munduan. Arraun the world*, ya que, empleando una figura de la tradición cultural popular local, se desarrolla a partir de una realidad que asemeja la vasca a tantas otras sociedades y culturas contemporáneas: los crecientes flujos internacionales de personas, que multiplican las comunidades de individuos desplazados por todo el mundo y, al mismo tiempo, en las grandes metrópolis que aglutinan a gentes de todos los rincones del planeta, desafían las ideas de lo autóctono, lo foráneo y el "nosotros".

La realidad social de la que se hace eco esta obra afecta a todas las vistas en esta Parte dos y por ello las emparenta. Las dinámicas de movilidad humana y económica que se suceden con la globalización traen consigo cuestionamientos sobre la idea del "nosotros", ya que ésta, cada vez menos, está ceñida a una circunscripción territorial o nacional, del mismo modo que, cada vez menos, puede ceñirse a una cuestión étnica, racial o religiosa. Porque todas estas marcas de lo identitario, junto con las de "clase" social, estatus, capacitación, género u orientación sexual, se entremezclan y coexisten abiertamente en los mundos físicos y virtuales de los que las personas bebemos para alimentar nuestra cultura, que hoy tiene elementos de lo local y de lo global. Alain Filkienkraut escribe que la inmigración que contribuye al aumento de la población en Europa devuelve a la propia Europa y a sus naciones a su identidad: "Los individuos cosmopolitas que éramos espontáneamente se habían desacostumbrado al *nosotros*. Y ahora, muy a nuestro pesar, nos hemos vuelto de nuevo románticos. Redescubrimos nuestro ser por el impacto de la pluralidad" (2014: 119). Este es un modo de explicar por qué la identidad ha cobrado valor (ha ocupado discurso, tanto para reclamarla y reafirmarla como para cuestionarla y problematizarla) en las últimas décadas. Sería también una de las razones subyacentes a por qué tantos y tantas artistas vascos problematizan en su obra cuestiones de identidad comunitaria: porque en la actualidad, cada vez más, los referentes identitarios comunitarios se mueven y se multiplican a nuestro alrededor. Hoy en día no se vive la identidad como antaño, tampoco se concibe como antaño, ni se construye y reconstruye como antaño. De modo que, ante la aparición de nuevos referentes o la ampliación de espacio de los preexistentes, hay quien siente algunos suyos tambalearse, empequeñecerse o arrinconarse, tal y como apuntaban Marilyn Brewer (2005: 483), François Thual (1997: 170) Jonathan Glover (*et al.*, 2014: 33), Homi Bhabha

(1994) o Hugo Biagini (2000: 22-23) y, en consecuencia, o bien toman (mayor) conciencia de ellos o bien sienten la necesidad de problematizarlos, defenderlos o exponerlos artísticamente.

Si, tal y como exponíamos en la Parte uno, la "construcción de la identidad" parece una necesidad básica de las personas (Bauman, 2003: 46) o de las comunidades (Baxok *et al.*, 2006: 132), es decir, si es importante saber cada individuo quién es, qué hace en la vida o hacia donde va, en los periodos de crisis es cuando se hace más acuciante la necesidad de definir la propia personalidad y los referentes que uno tiene (Baxok *et al.*, 2006: 132). Los nuevos retos a los que se enfrentan los individuos en la era del neoliberalismo globalizado (incluídos los flujos crecientes de personas y bienes) también pueden entenderse como crisis. Por eso, en sociedades complejas como la vasca actual, en la que las pertenencias comunitarias e identitarias no son unívocas ni homogéneas entre sus habitantes y se fragmentan y multiplican, entrando incluso en ocasiones en aparente contradicción entre sí, es decir, en situaciones y sociedades de cambios continuos y transformaciones dadas tanto por factores endógenos como por las dinámicas globales de la economía de mercado mundial, deviene fundamental definir o, cuando menos, exteriorizar o tratar (creativamente) dichas pertenencias. Cuando las expectativas de certezas dadas se tambalean con profusión, tendemos a necesitar buscar asideros identitarios. Ya lo apuntaba Martin Heiddeger, según recoge Bauman (2010: 41), que uno tiende a reparar en las cosas (también en la propia identidad) sólo cuando éstas se desvanecen, se estropean, comienzan a comportarse de manera extraña, o cuando a uno le decepcionan. Esta es también una de las premisas de nuestra hipótesis.

En el contexto geográfico y temporal que nos ocupa, y en relación con estas situaciones de incertezas, transformación continua y crisis varias con las que sus habitantes conviven, Gurrutxaga sienta las bases de la "conciencia del Nosotros" en la institucionalización de las aspiraciones de seguridad y en una definición "segura" de lo que pueda ser el futuro (2005: 10). Recordamos que Bauman (2010: 197) también incidía en que las personas buscamos seguridad afectiva (tanto en las relaciones interpersonales como en la imagen que proyectamos de nosotros mismos). De ahí que, cuando las pertenencias que previamente se tomaban como certezas empiezan a tambalearse o cuestionarse (aunque sea por multiplicación de opciones), las personas se planteen defenderlas, exteriorizarlas, concretarlas o problematizarlas públicamente mediante obra artística. Esta es la hipótesis que subyace en esta investigación y que creemos se aplica al caso vasco, ya que, tal y como hemos comprobado en los distintos ejemplos e incluso en los estudios sociales sobre la

identidad vasca mencionados en la introducción teórica, aparecen varios conflictos de pertenencias identitarias entre los artistas y las artistas estudiados, en razón de las diversas situaciones de marginación, desprecio o minorización que cada uno vive o de la que es testigo, como miembro de la comunidad vasca, de la comunidad artística y de la comunidad de personas que han viajado y también han vivido desplazados por cuestiones profesionales.

Porque es que, además, dentro de estas sociedades heterogéneas y ricas culturalmente hay otros colectivos a los que les resulta más difícil aún expresar y reafirmar sus pertenencias identitarias: los de las comunidades subalternas y/o marginadas. En las obras que hemos analizado en este capítulo, se han tratado varias de estas: las personas vascoparlantes de los municipios rurales de Euskal Herria, los menores inmigrados en el área metropolitana de Bilbao, las mujeres de comunidades pesqueras vascas que hasta hace muy poco no tenían ningún reconocimiento a su trabajo en términos de derechos laborales o sanitarios. En la multiplicación y variedad de opciones de pertenencia que parece abrir la era de consumo actual, los individuos y comunidades subalternas tienen que enfrentarse a una doble dificultad, ya que sus opciones de "ser", comportarse y (auto)representarse vienen condicionadas por las limitaciones estructurales y la desigualdad de oportunidades que les depara su subalternidad, tal y como hemos argumentado con el caso de las mujeres y el género, a colación de la tercera parte de *Raketa Brokobitx on the rocks*.

Así, entre la profusión de opciones culturales e identitarias que se aglutinan en un mismo entorno (pongamos por caso el de Euskal Herria hoy), las posibilidades y facilidades para configurar una identidad propia consistente y coherente con la realidad interna y externa de las personas no es igual para todas. Porque la potencial variedad de opciones identitarias que abre la actual era de consumo y la expansión de los principios del capitalismo neoliberal no se traduce en opciones reales para todos. Zygmunt Bauman explica que en la jerarquía global emergente existen dos extremos: en un lado, el de las élites "que pueden componer y descomponer sus identidades más o menos a voluntad, tirando del fondo de ofertas extraordinariamente grande de alcance planetario"; en el otro extremo, una masa cada vez mayor de personas estigmatizadas (pobres, refugiadas, paradas, discapacitadas, migrantes por necesidad…) a quienes se les veda el acceso a la elección de identidad, "gente a la que no se da ni voz ni voto para decidir sus preferencias y que, al final, cargan con el lastre de identidades que *otros* les imponen y obligan a acatar" (2010: 86). En el centro quedarían las clases medias en países económicamente ricos, cuya capacidad de elegir una identidad "estimulante" se ve limitada por el miedo, por la inseguridad de cuánto durará su libertad para elegir lo que desean y a lo que renuncian y cuánto durará su "privilegiada" situación.

Así, entendemos que la capacidad de identificarse y la propia "identificación" resultan un factor de estratificación social, tal y como expresábamos al final de capítulo sobre *Komando Opari*, de Iru.

También a colación de la obra de este autor explicábamos la dificultad que tienen las personas extranjeras, pobres, y subalternas del sistema en general, para integrar y afirmar sus identidades en aquellas comunidades en las que son consideradas "otras". Al igual que ocurre con las mujeres en el gran sistema patriarcal o con las minorías lingüísticas en comunidades diglósicas (como los y las *euskaldun*es en Euskal Herria), su "otredad" respecto del gran grupo que maneja las estructuras, las normas, los valores y los hábitos de comportamiento (y que se erige como el normal, el general, el universal o el propio), les coloca "fuera de la norma". De modo que sus pertenencias identitarias, sus auto-representaciones y sus valores o gustos, si no se consideran directamente "inapropiados", desde luego no están "al nivel" del ideal hegemónico, por lo que esos y esas personas subalternas del sistema se ven en la tesitura de tener que limar sus pertenencias e identidades, y el modo en que las representan, para encajar en las expectativas y gusto hegemónicos (*cf.* Bauman, 2010: 35). Por eso se tambalean y surge el cuestionamiento, la posibilidad o la necesidad de tratar dichas pertenencias identitarias en trabajos artísticos.

A lo largo de esta Parte "Identidad y comunidad", hemos comprobado que las pertenencias identitarias comunitarias establecen diferencias entre los miembros de cada comunidad y "los otros", y en las obras estudiadas hemos visto también que esas diferencias y separaciones a menudo resultan problemáticas socialmente. El caso de las mujeres respecto a los hombres que apunta *Raketa Brokobitx on the rocks*, o el de los foráneos respecto de los autóctonos en la obra *Olentzeroa munduan. Arraun the world*, o el de los "inapropiados" respecto de los ciudadanos que se comportan "con propiedad" en *Komando Opari* son los más evidentes, pero no los únicos. Las adscripciones identitarias impuestas institucionalmente mediante símbolos nacionales, en cualquier lugar del mundo, que se señalan a través de *Royal dance*, o la heteroglossia que despliegan varios personajes de *Erregea eta bufoia,* también muestran cómo el "nosotros" y "los otros" en nuesta sociedad están más intricados de lo que pueda parecer a primera vista y, a su vez, cómo pueden estar conducidos desde otras instancias que pretenden determinar cuáles son los límites del "nosotros". Así, en cada una de estas obras, el o la artista aparece como intermediario entre unos y otros "otros", o como altavoz de aquellos "unos" que tienden a ser considerados como "otros" minorizados. Es decir, los y las artistas presentados aquí aparecen con su obra como mediadores sociales (aunque esto sea alejado de su propósito artístico en algunos casos),

como "radicantes" que conocen el aquí y el allí y se identifican con distintos "nosotros" y "otros", de modo que, tal y como definiera Nicolas Bourriaud, son artistas que ponen en escena, "en marcha, las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos" para "negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad" (2009: 22).

Esta capacidad o inclinación de los y las artistas presentados, que en su devenir artístico performatizan tanto sus raíces como las trayectorias y derivas entre contextos heterogéneos, entronca con una cuestión clave en su biografía. Hemos comprobado en cada una de las trayectorias profesionales expuestas cómo todos han vivido parte de su formación profesional y juventud lejos de Euskadi, y a menudo residiendo en el extranjero, lejos también de sus redes de contacto familiares y culturales primigenias, alejados de la posibilidad de interactuar en su lengua materna, e integrándose (presuponemos) en una cultura "otra". Es decir, en su etapa formativa ya les ha tocado vivir y configurarse como "radicantes". Y en su condición de radicantes son personas que conocen el afuera y el aquí, que no se identifican al cien por cien con una u otra comunidad, porque han estado en el entre-medio de varias, y por eso sienten la necesidad de problematizar en su quehacer artístico sus aspectos identitarios salientes (diferentes para cada uno).

En ese sentido, las obras escénicas expuestas en esta Parte dos también pueden leerse como intentos creativos por dilucidar qué pertenencias e imaginarios identitarios son importantes para cada uno de los autores (desde su particular multiposición de partícipes, observadores y accionadores en su comunidad vasca de origen y en otras) y ante una sociedad cada vez más compleja de definir y asir, en una era en la que cada vez surgen más incertezas respecto a lo que nos deparará el futuro (a todos los niveles: individualmente, como colectivos y comunidades e, incluso, como especie).

Y si ellos y ellas aparecen como mediadores entre posibles comunidades identitarias, poniendo en relación unas y otras a través de su obra, las propias obras son ejemplo de arte relacional, siguiendo con las propuestas conceptuales de Bourriaud, esta vez en su *Estética relacional*: "un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado" (2008:13). Porque al margen de la cuestión temática que liga unas y otras creaciones presentadas en el presente capítulo, los ejemplos que estudiamos nos adentran, igualmente, en una manera específica de entender la relación entre ejecutantes y público. Muchas de ellas son propuestas participativas, en las que el "desarrollo escénico" depende de la acción de los y las asistentes, o en las que, incluso, se trastoca el tradicional papel del público observador pasivo para colocarlo en la situación de co-ejecutante. Aquellas en las que la audiencia queda

en el lugar tradicionalmente asignado para ella, separado del lugar de la acción escénica o performativa, el publico, aunque anónimo, sigue cubriendo el papel de testimonio necesario, directo, que comparte un "aquí y ahora", e incluso un porqué de la memoria comunicada desde la escena, que apela directamente al imaginario común y a las pertenencias identitarias (más o menos) comunes, que así, se evidencian y se problematizan. Ese peso de lo relacional que muestran los trabajos estudiados, en esta Parte y en los siguientes capítulos, va a ir desarrollando y desembocando en una reflexión sobre la relación (las ligazones) que existen entre lo personal y lo socio-político. Por ejemplo, en esta Parte dedicado a la identidad comunitaria, hemos visto cómo en ésta la cuestión nacional es insoslayable (por más contestada políticamente que se vea una nación, o precisamente por eso).

En este sentido, cabe señalar que tanto la identidad nacional como la identidad personal se construyen en torno a narrativas. Jonathan Glover ya defendía que tanto una como la otra se construyen en parte mediante una historia sobre el pasado y que, por consiguiente, "[l]a narrativa utilizada para dar forma a la conciencia nacional puede contribuir al conflicto de un modo no completamente separado de la contribución de las características percibidas" (*et al*. 2014: 41). Así, las obras relacionales que vinculan las cuestiones identitarias comunitarias ligadas a la nación (vasca, en este caso) (como banderas, himnos, lenguas, tradiciones populares, formas culturales y literarias propias, cancionero popular, comunidades representativas infrarrepresentadas –las mujeres en el sector pesquero- …) con cuestiones y hábitos del cotidiano personal de las personas convivientes en Euskadi (los lugares y modos de reunión para socializar, disfrutar de eventos culturales y artísticos, o del tiempo de ocio –que se dan de manera diferenciada en los municipios rurales y en los núcleos urbanos densificados–), ayudan a construir una narrativa propia para cada espectador o espectadora que vincule de un modo específico lo personal, lo social, lo político y lo cultural en cada individuo en relación con su entorno.

Por último, no debemos desdeñar la dimensión teatral que hay en común entre los distintos ejemplos. Y es que, cada uno desde su modo particular, todos juegan con los límites de la teatralidad y de la idea de representación: Ander Lipus en su propuesta se pone como representante de los actores (intérpretes) en competición contra otros juglares de la palabra, los *bertsolaris*, y lo hace en un formato de evento social (como una exhibición de *bertsolaritza*) que prescinde de cualquier aditamento tradicionalmente teatral, pero que contiene, precisamente, un enfrentamiento entre las posibilidades de la representación actoral y la espectacularidad de la improvisación poética; Idoia Zabaleta en *Royal Dance*, junto a Antonio Tagliarini, trata sobre la representacionalidad de los símbolos nacionales y la

cuestiona, precisamente, aludiendo a protocolos y rituales de izamiento de banderas pero en un contexto puramente teatral (de escenario con caja negra, cuarta pared hacia el público, cuidada iluminación escénica, uso de tramoya teatral…), de modo que se evidencia la representacionalidad de las acciones en la función y eso lleva a advertir la teatralidad de los protocolos institucionales con himnos y banderas. En su siguiente trabajo, *Fisura nº 3: Txoriak*, Idoia Zabaleta juega a ilustrar performativamente, con su cuerpo, su voz y algunos elementos sencillos de vestuario y atrezzo, posibles metáforas y significaciones escondidas en canciones populares vascas que tienen como protagonistas a pájaros, pero elige alejarse del entorno y formato teatral y forjar dicha escenificación, perfectamente medida y calculada por otra parte, para espacios expositivos, más ligados a las artes plásticas, y dando una impresión de que lo que acontece es una *performance* o acontecimiento "no teatral"; Por su parte, Iru en *Olentzeroa Munduan. Arraun the world* representa un personaje ficticio, nieto de un personaje legendario o mítico que en Euskal Herria cada Navidad es representado y encarnado por multitud de personas –incluida Iru– en diversos formatos y contextos, y lo caracteriza con atuendos que recuerdan al legendario Olentzero, pero que, asimismo, son propios del actor y van acompañados de elementos útiles de la vida cotidiana del actor, quien, además, saca al personaje del contexto en el que puede ser reconocido y lo lleva a lugares alejados en los que se presenta como embajador de una cultura, una leyenda y una tradición vascas, es decir, como representante de la misma, siendo que, a su vez, el actor actúa desde su carácter y personalidad habitual, sin construir interpretativamente un personaje. En su siguiente proyecto, *Komando Opari*, la teatralidad de las acciones propuestas desaparece a favor de un teatro invisible, salvo cuando entre los regalos que se entregan al público aleatorio, que no se reconoce como tal, hay una invitación para reunirse en un lugar y momento definidos en el que quien asista se encontará sorpresivamente formando parte activa de una actuación de teatro de calle junto a otras personas que no conoce y que no sabe si son intérpretes o no. Por su parte, Raketa Brokobitx, en la última fase de su proyecto trifásico *Raketa Brokobitx on the rocks,* articula un conjunto de eventos multidisciplinares y multimetódicos (que incluyen documental audiovisul, instalación, periodismo gonzo, viajes, creación colectiva y concurso) sin rastro de los métodos, espacios y técnicas teatrales habituales, pero en los que ella, actriz, se representa a sí misma, como mujer, como actriz y como parte de un colectivo de mujeres que ha sufrido unas acciones y circunstancias concretas, al tiempo que ofrece documentación audiovisual sobre otros colectivos de mujeres y así posibilita que se (re)presenten a sí mismas.

El interrogante de qué o quién representa a qué o a quién en cada una de estas obras,

queda abierto a más respuestas. En cualquier caso, cada una de estas propuestas presenta ciertos signos culturales que representan algo más. No sólo los símbolos nacionales institucionales, sino también los símbolos metafóricos no consensuados, la lengua como símbolo de una cultura, una tradición literaria popular o una costumbre navideña popular, la idea de ofrecer regalos como sígno de interacción humana, el homenaje a un sector de la población (de un sector económico-cultural, como el pesquero, que es emblemático de la cultura vasca) tradicionalmente ignorado e infrarepresentado… Todos esos signos son representativos. Se convierten, en sí mismos y coadyuvados por su escenificación en una obra artística, en símbolos representativos de una cultura, de una nación, de una convivencia social, de cierta comunidad, de una identidad.

PARTE TRES:

IDENTIDAD Y TIEMPO

Identidad y tiempo en la escena experimental vasca

Tal y como explicábamos en la introducción y en la Parte uno, las dos partes iniciales del estudio de casos en esta tesis se hacen eco de la doble tendencia a estudiar académicamente la producción de la identidad desde el ámbito de, o bien las ciencias sociales con estudios aplicados a culturas y comunidades, o bien las ciencias humanas y la psicología con estudios de casos personales y procesos individuales. Si la Parte precedente se enfoca en la relación entre identidad y comunidades, esta tercera se centra en la relación entre identidad y tiempo, que puede verse y entenderse de una manera más clara estudiándola en aplicación a los procesos individuales de personas concretas. Por lo tanto, los ejemplos incluídos y el modo en el que se relacionan con la construcción de la identidad tienen mucho que ver con las biografías personales de sus creadores y creadoras o con las de los y las participantes en estas creaciones. En todo caso, en esta Parte tres vamos a tratar más sobre identidades individuales que sobre las comunitarias, aunque, tal y como mostraremos a lo largo de todo el escrito, ambas se interrelacionan y retroalimentan.

Los análisis interpretativos de las siguientes obras escénicas a analizar se centran en las diferentes maneras de entender y desarrollar la relación entre memoria, historia e identidad. Así, el primer ejemplo estudiado, *Drama y aita* (2006) de la compañía La Pez, hace mención a los recuerdos de infancia, las relaciones familiares y la memoria corporal; la obra *Extraordinario* (2011) del Colectivo Babazorro, por otro lado, trata los recuerdos de juventud y la memoria enfocada hacia un espacio y tiempo ajenos a los de la representación; en *Futuro simple. Futuro imperfecto* (2010), Esperanza López y Txubio Fernández de Jauregi juegan con la hipótesis de un tiempo futuro desde el que describir el pasado y nuestro tiempo presente en él, todo para hablar de tiempos de crisis y de la crisis que acompaña a una generación; en su siguiente obra, *Ella y Él. Ficciones* (2011), los mismos autores, ya bajo el paraguas de la cía. Legaleón-t, hacen un trabajo de archivística sobre las huellas físicas de la memoria en torno a la biografía de sus dos creadores e intérpretes, al tiempo que proponen una reflexión-acción sobre la desaparición del actor y abren un interrogante sobre los límites

de su identidad; en otro registro, la primera parte de la trilogía *Raketa Brokobitx on the rocks*, titulada *El arte de morir esperando la sentencia* (2008-2009), entra en el tema de la identidad porque ejemplifica la génesis de un *alter ego* surgido desde la catarsis escénica para la superación de un trauma personal; mientras que la segunda parte de *Raketa Brokobitx on the rocks,* titulada *A thousand miles are there for coming back* (2010), desarrolla el *alter ego* surgido en la primera y lo pone en interacción con la sociedad, habiéndole creado para ello unos antecedentes biográficos distintos a los que impulsaron originariamente el trabajo de la actriz, pero que coinciden en el recuerdo emocional y el impulso personal que encienden; por último, la *performance*-instalación *Psicodrama 4 (el crómlech)* (2013) de Óscar Gómez Mata y L'Alakran, conjuga las narraciones personales con la acción ritual colectiva, en una *performance*-instalación que viaja de lo psicodramático a la idea del vaciamiento, favoreciendo el tiempo sincrónico. Esta obra, además, nos habla tanto de las historias personales como de las historias de los espacios, y conecta la era prehistórica con la contemporaneidad.

En las obras que estudiaremos en esta Parte tres, lo biográfico y lo ficcional se entrecruzan de diversas maneras, al igual que la idea de verdad, construcción, memoria e imaginación. Sin embargo, ninguna de estas obras es presentada por sus autores como estrictamente (auto)biográfica, aunque nosotras sí las hayamos agrupado en torno a su ligazón con lo biográfico. Sí que entra dentro de esta categoría la obra que estudiaremos en el siguiente capítulo. La relación que tienen los trabajos que veremos a continuación con el tiempo pasado (de varias familias, de una persona, de una generación, de un lugar e incluso de un grupo étnico-cultural según una reconstrucción estética) habla de las distintas pertenencias identitarias que pueden asociarse al tiempo (común, compartido). Veremos cómo las historias personales que se insertan en estas obras también esbozan una historia social común en la que se inscriben. Y como ya apuntara Friedman (2001: 185), hacer historia es una forma de producir identidad.

19. *Drama y aita* (2006) de La Pez
Infancia, historias familiares y memoria emocional

Iniciamos el recorrido por las obras escénicas relacionadas con el tiempo, retomando por un momento la trayectoria del artista Iru que veíamos en los capítulos 15 y 16 de la Parte anterior, para detenernos en un trabajo que realizó con la compañía La Pez en 2006, *Drama y aita*, que aunque sea anterior al marco temporal que nos habíamos fijado para la selección de los estudios de caso, es un buen ejemplo introductorio de los temas que trataremos aquí y un nexo entre la producción teatral previa de Iru como director y sus proyectos personales actuales como *performer*, los ya estudiados en la Parte precedente y que entran más en el campo de la intervención social. Y es que, al inicio de su carrera, después de sus primeros solos performativos (intervenciones espontáneas en la calle en las que, por ejemplo, paseaba, corriendo o en patinete, con un pez muerto en la mano que dirigía y guiaba el camino a seguir por ambos) y antes de concebir las obras grupales que tratarían y pondrían el foco en las problemáticas y dificultades que vive la población migrante (como *El show de la Patera Rosa* en 2009) y que serían acicate para sus proyectos personales más recientes, *Olentzero Munduan* y *Komando Opari* entre 2011 y 2017, Iru, con la compañía La Pez, se interesa por otra problemática local que es asimismo personal: la de la violencia y el conflicto. Por ello, La Pez desarrolla y estrena en 2006 *Drama y aita* y también *PirulETA Militarra*, inspiradas en la realidad familiar de su director. En ambas, se mezcla el tema de la infancia con el tema del conflicto: en la primera obra mencionada se trata del conflicto en relación con dinámicas intra-familiares, y en la segunda en referencia al contencioso sociopolítico vasco. Ambos títulos, de hecho, dan pistas explícitas de sus contenidos. *Drama y aita* es un juego de palabras que hace referencia tanto a la expresión en euskera y habitual en Euskadi para referirse a los progenitores de uno (*ama* para "madre" o "mamá" y *aita* para "padre" o "papá") como al conflicto (drama) que acompaña a un padre (el suyo). El título en euskera

PirulETA militarra, por otro lado, incrusta la idea de "ETA militar" en la denominación y la imagen de un dulce ligado a la infancia y la inocencia, como es una piruleta.

Nos centramos en describir la primera porque de la segunda no ha quedado registro en vídeo ni tuvimos ocasión de verla en directo. En todo caso, resulta importante anotar sobre esta última las motivaciones y trasfondo personal que dieron lugar a su creación. A este respecto, en 2011 nos confiaba Iru el influjo que ejerció sobre sí el hecho de que su padre fuera un militante y activista político de la izquierda *abertzale*. Un influjo que se advertía no sólo en el lugar que la lucha armada de ETA ocupaba en su ideario sino, sobre todo, en el peso que ese ideario, el conflicto vasco y la propia idea de "lucha" o "revolución" ocupaban y cargaban sobre la familia, nuclear y cercana, sin olvidar los conflictos relacionales añadidos que surgían con otros miembros de la familia o de la sociedad por diferencias ideológicas "irreconciliables" (Marín e Iru, 2011). De hecho, el peso de la lucha en la vida familiar de Iru carga sobre él en su propia identidad nominal, ya que su segundo nombre de pila es Iraultza, que significa en euskera "revolución". Nos cuenta en esa primera entrevista nuestra que de joven tuvo sentimientos encontrados hacia ese nombre, que había elegido su padre para él, y que por eso dejó de usarlo en un momento dado.

La historia de Iru (la que va componiendo su mente a lo largo de los años y que da forma a su identidad personal), como la de cada individuo, está determinada por las vivencias personales (circunstancias, relaciones, percepciones, afectos…) tanto o más que por las estructuras sociales o el marco histórico en el que se inscriben. Aunque ambas acaben integrándose y mezclándose en nuestra memoria. Eso mismo apunta Maurice Halbwachs cuando defiende que nuestra memoria "no se basa en la historia aprendida, sino en la historia vivida. Así pues, por historia hay que entender, no una sucesión cronológica de hechos y fechas, sino todo aquello que hace que un periodo se distinga de los demás, del cual los libros y los relatos nos ofrecen en general una representación muy esquemática e incompleta" (2004: 60). Por eso, el conflicto sociopolítico en torno a la independencia de Euskal Herria, que tan presente y activo estuvo en las décadas de 1980 y 1990, las de la infancia, adolescencia y juventud de Iru y sus compañeros y compañeras en La Pez, marca la historia y el modo de entenderla para este creador, más aún cuando es un conflicto participado en el entorno familiar.

Sin duda, el marco socio-histórico de un momento y un lugar dado (en este caso, el llamado conflicto vasco y los medios en juego para conseguir o reprimir la independencia de este territorio), hace mella en la vida de sus participantes (activos o pasivos). Más aún hace mella en la vida de las personas menores que están en ese momento construyendo su

personalidad y marcos de referencia relacionales e identitarios, como era el caso de Iru, según muestran las obras *Drama y aita* y *PirulETA militarra* que hacen referencia a las vivencias relacionales (familiares y sociales) experimentadas por su director durante su infancia y juventud. Halbwachs (2004: 71) explica que el pasado vivido por los niños, mucho más que el pasado aprendido por la historia, es aquel en el que podrá basarse posteriormente su memoria. Por eso, el contexto socio-político de un momento dado queda adherido al recuerdo afectivo relacional de quien está aún desarrollándose y configurándose como individuo.

Pero también es indudable que el marco socio-histórico en el que tienen lugar los acontecimientos para un infante cobrará sentido a medida que la persona crezca: "Aunque al principio no distinguiese este marco y los estados de conciencia que se producían en él, es cierto que, poco a poco, en su mente se irá produciendo la separación entre su pequeño mundo interno y la sociedad que le rodea" (Halbwachs, 2004: 71). Sin embargo, los medios sociales no están inconexos de las experiencias personales y familiares vividas por él. Para este sociólogo, "la vida del niño se sumerge más de lo que pensamos en los medios sociales por los que entra en contacto con un pasado más o menos lejano, que es como el marco en el que toma sus recuerdos más personales" (2004, 70-71). En el caso de las creaciones de La Pez que hemos mencionado, observamos cómo remiten a una sociedad que convive con la amenaza de violencia y con un conflicto político enquistado, que genera también conflictos sociales asociados. En concreto, en cuanto a la creación *Drama y aita* que presentamos a continuación, observamos cómo está inspirada por su propia familia y sus experiencias individuales en ella, coincidentes en gran medida con las de sus dos compañeros de escena en esta obra, e influidas todas por el mismo contexto sociocultural y político.

Esto nos hace pensar que la historia individual y la historia colectiva son dependientes, más allá de que la segunda sea la suma de múltiples unidades de la primera. Ambas están ligadas por la memoria y se desarrollan en función de ésta. Una cuestión que La Pez rescata y presenta en *Drama y aita*, aunque en ella no se aluda a datos históricos y explícitamente sólo se aluda a la memoria individual e íntima de sus participantes. Sin embargo, como veremos, la exposición escénica de elementos íntimos de la memoria personal tiene la capacidad de conectar con otras memorias personales y de reconocer o construir memoria colectiva.

Para Maurice Halbwachs, existe una tesis generalmente aceptada sobre la memoria como "una facultad específicamente individual, es decir, que aparece en una conciencia limitada a sus únicos recursos, aislada de las demás" (2004: 57), y la misma tesis entiende como dos objetos distintos y diferenciados la memoria individual y la memoria colectiva. Sin

embargo, en su libro *La memoria colectiva,* Halbwachs demuestra los diferentes modos en los que se interconectan ambas y se abastecen mutuamente. Así, por ejemplo, anota que "si el mundo de mi infancia, tal como lo encuentro cuando me acuerdo, se sitúa naturalmente en el marco que puedo recomponer gracias al estudio histórico de este pasado próximo, es porque llevaba ya su marca" (2004: 59). Por lo cual, él aboga por, aunque se trate de recuerdos de infancia, no distinguir una memoria personal "que reproduciría tal cual nuestras impresiones del pasado, que no nos haría salir del círculo estrecho de nuestra familia, del colegio y de los amigos", de la memoria que denomina histórica, en la que sólo se incluirían acontecimientos nacionales que el niño no pudo conocer entonces (2004: 60). También explica que en el proceso de convertir las impresiones en memoria, el sujeto que recuerda construye los recuerdos del pasado en base a datos y puntos de vista externos a sí mismo y que, a menudo, incumben a un colectivo en gran escala. Es decir, que para que alguien como un niño pequeño amplíe y asiente el recuerdo frágil de sus primeras percepciones y "llegue a la realidad histórica, tendrá que salir de sí mismo, situarse en el punto de vista del grupo, ver cómo un hecho determinado marca una fecha, porque ha entrado en el círculo de sus preocupaciones, intereses y pasiones nacionales" (2004: 61).

Estas disquisiciones del sociólogo francés nos ayudan a entender la génesis de la memoria personal, que incluye tanto la individual como la colectiva, desde la más tierna infancia de las personas. Algo que determinará el teatro que hace La Pez en estos años, inspirado en las biografías personales de sus integrantes. Observamos que se trata de obras que tratan de una memoria no compuesta de datos y narraciones, sino, sobre todo en el caso de *Drama y aita*, de una memoria emocional, la que acoge esas impresiones estrictamente subjetivas que mencionaba Halbwachs. Asimismo, esta obra no se circunscribe a la infancia sino que abarca también la memoria emocional de la adolescencia y juventud en el ámbito familiar. Por otro lado, sin pretender exponer una memoria histórica, la memoria personal que muestran los protagonistas de *Drama y aita* es una memoria compartida, afín a muchas personas que, recién salidas de un régimen dictatorial y una organización familiar marcada por las directrices del nacionalcatolicismo y las leyes franquistas (especialmente adversas y represivas para las mujeres), vivieron cambios sustanciales en el modo de relacionarse dentro de la familia, a medida que se aprobaban las primeras leyes para recuperar o ganar derechos en este ámbito (divorcio, igualdad de derechos entre hombres y mujeres, independencia económica, aborto…), que afectarían a sus experiencias y memorias biográficas relativas al entorno familiar.

En *Drama y aita* lo que llama nuestra atención, más que la estética, la plástica o la actuación, es la temática y el modo en el que su ideador y director plasma una vivencia personal de conflicto familiar en una creación escénica colectiva. De hecho, el director asegura en nuestra primera entrevista que lo que a él le interesa es el proceso creativo, más que el resultado, y que por eso le gusta trabajar con no-actores (Marín e Iru, 2011). Así, los procesos de creación que dirige están más enfocados en la creatividad y expresividad misma, para uso y aplicación de las personas involucradas en el equipo, que en la consecución de determinados estándares teatrales. En este caso, se presenta ante el público una sucesión de acciones llevadas a cabo por personas sin personaje, que mantienen sus nombres de pila en escena, y que ejecutan las distintas acciones sin amago de salir de su propia personalidad. De algún modo, por lo tanto, nos remiten en este aspecto a las performances colectivas de los años 1960-1970 de trasfondo político, de interés socializador o de acción grupal catártica, como las del Living Theatre.

Al comienzo de la representación, en un espacio interior oscuro, Iru conduce al público desde la entrada del edificio al lugar en el que tendrá lugar la acción. Por el camino habla cordialmente con la audiencia, mientras otra de las actrices, María Ibarretxe, canturrea ensimismada al tiempo que acaba de colocar o reubicar los objetos-*atrezzo* de la sala principal en penumbra. Se trata de un espacio interior no teatral pero teatralizado (con un diseño de iluminación que, valiéndose de puntos de luz del ámbito doméstico como flexos y tiras de luz navideñas, marca los distintos emplazamientos de la acción teatral y, en contraste, esconde la presencia del público en la oscuridad) con dos zonas diferenciadas: la de la acción teatral y la zona en la que se sentará el público. La concepción del espacio y *atrezzo* apuesta por aprovechar lo que ya hubiera allí (parece un aula, ya que tiene en una pared una pizarra y una pantalla extensible desplegada) y cargarlo además con elementos personales de los participantes, que procuran cierta ambientación escenográfica: casa de muñecas de juguete, pantalla de lámpara de pie antigua, flexo de estudio, mesa plegable de camping, alfombrillas, muñecos, mini-teclado de juguete, arcilla para moldear… En el centro de la sala, frente a los espectadores y más cerca de ellos, pero aún iluminado y dentro del espacio de actuación, hay un banco alargado sobre el que Iru solicita a la audiencia que depositen sus teléfonos móviles encendidos. Casi todos colaboran y el banco se llena de aparatos móviles. El público se sienta en sillas colocadas en la penumbra. Al lado de ese banco corrido con los teléfonos encima, se sentará Iru, sobre un pequeño taburete. María ha seguido colocando y recolocando objetos del fondo. Puesto que hay muy poca luz, destacan las luces navideñas que ella introduce en la pantalla de lámpara de pie apagada. Mueve un colchón para improvisar una cama que

quedará esquinada al fondo izquierda. Encima del catre, un texto escrito a tiza de color sobre la pared, parece una cita sobre el amor y el corazón. Delante, un joven semidesnudo tumbado boca abajo en el suelo (Iban Martín), rodeado de *snacks* de maíz frito esparcidos y con una figura antropomórfica hecha de arcilla fresca sobre su muslo. María, vestida con un camisón de niña anticuado y verde, se sienta en el centro de la cama improvisada. Antes ha invitado a lo que parecen dos espectadores espontáneos, un joven y una joven, a que se sienten con ella, uno a cada lado.

A nivel de interacción e interpretación, a lo largo de la obra no se plasma la relación entre los diversos ejecutantes. Son personas jóvenes que coinciden en este espacio y momento y, aunque se dirigen los unos a los otros por el nombre de pila y existe familiaridad entre ellos, no podemos saber más sobre sus pertenencias y su relación. En cambio, sí se desarrolla la relación con el público, principalmente por parte de Iru, que actúa como maestro de ceremonias campechano y cercano, ataviado con ropa normal de calle, pantalones y polo de manga corta. María también mira directamente al público cuando la ocasión lo requiere. No existe una cuarta pared. Por ejemplo, Iru coge uno de los teléfonos móviles al azar, pide permiso (e indicaciones) para usarlo y pide al público que le de el número de una pizzería cercana, "si alguien por casualidad se acuerda de uno", antes de empezar. La conversación que mantiene Iru con la persona que le atiende al otro lado de la línea, una mujer llamada Mirta que trabaja en una tienda Telepizza de Getxo, es el inicio del "espectáculo". El público escucha las palabras y reacciones de ella, tanto como las de él, ya que el teléfono está puesto en modo altavoz e Iru le acerca un micrófono de mano. Mirta, paciente y afable, aunque confundida e insegura de si le están gastando una broma, atiende a las preguntas, explicaciones y peticiones de Iru, que maneja bien la conversación para hacerla amena y divertida para el público al tiempo que creíble y respetuosa hacia Mirta. Éste le cuenta que están en la Casa-Escuela de Lutxana un grupo de amigos, que son tres niños de padres separados, que no sabe qué pizza es la adecuada para ellos, "¿hay pizza para niños de padres separados? Porque la "pizza familiar" me parece un poco falta de respeto…". Tras una conversación con varios tiras y aflojas, risas del público y malentendidos entre los conversantes, ella le insiste en que no pueden llevarle ninguna pizza porque están muy lejos de su zona de reparto, que está llamando a Getxo y tiene que llamar a Leioa. Iru antes de finalizar le pide que, puesto que ya se han conocido, les haga llegar la pizza que ella vea más adecuada al carácter del grupo.

Tras colgar, Iru anuncia que María quiere compartir la lectura de un fragmento de *El arte de amar* de Erich Fromm (1959). María está al fondo, sentada en medio de la cama, sólo

iluminada por la bombilla del flexo. Abre un libro en una página específica y se lo da a leer al chico del público que está también sentado encima de la cama a su izquierda, indicándole qué parte leer e iluminando el texto con el flexo. El chico lee en voz alta mientras Iru le acerca el micrófono de mano a la boca. Al cabo de unos minutos alguien del público pide "que también lea ella" (la otra invitada). María le pasa el libro y el haz de luz a la joven que está sentada a su derecha y se encarga también de que llegue el micrófono cerca de su boca. La lectura se ve interrumpida por una llamada a uno de los teléfonos depositados en el banco. Iru localiza el terminal, descuelga (en modo altavoz y con micrófono añadido) y, al oír del otro lado la voz de una niña, pregunta: "¿a quién quieres más, a tu padre o a tu madre?", a lo que la niña, sin dudarlo, responde: "a mi padre". Iru le dice que dado que no ha proporcionado la respuesta correcta va a cortar la llamada. Y lo hace. Continúa la lectura de *El arte de amar*. Suena otro móvil que resulta ser de alguien del público que lo conservaba consigo llamando a una compañera, también espectadora, que había dejado el suyo en el banco central. Iru ha hecho identificarse y salir a ambos dueños y después de hacer reír al público a costa del intento fallido de broma por parte de la pareja, y de preguntarle al que llamaba "¿a quién quieres más, a tu padre o a tu madre?" y "¿qué te gustan más los Chaskis o los Crispis?" a lo que el espectador responde "los Triskys",[32] les conmina a unirse al grupo que hay aposentado en la cama. Ya son cinco personas sobre un colchón de cama infantil. Iru, además, coloca el banco alargado con teléfonos sobre las piernas de los cinco, y la pantalla de lámpara con luces navideñas dentro, sobre la cabeza de la recién llegada al grupo de "actuantes invitados". Acaban la lectura propuesta de *El arte de amar* cuando suena otro móvil que localiza y coge María con dificultad (por todos los objetos que tiene encima y con cuidado de no destrozar nada). Hace la pregunta "¿a quién quiere más, a tu padre o a tu madre?" pero la persona al otro lado de la línea, una voz de mujer, contraataca con un "¿y tú quién eres?". La respuesta "María" no le satisface, no está dispuesta a hablar con una persona desconocida y cuelga.

Iru pide al público que cada uno deposite algo que quiera enterrar sobre el rincón cama (el "cama-león", lo llama él), "cualquier cosa que queráis enterrar, como si es una pelusilla". Muchos lo hacen: se van sumando objetos sobre el banco, algunos voluminosos que ya estaban en la sala, como la casa de muñecas, que impiden la visibilidad y movimiento de las cinco personas debajo. El actor que estaba tumbado semidesnudo en el suelo se levanta y, tras recoger y reubicar los móviles del público, colabora en llenar la cama de objetos "para

[32] Los Chaskis (de Facundo) y los Triskys (de Risi) son dos marcas de aperitivos de maíz frito con forma de pequeños aros, muy consumidas por niños y adolescentes vascos entre los 1980-1990; los Crispis son una marca de arroz inflado endulzado para desayuno (de Kellogs).

[33] Los datos biográficos que ofrecemos aquí sobre Senen Rodríguez, Los Hermanos Oligor y Colectivo Babazorro son un

enterrar", incluidos los *snacks* de maíz frito que le rodeaban antes (Triskys o Chaskis, desconocemos la marca) y pequeños muebles viejos de dormitorio. Luego se coloca unas pequeñas alas de disfraz de ángel a la espalda y se va a la otra punta de la sala a sentarse con una guitarra en mano. Iru, también colabora en levantar una montaña de objetos sobre las personas y la cama y, finalmente, se sienta encima del punto más alto, con cuidado de que no se venga todo abajo. Coge un saco de tierra que había en el montículo y lo va esparciendo lentamente desde lo alto de su propia cabeza, de manera que toca a todos los que están debajo. Simbólicamente, los "hijos de padres separados" quedan así sepultados por la montaña de cosas que los adultos dejan sobre ellos, creyendo tal vez estos que la conciencia de un infante engulle sin consecuencias todo lo que sus progenitores quieran esconder o enterrar en ella.

El director de esta experiencia escénica nos comenta, ya en 2020, que para él esta obra se trataba de un ritual artístico-escénico "para limpiar el conflicto de la constelación familiar", para sanar de algún modo, pero "de una manera lúdica y artística" (Marín e Iru, 2020). Para quien la observa, queda claro que lo que acontece tiene una carga catártica para sus ejecutantes. Si también resulta en cierto modo catártica para su audiencia participante probablemente dependa mucho de la biografía personal de cada espectador(a) y de su cercanía con este tipo de conflictos familiares. La intención lúdica queda asimismo patente (en la relación cercana, directa y jocosa con el público por parte de Iru, en la expectativa de participación de sus miembros, en la inclusión descomplejada de objetos infantiles y elementos poéticos con otros cotidianos y domésticos, en la presentación de "reglas del juego" sobre la marcha…). El director sostiene que tuvo buena acogida del público e hicieron unas 15 presentaciones de la propuesta entre 2006 y 2007, siendo cada una muy diferente porque en ellas se daba espacio a la improvisación, tanto de los actores como del público participante. Con esta premisa, la obra se presenta como una apertura al intercambio, como un espacio de duración compartida por experimentar entre todos, en una de las máximas que definen el arte de la estética relacional: "una forma de arte que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema centrar el "estar-junto", el encuentro […], la elaboración colectiva del sentido" (Borriaud, 2008: 14).

Tras unos minutos de silencio y movimientos lentos de Iru para bajar elegantemente y plásticamente de la montaña de deshechos y personas, una vez en el suelo y alejado del "cama-león"/montículo de objetos y tierra, su voz susurrante pregunta si ya es el momento de que aparezca Superman. Cuenta hasta tres y, al tiempo que suena el tema principal de la B.S.O. de Superman, María Ibarretxe emerge con ímpetu y fuerza de entre la tierra y los

objetos. Ella coge uno de los muebles, una cajonera de madera, y lo coloca en el centro del escenario, busca un bate de béisbol y con él se dedica a aporrear con fuerza el mueble para destrozarlo. Hay mucha rabia y consciencia en la acción, que se extiende unos cuantos minutos porque el ensamblaje de la madera es sólido y, estando medio roto, el bate resbala; lo cual no hace perder el foco, la rabia ni la consciencia a María, quien sigue bateando hasta que consigue desmontar a golpes y hacer añicos la cajonera. El público permanece atento y en silencio durante el proceso, jaleando respetuosamente hacia el final. Una vez destrozado el mueble, Iru le acerca a María la figura de barro fresco que estaba antes sobre el compañero tumbado y, tras colocarla ella sobre el montículo de tablones y restos de madera, la machaca con un golpe seco de bate. Con la plasta de arcilla que quedaba en el suelo y tres ágiles movimientos de dedos en sus manos, consigue hacer dinámicamente una máscara de arcilla que cubre su cara durante unos segundos, al tiempo que acaba la música de la película de superhéroes. El actor con la guitarra sentado cerca, Iban, le pregunta cómo está. Ella responde que bien y él comienza a tocar y cantar "a la libertad". Así acaba la obra. Los tres actores saludan al público que aplaude y piden a los espectadores participantes (los cuatro en la cama y otro más, el dueño del primer móvil utilizado) que se unan a recibir el aplauso.

Como podemos observar, los afectos y emociones son el vehículo de esta obra. Y en esta parte final conectan con la rabia. De ahí su dimensión catártica. Así, el planteamiento de sanación de la constelación familiar al que aludía el director y que parte de una propuesta lúdica y desenfadada se va perfilando en un rito colectivo conducente a la liberación de rabia y frustración retenidas, personalizadas en la última acción de María Ibarretxe y con el público como testigo. Este ejercicio de hostilidad canalizada emparenta con el conflicto familiar que inspira a los tres actores de La Pez a llevar a cabo esta obra, a la vez que conecta con el público y sus propias frustraciones y/o necesidades de exteriorizar y canalizar su rabia personal (y familiar).

Según Béjar, la cohesión social necesita de la hostilidad canalizada (2007: 56). Ella se refiere a la hostilidad hacia los pueblos cercanos que en su opinión propicia el nacionalismo, y se basa en la teoría freudiana sobre que la agresividad contra grupos sociales específicos es una "derivación" o el precio que la comunidad paga por la paz (Freud, 1982: 55). Sin embargo, también relaciona la hostilidad con la culpa social y el odio al padre (del complejo edípico), lo cual liga de nuevo esta obra con las particularidades biográficas de su director (quien en ningún momento habla de odio, pero sí de conflicto con su padre y de sentimientos encontrados hacia él, que son los que inspirarían su siguiente obra *PirulETA militarra*). Para la socióloga española, el complejo edípico freudiano se renueva

incesantemente en la hostilidad hacia las guías de autoridad que la cultura ordena, al menos, en un nivel "macro" o sociogenético. Sin embargo, "a un nivel «micro» o psicogenético, el conflicto de ambivalencia entre el amor y el odio hacia el padre es el origen de la conciencia moral. El niño aprende a seguir las normas por miedo a perder el amor a sus padres. Así, la pulsión que lleva a la sociedad se vincula al «desamparo y la dependencia de los demás»" (Béjar, 2007: 57). De alguna manera, los miembros de comunidades siguen las normas culturales por "encajar" y ser aceptados por la comunidad, del mismo modo que un hijo o hija actúa en pos de la aceptación de sus progenitores. En la visión de Béjar hay una ambivalencia entre amor y odio, Eros y muerte, no sólo en un nivel psicoanalítico de la persona, sino también en el ámbito de la cultura, ya que ésta también está ligada a un origen trágico de agresión reprimida "protagonizada por un ser dependiente que inventa magia, religión y ética para soportar la culpa" (2007: 57). Si extrapolamos las palabras de Béjar al caso vasco, podríamos entender la comunidad vasca como originariamente dependiente y por ello necesitada de desplegar una cultura propia y, al mismo tiempo, por ello conflictuada. En el caso de la obra que nos ocupa, parece que ni el "padre cultura" ni el padre biológico hayan evitado la sensación de desamparo o frustración de los tres protagonistas de *Drama y aita*. Tres jóvenes cerca de la treintena de años que se presentan como "niños" de padres separados, marcados por esa herida en el recuerdo.

Y es que, la pertenencia familiar, esto es, la relación de dependencia, amor y de consanguineidad (en el caso de parentesco biológico) con los progenitores es una de las marcas que más y antes influye en la construcción de nuestra identidad. Por eso tiene un espacio precursor en esta Parte tres mediante el estudio de *Drama y aita*. Porque esta obra se erige sobre una circunstancia común a los tres intérpretes que la presentan: que son hijos de padres separados y que eso ha tenido consecuencias negativas en su memoria emocional y, por ende, en su autoconcepto. Al fin y al cabo, la pertenencia familiar suele ser el vínculo más estable (en el sentido de duradero) que nos acompaña en la vida. Y la durabilidad de una identidad dada está condicionada a la durabilidad de sus pertenencias y a la permanencia de vínculos afectivos (y relacionales) con ellas. Así lo apunta también Bauman, quien considera que cuando se va al meollo y esencia de la identidad, es decir, cuando se pretende contestar a la pregunta "¿quién soy yo?", la contestación y, lo que es aún más importante, "la credibilidad continuada de cualquiera que sea la respuesta que se dé a semejante pregunta, no se puede formular a menos que no se haga referencia a los vínculos que conectan al ser con otra gente y se asuma que dichos vínculos permanecen estables y se puede confiar en ellos con el paso del tiempo" (2010: 145).

De hecho, Bauman escribe que necesitamos relaciones "en las que nosotros contemos para algo, relaciones a las que nos podamos referir para definirnos" (2010: 146). Él en el contexto de esta cita se refiere a las relaciones de pareja, pero lo mismo cabe decir de las relaciones familiares (a las que apela el trabajo de La Pez): son (suelen ser) referencias estables en torno a las cuales nos componemos, primero, y nos medimos, después. Por lo tanto, cuando una figura progenitora falla o es conflictiva como referente, nuestro autoconcepto se tambalea (en su desarrollo o en su reafirmación). A su vez, la figura de los progenitores es un referente de lo que son las relaciones de pareja para el futuro adulto. Con lo cual, cuando esa relación entre ambos progenitores es disfuncional (hasta el punto de herir o dañar a los hijos en común, aunque sea sin proponérselo, algo común en muchos casos de divorcios y separaciones), las consecuencias psicológicas para los hijos e hijas son nefastas en cuanto al modo en el que se percibirán a sí mismos y el modo en el que percibirán y desarrollarán las relaciones sentimentales futuras (Barudy, 2019). El daño ejercido en estos casos responde a una doble razón: por ser niño o niña, el individuo dañado en su biografía sufre una herida temprana cuando no tiene apenas recursos para su curación, pero además, al venir el daño de parte de sus progenitores, el infante también pierde el referente que ellos suponen de relaciones de amor comprometido, las que otorgan el punto de estabilidad sobre el que construir pertenencias interpersonales que también configuran la identidad propia. Serían esos referentes de compromiso y de relación duradera que Bauman (2010: 144 y 146) estima como más necesarios que nunca en el mundo actual, en el que la falta de compromiso (en cualquier ámbito y cualquier nivel) resulta una estrategia de vida cada vez más extendida, y por la cual nos encontramos luchando por conseguir algún tipo de seguridad, conscientes de que sólo una relación comprometida puede dárnosla pero a la que asimismo tememos. La propuesta de La Pez no plantea ninguna teorización sobre el daño psicológico, pero si muestra algunas de las consecuencias afectivas y emocionales que esta situación produce en los actores. Por otro lado, nos interesa reconocer en la teoría las afectaciones que esa situación puede tener en la identidad de los/las artistas que vemos.

En *Drama y aita* el motor instigador de la propuesta es el drama familiar que viven sus creadores como consecuencia o en paralelo a la separación de sus progenitores. Esto queda evidenciado por el título y por los escasos datos o pistas biográficas que los autores comparten con la audiencia y que van sumando poder simbólico según aparecen: que son hijos de padres separados, que el adjetivo "familiar" (para definir una pizza) les incomoda, que (se) preguntan si quieren más a su padre o a su madre, que leen un fragmento de la obra de Erich Fromm en torno al amor de madres y padres, que se rodean de objetos y elementos

habituales de su niñez (los triskys o chaskis, la arcilla con la que modelaban en la *ikastola*, juguetes, utensilios de camping, mobiliario de dormitorio viejo…), que quieren enterrar cosas y preguntan al resto de asistentes si quieren enterrar algo también, que resultan soterrados por todos aquellos objetos de carácter cotidiano y familiar que les rodeaban y que ahora les caen de encima, que requieren de la fuerza y el recuerdo (gracias a una banda sonora) de un superhéroe para resurgir, levantarse y alejarse de esa montaña simbólica de objetos y recuerdos conflictivos, que requieren canalizar la rabia acumulada golpeando un mueble de dormitorio hasta destrozarlo, una cómoda vieja que parece muy sólida y que se mantiene firme frente a los golpes, hasta que, por fin, queda desmontada.

Sin embargo, en la obra no se argumenta ninguna historia personal ni se presenta ningún mensaje. Se suceden acciones que a priori podrían no estar conectadas temáticamente. Es conociendo a los autores, el contexto de la creación o, en nuestro caso, revisando las acciones, palabras y elementos que se suceden en *Drama y aita* cuando entendemos el valor simbólico de cada elemento y el valor de ritual lúdico-catártico de la propuesta en conjunto. Entendemos asimismo que lo que cohesiona toda la propuesta es el efecto en la memoria de los ejecutantes de *Drama y aita* que tienen las circunstancias que han vivido. Y entendemos en fin que la memoria que comparten no está tejida de historias sino de emociones y (des)afectos.

Volvemos así a la cuestión de la memoria (personal y colectiva) y a desentrañar cómo es influida por el tipo de traumas infantiles a los que apunta la obra –utilizamos la palabra "trauma" porque el propio neuropsiquatra Jorge Barudy (2019) equipara los traumas psicológicos que muestran "los hijos utilizados en conflictos de divorcio" con los de menores maltratados–. Tal y como insiste Halbwachs, los recuerdos colectivos se aplican sobre los individuales, para asegurarlos y organizarlos cómodamente en una visión unitaria, pero es imprescindible que los recuerdos individuales estén allí primero: "hay, en todo acto de memoria, un elemento específico, que es la existencia misma de una conciencia individual capaz de bastarse por sí misma" (2004: 61-62). En relación con esto, es fácil que entre los y las espectadoras de *Drama y aita,* quienes tengan el recuerdo personal de una situación parecida a la que inspira esta obra, puedan inscribir mejor el sentido conjunto de la propuesta en su propia memoria. Esa conciencia individual, como apuntábamos antes, no sólo recoge y organiza datos e imágenes sino que también registra percepciones (sensaciones, sentimientos, emociones…) que pueden o no estar relacionadas con dichos datos. Halbwachs las denomina "impresiones" y nos remiten al "recuerdo afectivo" (la sensación que queda en el cuerpo), diferenciado de la memoria reconstruida en base a datos y relatos. El recuerdo afectivo es el

que se muestra en *Drama y aita*, obviando los relatos y ofreciendo un único dato objetivable: los tres protagonistas son hijos de padres separados.

En todo caso, la memoria no siempre se hace consciente, ni se traduce en historias y anécdotas. Al respecto, escribe Henri Bergson que la memoria "no es una facultad de clasificar los recuerdos en un cajón o de inscribirlos en un registro. […] En realidad, el pasado se conserva por sí mismo, automáticamente" (1977: 47). Sin embargo, queda ahí, lo queramos o no, "el amontonamiento del pasado sobre el pasado prosigue sin tregua" (1977: 47) y sus efectos en los afectos del presente y en las pertenencias del presente también permanecen. Por eso, cobra importancia la capacidad creativa para rearticular las memorias informes (emocionales y afectivas) que muestran los integrantes de La Pez. Sin necesidad de convertir o traducir la memoria personal en una historia, y menos aún en una "historia universal", traen su pasado personal y particular al presente participado con el público y comparten y transitan con él los efectos emocionales del mismo.

Bergson expone cómo el pasado nos sigue, todo entero: "lo que desde nuestra primera infancia hemos sentido, pensado, querido, está ahí, inclinado sobre el presente con el que va a reunirse presionando contra la puerta de la conciencia que querría dejarlo fuera" (1977: 48). Esto explica cómo todo ese sentimiento, pensamiento, querencia… del pasado, acumulado en la memoria, puede aparecer en el presente sin necesidad de tornarse racional ni narrativo, por medio de un acto performativo consciente. Es el caso de *Drama y aita*. En la obra no se comparten los detalles de las vidas personales de los tres actores, ni las anécdotas de su infancia. Sin embargo, es una representación de su memoria emocional. La dramaturgia se construye sobre y en torno a sentimientos de inadecuación /dejación /frustración /abandono promovidos por la separación traumática o dramática de los padres de Iru (y de los progenitores de los otros dos actores: María Ibarretxe e Iban Martín). Entendemos que la representación adquiere un valor catártico para sus ejecutantes, pero tiene asimismo la capacidad de mostrar al público las consecuencias afectivas en los hijos afectados por una separación o divorcio mal llevados, sin, precisamente, tener que entrar en particularizaciones ni datos personales pormenorizados. En ese sentido, la propuesta se percibe como ejemplo de lo que Deleuze y Guattari (1993) definían como obra de arte: un bloque de afectos y de percepciones.

Para finalizar esta sección, cabe notar que las motivaciones afectivas que llevan a los miembros de La Pez a plantear esta obra, en concreto, la necesidad de transmutar artísticamente una carga emocional y afectiva "con conflictos" relativos a sus progenitores, es paralela a la capacidad de constituir y adaptar sus pertenencias identitarias familiares. Esto es,

las pertenencias identitarias relacionales ligadas a la biografía personal en su círculo más cercano. La memoria va acumulando sensaciones y (des)afectos, además de datos e imágenes, a lo largo del tiempo. Y es la encargada de ofrecer una coherencia biográfica entre unos y otros, las percepciones del presente, las expectativas de futuro y la auto-imagen y auto-concepto que sustentan la identidad personal. Cuando las pertenencias identitarias, en este caso familiares, se tambalean o cuestionan, la memoria ha de buscar el modo de reconducir y reordenar la información en su haber. En el caso de los miembros de La Pez y en especial del director de *Drama y aita* Iru, la creación escénica aparece como una saludable opción para volcar elementos de la memoria que pueden rearticularse difentemente al ser compartidos y transitados con la audiencia. El tiempo (y nuestra percepción de él) dibuja cómo nos autodefinimos y con qué nos identificamos; la creación escénica posibilita traer el tiempo de la memoria al presente de la actuación y resignificar la identidad propia.

20. *Extraordinario* (2011), de Colectivo Babazorro

Narrativización de los recuerdos y anécdotas de juventud. Un acto gastronómico-social de rememoración

En contraposición a la opción de *Drama y aita,* que muestra la memoria afectiva de sus protagonistas sin tener que compartir historias personales ni detalles biográficos, encontramos otra obra que sí se centra y se construye en base a las historias personales y los recuerdos concretos y relatables de su intérprete, quien los comparte con la audiencia a modo de anécdotas familiares y recuerdos de juventud, a través de la narración oral. Lo hace, además, en torno a una actividad que forma parte de su memoria y hábito cultural: una cena "familiar". En esta ocasión, el adjetivo "familiar" hace referencia al trato y estilo del encuentro y la cena: sencilla, corriente y sin afectación. Hablamos de la obra *Extraordinario* (2011), de Colectivo Babazorro.

Antes, empero, recogemos una cita de Halbwachs que resume las ideas más importantes sobre recuerdos, testimonios y confidencias, en su relación con el pasado y el presente, que pueden desprenderse del análisis de esta obra y que iremos desarrollando en esta sección:

> Lo hemos repetido en numerosas ocasiones: el recuerdo es, en gran medida, una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos tomados del presente, y preparada de hecho con otras reconstrucciones realizadas en épocas anteriores, por las que la imagen del pasado se ha visto ya muy alterada. Bien es cierto que si nos pusiésemos en contacto directo con alguna de nuestras impresiones antiguas mediante la memoria, el recuerdo se distinguiría, por definición, de estas ideas más o menos precisas que nuestra reflexión, ayudada por los relatos, los testimonios y las confidencias de los demás, nos permite hacernos una idea de cómo debió de ser nuestro pasado. […] Podemos denominar recuerdos a muchas representaciones que se basan, al menos en parte, en testimonios y razonamientos. Pero, en tal caso, la parte social o histórica que hay en la memoria de nuestro propio pasado, es mucho más amplia de lo que pensábamos. Ya que, desde la

> infancia y gracias al contacto con los adultos, hemos adquirido muchos modos de reencontrar y precisar muchos recuerdos que, de otro modo, habríamos olvidado total o parcialmente. (Halbwachs, 2004: 71).

Entre el 4 y el 15 de mayo de 2011 se presenta en el ciclo Radicals del Teatre Lliure de Barcelona la obra *Extraordinario* del Colectivo Babazorro, y en septiembre del mismo año también se incluye en la programación del Festival TNT (Terrassa Noves Tendències) organizado por el Centre d'Arts Escèniques de Terrassa. Se trata de una coproducción entre el CAET, el Lliure y la Associació Cultural Babazorro. Esta última es una asociación con sede en Catalunya, deducimos, ya que es receptora de una ayuda del CONCA a la producción de teatro para este proyecto (CONCA, 2011: 30), y estas sólo pueden beneficiar a personas físicas o jurídicas locales. Ahora bien, ¿quién hay detrás de esta asociación y por qué vinculamos su obra a esta investigación sobre las configuraciones de la identidad en las creaciones de artistas vascos y vascas? El nombre de la misma es una pista inequívoca de las ligazones y pertenencias geográficas o culturales que sobrevuelan su trabajo, ya que está relacionada con un gentilicio vasco. Aunque, por otro lado, en relación con lo identitario, lo que más llama la atención de la información que se presenta públicamente de este proyecto es la voluntad de sus creadores de esconder o hacer desaparecer su identificación personal.

En los folletos informativos de la obra que aparecen tanto para el ciclo Radicals como para el festival TNT, no se hace referencia al ámbito geográfico de origen de los creadores, ni se da ningún tipo de información biográfica sobre ninguno de ellos. De hecho, se presentan como colectivo, sin determinar quiénes ni cuántas personas forman dicho colectivo y aunque la creación parta de las vivencias de un artista individual y las represente individualmente. En los créditos de los programas mencionados este individuo se presenta como Babazorro 1. Eso sí, en el desarrollo (de la conceptualización y diseño) ha contado con la colaboración de otra persona que también prefiere mantenerse en el anonimato y aparecer en los créditos como "Campanilla". Sabemos –porque la conocemos personalmente– que Campanilla también ha colaborado en la dirección, la dramaturgia, la concepción del espacio y en la producción ejecutiva, junto a Babazorro 1 y que, básicamente, ambos son el núcleo del Colectivo Babazorro. Pero atendiendo a la información que aparece en el programa de mano esto no queda claro y puede parecer que el colectivo lo forman muchos más miembros. En esta creación cuentan además con colaboraciones externas de profesionales del sector, como Isabel Velasco Figueres, ayudando en la elaboración y construcción de la escenografía y en la iluminación de la obra, y varias otras colaboraciones que se referencian en los créditos

como agradecimientos e incluyen a personas que "han preferido mantenerse en el anonimato" (Teatre Lliure, 2010).

En Colectivo Babazorro por tanto no hay nombres civiles, marcas ni nombres artísticos permanentes o relacionables con otros trabajos previos. Sólo seudónimos artísticos coyunturales, adoptados para la ocasión. Es más, en la propia carta de presentación de la compañía (de inclusión "obligada" en cualquier programa de mano), en cuanto a datos aportados sobre sí mismos sólo comparten una lista abierta de intereses: "Colectivo cuyos miembros muestran una vehemente inclinación al anonimato y un interés manifiesto por las artes plásticas, las anécdotas, el teatro, los objetos viejos, la investigación, los títeres, la literatura, la cocina y un largo etcétera". Aprovechan el resto del espacio dedicado normalmente a su propia presentación para mostrar su vinculación ideológica con movimientos y colectivos de los "sin nombre" o los "don nadie", y con "la filosofía del cualquiera formulada en el pensamiento radical contemporáneo: los cualesquiera, sin nombre, sin número, sin mapa" (Teatre Lliure, 2010: 5). Por lo tanto, no ofrecen precedentes artísticos, no hay trayectoria que seguir, no hay pistas sobre qué esperar del evento. Si la mayor parte de artistas se preocupan por la huella que dejan, con cada obra, en cada representación, y por cómo esta huella que van dejando dibuja (o no) una trayectoria coherente o interesante con la que ser identificados a posteriori, en este caso, en cambio, se trata de borrar las huellas personales y personalistas. Al menos, de entrada. Así, nos introducen a una obra, un evento, que se promete "extraordinario".

A este evento extra cotidiano sólo pueden acceder 10 personas, con reserva previa, a cada representación (una por cada día programado, en horario de cena). A continuación describimos lo observado y vivido personalmente en una de esas representaciones (en el festival TNT). Cuando las diez personas nos concentramos en la recepción del edificio señalado (un espacio no teatral, una casa exenta que no se usa como vivienda), los responsables del espacio nos indican qué camino seguir por dentro y tras transitar por pasillos oscuros y espacios aparentemente deshabitados, llegamos a la habitación rectangular en cuyo extremo se encuentra el intérprete, nuestro anfitrión. Es un joven (veintitantos años, rozando la treintena) de complexión menuda y de pelo largo, abundante y oscuro, enrastado. Supervisa el contenido de una cacerola sobre un fogón que tiene al lado, entre saludo y saludo para darnos la bienvenida sin desplazarse de su zona. En el centro de la sala hay una mesa alargada sobre la que ya están dispuestos platos y cubiertos, desiguales y desgastados, para diez comensales. La iluminación es tenue, sólo se ve bien cerca de la mesa. Las paredes se intuyen vacías, sin decoración, pueden denotar cierto abandono, o una austeridad militante.

El ambiente es tranquilo e intimista. El anfitrión nos invita a sentarnos a la mesa, con un timbre de voz suave y cercano, y un tono cotidiano. Inicia así, como quien no quiere la cosa, el acto comunitario de servirnos una cena que ha preparado, mientras nos narra anécdotas sobre otras cenas y encuentros familiares suyos de cuando aún vivía en su ciudad de origen, Vitoria-Gasteiz, y mientras comparte otros recuerdos e historias relacionadas con esa etapa pasada de su vida.

Reconocemos al actor de un trabajo previo, y por eso sabemos que se llama Senen Rodríguez, que estudió Bellas Artes en Cuenca, en donde conoció a un Tudelano llamado Jomi Oligor, y que ambos fueron a Valencia a trabajar juntos en el taller de un conocido de ellos, manufacturando objetos, juguetes, miniaturas y mecanismos durante casi tres años, hasta que con todos esos objetos y mecanismos idearon y produjeron una pieza teatral, *Las tribulaciones de Virginia* (2002), la opera prima de la compañía Los Hermanos Oligor. También en esa compañía sus dos componentes tenían querencia por el anonimato y, a pesar de que *Las tribulaciones de Virginia* resultase ser éxito de culto en los festivales y programaciones de teatro de objetos y teatro visual, y que recibiese la atención de medios de comunicación y otros agentes culturales –por ejemplo, el director Joan López Lloret hizo un documental sobre su trabajo titulado *Los hermanos Oligor* (2004), que cosechó numerosos premios–, el navarro Jomi y el alavés Senen se las ingeniaron para no ofrecer y que no trascendiera información personal de ninguno de los dos, a lo sumo sus nombres de pila, pero nunca sus apellidos (Vallejo, 2003) o detalles sobres sus orígenes. De hecho, durante años, en el sector se extendió la idea de que los Hermanos Oligor eran valencianos y eran realmente hermanos.[33]

Años después, ni en la obra *Extraordinario* ni en los documentos gráficos que la presentan, Babazorro 1 tampoco da información sobre su pasado artístico ni ofrece datos o nombres personales suyos ni de ninguna persona a su alrededor, más allá de mencionar su lugar de origen y esto porque está directamente relacionado con la acción y la poética propuesta. Sin embargo, habla desde un punto de vista personal, personalísimo, recreando una acción que le retrotrae a los encuentros familiares en torno a las comidas compartidas y sus sobremesas durante su adolescencia y juventud, y compartiendo con nosotros, sus invitados, no sólo la comida y bebida que nos tiene preparadas, sino también anécdotas,

[33] Los datos biográficos que ofrecemos aquí sobre Senen Rodríguez, Los Hermanos Oligor y Colectivo Babazorro son un compendio de datos cruzados entre lo que hemos podido conocer personalmente de estos artistas y a través de colegas profesionales en común, por coincidir a lo largo de los años en el mismo ámbito profesional, la información que hemos recabado de artículos, entrevistas, reportajes, programas, memorias registradas en la red, lo que se muestra en el documental *Los hermanos Oligor* y la información que ha vertido Senen Rodríguez sobre su vida y su persona tanto en esta obra, *Extraordinario*, como en su siguiente creación personal, *Con versos*, de 2022.

impresiones, recuerdos y pensamientos relacionados con ese tiempo pasado suyo, compartiendo su memoria. Así, se nos presenta el recuerdo de la vida de juventud de una persona concreta y especial cuyos datos de profesión, parentesco o linaje no son lo importante, lo es el recuerdo de vida de un babazorro cualquiera, el Babazorro 1. Un babazorro que con su falta de ampulosidad, ostentación o exhibicionismo ególatra al compartir recuerdos de su memoria personal, muestra una faceta íntima de su personalidad: su sensibilidad.

Posiblemente siguiendo la inclinación hacia el anonimato y la "des-presencialización" pública, los creadores de este trabajo han optado por no dejar sus representaciones registradas en un formato de vídeo y por no hacer públicos o compartir materiales de trabajo como guiones, esquemas dramatúrgicos, etc. Por ello, en la recapitulación que hacemos aquí de lo que en su día experimentamos como expectadora de este evento sólo podemos valernos de nuestra propia memoria. En este sentido, traemos a colación la puesta en valor que hace Diana Taylor (2003), en el marco de los estudios culturales y los *Performance Studies,* de la memoria como fuente de información y del cuerpo como archivo.[34] Por ejemplo, cuando ya en las primeras páginas de su influyente libro escribe: "Embodied expression has participated and will probably continue to participate in the transmission of social knowledge, memory, and identity pre- and postwriting" (2003: 16). Así se explica cómo en este caso aplicamos el análisis de los contenidos y la forma de la obra a lo que extrajimos de aquella experiencia en 2011, es decir, a las sensaciones e impresiones que quedaron marcadas en nuestro recuerdo personal de lo que fue el evento, sin poder completarlas con datos o narraciones de otros testimonios y documentos, que según Halbwachs y Ricoeur son los que fijan las impresiones en una historia coherente y más completa:

> Para que nuestra memoria se ayude de la de los demás, no basta con que éstos nos aporten sus testimonios: además, hace falta que no haya dejado de coincidir con sus memorias y que haya bastantes puntos en común entre una y otras para que el recuerdo que nos traen pueda reconstruirse sobre una base común. […] Esta reconstrucción debe realizarse a partir

[34] En *The archive and the repertoire,* Taylor defiende que tanto el archivo (contenedor-catálogo de documentos ordenados) como el repertorio (catálogo de eventos y actuaciones) están mediados por el acto de transmisión, que a su vez conjuga múltiples sistemas en juego, entre ellos el corporal y la presencia de las dos partes (transmisor y "transmitido") en el acto de transferencia. En su libro pone en valor el repertorio intangible, la memoria colectiva y los conocimientos en carne propia (*embodied,* encarnados) como fuentes y objetos de estudio, ya que no están más ni menos mediatizados que un documento oficial. Por eso aboga por el estudio de formas culturales performativas (el repertorio de las mismas), y apunta a cómo nuestro cuerpo también archiva recuerdos. Recogemos la propuesta de Taylor para defender nuestra mirada y postura en el análisis de esta obra y para contextualizar reflexiones relacionadas en las siguientes secciones. Otra fuente valiosa sobre cómo opera el cuerpo como archivo y sobre los archivos "incorporados" o "encarnados" (*embodied*) es la tesis doctoral de Erica Charalambous *Virtual Dust on the Digital Landscape of Dance Archives* (2021), de la Universidad de Coventry y la Deakin University Melbourne.

> de datos o nociones comunes que se encuentran en nuestra mente al igual que en la de los demás, porque pasan sin cesar de éstos a aquella y viceversa, lo cual sólo es posible si han formado parte y siguen formando parte de una misma sociedad. Sólo así puede entenderse que un recuerdo pueda reconocerse y reconstruirse a la vez. (Halbwachs, 2004: 34)

La memoria, por tanto, se construye y reconstruye sobre sí misma, añadiendo aquellos datos y detalles que encajan con lo ya configurado. Por ello, las impresiones que ejerció la obra *Extraordinario* sobre nuestra memoria quizá fueran más fuertes que las que podía tener otro espectador o espectadora que no compartiera el contexto sociocultural de juventud que evocaba Senen, porque sus evocaciones coincidían con nuestros recuerdos familiares y de juventud en un contexto sociocultural compartido (lugar de origen, edad aproximada, entorno vivido en la juventud…). Es decir, nos identificábamos no sólo con la persona que hablaba sino también con su contexto rememorado. Muchas de las descripciones y situaciones que narraba Babazorro 1 no entraban en nuestro baúl mental como "descubrimientos" sino como "reconocimientos". Lo cual implica identificación con quien evoca dichas descripciones. Seguramente, dado que el lugar de representación en el que se daba *Extraordinario* estaba alejado de Vitoria-Gasteiz y de Euskadi, para la mayoría del resto de espectadores y espectadoras, las informaciones y detalles contextuales ofrecidos a través de la rememoración de anécdotas personales serían más difíciles de distinguir de lo estrictamente particular a Babazorro 1. Y para ellos, también, la identificación con el anfitrión de la obra estaría más condicionada por cuestiones de afinidad y simpatía personal que por reconocimiento cultural local.

Por otro lado, Paul Ricoeur escribe que la memoria es acción y que acordarse de algo no es solo acoger o recibir una imagen del pasado, sino que también implica buscarla, "hacer" algo: "El verbo 'recordar' duplica al sustantivo 'recuerdo'. El verbo designa el hecho de que la memoria es 'ejercida'" (2003: 81). Lo que nos lleva a pensar que también es actuada, "representada", en el sentido de *performed*. De hecho, Ricoeur anota que "la noción de ejercicio, aplicada a la memoria, es tan antigua como la de *eikón*, de representación" (2003: 81). Babazorro 1, por tanto, "representa" su memoria, tanto narrando recuerdos concretos de la misma como compartiendo el acto de cocinar y comer, que es un recuerdo presente en su cuerpo y ejercido mediante la acción corporal. La cocina y cocinar forman parte de su acervo cultural y familiar. Cuando en su vida adulta recupera esa tradición ligada a su juventud emulando la situación recordada, proponiéndose él como artífice y anfitrión de la misma, pero en un contexto relacional y circunstancial otro, lo que hace es "representar" sus recuerdos, poniendo su memoria corporal en acción.

De ahí que la memoria incorporada en el cuerpo (valga la redundancia), así como la memoria ejercida desde la acción corporal, sean tan valiosas para los *performance studies* y los estudios culturales por los que aboga Diana Taylor, y lo sean también para estudios e investigaciones como la presente, en la que queremos dar cuenta de un entorno cultural y social específico, el vasco actual, por medio del análisis interpretativo de algunas de sus manifestaciones escénicas. El valor en éstas de la memoria corpórea, la memoria ejercida desde la acción corporal y la memoria incorporada se da porque "las performances operan como actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas" (De la Puente, 2019: 284). Cocinar y servir un menú típico de la vida de juventud y de la localidad natal de Babazorro 1 supone accionar un ritual de acciones reiteradas (en torno a su memoria, su saber social y su sentido de identidad). Siguiendo el argumento de D. Taylor, además, en el teatro, en lo performático y en las representaciones hay siempre presentes múltiples formas de actos y acciones corporales que están en un continuo estado de reactualización, por medio del cual estos actos "se reconstituyen a sí mismos transmitiendo memoria comunal, historias y valores de un grupo/generación al siguiente. Los actos incorporados y representados generan, registran y transmiten conocimiento" (Taylor, 2012: 156). En este sentido, cabe añadir que esos actos también configuran, registran y transmiten identidad. Y puesto que las situaciones y acciones rememoradas por Babazorro 1 hacen referencia a su vida en la Llanada Alavesa cuando él tenía aproximadamente entre 14-20 años (en los años 1990-2000) y las presenta en comunidades catalanas en 2011 ante un público cuya edad media es de 45-50 años (en la función a la que pudimos asistir), puede afirmarse que sus actos transmiten conocimiento e identidad de un grupo y generación al siguiente grupo o generación.

Henri Bergson ofrece su visión complementaria sobre la relación entre memoria corporal y recapitulación del pasado. Por una parte escribe que: "La memoria del cuerpo, constituida por el conjunto de los sistemas sensori-motores que el hábito tiene organizados es por tanto una memoria casi instantánea, a la que la verdadera memoria del pasado sirve de base" (1977: 86). Por otro lado, también explica que es esa memoria del pasado la que presenta a los mecanismos sensoriales y motores todos los recuerdos "capaces de guiarles en su tarea y de dirigir la reacción motriz en el sentido sugerido por las lecciones de la experiencia: en esto consisten precisamente las asociaciones por contigüidad y por similitud", pero que, por otra parte, "los aparatos sensori-motores proporcionan a los recuerdos impotentes, es decir, inconscientes, el medio de tomar un cuerpo, de materializarse, en fin, de devenir presentes" (1977: 86-87). Es decir, que la memoria del cuerpo es a su vez

instrumento, constituyente, constituida y presentadora de la memoria del pasado. El diálogo entre construcción y reconstrucción de la memoria, por lo tanto, no parece tener fin. Con todo, y volviendo al caso que nos ocupa, no deja de ser sugerente recoger la propuesta de Taylor sobre el valor de la memoria propia como archivo documental transmisible para observarla por partida doble en el estudio de *Extraordinario*: la memoria personal de Senen-Babazorro1 para con su audiencia y la memoria de una espectadora suya (la que escribe) hacia los lectores y lectoras de este análisis. Si tomamos en consideración las argumentaciones de Bergson, Taylor y Ricoeur expuestas anteriormente, proponemos este caso (de obra y su análisis) como una espiral de transmisión de la memoria cultural que, más allá de su trazado poético, ofrece espacio y líneas para el análisis pormenorizado de su planteamiento fenomenológico de base: se trata aquí del recuerdo propio del recuerdo ajeno, la reconstrucción de otra reconstrucción previa. Una narración de las impresiones pasadas que nos produjo testimoniar otras narraciones sobre ciertas impresiones personales (ajenas) de un pasado anterior.

Ya que lo que proponemos dilucidar a continuación es en base sólo a la memoria personal, la de Babazorro1 y la nuestra, y ya que los detalles que configuran un recuerdo se van reacomodando, apareciendo y desapareciendo con el paso del tiempo, obviaremos por lo tanto plasmar partes particularizadas del texto o anécdotas específicas explicadas durante la obra y sí interpretaremos los elementos temáticos y las sensaciones recurrentes que la representación nos ofrecía, aquellas que quedaron impregnadas en nuestro cuerpo.

La cuestión temática que sobrevolaba todo el evento, además de la del recuerdo individual, es la de la comida como acto social y con carga cultural. La carga cultural puede ser de muchos tipos y en este caso se emparenta con el modo de vida de las gentes de Euskadi. El peso de la gastronomía y de la comida como acto social es grande en la vida y la imagen de los y las vascas. En cuanto a su imagen, de hecho, se ha convertido en una seña de la "marca Euskadi" en las campañas publicitarias que hace el Gobierno Vasco para promocionar el turismo local, que siempre incluyen imágenes o datos relativos a su oferta gastronómica (bien sea de bares de *pintxos*, bien de restaurantes con estrellas Michelin, sidrerías o restaurantes tradicionales). Es más, la Consejera de Turismo del Gobierno Vasco dice de la gastronomía local que es: "Una seña de identidad, parte casi de nuestro de nuestro ADN. Eso es lo que queremos recordar a los vascos y vascas que no hemos podido disfrutar de ella en este tiempo, que la gastronomía es lo que nos une, lo que nos acerca" (Gobierno Vasco, 2020).

En cuanto a su peso en la vida cotidiana, sabemos que socialmente es significativo,

que gastronomía y socialización están estrechamente ligadas en el día a día mediante diferentes hábitos extendidos: *pintxo-poteo*, sociedades gastronómicas, comidas populares en las fiestas, ferias y eventos locales, concursos públicos de productos artesanos específicos (quesos, *txakoli*, chorizos y *txistorra*…), raciones generosas, las largas sobremesas regadas con abundante vino, sidra o *patxaran*, encuentros familiares siempre en torno a la comida…, incluso, la amable y extendida competición entre amigos y familiares por determinar quién cocina mejor determinadas recetas caseras (por ejemplo y comúnmente, el bacalao al pil-pil, los *txipirones* en su tinta, la tortilla de patatas o las croquetas). Las muestras de unos u otros de estos hábitos sociales quedan diseminadas en algunos estudios etnográficos y en multitud de reseñas periodísticas. Quizá no resulte fácil objetivar el peso cultural de las mismas en estudios académicos, pero sí queda apuntado en algunos estudios sociológicos relacionados con la identidad vasca. Por ejemplo, Eugenia Ramírez Goicoechea en su estudio *De Jóvenes y sus identidades. Socioantropología de la etnicidad en Euskadi* incluye en los cuestionarios que instrumentan su investigación, entre las posibles actividades "definitorias" del "hombre vasco", el "ir de poteo con la cuadrilla" o el ser socio "de una Sociedad Popular o Gastronómica" (1991: 383). Eusko Ikaskuntza publica en 2006 *Identidad y cultura vascas a comienzos del s. XXI*, un estudio sociológico sobre la percepción que tienen los vascos sobre sí mismos, que recoge que un 36% de las opiniones vertidas por los grupos incluidos en el estudio en torno a sus expresiones culturales hacen referencia a la gastronomía y que, "[s]i hay un aspecto especialmente mencionado como expresión de la cultura vasca, éste es la gastronomía" (Baxok *et al.*, 2006: 120). Por otro lado, y lejos del ámbito de las ciencias sociales, la importancia que tienen la comida y la bebida para los vascos es aplastante según el guionista y humorista Terol, quien escribe, en su habitual tono jocoso: "en el País Vasco la religión es la cocina y casi todo el país es practicante" (Terol *et al.,* 2006: 115).

Sin duda, la exageración de estereotipos étnicos y culturales es un recurso para la parodia, pero no debemos olvidar que, tal y como establece Schutz, su efectividad cómica depende de tener cierta correspondencia con la realidad (1989: 175). El mismo autor afirma que este tipo de humor, lo que él denomina "humor étnico" puede ser usado de modo defensivo, pero también de manera auto-promocional (1989: 173). Sánchez Álvarez-Insúa considera que los chistes regionales, que imitan formas singulares del habla de determinadas comunidades y que generalmente incluyen características o estereotipos de sus costumbres y actitudes sociales, tienen siempre una actitud transgresora y al mismo tiempo ridiculizadora de los pertenecientes a la región o nación parodiada (2007: 106). Pero ¿qué ocurre cuando esos chistes y parodias se hacen sobre la comunidad regional propia? Si tenemos en cuenta lo

que Charles Chaplin escribía en su biografía (1972) sobre que debemos reírnos de nuestras debilidades si no queremos volvernos locos, se entiende que la sátira y la parodia, por más chocantes o simplificadoras de la complejidad humana que puedan resultar, son también informantes y cumplen una función de regulación emocional y social. Así lo consideran Ziv y Diem, quienes incluso escriben sobre cierta función de "justicia social" en los fundamentos del humor sociopolítico en su forma más conocida, que es la sátira (1989: 43), y expresan que la crítica social en ella es un gran medio para mejorar la realidad, ya que su función principal es social: presentar sus aspectos más ridículos, prohibidos o tabúes para tomar conciencia de ellos y mejorarlos (1989:15). Entre los estudiosos del humor y la risa, parece haber cierto consenso en cuanto a su poder liberador (Ziv y Diem, 1982: 15, 58, 60, 99; Zulaika, 2000: 247; Sánchez Álvarez-Insúa, 2007: 103; Zournazy y Massumi, 2015: 30; Solís Castro, 2019: 239) e incluso catártico, incluidos los del humor étnico y el regionalista (Zenner, 1970: 111; Sánchez Álvarez-Insúa, 2007: 112). Por otra parte, Zenner recoge una cita de Zijdeveld sobre que el humor desvela una realidad social tras las convenciones sociales y que al mismo tiempo sirve como máscara para tapar dichas convenciones (1970: 94).

Toda esta defensa del humor étnico, regionalista, autoparódico y satírico nos ayuda a entender la dimensión descriptiva y representativa de la parodia, identificando y exagerando estereotipos socio-culturales vascos. Y, en concreto, las que desarrolla el guionista Terol en torno a la importancia de la cocina y la comida en la sociedad vasca. En su caso, los estereotipos son utilizados como motivo base de autoirrisión para satirizar sobre "el ser vasco", sobre sus costumbres (incluido el peso excesivo que tiene la relación con la comida y la bebida en la socialización vasca) y sobre las relaciones entre hombres y mujeres vascos o entre estos y los no-vascos. Se trata de exageraciones y ridiculizaciones de aspectos socioculturales relacionados con la "vasquitud" que hacen reír, precisamente, porque se reconoce en ellos cierta realidad propia no objetivada. Terol y sus colaboradores inician este camino en una trilogía de sátira narrativa (2005, 2006 y 2009) que en los siguientes años daría pie (junto al programa televisivo satírico *Vaya Semanita* [2003-2013, 2015-2016], del que también había sido coguionista y actor, al inicio) a deshacer algunos tabúes socioculturales en torno a la vida y la identidad "vasca" y a que se extendiera en España la producción de entretenimiento masivo (películas y series) con un humor desacomplejado en base a las diferencias culturales entre regiones del Estado español, empezando por las relativas a vascos contraponiéndolos a andaluces.[35]

[35] En *Ocho apellidos vascos* (2014), con guión de Borja Cobeaga, quien había dirigido el programa *Vaya Semanita*; le siguieron *Ocho apellidos catalanes* (2015), la serie *Allí abajo* (2015-2019) y otros productos audiovisuales y escénicos

Pero volviendo a cómo la comida es central no sólo en la cultura vasca sino también en la obra *Extraordinario,* observamos que la acción propuesta por Babazorro 1 es, ni más ni menos que la de cocinar para la audiencia un menú sencillo y casero: guisado de alubias, acompañado con pan y vino tinto. En este evento performativo[36] el público en lugar de asistir al teatro lo que hace es asistir a la cocina-comedor de un anfitrión, sentarse a su mesa, comer su comida y escuchar sus anécdotas. Tenemos en esta propuesta, pues, dos elementos con tal carga cultural que rozan el símbolo para un vasco: la mesa y el cocinar. Como muestrario de la carga cultural tácita contenida en estos elementos, recurrimos de nuevo a referencias extraacadémicas en el ámbito del humor autoparódico y satírico, que, como acabamos de apuntar, no dejan de ser una exageración consciente de lo que existe (inconsciente o desapercibido) y en eso radica su capacidad humorística liberadora (Ziv y Diem, 1982: 58). En concreto, acudimos nuevamente a la trilogía de Terol *et alii* para evidenciar, en dos citas condensadas, la carga simbólica que tienen estos dos elementos, la mesa y el cocinar, en la mente y la vida de muchas gentes de Euskadi. En *Todos nacemos vascos* se compara la mesa del comedor con un altar: "La Tierra gira alrededor de un eje, el vasco gira alrededor de una mesa" (Terol *et alii*, 2005: 83). En *Ponga un vasco en su vida* Terol define lo que es cocinar: "principal forma de hablar, de expresar sentimientos y emociones que tiene un vasco. (Un cocinero, al servir una merluza en salsa verde en una mesa, en realidad está diciendo: «Hola, familia. Tenía muchas ganas de veros, espero que pasemos un rato agradable juntos. Os quiero»)" (2006: 123).

A la acción de cocinar y comer como acto socio-familiar vasco, hay que añadir la importancia simbólica de los elementos que se cocinan y comen en *Extraordinario*, ya que localizan aún más las pertenencias regionales de su protagonista. El menú consistía en un guisado de alubias (*babak, babarrunak* en euskera) que preparó y nos sirvió Senen, natural de Vitoria-Gasteiz (capital de Álava): la alubia pinta alavesa, con denominación de origen, es muy apreciada culinariamente y, además, es común y tradicional en esa región. Las tierras de la Llanada Alavesa (la comarca que incluye el valle que rodea la capital) han sido tradicionalmente, durante siglos, usadas para el cultivo de legumbres, cereales y tubérculos.

centrados en resaltar el contraste cultural con fines cómicos. Mercè Sarrias Fornes (2022: 81) explica por qué el choque cultural provoca risa y cómo se basa en "un grado ostensible de verdad".

[36] Existen precedentes de la relación entre gastronomía y teatro en el contexto barcelonés. Por un lado, Eva Saumell (2015) recoge en su investigación doctoral los referentes a inicios de siglo XX y, en especial, los presentes en la obra literaria de Santiago Rusiñol. Por otro lado, a inicios del siglo XXI eclosionan varias propuesta escénicas que incluyen el cocinado de víveres en escena y su ofrecimiento al público. Destacamos entre ellas la sátira multidisciplinar PAU? (2007) de la compañía La Quadra Màgica, que se desarrollaba durante el tiempo de cocinado de una paella valenciana por parte de los actores en directo, y que pudo verse en Catalunya, Euskadi, Madrid, Portugal, e incluso Brasil y Buenos Aires (La alternativa, 2009; La Quadra Màgica, 2008).

Especialmente, habas y alubias, trigo y cebada, patatas y remolachas. Por eso, muchas de las comidas tradicionales y populares de la zona incluyen patatas (porrusalda, tortilla de patata, patatas a la alavesa, patatas con chorizo, patatas con bacalao o marmitako de bacalao…), habas (a la vitoriana), o alubias (alubias pintas guisadas, a la alavesa), siempre acompañadas de pan (txapata, hogaza de trigo, sopas de pan y ajo, pintxos). Mientras que en la Rioja Alavesa (al sur-este de la provincia) el cultivo mayoritario era y es de vid[37], cuyos vinos tintos enorgullecen a los locales y son consumidos habitualmente, preferentemente y extensamente por los y las alavesas.

De hecho, en los siglos pasados, los alaveses eran identificados por sus aledaños por su actividad mayoritariamente agricultora y campesina y por ello los vascos de otros territorios se referían a ellos como *babazorroak*, es decir, "sacos de alubias" o "vainas de habas" (del euskera *baba*: "alubia" o "haba", y *zorroa*: "funda", "vaina", "saco", "bolso"). Según recoge el catedrático de historia De Pablo, ya en 1745 el ilustre guipuzcoano Manuel Larramendi escribía: "Llamamos jocosamente a los alabeses babazorros, por la mucha haba que ahí se coge, y come″ (en De Pablo, 2017). A lo largo del siglo XX, esta denominación popular fue sustituyéndose por la de "patateros", en atención a la extensión e importancia del cultivo de patatas que se estaba dando crecientemente en Álava desde los años sesenta (en detrimento de los otros productos); y probablemente también en atención a la castellanización lingüística forzada que se vivió hasta finales de los setenta. Desde 1997, *babazorro* también es el nombre de la mascota del club de fútbol Deportivo Alavés, el zorro Babazorro (Deportivo Alavés, s.f.). Este hecho también se explica en el espectáculo, cuando se alude al origen de este gentilicio en desuso. Por todo esto, la elección del menú (alubias pintas, pan y vino tinto) es una marca de denominación de origen. Una declaración de principios que liga con el nombre artístico que elige este creador para presentar su trabajo, Colectivo Babazorro.

Para una alavesa, el guiño, el valor simbólico, y la relación de pertenencia a esta comunidad de gentes por parte del artista es claro y directo. Desde el nombre de la propuesta, pasando por la forma de encuentro elegida (sentados a la mesa, invitados al espacio personal de un anfitrión), hasta el menú elegido… todo recuerda a "también mi casa". Sin embargo, para otras personas sin relación directa con Álava o los alaveses, estas identificaciones localistas pueden pasar desapercibidas, ya que no centran el discurso del artista en sus

[37] Las estadísticas anuales relativas a la explotación agrícola en el territorio histórico de Álava están incluidas en el Plan Vasco de Estadística y/o Programa Estadístico Anual, y pueden encontrarse en el Departamento de Desarrollo Económico, Sostenibilidad y Medio Ambiente del Gobierno Vasco. Sin embargo, su acceso en línea sólo incluye los datos recogidos desde 1994, disponibles en: <https://www.euskadi.eus/estadistica/superficie-produccion-y-rendimientos-agricolas-en-alava/web01-a2estadi/es/> [15-09-2020].

narraciones durante la obra. Algunas las alude o explica muy someramente bien avanzados en el evento (como cuando menciona el uso y desuso del apelativo "babazorro" como gentilicio y la aparición reciente de una estrambótica mascota deportiva con dicho nombre). En lo que se centra la narración de Senen es en la memoria personal, en sus vivencias y sensaciones personales ligadas a un tiempo específico (su adolescencia y juventud) en casa de sus padres (antes de emigrar él a otras comunidades para seguir su vocación artística).

La relación espacial del Babazorro 1 con su entorno en esos recuerdos –la relación con un espacio definido que corresponde a una realidad vivida y es lejano al del lugar de la representación– es, por lo tanto, clara: se alude continuamente a un espacio y tiempo "otros" (que los de la representación), y son un tiempo y espacio concretos que quienes los hemos compartido reconocemos en nuestra propia memoria. Pero el anfitrión que nos sirve el plato de alubias no hace referencias a comunidades ligadas por un ámbito geográfico, ni étnico, ni desarrolla imágenes en torno a o sobre "lo vasco" o "lo alavés". Las imágenes que recoge, desarrolla y vehicula hacia el imaginario de los asistentes a la obra tienen que ver con él como individuo, como persona que en ocasiones se siente desubicado en un entorno que se le hace pequeño o provinciano (en nuestra interpretación y recuerdo de la obra). También en relación con su familia y amigos. Pero, de nuevo, no habla de sus relaciones personales en sí, sino de sus sensaciones y vivencias en ellas, de cómo veía todo aquello y a aquellas personas que le rodeaban. Insistimos en que no ofrece datos objetivables o hechos contrastables (como nombres de lugares, fechas…) sino, por ejemplo, fragmentos de conversaciones con familiares o amistades de quienes tampoco ofrece nombres y, sobre todo, lo que hace es compartir impresiones y sensaciones vividas en torno a aquellos encuentros. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurriera en la propuesta *Drama y aita* de La Pez, aquí dichas impresiones sí se articulan por medio de la narración verbal, con anécdotas personales (pequeñas historias vividas por el que recuerda y narra) e implican a toda una red de relaciones familiares y sociales a la vez que aluden a un contexto sociopolítico y cultural concreto, que queda muy bien dibujado, aunque no explicitado.

Para reforzar la idea de que la memoria personal siempre está ligada a la colectiva, en su desarrollo y en su reconstrucción, acudimos de nuevo a la teoría de Halbwachs, ya que esta idea sustenta nuestro argumento sobre la propuesta de Colectivo Babazorro y sobre cómo articula y transmite aspectos identitarios ligados a la memoria. Para el sociólogo francés, la aparente continuidad de nuestra vida interior es en parte el resultado del "curso de un pensamiento que nace en nosotros a la vez que en los demás, la pendiente de un pensamiento colectivo" que incluye "las impresiones afectivas [que] tienden a desarrollarse en imágenes y

representaciones colectivas" (2004: 99). Argumenta que todas las impresiones que recogemos y guardamos en nuestra memoria como instantáneas (duraciones menores) se van ordenando y van formando una cadena en la memoria gracias a otras informaciones externas que nos llegan y contextualizan dichas instantáneas. Por eso nunca son exclusivamente individuales. En todo caso, si con dichas instantáneas personales se puede recomponer una duración mayor e impersonal en la que se incluyan las primeras, como, por ejemplo, los recuerdos biográficos, las anécdotas situadas y transmisibles, "es porque, en el fondo, ellas mismas se desprenden de un tiempo colectivo del que toman toda su sustancia" (Halbwachs, 2004: 99). De hecho, a menudo, tal y como expone este autor y hemos apuntado antes, nuestros recuerdos se adaptan y reconfiguran conforme al resto de informaciones e impresiones exteriores que recibimos a lo largo del tiempo (incluidos datos, tradiciones, historias oficiales, recuerdos de personas allegadas…) para adecuarse a una lógica interna o a una colectiva (ya sea de la familia, de la comunidad, de la historia nacional, etc.). Así, entendemos cómo la conciencia personal se inscribe en la conciencia colectiva y, a la vez, la memoria y la conciencia personales informan a la colectiva. Esta creación escénica y otras expuestas en esta Parte tres son, precisamente, ejemplo de ello.

Tomamos *Extraordinario* como muestra práctica en la que visualizar el acto de transmisión de memoria e identidad colectiva que se da entre actor y audiencia cuando se comparten recuerdos situados. Las afirmaciones que siguen explican la interacción de esa transmisión de un modo general, que podemos imaginar aplicado a *Extraordinario*, o aplicado a otras de las formas teatrales que estudiaremos en las siguientes secciones. En la rememoración y transmisión de los recuerdos personales (en el intercambio interpersonal en torno a los recuerdos) toma espacio y poder la memoria, pero toma ese espacio siempre en relación y en perspectiva respecto de los otros individuos con los que se comparte. O lo que es lo mismo, se reconfigura con, y gracias a, ellos. Al mismo tiempo, esos individuos son afectados, en mayor o menor grado, por ese recuerdo compartido y su propia memoria se adaptará y reconfigurará de acuerdo a esa afectación. Es decir, que la memoria individual informará y afectará a la del colectivo (como suma de individuos), en la medida en que sea expuesta a él. En el caso de *Extraordinario*, la memoria colectiva del público es expuesta a la memoria individual de Babazorro 1 y puede verse afectada por ella. Pero el anfitrión del evento gastronómico-teatral apenas se expone a los influjos de la memoria colectiva porque, adelantamos lo que comentaremos más adelante, no da apenas espacio a que los y las comensales/espectadoras compartan sus experiencias, recuerdos, reflexiones o dudas en torno a lo que Babazorro 1 explica. Aún así, en el propio acto de adecuar el recuerdo personal a las

expectativas de recepción del mismo por parte del público, ya se da una reconfiguración y transmutación del recuerdo y la memoria. Es por ello que Halbwachs considera que nuestros recuerdos son siempre colectivos y que "son los demás quienes nos los recuerdan, a pesar de que se trata de hechos en los que hemos estado implicados nosotros solos, y objetos que hemos visto nosotros solos. Esto se debe a que en realidad nunca estamos solos. […] llevamos siempre con nosotros y en nosotros una determinada cantidad de personas" (2004: 26). Dicho en palabras de otro gran estudioso de la memoria y su narración, "uno no recuerda solo" (Ricoeur, 2003: 160). Si esto es verdad en cualquier caso, porque en nuestra memoria llevamos el eco de todas las personas que nos han afectado y afectan nuestro sentido de pertenencia, personas para las que adecuamos, más o menos inconscientemente, nuestro autoconcepto y la explicación y narración que nos construimos sobre nuestra biografía en torno a esas pertenencias y relaciones, es reiteradamente cierto en el caso de los recuerdos rememorados en voz alta ante un grupo reducido de invitados que han venido a verte y escucharte.

Extraordinario es una propuesta en la que se ofrecen recuerdos personales y rememoración individual (que, como vemos, también informan a y describen lo comunitario) y, asimismo, es un acto colectivo (como cualquier evento teatral, por otro lado, pero aquí se acentúa e incentiva esa característica de encuentro social y socializador) que procura una comunidad temporal de personas (las que asisten y son testigo receptor de las anécdotas de la vida familiar e íntima del Babazorro1/Senen en un ambiente de cena familiar). En este evento, como en todo hecho teatral, la comunicación de la experiencia está unida al cuerpo y la voz, pero también a la presencia del rememorante en la escena rememorada y en el acto de rememoración. Es decir, las impresiones de la memoria se convierten en experiencia comunicable en el hecho de narrar la experiencia ante el público. Así lo entiende Beatriz Sarlo en su estudio sobre narraciones de la memoria en Argentina, en el que expone:

> No hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo común. La narración inscribe la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer (amenazado desde su mismo comienzo por el paso del tiempo y lo irrepetible), sino la de su recuerdo. La narración también funda una temporalidad, que en cada repetición y en cada variante volvería a actualizarse. (2007: 29)

Tenemos en esta obra, por lo tanto, la exposición de una experiencia personal en un acto comunitario (el evento teatral), a través de la narración por parte de un protagonista que

funda una temporalidad que en cada representación se actualiza, sumada a una actividad física propuesta y realizada por él y en la que implica activamente, como comensales, a las personas asistentes. Esta acción de cocinar y servir una cena, a su vez, pertenece a una tradición familiar y sociocultural que vuelve a conectar con la memoria personal del protagonista-anfitrión y con los afectos a ella ligados. Tiene que ver con la memoria colectiva ligada a sus grupos de pertenencia en la adolescencia y juventud, cuando vivía en su municipio natal. Además, en esa narración se exponen también los conflictos generados por dichas pertenencias. Como, por ejemplo, cuando Babazorro 1 deja ver que en repetidas ocasiones se sentía diferente, con una sensibilidad e intereses alejados de los que mostraban sus colegas de cuadrilla y que eso propició su marcha a otra comunidad para formarse artísticamente[38], buscando un entorno más acorde a sus inquietudes creativas y, de algún modo, menos "provinciano".

En la misma narración, hacia el último tercio de la obra, Babazorro 1 cuenta cómo lo que a él le interesaba de más joven era construir y coleccionar objetos y mecanismos, cómo esa actividad creativa se convertía en su refugio ante esos conflictos de pertenencia o situaciones de "inadecuación". Es entonces cuando señala unos bultos sobre mesitas que hay cerca de las paredes, rodeando la mesa central y a sus comensales. La tenue luz se abre ligeramente para que podamos atisbar la colección de objetos a la que Babazorro 1 se refiere. Se trata de recuperaciones o recreaciones manuales de sus objetos de infancia y adolescencia: juguetes de madera, mecanismos-juguete, maquetas y miniaturas… dispuestos en peanas o mesitas que no sólo ocupan el espacio perimetral exterior de la mesa y la habitación en la que estamos acabando de cenar, sino que también se extienden por la sala contigua, a la que nos invita a pasar a continuación o a nuestra marcha. Con esto el Colectivo Babazorro nos muestra otro tipo de recuerdo, además del testimonio personal y el recuerdo incorporado y ejercido a través de la acción corporal: el objeto-recuerdo. Por lo tanto, la memoria de Senen se hace acción en esta obra no sólo por medio de rememorarla en una narración directa entre y ante personas invitadas, y no sólo por la acción física de repetir una acción/ritual social como es la de preparar comida y conducir una cena familiar que pertenece a su acervo

[38] Esta cuestión de tener que emigrar a otra comunidad a formarse artísticamente y de acabar desarrollando una actividad profesional fuera de la comunidad de origen es algo que se repite en otros de los artistas que estamos estudiando y estudiaremos a continuación (Rakel Mazón, Oscar Gómez, Rakel Ezpeleta…) y que tiene que ver con problemas o ineficacias estructurales en el ámbito de la educación y la promoción de las artes escénicas en Euskadi, tal y como se detallará en la *Part Four*. También se alude a estas ineficacias estructurales en *Teatro experimental y cambio de milenio* (Marín Ezpeleta, 2020: 155, 174, 250-53) en palabras de dos artistas vascos estudiados aquí (de las compañías FTI y Legaleón-T).

cultural y familiar tradicional y a su memoria corporal, sino también por medio de transformar el recuerdo en objeto que es exhibido en el mismo evento.

Coleccionar y crear objetos era la afición y rareza del Senen niño y adolescente. Asimismo, se convertiría en su especialidad o particularidad artística de adulto. Por ejemplo, el trabajo previo que había creado junto a Jomi Oligor en *Las tribulaciones de Virginia* (Los Hnos. Oligor, 2002) era, precisamente, la muestra de un rico y delicado mundo de objetos y mecanismos hechos en miniatura, a diferentes escalas, y entramados entre sí para contar la historia de amor de/hacia el personaje ausente Virginia; contenidos todos en una impresionante estructura móvil de escasos metros cúbicos compartidos con los dos actores y la reducida grada para acoger a la audiencia, a modo de barraca de feria. En *Extraordiario,* Senen Rodríguez sigue esa dinámica de incluir objetos artesanales hechos mayormente de madera y mecanismos ingeniosos a modo de juguetes creados por él. En este caso son presentados como objetos-recuerdos de su infancia. Por otra parte, como información complementaria, el otro componente de los Hnos. Oligor, el tudelano Jomi Oligor, que guardó de la colaboración previa el nombre de la cía., con la que sigue actuando, y la estructura de madera que contenía escenario, escenografía y gradas, también en sus obras posteriores ha seguido incluyendo objetos pequeños, curiosidades y miniaturas coleccionadas con un fin artístico.

La cuestión es que estas particularidades personales (aficiones o tendencias creativas, sensibilidades y experiencias individuales) son las que se comparten en esta obra que se titula, precisamente, *Extraordinario*. Sin embargo, en ella se presentan las anécdotas, historias, contextos, objetos y el mismo acto de cenar juntos, como si no fueran nada especial, desde una naturalidad y levedad que nos remite a lo familiar e incluso a lo insignificante. Esta es una de las pautas conceptuales de esta obra teatral. Se trata de la memoria hecha acción, recreada como ritual anti-espectacular. Se propone como acto de compartición sin pompa, se procura la inmersión en la intimidad del anfitrión, no hay artificios aparentes, ni evolución dramatúrgica con objetivo catártico o aleccionador. Simplemente, el anfitrión da una cena y nos cuenta anécdotas y recuerdos de sus años de juventud en su localidad natal. Pero, asimismo, juegan con las expectativas de la audiencia, ya que en la información previa que se da de la obra insertan una pista falsa. En el programa-presentación se sugiere el evento como un acontecimiento gastronómico-festivo de excesos: "Extraordinario: Festín gastronómico. Alcohol y cocaína a saco, que provoca en los comensales amor a ciegas y sexo desmesurado. Después del postre, sobremesa escatológica y demagogia mestiza. Todo al gusto de la gauche más divine" (Teatre Lliure, 2010: 4). Empero, lo que ocurre es una reunión de carácter

intimista, en la que una persona, el anfitrión, recibe, dirige, habla y despide a los invitados-audiencia de una reunión en torno a una cena, frugal, con ritmos lentos en las acciones del narrador (preparando y sirviendo la comida) y largas pausas entre las alocuciones. No se propicia la conversación con los comensales y estos siguen guardando el papel de "receptores" de la acción y narración propuestas. Se retiene la atención de los comensales-asistentes con la simplicidad de la comunicación cercana del intérprete hacia sus invitados, de tú a tú, en un espacio no teatral, parecido a una casa vaciada y oscura[39] por la que nos han llevado hasta llegar a la sala en la que nos espera el anfitrión. Cuando Babazorro 1 termina de contar lo que quiere y de servir los alimentos que quiere, nos invita a marchar con la misma naturalidad y levedad con la que nos había acogido. No hay efusividad ni socialización, más allá de la cortesía, en las despedidas a los y las espectadoras.[40]

Este desplante a las expectativas generadas en la publicidad de la obra parece otro modo de aludir a lo "extraordinario" como aquello que, no sólo escapa de lo habitual sino también de lo necesario. Así lo explica el Colectivo Babazorro: "Les històries reunides en aquest espectacle descobreixen éssers i fets poc –o gens– ordinaris. Són històries extraordinàries […] perquè també són extres, és a dir, sobreres. Tot i que, en ser recollides en una galeria de curiositats i encarnades en un presentador, són capaces de voler tenir lloc, encara que aquest lloc sigui el de la seva pròpia expulsió, el de la seva extinció″ (CAET, 2011: 7). Uniendo ambas pistas en los programas de mano, podemos entender como "extra" (aquello que está de más) el propio exceso y desenfreno que parece estar a la orden del día en torno al 2010-2011 (por ejemplo, en relación al consumo de productos, personas-objeto, experiencias y deportes de riesgo, drogas legales e ilegales…), tal y como se plasma, sin ir más lejos, en los programas de ficción y *reality-shows* que más éxito de audiencia tienen en las televisiones estatales del momento. *Extraordinario,* por tanto, mostraría lo ordinario como algo que paradójicamente escapa de lo que se está volviendo común en la plasmación espectacular de la vida contemporánea. Mostraría lo pequeño, el detalle, lo interno, lo

[39] En las funciones del TNT a las que pude asistir, que tuvieron lugar en el segundo piso del edificio de la Sala María Plans, a la que accedimos por una entrada secundaria. Para las funciones previas en el Radicals, se convocaba a la audiencia en el vestíbulo del Teatro Lliure y suponemos que de ahí se les conduciría también a la sala privada elegida y preparada para ofrecer un ambiente familiar y no específicamente teatral.

[40] En conversación con un espectador de otra de las funciones de *Extraordinario* en el TNT, el artista Daniel Miracle, compañero de Senen Rodríguez en la facultad de Bellas Artes de Cuenca y quien se convertiría en su colaborador y cómplice artístico para su siguiente creación, *Con Versos*, presentada con el seudónimo El Arabesco del 19 al 30 de enero de 2022 en el Teatre Lliure, supimos que no todas las representaciones de *Extraordinario* eran igual de parcas. Daniel recuerda con regocijo cómo, en la función que experimentó él como espectador, corrían las botellas de vino por la mesa para regar los copiosos platos de alubias, cómo los comensales reían, interactuaban e intervenían entre los parlamentos de Babazorro 1 y cómo, incluso, había colocados en los centros de la mesa varios montoncitos de un polvo blanco, como si fuera cocaína. Conversación informal mantenida el 26 de enero de 2022 en el Teatre Lliure del Montjuic (Barcelona), sin registro físico ni digital.

recogido, lo acostumbrado… como algo en riesgo de extinción y, por ello mismo, extraordinario.

Para finalizar esta sección, cabe reseñar de nuevo que, al igual que *Drama y aita*, *Extraordinario* es una propuesta que nace de lo personal e íntimo pero que asimismo conlleva una importante dimensión de lo colectivo. Al fin y al cabo, ambas tratan de lo que es y de cómo se siente un individuo dentro del grupo. En primer lugar, en referencia al grupo más cercano y reducido que supone el de su entorno familiar, pero también, de manera cuasi yuxtapuesta, en referencia a otros grupos sociales del entorno local en el que han crecido sus protagonistas. Cuando ellos hacen memoria de su mundo interior, integran en la misma el recuerdo de los otros y del contexto en el que se hallaban. Rememoración y reconocimiento van de la mano en la reconstrucción de la memoria que, como señala Ricoeur, atraviesa también las comunidades de "otros": "Atravesamos la memoria de los otros, esencialmente, en el camino de la rememoración y del reconocimiento, esos dos fenómenos mnemotécnicos principales de nuestra tipología del recuerdo" (2003: 159). Cuando Babazorro 1 rememora los encuentros del pasado frente a la mesa con sus familiares y allegados, está atravesando las memorias de quienes le escuchan en el presente de la representación teatral (que tienen que organizar la información recibida, ya sea como descubrimiento, reconocimiento, comparación y rememoración propia, identificación o imaginación), pero también atraviesa la memoria (como imagen) de las personas aludidas en el recuerdo y dibuja la memoria (como imagen) de los grupos y comunidades rememoradas. El filósofo francés, unas páginas más adelante, recoge una cita de Halbwachs para ahondar en la relación entre memoria individual y memoria colectiva, afirmando que la memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva y que, por tanto, hay que asumir, "que este punto de vista cambia según el lugar que yo ocupo y que este lugar mismo cambia según las relaciones que mantengo con otros medios" (en Ricoeur, 2003: 162).

Ese lugar, esa situacionalidad personal de la memoria que la hace ineludiblemente dependiente de lo relacional y contextual, no está sólo situada en el espacio, sino también en el tiempo (el histórico y el personal biográfico). El caso de Senen/Babazorro1 es muestra de ello. Los años en los que Senen vivía en su juventud con su familia (en torno a la década de 1990) eran muy distintos históricamente al tiempo en el que *Extraordinario* tuvo lugar. Aunque el lapso de diferencia fuera de tan sólo unos 15 años, el cambio de milenio trajo

consigo importantes variaciones en el estilo de vida y la política estatal e internacional[41] que afectarían a los protagonistas e invitados de *Extraordinario*. En cuanto al tiempo biográfico personal, no cabe duda de que para cualquier joven existe una diferencia en cómo experimenta el mundo y la conciencia de sí mismo/a entre la primera juventud y recién entrados en la mayoría de edad y cuando se entra ya en la treintena. Sin tener más detalles sobre su biografía que los que compartía y se deducían de su narración, nos queda también claro que en la trayectoria personal de Senen la diferencia entre el tiempo durante el que vivió en su casa familiar en su localidad natal y el tiempo durante el que vivía independizado en Valencia, en Barcelona o de gira, trabajando como creador teatral, era tan importante para él, que le dio pie a idear una obra que trataba esa cuestión.

En relación con esto, con cómo la conciencia y memoria individuales atañen al tiempo y a la conciencia colectiva, el sociólogo y psicólogo francés Halbwachs, por su parte, cuestiona la creencia habitual en psicología de que el flujo de pensamiento individual corresponde a un transcurso del tiempo irreductible a cada conciencia individual, y la desmiente al afirmar que, en realidad, "si al acercar varias conciencias individuales, podemos situar sus pensamientos o acontecimientos en uno o varios tiempos comunes, es porque la duración interior se descompone en varias corrientes que tienen su origen en los propios grupos. La conciencia individual no es más que un lugar de paso de estas corrientes, el punto de encuentro de los tiempos colectivos" (2004: 127). En *Extraordinario* se amplifica ese punto de encuentro entre tiempos colectivos como acercamiento de conciencias individuales, ya que su protagonista propone el evento teatral como encuentro gastronómico-familiar en el que las personas habitualmente comparten experiencias comunes a la vez que intercambian pareceres, noticias, anécdotas, actualizaciones de su biografía… y, con todo, actualizan y avienen sus respectivas conciencias –aunque en la práctica concreta de la representación a la que asistimos, el flujo al compartir era más bien unidireccional, de anfitrión a invitados/as–.

Con todo, parece claro que el tiempo marca nuestra memoria y nuestra conciencia de la situación que ocupamos en el mundo y en nuestra red de relaciones. Es precisamente el tiempo, y la manera en la que lo vivimos en nuestra conciencia interna, lo que acuña nuestra memoria y nuestra entidad. El ejemplo escénico estudiado aquí no hace sino confirmar en concreto las afirmaciones genéricas respecto al trinomio memoria-conciencia-identidad que ya apuntara John Locke en el s. XVII y que hemos presentado en las bases teóricas de la

[41] Por ejemplo, las interrelaciones de comunicación que posibilitaba la extensión de redes en internet 2.0, la guerra entre EEUU y el "eje del mal" y las consiguientes protestas populares masivas contra la segunda guerra en el golfo pérsico, una crisis financiera internacional y el inicio de la recesión económica en España, el fin de la actividad armada de ETA…

Parte uno y las reflexiones filosóficas, sociológicas o psicológicas que le han seguido y que hemos ido incluyendo aquí respecto del tiempo. Para acabar el capítulo, introducimos una reflexión que nos permite cerrar el recorrido abierto en torno a la memoria, la identidad y el tiempo, y es que, a diferencia del pensamiento, que transcurre constantemente y que va de una percepción a otra y de un estado afectivo a otro, lo característico de la memoria, según Halbwachs, es que nos obliga a detenernos y a apartarnos momentáneamente de este flujo, "como si a lo largo de esta serie continua se presentasen diversos puntos donde se abriesen bifurcaciones. Sin duda, el pensamiento aún está activo en la memoria: se desplaza, está en movimiento. Pero lo que es digno de mención, es que entonces, y sólo entonces, podemos decir que se desplaza y se mueve en el tiempo" (2004: 128). Es decir que, gracias a la memoria, el pensamiento se sitúa y desplaza en el tiempo. Todo esto nos indica que es el tiempo y cómo lo percibimos o marcamos en nuestra conciencia mediante la memoria (que detiene el flujo de pensamiento y el continuum temporal en momentos significativos, que son también punto de encuentro entre tiempos colectivos y el tiempo individual), lo que marca nuestra identidad.

21. *Futuro simple, futuro imperfecto* (2010) de Espe López y Txubio Fernández de Jauregi. Tiempos de crisis y crisis de una generación

Al tratar la memoria individual autobiográfica (en *Extraordinario* y en *Drama y Aita*), hablamos del tiempo pasado tal y como ha quedado marcado en la conciencia individual de quien expone (miembros de La Pez o el Colectivo Babazorro). Sin embargo, ahora queremos adentrarnos en las posibilidades de la memoria como movimiento de la conciencia histórica, cuando el recuerdo y la memoria se pretenden colectivos y apelan a una generación de coetáneos. La reconstrucción en público de este tipo de memoria hace que el colectivo apelado se identifique como tal, de modo que, además, se construyan hilos de pertenencia a una comunidad. Tal y como apuntábamos antes (con apoyo de las teorías de Halbwachs y Ricoeur), la memoria y el recuerdo siempre se construyen colectivamente, aunque pertenezcan al ámbito de lo personal. En el caso que presentamos ahora, además, se introduce en esta (re)construcción la conciencia histórica (de pertenencia a una generación dentro de los aconteceres históricos, socioculturales y políticos que ha vivido una comunidad de gentes). El público se identifica (o no) con la descripción de la historia reciente común plasmada en la obra y labra así más lazos de pertenencia con dicha historia común o con los diferentes colectivos protagonistas en la misma. Lo que se muestra en la obra no cambia el pasado, pero sí puede cambiar el sentido que demos a ese pasado o añadir matices al mismo y, por lo tanto, puede variar la calidad de nuestras pertenencias. A este respecto Ricoeur expone lo siguiente aquí:

> Ahora bien, la memoria conserva un privilegio que la historia no puede quitarle: el de situar la propia historia como disciplina puramente retrospectiva en el movimiento de la conciencia histórica, como ha hecho R. Koselleck al distinguir entre «espacio de experiencia» y «horizonte de espera». […] La paradoja es la siguiente: el pasado —suele

> decirse— ya no puede ser cambiado; es, en este sentido, algo determinado. El futuro, por el contrario, se considera algo incierto, abierto y, por ello, indeterminado. […] el sentido de lo que pasó, por el contrario, no está fijado de una vez por todas. (1999: 48-49)

Vemos con ello que la memoria no se relaciona únicamente con el pasado (recordado) y con el presente (en el que se recuerda), sino que también el futuro (como movimiento y horizonte de espera) juega un papel importante en el sentido que le damos. A colación del pasado y el futuro (in)determinados, se elabora la siguiente obra que estudiaremos: *Futuro simple. Futuro imperfecto* (2010) de Espe López y Txubio Fernández de Jauregi. En ella, la imaginación de sus protagonistas crea recuerdos de pasado y distopías de futuro para reflejar una realidad histórica presente. Las reminiscencias entre ficción dramatizada y realidad compartida con la audiencia hacen que ésta pueda situarse como perteneciente a una comunidad de gentes, situada en un tiempo histórico y un territorio concretos.

Futuro simple. Futuro imperfecto es una proyección de futuro desde la que sus ideadores hacen memoria de su pasado común (como creadores escénicos vascos que vivieron intensamente los hitos socioculturales de los años ochenta en su juventud) y se enfrentan a un presente distópico con una fuerte base de realidad (la crisis endémica en los sectores de la creación artística). *Futuro simple. Futuro imperfecto* es una colaboración entre dos artistas, Ignacio Fernández de Jauregi (Vitoria-Gasteiz, 1960), más conocido como Txubio, y Esperanza López (Irun, 1963), que ya habían coincidido juntos previamente en creaciones de la extinguida compañía Legaleón-T, pero que inician aquí una fructífera colaboración escénica a dos, mano a mano. Esa colaboración y este trabajo darán pie a la obra posterior *Ella y él. Ficciones* (2011), para la que, precisamente, recuperarán la compañía Legaleón-T como productora y sello de la misma.

Entre el 20 y 22 de mayo de 2010 en el museo ARTIUM de Vitoria-Gasteiz, tuvieron lugar las primeras jornadas "La utilidad de lo inútil".[42] Fueron organizadas por el propio Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM y por el colectivo ARTEA de investigación escénica y se dedicaron a la *performance*. Reunieron investigadores/as y

[42] "La utilidad de lo inútil" es una cita del artista Juan Hidalgo, expuesto en ARTIUM del 27 de marzo al 5 de septiembre de 2010, según nota de prensa pública en redes sociales por el entonces director del mismo Museo-Centro Vasco de Arte Contemporáneo, Daniel Castillejos (Artium, 2010). La cita dará título a las jornadas sobre performance encargadas por la dirección de ARTIUM en mayo del mismo año. Curiosamente, también será el título de un posterior e influyente ensayo del humanista Nuccio Ordine, publicado originalmente en italiano en 2013 (*L'utilità dell'inutile*, Milán: Bompiani) y el mismo año también en francés, catalán y castellano (*La utilidad de lo inútil. Manifiesto*, Barcelona: Acantilado).

críticos/as de artes escénicas, *performers* y otras artistas, para reflexionar sobre los diversos modos de abordar procesos creativos.[43]

La dirección del programa fue de Idoia Zabaleta e Isabel de Naverán (ambas provenientes del mundo de la danza contemporánea, investigadoras y parte del colectivo ARTEA) e integraba conferencias de distintos formatos y sesiones de performance. Para colaborar en dichas jornadas, las comisarias encargaron a la actriz irunesa Espe López (de Legaleón-T y colaboradora asidua de l'Alakran) y al vitoriano Txubio (Fernández de Jauregi, del Kolectivo Mostrenko, colaborador habitual de las compañías vascas Zanguango y Trapu Zaharrak, y colaborador puntual de también, entre otras, la compañía catalana Societat Dr. Alonso o la suiza L'Alakran, además de serlo de Legaleón-T) que prepararan conjuntamente una pieza corta tratando el tema del futuro. Durante el proceso de concepción, según nos narra Espe López (Marín y López, 2011 y 2020), se encontraron con una incompatibilidad de compromisos que imposibilitaba la presencia de Txubio en el día asignado durante estas jornadas. Por lo cual idearon la opción de convertir el material que estaban preparando en una video-*performance*. Así nace *Futuro simple, futuro imperfecto*, video-*performance* de 26 minutos en la que colaboró Sergio Fabri como cámara y editor, y Barbara Giongo aportando voces en italiano. Se presentó al público en Artium el 21 de mayo de 2010. En febrero de 2012 también se expuso en el museo San Telmo de Donostia, dentro del ciclo Mugatxoan.

El vídeo se introduce con una voz en off sobre imágenes de un plano subjetivo, cámara en mano, acercándose e introduciéndose en una sala estanca, cuya puerta tiene un letrero de cartón con una inscripción a rotulador que dice "Área de criogenización. Clase turista". En el interior, la cámara va "paneando" sobre distintos detalles y descubrimos, entre plásticos, un vinilo de Conchita Piquer y un gran pescado muerto, a dos seres humanos tendidos en el suelo, como dormidos, cubiertos en plástico transparente para uso alimentario. El plano se centra en sus caras (son Espe y Txubio). Mientras, la voz en off ha ido explicando en primera persona, desde un presente situado en torno al año 2025-2037 (la narradora no tiene claro en qué año vive) que en el pasado "la crisis de los tiempos modernos […] llevó a la sociedad a no necesitar artistas", que en 2011 no les contrataba nadie y que, por eso, ellos optaron por la criogenización, con la marca Findus, para después "re-ci-clar-se". Tras estas palabras, que coinciden con un primer plano de los dos actores dormitando, de pronto, ambos abren los ojos a la vez. Se da un salto a imágenes en exterior, en un entorno verde de bosque en un día soleado, en el que aparecen de nuevo Espe López y Txubio Fdez. de Jauregi,

[43] Programa completo visible en: <https://masdearte.com/la-utilidad-de-lo-inutil/> [23/07/2020].

jugueteando, brincando y abrazando árboles en un ambiente bucólico, con vestidos vaporosos y claros de corte romántico, pelucas de pelo largo, contrarrestados por zapatillas y calcetines de deporte. La acción se da a cámara lenta y con un tratamiento de la imagen que potencia la luz y los destellos, como el recurso que se utiliza en cine para marcar secuencias de recuerdos o ensoñaciones. De fondo, en *off*, música lírica con una voz femenina de bel canto.

El tratamiento de imagen de esta secuencia (ambiente bucólico, movimiento ralentizado, exterior en espacio verde en día soleado, imagen con destello) se repetirá a lo largo de la vídeo-*performance*, con algunas variantes de situación o vestuario de los protagonistas, en otras breves secuencias intercaladas entre las cuatro más largas que contienen diálogo o texto. Los cortes entre unas y otras secuencias, entre las principales con texto o diálogo y los insertos de "imágenes del recuerdo bucólico", son directos, sin transición.

Tras la introducción con voz en *off* y el primer corte de "recuerdo bucólico", empieza la primera escena, con un plano medio en el que vemos a Espe y Txubio[44] sentados uno al lado del otro, frente a una mesa y frente a cámara, dirigiéndose al público asistente del que el espectador se siente parte. De fondo, un gran mapamundi con leyendas en latín (nos recuerda al que ya usó la compañía Legaleón-T para la obra *El silencio de las Xigulas* de 1994, en su reposición de 2008). Van ataviados con vestuario chocante: ella con camisa rojo chillón de material sintético y efecto brillante, y una visera negra de tipo béisbol; él con un mallot amarillo de ciclista y un gorro de montaña rojo, bajo el cual se ven largas greñas de rizos castaños. Sobre la mesa, en el lado de Espe, un globo terráqueo en miniatura, y detrás un marco de foto con protuberancias decorativas recargadas; en el lado de Txubio, una liebre disecada sobre un pedestal y, delante, una foto en blanco y negro enmarcada en la que se distingue a una pareja en traje de boda. La actitud y comportamiento de ambos intérpretes recibiendo al público es natural, cercana, como en aquellas performances en las que se pretende que no haya una "interpretación" por parte de los actores. Parece que vaya a suceder un coloquio sin ampulosidades ni formalismos. Sin embargo, la sensación recibida a través de la pantalla es teatral por la elección de vestuario y *atrezzo*. Hablan entre sí y con el público (o sobre él) a medida que éste va llegando. Hablan en tono informal e incluso familiar, mientras dan pistas sobre el momento (o civilización) en el que están. Se escucha una locución en *off*

[44] Utilizaremos sus nombres de pila cuando nos refiramos a ellos en escena porque así se dirigen el uno al otro en sus obras conjuntas, en las que tienden a usar este recurso para generar cercanía con el público y tienden, asimismo, a no hacer distinción entre actor y personaje, ahondando en lo que se ha conocido también como actuación "de la tercera vía" (Marín Ezpeleta, 2020: 89-90; *cf.* Barba y Savaresse, 1988: 166). La misma lógica opera en el resto de casos estudiados: cuando los actores hacen patentes sus nombres de pila y los utilizan en escena buscando la complicidad y cercanía, procuramos aquí trasladar dicha cercanía con el modo en que nos referimos a ellos.

en italiano de otra persona, a la que aluden ellos para continuar haciendo comentarios aparentemente informales, en este caso, sobre cuestiones idiomáticas que se habían mencionado en la introducción. Previamente, las voces en *off* de la introducción (que aquí se descubre que pertenecen a los mismos dos actores) hacían alusiones al idioma imperante en la actualidad (futura), que es el italiano. En esta escena aclara Espe que esto es debido al "tercer imperio romano" y advierten al público de que tienen que espabilar para aprender italiano, mientras se excusan por hablar ellos mismos en castellano antiguo, por ser ese su idioma habitual cuando fueron criogenizados. También en escena, ambos dialogan sobre que "el inglés no… no tiene lugar".

Cuando consideran que ya ha llegado todo el público pendiente, comienzan a narrar cómo era su vida en el pasado, cuando eran jóvenes (y comenzaban su andadura teatral) en los ochenta, y qué hacían: ir a conciertos de rock radical como La Polla, Anti-régimen, Cicatriz, Eskorbuto, Distorsión, Vómito social, Potato, Baldin bada…, cantar y corear "no future", ir a *txoznas*[45] y beber, tener amigos que se drogaban e iban siempre con botas y calcetines gordos, incluso en verano… En definitiva, dicen: eran punkis. "También fuimos comunistas" y "antes habíamos sido hippies", van relatando y dialogando. Entre tanto, mientras hablan, uno u otro aleatoriamente y sin interrumpir lo que estuviese diciendo, se cambia el gorro por otro sombrero o aditamento para la cabeza (así, a lo largo de la escena van apareciendo un sombrero andaluz, uno napoleónico, una cabeza de caballo de plástico, un gorro Fez o tarbush, una capucha de procesión de la semana santa, un sombrero de cowboy, un sombrero puntiagudo de bruja de cuento, un gorro de bufón, una peluca lila…). Cada vez que esto ocurre, el otro se queda desorientado, como si su compañero se hubiera vuelto transparente, y pregunta preocupado "¿estás ahí?", a lo que quien acaba de estrenar complemento para la cabeza, responde sin inmutarse "sí, claro, estoy aquí. Concentrado" (o alguna variante de esta idea), y sigue su alocución.

La video-performance se plantea como una reflexión sobre el futuro. Se articula en torno a una proyección de futuro, una especie de distopía sobre la que no se aportan muchos datos. Sí, pero en la práctica, la obra habla en y del pasado, narra y explica el pasado, desde la

[45] Las *txosnak* o "txoznas" son tabernas efímeras que se montan en las fiestas locales y regionales del País Vasco y Navarra. Aunque la existencia del vocablo data de 1905, ya que aparece 'txosna' en el diccionario vasco-español-francés de Resurrección María de Azkue, y en euskera hace referencia a cualquier tenderete o puesto en el que se vende bebida o comida en las fiestas y romerías, el uso más extendido es el que se refiere a los puestos de bebida (habitualmente cerveza y *kalimotxo*) montados por asociaciones y entidades sociales y activistas, en las fiestas populares urbanas de finales de los 1970 (desde que dejaron de perseguirse dichas asociaciones populares y sus actividades) que, agrupándose, ofrecían también un programa de conciertos gratuitos y multitudinarios (de grupos locales, canción protesta, punk, rock, heavy, ska…) alternativo a los programas institucionales ofrecidos por los ayuntamientos en las capitales y poblaciones más importantes de Euskadi y Navarra.

memoria de los protagonistas recién despertados de su criogenización. Y se trata de un pasado que hace referencia al presente de los artistas durante la creación de la obra. La performance, por lo tanto, y según se relata en el dosier *Futuro1* de Legaleón, se plantea como una hipótesis de su futuro: "desaparecidos durante unos años (dada la crisis actual, y en particular la crisis permanente en el sector teatral) y desde el futuro, mandábamos unos "consejos" sobre la situación actual" (López, 2010).

No hay que olvidar que esta pieza se concibe y presenta cuando el Estado Español entra en recesión económica (tras la crisis financiera que estalló en 2008 en EEUU por los créditos *subprime*, con repercusiones mundiales, y el estallido paralelo de la burbuja inmobiliaria en España que hace que sus bancos estén faltos de liquidez y en 2010 tengan que ser rescatados con dinero público) (Platino y Moore, 2009; Calvo Hornero, 2008). Dicha recesión lleva a que, entre la fuerte subida del paro a nivel estatal, la merma de ingresos y capacidad adquisitiva generalizada en la ciudadanía y los muchos recortes de inversión y gasto público debidos a las "políticas de austeridad" adoptadas por el gobierno del entonces presidente Rodríguez Zapatero siguiendo directrices del Banco Central Europeo, tanto los circuitos de distribución y difusión de artes escénicas dependientes de dinero público (programaciones de teatros municipales, de centros cívicos y casas culturales, festivales…) como muchos de los privados (por efecto rebote o por incapacidad de sostener sus gastos estructurales) desaparecen o se "reinventan" en formatos que eluden pagar un caché justo a los artistas participantes. Así, desde 2010, la mayoría de artistas y otros trabajadores del sector cultural en el Estado (y el País Vasco no fue ninguna excepción en este sentido), independientemente de su nivel de formación o experiencia previa, se vieron abocados a una situación de precariedad laboral y económica intensificada y continuada en el tiempo o, directamente, abocados al paro y la pobreza.[46]

Por eso, se hace significativa la irónica frase de Espe hacia el final de esta escena: "fuimos punkis porque creíamos que no había futuro", a la que responde Txubio: "Nos equivocamos, como en tantas cosas", con una tranquilidad y convencimiento que evidencian el grotesco contraste con su realidad. Continúan explicando que cuando cantaban y coreaban "*No future*!" no podían pensar que vivirían tanto y que llegarían "aquí" (el 2025 o 2037). Añaden asimismo que, puesto que sus progenitores eran obreros ("los míos obreros y

[46] Aportaremos datos concretos en torno a esta descripción de situación en la cuarta parte, en la que dedicaremos un capítulo al tema de la precariedad en el sector artístico y el gremio actoral.

maketos",[47] especifica Espe), estaban empeñados en que ellos, sus hijos, estudiaran y por eso les decían "haced una carrera, labraos un futuro, no hagáis como nosotros". Con todo, Espe y Txubio se presentan a sí mismos como prueba de la máxima que comparten con el público y que quieren que quede clara: el futuro puede ser simple; el futuro puede ser imperfecto. El futuro puede ser simple e imperfecto. Tras una pausa, se consultan mutuamente si están preparados para el final, asienten, cuentan hasta tres y así acaba la escena. Corte a una breve secuencia en exterior día en ambiente bucólico (como la descrita antes), ahora con ladridos de perro pequeño como sonido en *off* (en vez del canto lírico).

Según se narra en el vídeo, los progenitores de Espe y Txubio tenían en el pasado fe en el futuro (nuestro presente), y la concepción generalizada en la sociedad occidental entonces era la de que el futuro conllevaba progreso. Por otro lado, la generación que creció y se formó con el punk, a la que pertenecen Espe y Txubio, desconfiaba del progreso al que apuntaba el capitalismo contemporáneo y así lo expresaba en su música y otras formas de contracultura. De ahí surge una de las máximas del punk, extendida a partir de la canción *God save the Queen* de The Sex Pistols, "*No future!*" (Worley, 2017), que resultaba tan áspera a la mayoría de la sociedad conformada al sistema capitalista imperante. El catedrático de filosofía y doctor en teología Raúl Gabás explica la relación entre progreso y futuro y también de dónde viene la fe en los mismos tan extendida en la contemporaneidad, pero que está ya inscrita en nuestra concepción occidental del tiempo. En el coloquio *Les concepcions del temps. Com està impactant la noció de progrés occidental en temps de la Covid-19?* (Gabás y Crespo, 2020), habla de cómo la concepción cristiana del tiempo lineal finito que se dirige a un fin (la eternidad en el plano del espacio-tiempo divino) es secularizada en la ilustración con, por ejemplo, Hegel, que asume que "la tierra-universo tiene un espíritu que lo vivifica" y que "se consuma el tiempo*"* cuando se entiende que el ser humano "es la conciencia de la realidad". Es decir, que dentro de la propia vida terrenal se concibe el tiempo como progresivo, orientado a un fin. La propuesta hegeliana es, por lo tanto, que la historia camina hacia un final dado por la conciencia humana, una conciencia superior del espíritu, la consiguiente libertad de los humanos "y la difusión de la conciencia de libertad a todos los países*"* (Gabás y Crespo, 2020: min. 14'-17'). Así, durante la ilustración la idea heredada de la cristiandad de que la historia camina hacia un fin se mantiene y asimismo se seculariza, al colocar al ser humano y su conciencia en el centro. En esas coordenadas la fe en el progreso

[47] Desde finales del s. XIX y hasta los años 1970 del s. XX se utilizaba la palabra "maketo", con connotaciones despectivas, para referirse a los inmigrantes españoles en Euskadi, que llegaron en grandes oleadas en las últimas décadas del franquismo (principalmente desde Andalucía, Extremadura y Galicia).

se extiende a todas las capas de la sociedad y en todos los ámbitos de la vida en occidente, más aún entrando en el capitalismo (Bury, 2009).

Las tesis de Hegel nos hacen pensar en cómo la idea de conciencia traída por Locke un siglo antes en sus reflexiones sobre el individuo, la memoria y el *self* (de las que hemos hablado en la primera Parte y recordábamos al final del capítulo anterior), se une de nuevo aquí a la idea de identidad, pero en este caso a través de la historia, como reflejo de un tiempo compartido por la humanidad y en relación con la idea de memoria colectiva. Es decir, según las explicaciones previas, si para Locke la conciencia individual de uno mismo está determinada por su memoria, para Hegel la conciencia humana (extendida a la humanidad entera) determinará el rumbo (el fin) de la historia. Teniendo en cuenta que, como ya se ha explicado en el marco teórico, el tiempo histórico es el tiempo de la memoria colectiva y, por lo tanto, también de cierta identidad colectiva, podemos extrapolar que la conciencia del espíritu humano al marcar nuestra historia marca nuestra identidad común como especie. Esta visión tiene importancia en el análisis interpretativo de esta propuesta artística ya que, la misma está concebida en base a la idea de progreso (de tiempo lineal hacia un fin mejor) y en base a la creencia de que si no hay progreso, no hay futuro (o, explicado usando las máximas del punk: no hay futuro porque no existe el progreso). Espe y Txubio toman conciencia de esto y proponen una fantasía distópica sobre el futuro que hace referencia a su situación del presente (de crisis) y que amplía conciencia (entre la audiencia) sobre la repetición cíclica de las crisis y la falta de expectativas halagüeñas sobre un futuro mejor, como especie. A pesar de la premisa conceptual que tiñe la propuesta argumental inicial con un halo de desesperanza (sobre el futuro de la humanidad), algunas intervenciones de los actores, el tratamiento humorístico y la propuesta artística en su conjunto, aportan ilusión por un futuro que puede ser simple e imperfecto, pero humano y comunitario.

Volviendo a la idea de progreso como marca identitaria del mundo y sociedades actuales contra las que se rebela el punk y los artistas que se identifican con él en los años ochenta (como Txubio y Espe, según relatan en *Futuro simple. Futuro imperfecto*), retomamos el recorrido evolutivo de esta idea, tal y como la presentan Bury (2009), Nisbert (1986 y 1998) y Gabás (Gabás y Crespo, 2020), ya que liga los orígenes de esta concepción con la postura punk ante el capitalismo y con las fuentes ideológicas de las que beben las personas pertenecientes a la generación y contexto de Espe López y Txubio Fdz. de Jauregi. El idealismo de los alemanes Kant, Hegel y Fichte fue heredado por Carl Marx y éste lanza la noción de una "consumación de la historia" desde un punto de vista materialista. A esto se le añaden las visiones de los socialistas utópicos en el siglo XIX (que promulgan un final feliz

para la humanidad) y a finales de ese siglo se genera un conglomerado de política progresista. Una política que cree en el futuro, en lo que ha de venir, en el progreso. Hay, además, una peculiaridad socio-político-económica que se desarrolla e "inserta en la entraña de los pensantes" durante el capitalismo del siglo XX y que implica que optar por el futuro es lo válido, es lo interesante y es lo garantizado, mientras que extiende el desprecio por el pasado, como algo que "no tiene gran cosa a decirnos*"* (Gabás y Crespo, 2020: 18'). Así, se amplifica la creencia contemporánea occidental de que quien mira al futuro está en lo cierto y quien mira al pasado está desfasado. Y esta concepción del tiempo simplemente futurista lleva al desarrollo del "futurismo sistémico" en el siglo XX, es decir, el sistema que ha de renovarse continuamente (en modos, políticas, productos, modas…) enfocado hacia el futuro, el sistema en el que los cambios y novedades se legitiman por su propio estatus de novedad. Si a este futurismo le sumamos la última evolución del capitalismo hacia un neoliberalismo globalizado, entendemos cómo en pleno siglo XXI "ha crecido la aceleración y la prisa" (Gabás y Crespo, 2020: 19') por acercarnos al progreso, al futuro (que será mejor que el presente). En este entorno, con esa concepción del tiempo instalada y celebrada por la mayoría de personas, habitan los artistas que estudiamos aquí y, a su vez, contra los determinismos y consecuencias de esa concepción progresista del tiempo y la socialización, se rebelaban muchos artistas de la contracultura en las últimas décadas del siglo XX, en las que crecieron los ideadores y protagonistas de esta propuesta. Al contrario de la tendencia y concepción generalizada, para el punk el futuro no existe, porque el progreso, con sus "presupuestos y premisas esenciales, sus elementos decisivos –crecimiento acumulativo, continuidad en el tiempo, necesidad del desarrollo de las potencialidades, etc.–" (Nisbert, 1986: 10), no tiene cabida, el progreso es una falacia.

Pero además, hay otra forma en la que el tiempo actual y nuestra concepción de él posicionan en contra a jóvenes artistas a partir de los años ochenta, de un modo que les hace identificarse en oposición a la identificación general del progreso con la globalización y el capitalismo neoliberal. Así se desprende de los parlamentos de Txubio y Espe en esta video-*performance* (como cuando evidencian la ilusa presunción que tenían sus progenitores sobre el futuro alentador que les esperaba a ellos si estudiaban y se avenían a lo que el sistema socio-económico marcaba). Sin duda, la rapidez y aceleración actuales están enlazadas a la idea de la globalización: "Hemos construido un mundo-tiempo globalizado, que preside el sino de la época (producir con rapidez para llegar a cualquier parte del mundo)" (Gabás y Crespo, 2020: 19'). La habitual fe contemporánea en el progreso y la apología neoliberal del presente, del aquí y el ahora como vértebra central del hedonismo neocapitalista, son una

marca de pertenencia a esta contemporaneidad de la globalización. Asimismo, la reacción a esta, su negación por parte de colectivos contraculturales (como el punk) que se oponen a la dinámica de consumismo y políticas neoliberalizadoras del capitalismo tardío son, por lo tanto, también una marca de pertenencia (en vía negativa) a colectivos de esta contemporaneidad.

Aunque no sólo desde la música y contracultura se recela del progreso en el contexto de la posmodernidad. Tal y como explica Marc Augé, entre cierto número de intelectuales el tiempo ya no es un principio de inteligibilidad: "La idea de progreso, que implicaba que el después pudiera explicarse en función del antes, ha encallado de alguna manera en los arrecifes del siglo xx" (2008: 31). Un ejemplo: la vía negativa del progreso como catalizadora de la crisis de la modernidad es una idea que ha estudiado Antonio Campillo (1985) en un sugerente ensayo que también medita sobre la historia y el tiempo. Gergen (1992: 296), por su parte, aclara que la táctica y práctica postmoderna de deconstrucción permite a la cultura emanciparse de los efectos cegadores del argumento modernista en torno al progreso. Este tipo de cuestionamientos intelectuales que surgen con la eclosión de la postmodernidad y que disputan (y deconstruyen) las "verdades" generalizadas e irrefutadas hasta entonces (incluidas las de futuro y progreso), también afectan a los y las jóvenes artistas que se forman y despuntan en esas décadas finales del siglo XX. De modo que, aunque sea indirectamente, los y las creadores/as escénicos/as y artistas en general pertenecientes a esa generación están tocados por el cuestionamiento de las formas y concepciones imperantes a finales del siglo pasado: a mayor asentamiento del capitalismo neoliberal como "única opción para el progreso humano", como asunción del futurismo, mayor respuesta contracultural. Quizá eso explique las importantes corrientes que surgieron y se desarrollaron con el fin de desmantelar los principios de las estructuras (ideológicas, político-económicas, epistemológicas…) imperantes en aquellos años. Y la respuesta podía venir tanto de acciones y propuestas artistas, sociales, contraculturales… (como el punk o el rock radical vasco del que reconocidamente bebieron Espe y Txubio en su juventud), como de cuestionamientos intelectuales sobre los principios epistemológicos e ideológicos que servían de base al constructo político-económico y cultural neoliberal occidental globalizado. Ese es el caldo de cultivo para una generación en la que se reconocen activamente.

Ser testigos y partícipes de ese tiempo común crea lazos de pertenencia. Tal y como ya apuntábamos en las bases teóricas de la Parte uno, haber sido testigos o partícipes de los mismos acontecimientos históricos queda en la memoria colectiva de las personas coetáneas, y de esa manera quedan ligadas por su participación en esa memoria colectiva, agrupadas en

una comunidad imaginaria de "pertenecientes a una generación". De modo que, una vez más, se establece la relación entre tiempo histórico y memoria biográfica en la configuración de una identidad y, en este caso, en torno a la idea de "generación". El tiempo produce pertenencia identitaria colectiva en cuanto que miembros de un colectivo se reconocen e identifican como pertenecientes a x generación o como parte de x momento histórico relevante.

Nueva escena del vídeo. Aparecen Txubio y Espe bailando "a lo suelto" al son de música flamenca, con un telón rojo de fondo enmarcado en una tira de luces de colores. Plano americano. Él con una copa coñac en la mano, pantalón y corbata negros, camisa blanca, americana fucsia brillante y gafas de sol. Ella con peluca blanca sujeta por gafas de natación plateadas, a modo de diadema, sujetador blanco, falda hecha de plásticos blancos y alas blancas, de tipo querubín, a la espalda. Luz roja general y ambiente oscuro, recreando una atmósfera de cabaret caduco. Bailan mientras suena la música. Cuando ésta para, él habla y ella desaparece del plano. Él hace chistes malos, habla de la necesidad de ser gracioso y de la conveniencia de ser payaso actualmente, incluso entre los políticos, "que hacen mucha gracia". En un momento posterior, Espe introduce su cara de perfil en primer plano para, con toda tranquilidad, advertirle a él de que "esto" (de los monólogos cómicos "con la copa de coñac") "ya no se lleva", que lo ha hecho todo el mundo.

En esta escena se posicionan como actores, como parte de un colectivo distinguido: el de artistas. Pero si atendemos al contexto que ofrecen el resto de escenas y a las referencias temporales que se introducen aquí ("ya no se lleva", "ya está hecho"…), observamos que se posicionan como artistas en un contexto temporal concreto, el presente. Así se desprende de sus expresiones en atención a lo que escribe Ricoeur respecto del pasado, al que solemos referirnos "al mismo tiempo, como aquello que ya no es y como aquello que ha sido. La primera designación adverbial es de carácter negativo: «ya no»; la segunda depende de la nomenclatura de los tiempos verbales y es de carácter positivo: «ha sido»" (Ricoeur, 1999: 75). En este caso, la doble designación hace referencia a su adecuación como actores-creadores a los tiempos que corren (que "ya no son" pero lo "han sido"). Por eso, en un nivel más general, en relación con la cuestión identitaria, vemos que no tratan de la "esencia artística" que permanece en cualquier época, ni hablan de los artistas como un colectivo inmutable o perenne. Al contrario, hacen referencia al carácter efímero de su "pertinencia" en los tiempos actuales. Tratan de la situación de los artistas en el tiempo de creación de la obra y en un ámbito espacial cercano. En la ficción que recrean, aluden a y hablan desde el mismo lugar en el que serán vistos y oídos por la audiencia que asista a las jornadas "La utilidad de

lo inútil": el ARTIUM de Vitoria-Gasteiz en 2010. Asimismo, se posicionan en el futuro para hablar con distancia del pasado, tanto del pasado-pasado (para la audiencia y para los protagonistas del vídeo: los años ochenta, por ejemplo), como del pasado-momento criogenización (de los actores), que corresponde al presente de la audiencia.

Con la estrategia de relatar en la primera escena anécdotas sobre sus años de juventud y sobre la vía de escape a la situación de crisis que vivieron en torno a 2010, Espe López y Txubio Fdez. de Jauregi hacen patente otra de sus pertenencias, la generacional. Pertenecen a la generación de artistas vascos que se formó en los ochenta y que bebió de la realidad social, política y económica de su entorno entonces. En la primera escena se reconocen a sí mismos como "punkis", una filiación urbana muy extendida entre los y las jóvenes vascos en esa década, aunque con unas particularidades locales (de comportamiento social, imagen y atuendo y temáticas de las protestas) que se diferenciaban del punk inglés inspirador y que respondían a necesidades políticas y reivindicativas propias, ligadas con la realidad sociocultural local del momento (el peso de los poderes franquistas en las políticas de la transición, el rechazo a una monarquía que se consideraba impuesta por Franco, la enquistación del conflicto armado en Euskadi, la violencia de Estado y la guerra sucia contra ETA… tal y como se desprende de su música más representativa[48]), además de las reivindicaciones compartidas con el resto de punks del mundo y que tenían que ver con la falta de libertad, la falta de democracia real, la explotación de las clases proletarias por parte de las capitalistas, el rechazo al consumismo y a la liberalización y potenciación del capitalismo…[49]

No podemos olvidar que el desarrollo de la contracultura punk en el Reino Unido iba en paralelo y en contestación a la aplicación de las políticas neoliberales más conocidas del Tatcherismo (M. Tatcher fue Primera Ministra del Reino Unido desde 1979 hasta 1990). La respuesta-protesta contestataria no tardaría en extenderse a otros rincones del planeta en los que sus juventudes desconfiaban de este tipo de políticas y tendencias del capitalismo tardío (que también se extendía hegemónicamente por doquier) y respondían contundentemente contra las mismas. Euskadi era una de estas zonas en las que la contestación, la protesta y la lucha social en contra de políticas, formas y consecuencias del capitalismo neoliberal (y de

[48] Aquí, para sintetizar temáticas y problemáticas tratadas en la música representativa de esos años, hago rememoración de las letras de las canciones de muchos de estos grupos musicales locales que yo misma escuchaba en bares y txoznas en los 1990, mi adolescencia, cuando mantenían importancia y vigencia entre gran parte de la juventud.

[49] Se recogen estas temáticas y preocupaciones (las específicas vascas y las compartidas con el punk inglés e internacional) en monográficos sobre el rock vasco de estas décadas y el contexto sociopolítico en el que se daba (Herreros y López, 2013; Mota Zurdo, 2018). Existen asimismo otras publicaciones de carácter periodístico que sirven como resumen de situación en torno al llamado "rock radikal vasco" (Herreros y Rendueles, 2004; RTVE-Radio3, 2014; Sebastián, 2018; Tijero, 2018; El Español, 2021).

otras formas consideradas de opresión y represión, ligadas a la política estatal) fue intensa, extensa y continuada. Tomó muchas formas y derroteros. Entre ellas, la que nos interesa aquí, se manifestaba a través de la música (el punk y el llamado "rock radikal vasco") y los hábitos de socialización en torno a ella de las juventudes proletarias vascas. A este respecto, queda escrito que los fenómenos socioculturales y musicales "llegados a España durante el último cuarto del siglo XX (la contracultura y el rock urbano) consagraron a Euskal Herria como un referente, debido al discurso antisistema y de denuncia social y al contenido político de las letras de sus bandas musicales, surgidas durante la Transición" (De Pablo, 2016: 132). Los mismos autores acto seguido sitúan o relativizan su influencia desde el punto de vista de la historia estatal: "El contexto sociopolítico vasco de la década de 1980 (ETA, GAL, crisis económica, reconversión industrial, etc.) hizo que el denominado Rock Radikal Vasco adquiriera cierto protagonismo dentro de un panorama dominado por la Movida madrileña" (De Pablo, 2016: 132).

Con todo, Espe López y Txubio Fdez. de Jauregi, al definirse a sí mismos en la primera escena como "txoznantes" (asiduos del hábitat urbano de las *txoznas,* según su propia explicación) y al hacer un pequeño homenaje a aquellas bandas locales que tanta influencia tuvieron en ellos mismos y en otros jóvenes de su generación (por medio de la cita referencial a muchas de ellas), están marcando una clara relación de pertenencia con una generación y con un grupo social determinados. Tal y como exponen el periodista cultural Roberto Herreros y el filósofo y sociólogo César Rendueles al escribir en Ladinamo sobre el Rock Radikal Vasco (RRV), "es innegable que muchos de aquellos grupos dieron un testimonio irremplazable de los aspectos más sórdidos de una época oscura que los medios de comunicación silenciaban sistemáticamente. Para bien o para mal […] el RRV dio visibilidad a jóvenes de infinidad de barrios marcados por la crisis económica, el paro, la heroína y la cárcel" (Herreros y Rendueles, 2004).

Esta cuestión de la identificación de gran parte de una generación con un modo de vida, actitud y música relacionados con el punk, nos remite a otra obra teatral del mismo año (2010), que trata específicamente esta temática y que por ello consideramos que merece una alusión al margen del hilo de análisis de *Futuro simple. Futuro imperfecto,* al que volveremos en breve. La obra es *Errautsak.* Fue creada y coproducida por tres pequeñas compañías vascas a ambos lados de los Pirineos: Artedrama de Bizkaia, Dejabu Panpin Laborategia de Gipuzkoa y Le Petit Théâtre de Pain de Luhuso, un pequeño enclave de *Iparralde* (dpto. Pirineos Atlánticos en Francia). *Errautsak* ('Cenizas') hace un retrato de la generación vasca nacida en torno al año 1970, es decir, la criada en los agitados años de la denominada

transición democrática, la reconversión industrial y la evolución del activismo político-social a la lucha armada de ETA, y hace este retrato a través de canciones del rock radical vasco y ciertas actitudes "punkis" de los protagonistas de la obra. Uno de los creadores, actores y productores de esta obra fue Ander Lipus, cuyo trabajo en solitario de esos años hemos analizado en el capítulo 12. De ahí, que su pequeña plataforma de distribución, Artedrama, figure como coproductora de esta obra. *Errautsak*, escrita por Igor Elorza y Unai Iturria y dirigida por Ximun Fuchs, fue concebida como una colaboración creativa entre artistas de ambos lados de la frontera administrativa y lingüística pirenaica en Euskal Herria, buscando trabajar en torno a la cultura común y en la lengua común (el euskera). En el proceso de creación se incluyeron aportaciones de los intérpretes, como testimonios y protagonistas de aquella generación que se representa y de la que también forman parte, y su puesta en escena potenciaba el carácter coral. Tuvo gran éxito de público, un éxito inesperado y significativo para una creación que nace fuera y lejos del circuito comercial, que no incluye nombres ni caras conocidas del gran público –Ander Lipus es quizá su rostro más visibilizado– y que se representa únicamente en euskera, lo cual implica que su público potencial máximo en las siete provincias históricas vascas no llega al 29 % del total de la población (EFE, 2017).[50] Nos atrevemos a apuntar que dicho éxito tenía que ver (además de con la originalidad y calidad de la propuesta y con el esfuerzo colaborativo de todas las partes por visibilizar esa apuesta por la cultura en común también en el ámbito de la difusión y distribución) con la capacidad que tenía la obra de reflejar incisivamente a toda una generación y sus hábitos no sólo de comportamiento sino también de pensamiento compartido. Gran parte del público, toda aquella que entonces entraba o estaba cerca de la cuarentena, se sentía identificada con alguno o todos los personajes (seis presentes y una ausente aludida) que se presentaban en *Errautsak*. Unos y otros, desde el escenario y la platea, hacían memoria compartida de lo que habían supuesto esos años de juventud en sus vidas particulares y en el curso de la vida política de su país.

No entramos en la descripción y el análisis de esta obra, a pesar de resultarnos muy interesante y pertinente en términos de las configuraciones y representaciones de la identidad que se dan en ella, ya sea desde el punto de vista de la cuestión idiomática como medio y la cuestión generacional y política como tema (a lo que estamos refiriéndonos ahora), ya desde el punto de vista de la voluntad de sus creadores y creadoras de generar lazos estables de colaboración entre entidades artísticas vascas de uno y otro lado de los Pirineos, propiciando

[50] Según se recoge en rueda de prensa de los resultados de la VI Encuesta Sociolingüística (2016), financiada por instituciones públicas de Euskadi, Navarra e Iparralde y que publica, por ejemplo, la agencia EFE (2017).

y trabajando en torno a la cultura, la memoria y la historia común. Nos abstenemos en esta ocasión de su análisis porque existe ya una detallada descripción y análisis semiológico de la obra en la tesis doctoral de Mª Aránzazu Fernández Iglesias (2015), cuyas últimas cuarenta páginas están dedicadas al estudio de caso de *Errautsak*, que la investigadora considera un hito en la producción contemporánea de teatro en euskera. Incluimos una sinopsis argumental y temática de *Errautsak* que escribe en la presentación en castellano de su tesis en euskera:

> La obra transcurre durante una noche en la que un grupo de amigos vuelve a reunirse con motivo del fallecimiento de uno de ellos. El paratexto teatral nos da información del tipo de personajes, así como de la intención de la obra. Sin embargo la interpretación de la misma es abierta y puede concebirse como el retrato de una generación, y por metonimia de una sociedad con una alta tolerancia a la violencia. Este tema es novedoso también porque se vehicula a través de las canciones del rock radical vasco y la actitud punk que adoptan los personajes durante la noche de juerga que pasan juntos antes de despedir definitivamente a Odei, la amiga fallecida. […] Durante esa noche los personajes (cuatro hombres y dos mujeres) reviven las alocadas maneras de su juventud en las que no hay ninguna idea que merezca su respeto. La idea de nación vasca, el fundador del PNV, escritores como Orixe y Etxahun, ETA, los planteamientos estéticos de Oteiza, son objeto de la mofa de un grupo cohesionado por la música y el consumo de drogas. (Fernández Iglesias 2015: 32)

Volvemos a *Futuro simple. Futuro imperfecto* en su último tercio. Se ve nuevamente una secuencia exterior, de día, en un parque verde y frondoso. El ambiente es bucólico y la imagen está ralentizada. Ella (Esperanza López) está con atuendo deportivo, entrenándose en boxeo contra el aire. La cámara la sigue hasta encontrar otra figura humana cubierta por una sábana blanca. Ella no se inmuta y sigue su entrenamiento. Bajo la sábana se levanta un brazo que agarra un gran pez muerto. El hombre bajo la sábana le golpea a ella con el pescado en la cara. Espe cae al suelo noqueada. Despierta con gesto dolorido mientras él, cubierto aún por la sábana, muestra su pescado-trofeo y ríe triunfalmente. Corte a plano detalle que circula en torno a globos blancos hinchados y con algo escrito en letras negras. Se abre plano y vemos en un espacio cerrado a Txubio con rostro serio, casi triste, con el pelo corto repeinado, con un batín de "señorito" anticuado, en tonos marrón y dorado, que aún deja ver parte de la camisa blanca y la corbata negra que llevaba en una escena anterior. Sujeta en cada mano un ramillete de globos blancos que se mantienen erguidos por encima de su cabeza. En cada uno de los globos se lee la inscripción a rotulador "No me olvides". De fondo, música instrumental estilo circense. Se mantiene el plano medio-americano y la actitud hierática de Txubio. Un artefacto punzante enganchado a una pértiga negra va reventando los globos, uno a uno, desde un lateral. Contienen un polvo blanco que al explotar cae sobre Txubio, dejando

esa pátina de polvo-caspa sobre sus hombros y cabeza. Cambio de plano enfocando a la superficie del suelo cubierta por polvo blanco, sobre la que se ha escrito a dedo el mismo lema ("no me olvides"). Al lado vemos los pies de Espe y la cámara va subiendo por su cuerpo hasta fijar el plano en su cabeza y un globo blanco atado a un alambre vertical que sostiene con su mano. En este se lee "a mí tampoco". El objeto punzante también revienta este globo y acaba esa escena. Corte a un plano general con visión rotatoria de la estatua *La Victoria de Samotracia* sobre fondo azul eléctrico. Tras unas decenas de segundos de rotación hipnótica en torno a la Victoria de Samotracia, la imagen tiembla y se funde a negro.

Estas dos secuencias nos hablan tanto del olvido como de la huella que dejamos. Por un lado, la escena liga con la temática expuesta en la anterior. Es decir, que como creadores teatrales, Espe López y Txubio apuntan a ese miedo al olvido (o a la intrascendencia) que suele acompañar al actor/actriz de un arte eminentemente efímero. Por otro lado, la escritura sobre polvo en esa escena y la inclusión de otra escena focalizada en una reliquia arqueológica paradigmática, nos hablan del valor de la huella artística e histórica. *La Victoria de Samotracia* (*Niké de Samotracia* o *Victoria alada de Samotracia*), es una escultura del período helenístico elaborada en mármol hacia el año 190 a. C. y que aquí se nos presenta como un símbolo arqueológico: desde su descubrimiento en el s. XIX y su custodia en el Museo del Louvre de París, ha seguido varios procesos de restauración por los que se le han ido añadiendo piezas encontradas en posteriores exploraciones arqueológicas. Con cada nuevo descubrimiento arqueológico relacionado con esta obra (su peana original en forma de proa de barco, pequeños fragmentos de la colosal escultura y otras piezas relacionadas que sitúan y prueban la importancia de la obra cuando se creó –como por ejemplo una moneda del s. III a.C. en la que se había acuñado el mismo motivo–), hacían crecer el valor histórico, artístico y arqueológico de la estatua que honraba a la diosa griega (Imaginario, 2018). En consecuencia, con cada nuevo descubrimiento crecía asimismo el lugar (simbólico y físico) que se le concedía en la colección del museo nacional y en el patrimonio del país galo.

El cambio de estatus que ha ido sufriendo la Niké de Samotracia es un ejemplo de cómo las huellas físicas de la actividad artística reconstruyen la historia y de cómo los restos de otra civilización construyen nuestra historia (la europea en torno a la helénica, en este caso). Así, cada resto (objeto o huella) del pasado es susceptible de o bien pasar al olvido, o bien pasar a la historia. En el caso de la *Victoria de Samotracia*, cada resto relacionado descubierto pasaba a la historia y la reconfiguraba. Para Ricoeur, "toda ruina nos invita de algún modo a reconstruir el pasado desaparecido" ya que la huella es "la tragedia del vestigio, de aquello que, como señala la palabra latina *vestigium*, sobrevivió al horror destructor del

tiempo o pudo eludir su acción demoledora" (1999: 104). Y aunque la recepción del pasado se encuentra mediatizada por la institucionalización del resto histórico (como en el claro ejemplo de la Niké alada), Ricoeur insiste en que "[l]o que hemos aprendido o adquirido puede llegar a perderse. Por ello, hemos de conservar las huellas" (1999: 105). Sobre la necesidad o conveniencia de conservar las huellas de la actividad artística pasada es sobre lo que tratan estas dos escenas de *Futuro simple. Futuro imperfecto*.

La victoria de Samotracia es una huella en mármol de una civilización y una cultura pasadas. En la video-performance *Futuro simple. Futuro imperfecto*, los mensajes ("no me olvides") sobre globos blancos que sueltan polvo blanco al ser estallados, son también símbolo de lo efímero de la comunicación escénica y sus huellas. Suerte que la acción se inscribe en un soporte videográfico que hace perdurar más esa esencial transitoriedad de lo performático. Si, como argumenta Phelan (2006), en el hecho de que la acción teatral y lo performativo estén abocados a su desaparición e invisibilidad radica su esencia y singularidad, podemos afirmar que lo efímero es identitario en las artes vivas; del mismo modo, su percepción y problematización es sintomático y determinante en la identidad de creadoras y creadores de artes vivas. Es decir, que es una problemática que toca muy de cerca a los y las creadoras escénicas y, por lo tanto, que la traten en sus obras es también indicativo de la relación personal que tienen con esa problemática y, en función de cómo sea tratada, pueden observarse niveles de pertenencia e identificación personal con aspectos como: el trabajo creativo como modo y sustento de vida, el teatro y lo performático como medios de expresión, como medios de relación con lo social, como medios de trascendencia (individual o colectiva)... Son cuestiones que tocan al sentido de vida y el sentido de carrera de quien se dedica a la creación escénica y, por lo tanto, que tocan y configuran su identidad.

La inclusión de restos arqueológicos y huellas de lo efímero en *Futuro simple. Futuro imperfecto* habla de esa referencia a la identidad, a la pertenencia ligada a un tiempo. Habla de un anhelo de permanencia en el recuerdo, que se concreta además en la petición expresa, "no me olvides", que muestran los dos actores a la audiencia. En el libro basado en seminarios en Madrid que servirían de base a su reconocida gran obra posterior sobre la memoria, la historia y el olvido, Paul Ricoeur afirma que, de algún modo, está "prohibido olvidar" por varias razones que "tienen que ver con el problema de la constitución de la identidad tanto colectiva como personal. Para mantener la identidad […], para mantenerla a lo largo del tiempo e incluso contra el tiempo y su poder «destructor» […]. Para conservar las raíces de la identidad y mantener la dialéctica de la tradición y de la innovación, hay que tratar de salvar las huellas" (1999: 40). Incluso, hace referencia a Marc Bloch y su *Apología*

de la historia para definir expresamente "la historia como «conocimiento mediante huellas»" (Ricoeur, 1999: 42). La arqueología, por tanto, se presenta como súmmum de este conocimiento del pasado mediante sus rastros y en *Futuro simple. Futuro imperfecto* se combinan y yuxtaponen dos formas de rastros históricos de la mano de artistas: una escultura icónica de hace más de dos mil años, por un lado, y, por otro lado, una acción performativa sintomática del tiempo presente de sus autores y del carácter perecedero de su actividad, en la que se destruyen mensajes escritos sobre elementos de goma hinchable (los globos blancos) que dejan un rastro móvil y liviano (el polvo).

Puede decirse que todas estas disquisiciones alimentan la hipótesis emocional de partida de los creadores en torno al paso del tiempo y el olvido, al iniciar esa video-performance. Es una posición y visión en torno a la historia (en concreto, sobre la crisis cultural del momento y lugar en el que viven) y en torno a su aportación como artistas. La misma que apuntaran ambos creadores en el primer dosier del proyecto (López, 2010: 9) como "tesis e hipótesis" de sus protagonistas:

> Tenían miedo de ser olvidados. Dados por muertos antes de tiempo. Miedo al empuje de las nuevas generaciones, de las nuevas tecnologías. Miedo de pasar sin dejar huella. Miedo de ser sobrepasados, remplazados, olvidados. Miedo a la muerte simbólica del artista, el olvido en vida. Miedo a ser jubilados antes de tiempo. Posiblemente han anticipado una salida, una muerte preparada a la medida. Un mutis por el foro premeditado. Un suicidio artístico. Han preferido una huida hacia el futuro. Han creado una ficción de sí mismos. Se han retirado.

El final de la video-performance se da en exterior y a la luz del día: él y ella en un parque exuberantemente verde. Ella con un kimono blanco de *judo*. Él con chaleco de piel de oveja con su lana. Él le enseña a ella una piedrecita verde que tenía en la mano. Después la cámara "panea" y vamos descubriendo poco a poco otros objetos diseminados por el césped verde: la liebre disecada que veíamos sobre la mesa de la escena segunda, banderines de Inglaterra y Alemania, ropa extendida, un gran reloj despertador de manecillas blanco, una silla de camping con estampado de vaca… Mientras tanto, sus voces en *off*, desde el futuro, dialogan entre sí sobre la conveniencia de explicar a los espectadores lo que están viendo: "por si la gente se pregunta ¿para qué han venido del futuro, estos?" Txubio responde: "¡Jodé, pues para avisaros! Id estudiando italiano… No os hagáis plan de pensiones", a lo que continúa el diálogo, "porque en el año dos mil… ¿en qué año fue que se fue todo a…? ¡Ja, ja, ja!" Les entra la risa al recordar la recesión económica que se llevó al garete los ahorros y sueños de futuro de muchas personas. Comienzan una declaración final que se reparten entre ambos intercaladamente: "Y a vosotros, artistas, seres de lo inútil, si habéis venido aquí

alguno, empezad a reciclaros. Reconvertíos, no os quedéis ahí anclados, agitad el presente antes de usar el futuro. En el futuro no se hará nada nuevo. Las viejas ideas se reharán, reciclarán y recombinarán hasta agotar todas las combinaciones posibles. Momento en el que el mundo se acabará." La imagen se funde a azul eléctrico para entrar en un plano en el que se observa sobre suelo verde (emulando hierba) y fondo azul casi eléctrico (simulando el cielo al atardecer), al fondo un nido-cabaña hecho de palitos y piñas de pino secas, y en primer plano un pollo amarillo de juguete que se mueve. La cámara busca más a la derecha del césped artificial y encuentra de fondo unas palmeras de juguete y en primera línea un cerebro de plástico que anda a cuerda. Las voces en *off* de ambos se despiden: "El fin del mundo conocido. Última recomendación: acordaos de que el instinto va más rápido que la razón. Adiós. Agur! Agur!"

En esta escena, de nuevo se colocan en la posición de artistas del futuro para hablar con los artistas del presente sobre la idea de "lo nuevo", "la innovación", "la repetición" y "el reciclaje" en los procesos creativos. De nuevo escuchamos entre sus palabras un sentimiento de pérdida, aunque no quede claro qué es lo que se ha perdido. Anticipamos una distopía futura en sus consejos a los artistas del presente: una especie de apocalipsis creativa está por llegar ("en el futuro no se hará nada nuevo", cuando se agoten todas las combinaciones posibles "el mundo se acabará", "el fin del mundo conocido"). Esa es la pérdida. Sin embargo, para Ricoeur la pérdida "constituye la mayor prueba del logro de la distancia temporal" contra la cual se afana la memoria (1999: 41). Espe López y Txubio Fernández de Jauregi dan por hecho la pérdida y demuestran así un distanciamiento respecto del tiempo en el que se pierde algo (el presente de los espectadores), aunque no quede explicitado qué es lo que se pierde. Sin embargo, Ricoeur considera asimismo que "el exceso y la insuficiencia de memoria comparten el mismo defecto, a saber, la adhesión del pasado al presente […]. Se trata de un pasado que habita todavía el presente o, mejor dicho, que lo asedia sin tomar distancia, como un fantasma. En lenguaje freudiano, podría decirse que se trata del tiempo de la repetición" (1999: 41), y en relación a esto podemos preguntarnos cómo representa *Futuro simple. Futuro imperfecto* esta repetición.

La respuesta tiene que ver con la sensación recurrente de pérdida y de crisis que azota a sus protagonistas, como miembros de una generación concreta y como agentes activos y último eslabón del sector cultural de las artes escénicas. En un lenguaje economicista podríamos hablar del tiempo cíclico "natural" que acaba y empieza con cada crisis, entendiéndolas como un mal necesario que regula la repetición de cada ciclo. Esto estaría en relación con la idea asumida hoy de que la historia se repite. Una idea que no es nueva, pero

que quizá tendemos a olvidar u obviar en tiempos de bonanza, para rescatarla de nuevo ante una crisis, como la que se estaba viviendo en la sociedad española y vasca en torno a 2010. Por cierto, "La historia se repite" era también el título de otra canción muy influyente entre los jóvenes "txoznantes" vascos (del año 1992 y de la mano de la banda sevillana Reincidentes, en este caso). Ante crisis cíclicas, por lo tanto, algunos testigos de la historia se cuestionan cuáles son las bases y las inercias que llevan a la repetición. En el caso de los dos creadores de *Futuro simple. Futuro imperfecto*, exploran en esta video-*performance* qué repeticiones, reinvenciones, estandarizaciones, olvidos y reciclajes se dan en el ámbito cultural y creativo en el que se mueven ellos, para lo cual proponen un ejercicio de vuelta al pasado (presente) desde un futuro imaginado.

Finalizamos este capítulo con un apunte sobre el contexto cultural en el que ocurren estas inercias de crisis y olvido y también la propia obra. Tal y como exponía el catedrático de comunicación audiovisual de la UPV/EHU Ramón Zallo, en nuestra realidad globalizada los mundos culturales se desarrollan a tres velocidades: "una cultura transnacional clonadora, unas producciones sostenibles de algunos grandes países europeos y unas culturas locales en riesgo; las brechas internas e internacionales se agrandan en el mundo global; aumentan los empleos culturales pero al mismo tiempo también las movilidades y la precarización; las rentabilidades y remuneraciones conforme a valores añadidos reales son inseguras" (2005: 3). En este marco de precariedad para la cultura de minorías y de comunidades pequeñas, es donde operan los artistas escénicos vascos, quienes se enfrentan a retos constantes por dar o mantener visibilidad a su trabajo en el contexto de redes y plataformas digitales transnacionales y formas culturales estandarizadas de la globalización. "No hay que olvidar que las culturas minoritarias, a diferencia de las culturas de Estado, carecen de capacidad de autorreproducción cultural sea por razones de diglosia, de dependencia mediática central o de marco político.... No son sistemas con inercia propia, y obliga a un constante ejercicio de voluntad institucional y colectiva pero también de acción de los agentes y una sociedad civil alertada" (2005: 3). Dentro de una comunidad como la vasca hay, además, colectivos artísticos aún más frágiles (minoritarios) como son los que trabajan en euskera y sólo para público *euskaldun*, con un público potencial aún más reducido en número, o los que operan en el ámbito de la experimentación artística, sin circuitos de exhibición estables. Entre estos últimos se encuentra el trabajo de Espe López y Txubio Fdez. de Jauregi. Ellos, por la generación a la que pertenecen y la actividad artística a la que se dedican, arrastran fragilidades y formas de precariedad en su quehacer profesional desde sus comienzos. Su generación ha visto y vivido dos crisis económicas hasta el momento de creación y

exhibición de esta propuesta –y en el momento en el que se redacta esta tesis se adentran en una tercera, derivada de la pandemia por Covid-19 y la posterior inflación acelerada por la guerra en Ucrania–. Esa generación ve cómo hay inercias que se repiten. Ve en torno a 2010 la situación de crisis del sector por imposibilidad de difusión y distribución remunerada de su trabajo (a consecuencia de la crisis financiera mundial y la consiguiente grave recesión económica en la España del culto al ladrillo), pero también había visto y vivido la evolución de las distintas políticas culturales en España y Euskadi desde comienzos de los ochenta, que no logran establecer un marco de actuación acorde a las necesidades reales del sector. Esta es, por lo tanto, la generación que puede llegar a la conclusión de que la crisis que sufre el sector artístico, y específicamente el teatral, no es coyuntural si no, más bien, estructural, permanente y endémica[51].

Futuro simple. Futuro imperfecto surge de esa sensación de crisis de sus autores que pertenecen al colectivo de creadores teatrales en Euskadi y en el Estado español que, habiendo crecido en los años ochenta de reivindicaciones sociales, políticas, ideológicas y culturales, ante las consecuencias de la crisis del capitalismo neoliberal internacional y de la reconversión industrial vasca, se encuentran ante una nueva crisis económica que afecta singularmente al sector cultural y que dificulta su quehacer artístico. La obra parte de esa identificación con una generación, con un sector creativo y con el presente histórico en el que coinciden con la audiencia para cuestionar la idea de progreso, la idea de futuro, de huella artística y para hablar de la necesidad de permanencia (al menos, en el recuerdo). Otro modo de abordar la cuestión de la memoria, que enlaza el tiempo histórico con la identidad personal.

[51] Estas conclusiones son compartidas públicamente por Esperanza López y otros miembros de Legaleón-t, como Ana Pérez, ya en años anteriores y como reflexión en torno a un sentimiento de "bancarrota" que dio lugar en 2001 a que la cía. creara una obra con dicho título y, tres años después, a que se disolviera como empresa productora. Así se refleja en el libro de Marín Ezpeleta (2020: 154-156, 192 y 198).

22. *Ella y él: Ficciones* (2011) de Legaleón-T
Archivo y memoria; huella y desaparición del actor

La realización de *Futuro simple. Futuro imperfecto* hizo a sus autores contemplar diferentes posibilidades para el proyecto y, una vez terminada y presentada la video-*performance*, ambos decidieron volver a trabajar juntos sobre la idea de la desaparición, iniciando un nuevo proyecto teatral que bebiera de ese trabajo audiovisual previo. De modo que se propusieron reconstruir en escena el pasado de los dos protagonistas que aparecían en la grabación anterior y el contexto de su actividad artística. Sin embargo, esta vez, en lugar de proyectar una distopía de futuro desde la que ellos recuerden en primera persona su pretérito, se proponen reconstruir la vida y personalidad, la identidad incluso, de dichos artistas desde el punto de vista de otras personas diferentes. Así nace la obra de teatro *Ella y él: ficciones*, estrenada el 9 de julio de 2011 en el Artium de Vitoria-Gasteiz.

Incidiendo en la trayectoria profesional de Esperanza López y Txubio Fernández de Jauregi que hemos apuntado antes, comprobamos que han tenido carreras profesionales independientes como actores, con muchos puntos de contacto y coincidencias que les llevan hasta este proyecto y que se evidencian en este proyecto. Esperanza López ha sido cofundadora e integrante estable de Legaleón-T, en cuyas producciones ha estado siempre involucrada, en la inmensa mayoría como actriz-creadora, pero también en algunas como ayudante de dirección. Cuando la actividad productiva de esta compañía empezó a decaer con el inicio del tercer milenio, ella siguió colaborando asiduamente, en ocasiones como actriz y en ocasiones como ayudante de dirección, con otro de los cofundadores de Legaleón-T, Oscar Gómez Mata, en su compañía suiza L'Alakran. En esos años, ambas compañías coproducen algunos de sus espectáculos más significativos (Marín Ezpeleta, 2020: 107-198). A partir de 2004 y 2008, cuando se clausura la actividad de Legaleón-T como asociación cultural, López también participará como actriz en obras de teatro de terceras compañías con las que no tiene

a priori una coincidencia estética o un itinerario artístico común (*cf.* Legaleón-T, 2018: 49). Txubio, por su parte, no funda una compañía propia hasta 2007, cuando crea el Kolectivo Monstrenko y con él gestiona también la sala-taller Monstrenka, en Vitoria-Gasteiz. Sin embargo, desde sus inicios con el grupo La Farándula (1982), colabora de manera estable como actor-creador en varias compañías vascas de teatro físico y teatro de calle como son Trapu Zaharra, Latirili, Hordago o también en Zanguango (Legaleón-T, 2018: 48; MTEAC, 2013). Recientemente, también ha colaborado con Societat Dr. Alonso en tres de sus creaciones. Ambos actores coinciden actuando en las obras de Legaleón-T: *Ubú* (1996), *Tómbola Lear* (1998) y, ya con L'Alakran, en *Optimistic versus pesimistic* (2005) y en una reposición de *El silencio de las Xigulas* (2008) sobre el original de Legaleón-T de 1994 (Marín Ezpeleta, 2020: 107-198).

Tras crear juntos la video-performance *Futuro simple. Futuro imperfecto* para las jornadas "La utilidad de lo inútil", Espe López y Txubio se embarcan en crear y producir una obra de teatro en torno a la idea de la desaparición (como artistas, como actores) y en torno a los rastros, las huellas biográficas y su archivo en el tiempo. Para ello, acuerdan retomar el nombre y la actividad de Legaleón-T como compañía productora, y rodearse de algunos viejos colaboradores. La idea original, guión e interpretación de esta obra, por tanto, es de Txubio Fernández de Jauregi y Esperanza López, aunque en la misma colaboran otros dos actores con discurso propio, en calidad de "testimoniales" de su pretérita actividad artística en común: son Ana Pérez (de Legaleón-T) y Santi Ugalde (de Trapu Zaharra). El vestuario es de Junkal López, el diseño de luz de Ander Fernández, la música de Juan Zulaika y los vídeos de Sergio Fabri.

Además de la primera presentación en Artium en verano de 2011 dentro del programa Lanbroa, se hizo el estreno oficial de *Ella y él: Ficciones* en noviembre de 2011 en La Hacería de Bilbao, dentro del Festival BAD, y en diciembre del mismo año se presentó en la sala Monstrenka de Vitoria-Gasteiz. Después viajó a Palencia (sala Encoarte, abril de 2012), Zaragoza (Teatro de la Estación, mayo de 2012), Errenteria (Niessen, jornadas Eztena, junio 2012), Urones de Castroponce (Festival Fetal, agosto de 2012), Irun (auditorio Amaia, noviembre de 2012), de nuevo Bilbao (La Fundición, enero de 2013), León (teatro Albéitar, febrero de 2012), Azkoitia (Matadero, mayo de 2013) y vuelta a Gasteiz (sala Baratza aretoa) en diciembre de 2013 (Legaleón-T, 2010).

Resulta significativo que la imagen de portada del dosier y de promoción de esta obra coincida con una imagen que en el trabajo anterior *Futuro simple. Futuro imperfecto* aparecía como un inserto de vídeo: la escultura la Victoria de Samotracia sobre fondo azul (en

este caso es una foto, como si se tratase de una captura de las imágenes rotatorias del vídeo previo). Este símbolo nos sitúa de nuevo en esa idea de la huella (aquí arqueológica) que es señal del olvido y asimismo señal de la memoria. Esta creación parte de esa imagen y de esa premisa: es decir, el inicio de la conceptualización de esta *Ella y él: Ficciones* arranca con un icono de los rastros artísticos y culturales que deja el ser humano en cada civilización. Un rastro arqueológico que puede ayudar a reconstruir civilizaciones perdidas pero que, en sí mismo, no es más que una parte fragmentada y altamente aleatoria (la que el tiempo y las vicisitudes por las que haya transitado no han llegado a destruir) de una creación humana en un tiempo pasado; un rastro que aquí es presentado como antesala de una reflexión escénica sobre la desaparición social del artista de teatro. En el dosier de presentación del proyecto los autores ya establecen que además de querer abordar la idea de futuro y la idea de la desaparición, también les interesa reflexionar sobre el arte, la creación y su importancia en nuestra sociedad (Legaleón-T Teatro, 2011: 4). Se proponen ese abordaje desde una perspectiva personal:

> Mirando el tema desde nuestra experiencia profesional, desarrollada en el ámbito cultural desde los años ochenta, con un trabajo ininterrumpido, multiplicando las tareas; nos ocurre que aunque pase el tiempo y la experiencia se enriquece, tenemos siempre la sensación de comenzar de cero, de que tu trabajo se ve siempre sometido a las presiones de mercado, a la crisis de presupuestos, intereses de festivales, programaciones y tantas cuestiones que estrangulan el sector, nos hace plantearnos cuestiones importantes sobre nuestra real "visibilidad". Ya no sabemos si somos reales o no. Imaginamos que, vistos desde ciertas posiciones culturales, estamos en un proceso de paulatina invisibilidad. De ahí nuestra idea de la desaparición. La materializamos como una ficción, pero sentimos este proceso hacia el mundo de la invisibilidad como una realidad que a veces nos abruma. (Legaleón-T Teatro, 2011: 5)

En relación a cómo se materializa esta desaparición e invisibilidad en *Ella y él: Ficciones*, vale la pena hacer un apunte sobre el espectro semántico del propio título de la obra, ya que en el mismo no se utilizan nombres propios (los de los creadores en torno a los cuales se articula la temática y argumento de la obra), sino pronombres, que los aluden y eluden a la vez. En sí, los pronombres no tienen un significado semiótico más allá de su uso, son lo que Roman Jakobson (1975) denominaría *shifters* o "conmutadores", es decir, palabras de un código que sólo toman sentido en las coordenadas del mensaje en cuestión. Por eso, es significativo que en el título de esta obra sus autores y objetos de atención sean aludidos mediante un sustitutivo gramatical, de modo que la invisibilidad a la que se referieren ya empieza a perfilarse en esa presentación. Por otro lado, es un título que contiene dos partes unidas por dos puntos, que funcionan casi como signo igualitario, es decir, que de algún modo los pronombres se igualan con las ficciones: tanto "él" como "ella" parecen

identificarse con o como ficciones. Esta cuestión alude en el título a otro tema presente en y derivado de la obra: el papel que la ficción cobra en la vida y el trabajo de un artista teatral; o también el peso de la ficción en la recreación que se hace de estas dos figuras reales aludidas. Sobre ambos aspectos del tema nos extenderemos más adelante.

Para tratar las cuestiones de la visibilidad, la desaparición, la ficción y la huella artística y biográfica, *Ella y él: ficciones* se propone reconstruir retazos de la vida de Espe López y Txubio Fernández de Jauregi, tomando fragmentos de su realidad e inscribiéndolos en una ficción. La ficción de partida es que dicha reconstrucción es llevada a cabo por dos académicos, dos teóricos de la danza contemporánea llamados René y Mónica (representados por los propios Txubio y Espe). El planteamiento argumental es que dichos teóricos han recibido en su lugar de trabajo un sinnúmero de rastros de los dos actores vascos, aportados por gentes anónimas que atendieron a su convocatoria por internet pidiendo conocer más de los dos artistas desaparecidos. Intrigados por su desaparición conjunta el mismo día, el 9 de enero de 2009, y a la misma hora en dos puntos diferentes del planeta, los teóricos de danza contemporánea analizan los diversos rastros de ellos que han recibido, en forma de llaves USB, grabaciones en MP3 y en vídeo, correos electrónicos, cartas, objetos, cajas con apuntes, fotos, esbozos de piezas creativas, poemas... y elaboran con todo ello "un puzzle de la vida, obra y paradero de los dos actores. Plantean las hipótesis de su desaparición, acercándose a las posibles causas psicológicas, sociales, laborales…" (Legaleón-T Teatro, 2011: 2). El *puzzle* se va montando en vivo frente a la audiencia, que supuestamente asiste porque está interesada en conocer más de la vida, obra y desaparición de los actores homenajeados. Los teóricos para ello van leyendo en directo fragmentos de anotaciones, se escuchan audio-grabaciones de los protagonistas ausentes, se exhiben objetos personales suyos… La acción escénica queda intercalada por diferentes proyecciones de vídeo en una pantalla al fondo. Son vídeos cortos con fotos de los desaparecidos en diferentes momentos de su vida, con imágenes de objetos personales significativos que se aluden en la explicación, con capturas de sus trabajos escénicos juntos, con diagramas de las hipótesis que manejan los estudiosos…

Por eso, esta obra se presenta como un trabajo de archivo: archivo de la memoria, archivo de los restos biográficos y archivo de reflexiones en torno a la desaparición propia de los dos actores como seres sociales. Porque se apoya en restos documentales y en testimonios de terceros que apelan a la memoria compartida. La relación entre memoria compartida, memoria individual y documentos para la memoria puede observarse en esta obra teatral (que por eso consideramos un archivo performativo), pero también se entiende desde la teorización, como veremos. Ricoeur escribía en 1999 que incluso la memoria se encuentra

archivada, y añadía: "Un recuerdo archivado ha dejado de ser en el sentido propio de la palabra un recuerdo, es decir, algo que mantiene una relación de continuidad y de pertenencia con un presente del que se es consciente. Ha adquirido el estatuto de resto documental" (1999: 45). Diana Taylor defiende que el cuerpo archiva recuerdos, del mismo modo que las fuentes documentales y arqueológicas (como rastros, recuerdos objetuales, que no objetivos, de un evento) pueden ser archivados en un sentido tradicional del término. Por lo tanto, esos recuerdos archivados también pueden entenderse como documentos. Volvemos a la anotación que hacíamos en el capítulo 20, dedicado a *Extraordinario,* sobre el estudio de Taylor (2003) en el que se explica la mediatización que sufren los elementos archivables (tangibles o no) en su transmisión, ya sea al tratarlos como objetos de estudio ya como fuentes documentales. Taylor defiende que tanto el archivo de rastros tangibles (entendido a modo de contenedor/catálogo de documentos ordenados) como el repertorio de recuerdos intangibles (entendido como catálogo de eventos y actuaciones, sin espacio continente limitado o fijo) están mediados por el acto de transmisión y que, por ello, ninguno se libra de miradas, interpretaciones y prejuicios. Es por eso que su tesis pone en valor el repertorio intangible, la memoria colectiva y los conocimientos en carne propia (incorporados) como fuentes y objetos de estudio, ya que no son más ni menos mediatizados que un documento oficial: "The archive and the repertoire have always been important sources of information, both exceeding the limitations of the other, in literate and semiliterate societies. They usually work in tandem and they work alongside other systems of transmission - the digital and the visual, to name two" (2003: 21). *Ella y él: Ficciones* funciona como archivo performativo, en el que se suman y muestran documentos biográficos de uno y otro tipo: se pretende equiparar objetos personales, testimonios de terceros y de los propios "sujetos estudiados", notas creativas, y ejercicios y actitudes físicas parcialmente transmitidas en notas manuscritas, exponiéndolos todos como documentos que explican y reconstruyen la vida-obra–esencia de los actores desaparecidos, al mismo nivel. Todo son recuerdos archivables: los físicos y los que se transmiten mediante la voz o el gesto (de los propios actores, en nombre de unos teóricos llamados René y Mónica).

En *Ella y él: ficciones* se da un juego de maridaje entre lo artístico y lo científico. No es casual que los encargados de reconstruir el pasado, la obra y los motivos de la desaparición de los actores Espe y Txubio sean dos técnicos-académicos, y menos aún que su disciplina de investigación sea la danza contemporánea, ya que en nuestro entorno académico parece que sea este ámbito escénico el que más investigación artística desde la práctica esté propiciando, dentro de las artes vivas (*cf.* Botana y Álvarez, 2020). De hecho, *Ella y él: ficciones* puede

muy bien entenderse como una pieza de investigación artística. Así se presentó, como colofón y ejemplo práctico, en el Seminario sobre investigación y creación en artes escénicas, organizado por Artea en colaboración con el Festival BAD, que tuvo lugar como parte del ciclo Citas con la Escena el 2 y 3 de noviembre de 2011, con los ponentes Mercè Saumell, Carolina Boluda, Eneko Lorente, Amalia Fernández, Rita Sixto Cesteros y Victoria Pérez Royo, y que fue moderado y en parte comisariado por Isabel de Naverán (investigadora en el ámbito de la danza contemporánea y en la relación entre teoría y práctica artística) (BAD, 2011). Es más, la forma que toma el espectáculo es la de una charla técnica en la que los dos teóricos exponen sus hipótesis, exhiben algunos de los documentos, fuentes y testimonios que manejan, y comparten los avances de sus pesquisas. Las preguntas que sustentarían la investigación de estos teóricos, en paralelo a las preguntas que promueven la creación de esta obra son: "¿Qué pasa cuando desapareces? ¿Le importa a alguien que no existas, que no exhibas tus reflexiones? ¿Adónde va la creación? ¿Qué es la historia teatral, nuestro pasado reciente? ¿Dónde estás tú dentro de ella? ¿Qué queda de ti con el tiempo? ¿Tenemos algo que aportar? ¿Qué hacen los teóricos de la escena contemporánea?" (Legaleón-T Teatro, 2011: 4).

Al inicio de la obra, vemos varias entradas de los actores en escena, probando diferentes modos de presentarse (Txubio a caballitos de Espe, a la inversa, en ropa interior, de uno en uno interactuando con una lámpara, con sábanas extendidas sobre la cabeza…). Tras cada intento de entrada se oye una voz que espeta "No". Después de dos escenas con entradas y descripciones de entradas de uno y otro, los dos teóricos cortan esa dinámica para justificarse porque no son actores. Explican que lo que acaba de ver la audiencia está sacado de una agenda y pertenece a la obra inédita "Pieza para dos idiotas. Entradas" de Espe López y Txubio Fernández, que ellos han seguido fielmente las indicaciones pero que, como no son actores, ni actrices, que "igual ha quedado…". Después de sorprenderse por el poder de convocatoria de los actores desaparecidos y por la gran cantidad de rastros y testimonios sobre ellos que han recibido –más adelante pedirán que no se les envíen más cosas, especialmente sin etiquetar, ya que podrían ser de cualquiera, sin referencias, y no les da tiempo a revisarlo todo–, continúan explicando:

> ESPE: nosotros somos teóricos, investigadores, analistas del hecho escénico, del arte vivo. Y más de la danza, bueno de danza contemporánea. Con el teatro no queríamos entrar porque teatro es más, eh… no sé…
> TXUBIO: …inmovilista.
> ESPE: Sí, denso…
> TXUBIO:…mazacote
> ESPE: En este caso, con estos dos actores hemos hecho una excepción, porque nos apasiona, por un lado el mundo caótico, absurdo de sus personajes, los temas que manejan,

> su preocupación por la memoria, por la identidad y… […] por qué no decirlo… Somos personas curiosas, cotillas. Y nos tiene intrigados la misteriosa desaparición voluntaria. (Legaleón-T, 2018: 21)

Es por eso que para intentar reconstruir una imagen posible de estos dos artistas del panorama vasco, los dos teóricos tienen que poner en práctica sus dotes de "representación" y tomar el rol de los dos actores para que sus hipótesis queden claras. "Aunque no hay que olvidar que no son actores, que son teóricos. Y de danza contemporánea... esto condicionará la manera de apropiarse de la imagen de estos dos desaparecidos" (Legaleón-T Teatro, 2011: 2). En la reconstrucción que los estudiosos hacen de los dos actores, han de reproducir en su cuerpo palabras, gestos y propuestas estéticas que los actores desaparecidos han dejado registradas en cartas, grabaciones y otras fuentes documentales y que los académicos están recogiendo, estudiando y archivando. Así, Espe López y Txubio crean una ficción dentro de su vida en la que se colocan ellos mismos dentro de sus obras –a la manera de Sophie Calle o de Paul Auster, apuntan en el dosier (Legaleón-T Teatro, 2011: 4)–. Desde este lugar diferente, logran un efecto de extrañeza, ya que las fronteras entre lo que ellos son y cómo se representan, se difuminan. Es decir, trabajan con su propia imagen y desde su propia experiencia, pero se distancian de su personaje propio y de su vida, propiciando un "extrañamiento" brechtiano.

Por otro lado, la metodología de investigación que practican los teóricos en la ficción tiene que ver con la etnografía, tal y como la define Zulaika y hemos apuntado en la Parte uno: "es la pasión por mirar la rareza implícita en las prácticas más cotidianas" (2000: 143). Sólo que en este caso, los académicos no pueden imbuirse en la realidad social de los investigados *in situ*, sino que han de imbuirse de sus rastros y las recreaciones de vida y obras que reconstruyen consigo mismos a partir de dichos rastros. En palabras de los autores, lo que se proponen es "crear una ficción en la que nuestra presencia 'doble' pueda servir de reflexión a los procesos vitales y artísticos" (Legaleón-T Teatro, 2011: 6). Asimismo, en la ficción que recrean están presentes tanto los personajes totalmente ficticios (los teóricos René y Mónica) como las personas que los recrean (Espe y Txubio) y su posible proyección pública (las figuras artísticas de Espe López y Txubio Fernández de Jauregi). De ahí que la presencia "doble" de la que se habla en el planteamiento del proyecto, a nuestro entender, sea, al menos, triple. En todo caso, con la doble posición a la que aluden estos creadores (hablar sobre sí mismos desde otras figuras que los estudian y los representan) abren una reflexión sobre el punto de vista de la obra que enlaza directamente con la cuestión de la pluri-identidad o lo que podríamos llamar "fisión identitaria" en artistas y, en concreto, en

actores-creadores: ¿Quién está relatando y quién representando? ¿Dónde se coloca el autor, la autora? ¿Qué es exactamente lo que llamamos "vida real"?

> ESPE: No, no, yo no sé lo que piensa. Es lo que pienso que ella piensa que yo pienso que ella piensa. ¿Entiendes? Todo lo oriental es muy complicado, pero si insistes un poco, un día lo pillas. Pues eso, ella piensa: "a esta tía la conozco yo de algo, de la tele no va a ser."
> TXUBIO: Del barrio, igual.
> ESPE: […] Súper fuerte. Sí, te sobre-dimensionan, te hablan como diferente, como si tuvieras diferentes dimensiones dentro de ti misma y hablaran a una de esas dimensiones que no eres tú.
> TXUBIO: Qué jaleo
> ESPE: Y luego está la gente que te conoce y que hace tiempo que no te ha visto… Por ejemplo, cuando voy a ver algún espectáculo por aquí o en Vitoria o en Bilbao, que es donde pasan las cosas, llegas a la cola y siempre hay alguien que te conoce que te dice:
> TXUBIO: ¿Estás aquí ahora?
> ESPE: Y yo les digo, pues claro que estoy aquí. ¿No me ves?
> TXUBIO: Hombre, no te lo tomes…
> ESPE: Yo entiendo por qué me lo dicen, pero… No sé, dicho así… Con la riqueza que tiene el lenguaje… A mi me desubica, estoy yo a vueltas con el tema y me hacen dudar de mi visibilidad. Y me desasosiega, me pone Pessoa. ¡Entre la gente que no te conoce y que cree que te conoce y te pone otra dimensión y la gente que te conoce y que no te ve! (Legaleón-T, 2018: 35-36)

Con todo, los creadores e intérpretes de *Ella y él: ficciones* investigan sobre esta presencia doble que apuntan en el dosier del proyecto: "¿Somos nosotros haciendo de nosotros pero desde la visión del otro? ¿Y cómo es ese otro/a? ¿Y cómo podría ser la vida sin mi, en una hipotética desaparición? ¿Y adónde me iría?" (Legaleón-T Teatro, 2011: 4). En otra parte del dosier lo articulan de este modo: "Es una manera 'auto-irrisoria' de reflejarnos a nosotros mismos, tratar de estar dentro y fuera" (2011: 6). A nuestro entender, no es sólo una cuestión de distanciamiento con el personaje (o con la identidad propia, en este caso), sino que de algún modo se acercan a la creación de un *alter ego*: el estudioso que habita en ellos, el historiador-teórico que deja constancia de la importancia de uno mismo (ese otro) como artista. Un(a) historiador(a)-teórico/a-periodista que, por otro lado, muchos y muchas artistas han imaginado y proyectado en algún momento de su vida estudiándoles y dedicándoles su atención. Tal y como apuntan desde la obra: "Todos vivimos tres vidas: la real, la imaginada y la no-percibida. Y nos preguntamos, ¿en cual de ellas nos pasamos más tiempo?*"* (Legaleón-T, 2018: 42).

Pero René y Mónica tampoco pueden ser considerados enteramente *alter ego*s, ya que no son personajes desarrollados. En esta propuesta no se da espacio, ni en su proceso de creación, a que una parte de cada intérprete se despliegue hasta convertirse en un "otro"

cuasi-completo (con una fisicalidad propia, una energía propia, una psicología propia, unos antecedentes biográficos propios, una emocionalidad propia… o algún otro elemento singular de su personalidad que lo diferencie de la personalidad de partida), sino que se proponen situaciones de una personalidad "otra" (una en cada uno de los dos académicos-teóricos-investigadores) que tienen relación con la personalidad original y, a partir de esa propuesta de situación, se salta de unas individualidades a otras (de las reales a las propuestas y vice versa) sin solución de continuidad. En este caso, por tanto, se mezclan el yo representado, el yo representante, el yo imaginado, el yo público, el yo idealizado, el actor, el autor y el archivista de la memoria, en una divertida y difusa combinación de juegos.

El tono de la obra, por tanto, es de comedia del absurdo, en la que lógica, poética, referencias filosóficas, realidad documental y ficción delirante se intercalan y mezclan. Los protagonistas "ausentes" de la presentación, ya lo indicaban en uno de los rastros que dejan para la posteridad (para los teóricos que investigan su desaparición): que lo que buscan en sus piezas teatrales es "crear una estética del desconcierto" (Legaleón-T Teatro, 2011: 8).

El tema de la identidad está muy presente en esta obra, desde diversos enfoques y tratamientos: por el juego entre representantes y representados, por el diálogo entre personajes ficticios, personas reales y la recreación o visibilización entre unos y otras de dos personajes públicos, por la temática de la invisibilidad social de los actores y de la desaparición detrás de sus trabajos interpretativos… En relación con esta invisibilidad propia al gremio actoral, apuntaban en el dosier de producción: "Nos interesa también abordar la idea de la identidad, desde el punto de vista del actor/actriz, que por un lado puede ser sobredimensionado y por el otro como un ser perfectamente invisible, sin verdadera esencia. Pasar esta reflexión al ser humano actual, que se encuentra desorientado, en tensión con la imagen múltiple y su verdadera esencia" (Legaleón-T Teatro, 2011:4).

Ese ser humano actual y su imagen múltiple, de las que habla Legaleón-T, son fruto del tiempo presente y sus condicionantes culturales (derivados del estilo de vida de la globalización neoliberal postmoderna) que, como explica Kenneth Gergen, generan una multiplicidad de relaciones y direcciones que nos impulsan en mil direcciones distintas y nos incitan a desempeñar o representar tal diversidad de roles (para encajar en cada situación), que se fragmenta la concepción del yo y, puesto que se diluyen sus características reconocibles, el concepto de "yo auténtico" o "yo esencial" se esfuma (1992: 26). Es ese yo saturado (de posibilidades, roles, direcciones, relaciones y situaciones fugaces) el que da lugar a lo que Gergen denomina el "estado de multifrenia". Y este estado, ya habitual en muchos individuos de sociedades postmodernas y cosmopolitas, es también inherente a la

labor y vida del actor o actriz actuales, que pierden el rastro de su identidad esencial, tal y como apuntan arriba los integrantes de *Legaleón*-T y tal y como comprobaremos y desarrollaremos en la siguiente Parte con una investigación-práctica artística *ex profeso*.

El desdoblamiento de los yoes, cada vez más común en la vida cosmopolita actual, es triplemente característico en la vida e identidad de los actores y actrices actuales, ya que les afecta por ser parte de esta sociedad, por dedicarse a un arte que requiere entrar y salir repetidamente de la realidad a la ficción y de un yo público a un yo "representado" (entre otros) y porque, además, forman parte de un colectivo cultural en su mayoría precarizado en cuanto a condiciones laborales, económicas, de dependencia de los "otros" para seguir realizando su actividad, etc., cosa que, como demostraremos en el siguiente capítulo, los sitúa en la necesidad constante de buscar, proponer y desarrollar perfiles de sí mismos. Los actores y actrices creadores y creadoras de teatro, son, por lo tanto, seres más vulnerables a la pérdida de su "esencia" identitaria, tal y como expresan Espe y Txubio en la cita anterior y, por otro lado, más vulnerables también a la invisibilización (pública). Es por eso que el tema identitario es de especial interés y cercanía para muchos y, por ello, se problematiza la identidad en su trabajo artístico, desde los más diversos puntos de vista (tal y como estamos comprobando en este estudio): desde la esencialidad, pasando por cuestiones de pertenencia comunitaria o de memoria personal, hasta la cuestión de la subjetivación. De nuevo, vemos cómo se reafirma aquí nuestra hipótesis sobre la motivación o razón por la cual un(a) artista se ve impelido o quiere tratar en su obra la cuestión identitaria: porque le toca en lo personal, porque es una problemática que ya está incorporada en su ser y en su vida y porque, de algún modo, siente que parte de su identidad está amenazada o desdibujada y en consecuencia requiere ahondar creativamente en esa problematización.

Gergen hablaba de que se diluyen las características del "yo esencial" entre tanta opción y fragmentación de roles de las personas en la sociedad contemporánea. Aquí y a colación de *Ella y él: ficciones*, vemos cómo esta tensión entre su esencialidad identitaria y las múltiples imágenes de sí mismo que tienen las personas hoy en día es especialmente patente en los creadores y creadoras teatrales –incidiremos sobre esta cuestión en el cuarto capítulo–. Los últimos miembros de Legaleón-T ya lo apuntan en el dosier de presentación de esta obra, pero es que también lo muestran en escena. Precisamente, este trabajo es un modo de buscar o aflorar cierta esencialidad identitaria de Espe López y Txubio Fdz. de Jauregi a través de los rastros que dejan y a través de los testimonios de personas que los conocen, haciendo evidente a su vez, que todo son fragmentos y visiones parciales de una posible vida e identidad de los protagonistas estudiados. En todo caso, en esa "reconstrucción" académico-

performativa, los teóricos René y Mónica también dejan patente que la visión "real" de la identidad de los dos actores está mediatizada por las visiones que sus compañeros tienen de ellos y que, en definitiva, depende de relaciones personales.

Sobre esta cuestión también se refiere Gergen, cuando hace referencia a las pautas de acción que tienen las personas y expone que, "dependen del modo en que el individuo es construido socialmente, y no hay forma de 'trascender' esas construcciones en busca de lo 'real' [o lo 'esencial'] que se situaría mucho más allá", por eso hoy en día se va erosionando la idea del yo esencial y aumenta el apercibimiento del peso de las relaciones y lo relacional en la creación y recreación continua de la identidad (1992: 191). En esas coordenadas pierde interés la concepción tradicional de la identidad como algo establecido por una continuidad a lo largo del tiempo y, en consecuencia, también desaparece la personalidad como categoría discriminante (Gergen, 1992: 182) –René y Mónica excusan de tratar de conocer la personalidad de los actores desaparecidos, porque con ello no establecerían las causas de su desaparición, sino que se limitan a descubrir y reconocer aspectos de su vida y obra–. Al deshacerse la concepción de la identidad como contínua y la de personalidad como discriminante, continúa Gergen, a la postre, la propia conciencia de la construcción identitaria se vuelve también reflexiva (1992: 182). La obra *Ella y él: ficciones* es, en sí, una muestra de ello: una reflexión-acción teatral para (re)construir dos identidades individuales en base a la conciencia que tienen sus propios autores y protagonistas de su disolución e impermanencia. En este contexto es normal, pues, que tanto lo esencial como la idea de esencialidad se desdibujen en las identidades contemporáneas y los discursos sobre ellas. Asimismo, es aparente que desde la acción y reflexión artística se procure articular cierto discurso sobre el sujeto contemporáneo y su identidad. Esta obra lo hace.

En otros intentos de rearticular la relación entre sujetos y prácticas discursivas se reitera la cuestión de la identidad. Stuart Hall diferencia dos maneras de entender esta cuestión: una, en el lenguaje del sentido común, "la identificación se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal, y con el vallado natural de la solidaridad y la lealtad establecidas sobre este fundamento"; otra, en un enfoque discursivo en contraste con la anterior, que ve la identificación como una construcción, un proceso nunca terminado y siempre "en proceso" (Hall y du Gay, 2003: 15). Para este autor la identificación es entonces un proceso de articulación, "una sobredeterminación y no una subsunción" que, aunque "no carece de condiciones determinadas de existencia, que incluyen los recursos materiales y simbólicos necesarios para sostenerla, la identificación es en definitiva condicional y se

afinca en la contingencia. Una vez consolidada, no cancela la diferencia" (2003: 15). Ambas maneras de identificación, la del reconocimiento de aquello común y la de la construcción afincada en la contingencia, implican relación con los demás. Ambas las hemos introducido en la parte teórica de la Parte uno. Ambas pueden notarse en la reconstrucción que René y Mónica hacen de Espe López y Txubio.

Sin embargo, en relación con el "sentido de identidad" y la conciencia identitaria, podemos adentrarnos también en el terreno de la psicología y observar un uso del término "identidad" quizá más común que el que se usa en filosofía (Perry, 2010: 239), que enlaza con el uso social del término y también con los conceptos que cada uno desarrolla sobre sí mismo y los demás seres sociales con los que interactúa directa o indirectamente. En este ámbito John Perry propone una definición simple de identidad: "What is my identity? For some psychologists it is the most central part of my self-concept, the things I think are not only true of me, but in some sense define me" (2010: 239). Es una enunciación que de nuevo apela a cierto esencialismo personalista, pero que también depende de las relaciones del individuo con los demás porque, como veremos aquí, los procesos de auto-conciencia y auto-concepto identitarios nunca son estrictamente individuales, y lo social y lo emocional y psicológico juegan su parte interactiva en ellos. Es una cuestión sobre la que ahondaremos en la parte cuarta (*Part Four*) y en la obra *Erbeste* que se analiza en él. En el mismo apuntaremos también por qué el caso de los actores y actrices en nuestro contexto puede tomarse como paradigma para visualizar estos procesos de (re)construcción identitaria, porque trata específicamente sobre esos procesos y los de subjetivación en el caso de una actriz. Pero lo adelantamos aquí porque *Ella y Él: ficciones* también pone a los actores/creadores teatrales en el centro de su discurso performativo.

Otra aspecto que pone de manifiesto esta obra es el modo en que identidad y autoconcepto se se conforman y cuán influidos están por la "personalidad pública" que suelen revelar los actores o actrices. Esta cuestión puede explicarse desde la teoría cuando atendemos a los procesos internos de las personas. Por ejemplo, en el completísimo monográfico colectivo sobre la relación entre identidad, tiempo y psicología *Time and Identity* (2010), John Perry dedica un capítulo al mecanismo por el cual uno no sólo tiene conciencia de su identidad, sino que también desarrolla el (auto-)concepto que tiene de las diferentes facetas de su propia identidad. Si entendemos la estructura de funcionamiento psicológico en general podemos atisbar cómo se ramifica y se hace más compleja en el caso de los actores y en la sociedad actual. En su estudio, este psicólogo explica cómo cualquier

identidad pública está afectada por las concepciones que de nosotros tenemos y tienen terceras personas:

> This structure of our self-concepts, linking concepts about the person we happen to be (or at least take ourselves to be) with our primitive self-concept, and hence with what we perceive and what we do, is very basic to human life. We incorporate what others notice and know about us into our own self-conception. We do this all the time. And in fact most of us are very concerned about our *public identities*: the conceptions of us that others have, what our mothers and fathers and sons and daughters and colleagues and students think of us. […] For most of us, some very important building blocks of our own identity, our own self-conception, come from the outside, from assimilation into the "I" of the "me"; that is, by adopting as part of our self-concept opinions about ourselves that originated with the insights, or mistakes, of others. My parents tell me that I am like my grandfather, that I am a thinker, not a doer, and that becomes part of my self-conception. […] We may have several public identities. I may be one person in the eyes of my surviving cousins, […]. It's not an act; it's just a motivating complex coming off the shelf, in response to the situation. (Perry, 2010: 238)

Según esta explicación, la importancia de la conciencia de uno mismo, de ser consciente cada uno de su mismidad, lo que en inglés y en psicología se entiende como *self-awareness*, es dependiente de las "identidades públicas" de cada individuo. Aquí es donde la vida pública multiplicada por la fragmentación y fugacidad de la misma a las que nos obliga el estilo de vida actual y, más aún, la proyección pública de las personas dedicadas a la actuación y a la (re)presentación de otros yoes públicos, complican la consecución de una auto-conciencia unívoca o integral. Esta conciencia de uno mismo no sólo se ve zarandeada en el caso de los actores y actrices por razón de su habitual apropiación de diversos personajes y su constante fluctuación entre el universo real y el imaginado. También se ve amenazada en muchas personas de la sociedad actual, tal y como se ha apuntado, por la multiplicidad de imágenes de uno mismo que tendemos a proyectar, atendiendo a las exigencias de los mundos virtuales y de la fragmentación y fugacidad con las que se dibuja la realidad postmoderna globalizada y con las que vivimos los cambios en nuestras circunstancias vitales. Continuaremos desarrollando esta cuestión en la parte cuarta, uno de cuyos principales argumentos tiene que ver, precisamente, con las identidades alienadas, aquellas identidades con problematizada conciencia de sí mismas, y por deberse esta problematización al exceso de cambios circunstanciales en la vida de uno (tan habituales hoy en día y que afectan especialmente al colectivo de artistas y, más aún, a los actores y actrices, que se enfrentan a multiplicidad de cambios, inseguridades y precariedades añadidas).

Encima de esta dependencia de las identidades públicas está la cuestión de que la conciencia de uno mismo también está ligada a la conciencia del tiempo. Ya lo recordaba

Ricoeur, "la conciencia del tiempo es íntima. […] Se trata, para hablar con más claridad […], de la conciencia tiempo –'del tiempo inmanente del curso de la conciencia' […]-. Ningún intervalo, pues, entre conciencia y tiempo" (2003: 145). Y de esa relación conciencia-tiempo también depende la subjetivación. Además, la relación entre esta conciencia de sí mismo y la memoria (en este caso, el ejercicio de reconstrucción de dos vidas y carreras, de las dos figuras desaparecidas), como la "garante" de cierta continuidad en la biografía propia, es según el filósofo francés más que estrecha, ya que para él, recordemos, en el ámbito de la identidad personal la *mismidad* equivale a memoria.

Pero el tema de la mismidad y la diferencia, tan esenciales al discurso filosófico identitario y propias del proceso de identificación en el lenguaje "del sentido común" que describía Stuart Hall, no son las únicas maneras de reconocimiento identitario. Y en el caso de *Ella y él: ficciones* se reclama una "identificación" contrapuesta a conceptos que no suelen relacionarse a priori con la teoría sobre identidad y que afectan singularmente a los actores y actrices teatrales: los de visibilidad o desaparición. Cuando Ricoeur expresaba que la identidad no seja de ser una relación de comparación "que tiene como oponente la diversidad, la diferencia; la idea de algo distinto no cesa de atormentar la referencia a sí del mismo. La expresión: una cosa misma como ella misma y no otra contiene el antónimo que sólo es nombrado para hacer borrado" (2003: 139), estaba también introduciendo de manera tangencial la idea de desaparición (en su caso, como negación, de lo que podría ser y no es). En esta propuesta teatral, sin embargo, esta idea es central: aquí la identidad no se opone a la diversidad o a la diferencia, sino que se emparenta con la dualidad entre visibilidad y desaparición.

Para López su propuesta tiene sobre todo que ver con el distanciamiento para poder cuestionarse la visibilidad, tal y como declaraba en una entrevista periodística: "es como hablar de ti mismo pero con una distancia; y proponer a los espectadores ese mismo juego" (Ochoteco, 2012). Esto, como modo de trabajar sobre la desaparición y la búsqueda, tanto del artista como de la creación: "Es una manera simbólica de hablar del proceso del creador, del teatro y de los actores y actrices. Hay veces en que, después de años de trabajo, te sientes un poco olvidado, como si hubieras desaparecido. Y siempre estás reinventándote. Metafóricamente, la obra habla de todo esto" (Ochoteco, 2012). En una parte central del espectáculo aluden a esta invisibilidad del trabajo creativo con un tono irónicamente jocoso en torno a la capacidad y hábito de desapego (de la posible visibilidad o trascendencia) que desarrollan sus protagonistas:

> ESPE: Te has vaciado súper bien. Oye, que lo estamos logrando, que lo estamos consiguiendo. Estamos pasando de un estado de semi transparencia, semi opacidad, a un estado de completa invisibilidad. Mira, mira…
> Que da igual, ¿eh? Tantos años haciendo cosas y da lo mismo… Que no se te ve. En serio. Aquí para la gente joven que empezáis, haced, haced, pero da igual. Pero todo esto lo digo sin reproches.
> TXUBIO: Sin rencor
> ESPE: De corazón, de verdad. No pasa nada. Esto es así. Todo es perfecto. Que yo hago yoga y estoy aprendiendo a sacar mi observador de dentro, lo coloco fuera, y se forma como un triángulo que ve un poco el pensamiento, y lo deja pasar como las nubes por el cielo. (Legaleón-T, 2018: 32-33)

Por más tratamiento jocoso que se le de al asunto, sin embargo, se está versando sobre una cuestión ontológica del teatro. Como bien explica Peggy Phelan en *Unmarked* (2006), la vida de la representación está únicamente en el presente, ya que una actuación en vivo no puede ser guardada, grabada, documentada, archivada o participar de algún otro modo en "la representación de representaciones", porque en el intento deja de ser la actuación en vivo original y se convierte en otra cosa, en un sucedáneo. Lo expresa también con estas palabras: "To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance. […] It can be performed again, but this repetition itself marks it as 'different'" (Phelan, 2006: 146). Así que la desaparición es inherente y esencial a la representación o actuación teatral, como arte vivo y efímero que es.[52] Del mismo modo que es también ineludible en el día a día del artista de teatro: quien crea desde lo invisible y lo intangible en pos y para la desaparición. La obra se desvanece físicamente en la medida en que se crea, solo queda su impronta en el recuerdo de quienes la han visto, o en los cuerpos de los actores que han participado de su acción. Por otro lado, ese crear desde, en y hacia la desaparición recuerda que el efecto secundario de dicha desaparición es la propia experiencia de subjetividad, y por eso consideramos que conecta de un modo especial con la conciencia identitaria. Tal y como expone Phelan: *"*The act of writing toward disappearance, rather than the act of writing toward preservation, must remember that the after-effect of disappearance is the experience of subjectivity itself*"* (2006: 148).

[52] Otra esclarecedora cita en torno a esta reflexión de la académica, que enlaza con la cuestión de la invisibilidad ontológica del teatro, es: "Performance clogs the smooth machinery of reproductive representation necessary to the circulation of capital. […] Performance implicates the real through the presence of living bodies. In performance art spectatorship there is an element of consumption: there are no left-overs, the gazing spectator must try to take everything in. Without a copy, live performance plunges into visibility –in a maniacally charged present– and disappears into memory, into the realm of invisibility and the unconscious where it eludes regulation and control. Performance resists the balanced circulations of finance. It saves nothing; it only spends." (Phelan, 2006: 148)

De ahí que cuando *Ella y él: ficciones* se construye en torno a la "desaparición" como tema, se centre el peso en el efecto de invisibilidad que deja el ejercicio de la creación teatral sobre el sentido de identidad de sus autores. Sus protagonistas (actor y actriz de teatro) también son efímeros (su vida lo es, tanto como sus aptitudes y habilidades, y la huella de su trabajo). Por eso hacen esta labor archivística de documentar ciertos rastros de su biografía, mezclando hitos profesionales con curiosidades y datos personales, procurando dibujar, recrear, la esencia, las preocupaciones y el sentido de la creación de los dos actores "desaparecidos". Ella y él son conscientes "de que el teatro es efímero, que deja una huella imprecisa, sin archivo*"* (Legaleón-T Teatro, 2011: 7-8). Por lo tanto, en esta labor de documentación de rastros y recuerdos, además de utilizar objetos, cartas, notas, fotos, postales, audios, vídeos sobre los actores estudiados que los teóricos René y Mónica muestran y comparten con el público, utilizan además testimonios. Porque todos esos rastros sí son tratados como material de archivo. Y reconstruyen archivísticamente la memoria en torno a dos fuentes documentales humanas desaparecidas apoyándose y valiéndose del testimonio de terceros.

Para Ricoeur, "el testimonio constituye la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia" (2003: 41). En una reelaboración de las ideas desarrolladas en su emblemático ensayo llega a decir que el testimonio es en cierto sentido una extensión de la memoria, en su fase narrativa, "però no hi ha testimoniatge fins que el relat fet d'un esdeveniment es fa públic: el subjecte, davant d'algú, afirma que ell ha estat el testimoni d'alguna cosa que ha tingut lloc; el testimoni diu: «Tant si em creieu com si no, jo hi era»*"* (2006: 92). En este caso en el que se juega entre realidad y ficción, los dos testimonios que se introducen también dan fe de vida de los dos actores desaparecidos, así como de su desaparición.

De entre los breves vídeos que van intercalándose al diálogo entre los dos teóricos, aparecen dos testimonios de compañeros de trabajo reales de Espe y Txubio, que conocen bien a los artistas tanto en su dimensión profesional y creativa, como en su dimensión más personal e íntima. Son Santi Ugalde (cofundador de Trapu Zaharra) hablando de él y Ana Pérez (cofundadora de Legaleón-T) hablando de ella. Introducen a los personajes públicos a los que se está homenajeando recordando los tiempos en los que se conocieron y empezaron a trabajar juntos; y completan las referencias a la vida real en común añadiendo alguna anécdota sobre lo que les unió personalmente en alguno de los trabajos en los que coincidieron. Como ambos testimonios son asimismo de creadores teatrales, no les resulta difícil entrar en la ficción argumental propuesta y continuar su testimonio dando datos y

pistas creadas sobre las circunstancias de la desaparición de los aludidos. Al fin y al cabo, la presencia de lo ausente (del tiempo pasado o del personaje desparecido…) es lo que se rememora, ya sea mediante el recuerdo auténtico ya mediante el ficcional. Para Ricoeur, de nuevo, "la imaginación y la memoria poseen como rasgo común la presencia de lo ausente, y como rasgo diferencial, por un lado, la suspensión de cualquier posición de realidad y la visión de lo irreal, y, por otro, la posición de una realidad anterior" (2003: 67). En este caso, sin embargo, por ser una obra de autoficción (o auto-irrisión, como la denominan sus autores en el dosier de producción), la imaginación también opera desde una posición de realidad y, asimismo, la realidad anterior a la que se alude ha sido re-creada.

En todo caso, tanto la re-creación como el recuerdo de las dos personas desaparecidas se hace colectivamente y públicamente: entre René, Mónica, los testimonios, los documentos aportados y el público, por el lado de los aparentes, y también con los actores homenajeados por el lado de los invisibles o desaparecidos, que son a su vez los autores del proyecto de reconstrucción-ficción de su propia obra vital. Y ya lo decía Maurice Halbwachs, que para acordarse necesitamos de los otros, que la memoria es atribuible a una entidad colectiva y que los recuerdos se generan en grupo o inclusive en sociedad (2004: 51-96). Sobre esto puntualiza Ricoeur que "la memoria individual toma posesión de sí misma precisamente a partir del análisis sutil de la experiencia individual y sobre la base de la enseñanza recibida de los otros" (2003: 158). No obstante, en cuanto a la relación entre memoria e imaginación, anteriormente también especifica que acordarse no es sólo acoger (recibir) la imagen del pasado sino también buscarla, es decir, ejercerla, "hacer" algo de manera activa y, además, en relación con la memoria compara la noción de ejercicio a la de representación (2003: 81). Puesto que la memoria es acción, y que siempre está en relación con una re-construcción o re-presentación de los acontecimientos y percepciones pasadas, entendemos también cómo el género de la autoficción (las ficciones basadas en elementos autobiográficos, como ésta) está tan cerca de la memoria como de la imaginación (*cf.* García Barrientos, 2020). Volveremos sobre esta cuestión en el último capítulo de esta Parte tres, cuando estudiemos el proyecto *Psicodrama 4* y nos adentremos en una de las máximas con las que se trabaja en él: la verdad también se inventa.

En definitiva, *Ella y él: ficciones* puede verse como una construcción o descripción de los restos de dos vidas emparentadas. Del mismo modo que sabemos que la descripción de un objeto no reproduce dicho objeto sino que nos ayuda a representarlo y, en caso de que el objeto esté perdido o fuera de nuestro alcance, su descripción establece un esfuerzo por recordar aquello que se ha perdido (Phelan, 2006: 147), sabemos que ni una reconstrucción ni

una representación de la vida y obra de dos personas restablece su existencia. Tampoco hace aparecer lo que desapareció, pero sí puede evocar su recuerdo, y colaborar en una memoria colectiva. Las representaciones o descripciones nos recuerdan el sentido de la pérdida y la marcha hacia su recuperación, aunque el propio ejercicio de la memoria sea en sí también un acto de representación. Así lo expresa Phelan: "The descriptions remind us how loss acquires meaning and generates recovery –not only of and for the object, but for the one who remembers. The disappearance of the object is fundamental to performance; it rehearses and repeats the disappearance of the subject who longs always to be remembered" (2006: 147).

En ese esfuerzo por recordar y ser recordados, hacia el final de la obra, el diálogo entre los dos teóricos concluye cuando ella le da a él una jaula de pájaro con una estatuilla-reproducción de la Victoria de Samotracia dentro, y ambos hablan a la estatuilla, animándola para que reaccione, invitándole a que salte… pero no lo consiguen. Tenemos aquí, de nuevo, la huella arqueológica, el rastro humano, apareciendo para cerrar un ciclo temporal y artístico –el de dos creaciones escénicas en torno a la desaparición y el paso del tiempo–; esta vez en el espacio habitual de una pequeña mascota alada domesticada. Aparece así una escultura de alas rotas, del pasado… como un pequeño pájaro enjaulado en la historia, que no consigue volar hasta el presente.

Seguidamente, se proyecta un último vídeo, a modo de epílogo, que enlaza el final de esta obra escénica con la temática y el tratamiento de su trabajo anterior: una secuencia grabada en exterior, a la luz del día en un bosque bucólico, con imagen ralentizada y ambiente onírico, en la que Espe y Txubio, con vestidos vaporosos y claros y pelucas de largas melenas, juegan amistosamente, brincan y corretean, mientras un bello aria de soprano les acompaña en *off*. Es de la misma serie de secuencias que aparecían intermitentemente en la video performance *Futuro simple. Futuro imperfecto*. Tras esas imágenes con el aria de soprano y unos ladridos de perro pequeño que la sustituyen, en la pantalla de fondo de *Ella y él: ficciones* aparece también un corte de la video-performance precedente con la escena en la que Txubio sostiene en cada mano sendos ramilletes de globos blancos con la inscripción "no me olvidéis" y que una pértiga punzante va explotando de uno en uno. De ahí se funde a la imagen de Espe sosteniendo otro globo blanco con la inscripción "a mí tampoco", que también es estallado desde fuera. Por tanto, en esta obra escénica, proponen variaciones de imágenes y situaciones que ya habían explorado en su anterior trabajo creado mano a mano, para incidir en la temática de la memoria, la desaparición, el olvido y el recuerdo. Ricoeur escribe que "el recuerdo es una modificación específica de la presentación, al menos en cuanto recuerdo primario por retención" (2003: 73) y apunta a que los recuerdos son actos

posicionales de la memoria porque están en relación con un objeto temporal, que se retiene o fija en el flujo temporal de dicha memoria:

> En efecto, es en el corazón de esta problemática [de la memoria], […] La línea de división entre la fenomenología del recuerdo y la fenomenología del flujo temporal es relativamente fácil de trazar, mientras que el recuerdo, opuesto a la imagen, conserve su marca distintiva de acto posicional. Se hace inaprensible desde el momento en que las nociones de impresión, retención, de protensión ya no se refieren a la constitución de un objeto temporal, sino a la del puro flujo temporal. (Ricoeur, 2003: 144)

Los dos creadores-actores de *Ella y él: Ficciones*, por su parte, consideran que no existe el recuerdo verdadero: *"*No hay memoria propia, ni recuerdo verdadero, todo pasado es incierto e impersonal*"* (Legaleón-T Teatro, 2011: 9). De ahí que cobre mayor sentido el colofón con el que se cierra el vídeo-epílogo de esta obra, en el que, en silencio, se proyecta la imagen rotatoria de la Victoria alada de Samotracia. Un símbolo esculpido por el tiempo, impersonal (anónimo) e histórico. Las luces de escena bajan y escuchamos dos últimos audios con las voces de él y de ella. En una de las grabaciones de voz que se hacen públicas durante la obra se escuchaba a Ella decir: *"*Siempre quise ser alguien, ahora me doy cuenta de que tenía que haber sido más concreta. (*Silencio*) Y no me tiréis de la lengua*"* (Legaleón-T*,* 2018: 28).

A través de los dos trabajos creados mano a mano por Espe López y Txubio Fernández de Jauregi que hemos visto, estos creadores hacen memoria de su situación personal-laboral mediante la creación y la representación teatral. Pero en ese hacer memoria performativa de los individuos (y dejar testimonio y pruebas de su existencia) también hacen un retrato de un sector social: el de los y las artistas (creadores escénicos) en la primera década del siglo XXI. Así, se aseguran cierta visibilidad al tiempo que defienden su visibilidad futura ante la acuciante y angustiante posibilidad de olvido. No sólo como individuos, sino también como parte de un colectivo (el de los actores-creadores de teatro). Esta voluntad de hacer memoria liga con cierto sentimiento colectivo latente de injusticia (como sector social ignorado o incomprendido por los poderes del Estado que podrían paliar las crisis sistémicas y endémicas del sector, por un sistema capitalista que ampara el consumo de novedades y desdeña lo pasado y por una sociedad que olvida fácilmente). En el caso de este par de actores-creadores ese sentimiento de injusticia se sublima artísticamente mediante la autoparodia, el absurdo y la ironía. Ante el miedo real a la desaparición y el olvido como artistas (a la intrascendencia, podríamos decir), al borrado de su esencia identitaria, proponen la ficción de su desaparición física y proponen ese hecho artístico como un estudio y archivo performatizado que documenta sus vidas y obras.

Transición: de la historia, el trauma y la memoria, a la sanación identitaria

Decíamos, a colación del trabajo anterior, que la voluntad de hacer memoria está ligada a cierto sentido latente de injusticia y añadimos ahora que esto liga con el "deber de hacer memoria" para algunos individuos y colectivos. A este respecto escribe Ricoeur que el deber de hacer memoria es también "el deure de no oblidar per anticipar la nostra última reflexió. El deure de memòria sovint és una reivindicació feta per les víctimes d'una història criminal; la seva última justificació és aquesta crida a la justícia que devem a les víctimes" (2006: 95). De ahí que en comunidades con importantes conflictos políticos presentes o recientes, como la vasca, siempre haya un pulso entre las partes implicadas o presión desde quien ostenta el poder por controlar el relato histórico de los hechos (por contar y difundir aquella parte de la historia no tan conocida aún), de modo que sea esa "la historia" que se cuente en el futuro. Por supuesto, este pulso por controlar el relato histórico es igualmente presente en el caso de los conflictos identitarios (de grupos sociales, pueblos, naciones…). El relato histórico es equiparable al discurso de la memoria, en cuanto a que ambos buscan asegurarse una lógica interna y una imagen propia que pueda defenderse en el exterior y en el futuro. El testimonio sobre ambos tiene la capacidad de reforzar o incluso reparar la identidad en conflicto (sea personal o colectiva). Así lo propone Beatriz Sarlo: "El discurso de la memoria, convertido en testimonio, tiene la ambición de la autodefensa; quiere persuadir al interlocutor presente y asegurarse una posición en el futuro; precisamente por eso también se le atribuye un efecto reparador de la subjetividad. Este aspecto es el que subrayan las apologías del testimonio como "sanación" de identidades en peligro" (2007: 68).

En relación con ese efecto reparador (del relato y, en consecuencia, de la memoria y de la identidad), las obras autobiográficas cobran especial relevancia, ya que, como hemos visto hasta aquí, en mayor o menor medida siempre reflejan no sólo una realidad individual, sino parte de la realidad social a la que pertenece la biografía expuesta. Por lo tanto, las identidades que pueden ser reparadas con ellas no son sólo las subjetividades individuales sino también las de comunidades. En este sentido, "hacer memoria" se convierte en una

necesidad especialmente para aquellos que han sufrido afrentas, injusticias, maltratos o traumas no reconocidos. Y en relación a esto orbita el análisis del proyecto *Raketa Brokobitx on the rocks* (2008-2023) que estudiamos a continuación: se trata de un proyecto de fuerte carga autobiográfica motivado por una injusticia social y un trauma personal que coloca a su protagonista en la tesitura de resituarse, en primer lugar, en relación a su propia memoria e historia personales y, posteriormente, como parte de una comunidad. El vínculo entre historia personal y comunidad también lo analizaremos en el último trabajo teatral que estudiamos en esta Parte tres (cap. 25), *Psicodrama 4*, porque también entronca las historias personales de sus participantes con el concepto de drama y de psicodramatización colectiva, y porque propicia el encuentro entre experiencia individual y experiencia comunitaria, a través de una historia común (conectada por un espacio común). En ambos trabajos escénicos hay lugar para la "sanación" o lo terapéutico, aunque de maneras muy diferentes.

Del mismo modo que los pueblos o grupos políticos o sociales en conflicto se disputan la revisión del pasado para controlar el relato que se hace de él y que afecta a la identidad de grupo, también existe una similar necesidad de enfrentarse al pasado desde otro lugar por parte de quienes han sufrido maltrato o injusticias a título personal y, en concreto, por parte de las víctimas de hechos traumáticos. Como veremos, los eventos traumáticos abren una brecha en la memoria individual de quien los vive. Esas heridas en la memoria suponen también una herida en la identidad personal, ya que marcan el cómo se ve uno a sí mismo y la narrativa que construye respecto a su persona (Maaluf, 2012: 35-36; Haughton, 2018: 7, 25, 169). Cathy Caruth apunta hacia el conocimiento que puede extraerse al afrontar experiencias traumáticas que no encajan en los paradigmas representativos o históricos de las estructuras occidentales, y argumenta que a través de la noción de trauma, "we can understand that a rethinking of reference is aimed not at eliminating history but at resituating it in our understanding, that is, at precisely permitting history to arise where immediate understanding may not" (1996: 10–11).

En relación con esa tesis sobre el conocimiento que puede extraerse de afrontar el trauma pasado a través de la memoria, vemos que las mujeres, como colectivo y como individuos, tienen mucho que aportar, ya que han soportado y continúan soportando diversos abusos, maltratos y traumas (tanto sistémicos como personalizados), por el hecho de ser mujeres. El trabajo de la artista Rakel Mazón, que presentábamos en el capítulo 17 de la Parte dos y que ahora nos proponemos continuar exponiendo, se erige a causa de este hecho y en nuestro análisis trataremos esta cuestión. Asimismo consideramos, tal y como defenderemos en las siguientes páginas, que visibilizar mediante el teatro o la performance esa realidad, es

decir, visibilizar la experiencia traumática personal y sus efectos en el caso de las violencias y abusos sistémicos sufridos que han sido tradicionalmente invisibilizados, ignorados o menospreciados (como los que gran parte de las mujeres han sufrido históricamente), tiene un valor político además de personal. Esto explica que, por un lado, haya hoy en día proliferación de estudios académicos sobre el trauma desde los estudios feministas, desde los estudios culturales, los estudios postcoloniales, históricos, y también desde los estudios teatrales y *performance studies*. Y explica también, por otro lado, que se dé hoy en día y desde hace aproximadamente una década, un renacimiento de las obras teatrales y performances de autoficción, autobiografía y autoetnografía, que incluso supera a la tendencia de los años 1980 de poner al individuo y su vida personal en el centro de la creación (Goldberg, 1996), porque hoy se extiende esta tendencia a otras formas no sólo artísticas sino también académicas y periodísticas: "Proliferan las narraciones llamadas 'no ficcionales' (tanto en el periodismo como en la etnografía social y la literatura): testimonios, historias de vida, entrevistas, autobiografías, recuerdos y memorias, relatos identitarios. La dimensión intensamente subjetiva (un verdadero renacimiento del sujeto que se creyó muerto en los años sesenta y setenta) caracteriza el presente*"* (Sarlo, 2007: 49-50). En su estudio, Sarlo argumenta sobre este tipo de creaciones y narraciones basadas en hechos reales y relatos identitarios que*,* del mismo modo que el tono subjetivo marcó el inicio de la postmodernidad, hoy los "derechos de la primera persona se presentan, por una parte, como derechos reprimidos que deben liberarse; y como instrumentos de verdad, por la otra". A lo que añade que por ello se expanden acrecentados por "una ideología de la 'sanación' identitaria" que afecta tanto a la memoria social como a la personal (2007: 50). Por eso, en su argumento, con el que coincidimos, los sujetos al comunicar sus experiencias y (re)construir el sentido de las mismas se están afirmando como sujetos.

Milija Gluhovic, en su reciente monográfico sobre estudios teatrales y memoria (2022: 17)*,* ya sienta que el discurso sobre la memoria tiene tres aspectos: el histórico (el que relaciona la historiografía con la memoria personal y colectiva), el filosófico (que ahonda en la subjetividad) y el psicológico (que trata cuestiones de trauma, duelo y melancolía). De los dos primeros hemos tratado con profusión en los cuatro ejemplos artísticos analizados hasta ahora en este capítulo. Sobre el tercer aspecto de la memoria (en su relación psicológica con el trauma y el duelo) vamos a tratar a continuación.

23. *El arte de morir esperando la sentencia* (2008-2009) en *Raketa Brokobitx On The Rocks* (2008-2023) de Rakel Mazón
Un Alter Ego para (re)construir lo inenarrable

El poder de sanación de la performance autobiográfica y la relación de la biografía personal con la historia de ciertas comunidades y colectivos nos encaminan al estudio del proyecto *Raketa Brokobitx on the rocks*, su relación con la vivencia traumática y su efecto en el sentido de identidad de su autora. Pero para ello cabe situar primero el germen de este tipo de manifestaciones artísticas. La eclosión de la performance autobiográfica estuvo ligada en los años setenta al teatro hecho por mujeres y al feminismo, con ejemplos que van desde la performance *Waiting* (1971) the Faith Wilding (Broude y Garrard, 1994), a Adrian Piper, Valie Export, Esther Ferrer, Eleonor Antin, Hannah Wilke o Ana Mendieta (Sánchez, 2012: 261-262) o incluso a las exitosas performances personalistas de Laurie Anderson, ya en los ochenta (Goldberg, 1996). En ellas se hacía de lo personal algo político, eran actos de crítica y acción feminista. Con toda la diversidad de manifestaciones performativas que se dieron sobre un trasfondo autobiográfico, en aquel entonces, las mujeres aparecían como sujetos de su propio arte y a su vez elaboraban toda una nueva colección de auto-representaciones que, en el proceso, re-definían la categoría de lo que es ser "mujer" (Fernández-Morales, 2012: 58). Más de treinta años después, una actriz vasca llamada Rakel Mazón desarrolla un proyecto personal que liga con todo esto: motivada por una experiencia traumática suya vivida por ser mujer, transmuta esa vivencia personal en una serie de experiencias colectivas (varias performances públicas), que tienen un fuerte valor catártico y de sanación para sí misma, y en las que se convierte en sujeto agente de su creación, auto-representándose como mujer artista e independiente que se reinventa.

Rakel Mazón, tal y como hemos introducido en el capítulo 17, es una actriz, cantante y bailarina nacida en Bilbao en 1976 y que habitualmente colabora artísticamente con otros

creadores y compañías locales (en sus inicios con La Pez, La Ressistens, Las Fellini, Asier Etxeandia…), principalmente en propuestas multidisciplinares de calle o ligadas al cabaré o el café-teatro, aunque también como miembro y cantante de dos grupos de música de versiones, M-show (2003-2004) y Honky TonsS (2002-2006), como actriz en diversos proyectos audiovisuales y como realizadora de dos cortometrajes documentales propios: *Zorionak h'Ojaran* (2005) y *Las txikas del maiz* (2003-2004). Al igual que tantos otros intérpretes y creadores escénicos vascos de esa generación, completó su formación artística fuera de Euskadi. A los 20 años marchó a Londres e hizo teatro de calle improvisado con la compañía Not at all Deep Pan; volvió a Bilbao para trabajar con los diferentes colectivos y artistas mentados; algunos años más tarde obtuvo una beca de formación artística especializada con la que marchó a Nueva York para bailar claqué y en donde permaneció casi ocho meses; poco después de su vuelta de EEUU, se instaló en Madrid para desarrollar su carrera artística profesional y alejarse de una situación personal traumática ligada a su entorno bilbaíno. Para sobrevivir conjugó colaboraciones en proyectos artísticos ajenos con un trabajo a tiempo parcial (un día a la semana) como camarera en un sex-shop, en el que un amigo suyo ejercía de maestro de ceremonias de los espectáculos y eventos que allí se presentaban. Fue entonces, en 2008 y en ese entorno, cuando Rakel Mazón comenzó su proyecto artístico propio: *Raketa Brokobitx On the Rocks* que, como ya hemos anunciado en el capítulo 17, tiene tres partes o etapas, de las cuales veremos en esta Parte tres[53] las dos iniciales: la primera, *El arte de morir esperando la sentencia* (2008-2009); la segunda, *A thousand miles a there for coming back* (2010); la tercera, tiene el título provisional de *Rederas* (2018-2022) y es la que hemos analizado en la Parte dos sobre "Identidad y comunidad".

Raketa Brokobitx On the Rocks, como proyecto, nació desde una necesidad personal e íntima, a partir de una performance inicial que tenía mucho de catártica e impulsiva. Rakel Mazón estaba sufriendo malos tratos, psicológicos y físicos, por parte del que entonces era su novio. Su estancia prolongada en Madrid también estaba influida por su pulsión de mantenerse alejada de su agresor y pareja sentimental (en Bilbao) y, aunque ya había interpuesto denuncias formales, no se había deshecho aún del miedo, vergüenza, dolor e impotencia que esa situación le acarreaban. Como reacción a esto, una noche en la que trabajaba en el sex-shop con su amigo (maestro de ceremonias del local y sus espectáculos),

[53] Una versión muy preliminar y escueta del estudio de las dos primeras fases del proyecto *Raketa Brokobitx On The Rocks* que veremos a continuación fue publicada en Marín Ezpeleta (2018: 112-126).

decidió realizar para los clientes del local madrileño un *strip-tease* único. En él se conjugaba el desnudo físico con el desnudo afectivo, la muestra con la denuncia, y la sexualidad con el arte. Se trataba de una actuación con números diversos protagonizados por ella, en los que tan pronto cantaba una canción propia, como bailaba, leía un texto o se dirigía al público con cuestiones personales.

Según narración de la propia actriz en nuestra primera entrevista, 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" (Marín y Mazón, 2011). Esa sensación le animó, por un lado, a repetir el evento en posteriores ocasiones y, por otro lado, a dejar que esa parte de sí misma tomara espacio y tiempo con cada uno de los *striptease-performance* que fue ofreciendo posteriormente, que se anunciaban con el título *El arte de morir esperando la sentencia,* de Raketa Brokobitx, su nuevo alter ego.

Entendemos esta performance como un intento visceral de sublimar y trascender la experiencia traumática del maltrato mediante la exposición e interacción con el público de los recuerdos recientes que habitan en Rakel Mazón. La memoria, por tanto, vuelve a ser central en este trabajo artístico. Y el contenido autobiográfico del mismo es su motor indudable. Sin embargo, el análisis que puede hacerse de este trabajo no se limita al ámbito individual de su creadora, sino que liga lo personal con lo colectivo (en este caso, con las mujeres, como colectivo mayoritario víctima de la violencia de género). Para empezar, porque implica una cuestión de reconocimiento: reconocimiento público de un hecho personal e íntimo, que propicia, asimismo, el reconocimiento colectivo de una lacra social común: Rakel Mazón en sus *performances*, entre desnudos de uno y otro tipo y entre números artísticos y canciones cabareteras o punkis, *reconoce,* para sí y para los demás, que ha sido víctima de violencia machista. Lo hace mostrando y compartiendo retazos de su memoria personal y eso, como venimos argumentando, influye en y reconstruye la conciencia (y memoria) colectivas.

El reconocimiento puede darse, y en esta obra así se propicia, desde uno mismo con y hacia su propia historia personal (a través del recuerdo y la memoria), por un lado, y desde las personas que están fuera de ese uno hacia sus circunstancias y experiencias (a través de la interacción social y de la comunicación artística), por otro lado. Según Ricoeur (2006: 91), el pasado, aunque ya no esté, se reconoce como pasado (ocurrido) gracias al recuerdo. Así, la memoria se convierte en determinante para la historia, aunque ésta englobe un horizonte de acontecimientos pasados más amplio que el de la memoria. El reconocimiento de los hechos que confiere a la memoria una especie de iluminación no es posible en la historia. Sin

embargo, esta puede construir y reconstruir apuntando a una lógica de la probabilidad (Ricoeur, 2006: 94). En el reconocimiento social general sobre cuestiones sociales escondidas que pueden o no afectarle a uno personalmente (como la violencia de género), también interviene la lógica de la probabilidad. Por eso, es importante que las víctimas de violencia de género hagan pública su situación para ayudar a vislumbrar colectivamente la dimensión de este problema. Hacer pública esta realidad personalizada, a través de la acción y representación escénica, es un modo de ampliar el campo de influencia de la publicación: puede llegar a más personas y, asimismo, el reconocimiento afectivo puede ser más eficiente. Para Ricoeur, el quid de la relación entre el trinomio historia-memoria-tiempo pasado está en el reconocimiento: "La història, en el millor dels casos, pot subministrar construccions que declara que són reconstruccions, però entre aquestes, tan precises i pròximes dels fets com siguin, i el reconeixement, subsisteix un abisme lògic i fenomenològic" (Ricoeur, 2006: 91). Los testimonios de las propias víctimas sobre su historia personal (como el de Raketa Brokobitx), sin embargo, ayudan a dibujar una situación e historia común porque ofrecen reconstrucciones de la memoria personal y, también, reconocimiento a través de los afectos y emociones, tanto a nivel intrapersonal como interpersonal.

En torno a la discusión abierta sobre las relaciones entre memoria individual y memoria colectiva, Ricoeur, además de poner en valor la aportación de Halbwachs por hablar de "marcos sociales de la memoria" (2003: 158), defiende que corresponde a la filosofía de la historia observar tanto las relaciones externas entre memoria e historia, como las relaciones internas entre memoria individual y memoria colectiva. La cuestión es que, también en su discurso, la memoria se plantea como objeto de (re)conocimiento y no sólo como instrumento ni como matriz de la historia (2003:128). Así que, en las relaciones entre memoria individual y colectiva también aparece la cuestión del reconocimiento (de los hechos, de los recuerdos…), que es clave en nuestro estudio de este caso, por su relación con el trauma y con el trabajo autobiográfico que se relaciona con el trauma. Ricoeur agradece a Bergson el haber llevado este reconocimiento al centro de toda la problemática sobre la memoria (Ricoeur, 2006, 91). En su postura, dicho reconocimiento aparece como central porque, según las capacidades, limitaciones y poder de las personas y los pueblos (o comunidades de todo tipo) el reconocimiento de ciertos eventos puede verse truncado en la memoria. Es entonces cuando se da una brecha en la misma y cuando se habla de "memoria herida". De ahí surgen los conflictos por establecer relatos hegemónicos (en el caso de la historia política) o relatos del continuum personal en los que uno mismo se reconozca (en el caso de biografías personales). En ambos procesos, se pone en juego el autoconcepto y la identidad de los y las

relatantes. Por su parte, en el proyecto autobiográfico de Raketa Brokobitx, la reconstrucción de la memoria personal herida está tan ligada a la memoria colectiva (en especial, de las mujeres) como a la reconstrucción de la identidad de su autora.

Los casos de relatos que procuran el continuum personal de la biografía y autoconcepto de sus relatantes, los segundos a los que aludía el filósofo (Ricoeur, 2006: 91), son los que centran este capítulo y el primer trabajo personal de Rakel Mazón; son los que tienen que ver con el trauma y las brechas en el continuum de las narraciones personales que uno construye en torno a su identidad personal. Pero, además, entendemos que la argumentación que hacía Ricoeur puede extrapolarse desde el continuum de la memoria de una persona individual (Rakel Mazón) al continuum de la memoria colectiva de las mujeres, ya que, si el reconocimiento es necesario y depende del poder, capacidades y limitaciones del colectivo en cuestión, el reconocimiento de la memoria herida de una mujer apela al poder, capacidades y limitaciones (sociales y estructurales, además de personales) que tienen las mujeres (como colectivo) en nuestra sociedad. Por otra parte, para Ricoeur existen dificultades insuperables de la memoria herida que suponen dificultades para relacionarse con el tiempo. Su argumentación apunta a cómo este desencuentro con el tiempo suele desembocar en una crisis de identidad del sujeto (o del colectivo) traumatizado. Luckhurst también asegura que el trauma perturba la memoria y, por lo tanto, la identidad: "Aside from myriad physical symptoms, trauma disrupts memory, and therefore identity, in peculiar ways" (Luckhurst, 2008: 1).

El hecho traumático subvierte la memoria, y por lo tanto la identidad porque, aunque las amenazas a la identidad sean múltiples, lo más nocivo para ella es el suceso violento (el daño súbito e inesperado), ya que la historia no deja de tener una carga subjetiva producto de las experiencias vividas y es a partir de ellas que construimos nuestros relatos históricos (y narrativas personales), con el ánimo de poder ser transmitidas. La violencia o hecho traumático imprime una experimentación distinta del tiempo que trastoca el propio relato (la lógica o continuidad del relato previo y la experiencia vivida, que no encaja en esa lógica). En ese caso, la simbolización de la experiencia real por medio de la narración (transmisible) no puede completarse, y la propia experimentación del tiempo entra en el ámbito de lo traumático. De ahí también que lo traumático resulte inefable y que quede mayormente silenciado. De ahí también que el reconocimiento público, mediante una *performance-striptease* de reivindicación de una situación y vivencia personal traumática que tiene unas causas sociales, comience a trascender el silencio "natural" que acompaña a este tipo de

experiencias, a la vez que dinamita el silencio social habitual en torno a esta lacra social concreta.

Según Michaela Holdenried, en el discurso psicotraumatológico y literario actual hay consenso sobre que el silencio imperante en las personas traumatizadas en relación con los hechos traumáticos es uno de sus síntomas más prominentes. En su escrito se recoge que en dicho consenso se toma el trauma como lo irrepresentable para afirmar que el trauma va más allá del lenguaje, que el lenguaje fracasa ante el trauma y que este confronta al lenguaje con su insuficiencia (2019: 424). De algún modo, lo traumático aparece como inenarrable en el sujeto traumatizado. Por eso, en terapia postraumática puede, en un principio, evitarse la narración directa del hecho mediante el lenguaje hablado y, en ocasiones, una alternativa es la de trabajar con lenguajes que no dependen de la palabra y la lógica, de modo que resulta común la terapia artística para enfrentarse a la memoria de dichos sucesos.[54] De algún modo, el acercamiento a diferentes técnicas artísticas favorece el confrontamiento no directo con el recuerdo y la posibilidad para el sujeto de reapropiarse (poco a poco) de su papel en los hechos recordados. El caso de Rakel Mazón y su *El arte de morir, esperando la sentencia* no parte de una intención terapéutica, sino de un impulso personal y artístico por "trascender" o "hacer algo" con el cúmulo de sentimientos, emociones y sensaciones que la actriz tenía. Sin embargo, el efecto catártico de cada performance que la propia actriz reconoce sí tiene una dimensión terapéutica; y aquí es significativo que su propuesta artística tenga además cierto espíritu de cabaret (propiciando la sucesión de actos o "números" con tono, disciplina y técnica diferentes junto a la improvisación), porque le confiere una libertad artística que va de la mano con la necesidad personal (y sanadora, nos atrevemos a decir) de su autora por aportar retazos de su memoria desligados entre sí.

Insistiendo sobre esto, Holdenried también recoge del acercamiento neurobiológico de Neuner *et alii* que en esta disciplina se adscribe lo "no comunicable" no solo a los comportamientos defensivos y evasivos, sino también a la falta de una estructura narrativa cuya construcción queda impedida por la misma evasión automática (2019: 424). Por ello, los métodos terapéuticos de reconstrucción de la memoria autobiográfica comprenden procesos narrativos que buscan llenar las lagunas "and give the so-called 'cold' memory (which organizes the life story and structures it cognitively) prevalence again over the 'hot' memory (being swamped by extreme emotions)" (Holdenried, 2019: 425). Todo esto explica por qué en *El arte de morir esperando la sentencia* el reconocimiento público de los hechos no se da

[54] La psicóloga colegiada Aina Troncoso, especialista en violencia de género, confirma esta afirmación, en conversación personal el 25 de mayo de 2023.

mediante narración lineal, sino mediante, como decíamos, retazos, alusiones, expresividad corporal, lectura de documentos que tienen que ver con el caso, imágenes…

Un ejemplo de esta relación de la memoria con el trauma y de la dificultad de relatar los hechos traumáticos, la vemos en una de las partes de *El arte de morir esperando la sentencia*, en la que la actriz, después de un número en el que ha cantado (o bailado, según *performances*, ya que ninguna era igual) y que ha acabado con ráfagas de movimientos corporales espasmódicos que le han llevado al suelo, se levanta y se coloca frente a un micrófono de pie y, aún recuperando el aliento, dice pausadamente, consultando de vez en cuando algo que tiene en la mano: "Hematoma en resolución izquierda. Contusión nasal. Y, para rematar (como la hostia me pilló el párpado derecho), parpado derecho: hinchazón. Y como no tenía bastante el hijoputa antes de llegar al ascensor, tercer dedo en mano derecha: herida en la falange. Y cuando fui al hospital, el carácter de las lesiones: leve. Leve, cariño, sí. ¿Tú te crees?, ¿con esta cara?" pregunta al público mientras les muestra el papel que tiene en la mano. "Leve, ¿eh? Pues leve. Leve. Leve" dice, mostrando el papel a distintas direcciones del público en cada repetición de la palabra. "Alguien que se dé por aludido… ¡pues que se joda!" y rompe el papel, para acabar levantando los brazos en gesto triunfal mientras exclama "¡Leve!" y empieza a sonar el acompañamiento de *Perfect day* de Lou Reed, que cantará a continuación.

Este número, al que la *performer* se refiere como "parte de lesiones", se incluye, con variaciones, en casi todas las presentaciones que se han hecho de *El arte de morir esperando la sentencia*. Aunque no en todas se presenta en el mismo momento, sí suele mostrarse bien avanzada la *performance*, tras haber cantado o bailado ella, sin haber incluido previamente texto hablado y, a menudo, antes de su desnudo integral. Es decir, cuando el público aún no sabe de qué va la propuesta ni por qué ha sido motivada, ni a qué se debe la crudeza e incluso dureza de los movimientos y situaciones que se presentan en ella entre momentos plásticos, canciones, zapatos de tacón y claqué, vestidos de tul y purpurina…, cuando aún no se ha presentado un hilo conductor a los diferentes números, Raketa Brokobitx comparte con el público, sin solución de continuidad ni contextualización, unos datos íntimos que extrae de un documento institucional: el parte de lesiones judicial que le hicieron en Urgencias tras una agresión del que fuera su novio. Con él Rakel Mazón rememora el daño sufrido (por parte de un compañero sentimental que supuestamente te quiere pero que es capaz de agredirte verbal, psicológica y físicamente), y nos deja ver la distancia que existe entre el daño "objetivo" registrado en el parte de lesiones (atestado médico-jurídico) y la herida emocional que aún prevalece y es visible, sensible, en la actriz. Por lo tanto, este número nos deja ver también la

diferencia entre el recuerdo vivido (el recuerdo que queda impreso en el cuerpo y sus tejidos) y la memoria documentada (el documento-prueba de los hechos). De ambos, la actriz hace al público testigo.

En relación con esta cuestión de la discrepancia entre daño físico, daño objetivo y daño emocional cabe señalar que, tal y como explican Mick Wallis y Patrick Duggan (2011), aunque el traumatismo haya sido históricamente relacionado con una herida física, hoy en día se relaciona más comúnmente con la psicopatología, y la herida que conlleva se concibe como física o psíquica (o a menudo ambas). Para las personas traumatizadas el tiempo se deshace con pliegues, rupturas y flashbacks que alteran el continuum de la memoria y de la visión de la identidad propia y en su relación con los demás: "The disruptive and uninvited nature of trauma-symptoms causes breaks in the survivor-sufferer's construction of self and often in their capacity to frame and develop that self in relationship to others" (Wallis y Duggan, 2011: 2-3). Por eso decimos que, en la relación de la memoria con la identidad y el tiempo, el trauma es una vivencia que genera una secuela perturbadora para la identidad, porque subvierte el continuum de la lógica temporal que cohesiona nuestras vivencias y autonarraciones de ellas. Por eso también, se asume en la teoría del trauma que la persona afectada tiene que restablecer su narrativa vital incorporando el evento al pasado (a la categoría y a la experiencia de pasado) para poder cerrar la herida (Wallis y Duggan, 2011: 2). Así, las *performance-striptease* de Raketa Brokobitx suponen para la autora una oportunidad de reapropiarse del orden de los hechos en su memoria y a partir de ahí, si acaso, puede darse la posterior sanación de heridas y, a su vez, la reconstrucción del autoconcepto y la identidad propios.

La psicotraumatología define el trauma como la experiencia vital de una discrepancia entre factores situacionales amenazantes y las capacidades individuales para asumirlos o tratarlos, lo cual conlleva sentimientos de indefensión asociados y resulta en una ruptura permanente de la comprensión de quién es uno mismo y de su mundo (Holdenried, 2019: 423).[55] Holdenried explica que los efectos y síntomas asociados con traumatismos psicológicos, ya sean debidos a acontecimientos únicos o repetidos, accidentes, torturas, guerras civiles, abusos sexuales o atentados terroristas, son en esencia siempre iguales, y que tienen que ver con las lagunas que se forman en la memoria personal "in the autobiographical

[55] Original en alemán: "Vitales Diskrepanzerlebnis zwischen bedrohlichen Situationsfaktoren und den individuellen Bewältigungsmöglichkeiten, das mit Gefühlen von Hilflosigkeit und schutzloser Preisgabe einhergeht und so eine dauerhafte Erschütterung von Selbst- und Weltverständnis bewirkt" (Fischer y Riedesser, 1999: 79), recogido por Michaela Holdenried (2019: 423) con su traducción al inglés: "Vital experience of discrepancy between threatening situational factors and the individual capacity to deal with them, associated with feelings of helplessness and defenseless surrender, effecting a permanent breakdown of the understanding of self and the world".

memory lacunae are formed, the experience is stored in fragments and is intrusively repeated through so-called triggers –swamping with unwanted memories, flashbacks, nightmares" (2019: 424).

En este contexto hay que entender los trabajos performativos autobiográficos que tienen como temática o motivo algún hecho traumático. Y en ese sentido consideramos que la creación *El arte de morir, esperando la sentencia* tiene una relación estrechísima con el asunto de la identidad: por una parte, es a causa del trauma que la motiva que se trastorna la memoria previa de su autora y, en consecuencia, la auto-narración que construye sobre sí misma y su autoimagen. Por otra parte, es a través de esta performance que su autora descubre una fuerza personal que vehicula en un *alter ego* que acabará ocupando el espacio (no sólo artístico sino también vital) de la actriz traumatizada.

Para Wallis y Duggan, el mundo académico, artístico, periodístico, psiquiátrico y psicoanalítico occidental, y sus discursos culturales en concreto, están crecientemente dedicados al análisis de lo traumático y esto, a su vez, ha privilegiado al trauma como ruta para examinar cuestiones culturales relacionadas con la experiencia, la memoria, el cuerpo o la representación. Asimismo, a través de los estudios teatrales y de la performance se han explorado no sólo los modos en los que ésta puede tratar lo traumático sino también cómo puede ser un marco crítico para el estudio del trauma en la cultura y de la teoría del trauma (Wallis y Duggan, 2011: 1). De modo que el estudio de esta serie de *performances* autobiográficas de Raketa Brokobitx nos sirve para explorar la teoría del trauma y el modo en que la violencia de género afecta traumáticamente a sus víctimas, tal y como nos proponemos hacer. Pero más allá de eso, sirve para explorar la relación entre trauma, memoria, tiempo e identidad. Además, tanto desde los estudios culturales como desde los estudios teatrales se aprecia y analiza cómo la autobiografía puede ser un acto de reclamación, reinvención, transformación o supervivencia (Heddon, 2006: 133). De ahí que tantas veces se recree en torno a cuestiones o conflictos de identidad, o en torno a cuestiones de injusticia sistémica o experiencias traumáticas, ya que las mismas tienen a su vez efecto sobre la construcción de la identidad. Dee Heddon recoge, por ejemplo, las palabras de Sidonie Smith cuando reconoce que "Autobiographical practices become the occasions for the staging of identity, and autobiographical strategies for the staging of agency" (en Heddon, 2006: 133). *El arte de morir esperando la sentencia* es una ocasión para su autora de poner su identidad herida en escena y de reconstruirla o reconfigurarla durante y con cada actuación. De tal manera que mediante la *performance-striptease* articula y da espacio a su agencia personal.

Aquella *performance* cuasi improvisada en el *sex-shop* en el que su amigo le invitó a actuar, con aquellos sentimientos (de independencia, fuerza, frustración…), dieron vida al *alter ego* de la actriz: Raketa Brokobitx, que fue desvelándose y desarrollándose en las siguientes *performances-striptease* que tuvieron lugar en el mismo local *sex-shop* y que acabaron configurando el espectáculo *El arte de morir, esperando la sentencia*. Con el nacimiento de Raketa Brokobitx, Rakel se afirmaba como sujeto, pero un sujeto nuevo, con voluntad, determinación y poder renovados. Si el maltrato repetido ejercido sobre otro ser humano tiene el poder de anular, minimizar, despersonalizar y desmontar psicológicamente a esa persona maltratada, el acto performativo y creativo en torno a esa experiencia da la posibilidad de empoderar a su autora y de reconfigurarse como persona.

Al respecto del poder de los trabajos autobiográficos como reconfiguradores o reafirmantes del sujeto, Sarlo opina también que funcionan como tratamiento contra la alienación: "El sujeto no sólo tiene experiencias sino que puede comunicarlas, construir su sentido y, al hacerlo, afirmarse como sujeto. La memoria y los relatos de memoria serían una 'cura' de la alienación y la cosificación" (Sarlo, 2007: 51). Esta performance, por lo tanto, que fue presentada ocasionalmente (sin una periodicidad fija, sino cuando su autora quería), a lo largo de ese y el siguiente año (2008 y 2009) no sólo en aquel sex-shop de Madrid en el que surgió y evolucionó sino incluso en espacios al aire libre de Castro-Urdiales o Córdoba, podía suponer para ella una terapia catártica gradual, en la medida en que gradualmente también iba cogiendo espacio, voz, cuerpo, expresión y acciones su protagonista. La actriz mostraba su agencia en escena (como mujer, como intérprete, como artista), y su agencia daba cabida al resurgir de su identidad, en una versión de sí misma que bautizó como Raketa Brokobitx.

La manera concreta en la que se articulaba escénicamente la reordenación de recuerdos, sensaciones, potencialidades, necesidades expresivas y agencia, tal y como hemos indicado, era única en cada *performance*. No obstante, pasamos a describir algunos momentos de la primera. En el inicio, Raketa Brokobitx entra en escena con una apariencia como de "muñeca rota" (peluca de media melena negra, maquillaje exagerado de muñeca o niña, vestido corto azulón con bajo de tul, zapatos con tacón…) y, sin palabras, con sus movimientos fuertes, decididos, combinando lo grácil con lo tosco, inicia un número gestual que comienza como un baile atípico (en el que confluyen movimientos de pista de baile tecno con movimientos de juegos infantiles, de baile can-can y movimientos expresivos que parecen liberadores) y que acaba mezclándose con la representación simbólica, muda, de un embarazo y un parto (con la ayuda de un globo inflable, un muñeco-bebé de plástico y

música grabada sonando fuerte por los altavoces). Tras el parto y con el muñeco en la mano, con una música diferente de fondo, Raketa Brokobitx inicia un *striptease* de ropa entre baile frenético y movimientos convulsos, para acabar desnuda (sólo con tacones y una liga blanca), de pie frente al público, tirándose brillantina por encima a modo de lluvia que le cae por toda la piel. La propuesta genera curiosidad, desazón y probablemente, dado el espacio y contexto en el que se muestra, también morbo. En el siguiente número, entra a escena y le acompaña su amigo, maestro de ceremonias, travestido de mujer, a la guitarra (con una guitarrita inflable) simulando que toca los acordes y la base rítmica de la canción que suenan ahora por los altavoces y que Raketa Brokobitx canta en directo con un micrófono de mano. Se trata de una versión libre y propia de *Lili Marlene*, con una melodía y voz rabiosa de Raketa Brokobitx sobre una base de guitarra eléctrica distorsionada que había compuesto otro amigo suyo (Marín y Brokobitx, 2021b) y en estilo y ritmo punk. Hacia el final de la canción, el cuerpo de ella sufre varias ráfagas de movimientos espasmódicos, como convulsiones, que le interrumpen la canción en diferentes momentos, y van haciendo que pierda la verticalidad y acabe derrumbada en el suelo cuando acaba la música. Así termina la primera *performance-striptease* de Raketa Brokobitx on the Rocks y el público estalla en aplausos.

Sabemos que la memoria personal no es sólo cuestión de recuerdos mentales (imágenes y narraciones-ordenaciones de imágenes) sino que también implica sensaciones y recuerdos corporales. Por eso, su exposición teatral, performática, es idónea para mostrar no sólo imágenes y palabras que representan o reconstruyen los recuerdos mentales, sino también para mostrar los estados corporales, energéticos y de movimiento que quedan marcados en la memoria incorporada. Esa memoria encarnada en el cuerpo de Rakel Mazón es la que la actriz comparte con el público al dejar ver en sus números la rabia, rotura interna, herida, dolor, violencia y vulnerabilidad que porta consigo. Por eso decimos que en esta creación se aúna el desnudo físico con el emocional, y por eso creemos que al haber dejado salir y haber compartido esa energía con el público (haciéndole testigo de la misma) hay espacio para que los pedazos descalabrados de la identidad de Rakel Mazón que la actriz deja salir en *El arte de morir, esperando la sentencia* puedan reconfigurarse en la energía nueva de Raketa Brokobitx, emergiendo ante el público. Este sería el mayor efecto terapéutico que tiene la *performance* para su autora.

Al fin y al cabo, la memoria se viabiliza aquí como acto performativo, y en concreto, como acto performativo del cuerpo. Una capacidad que ya defendía Diana Taylor y a la que también aluden David Dean, Yana Meerzon y Kathryn Prince en *History, Memory, Performance*, quienes consideran que, puesto que la memoria es un enlace vital entre nuestro

"yo" biográfico y el mundo más allá de nuestro cuerpo, se vuelve una herramienta para re-insertar el tiempo olvidado en la narrativa presente (Dean *et al*., 2015: 12). Para ellos la memoria puede ser entendida "on the one hand in its collective, national, and public contexts and on the other as something acutely personal, subjective, individual, even idiosyncratic and unreliable" (2015: 2). La memoria es una experiencia: una experiencia histórica, generacional, colectivamente imaginada y personal (Dean et al., 2015: 13). Por ello, no habita sólo en la mente sino en todo el cuerpo, porque depende de todos los sensores corporales de la percepción. En su monográfico, estos autores teorizan sobre las funciones de la memoria en la *performance* y argumentan, en torno al teatro testimonial y autobiográfico, como el de Raketa Brokobitx, que la memoria, como experiencia personal, colectiva, histórica, imaginada y generacional que es, "the most actively interrogated issue that theatre of testimony and witness explore" (Dean et al. 2015: 12–13). Su visión concuerda con la nuestra y así lo exhibimos en este estudio de caso, un caso en el que el público ha sido hecho testigo de la memoria emocional de la actriz. Entre sus escritos y los de Taylor se refleja el alcance de la memoria incorporada o encarnada (*embodied memory*) en lo performativo y se enfatiza cómo el cuerpo es un archivo dinámico que cambia en el ámbito de la comunicación teatral (en Haughton, 2018: 25). Tomando el cuerpo como archivo dinámico de memoria entendemos que la performance de Rakel Mazón servía, precisamente, para que la brecha en su continuum narrativo interno, abierta por la experiencia traumática de los malos tratos, se revisara, recolocara o reconfigurara de algún modo en su exteriorización física (a través del movimiento corporal y el uso de la voz y la palabra) frente a una audiencia.

Para H. Bergson, en la memoria el recuerdo puede ser activado con dos tipos de asociaciones, como dos representaciones diferentes que llegan a nuestra percepción actual, que responden "a dos disposiciones mentales distintas […], en un caso más cercana a la imagen pura, en otro más dispuesta a la réplica inmediata, es decir, a la acción" (1977: 55). Así, la acción artística puede activar el recuerdo, del mismo modo que la memoria emocional activa la acción artística en Brokobitx. Explica este autor que en general, "el pasado no vuelve a la conciencia más que en la medida en que puede ayudar a comprender el presente y a prever el futuro: es un esclarecedor de la acción" (1977: 60). En el caso de las biografías con experiencias traumáticas, vemos que esa relación entre pasado, presente y expectativas de futuro es más compleja (y que la terapia o la práctica artística pueden ayudar a reconstruir el continuum de la memoria biográfica), pero también en esos casos, tal y como afirma Bergson, el pensamiento "está orientado a la acción", si no es a una acción real, al menos sí al esbozo de acciones virtuales, es decir, a imaginar o proyectar las acciones posibles. Dicho de

otro modo, para este filósofo "el cerebro es el órgano de la atención a la vida" (1977: 68). El cerebro ordena las percepciones del exterior que llegan a través del cuerpo: "Lo cual equivale siempre a decir que mi percepción está fuera de mi cuerpo, y que mi afección está, por el contrario, en mi cuerpo" (1977: 80).

Si lo percibido está fuera de nosotros pero la afectación que produce se sitúa dentro del cuerpo, entendemos cómo, por ejemplo, en este caso de la memoria personal de Rakel Mazón, su cuerpo es el archivo que acumula información percibida durante las experiencias traumáticas y es el que se pone en acción expresiva. Podría decirse que en *Raketa Brokobitx on the rocks* todo su cuerpo se presenta como archivo performatizado. A esto se hace referencia al hablar de la memoria "incorporada", "encarnada" o "corporeizada" (*embodied memory*): al archivo en acción que son nuestros cuerpos, especialmente en la creación e interpretación escénica, y concretamente en la autobiográfica. Por eso también hay distintos modos de poner en acción la memoria (desde la narración del recuerdo, más o menos lógica o lineal, pasando por el movimiento corporal, danzado o no, hasta el contacto físico o una percepción sensorial particular): "As a container of collective and personal memories and a vehicle to convey one's history, the body is a dynamic archive that changes within the space of theatrical communication" (Dean *et al*., 2015: 13). El archivo dinámico que es y lleva Raketa Brokobitx en sí (al igual que cada cuerpo-memoria en acción visto en las secciones anteriores, y en especial los de María Ibarretxe en *Drama y aita* de La Pez y los de Senen Rodríguez en *Extraordinario* de Colectivo Babazorro), habla de una identidad concreta, única, aunque sea compuesta de pertenencias compartidas con otros. A su vez, se trata de un archivo vinculado a y dependiente de un contexto. Tal y como escriben Dean, Merzon y Prince, "impossible to record or restore, this archive remains local, specific to each particular cultural, social, historical, interpersonal, and linguistic exchange" (Dean *et al*., 2015: 13). Por lo tanto, es asimismo específico a su tiempo, lugar y circunstancias, lo cual nos informa sobre entes identitarios relacionados con este cuerpo-archivo que van más allá de lo individual.

Aquel primer *striptease* de Raketa Brokobitx en el *sex-shop* de Madrid duró algo más de 15 minutos. Las siguientes presentaciones podían durar entre 20 y 50 minutos, sin estar establecido de antemano cuándo acabarían. El contenido de las mismas (los números que se incluían en ellas) tampoco estaba prefijado sino que Raketa Brokobitx, sobre la base del repertorio que iba preparando y ampliando, decidía en directo si hacer o eliminar alguna de las escenas que podían incluirse, o si cambiar el orden de los elementos. Improvisaba esto en función de lo que sintiera en cada presentación y de cómo notara al público. Los números y elementos que solían repetirse, según nos relató ella en nuestra última entrevista de 2021,

eran: la imagen (caracterización) inicial, el "parte de lesiones", un monólogo propio que llamó "350 razones", la canción *Lili Marlene* y la inclusión de mucha brillantina (Marín y Brokobitx, 2021a). En ocasiones, en la escena gestual del parto, ella daba a luz un bebé (muñeco) pero en otras ocasiones daba a luz una gallina desplumada (de goma). Podía hacerlo sola o con la ayuda de un acompañante (que sería su maestro de ceremonias en unas presentaciones o su acompañante musical al teclado en otras); podía llegar a esa escena vestida con su vestidito de tul azul celeste o también cubierto éste por una cazadora y gafas de aviación…

Como decimos, la performance nunca era igual. Tampoco lo era la actuación de ella, aunque siempre asomaban actitudes y estética punk en su estilo. Incluía improvisación y espacio para que el *alter ego* se expresara, del modo que fuera, y podía incluir también la colaboración de artistas invitadas o elementos como malabares con pelotas o claqué. El público no sabía exactamente qué iba a ver, más allá de que contenía un *striptease* y que se titulaba *El arte de morir, esperando la sentencia*. Ella podía anunciar o hacer correr la voz sobre que ofrecería determinado número especial, pero después, en el directo, en función del momento y de la gente con la que se encontrara, podía sorprender con otra actuación. Cuenta Mazón en nuestra entrevista de 2011 que siempre trabaja desde la visceralidad y que ha llegado a hacer actuaciones en las que "la gente ha venido a ver un bingo vaginal y, de repente, me quito la peluca, le doy la vuelta y les cuento, por ejemplo, la última paliza que me dio mi ex-novio. Y se quedan todos flipaos. O sea, el público... a veces lo tengo claro y les invito a verlo, o a veces también les sorprendo y les digo: mirad, hoy ha sido diferente" (Marín y Mazón, 2011). 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, actores, directores y algunos creadores influyentes, se acercaban a conocer el espectáculo de la tal Raketa Brokobitx.

El nombre de su *alter ego* lo eligió para la primera performance anunciada y fue sintiéndose con cada actuación más cerca de ese alias, tanto como de su *alter ego*, hasta que acabó adoptándolo como nombre artístico propio. Explicó en nuestra primera entrevista el porqué de esa elección: Raketa, porque era un mote cariñoso con el que muchos de sus amigos se dirigían a ella; Brokobitx, porque acababa de meterse "en una película muy heavy de denunciar a un capullo por malos tratos y, como iba con la verdad por delante, tenía que ganar a ese cabrón…" y en honor a la abogada y activista Erin Brockovich, que fue ejemplo de lucha tenaz y honesta contra los abusos de quienes ostentaban el poder, "dije: ¡Brokobitx! ¡Pero con "tx", que soy de Bilbao!" (Marín y Mazón, 2011).

Por otra parte, es significativo el título de la propuesta, *El arte de morir esperando la sentencia*, que no nació como espectáculo sino como presentación pública de una pulsión emocional y vital privada. Mazón-Brokobitx necesitaba transitar y transmutar toda la energía y sentimientos negativos que tenía a causa de la relación abusiva y traumática con su expareja, incluso una vez de cortar la relación con ella y de mediar denuncias policiales en el proceso. Y encontró en el ámbito del *sex-shop* en el que trabajaba con su amigo, y gracias a los ánimos y el cobijo de éste, el espacio de libertad en el que hacerlo con las herramientas de las que ella disponía: como actriz, como cantante, como bailarina, como *performer*, como mujer creativa. Así que, durante la espera a una resolución judicial que dirimiera hasta qué punto el maltrato por parte de él era legalmente reprobable o punible, lo que equivalía a dirimir hasta qué punto el sufrimiento de ella era "objetivamente" lícito, ella utilizó sus herramientas artísticas para hacer perecer todos los sentimientos de frustración, rabia, vergüenza e impotencia que llevaba consigo en una *performance* catártica en donde pudiera dejarlos salir ante el público. Al mismo tiempo, durante la espera, en esa presentación muere esa parte de ella (y renace otra). De ahí que el título de la misma sea tan evocador como enunciativo: morir y renacer ante el público, a través del hecho artístico, escénico, mientras se espera una sentencia judicial que ayude a restablecer su identidad como ciudadana: *El arte de morir, esperando la sentencia*.

La primera performance se dio en el contexto de una fiesta semi-privada en la que su amigo y maestro de ceremonias le invitó a presentar lo que quisiera y a la que, además del público del *sex-shop,* habían acudido amigos en común. El resto de actuaciones en Madrid ocurrieron en el mismo espacio, pero estaban abiertas y acogían tanto a público habitual del *sex-shop* como a público nuevo. Es decir, que en un espacio tradicionalmente orientado al voyeurismo masculino, Rakel Mazón exponía su cuerpo y desnudaba su interior. El desnudo se convierte así en un acto de empoderamiento para la actriz, que se hace dueña y administradora también de esa parte de sí misma, en contra de la posición de sometimiento de la mujer a la que aboca la tortuosa dinámica de la violencia de género. Al fin y al cabo, tal y como escribe Itziar Ziga: "Pocas cosas desafían más al patriarcado que una mujer controlando la exposición de su cuerpo desnudo" (2011: 18). Pero quizá por eso sea aún más significativo el marco en el que se exhibe este desnudo, tanto el de la piel como el de las emociones y sensaciones que la recorren, porque con él hace oidor de su testimonio a alguien anónimo, cuya autoridad de escucha se encuentra en el hecho de ser público, pero que también representa un paradigma del patriarcado y de las desigualdades de género. De modo que el desnudo también presenta un carácter transgresor: denunciar la violencia de género en

un espacio que potencia la condición de objeto de la mujer. En este aspecto, de nuevo, se liga lo personal y lo colectivo: la experiencia sufrida por una mujer particular y las dinámicas socio-culturales de injusticias y desigualdades entre géneros, que propician ese sufrimiento.

La relación entre tiempo pasado (el de las agresiones sufridas) y tiempo presente (el de hacer al público testigo de las secuelas y memorias que quedan) en la actriz, funciona de una manera específica en la memoria de mujeres que han pasado por experiencias traumáticas como la suya, y se distingue del funcionamiento habitual. En un contexto general y sin circunstancias traumatizantes, el recuerdo de una sensación es, según Bergson, "algo capaz de sugerir esta sensación, […] de hacerla renacer", en el que la sensación se distingue del estado que sugiere "y precisamente porque la sentimos detrás de la sensación sugerida, […] localizamos en el pasado la causa de lo que experimentamos". Así, tal y como argumenta este autor, "la sensación es esencialmente actualidad y presente; pero el recuerdo, que la sugiere desde el fondo del inconsciente de donde emerge a duras penas, se presenta con ese poder *sui generis* de sugestión que es la marca de lo que no es, de lo que todavía querría ser" (Bergson, 1977: 51). En el contexto de las personas traumatizadas, sin embargo, esta distinción se pierde y la relación con el pasado se trastoca porque, precisamente, aunque el recuerdo se omita o evada, consciente o inconscientemente, la sensación (del pasado) queda o aparece abruptamente en el cuerpo traumatizado (del presente), sin haber sido invitada. De ahí que la memoria emocional y la memoria narrativizada no coincidan, y que parte de las terapias postraumáticas se basen en procurar nuevas narrativizaciones del yo u otros modos de expresar las sensaciones de la memoria emocional. En este sentido, la performativización del yo por medio de un *striptease* en el que se muestran e interpelan tanto sensaciones como recuerdos, y en el que el pasado encarnado en la actriz se confronta con el presente directo ante el público, tiene una fuerza terapéutica esencial, tal y como admite la propia Rakel Mazón-Raketa Brokobitx.

No es de recibo que los actores y actrices (al menos los que trabajan con técnicas actorales que se dicen stanislavskianas o son derivadas del naturalismo interpretativo desarrollado por Stanislavski) estén entrenados en acceder a su memoria emocional a través del recuerdo y la autosugestión. Sin embargo, poner esa capacidad al servicio de una actuación pública en torno a un yo herido y conseguir con ello el interés y admiración de la audiencia al tiempo que se reconstruye ese yo, es una facultad limitada a pocos creadores y creadoras. Raketa Brokobitx accede con su memoria emocional incorporada a sensaciones y recuerdos de su pasado, sin necesidad de recrear ni rememorar las escenas del pasado, porque, simplemente, esas sensaciones están aún en su cuerpo y con ellas, aceptando que

están ahí y hasta qué punto, actúa otras cosas, referencias, canciones e imágenes que le sobrevuelan o le atraviesan. Tal y como señala Haughton, parafraseando a LaCapra, a menudo se da una compulsión postraumática a "actuar" (*act out*) la experiencia, lo cual puede llevar (pero no siempre lo hace) a "trabajar" (*working through*) la misma, como modo de tratar su representación y los afectos asociados a ella (2018: 169). No es el caso de Raketa Brokobitx, al menos no en su obra. Ella no "actúa su experiencia" sino que actúa, con su experiencia (sin disimular cómo ha afectado a su cuerpo y a su memoria emocional). De todos modos, tal y como escribe LaCapra, el trauma habitualmente genera una disociación entre afecto y representación, que suele trabajarse en terapia: "one disorientingly feels what one cannot represent; one numbingly represents what one cannot feel. Working through trauma involves the effort to articulate or rearticulate affect and representation in a manner that may never transcend, but may to some viable extent counteract, a reenactment, or acting out, of that disabling dissociation" (2001: 42). *El arte de morir, esperando la sentencia* asocia internamente en la actriz sensaciones, recuerdos y memorias, con afectos (pasados y presentes), presentaciones de sí misma y representaciones. De modo que la disociación que el trauma incorpora al cuerpo traumatizado, de alguna manera, comienza a revocarse y recolocarse con cada representación de los afectos y efectos de *Raketa Brokobitx On the Rocks.*

Con todo, además del poder catártico de la *performance* para su autora, el *striptease* multifacético de Raketa Brokobitx también servía para dar voz y foco a una problemática que suele quedar en la sombra y en el ámbito de lo privado o lo anónimo: en este caso, la violencia de género, desde el punto de vista de una de sus víctimas y en relación a las secuelas emocionales que deja. Puede verse este acto, por tanto, como ejemplo de un "movimiento […] de conquista de la palabra y de derecho a la palabra [que] se expande reduplicado por una ideología de la 'sanación' identitaria a través de la memoria social o personal" (Sarlo, 2007: 50). Es decir, que en el proceso de sanación identitaria personal también cabe la sanación de la memoria colectiva, social, de las mujeres.

Antes de entrar en concluir la manera en que la reconstrucción de la identidad personal y la identidad de género se ensamblan en esta creación, y antes de acabar el análisis de *El arte de morir esperando la sentencia*, recapitulamos en los siguientes párrafos la relación que existe entre construcción identitaria, pertenencias sociales y herida (emocional o de orgullo), para explicar por qué el hecho de ser mujer y lo que se vive como mujer en pleno siglo XXI, puede llevar a una artista vasca como Raketa Brokobitx a generar una serie de obras con ese asunto como motor y motivo de acción. De nuevo, la cuestión de la

subalternidad que ya hemos ido explicando, tiene su efecto en el modo en que una persona configura y reconfigura su identidad. Asimismo, según nuestra hipótesis, también tiene impronta en las temáticas por las que un(a) artista se interesa y, en consecuencia, en las que trabajará artísticamente.

Retomamos los principios teóricos en los que Amin Maaluf apoya su discurso sobre la identidad, porque aclara que en su construcción se van sumando capas y pertenencias y en algunas de ellas hay heridas que la marcan. Además, asegura que la identidad "no se nos da de una vez por todas, sino que se va construyendo y transformando a lo largo de toda nuestra existencia*"* (2012: 33), a lo que añade que los elementos de nuestra identidad que son innatos son los menos, "algunas características físicas, el sexo, el color…", y que ni siquiera su significación (social y en nuestra propia identidad) es asimismo innata, cuestión que ejemplifica precisamente con el tema del sexo y el género: "No es que el entorno social determine el sexo, desde luego, pero sí determina el sentido de esa condición; nacer mujer no significa lo mismo en Kabul que en Oslo, la feminidad no se vive de igual manera en uno y otro sitio, como tampoco ningún otro elemento de la identidad" (2012: 35). Aquí, recordamos que la identidad de la artista vasca que estudiamos, mujer, viene determinada por lo que es "ser mujer" en Euskadi hoy en día y por cómo se vive esa feminidad que, tal y como hemos visto en la Parte previa "Identidad y comunidad", parece tener unas particularidades que la diferencian de otras feminidades como la mediterránea, la latina, o la gala.[56] Por eso, para Maaluf*,* lo que determina las pertenencias de una persona es esencialmente la influencia de los demás, y en el transcurso de esa influencia surgen las primeras heridas afectivas que van a determinar la jerarquía de pertenencias que dan forma a su identidad:

> Y enseguida también, en casa, en el colegio o en la calle de al lado, se producen las primeras heridas en el amor propio. Los demás le hacen sentir, con sus palabras o sus miradas, que es pobre, o cojo, o bajo, o «patilargo», o moreno de tez, o demasiado rubio, o circunciso o no circunciso, o huérfano; son las innumerables diferencias, mínimas o mayores, que trazan los contornos de cada personalidad, que forjan los comportamientos, las opiniones, los temores y las ambiciones, que a menudo resultan eminentemente edificantes pero que a veces producen heridas que no se curan nunca.
>
> Son esas heridas las que determinan, en cada fase de la vida, la actitud de los seres humanos con respecto a sus pertenencias y a la jerarquía de éstas. […] Por otra parte, la gente suele tender a reconocerse en la pertenencia que es más atacada; a veces, cuando no se sienten con fuerzas para defenderla, la disimulan, y entonces se queda en el fondo de la persona, agazapada en la sombra, esperando el momento de la revancha; pero, asumida u

[56] Preguntándole a Raketa Brokobitx cómo es a su entender la mujer vasca, nos responde: "No sé qué decir de las mujeres vascas. […] Yo me considero vasca […]. ¿Que somos muy directas, igual? ¿que no nos andamos con hostias? También somos unas tías fuertes. Sí, considero que somos unas tías fuertes. No sé si es el clima o qué hostias pero… Considero que somos muy castas, muy sanotas, muy noblotas y directas y… no sé, con mucho sentido del humor." (Marín y Brokobitx, 2021a)

> oculta, proclamada con discreción o con estrépito, es con ella con la que se identifican. […] Para ellos, «afirmar su identidad» pasa a ser inevitablemente un acto de valor, un acto liberador. (Maaluf, 2012: 35-36)

De nuevo, encontramos una teoría que sustenta nuestra hipótesis sobre que los artistas tienden a trabajar escénicamente aquellos aspectos de su identidad que sienten de algún modo amenazados (o heridos o despreciados), del mismo modo que cualquier persona tiende a reconocerse en la pertenencia identitaria que es más atacada por su entorno. Maaluf hace referencia a las pequeñas heridas en el amor propio que podemos infligirnos las personas unas a otras en nuestras interacciones sociales habituales, y que, por pequeñas que parezcan, van haciendo mella y configurando nuestra escala de pertenencias (por defender aquellas que han sido más agredidas, o por querer disimularlas…). Si esto es determinante en las identidades culturales y políticas (de clase, de género, de etnia, religión o nación…), que es a las que Maaluf dedica su esclarecedor libro, más aún lo es para aquellas identidades que han sufrido ataques traumáticos (de violencia súbita o repetida) motivados por alguna de esas diferencias culturales, ya que en ellas las pertenencias se trastocan no sólo como proceso de adaptación psico-social a la interacción social cotidiana, sino también, por efecto del trauma, como resultado de una brecha insalvable en el continuum de la narración personal sobre uno mismo y su relación con el entorno.

Es decir que, en el caso que nos ocupa, una persona interioriza unas pertenencias sociales y afectivas entre las que se encuentra ser mujer y vivir como mujer (en una sociedad hetero-patriarcal de la Europa del siglo XXI y el neoliberalismo globalizado) y, de pronto, sufre una experiencia traumática directamente relacionada con esa pertenencia (sufre violencia de género, violencia machista, por parte de un hombre, su compañero sentimental y sexual, por el hecho de ser mujer: por el marco de jerarquías de valores que maneja el maltratador, hijo del machismo hetero-patriarcal, en el que la mujer está ampliamente cosificada y al servicio de los valores, deseos y necesidades del hombre). Así, Raketa Brokobitx, al afirmarse en su nueva identidad por medio de una *performance-striptease* catártica que va haciéndola crecer en contacto con su audiencia, produce un acto de valor y liberación que es doblemente significativo (y reparador para su identidad herida): se libera como individuo maltratado por otro individuo y se libera como mujer oprimida por una sociedad patriarcal (que permite esos maltratos, por omisión).

Con esa experiencia, y una vez completado el proceso de catarsis –"de mi salida hacia delante", dice la autora– a través de las actuaciones en el *sex-shop* que incluían exhibición, denuncia, protesta y confidencia, Raketa Brokobitx dio por finalizada la etapa *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*: una performance peregrina que titularía *A thousand miles are there for coming back*.

24. *A thousand miles are there for coming back* (2010) en *Raketa Brokobitx On the Rocks* (2008-2023) de Raketa Brokobitx
El camino del "yo" abandonado al "otro yo" que construye su historia vital

Cada etapa de la trilogía muestra la evolución de la identidad renacida de esta actriz, a partir de aquella vivencia traumática personal. Y si la primera parte de *Raketa Brokobitx on the rocks, El arte de morir esperando la sentencia* (2008-2009) tenía que ver con el re-nacer de la protagonista, con alzar la voz, con empoderarse y con liberarse, la segunda etapa del proyecto, *A thousand miles are there for coming back* (2010), pone el foco en cómo se resitúa en sociedad este renacido ego y en transmitir un mensaje alentador entre quienes hayan pasado por una experiencia similar. En palabras de la creadora en nuestra entrevista de 2011: "Esa parte cruda y de salir… desgarradora, poco a poco ya se acaba. Me empiezo a quedar yo más en calma, mi 'yo' todos los días. Y entonces aparece la segunda parte […]. El *Xacobeo […] On the Rocks* este, que ha sido como demostrar al mundo y a toda la gente que ha vivido de cerca el maltrato, o que lo está viviendo […] y no sabe qué hacer, pues que si yo lo he conseguido y yo tiro millas y si voy hacia delante, pues… las cosas pasan y consigues el objetivo. Y el horror, queda atrás. Las vivencias del día a día te hacen otra, te hacen recuperar la vida, la felicidad y la alegría… y la motivación y todo el rollo" (Marín y Mazón, 2011).

Así, con este mensaje y con el objetivo de difundirlo mediante el ejemplo, Raketa Brokobitx inició en otoño de 2010 un peregrinaje a Santiago de Compostela acompañada por una burra llamada Maxari y vestida de novia, con un flamante, acampanado y vaporoso vestido blanco, y con botas de monte. Ese peregrinaje era el motivo y acción principal de esta performance duracional del Xacobeo, *A thousand miles a there for coming back*, que incluía a su vez pequeñas actuaciones improvisadas o semi-improvisadas por el camino.

La inspiración para esta *performance* le vino a Mazón por el recuerdo de lo que había sentido cuando se decidió a denunciar a la policía los maltratos y abusos de su novio: "cuando en su día Rakel Mazón, que soy yo, denunció a un `hijo de la gran' por maltrato, me dejó así, como tirada ante el altar. Ya no era nadie, no me quería, no… nada… ni nada de nada". Las consecuencias de la denuncia policial en la relación que tenía con su agresor le hicieron sentir entonces como una mujer despreciada, y esa sensación le dio una motivación para la *performance*: ponerse efectivamente en el papel de novia abandonada en el altar, pero el de una mujer que decide tirar para adelante con su vida y llevar su traje de casamiento cada día, para celebrarse a sí misma.[57]

Se inventó la boda, prevista para el 2 de octubre en la Basílica de Nuestra Señora de Begoña (Bilbao) y la anunció a los invitados. A algunos incluso les envió una invitación impresa y "se pensaron que realmente me casaba y que [el evento] iba de eso, y que ¡zas! ...Me dejaron tirada en el altar" (Marín y Mazón, 2011). Así comienza otro ejercicio de superación personal a través de la autoficción, cuando Raketa Brokobitx emprende su peregrinación a Santiago de Compostela acompañada de una burra, porque esa novia abandonada que habitaba dentro de ella no quería quedarse junto al altar ni encerrada en casa lamentándose o sintiendo lástima de sí misma, sino que apostaba por salir, conocer gente y celebrar su vida. Al tiempo que esa parte de sí misma se encontraría con el mundo (con un mundo nuevo, desde una perspectiva y autoconciencia nuevas), lanzaría un mensaje alentador y lo extendería mediante la interacción artística. Tal y como la actriz describe en nuestra primera entrevista y hemos apuntado antes, el proyecto surge de la necesidad personal: "de la más absoluta adversidad surge una heroína. De las cenizas más negras y oscuras nace un personaje que decide… pues eso, en vez de quedarse a fregar en casa, decide salir a hacer lo que mejor sabe hacer, que es bailar, cantar y actuar" (Marín y Mazón, 2011).

Eligió ir con la burra Maxari porque no quería ir sola, "porque tampoco podía llevar mucha carga por problemas de espalda" y porque le apetecía tener un compañero de viaje, "un compañero noble hasta el final", nos especifica, "y el burro... que también está en extinción y me hace mucha gracia y me da mucho buen rollo... pues fue un burro. Que me aguanta la carga que te cagas, es súper majo y estaba en extinción. ¡Ha sido el mejor, vamos, del viaje!" (Marín y Mazón, 2018). A lo largo del camino a Santiago de Compostela, Raketa Brokobitx y su acompañante se detenían improvisadamente donde a ella le placía, para interactuar con los lugareños y lugareñas, para explicar su historia (cómo había sido

[57] Este acto nos recuerda a la película de ficción *La boda de Rosa* de Iciar Bollaín (2020), en la que su protagonista organiza una boda para comprometerse (amarse y respetarse) consigo misma, poniendo a sus seres queridos por testigo.

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, piezas de danza, recitales, números con juegos de perlas vaginales y otras acciones de carácter desenfadado o irreverente, en las que podía usar tanto textos propios como fragmentos de textos ajenos, teatrales o no, citas, canciones de un blues desgarrador o de un musical energético... De pueblo en pueblo.

No tenía la ruta preparada de antemano, sino que la iba creando sobre la marcha, dejándose afectar por lo que encontrara en el camino, porque lo que ella quería era la aventura "y lo que pase en ese momento. He sido la gran reina del alternativismo, del Punkismo [...]. Quieres que te pasen cosas". De hecho, por no obligarse a acabar las etapas y la peregrinación en un tiempo o circunstancias predeterminados, rechazó *sponsors* pecuniarios que exigieran resultados: "marcas como Nike, que me regalaron playeras y mochila, me dijeron de pagarme pasta o también que me iban a poner otra marca en el vestido... les dije que no quería pasta. Que yo esto lo hacía porque quería" (Marín y Mazón, 2018).

Las actuaciones podían ser en solitario o con colaboradores espontáneos (a veces con conocidos del sector que podían encontrarse cerca de la zona de paso, o con amigos de amigos a los que estos avisaban con escasa antelación e invitaban a participar; otras veces con peregrinos que, al coincidir con ella en el camino y conocerla, querían formar parte de ese proyecto y se arrancaban a tocar un instrumento). Algunos músicos o técnicos le cedían y preparaban equipo para cantar, otros tocaban o actuaban con ella, otros amigos registraban y documentaban momentos o encuentros clave con cámaras profesionales, otras personas decidían hacer parte del camino con la novia. Por ejemplo, cuenta la artista mientras estaba peregrinando que "en Santillana del Mar me junté con Carla, una mujer que iba haciendo el camino y que ha conectado totalmente con esta historia y se ha unido a Maxari y a mí. Por el camino se compró unas telas a modo de homenaje y se hizo su propio traje de cabaretera. Ahora es Uma, la Cigarrera, y forma parte de los espectáculos" (Sancho Jericó, 2010a). Del mismo modo que ella no aceptó dinero de marcas que limitaran o dirigieran su peregrinación, tampoco Brokobitx pagaba a sus colaboradores artísticos; todos los que intervenían lo hacían porque les apetecía. Muchos ya le expresaron que no querían cobrar, tampoco a posteriori: "que lo han hecho porque han querido, que era algo muy de verdad y querían participar, colaborar", recuerda ella (Marín y Mazón, 2018).

Durante la performance peregrina, de casi dos meses de duración, Brokobitx documentó momentos, encuentros y actuaciones con fotos, vídeos y grabaciones de audio.

Algunos los publicaba en un blog online junto a textos de su diario de viaje. Parte de las grabaciones en audio y vídeo las guardaba para realizar un documental posterior (previsto para la tercera etapa de *Raketa Brokobitx On the Rocks*). También atendía a los medios de comunicación locales, ofreciendo entrevistas a prensa y radios interesados en la historia de Raketa Brokobitx. Por ejemplo, a finales de noviembre, cerca de Ribadeo (Lugo), expresaba a una periodista: "Me habían dejado colgada, con un traje maravilloso con el que iba a ser reina por un día, así que decidí hacer el Camino de Santiago y disfrutar siendo una reina cada segundo, [...] y fíjate, ¡que me han salido un montón de pretendientes y todo!" (Sancho Jericó, 2010b). En nuestra primera entrevista dijo al respecto de su caracterización y elección de vestuario: "Parece ser que solamente el día que nos casamos es el día más espectacular de nuestra vida, ¿y por qué no va a serlo todos los días en el camino de Santiago? ¿O todos los días cada uno en su vida?" (Marín y Mazón, 2011).

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". Todo con la intención de proyectar un mensaje positivo hacia las víctimas de malos tratos que contrarreste el amarillismo y simplificación del tema que habitualmente se da en los medios de comunicación de masas, tal y como explicaba a prensa in situ: "Estamos recibiendo constantemente mensajes negativos. Los medios de comunicación sólo cuentan el final, lo más triste. Sin embargo, las víctimas de malos tratos tienen que enfrentarse a un enorme duelo psicológico, muy difícil de superar, del que nadie habla. La parte psicológica es la más difícil de trabajar, porque si no te han humillado, si no te han pegado, si no te han anulado… no te dejas dañar. Con esta performance quiero lanzar un mensaje de luz y de apoyo, porque cuando escuchas historias de superación es mucho más fácil optar por una actitud de arranque y, ante la adversidad, tirar millas" (Sancho Jericó, 2010b). Así, a lo largo de la performance duracional *A thousand miles are there for coming back*, la procesión interna de Rakel Mazón y la peregrinación de su *alter ego* Raketa Brokobitx 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 (en el que sentirse "como una reina"); mientras que la primera, mediante la performatización de su proceso personal, celebra con cada actuación y en cada encuentro con su audiencia, su experiencia de superación. De este modo, a lo largo del proceso, desde el nacimiento del nuevo ego de la actriz hasta su intervención en diversas comunidades de paso, Rakel Mazón/Raketa Brokobitx transforma la "vergüenza y frustración" en celebración.

Ese proceso de superación se da, precisamente, a lo largo de un camino, físico y simbólico. El Camino de Santiago es, además de un trazado de peregrinación para religiosos y adoradores de Cristo (con dos ramales que pasan por Euskadi, de 6-7 etapas y cerca de 250 km cada uno, el de interior y el de costa), un itinerario que muchos otros individuos deciden recorrer, total o parcialmente, como viaje iniciático o prueba de superación personal. Se trata de un recorrido en el que numerosas personas se introducen para conectar consigo mismas, para meditar, para conectar con la naturaleza y con otros ritmos vitales alejados del ajetreo urbano y, también, para abrir la puerta a posibles encuentros y descubrimientos significativos que no están planeados ni buscados y que, precisamente, se vuelven significativos por el entorno y la predisposición personal de los peregrinos y peregrinas a aceptar lo que la experiencia del camino les ofrezca. En el lado opuesto de la idea de camino abierto está la de estar atrapada en la perversa lógica del maltrato, en la que cada día es oscuro, abismal, un infierno del que no se encuentra salida. Esa situación de la que venía Raketa Brokobitx contrasta con la que ofrece el camino (de peregrinación, de viaje iniciático) en el que cada día aparece como una apertura poliédrica, como una ventana de posibilidades.

La culminación de la performance, a su llegada a Santiago de Compostela a principios de diciembre, se dio con un gran cabaret en la Sala Moon de la capital gallega en el que se reunirían con ella artistas como Asier Etxeandia, Las Fellini, Gora Japón, Niño Malalengua, Juan Osaba (Juantxin), El Toro, Ingrid Reino, jAckcNight y las PVC, entre otros grupos. Podía verse este colofón de viaje iniciático como el final feliz de una película a caballo entre el drama social, la comedia romántica, un musical de culto o una *road movie*. Con metáfora fílmica o sin ella, lo cierto es que en cada etapa de este proyecto su creadora, en su identidad renovada, se iba redibujando, afianzando y reubicándose en su ser (en su cuerpo, en su concepto de sí misma, en su memoria y sensaciones, en su narración biográfica interna) y en el mundo: "La verdad, es que está siendo algo muy mágico, porque a través de lo que siento en el camino, mi propia historia se va ordenando en los escenarios. Es un auténtico 'on the road'" (Sancho Jericó, 2010a).

Amén de poder ordenar su propia historia, es decir, el continuum narrativo sobre sí misma que organiza la memoria, es muy probable que en cada etapa de esta peregrinación, además, la nueva Raketa Brokobitx y su entusiasmo y afán de superación influyeran positivamente en las vidas y el concepto de sí mismas de las personas con las que se topaba en el camino y, especialmente, de aquellas personas que pudieran estar pasando por una situación similar a la que ella había pasado. Es decir, que además de la función reparadora para sí misma (y para su identidad) *Raketa Brokobitx on the Rocks* también tiene un

potencial, si no terapéutico, sí al menos de transmisión de valores y actitudes positivas para un colectivo de gente más amplio. Lo que esta artista ha querido reflejar es una historia de superación, con un ánimo constructivo tanto para sí misma como para el resto de personas, inspirada en dos lemas-acción que repite para sí y para los demás: "tirando millas" y "haciendo camino". Y aunque ella puntualiza en nuestra primera entrevista que con esta performance pretende animar a cualquier persona maltratada e, incluso, a cualquiera que esté pasando por una mala situación (y no sólo a las mujeres que hayan sufrido maltrato por parte de un hombre), no cabe duda de que éstas son motivación directa y objeto prioritario de su afán. De hecho, la última etapa del proyecto *Raketa Brokobitx on the rocks* está dedicada a las mujeres y a las redes de apoyo entre mujeres, tal y como ya hemos visto en la segunda Parte, al estudiar su proyecto "Rederas" (título provisional).

La cuestión es que los maltratos son algo tristemente común en nuestro mundo, y también es tristemente habitual que las mujeres sean el colectivo preferente de personas objeto de esos maltratos (físicos, psicológicos, emocionales…). Así lo explican numerosos estudios y, cada vez más, estadísticas. La criminóloga y abogada especialista en violencia de género Carla Vall (2022: 44) comparte unas cifras alarmantes que revelan que el 52 % de las mujeres en Europa ha sufrido en algún momento violencia de género. Karin Konkle (2020: 23) recoge datos de un estudio de la ONU (2019) que muestra que, a nivel mundial, el 58 % de las mujeres asesinadas lo fueron por su compañero sentimental u otro familiar y que una de cada tres mujeres sufre violencia física o sexual, principalmente por parte de un compañero sentimental. La violencia y maltratos psíquicos o físicos sufridos en el ámbito familiar o de la pareja son eventos traumáticos que ahogan la adaptación normal a la vida de sus víctimas (porque "deshumanizan", anulan, desprecian la integridad física, psicológica, emocional... y en consecuencia también identitaria, de dichas víctimas). Por eso es importante que, en el tránsito hacia su recuperación, tengan ejemplos de superación de otras mujeres que hayan pasado por algo similar y que, a pesar de ello o con ello, se reconstruyan a sí mismas, mostrando su agencia, fuerza o determinación por "tirar pa'lante", como hace Raketa Brokobitx en *A thousand miles are there for coming back*.

Tal y como define Judith Herman en su tratado seminal sobre el trauma y las posibilidades de recuperación del mismo, en el que incluye la violencia doméstica, los eventos traumáticos son extraordinarios, no porque ocurran rara vez (ya hemos visto que, al contrario, son demasiado habituales), sino porque "they overwhelm the ordinary human adaptations to life" y que se diferencian de las desgracias comunes en que los eventos traumáticos "generally involve threats to life or bodily integrity, or a close personal encounter

with violence and death" (1992: 33). En el mismo tratado también demuestra, de nuevo, que quienes más sufren experiencias traumáticas son las mujeres en la vida civil y cotidiana: "Not until the women's liberation movement of the 1970s was it recognized that the most common post-traumatic disorders are those not of men in war but of women in civilian life" (Herman, 1992: 28). Esto nos lleva a pensar en la conveniencia (ya expresada en los capítulos uno y dos) de valorar las cuestiones domésticas o cotidianas como importantes para la humanidad y, asimismo, la importancia de tratarlas filosóficamente o artísticamente, tal como hace Raketa Brokobitx cuando pone en marcha esta *performance* duracional con un trasfondo social, moral y ético de calado y sobre una situación argumental de partida en base a un hecho que puede parecer socialmente irrelevante (que una novia sea abandonada en el altar el día de su casamiento).

También Miriam Haughton hace referencia al estudio de Herman para acabar concluyendo que "the most dangerous place for women and children is in the home" y que esta amenaza "extraordinaria" y "cotidiana" caracteriza la experiencia contemporánea de las mujeres (2018: 27). Ella centra su escrito en casos y estadísticas de Irlanda y el Reino Unido, pero creemos extrapolables sus afirmaciones al entorno del País Vasco y el Estado español. Muchos aspectos diferencian estas distintas culturas y sociedades. Sin embargo, otros muy importantes las equiparan. Significativamente, son equiparables las desigualdades entre mujeres y hombres en cuanto a sus posibilidades reales de realizarse libremente como personas y en el estatus inferior de la experiencia femenina respecto de la masculina. Son diferencias arrastradas por siglos de patriarcado y sus consiguientes políticas epistemológicas, sistemas de valores y formas de producción y socialización, que colocan a la mujer en el papel de "otredad" respecto del "universal" masculino. En relación con esto, nos preguntábamos en la Parte precedente, precisamente a colación de la última fase del proyecto *Raketa Brokobitx On the Rocks,* si la comunidad de mujeres vascas en la que se inspira Raketa Brokobitx para tejer redes de apoyo con otras mujeres, tiene alguna característica cultural intrínseca que la diferencie de otras comunidades de mujeres en el mundo –mencionábamos las ideas de matriarcalismo y de matriarcado, tan presentes (y tan contestadas) en el ideario común vasco–. Sin pretender dar aquí respuesta a la pregunta (por compleja), quizá sí convendría resaltar, como significativa, la importancia de los movimientos feministas en Euskadi durante el siglo XX y su promulgamiento, desde inicios del XX, de escuelas para el empoderamiento de las mujeres (Esteban, 2019: 83-84) para cuestionar (y hacer extensivo el cuestionamiento de) los sistemas de valores del "universal" masculino.

En todo caso, entre las similitudes que comparte con otras culturas está ese lugar de otredad en el que vive la mujer vasca (que, por más que pueda tener una herencia de sistema de valores propia que se distancie en ciertos aspectos de la hegemónica, también está afectada por los sistemas de valores de la cultura globalizada del capitalismo neoliberal, con la que convive en las últimas décadas, y por la católica y castellana con las que ha convivido por siglos). Por lo tanto, en ese lugar de otredad, sometidas a la mirada y concepción masculina hegemónicas, las experiencias de las mujeres (también las vascas) son asimismo de una importancia menor y, dentro de estas, las vivencias traumáticas son especialmente subestimadas. Por ejemplo, Emer O'Toole escribe en *Girls Will Be Girls* que, cuando ella crecía, aprendió a usar un lenguaje "that privileged male experience and identity— language that puts women second" (en Haughton, 2018: 219) y que la acción artística que desarrolló de adulta era una respuesta activista a esos condicionantes de género. Que Raketa Brokobitx ponga su experiencia personal en primer lugar de su creación teatral y como base de su comunicación con la audiencia, también es su respuesta activista a ciertos condicionantes de género: ella privilegia su propia experiencia e identidad, como mujer y como artista. Al hacerlo, y por usar su propia experiencia traumática como motor, responde con agencia a las habituales dinámicas reactivas que existen en la contemporaneidad entre diferencias de género, traumas y representaciones de dichos traumas, tal y como las describe Haughton:

> Though pervasive in the arts and pervasive in the everyday, the politics of epistemology, of patriarchy, of neoliberal capitalism—manoeuvred by the long arm of history—create a network of value-systems which dictate women-centred traumas are somehow less real, marginal in numbers, not urgent in centralised public discourse, not relevant to the political and economic dynamic of a nation and, thus, easy to diminish in voice, visibility and potentially, bypass politically and thus, socially. Hence, the traumas staged become two-fold in narrative arc; telling of the traumatic encounter at the heart of the performance, and telling of the traumatic context of women's experience being ignored, dismissed, and de-valued. (2018: 14)

El valor social de una propuesta como la de Brokobitx es, según esto, doble: porque da cuenta de una realidad social, tristemente habitual, que tiende a esconderse tras la etiqueta de "íntimo, doméstico y personal" y porque da cuenta del contexto en el que la experiencia traumática sufrida por la mujer suele ser ignorada, disimulada o minimizada. Los traumas sufridos por mujeres por el hecho de ser mujeres (violaciones y abusos sexuales, maltrato y violencia machista...) tienen, en sí mismos, una carga cultural y política determinante. No son reductos del ámbito estrictamente individual; ocurren porque hay un contexto cultural que lo permite. Son traumas específicos y contemporáneos a esta sociedad (Haughton, 2018: 4) en la que las mujeres y los niños tienen un estatus secundario según los valores de la modernidad.

Así que cada uno de estos traumas conlleva un espacio de sombra en el que el trauma reside (Haughton, 2018: 219), hasta que unas circunstancias especiales obliguen a reconocerlo y darle luz (por ejemplo, mediante la acción artística). Pero, además, esos traumas sufridos por ser mujeres tienen un efecto sobre la identidad cultural-política (de género) de quien los sufre que se añade a los efectos que tienen sobre la identidad temporal de cualquier individuo traumatizado (que serían los ya comentados efectos sobre la perturbación de la narración de su propia biografía, en torno a su conformación y evolución como persona, a su personalidad, con una integridad psico-emotiva y narrativo-racional con lógica interna, que en los casos de trauma se ve irremediablemente alterada). Por esta misma razón, la visibilización y, especialmente, la performativización autobiográfica de dichos traumas fruto de maltratos o violaciones tienen una carga política y cultural muy relevante, tanto para quien los lleva a cabo como para las personas receptoras de la acción artística. Tal y como recoge Haughton de Sorcha Gunne, este tipo de violencia y su narrativización "is at once both intensely political and intensely personal" (2018: 15). El efecto político de las historias personales que narran la sexualidad (como la primera parte de *Raketa Brokobitx on the Rocks*) es ciertamente importante. Para Ken Plummer, estas historias "work their way into changing lives, communities and cultures. Through and through, sexual story telling is a political process" (en Heddon, 2006: 134).

Compartimos el argumento de Haughton sobre que miles de años de patriarcado dejan impregnado en sus estructuras un legado de discriminación para asegurar que las operaciones del lenguaje, de la economía y de la gobernanza priorizan lo patriarcal y el capitalismo, que son interdependientes y están interconectados, en detrimento de las demás opciones (2018: 25). En ese contexto, la performance autobiográfica y lo performativo pueden actuar "as a radical method of retrieval and significantly, operate as a language not wholly constructed from, and thus embedded in, that agenda", continúa escribiendo Haughton. Es decir que, al funcionar como lenguajes propios que no han sido totalmente embebidos de la agenda patriarcal neoliberal, pueden suponer un modo de recuperación de significantes y referentes habitualmente o hasta entonces dependientes de esta. Por eso, y así lo indican diversas líneas de los *Performance Studies* y en concreto D. Taylor, la *performance* funciona como *episteme* (modo de conocimiento) y no sólo como objeto de análisis. Pero, además, ese modo de conocimiento opera con nuevos objetos de conocimiento, ya que, en especial en las creaciones autobiográficas, se da espacio también a las historias personales (o colectivas) de los desposeídos y gracias a ello se reconoce y humaniza al "otro" que era despreciado, desconocido o invisibilizado: "the arts offer spaces of engagement that

cross the historical, psychological, political and emotional, humanising the Other" (Haughton, 2018: 29).

Hemos visto en la Parte dedicada a "Teatro y comunidad" que los "otros" son las minorías (sociales, raciales, lingüísticas, religiosas… o medidas por las capacitaciones motrices, perceptivas, psiquiátricas, de salud… de las personas) y exogrupos, pero son también, tal y como hemos argumentado a colación de todo el proyecto *Raketa Brokobitx On the Rocks*, las mujeres que, aunque no sean objetivamente una minoría, sí obtienen un trato social similar a estas: son aproximadamente la mitad de la población mundial que se diferencia del "universal masculino" y que en cualquier estamento social, profesional, en cualquier país actual, de cualquier raza, religión, condición genética o sobrevenida de salud o de capacidades que tenga, siempre será (es, aún) contemplada como de segundo orden, como la alteridad respecto del genérico hombre en condiciones similares. Es decir, que cualquier condicionante que marque a una minoría como tal, se suma al de ser mujer en el caso de estas. Por eso, los trabajos escénicos autobiográficos realizados por mujeres promueven no sólo la visibilidad de esta gran "otredad", sino también la voluntad de sus actuantes: "the possibility that autobiography provides to promote agency within a micro-universe (the world of theater) that still maintains women and minorities in the margins, and at the same time within a macro-scenario (the world at large) in which female citizens are not yet fully first-class" (Fernández-Morales, 2012*:* 59).

En estas coordenadas, el trabajo autobiográfico de Rakel Mazón, en el que comparte con la audiencia en sucesivas performances el nacimiento, desarrollo y toma de poder de su nueva yo, Raketa Brokobitx, es asimismo personal y político. Del mismo modo que es terapéutico y activista. Recogíamos antes de Deidre Heddon que la autobiografía puede ser un acto de reclamación, de reinvención, de transformación o de supervivencia (2006: 133). Pues bien, *Raketa Brokobitx on the rocks*, en sus tres fases, tal y como estamos comprobando, es una muestra de todas esas posibilidades.

La *performance* autobiográfica no deja de ser un modo de empoderamiento artístico y personal (de cualquier *performer* y, muy significativamente, extendido entre mujeres artistas que se empoderan como creadoras y como mujeres) que, con todas las distintas formas, tratamientos y temas que puede presentar, siempre toca, tangencial o centralmente, con la cuestión de la identidad personal. En su amplia variedad, son estrategias creativas que propician el uso y la crítica de "lo identitario" y de la "experiencia" de maneras muy diversas, pero que de algún modo siempre incluyen deliberadamente modos performáticos en los que las distinciones entre lo que es "real" y "ficticio", o entre "personaje" y actor, o entre "uno

mismo" y el/lo "otro" se difuminan o incluso desaparecen: "Narrative trajectories and 'selves' might be multiple and shifting, putting the 'authenticity' of both the performer and the event under scrutiny, with certainties indefinitely postponed. The performer may hesitate, lie, or refuse to confess all. Such tactics potentially serve to avoid positioning any performer or narrative as absolute, knowable, or essentialized" (Heddon, 2006: 136). Estos juegos dentro de la performance autobiográfica ponen asimismo en cuestión la "autoridad" de la experiencia, un aspecto que J.W. Scott ya cuestionara, al entender la experiencia como algo que siempre está culturalmente inscrito, que a su vez es una interpretación de las percepciones y que requiere de una interpretación (en Heddon, 2006: 136). Para Lenora Champagne (1999: 155), por otro lado, la experiencia emocional es un medio para explorar el posicionamiento cultural y para definir el lugar de cada uno en el mundo.

También en el caso que nos ocupa se difuminan las diferencias entre la actriz y mujer víctima de malos tratos que inicia una performance catártica, por un lado, y el *alter ego* que se reafirma en sí misma y en su posición respecto al mundo y a la vida, como el ave fénix que renace de sus cenizas, por el otro. Sólo el tiempo transcurrido (la distancia temporal respecto al pasado: el antes, el durante y el después del proyecto), y el relato y re-narración del proceso creativo por parte de la autora para este estudio y otras publicaciones periodísticas, nos facilitan la diferenciación de ambas y la descomposición del proyecto en piezas conceptuales acordes a una lógica temporal continuista. Esto no puede darse a priori ya que la experiencia traumática precisamente envuelve en confusión la concepción del tiempo linear propio, la idea del yo, y la imagen de uno mismo. Y, por otro lado, la creatividad escénica (artística, en general) posibilita escapes y tomas de conciencia respecto de esa confusión como un primer paso a un posible posterior reordenamiento, pero estos escapes no se dan de un modo lógico, racional, ordenado o previsible (tal y como explicaremos al hablar de la Práctica Artística como Investigación, en el cuarto capítulo). Por lo tanto, es en la reflexión sobre el propio trabajo (y en el intercambio de opiniones y reflexiones sobre el mismo) que ocurre la ordenación lógica. Así, hoy podemos afirmar que cada fase del proyecto *Raketa Brokobitx on the rocks* reelabora artísticamente una etapa del proceso de superación de una experiencia traumática. La actriz confirmaba en nuestra primera entrevista que también para ella la primera parte de este proyecto, *El arte de morir, esperando la sentencia*, era el nacimiento de su *alter ego*, con una dinámica y energía "que es la más punki"; que la segunda parte, *A thousand miles a there for coming back*, era la salida al mundo de este *alter ego* con más tranquilidad, "en paz y calma, reflectando luz"; y que la tercera parte supone el resultado final de todo ese proceso. Dicho de otro modo, 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, saliendo de sí misma sin filtros ni censuras, la posterior peregrinación catártica suponía el reconocimiento público del sentido de abandono y su superación pública; y finalmente, la tercera parte, que clausura la trilogía, vuelve la vista a lo colectivo, a la comunidad, en concreto al colectivo de mujeres, para tejer redes de solidaridad entre ellas, con una Raketa Brokobitx no sólo empoderada y a gusto consigo misma sino ya también con ganas y capacidad de expandir generosidad, en un acto de sororidad.

Un acto de sororidad conlleva en sí mismo un sentimiento de pertenencia a una comunidad. Por eso esta performance entronca la cuestión de la identidad comunitaria con la de la identidad temporal (la de la memoria biográfica y su perturbación a causa de la experiencia traumática, en este caso). En palabras de Oscar Cornago (dedicadas a otra obra, aunque asombrosamente adecuadas aquí), "la comunidad es un sentimiento que, a la vista de la realidad de todos los días, se convierte en la expresión de un trauma, la coreografía social de una herida que plantea la pregunta acerca de lo que estamos haciendo […], del sentido que tiene esa situación, y la representación que estamos sosteniendo" (2015: 211). En este sentido, la representación que sostiene Rakel Mazón/Raketa Brokobitx de sí misma la resitúa respecto al colectivo de mujeres en un nuevo ángulo, uno que elige ella. En relación con ese colectivo y en su nueva situación, que ha logrado y asentado durante la performance peregrina *A thousand miles are there for coming back*, decide tomar acción, y en esa acción consiste la tercera parte de su proyecto. Pero, en realidad, cualquiera de las etapas de *Raketa Brokobitx on the rocks*, por más personales e individuales que parezcan, tienen esa capacidad de apelar a la conciencia sociopolítica y al sentido de comunidad. Al fin y al cabo, tal y como Barbara Findlen afirma: "Individual women's experiences of sexism have always been an important basis for political awareness and action" (2001: xv).

También lo decía Fernández Morales en su artículo bilingüe sobre auto representación: "la performance feminista autobiográfica es una forma viva" en la que "la puesta en escena de historias de vida contiene un gran potencial de eficacia en la narrativa de y toma de conciencia sobre asuntos de salud y enfermedad en el siglo XXI" (2012: 58). Ella sustenta estas afirmaciones en el análisis de la obra teatral *Well* de Lisa Kron, pero podrían igualmente servir en nuestro análisis. La conclusión a la que aboca es que el teatro puede llegar a conseguir elevar la conciencia colectiva "about who we are, how we relate to our bodies, ourselves and our communities" (Fernández Morales, 2012: 71). Cornago, por su parte, apunta que una creación teatral en base a historias, individuales o colectivas (como

ésta), "[r]emite a la proyección de un conflicto latente, pero ya no se trata de un conflicto individual. Este conflicto tiene que ver con el modo de entendernos como personas públicas" (2015: 210). Y así volvemos de nuevo a, y cerramos el círculo de, la relación entre identidad individual e identidad colectiva, entre la relación de nuestra identidad con el tiempo (con la narración que construimos de nuestra propia historia en la memoria) y la relación de nuestra identidad con la comunidad (el cómo afecta lo social y nuestra interacción social con los demás en esa auto-narración y en la jerarquía de pertenencias que la secundan). En este caso, todas esas relaciones cristalizan en la mirada personal de una artista, como mujer.

El proyecto *Raketa Brokobitx on the rocks* reconoce y pone en el punto de mira el trauma personal que supone una injusticia social heredada y promovida por el patriarcado contra las mujeres y las personas tradicionalmente dependientes: el maltrato (psíquico, físico y emocional). Esto lo tiene en común con los cuatro estudios de caso que incluye Haughton en su libro, que son todo obras autobiográficas hechas por mujeres. Tal y como ella aclara en la introducción del mismo, el trauma no es exclusivo de las mujeres, ni el estudio de la teatralización de los traumas que realizó se pretendía circunscribir a teatralizaciones por parte de mujeres, pero al desplegar los primeros trabajos de campo, la investigadora se topó con una abrumadora realidad: los muchísimos ejemplos de teatralizaciones de traumas sufridos por mujeres que existían, desarrollados desde el propio punto de vista de esas mujeres, es decir, trabajos autobiográficos. En esos estudios de caso, "patterns of trauma and abuse directed at the female body largely dominate" (Haughton, 2018: 5). Como hemos apuntado antes y Haughton subraya, esto es una consecuencia del contexto ideológico y sociopolítico en el que vivimos: "These traumas are contemporary and specific to this culture while also part of a wider transnational climate that is directly politicised, permeated by resurgent feminist activity, neoliberal conditioning, globalised experience and personal–political identity disorientation" (2018: 4). En esta cuestión de la identificación (entre lo personal y lo político) con tendencia a desorientarse (o, según la nomenclatura desarrollada por Bauman, en la sociedad líquida de las identidades permeables y fluidas), ocurre una política de la identificación por medio del teatro que resitúa la mirada entre quien observa y es observado. En los casos de trabajos performativos en torno al sufrimiento o el trauma de las mujeres, o desde el punto de vista de la mujer, su mera existencia perturba el estatus quo de la mirada hegemónica masculina. Cuando la mujer es representada de un modo "otro" a como ha solido ser representada tradicionalmente por la mirada masculina, esos trabajos a menudo son percibidos por los hombres como parciales, de segunda categoría, particularistas o, directamente, extrañamente inaccesibles, porque chocan contra la convención patriarcal. Pero

en esos choques está, precisamente, su potencial de visibilización y valoración de la propia mirada. Así lo explica Cathy Leeney (2010: 7):

> [...] the general issue of identification holds in any patriarchal cultural context where the male gaze of the audience is confronted with women's worlds. The truths of womanhood, the quality of women's experience are considered partial, in both meanings of the word: that is to say, women's experience is defined as applying only to a subset of humanity, and it is inflected with bias. Unlike men's experience, it has not been defined as universal. It has not been understood to be metaphorical of wider categories: the national, the ethical, the human. Through training and habit, women identify with the male point of view. If they did not they would have a dull time of it. Men however, are rarely skilled at taking the female point of view. Thus, in the process of making performance, the audience's identification with the stage is infected with gender division. Where the male audience sees significance, the female audience may follow. Where the values of women are represented, the male audience measures that vision against the standards of patriarchal convention and finds it puzzling, partial, or entirely inaccessible.

Por eso decíamos y recalcamos que todo el proyecto *Raketa Brokobitx on the Rocks*, teniendo en cuenta y poniendo en valor el motor personal-emocional de su autora y las causas circunstanciales que lo han encendido, es un ejemplo de activismo, que posibilita y reclama miradas distintas a los estándares patriarcales y atentas a las situaciones vitales y realidades "internas" de las mujeres.

En este proyecto autobiográfico, el ente identitario al que primeramente se apela es al colectivo de mujeres y, relacionalmente, a la mirada sobre el conflicto de/entre géneros que se vive aún en una sociedad patriarcal en la que el sufrimiento de la mujer ocupa un orden de segunda clase respecto del sufrimiento del hombre, la otra mitad (aproximadamente) de la humanidad, que sí se modela como universal. Que la mirada que se propone tenga en su base de acción y reacción la memoria herida de una persona en particular y que el proyecto en su conjunto tenga un efecto "sanador" o "reconstructor" sobre dicha memoria, no hace sino reafirmar las ligazones que vamos descubriendo entre memoria, cuerpo, conciencia, tiempo, autoconcepto, subalternidad e identidad, y entre lo personal y lo colectivo.

Ya hemos visto, y con este repaso iremos concluyendo la sección, que la afectación de un trauma ocurrido es percibida primero por el cuerpo. Inmediatamente después llega la mente a procurar dar sentido a esa experiencia, cosa que en el caso de las vivencias traumáticas es un fin complicado porque son experiencias que rompen con toda la lógica previa y por eso generan habituales lagunas de memoria o directamente la supresión de todo el evento traumático de nuestro recuerdo mental. En estos casos, comúnmente, es por medio de terapia psicológica (mediante recuperación y exposición a recuerdos y sensaciones ante un profesional) que se va reconstruyendo la memoria. Pero también ocurre (puede ocurrir) dicha

reconstrucción por medio de procesos creativos artísticos y su exposición pública. Cathy Caruth (1995: 6), acorde a los principios de la psicología, sugiere que la experiencia compartida de memorias traumáticas puede tener un efecto sanador. Por otro lado, "psicologizar" la experiencia personal mediante una creación escénica es, según Dean, Meerzon y Prince, "to overcome the split between one's personal and professional engagements with a traumatic event" (Dean *et al*., 2015: 12). Este podría ser el caso de Raketa Brokobitx que ha puesto su creatividad y determinación artística al servicio de su proceso de sanación y, al mismo tiempo, ha puesto su experiencia traumatica, su memoria personal herida y su biografía al servicio de la creación artística comunitaria. Su compromiso vital con ambos aspectos de su identidad es innegable.

En todo caso, bien como persona bien como creadora, la actriz Raketa Brokobitx ha de interactuar con el recuerdo de su pasado para reorganizar el continuum temporal que da coherencia a su biografía y por ende a su sentido de identidad. Esa interacción es necesariamente fragmentada y requiere de una negociación (a menudo tácita e inconsciente) compleja con el pasado de cada uno y la memoria que lo habita. Para Dean, Meerzon y Prince: "The historical distance between the past and its later representation is a matter of negotiation that is complex because the present's knowledge of the past is necessarily fragmentary, and because archives, memories, and performances are always 'haunted'" (Dean et al., 2015: 5). Es decir, que dada la efimeridad natural tanto de las representaciones, como de los recuerdos y del tiempo (que pueden perseguirse pero no retenerse), la articulación artística del pasado y el presente en una memoria personal será, indefectiblemente, fragmentaria, parcial y, a veces, perifrástica. Por eso, quizá, las tres etapas de este proyecto proyectan distintos modos de articulación y vinculación con esa memoria: en la primera, se muestran impresiones de la herida emocional sobre el cuerpo y los recuerdos fragmentados y mezclados con otros aportes; en la segunda, la que acabamos de ver, se alude a un sentimiento (el de abandono y desprecio, sin explicar las circunstancias biográficas reales que dan pie a la actriz a generar dicho sentimiento) para superarlo y compartir con otras personas ese modelo de superación, enfocándose más en el presente y el camino que se recorre; en el tercero, se muestran diversos ejemplos de mujeres con biografías que probablemente también están heridas, pero en cuya memoria no se entra; lo que se hace patente en la obra de Brokobitx es que se apoyan las unas en las otras y que construyen juntas un presente mejor y otras expectativas de futuro, en las que "comunidad" y "mujeres" se empapan de afectos positivos para ellas mismas y su sentido de pertenencia.

En cuanto a su identidad personal, cabe resaltar que este proyecto sirve a la actriz para sanar no sólo heridas emocionales y psicológicas, sino también su propio sentido de la identidad, ya que da espacio y tiempo al nacimiento y desarrollo de una alteridad que habitaba en sí. 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. Raketa Brokobitx es un *alter ego* nacido en los escenarios del *underground* para quedarse también fuera de ellos, es una mujer que apareció en un instante concreto para ocupar su espacio y su tiempo. De hecho, la actriz nos explica en nuestra entrevista de 2018 que esa alteridad se queda con ella indefinidamente y que ya sólo se presenta públicamente con el alias de su *alter ego*. El nombre civil de la mujer que sufrió la experiencia traumática de los malos tratos y que tuvo que utilizar el arte escénico para reconstituirse queda en el pasado para ella, al igual que aquella parte de sí misma.

Con *Raketa Brokobitx On the Rocks* hemos examinado cómo una creadora se reapropia de su memoria, su historia y su identidad herida a través de la performativización física de sus pulsiones y necesidades físicas y emocionales, en torno a su memoria corporal y echando mano también de la inclusión de relatos narrativos fragmentados en torno a su propia experiencia traumática con el abuso y maltrato sufrido (en *El arte de morir, esperando la sentencia*) o mediante la inclusión de un relato ficcional en torno a la vivencia dramática de su *alter ego* (en *A thousand miles are there for coming back*). La propia artista reconoce las propiedades terapéuticas del proyecto (más catártica la primera parte y más reintegradora y "serenante" la segunda). En el siguiente capítulo vamos a analizar un trabajo que de algún modo también se inspira en la terapia y en el que también ocurren narrativizaciones de la memoria propia y de la memoria colectiva (ligada a un espacio). Pero donde, sobre todo, además, se rearticula el sentido de la historia (de la prehistoria, para ser exactas) reintroduciendo la mística del tiempo sincrónico en la experiencia estética. Se trata de *Psicodrama 4*, de Óscar Gómez Mata con Esperanza López y L'Alakran.

25. *Psicodrama 4 (el crómlech)* (2013) de Oscar Gómez Mata

De los psicodramas del yo a la acción ritual colectiva. De la contemporaneidad a la prehistoria. Historias personales, historias del espacio

Psicodrama 4 (2013) es una performance-instalación que propone una rearticulación y reapropiación de las historias de vida: las historias personales y las historias ligadas a un espacio. Entran en juego en esta reapropiación de las historias de vida, tanto la historia local de un municipio y de un edificio emblemático en él, como la historia del arte universal y regional (arquitectura, escultura…), y tanto como el diálogo entre la prehistoria y la contemporaneidad a través de la creación artística, la estética y el interés antropológico. Además, en esta rearticulación de las historias personales y colectivas se potencia el hecho "constructivo" y "constructor" de la historia. Es decir, que además de la memoria se pone en juego la creatividad, sin menoscabo de una ni otra.

Escribe el director vasco Óscar Gómez Mata en la página web de su compañía L'Alakran que: "Le psychodrame est une méthode d'improvisation théâtrale utilisée dans une psychothérapie de groupe pour faire revivre aux malades leurs conflits personnels. Certains jeux de rôle peuvent évoquer la forme du psychodrame. C'est une crise conflictuelle qui prend une allure théâtrale par les outrances et les excès de passions auxquels elle donne lieu." (L'Alakran, 2020a).[58] *Psicodrama(s)* es también el título de un proyecto artístico de este actor y director teatral, coproducido por su compañía ginebrina L'Alakran. Se trata de una serie de cinco performances colectivas diferentes, concebidas y ejecutadas entre 2011 y 2016 en diversas localizaciones de países distintos. Cada *Psicodrama* fue concebido para un espacio

[58] Traducción propia : "Un psicodrama es un método de improvisación teatral utilizado en psicoterapia de grupo para hacer revivir a los enfermos sus conflictos personales. Algunos juegos de roles pueden evocar la forma del psicodrama. Es una crisis conflictual que toma una apariencia teatral por los excesos y exageraciones de pasiones a las que da lugar".

específico, con una temática particular a ese espacio (se psicodramatiza el lugar), se realiza con determinados colaboradores, que no tienen por qué coincidir si quiera en número con los colaboradores en otros *Psicodramas*, y es independiente de los anteriores. Lo que tienen en común, además del título y su ideólogo, es que todos funcionan de acuerdo a un mismo sistema, que remite a la estructura de los psicodramas terapéuticos, en tres fases: presentación de la emoción y problemática + transmisión entre facilitador y asistentes + resolución del conflicto en comunidad. La cuarta performance de esta serie de *Psicodramas* es la que se realizó en un espacio de Euskadi y se llevó a cabo junto a otros artistas locales. Es la creación de la que nos vamos a ocupar en este capítulo y la que tiene una ligazón fundamental con el tema del tiempo y con el tema de la identidad. Asimismo, es la única de las cinco que, como veremos después, tuvo ecos posteriores en sitios distintos a aquel para el que había sido concebida originariamente, y no sólo de Euskadi sino también internacionales.

Tal y como se recoge en la web de la compañía Suiza, el *Psicodrama 1* tuvo lugar en octubre de 2011 en la galería Ex-Machina de Ginebra; *Psicodrama 2* se dio en el Hospital Universitario de Ginebra Domaine de Belle, en marzo de 2012; *Psicodrama 3* ocurrió a finales del mismo año en el teatro Saint-Gervais, también de Ginebra; en 2013 nació *Psicodrama 4* en y para La Alhóndiga de Bilbao[59] (hoy Azkuna Zentroa), que coproducía el evento, y se dio públicamente el 24 y 25 de mayo dentro de la primera edición del Festival 3, 2, 1; finalmente, en agosto de 2015 tiene lugar el *Psicodrama 5 (Psicomapa)* en la sede de Mapa teatro, en Bogotá, dentro del IV Encuentro Internacional de Artes Vivas con la Universidad Nacional de Colombia.

Los *Psicodrama(s)* anteriores trataban los temas de la culpa, la vergüenza o la cólera, respectivamente, y el *Psicodrama 4* trata el tema de la falta, en el sentido de carencia. La problemática a "psicodramatizar" en cada caso, venía inspirada por el espacio en el tenía que ocurrir cada *Psicodrama*. En el caso de *Psicodrama 4 (el crómlech),* el motivo de la falta, como carencia, está ligado a la idea de espacio vacío y a una concepción de la arquitectura y la escultura locales que se conectan con el edificio de La Alhóndiga-Azkuna Zentroa de Bilbao. En la presentación inicial de este proyecto en un dosier de preproducción (L'Alakran, 2013a), Oscar Gómez propone, como pensamiento de partida para dilucidar qué es para cada cual la falta, una cita del escultor y pensador vasco Jorge Oteiza, quien sirve tanto de

[59] En el archivo virtual de ARTEA y en el libro de Óscar Cornago (2015), *Ensayos de teoría escénica cobre teatralidad, público y democracia*, se ofrecen informaciones, respecto de la génesis (espacio, tiempo y colaboradores) del *Psicodrama 4 (el Crómlech)* que contradicen la información expuesta por la compañía en su web y en los dosieres y folletos del proyecto. La información relativa que incluimos en esta investigación ha estado contrastada y ha sido confirmada por el propio creador de la obra.

inspiración inicial al actor y director, como de hilo conductor al análisis de esta obra: "Dibujemos la situación del hombre con aquello que en todo momento lo define fundamentalmente con lo que tiene y con lo que le falta. Con lo que tiene, vive. Con lo que tiene y con lo que le falta*,* existe" (Oteiza, 1958).[60]

En el proceso de psicodramatización del espacio o la temática tratada en cada *Psicodrama,* la resolución ocurre siempre en un acto grupal (siguiendo la estructura de los psicodramas terapéuticos). En *Psicodrama 4,* como acción comunitaria para trascender la problemática expuesta, en torno a la falta, lo que se propone es la construcción colectiva de una escultura que contenga el vacío: un crómlech. El cómo y por quién se construye esta instalación escultórica colectiva es precisamente el desarrollo de la performance, que iremos desgranando a lo largo de la sección. Para empezar, el director introduce en el mismo dosier de presentación del proyecto la definición de crómlech que da Wikipedia:

> Un *crómlech* o *crónlech* es un monumento megalítico formado por piedras o menhires introducidos en el suelo y que adoptan una forma circular o elíptica, cercando un terreno. Está difundido por Gran Bretaña y por la Bretaña francesa, así como en la Península Ibérica, Dinamarca y Suecia. / En castellano también reciben los nombres compuestos de *círculo de piedras, anillos de piedras* o *círculo megalítico*. / La palabra crómlech en inglés es usada para los dólmenes y no para los círculos de piedra. En francés se le da el mismo uso que en español.

Sin embargo, para la elaboración de la obra se inspira en las teorías estéticas sobre este monumento prehistórico que hace el filósofo Jorge Oteiza, que trata la especificidad del crómlech vasco, en comparación con los del noroeste europeo, como esculturas metafísicas que recogen y esencializan el vacío:

> Los crómlechs más importantes se encuentran en Inglaterra y Francia. Son enormes alineaciones megalíticas en forma circular que parece ocupaban el centro con otras piedras, señalando la orientación de la salida y puesta del sol. Constituían una especie de ciudad de intención exclusivamente espiritual y mágica. Como una defensa espiritual de la comunidad antes que como refugio material. Los crómlechs más humildes y que el arqueólogo anota casi por compromiso, sin atreverse a darles importancia especial […] [s]on unas pequeñas piedras que dibujan un círculo muy íntimo, muy pequeño, de dos a cinco metros de diámetro y que no tiene nada dentro. Creo se inscriben como señales de carácter arquitectónico y funerario próximo al de los dólmenes. Para nosotros, si este pequeño tipo de crómlech fuese estatua — y lo es— constituiría una de las creaciones más importantes del genio creador del artista de todos los tiempos y una advertencia oportunísima sobre lo que debemos entender por espacio religioso, ahora que esta

[60] Se mencionan los contenidos y circunstancias de la conferencia sobre ciudad, arte y arquitectura en la que Oteiza pronunció estas palabras en Emma López-Bahut (2008). Por otra parte, A. Arnaiz, J. Elorriaga e I. Rementeria (2015: 171) recogen así la cita completa de Oteiza: "Posición artística de búsqueda para el hombre de lo que existencialmente le falta. Y no repetición de lo que vitalmente tiene y hasta le sobra […] Dibujemos la situación del hombre con aquello que en todo momento lo define fundamentalmente con lo que tiene y con lo que le falta. Con lo que tiene, vive, y con lo que le falta, existe".

> cuestión central de los problemas de una nueva arquitectura religiosa se discute. […]
>
> Delante, un día, de uno de estos pequeños cromlechs en el alto de Aguiña, preocupado por entenderlo, pensé en mi desocupación del espacio y repentinamente comprendí todo lo que aquel círculo vacío significaba. No sería fácil medir mi emoción al usar una estatua que durante tantos siglos no había vuelto a ser utilizada. Coincidía con el propósito espiritual del escultor prehistórico de estos cromlechs. Era exactamente mi escultura metafísica de mi conclusión experimental reciente. Las piedras no estaban colocadas desde la realidad sino en contra de ella, desde una conciencia metafísica definida en el espacio. […] Ahora, desde lo abstracto, en este cromlech neolítico, inventa el artista, en el mismo espacio exterior de la realidad, la habitación para su raíz metafísica, la intraestatua –almario– su intrahistoria, que diría Unamuno. El hombre se ha puesto fuera de sí mismo, fuera del tiempo. Solución estética —razón religiosa— de su suprema angustia existencial. (Oteiza, 2007: 200 y 202)

Visualizar y concebir ese círculo de piedras como vacío, como desocupación del espacio, que es lo que propone Oscar Gómez en esta obra, es entroncarlo con las investigaciones escultóricas de Oteiza en los años cincuenta en torno a la desocupación de la esfera (1957-58), la desocupación del cilindro, el *Espacio respirando* (1956-7) o sus *Poliedros vacíos* (1958-9) o "cajas metafísicas" como también se las ha llamado, las investigaciones que le granjearon junto su estudio "Propósito Experimental 56-57" el Premio Internacional de Escultura de la bienal de Sao Paulo (Brasil) en 1957, el más importante en aquellos tiempos (Zulaika, 2003: 10, 25, 34, 37, 40, 493 y 494). Y cuya conclusión hizo que, en 1959, en lo más alto de su carrera, el escultor dejase de esculpir: "Soy el primer artista que ha tomado esta decisión como conclusión experimental de su trabajo. El hombre se define por lo que le falta: ya no me faltan a mí estatuas, luego ya no soy escultor" (Oteiza, 2007: 193). Pero, sobre todo, implica respaldar y ampliar el recorrido de la mística en el camino abierto por el escultor de Orio en la interpretación de estos espacios escultóricos y su relación con la Nada: "el arte religioso, desde la proyección espiritual de la desocupación del espacio, habrá de considerar como objeto de este tratamiento no solamente el espacio interior de la arquitectura, del templo, sino todo espacio […]. Todos los medios de comunicación […], han de ser reducidos a pura receptividad, a silencio espacial. Todo, podemos decir, debe ser reducido a crómlech, a cero como expresión formal" (2007: 203). Desde esa relación, Oteiza asimismo discurría y construía, con la estética, una interpretación de la mística en torno al ser vasco "primigenio" y a su poso en el vasco contemporáneo (2007: 200), que resta latente en la performance-instalación de Gómez Mata y que entronca con la cuestión identitaria. En las siguientes líneas entrevemos el meollo de la estética oteiziana que pivota entre mística, hecho diferencial vasco, socialidad y contemporaneidad:

> El vasco es así, producto de este diseño de un hombre natural, de esta cultura del crómlech pirenaico o microlítico, del crómlech vacío, que es preciso distinguir bien de la cultura del crómlech megalítico. De ambas culturas proceden los pueblos históricos europeos. […] Los grandes óvalos megalíticos, como el de Stone Henge en Inglaterra, son ciudad-iglesia, observatorio solar y adoratorio, donde el hombre científicamente aprenderá a ser conducido. Nuestro crómlech microlítico revela una creación mucho más difícil e impresionante. Explicada su pequeña monumentalidad, callada y receptiva, en la que cada uno entra en contacto con su conciencia, no puede sorprendemos la abundancia en toda la región de estas señales sagradas para la conducta y que funcionaron como verdaderos semáforos de la vida social y política. Aún, todavía, hay lugares en que nuestros campesinos, para tomar una decisión justa […], lo hacen cerca o a la vista de estos crómlechs. (Oteiza, 2007: 211)

Con esta inspiración, la de un pensador-escultor que inicia un camino singular del estudio de la identidad vasca en relación con su cultura, su esencia mística y sus manifestaciones artísticas pasadas y presentes, el proyecto *Psicodrama 4* de Óscar Gómez bebe de lo prehistórico para situarse y habitar el momento presente y para crear un vínculo entre la vivencia individual y la colectiva. Lo que se facilita mediante esta *performance* es una acción creativa común (en este caso generar un crómlech) para "resolver" o trascender la(s) problemática(s) presentada(s) inicialmente por los y las participantes, en torno al tema de la falta: "Si como decía Jorge Oteiza «el hombre se define por lo que le falta», pensamos que el futuro se define por nuestra capacidad (compartida) para crear un Vacío común (Crómlech) que nos devuelva a la vida" (L'Alakran, 2013a). Así arranca *Psicodrama 4*, una *performance*-instalación colectiva que recorre el trayecto que va desde la transformación de la historia y el recuerdo personales hacia la acción compartida.

Óscar Gómez Mata nació en Irun (Gipuzkoa) en 1964, en donde a mediados de los años 1980 entra en contacto con cuatro compañeros interesados en la expresión teatral con los que empieza a hacer animaciones para fiestas y espectáculos de pequeño formato y con los que acabará fundando en 1986 la compañía teatral Legaleón-t. En busca de formación técnica, Gómez y otra compañera de Legaleón-t, Ana Pérez, marcharon a París a estudiar teatro gestual en la escuela de Serge Martin. A su vuelta a Euskadi (y la de otras dos compañeras del grupo, Espe López y Edurne Rodríguez Muro, que poco después también habían emigrado temporalmente para formarse como actrices de gesto), empieza la andadura profesional de esta compañía emblemática vasca, muchas de cuyas obras más reconocidas fueron dirigidas por Óscar Gómez. Los primeros trabajos de dirección de este actor (*La Exclusa*, 1991, o *Canción desde Isla Mariana*, 1992) se caracterizaban por apoyarse en una fisicalidad rayana en la danza, en dialogo escénico e integración dramatúrgica con textos de fuerza poética. En las siguientes obras de Legaleón-t que dirigió Oscar Gómez, *El silencio de*

las Xigulas (1994) y *¡Ubú!* (1996), el movimiento, la fisicalidad, y la codificación de la gestualidad de los trabajos previos se yuxtapone a la irreverencia y no-teatralidad de los textos trabajados, al humor, a lo grotesco, a la energía desbordante y a la libre asociación de ideas, eslóganes e imágenes escénicas.

Tras el éxito de esas obras y desde el año 1996, que son invitados a presentar *El silencio de las Xigulas* en Ginebra, Óscar pasa cada vez más tiempo en esa ciudad Suiza, en la que se le presenta la oportunidad de formar una compañía con sede allí, que goza del apoyo del Teatro Saint-Gervais primero (hasta 2006) y del Teatro Grütli después. Así, en 1997 funda L'Alakran, sobre unos parámetros estéticos muy similares a los de Legaleón-t. Durante varios años ambas compañías y los componentes en activo que quedan en ellas, coproducen o colaboran en las creaciones dirigidas por Gómez Mata. Sin embargo, la diferencia de apoyos estructurales e institucionales a la producción y a la difusión de sus respectivos trabajos escénicos, entre la realidad vasca y del Estado español y la suiza (ya que aún siendo empujadas ambas compañías por las mismas personas en torno al mismo tipo de trabajo, la vasca tenía dificultades para mantenerse y, en cambio, la "filial" suiza gozaba de cierta estabilidad económica y su trabajo se distribuía y exhibía exitosamente por Suiza y Francia principalmente, pero también por Italia, Alemania y España), hace que, por un lado, la actividad de Legaleón-t como empresa productora se vaya reduciendo, hasta desaparecer en 2008 (aunque Espe López la continúe a título personal a partir de 2010 con *Ella y él: ficciones*) y que, por otro lado, el trabajo de Óscar Gómez centre su actividad en Ginebra, donde además él ha formado un núcleo familiar con descendencia.[61]

Así pues, el proyecto *Psicodramas* es ideado por Óscar Gómez y coproducido por L'Alakran desde Suiza. Pero la colaboración artística entre miembros de uno y otro grupo, en particular entre Óscar Gómez y Espe López, nunca ha parado. De hecho, en *Psicodrama 3*, L'Alakran propone a López participar como ayudante de dirección y como actriz invitada. Para *Psicodrama 4* le invitará a co-realizar el proceso de puesta en marcha en Bilbao. Esperanza López es también, por tanto, co-creadora y co-directora de este *Psicodrama* en concreto, desarrollado a partir de la idea inicial de Oscar Gómez. Sin embargo, ambos creadores vascos quedarán al margen de la *performance* cuando el público participe, porque en su lugar colocarán a ocho artistas colaboradores locales, como veremos en seguida (Marín y Gómez, 2020).

[61] Para una exposición completa y detallada de la trayectoria de ambas compañías, desde su fundación hasta 2010, ver el capítulo dedicado a Legaleón-t en Marín Ezpeleta (2020: 107-198).

Aunque, ¿de dónde surge esta idea del Psicodrama? Cuenta el director Irunés en una entrevista que tuvimos en 2020 que el proyecto *Psicodrama*(s) nació a partir de darse cuenta del abuso que habitualmente él mismo hacía de ese término en los procesos creativos de sus trabajos precedentes: "En casi todos mis proyectos, en los ensayos solía advertir a los miembros del equipo de que 'aquí no hacemos psicodrama'. Ya sabes cómo son estas cosas, casi siempre hay un momento del proceso en el que surge el conflicto, el drama, por más que… y yo siempre decía 'aquí no hacemos psicodrama'. Hasta que me planteé que tal vez sí que habría que hacerlo, y empecé a investigar sobre la historia del psicodrama" (Marín y Gómez, 2020). Así, aprendió que ni hacía ni podía pretender hacer psicodrama, "que es una profesión, que lleva estudios…", aprendió que hay muchos tipos y líneas de psicodrama diferentes… "Estuve dos años investigando, leyendo… muchísimo" hasta que decidió parar, "porque no se acababa la información", y optó por mantener la idea de no hacer un psicodrama, pero sí titular *Psicodrama* a su siguiente trabajo e inspirarse en la estructura del psicodrama clásico para articularlo. El psicólogo Glenn D. Wilson, en su estudio sobre la relación entre psicología y artes escénicas (1985: 158), establece que los psicodramas suelen estructurarse en tres partes: el calentamiento (*the warm-up*), la acción central (*the action*), en la que se trata la problemática de un protagonista mediante una representación con la colaboración de otros participantes, y el cierre y compartición (*the closing and sharing*) que sigue a la acción. También afirma que puede haber efectos catárticos tanto en la segunda como en la tercera parte. Sobre la organización del psicodrama terapéutico que inpira la estructura de sus *Psicodramas,* Óscar Gómez explica también que, "hay un calentamiento en el que la gente habla, puede hablar; en un momento, alguien decide contar un problema y ese problema va a ser interpretado por los otros; hay un momento en el que la persona va a entrar en su situación conflictiva y luego… hay una conclusión, la solución, en la que la terapeuta interpreta lo que ha pasado. Efectivamente, el sanamiento pasa por integrar la situación. […] Es pasar por la acción para que sea la solución" (Marín y Gómez, 2020).

Gómez coloca ese aprendizaje en torno a los psicodramas en la estructura de las performances colectivas que bautizó con dicho nombre y, en consecuencia, las hace constar de tres partes: primero, una presentación del problema en relación con una emoción específica (específica para cada espacio y *Psicodrama* de la serie), que puede entenderse como una especie de calentamiento; después, la transmisión de la problemática (en torno a historias personales y emociones relativas al tema de partida) al público participante, integrando "al otro" (el espectador) en ese problema; y para finalizar, la acción colectiva entre los asistentes-participantes para resolver energéticamente dicha problemática. En esta

solución final, Óscar enfatiza la idea del psicodrama de que es la acción la que lleva a la solución.[62] Pero, además, en su propuesta, ese énfasis en la acción tiene un foco especial en la idea de "los otros", porque, tal y como explica: "Aquí lo declinamos de otra manera: es encontrar una solución que tiene que ver con la acción. Y que la solución siempre la van a dar los otros, en este caso del arte vivo, el público, los observadores que vienen. En ese sentido hay una inspiración de lo que es el psicodrama clásico, o una interpretación que yo hago de eso" (Marín y Gómez, 2020). Por tanto, los otros (el público), son los que posibilitan la solución, y así se convierten en participantes activos del psicodrama. El proyecto, en su página web, presenta esa acción colectiva como un ritual y su propuesta de psicodrama como "Un psychodrame est un acte de sincérité, un rituel inutile et émotif, comme toute création humaine"[63] (L'Alakran, 2020a). El ritual puede entenderse aquí como un camino del arte que ayuda a reordenar las emociones, tal y como explica John Zerzan: "El ritual como medio de organizar las emociones, como método de dirección y represión culturales, introduce el arte, una faceta de la expresividad" (2001: 60).

En cada *Psicodrama* se elige un tema (emoción) sobre el que trabajar y para el cual realizar ese ritual. La elección se hace en función del espacio en el que tendrá lugar, tal y como dice el director: "Son como *site-specific*. Están creados a partir de algo del lugar, puede ser de la historia, puede ser del momento que ese sitio o la gente que lo lleva [están atravesando]" (Marín y Gómez, 2020). En el caso de *Psicodrama 4* se trataba del edificio de la Alhóndiga en Bilbao, recientemente remodelado e instaurado como centro de cultura contemporánea, ocio y deporte, cuando su director de programación artística, Fernando Pérez, se encuentra con Gómez y hablan sobre su proyecto *Psicodrama(s)*. Ambos acuerdan que el desarrollo de prototipo de su siguiente *Psicodrama*, el 4, se diera en y para la Alhóndiga Z en la primera edición del Festival 3, 2, 1. A partir de ahí, buscando el motivo "psicodramatizable" específico para ese espacio y momento, Gómez se plantea qué hay en Bilbao y en la Alhóndiga detrás de su aparente éxito, facilidad, "bienfuncionar" y bienestar. Así, conociendo un poco más a fondo la historia del edificio en cuestión, y observando el centro durante una semana y a las personas que lo visitaban y usaban, llega a la conclusión de que, en ese espacio funcional, a pesar de que "funcione", parece que –y "siempre hay gente

[62] En el sentido de que, tal y como especifica en nuestra entrevista de 2020, "primero está la acción y la sensación, y luego el pensamiento, no forzosamente el pensamiento y luego la acción". Esta es una premisa sobre la que, de otro modo, Óscar Gómez y Espe López ya han trabajado siempre, desde tiempos de Legaleón-t, cuando en sus obras y manifiestos gritaban que: "el pensamiento va por dentro de la carne". De hecho, la idea está presente en la obra de Espe López y Txubio estudiada anteriormente, ya que la última frase de *Futuro simple. Futuro imperfecto* es: "Acordaos de que el instinto va más rápido que la razón".

[63] Traducción (propia): "un acto de sinceridad, un ritual inútil y emotivo, como toda creación humana" (L'Alakran, 2020a).

que piensa que– algo falta". Así es como llega al tema de "la falta". De ahí a la cita de Oteiza que dice que una persona se define por lo que le falta. Y de ahí a su teoría sobre el crómlech vasco como espacio de desocupación, de vacío.

La Alhóndiga de Bilbao (hoy Azkuna-Alhóndiga Zentroa o Azkuna Zentroa) se asienta en el antiguo almacén de vinos y aceites de la ciudad, un edificio realizado por encargo al arquitecto Ricardo Bastida en 1905, quien planteó una gran construcción industrial, funcional, avanzada y de estilo modernista. A partir de los años setenta, al trasladarse su actividad a la nueva alhóndiga ubicada en Rekalde, el edificio del ensanche Albia quedó a la espera de ser dotado de una nueva utilidad (Azkuna Zentroa, 2015). Estuvo décadas clausurado, sin destino ni ocupación. A finales de los 1980, cuando "un Bilbao malherido trataba de recuperarse de su brutal proceso de desindustrialización y comenzaba a soñar de nuevo" (Gómez, B., 2018), el entonces alcalde Jose María Gorordo buscó la colaboración del artista Jorge Oteiza para impulsar un proyecto cultural en ese espacio. El escultor vasco, junto a su equipo colaborador (los arquitectos Juan Daniel Fullaondo y Francisco Javier Sáenz de Oiza), presentó un proyecto espectacular arquitectónicamente, un gran cubo acristalado de casi 78 metros de altura dentro de la fachada del edificio histórico, actuando ésta como rodapié (Iza de la Torre, 2019), y ambicioso conceptualmente: planeaba acoger un Museo Vasco de Arte Contemporáneo, una biblioteca, un conservatorio de música y un centro de experimentación artística, además de exhibir la vanguardia artística internacional (Zulaika, 2003: 63-65). Oteiza creía que por fin iba a tener voz y peso en las políticas culturales en su país (Zulaika, 2003: 64), pero su ilusión se vio truncada. Tensiones entre el alcalde de la villa de Bilbao y la dirección de su partido (PNV), que regía el gobierno autonómico, pusieron el proyecto *El Cubo* de Oteiza, fraguado en dos versiones entre 1988 y 1989, en el centro de la controversia durante dos años. Para sus críticos, era demasiado "faraónico", aunque 70.000 bilbaínos firmaron una petición popular de apoyo al proyecto (Zulaika, 2003: 64). En 1990 la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco denegaba los permisos de obra para el vaciado del edificio original, por considerarlo incompatible con la conservación del patrimonio previo (Iza de la Torre, 2019). Oteiza saldría del proyecto mientras Gorordo y Oiza ideaban una tercera versión del mismo que preservara dos crujías del interior. Pero la dimisión del alcalde Gorordo tras las siguientes elecciones autonómicas (en las que se revalidaba al gobierno precedente) desencadenó el fiasco final.

El mismo año que se desistía institucional y definitivamente del megalómano proyecto que continuaba arquitectónicamente el ideario oteiziano de vaciado espacial que proponía también en sus esculturas, el museo Guggenheim de Nueva York entraba en

contacto con el Gobierno Vasco y en doce meses firmaban un acuerdo para implantar en Bilbao su franquicia de museo "faraónico" y espectacular (Zulaika, 2003: 64-66). Aunque se ofreció a Frank O'Gehry encargarse de la reconversión del edificio de La Alhóndiga en el futuro museo Guggenheim, este rechazó la opción y eligió el actual emplazamiento junto a la ría. En 1997 se inauguraba el museo Neoyorkino en Bilbao y en 1998 se iniciaba asimismo la rehabilitación de la Alhóndiga, encargada a otro equipo cuya cabeza sobresaliente era el diseñador francés Philippe Starck. Curiosamente, este nuevo plan remodelador incluyó en 2002 el derribo del interior del edificio, conservando únicamente su fachada y una crujía (Iza de la Torre, 2019). Se inauguró en 2010, convertido en centro cultural-deportivo La Alhóndiga Z. Existe una tesis doctoral en 2015 de Iskandar Rementería en torno a la historia de este edificio y a lo que el proyecto no construido generó, especialmente desde el punto de vista del "diseño estético" oteiciano, que fue reconvertida en monográfico publicado por la Fundación-Museo Jorge Oteiza en colaboración con Azkuna Zentroa (Rementería, 2017). En 2014 el centro cambió su nombre para tomar el apellido de Jose María Azkuna, quien fuera alcalde de la villa de Bilbao de 1999 hasta su fallecimiento ese mismo año.

Esta es la historia de un espacio. Es el drama que contiene. Los acontecimientos que llenan su memoria. Y en base a esa historia y a los escritos de uno de sus protagonistas, Oteiza, Óscar Gómez conecta con "la falta" de ese espacio (quizá la falta de vacío oteiziano, quizá la falta de proyección del arte y los artistas locales, quizá la falta de apoyo a proyectos comunitarios, o la falta de referentes…). Según se desprende de las palabras del director irunés en una entrevista de vídeo para el estreno de *Psicodrama 4*, pensando en "qué es lo que falta, aquí en la Alhóndiga, en Bilbao. Y qué le falta a cada uno, qué nos podría faltar a cada uno" (L'Alakran y Azkuna, 2013), llega a concebir el psicodrama sobre el vacío, teniendo como primer eje inspirador las teorías de Oteiza en torno al crómlech, y poniendo en relación la historia personal, el yo, con la acción colectiva y el momento presente con la herencia de la memoria personal, la memoria colectiva ligada a un espacio y la herencia cultural prehistórica.

Para Óscar Gómez, la forma de los *Psicodrama*s es una forma de teatro comunitario y su objetivo es "la dissolution de la pièce dans le public, qui à son tour va « résoudre » le conflit/questionnement/thème de la situation donnée par l'action. Pour moi c'est fondamentale depuis toujours l'idée de rendre la pièce au public, encore plus aujourd'hui

peut-être : rendre le choix de l'action"[64] (L'Alakran, 2015). Por eso, en este *Psicodrama,* además de proponerse una acción final que el público pueda llevar a cabo, en torno a la resolución energética del tema problematizado al inicio (algo que ya era propio a la estructura de los *Psicodrama*s anteriores), se ofrece la colectivización de la obra con un paso más: en *Psicodrama 4* la presentación inicial de la problemática y el "calentamiento" del público no los llevará el director, ni Espe López (en las performances anteriores sí se encargaba él con su "invitada" de conducir el evento en todas sus fases), sino que serán dirigidos por ocho artistas colaboradores y autónomos durante la *performance*, quedando los co-realizadores, Óscar Gómez y Espe López, al margen de la acción en la misma, como espectadores privilegiados.

La forma que toma esa primera parte de la *performance* en la que se entra en contacto con el público es la siguiente: cada uno de esos ocho colaboradores o colaboradoras tiene un máximo de 30 minutos con un(a) espectador(a) participante, quienes se han apuntado previamente a un día y horario entre las opciones preestablecidas (en fracciones de 30 min. a lo largo de 5 horas cada día programado) y han elegido si quieren disfrutar y participar de *Psicodrama 4* en euskera o en castellano. Los colaboradores y colaboradoras tienen esa franja de tiempo para presentar el tema individualmente a su espectador/invitado, la problemática, su historia personal al respecto… y para conseguir que el espectador o espectadora entre en la dinámica y quiera tomar acción, participar en la creación colectiva final, en el ritual que se propone. En el dosier de presentación del proyecto se presenta esa media hora (máximo) con cada espectador(a) como un taller "en el que el artista actúa como aquél que desvela un misterio que el espectador va a completar. Participar en un taller presupone que el público va a hacer algo, que se compromete en la acción" (L'Alakran, 2013a). Lo que se pretende con esto, de hecho, es que cada una de las piedras que componen el crómlech colectivo haya sido "cargada" con la historia personal de quien la coloca.

Para conseguirlo, cada *performer*-colaborador tiene un área delimitada en una sala común, "en donde cada artista tiene instalado su espacio/'oficina' de intercambio poético/estético, y donde realiza el taller individualizado" (L'Alakran, 2013c) con la persona asignada. En ese espacio y tiempo delimitados, el o la colaboradora expone, comparte y traslada una problemática personal (inspirada por el tema de la falta) a dicha persona del público: "Esta problemática se transforma en algo común, colectivo y propio del lugar que acoge la performance (¿qué me falta? ¿qué nos falta? ¿qué es lo que aquí falta?)" (L'Alakran,

[64] Traducción (propia): "la disolución de la pieza entre el público, que a su vez va a 'resolver' el conflicto-cuestionamiento-tema de la situación dada por la acción. Para mí siempre ha sido fundamental la idea de ofrecer la obra al público, quizá hoy más que nunca: dar la opción de actuar".

2013a). Juntos realizan ciertas actividades: además de hablar, compartir confidencias o mostrar objetos significativos –que el/la tallerista colaborador(a) puede tener ya preparados–, pueden proponerse acciones de manualidades o corporales que tengan que ver con lo que cada *performer* ha sugerido en su taller, es decir, que son actividades diferentes en función de la propuesta de cada *performer*-colaborador y de la recepción e implicación de cada espectador(a). Al final de las mismas, el visitante es conducido por su "tallerista-anfitrión" a un montículo de piedras (en su la Alhóndiga se situaba fuera del espacio común de los "talleres", en un rincón apartado del tránsito habitual de visitantes y usuarios del edificio). Se trataba de un montículo en el suelo, que alcanza unos 60 cm. de altura, donde se superponen sin orden aparente un cúmulo de piedras rectangulares e irregulares, que por el color y la textura parecen piedra caliza o arenisca gris, un montículo común para todos los y las talleristas anfitriones y para todos sus espectadores/as participantes. En la última presentación de esta *performance*-instalación (en otro emplazamiento y ya en 2021), sin embargo, hay una pequeña agrupación de piedras por cada artista colaborador, en el suelo y al lado de su mesa, en su espacio delimitado, y las piedras son más claras y pequeñas, redondeadas y también irregulares (*cf*. Museo Oteiza, 2021). En cualquiera de las presentaciones de *Psicodrama 4 (el crómlech)*, la persona visitante que acaba de participar en el taller de "calentamiento" y presentación de la problemática planteada, es invitada a escoger y coger una de esas piedras y a subirla por su cuenta a otro espacio del edificio, la denominada Sala del Silencio, para participar en la construcción del crómlech común. Dice el director que así, "cada espectador personaliza 'su' piedra" y la transporta a la sala del silencio en la que se construye colectivamente el crómlech y "en la que elegirá, en solitario, un lugar para la misma" (L'Alakran, 2013a).

Antes de estas acciones públicas y para preparar esta primera parte de la *performance* en la que los artistas colaboradores ofrecen "talleres individualizados" a los y las espectadoras visitantes, Óscar Gómez y Espe López trabajan con los ocho *performers* colaboradores en un taller de varios días (4 días in situ en Bilbao más alguna comunicación y trabajo individual previo a distancia). A este evento invitan a artistas locales provenientes de distintas disciplinas como la danza, la interpretación actoral, la dramaturgia o el dibujo, para participar en un *workshop* que los preparará para el rol de "talleristas" y en el que desarrollarán material personal a compartir con el público. La elección de los talleristas colaboradores es consensuada entre Óscar y Espe. A la mayoría de ellos los habían conocido en otro taller que habían impartido recientemente en Azala: Javi Barandiaran, Begoña Prego, Oier Guillan, Natxo Montero, Alfredo Escapa, Laia Cabrera e Igor de Cuadra. E incorporaron

también a una amiga de Esperanza López que venía de hacer videoinstalaciones y dibujos: Marion Cruza. Les interesaba que estuviesen familiarizados ya con el tipo de trabajo creativo que tienen ellos, por un lado, y, por otro lado, que hubiese distintas sensibilidades y narrativas artísticas entre los distintos colaboradores, ya que trabajarían con ellas en la preparación a la *performance*, buscando que cada artista colaborador(a) generase una historia personal propia en relación a la temática propuesta que pudiese transmitir al público asistente y con la que pudiese trabajar (adaptar, recrear, enlazar, expandir o sintetizar…) cómodamente, para ajustarla posteriormente a cada mini-taller (de máximo 30 minutos) con cada espectador(a) los días de las actuaciones programadas.

Ya que las historias que dichos talleristas debían crear y transmitir al público habían de tener una fuerte base personal, se pide una semana antes del primer encuentro presencial que cada colaborador desarrolle un trabajo individual previo en torno a varias propuestas recogidas en unas fichas de trabajo que se les hacen llegar por correo electrónico. Por ejemplo, una propuesta es que completen el siguiente poema ("entendiendo poema en su sentido más amplio y no únicamente en su sentido estrictamente textual") (L'Alakran, 2013b):

> El ser humano se define por lo que le falta...
> lo que hace falta hacer
> lo que falta por hacer
> lo que hay que hacer
> lo que toca hacer
> lo que debes hacer
> lo que está por hacer

O, que busquen "un gesto/s, acción/es de la infancia que te conecten con lo que eres/haces en tu vida", y un espacio natural "que represente o 'simbolice' para ti esta idea de la que nos habla Oteiza":

> El hombre midiendo siempre la Naturaleza.
> El hombre inmovilizando, ordenando siempre Geométricamente.
> La naturaleza viviendo, enseñando siempre al hombre a vivir, a contar.
> El arte, a veces, tiene que ocuparse más de medir lo que está contando que de contar. Y sucede que cuando está todo casi medido, faltan muchas cosas que contar.
> ...cómo contar lo que falta... (en L'Alakran, 2013b)

A partir de esas primeras creaciones-reflexiones individuales, en los talleres preparativos en común con los ocho colaboradores se trabaja en torno a la dinámica y la estructura del *Psicodrama*, dejando clara la distancia entre el psicodrama terapéutico profesional, y la acción performativa en la que participan, *Psicodrama 4*. Óscar siempre

quiere precisar que no se trata realmente de un psicodrama y nos explica al respecto: "Yo con esto tenía un problema ético al principio y en *El crómlech*, por ejemplo, lo insisto mucho a los *performers*. Les digo: ¡ojo, ojo! Esto no es una psicoterapia, y se lo debéis insistir a la persona […], vosotros no sois terapeutas, sois artistas. Vuestra responsabilidad no es sanar a alguien. El objetivo de esta performance no es terapéutico. Si luego a alguien le sirve en ese sentido, pues perfecto, yo qué sé, pero no es el objetivo" (Marín y Gómez, 2020). En la *performance*, por tanto, se trabaja en torno a una emoción y se comparte una historia con referentes personales, al igual que se haría en una sesión de terapia, pero asimismo se trabaja con la máxima de que "la verdad también se inventa" y de que los talleristas son creadores y creadoras, y no terapeutas. Aunque, por otra parte, Óscar reconoce que varios psicodramatistas profesionales que han visto las performances de la serie *Psicodramas* le han dicho que realmente lo que se genera es muy psicodramático (Marín y Gómez, 2020).

El proceso utilizado en los talleres (tanto en ese taller previo de varios días con los artistas colaboradores, como en los talleres individualizados en los que estos interactuarán con el público, uno a uno, los días en los que está programada la *performance*) es, según consta en la página web de L'Alakran, el de "créer une atmosphère ambiguë entre la réalité et la fiction, la vérité et le mensonge, l'émotionnel et l'émotion. Le but étant de jouer sur les différents niveaux de réalité avec le matériau humain formé par les participants et qui se situe entre leur vie et leurs expériences d'une part et, d'autre part, entre leur aspiration à représenter autre chose qu'eux-mêmes, une fiction"[65] (L'Alakran, 2020a). Y continúa exponiendo en ella el director que ha podido observar cómo en poco tiempo se crea una relación emocional intensa que es debida, en su opinión, a la oposición entre sinceridad y secreto, entre apariencia y realidad, entre desconocido y misterio, a la que inmediatamente le sigue una observación diferente de la realidad, "due à la projection que l'observateur réalise sur ce qu'il est en train de voir et en train de vivre"[66] (L'Alakran, 2020a).

En las historias personales que se comparten en los talleres uno a uno, esta relación ambigua entre "acontecimientos y sentimientos ocurridos realmente" y "creación", también remite a la "real ficcionalidad" de la historia de la humanidad. Si leemos a Hayden White (1992, 2003, 2010), quien estudia la relación entre historiografía y teoría narrativa, trata el modo en que las facultades narrativas conforman y transforman el tiempo presente y atiende a

[65] Traducción: "crear una atmósfera ambigua entre la realidad y la ficción, la verdad y la mentira, lo emocional y la emoción. El principio es el de jugar con los distintos niveles de realidad del material humano formado por los participantes, que se sitúa entre su vida y sus experiencias de un lado, y, del otro lado, sus aspiraciones a representar otra cosa distinta a sí mismos, una ficción".
[66] Traducción (propia): "debido a la proyección que el observador hace sobre lo que está a punto de ver y de vivir"

la problemática de la representación en la historia a través del discurso narrativo, comprobamos cómo en la *performance* titulada *Psicodrama 4* se articula artísticamente lo que él sugiere: que la verdad histórica se construye a través de las narrativas creadas por los historiadores (*performers* en este caso). La historia es el producto del discurso de sus historiadores (o de las circunstancias históricas). Es decir, los y las historiadoras no "descubren" los hechos, sino que "construyen" las "verdades" respecto al pasado histórico por medio de la narración. Porque las fuentes documentales (los recuerdos de la memoria en ese caso) son siempre fragmentados y parciales. La historia es siempre una interpretación. Y el recuerdo personal (la narración autobiográfica) también.

Con esta máxima de que "la verdad también se inventa" se desarrollan los talles individualizados de "calentamiento", en los siguientes pasos: tan pronto los talleristas describan introductoriamente a los participantes la situación de lo que acontece, el por qué y para qué están ahí, en el momento y lugar de la *performance* (la Alhóndiga, Bilbao, País Vasco, mayo de 2013), empezarán por compartir individualmente su situación personal, ligada a su historia personal (recuerdos y memorias) y en relación con la emoción presentada sobre la que se realiza el psicodrama (la falta), para animar a que el espectador o espectadora exponga la suya, sin perder de vista que se improvisa un acto de autoficción por ambos lados. El tallerista es el profesional encargado de vigilar los tiempos e implicaciones emocionales o creativas, y de reconducir sobre la marcha la deriva del taller, sin perder la complicidad ganada, para que todo el proceso, desde la bienvenida hasta el acompañamiento inicial hacia la Sala del Silencio, entre en el máximo de 30 minutos pactado. En ese contexto propone unas u otras actividades al participante, que le preparan a la acción, al tiempo que explica el fin último de la *performance* e indica el modo de colaborar en la construcción colectiva del crómlech. Invitando, por ejemplo, al participante a que "se tome su tiempo" para elegir el espacio y colocar su piedra una vez llegue a la Sala del Silencio. En este taller introductorio, por lo tanto, se trata de transmitir el objeto del psicodrama en cuestión (su tema, los medios y la meta) al público participante, a través de la reflexión y la acción. De algún modo, "arrastrar" al público dentro del psicodrama, creando una dinámica de pensamiento alrededor del objeto (ARTEA, 2015: Psicodramas). De esta manera describen sus realizadores el objeto de estos talleres y de la propuesta en general: "Cuando hablamos de psicodrama pensamos generalmente en una crisis, sin embargo, el psicodrama es en realidad la solución de la crisis. Esta performance es un "taller psicodramático" en el que se trata de compartir un conflicto, un problema y de encontrar una solución juntos: *construir* a partir de un problema que compartimos" (L'Alakran, 2013a).

Comunicamos a continuación la experiencia personal de nuestra participación en *Psicodrama 4* como público. En su estreno en Bilbao, los talleres individualizados se daban en un gran espacio compartido entre los ocho artistas colaboradores y sus respectivos visitantes-espectadores, en la planta baja del edificio de la Alhóndiga. En dicha sala compartida cada tallerista tenía una mesa, dos sillas, y algunos otros pequeños elementos que pudieran necesitar (material de papelería, rotuladores…), con cierto espacio libre a cada lado de la mesa que delimitaba "la oficina" de cada uno, y todas ellas dispuestas dibujando un círculo, por cuyo perímetro exterior quedarían los talleristas (mirando hacia el centro, vacío) y frente a los cuales nos sentaríamos los distintos participantes. Tuve ocasión de participar dos veces de la experiencia en 2013. El primer día pedí cita para un *Psicodrama 4* en castellano y el segundo día me inscribí en el taller en euskera. En ambos casos recuerdo que el encuentro se dio principalmente por intercambio verbal de palabras. Supe después que otros participantes habían además escrito o dibujado en papeles (que acompañarían a sus piedras elegidas hasta su aposentamiento en destino). Sentí en mi primera cita una cálida y clara acogida por parte de mi "psicodrama-terapeuta" para el juego-ritual que iniciábamos juntos, y facilidad para entrar a compartir experiencias de memoria creativa (o "auto-ficción" según la expresión que Gómez usó en nuestra entrevista de 2020). Se presentó con el nombre de Natxo (era el bailarín bilbaíno Natxo Montero) y echaba en falta "la confianza", pero, de algún modo, generó un espacio de confianza entre nosotros que produjo mutuos juegos de palabras y divertimento entre confidencias. Al segundo tallerista con el que estuve, que se presentó como Oier (el escritor y periodista donostiarra Oier Guillan), lo que le faltaban eran las palabras, por vergonzoso. Nuestra relación e interacción fue, efectivamente, más tímida e introspectiva, y me recomendó el poemario del bilbaíno Gabriel Aresti *Harri eta herri* ('Piedra y pueblo', 1964). En ambos casos, el tema común de "la falta" daba pie a confidencias mutuas, más o menos íntimas, sobre recuerdos o anhelos personales.

Cada uno de los talleristas me condujo en su momento al gran montículo de piedras que estaba en otro espacio fuera de la gran sala compartida y de camino a las escaleras que conducían a la Sala del Silencio, un piso más arriba. Allí me indicaron que escogiera la piedra que yo quisiera, tomándome el tiempo que necesitara, y me acompañaron al rellano de las escaleras dándome indicaciones de dónde se encontraba la Sala del Silencio e insistiendo en que aquella parte de la *performance* en la que me dejaban sola era un momento para mí, sin límite de tiempo, para encontrarme con el crómlech que estábamos construyendo entre todos. El primer momento de acercarme sola a la Sala del Silencio en el piso de arriba, con mi piedra rectangular elegida, me llenó por unos instantes de incertidumbre, que sostuve

aferrando la piedra con ambas manos con el propósito de cargarla de mi energía y recibir la suya. En el centro de una sala amplia y oscura, algo fría, había iluminado un gran círculo de paja esparcida en el suelo, a modo de alfombra, sobre el que reposaban algunas piedras rectangulares, en torno a su circunferencia exterior. Busqué un hueco en ese perímetro que proporcionara una distancia más o menos equidistante entre los bloques ya posicionados, para colocar mi aportación, y disfrutar de la soledad con carga de comunidad y el olor a heno en esa escultura compartida, frente a la que me quedé diez o quince minutos. La segunda vez que visité la Sala del Silencio opté por no dejar una segunda piedra, porque quería mantener "la falta" y la "desocupación" del crómlech. De hecho, me irritó inicialmente encontrar algunas colocadas sobre el heno dentro del círculo, rompiendo la delimitación circular del vacío central. Pero en seguida la carga energética de la sala, con esa escultura en medio construida colectivamente, me hizo meditar sobre mi propia falta de paciencia, sobre la creación conjunta y sobre la construcción de comunidad, y entre esos pensamientos y contemplaciones pareció detenerse el tiempo frente al círculo de piedras sobre paja. En mi experiencia, por lo tanto, el ritual propuesto sí sirvió para, de algún modo, transmutar o resolver colectivamente (aunque fuera momentáneamente) una falta personal detectada. Asimismo, sirvió para entrar en un estado contemplativo en el que el tiempo parecía desbordarse de su linealidad y conectar sincrónicamente con otros seres y momentos.

Esa capacidad de conectar a las personas con un estado meditativo que tiene la *performance*-instalación de Óscar Gómez y Espe López y, en concreto, el crómlech que construye colectivamente su público participante es la que precisamente atribuye Oteiza al crómlech vasco. En ese estado, una persona puede conectar con lo más íntimo y profundo de sí mismo (en este caso, por ejemplo, tomando conciencia de una "falta" de la personalidad o carácter propios) y, a su vez, conectar con aquello que parece atravesar a generaciones de personas, en el presente y en un pasado muy lejano (en nuestro caso, imaginando a las personas que han colaborado en generar ese crómlech sobre heno en La Alhóndiga, recordando otro pequeño crómlech en el campo visitado durante la infancia, imaginando a los individuos que hace miles de años construyeron aquel crómlech, imaginando el espacio en el que nos encontrábamos, en Bilbao, en los tiempos en los que apenas había edificaciones allí…). En torno a ese efecto de relación entre espacio, tiempo, arte y acción, decía el artista de Orio:

> Toda obra de arte, o es una actividad de formas ocupando un espacio o es el espacio desocupado. En toda ocupación formal, el espacio aliado al tiempo de la realidad produce la tendencia expresiva, la actividad formal de un arte-mecanismo que considera al hombre como espectador, como sensibilidad receptiva. La naturaleza de la comunicación

> caracteriza su tendencia particular. Contrariamente, en la obra de arte concebida como desocupación espacial, el espacio se opone al tiempo de la realidad formal, se desarma el mecanismo de la expresión, el espacio se aísla y se hace receptivo. Ahora es el observador quien ha de actuar, quedando fuera de la realidad: ¿hacia qué se mueve?, ¿con quién se comunica?" (Oteiza, 2007: 200)

En esta *performance* que proponen Gómez y López, el espectador es a su vez receptor y accionador parcial del hecho artístico conjunto, pero la instalación resultante se vuelve en sí misma un espacio receptivo, como el que describe Oteiza, y en ella el observador queda en una posición contemplativa, de cercanía y distancia a la vez, no sólo con el espacio físico en el que se encuentra sino también con los tiempos a los que alude la pieza (los prehistóricos, el presente inmediato, los de Oteiza, el presente de la sociedad en la que convivimos, el no-tiempo de la meditación…). Con esa intervención del espacio, por tanto, se coloca uno en lo que podría ser una relación de contemplación del tiempo. O, usando una expresión a la que apela Gómez Mata, en una realidad "sincrónica" del tiempo: "Voy a crear un ritual sincero, en el que voy a implicarme y en el que dejaré espacio para que el público se implique. Crear una acción que reúna los dos tiempos, el lineal y el sincrónico, dos campos, el de la consciencia personal y el del inconsciente colectivo" (ARTEA, 2015: Psicodramas). Explica el director que en esos momentos (de "sincronicidad") tenemos la impresión de vivir coincidencias extrañas y que somos conscientes de que no hay relación causal entre los eventos que vamos a experimentar. La cuestión que él se plantea (al idear la obra) es cómo transmitir esas sensaciones en una experiencia pública abierta y participativa (L'Alakran: 2020a).[67] Dentro de ese tiempo al que aboca la performance en el que coinciden lo sincrónico y lo diacrónico, se coloca uno en conexión, aunque no sea más que imaginariamente, por derivación referencial, con un momento del neolítico y, al mismo tiempo, con plena consciencia del momento presente en el que se construye colectivamente esa instalación escultórica.

Pero además, hay otra relación temporal entre historia pasada y tiempo presente que apunta esta obra. La relación viene marcada, simbolizada, por el uso del heno como base-alfombra del crómlech contemporáneo. Decía Gómez en el reportaje de vídeo promocional para el Festival 3, 2, 1 y el estreno de *Psicodrama 4*: "pensamos en instalar el crómlech que es el símbolo del renacimiento a partir de la creación de un vacío común, sobre una superficie

[67] Óscar Gómez Mata lo expone así: "Nous avons donc l'impression de vivre certaines coïncidences étranges, nous sommes conscients qu'il n'y a pas de relation causale entre les événements que nous sommes en train de vivre. La question que je me pose est comment transmettre ces sensations dans une expérience publique, ouverte et participative. Il s'agit d'inventer un rituel sincère, dans lequel l'acteur s'implique et laisse la place pour que le public s'implique". (L'Alakran, 2020a)

de heno o paja que, como en el cuadro de El Bosco *El carro de heno*, esta paja simbolice la avaricia y la codicia propias de nuestra época actual" (L'Alakran y Azkuna, 2013).

El tríptico del Carro del Heno (1512-1515) de Hieronimus Bosch, El Bosco, inspira a identificar ese material dorado, efímero y ligero con la codicia, tal y como apuntan varios estudios y propuso el historiador Gauffreteau-Sévy (1969) al describir la parte central de este tríptico: "Un símbolo de las riquezas temporales, y objeto de la codicia de la multitud. Todos se aprietan en torno al carro para apoderarse del heno, precioso e irrisorio […]. Se pegan, se roban, se degüellan por la posesión de ese bien absurdo, mientras una tropa de monstruos arrastra a toda la multitud hacia el infierno". Según la historiadora del arte Pilar Silva, sin embargo, ese óleo lo que muestra es "a la humanidad arrastrada por el pecado, yendo tras ese carro de heno con el que se ilustra el versículo de Isaías 40, 6: 'Toda carne es heno y toda gloria como las flores del campo', que alude a lo efímero y perecedero de las cosas terrenales" (2016: 283-4). Aunque la misma especialista, apunta unas líneas más adelante que el tema también se recrea en el proverbio flamenco "El mundo es como un carro de heno del cual cada uno coge lo que puede". En todo caso, el tríptico del Bosco puede entenderse como "una alegoría de lo efímero de los bienes y placeres materiales y de lo pasajero de todo lo de este mundo. […] El Bosco denuncia con estas escenas el egoísmo, la codicia y la ambición que anidan en el ser humano sea cual sea su condición social y económica (La Alcazaba, 2020; Cossio, s.f.)".

Parece pues que el heno se entendía como símbolo de avaricia en la baja Edad Media y el Renacimiento, y así lo entienden y plasman Óscar Gómez y Esperanza López en el dosier del proyecto. La cuestión entonces sería por qué rescatan en 2013 ese símbolo para erigir sobre él otro más, en este caso de vacío o "vaciamiento". He aquí su propia respuesta: "Construir un crómlech sobre una superficie de heno […], es para mí construir un vacío, espacio misterioso y espiritual, sobre lo que define nuestra época: la codicia. Trata de ser una reparación simbólica" (L'Alakran, 2013a). Gómez por una parte nos advierte de que la codicia nos viene de lejos y que "no es particular de nuestro tiempo, sino de nuestra civilización" (Marín y Gómez, 2020). Considera asimismo que viene de la ansiedad de "echar la mano al saco", tal y como refleja el tríptico: "Cuando ves el cuadro del Bosco, están todos cogiendo paja del carro de heno y luego están comerciando. La paja es el dinero. La codicia es "apropiarte de", querer tener más que los otros, querer tener mucho más, o querer tenerlo todo" (Marín y Gómez, 2020). Pero, aunque sea inherente a nuestra civilización y venga de lejos, también observa que, en la contemporaneidad, en el capitalismo globalizado, adquiere preponderancia: "Eso sí, vivimos en una época en la que el desequilibrio de la repartición de

la riqueza es enorme. […] Hay ciertos valores, efectivamente, en la sociedad contemporánea y en cómo el trabajo se organiza y todo, que han cambiado y que llevan a un desequilibrio" (Marín y Gómez, 2020). Para muchos autores contemporáneos como Z. Bauman (1992, 1995), A. Giddens (1991), H. Biagini (2000) o U. Beck (1998), esos valores y condicionamientos de la manera de ser contemporánea están determinados por el capitalismo globalizado. Dan Rabellato, por ejemplo, en un estudio sintético sobre la relación entre globalización y teatro, apunta que, aunque hay otros factores importantes y conectados a la globalización (como cultura, política, conciencia y más), ésta es específicamente un fenómeno económico. De hecho, se atreve con una definición aún más concreta: "globalization is the rise of global capitalism operating under neoliberal policy conditions" (2009: 10 y 12).

Dentro de ese contexto del capitalismo global que acentúa los desequilibrios en la repartición de riquezas y naturaliza la codicia, la realidad local no escapa a la tendencia global, sino que la resalta. Por eso, el cuadro del Bosco y su representación de los males sociales de nuestra civilización se volvieron especialmente vigentes a los ojos del director cuando estaba ideando *Psicodrama 4*, en el contexto geográfico en el que se daba, porque en los peores tiempos de crisis y desigualdades sociales estaban saliendo a la luz más casos que nunca de corrupción en España, en todos los estamentos institucionales: "Esta performance está creada en un momento en el que salen todos los escándalos de gente que quiere apropiarse de la riqueza… Todos los casos de corrupción que vivimos en España. Corrupción hay en todos los países, pero eso tan descarado de… la familia Real, los políticos, la iglesia… o sea, todo el mundo, es el *Carro de heno* del Bosco, todo el mundo, todo el que puede. Y todo el mundo se pone en fila, como en el cuadro, para ir a pillar ahí…" (Marín y Gómez, 2020). Por todo y con todo, desde esa observación del tiempo histórico en el que se halla, que entiende caracterizado por la codicia, decide superponer ambos símbolos, el del heno (avaricia) y el del crómlech vasco (vaciamiento), como un espacio-instalación de pasado y presente, de exceso y de falta, de materialidad y de misticismo. Con él, además de homenajear a Jorge Oteiza, "que concebía el crómlech como un espacio en el que se crea el vacío… Se trata para mí de crear un vacío sobre la codicia, para poder crear otra cosa diferente" (L'Alakran y Azkuna, 2013). Y esa aportación vuelve a entroncar con la estética del escultor, que pasa por abrir la ventana a una espiritualidad atemporal que proporciona el arte, por el tiempo y alma humanos primigenios, y por contestar el individualismo de la contemporaneidad en la que vive: "En realidad lo que sucede es que el hombre está hoy vacío porque está vacío de los demás, que es todo lo contrario de la función del crómlech-vacío que

hace que el hombre no se sienta vacío ni religiosamente (de Dios) ni socialmente (de los demás). Cualquier personaje de la novela y del cine actuales, está todo lleno sólo de él y vacío de los demás y al estarlo de los demás es cuando se convierte en un hueco del mundo que no tiene, en su nada, en su angustia, porque los demás están también vacíos de él" (Oteiza, 2007: 250). Se puede decir que la actualidad de la que habla Oteiza en 1963 es el atisbo de la nuestra, de nuestro capitalismo neoliberal globalizado, el que potencia la codicia a la que alude Gómez Mata y el individualismo, ese estar llenos de nosotros y vacíos de los demás (*cf.* Giddens, 1991; Bauman, 1992, 1995; Lipovetsky, 2009).

Para "psicodramatizar" esa problemática de "la falta", lo que se pretende, tal y como figura en el sitio web de la compañía, es hacer que el público lo "resuelva" por la acción, con una energía creativa y espontánea. Por eso esta *performance*-intalación colectiva ofrece una experiencia que, según sus ideadores, "devuelve a cada uno su valor abstracto en una extensión colectiva, en un grupo […] en una acción inútil y emotiva, hecha con la gracia de la convicción y de la fe. Se trataría de crear ese punto donde el vacío existe, esa unión situada en ninguna parte, ese agujero en el que el ser humano hace irrupción: ventana de lo eterno, de la evasión" (ARTEA, 2015: Psicodramas).

Y entre lo eterno y el presente está ese vacío del crómlech y el espacio para la sincronicidad, que, en opinión de Gómez, "sincronicidad tiene que ver con el tiempo, evidentemente, porque hace referencia a un plano que está fuera del tiempo, precisamente" (Marín y Gómez, 2020). Es decir que, en *Psicodrama 4* se propone un espacio-acción asentado en la paradoja para propiciar una percepción singular del tiempo compartido, y una posibilidad de trascender las sujeciones del tiempo lineal a favor del sincrónico. Gómez menciona el tiempo sincrónico en esta obra para explicar que "te pones en otro plano de percepción, como que entiendes las cosas, entiendes que esta acción, esta performance, te saca de tu realidad material y te hace entender algo que igual sabías pero que… Es la evidencia… es esa cuestión de la comprensión" (Marín y Gómez, 2020).

Ese tiempo sincrónico, por lo tanto, el que es facilitado por la experiencia estética de la acción artística –que Rabellato, inspirándose en Kant, describe como el momento en el que la estructura universal de la mente encuentra una inusual pureza formal que nos conecta con la humanidad común: "in aesthetic experience we momentarily disengage from the particular set of concepts that each of us has and we experience our common humanity*"* (2009: 84)–, es también el ligado al arte como catalizador o extensor de conciencia. En este caso, una conciencia en torno al tiempo histórico pasado, el tiempo histórico presente, en comunidad, el

tiempo de nuestra narración vital (nuestras historias personales atesoradas en la memoria) y el tiempo de la acción artística.

A este respecto, volvemos a acudir a Oteiza para ir completando el círculo que se dibuja en el análisis de esta obra ya que, como adelantábamos en la presentación de la misma, el escultor y filósofo vasco es inspirador de *Psicodrama 4* por su estudio del vacío escultórico y de la significación del crómlech vasco, pero también es el referente estético que explica el encuentro sincrónico entre pasado, presente, conciencia personal y conciencia colectiva a través del hecho artístico que pretenden Óscar Gómez y Esperanza López con su obra. De hecho, Oteiza establece que el arte, en concreto el crómlech vasco, "nuestro pequeño crómlech, que se define por la densidad de su riqueza y concentración en nuestro país vasco", es como un recinto sagrado, un lugar de reunión, y se pregunta hacia qué dirección del tiempo apunta su sacralidad: "¿Pero es un recuerdo funerario que afecta a los reunidos o es un proyecto político y vital? […] No son cementerios, no son dormitorios religiosos sino despertadores de la conciencia en la comunidad" (2007: 226). El escultor habla de que en ellos puede alguien "sumergirse en uno mismo para ver más, con un estilo confiado, libre, temporal" y anota el carácter místico del espacio receptivo como activador de otra mirada y otra conciencia: "El crómlech pone ante nuestros ojos abiertos, aquello que hemos aprendido a ver cuando cerramos los ojos. Cerrar los ojos, es suspensión espiritual, se borra la expresión, se desocupa el espacio, convirtiéndolo en sitio receptivo para actividad de la conciencia, en espacio-iglesia" (2007: 239). Ese potencial catalizador de consciencia es el ritual-liberador de energía creativa que pretende *Psicodrama 4*, como zona cero en la que el ser humano trasciende y se reafirma como tal: "El arte está entrando en una zona de silencio (yo terminé en un espacio negativo, en un espacio solo y vacío). En esta Nada el hombre se afirma en su ser" (Oteiza, 2007: 172). Veremos que, en relación con ese potencial catalizador, la obra *Psicodrama 4* y la influencia de Oteiza (vida y obra) atraen concurrencias en varios puntos importantes, además de en la elección del crómlech como lugar sin tiempo (o con tiempo sincrónico).

Oteiza es un referente estético para muchos creadores y creadoras vascos actuales. Sus disquisiciones en torno a la esencia vasca en sus manifestaciones artísticas y culturales impregnan muchas propuestas artísticas y teóricas posteriores en torno a la identidad vasca, la identidad contemporánea y el arte contemporáneo. Su importancia (la de su obra, la de su estética, y la de su posición personal como artista-agitador cultural (Zulaika, 2003: 41) en coherencia con sus hallazgos e ideas) ha marcado a varias generaciones de artistas (incluída la de Gómez Mata), de estudiosos de la cultura vasca, y de investigadores de las artes del

espacio en general. Pero es que su teoría sobre la "vasquidad" (sobre cierta esencialidad identitaria primigenia) y sobre la contemporaneidad se emparenta con otras grandes obras internacionales, además de con la propuesta de Óscar Gómez, Espe López y L'Alakran que vemos aquí. De hecho, el modo en que uno puede identificarse a sí mismo como "contemporáneo" y el modo en que puede identificarse a sí mismo como poseedor de "alma vasca" están posiblemente influidos por el pensamiento oteiziano, directa o directamente. Vemos ahora de qué manera cada cosa, porque ambas se ejemplifican en la creación de Óscar Gómez, en relación con sus presupuestos estéticos, ideológicos e identitarios.

Para empezar, en cuanto a lo contemporáneo (y el reconocimiento de qué es lo que lo identifica) hemos visto el posicionamiento que toman Oscar Gómez y Espe López al idear ese crómlech colectivo sobre heno. Vemos también su compromiso como artistas al generar una acción-instalación colectiva para propiciar que sus coetáneos locales puedan trascender los límites del tiempo diacrónico, y puedan encontrarse espacios de sincronicidad. El compromiso de Oteiza con la contemporaneidad (y el arte contemporáneo) puede percibirse asimismo no sólo en sus palabras y obra sino también en sus acciones y decisiones vitales. El hecho de que dejara su carrera escultórica en el cénit de la misma explica cuáles son sus prioridades y valores a largo plazo, como artista con una responsabilidad para con sus congéneres en su tiempo; y da cuenta de su preclaro conocimiento sobre el devenir de la historia del arte. Según otros grandes artistas de reconocimiento internacional, Oteiza es considerado precursor del "fin del arte" y, también "[he] has been heralded by Frank Gehry and Richard Serra as one of the fundamental artists of our time" (Zulaika, 2003: contraportada). Sin embargo, no sólo fue un artista crítico con el mercado artístico de su tiempo, sino que, previendo lo que se avecinaba en la posmodernidad con el sistema del arte, tomó la decisión de apartarse drásticamente de él, señalando así la avaricia inserta en el mercantilismo en ciernes, que pronto se haría imperante. Él valoraba la vigencia reformadora o revolucionaria del arte del pasado y, por eso, su opción de abandonar la escultura cuando su reconocimiento internacional y éxito profesional estaba en auge, muestra el *impase* tras las vanguardias históricas y hacia el posmodernismo, con sus problemas derivados, que él parecía anticipar y que pronto resultarían muy comunes: la ideología de progreso, la presunción de la originalidad, el hermetismo elitista, la exclusividad histórica, la apropiación por parte de la industria cultural… (Zulaika, 2003: 45). Es decir, la codicia y elitismo del sistema y, en especial, del mercado del arte. Esta cuestión encaja con la visión de Gómez sobre la codicia humana contemporánea, simbolizada en el heno que remite a la pintura de El Bosco. Tomamos la trayectoria del escultor a partir de su rechazo a seguir "produciendo"

obra escultórica por el mero hecho de poder "venderla", como una ruptura con esos problemas "sobrevinientes" y como un afán de crítica a los mismos: a la individualidad, a la arrogante convicción en el progreso histórico, el universalismo y el mercantilismo… La historia posterior y el presente nos muestran que Oteiza no erraba en sus vaticinios. Contra su visión del futuro del arte, se volcó en entender y valorar el arte del pasado, como elemento que sirve a la espiritualidad humana. Zulaika (2003: 45) resume así la importancia de su decisión:

> [H]e opposed the primacy of "prehistory" to historical "progress," he extolled the value of the anonymous prehistoric artist and the collectivity over the individual work of the modern artist. He came out with incisive interpretations of archaeological statuary, popular games, folk instruments, and troubadorial improvisations that he considered to be as avant-garde as anything created by contemporary art. He estimated that any local cultural legacy, including his native Basque, is as "universal" as any other, and he refused to be coopted by the art industry by refusing to sell his work.

Gómez recupera esa crítica a la codicia con el uso simbólico del heno como base del círculo de piedras que contiene y delimita el vacío y la falta, en un intento por promover un espacio y tiempo ritualizados a través del arte. Lo que construye es una paradoja con ese contraste entre elementos artísticos que remiten al arte neolítico (el crómlech), al arte tardo-gótico (*El carro del heno* del Bosco) y al arte contemporáneo (la *performance* participativa) y aluden, a su vez, a la sensación de falta, a la avidez contemporánea y al sentido de comunidad. Construye ese entramado que remite a varios tiempos, símbolos y épocas, generando un ritual participativo que, desde el encuentro y comunicación de cada participante con un artista colaborador vis a vis (en los talleres individualizados) hasta el encuentro con la instalación participada (el crómlech) en la Sala del Silencio, nos prepara para un momento contemplativo en el que el tiempo parece expandirse más allá de lo diacrónico. Ese ritual coloca a la audiencia en una predisposición hacia la "actividad de la conciencia" que mencionaba Oteiza. Y, si entendemos el tiempo como un símbolo, tal y como lo hace John Zerzan, todo ritual "es un intento de regresar, mediante el simbolismo, al estado en el que el tiempo no existía" (2001: 151). En este caso, además, el ritual psicodramático coloca a sus creadores y participantes en un lugar de acercamiento a lo atemporal y lo místico. Esta inclinación es acorde a una de las máximas de Oteiza, para quien el artista no debe desligarse de su función primigenia y debe ocuparse de "explicar lo que tiene delante de sí, y luego de poner en solución existencial lo inexplicable, lo que ha quedado sin averiguación" (2007: 201); el arte debe facilitar lo sacro y atemporal, y por eso el escultor valora las formas

tradicionales y la ritualidad llena de receptividad, en contraposición a las formas artísticas de la contemporaneidad posmoderna del pastiche y la acumulación, contra las que se rebeló.

Para continuar el repaso de los elementos primordiales que unen a Oteiza con esta obra performativa de Gómez Mata y con otras obras contemporáneas (que tienen que ver con aquella esencialidad primigenia que liga la identidad temporal contemporánea con la identidad localizada en una cultura o "manera de ser" y de "representarse" específica, en este caso, la vasca), nos centramos ahora en el nexo que supone el artista como individuo en su presente, con su capacidad para vislumbrar fallas sistémicas más allá de su tiempo y su persona. En torno a esta cuestión, cabe incidir en la postura de Oteiza en cuanto a la responsabilidad del artista con respecto a su tiempo, y su determinación por discernir, cuestionar y retar problemáticas y asuntos propios a su contemporaneidad, que ya hemos visto que él no sólo teorizaba, sino que ponía en la práctica y hacía patente en los hitos de su carrera profesional. Para ello, el artista debía tener conciencia del tiempo histórico en el que vivía: del pasado, del presente y de las posibilidades del futuro. Dicha responsabilidad y capacidad de vislumbrar lo que es definitorio del tiempo presente y las sombras que contiene es lo que convierte a un artista en contemporáneo. A este respecto, Gómez también tiene una postura y opinión sobre el tiempo y la sociedad en las que vive. Muchas de sus obras previas ya dan cuenta y proponen alternativas de experiencia de vida para el público –por ejemplo, *Optimistic vs. Pessimistic* (2005) o *Kaïros, sísifos y zombies* (2008)–, no sólo desde una teorización distanciada, sino desde la acción escénica ejemplificada y participada por la audiencia. En esta obra, también, hemos visto qué opinan sus autores sobre el tiempo presente y la codicia en la que se asienta. Pero, sobre todo, lo que propicia esta obra es un "ver más allá" y una relación especial con el tiempo. Un tiempo que él llama sincrónico pero que también enlaza con el concepto clásico de *kaïros*, como "tiempo esférico en el que podemos parar la realidad" y entenderlo todo, y que se contrapone al tiempo cronológico que va en línea recta (Gómez Mata, 2020: 33').

El posicionamiento del artista como propiciador de "acceso al tiempo" que está en las bases del pensamiento oteiziano, desde el momento de la contemporaneidad en el que Oteiza lo vislumbra y estudia, resulta a su vez en una incisión particular del tiempo contemporáneo. En el caso de *Psicodrama 4,* se propicia el acceso a un tiempo sincrónico, por lo que la propuesta de Gómez y López coincide con cómo circula el pensamiento oteiziano: pasa por considerar lo social y su tiempo como encuadre de lo colectivo (la función social y religiosa del artista en cualquier cultura) hasta llegar a la nada. Porque cree que "cuando el artista da con una solución estética personal para su tiempo, se sitúa

privilegiadamente para que personalmente le sea revelado el momento de la creación correspondiente en cualquier hora, aún la más remota, en la historia" (Oteiza, 2007: 199). El filósofo italiano Giorgio Agamben desarrolla esta visión en un ensayo posterior que define la personalidad y/o la acción contemporáneas en función de su capacidad de incidir en el tiempo y de quebrantarlo:

> Precisamente a través de esta grieta, de esta interpolación del presente en la homogeneidad inerte del tiempo lineal, el contemporáneo establece una relación especial con el tiempo. El contemporáneo ha roto las vértebras de su tiempo (o ha reparado en la falla o el punto de ruptura) y es quien hace de esa fractura el lugar de una cita y un encuentro entre los tiempos y las generaciones. […] También es contemporáneo quien dividiendo e interpolando el tiempo, es capaz de transformarlo y relacionarlo con los otros tiempos, quien es capaz de leer la historia de manera inédita, de "citarla" siguiendo una necesidad que no proviene de su arbitrio sino de una exigencia a la que no puede dejar de responder. (2008: 20-21)

Es decir, la contemporaneidad es una relación singular con el tiempo presente que consiste en aceptarlo y distanciarse a la vez. Para Agamben (2008: 9), es "la relación con el tiempo que lo acepta mediante un desfase y un anacronismo", porque quienes coinciden plenamente con su época y encajan en todos sus detalles no son contemporáneos, precisamente porque no pueden verla, no pueden fijarse en ella con distancia. De este modo, lo contemporáneo es aquello que cuestiona o critica el presente. Actividad en la que Oteiza militó, con sus escritos, conferencias, proyectos y activismo cultural, desde que finalizara su etapa creativa como escultor –cuando concluyó que ya había encontrado la esencia, el vacío, de la escultura y que, por lo tanto, no tenía sentido continuar reeditando el mismo hallazgo. De ahí que, cuando vislumbró en el crómlech neolítico vasco el poder místico de la "nada" que a él tanto le había costado encontrar en sus esculturas "metafísicas", iniciara entusiasta el proyecto de elaboración de una teoría estética que pusiera en relación ese logro prehistórico (y otras formas artísticas del pretérito) con la cultura contemporánea–.

También desde el punto de vista del filósofo italiano, la contemporaneidad se inscribe en el presente, marcándolo como arcaico, antes de nada, y sólo quien percibe en lo más moderno y presente los indicios de lo arcaico puede ser contemporáneo, ya que "arcaico" significa cercano a "arké", al "origen". El origen no se sitúa sólo en el pasado cronológico, es contemporáneo al devenir histórico y no deja de actuar en él. El rechazo y a la vez la vecindad con lo pasado que define la contemporaneidad tiene su base en esta proximidad al origen, que en ningún sitio late con más fuerza que en el presente (Agamben, 2008:18). El pensador italiano y el vasco comparten, por lo tanto, una importante premisa: entre lo arcaico y lo moderno hay una cita secreta; la clave de la modernidad se esconde en lo inmemorial y

en lo primigenio, en el origen de las formas. Así relataba Oteiza algunas posibilidades de esa cita secreta entre el pasado histórico y el presente: "Nuestro crómlech nos permite pensar que muchas cosas que creíamos muertas pueden comenzar a hablarnos. Porque los mismos muertos cambian de postura, cambian de expresión, cada vez que los vivos cambiamos de pensamiento y renovamos nuestras ideas y nuestros métodos para interrogarles, para mirar. Una época como la actual, nueva culturalmente, es un modo de iluminar desde un ángulo distinto de los anteriores, las cosas del pasado" (2007: 222). Su idea converge con el argumento de Said (2000: 179 y 185) que presentábamos en la Parte uno, sobre que el presente siempre mediatiza la lectura del pasado (sea de la memoria personal, de la histórica o de la mítica). Ese repensar el tiempo presente y el pasado, el cómo se influyen, o el poder contemplar cómo el presente y el pasado confluyen en un espacio-tiempo ritual, es lo que posibilita la obra *Psicodrama 4* con su *performance*-instalación, y por eso consideramos que converge con los presupuestos estéticos oteicianos (y agambianos), que promueve una incisión particular de su tiempo, y que sus autores son, por todo ello, taxativamente contemporáneos.

Tanto para Agamben como para Oteiza, la revisión del pasado desde la conciencia del presente es contemporánea. Oteiza había iniciado esa línea investigativa en la década de 1940, cuando estudiaba la escultura precolombina en Colombia o posteriormente las estelas funerarias vascas (Zulaika, 2003: 226-27 y 109), pero hubo otros artistas que desde sus respectivos ámbitos creativos tomaron vuelo en esta dirección. El ejemplo más afín cronológicamente podía ser el de la etnomusicología desarrollada por el húngaro B. Bartók, pero otros ejemplos conocidos de este tipo de re-visitaciones son las composiciones musicales de autores como M. Finnissy, K. Stockhausen o L. Berio que, ya en la segunda mitad de s. XX y en pleno auge de giros composicionales hacia el serialismo, la música concreta y la música electrónica, indagaron en el encuentro entre música popular tradicional y composición vanguardista e investigaron en las formas de reinterpretar las músicas folklóricas de diversas tradiciones culturales (propias y/o extrañas). En un contexto más cercano, las revisiones o re-visitaciones escénicas de la cultura popular vasca desde la vanguardia, que tanto se están prodigando en la escena experimental de comienzos del siglo XXI y en especial en el ámbito de la danza, pueden demostrar un alto grado de contemporaneidad, en el sentido agambeniano. Y de ahí llegamos a la *performance*-instalación *Psicodrama 4 (el crómlech),* que revisita el arte y la mística del pasado, acercándose a la escultura y la arquitectura, para generar una acción-instalación colectiva que

nos haga conscientes a los y las participantes, del tiempo presente y del tiempo sincrónico; pero también del lugar en el que se acercan a él y en el que conviven, y de su historia.

El tiempo diacrónico se relaciona con el tiempo histórico, del que tanto Oteiza como Gómez y Agamben parecen ser muy conscientes. Dentro de éste, el tiempo biográfico se relaciona con la contemporaneidad en la que se vive y, en el caso de los y las artistas, con el posicionamiento del artista respecto de su tiempo vital y de ese tiempo histórico –algo que habíamos visto en las bases teóricas sobre identidad y tiempo (cap. 8), cuando hacíamos referencia a la catalogación que proponía O. Fullat respecto de los filósofos contemporáneos, es decir, se relaciona con cómo inserta el artista su visión del hecho artístico "como catalizador de percepciones extra-cotidianas o sincrónicas" en la narración de la historia (del arte) común. La cuestión es que la propuesta de Oscar Gómez promueve ir más allá del tiempo diacrónico, para encontrarse con el tiempo sincrónico. Para el creador escénico el tiempo es importante también más allá de la cuestión histórica, fijándose en la cuestión cosmológica. En su visión, el tiempo detenido o eterno (el sincrónico) está ligado al tiempo de la acción artística pero también al tiempo y al no-tiempo cósmicos:

> El tiempo es algo de lo que no podemos escapar. Y porque no podemos escapar es la gran cuestión. El tiempo es como el tema fundamental de las vidas… de cómo nosotros entendemos la vida. Que el tiempo, en realidad, físicamente, no existe, y al mismo tiempo (¡al mismo tiempo!) nosotros no podemos vivir otra cosa que 'en el tiempo'. Es esta contradicción fundamental y esta paradoja fundamental la que nos lleva a plantearnos un montón de preguntas. […] El tiempo para mí, en artes vivas, es la clave suprema. Es fundamental […] entender el tiempo. […] Pensar el tiempo es pensar también en el no tiempo […] Porque el tiempo es lo que vivimos, es la realidad, es la luz… vivimos en eso. Pero ¿hay algo más que está fuera del tiempo? Seguramente. […] Si tú miras el espacio, ¿dónde desaparece el tiempo? En los agujeros negros. No hay tiempo, pero, ¿habrá algo? Como no se sabe lo que hay, los científicos lo llaman 'la singularidad'. Pero en nuestra realidad puede haber otros tiempos también […]. ¿Puede haber algo que esté fuera del tiempo? Probablemente. ¿Lo podemos percibir? Normalmente no, pero al mismo tiempo sí: son todos los efectos sincronísticos [*sic*], estas casualidades que te pasan o estos momentos de tu vida en los que entiendes todo. El tiempo sincrónico que te ponga en otro plano. Yo lo que he observado en esta *performance* del crómlech es que pasan cosas que parecen increíbles. (Marín y Gómez, 2020)

Vemos que los preceptos teóricos de Óscar Gómez sobre la cosmovisión enlazan de otro modo con la idea del arte (y del artista) como posibilitador de visión especial (que mencionaba Oteiza) y con la explicación filosófica de Agamben sobre el designio del individuo contemporáneo apoyada en la idea de luz y oscuridad respecto al tiempo presente. Es decir, la "capacidad de visión" del arte prehistórico (de fuerte contemporaneidad)

oteiciano y la visión "cósmica" del tiempo que plantea Gómez, se topan en la idea de luz y oscuridad frente al tiempo contemporáneo que plantea Agamben:

> Contemporáneo es quien no se deja cegar por la luz del siglo y consigue separar la parte de sombras, su íntima oscuridad […]: contemporáneo es quien percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le concierne y que no para de interpretarlo, algo que, más que cualquier otra luz, se dirige a él directamente y singularmente. […] Lo que percibimos como oscuridad en el cielo nocturno es la luz que viaja hacia nosotros a gran velocidad pero que aún así no nos llega porque las galaxias de las que proviene se alejan a una velocidad aún mayor. Captar en la oscuridad del presente esta luz que intenta atraparnos y que no puede, eso es ser contemporáneo. (Agamben, 2008: 13-14)

De modo que la obra *Psicodrama 4* está relacionada con el tema del tiempo, claro está, en su aspecto sincrónico, en su posicionamiento consciente de lo que es e implica el tiempo histórico presente, y como punto de encuentro entre pasado y presente, personal y colectivo, de los y las participantes en esta *performance*-instalación; pero en esa expansión de la consciencia que permite el crómlech de la que habla Oteiza, la cuestión del tiempo no se vislumbra sólo en sí mismo sino también en relación con la identidad. De algún modo, lo que el visitante a este crómlech contemporáneo puede contemplar es: ¿qué somos, hoy, los participantes de esta *performance*, en el Bilbao de 2013? Y esa dilucidación se promueve en un espacio "vaciado" que funciona como espacio antropológico, como lugar "de la memoria", en contraposición a los "no-lugares" descritos por Marc Augé y que se multiplican en el mundo contemporáneo del tránsito globalizado (2008: 40-41 y 83-84). En esa contemplación tiene lugar el apercibimiento de la contemporaneidad en la que está inmersa una persona en relación con los vestigios del pasado, y en relación con el vacío y el silencio que promueve esta escultura colectiva y que conecta a sus visitantes y creadores, de ahora y de antaño. En una crítica de José Domingo de Arana al libro de Jorge Oteiza, esencializando su filosofía en torno al espacio vaciado como conexión entre el crómlech neolítico y la vida actual, y entre la experiencia individual cotidiana y el sentido de la existencia humana común, podemos leer también una descripción de lo que propone o supone el crómlech participado que se instala durante la performance *Psicodrama 4*:

> Pero la intuición más profunda, renovadora y reveladora de Oteiza es la que confiere sentido al crómlech neolítico vasco, cuyo significado sería la solución entera y definitiva a un proceso prehistórico. Hace observar Oteiza el hecho evidente que presenta el arte contemporáneo, acentuando su tendencia a la abstracción y entrando decididamente en una disciplina de silencios y eliminaciones, para desembocar en un vacío, cuyo punto terminal, a escala y magnitud contemporáneas, sería una repetición del crómlech neolítico vasco, con idéntico significado de que el proceso cultural dejaría de exteriorizarse para integrarse en la vida diaria (en Oteiza, 2007: 390).

Estas palabras remiten a la conveniencia de la interpretación histórica, antropológica, etc., considerando las circunstancias de nuestra propia mirada particular. Con su propuesta, Oteiza avanza los giros interpretativos de las ciencias sociales y humanísticas que se dan en la postmodernidad hacia el "conocimiento situado" (Harding, 1991) y el giro etnográfico: la reinterpretación de las historias (todas las narraciones académicas en torno a las personas, sus relaciones sociales, sus creaciones…) teniendo en cuenta los apriorismos culturales sobre los que se han ido construyendo. De algún modo, también podemos entender y extrapolar sus palabras en relación con la oportunidad de revisitar las historias personales, el pasado atesorado en nuestra memoria personal (infancia, relaciones familiares…) en función de nuestra propia "madurez", nuestra capacidad de relativizar y contextualizar nuestro yo-solipsista en el colectivo social y en la trayectoria vital (individual y relacional). Quizá por eso muchas revisitaciones artísticas de la memoria personal (las que estamos viendo en este capítulo, al menos) se producen cuando el/la protagonista ha entrado en una etapa nueva en su vida, con cierta madurez, que propicia mirar hacia atrás y establecer comparaciones, correlaciones y vías entre diversas partes de su continuum biográfico. Al fin y al cabo, dichas narraciones también son fruto de una re-construcción de los hechos según una percepción y unos apriorismos concretos y específicos del momento. De ahí que, cuando Gómez y López piden a sus talleristas colaboradores que presenten y compartan sus historias personales, ambos tengan claro que el sentido y conveniencia de las mismas viene dado por la "reconstrucción" y "rearticulación" de sus elementos con un fin artístico, y que por eso ambos hagan suya la frase (y la incluyan en el primer dosier de los *Psicodramas*) "la verdad también se inventa".

Con todo, las distintas maneras de incidir artísticamente en el tiempo (el personal y el "de todos"), de revisitar y releer lo arcaico o primigenio desde la contemporaneidad, y de relacionarse con la función "sagrada" del artista como despertador de conciencias y propiciador de "entradas al tiempo", en el caso que nos ocupa aquí, *Psicodrama 4 (el crómlech)*, su contemporaneidad no viene dada por una re-visitación y rearticulación de las formas artísticas pasadas (una escultura megalítica del neolítico) sino más bien por la búsqueda de un espacio-tiempo ritual afín (al espacio sagrado de la escultura megalítica) desde la acción colectiva contemporánea. Más allá de utilizar el modelo pretérito como inspiración temática y de elaborar la acción performativa sobre la base de teoría estética que esa forma prehistórica ha inspirado (en los estudios de Oteiza), la conversión que propone Óscar Gómez de lo estático a la acción artística (comunitaria) y de lo personal a lo colectivo, conduce en sí misma a una rearticulación del tiempo. El tiempo eterno o sincrónico como

encuentro entre modos de creación y socialización, pasados y presentes, entre el yo y el nosotros, desde el aquí y ahora (la Sala del Silencio en la Alhóndiga de Bilbao en mayo de 2013). Y, si el crómlech neolítico vasco era capacitador de esa visión y experiencia ritual, también lo es su recreación contemporánea en una instalación y *performance* colectiva dentro de un edificio público multiusos.

Para finalizar el recorrido sobre los elementos (de aquella esencialidad primigenia que liga la identidad temporal contemporánea con la identidad localizada en una cultura o "manera de ser" y de "representarse" específica, en este caso, la vasca) que la impronta de Oteiza deja en la obra que estamos analizando, cabe aclarar que lo que el esteta de Orio trabaja en torno a la vasquidad no es sólo influyente para los vascos, y que, como veremos, esa atención a la estética local tiene correlación con estéticas de contextos geográficos alejados. Él indagaba en los orígenes, en el arte prehistórico de aquí y de allá, buscando aquella esencialidad del hecho artístico como actividad humana, que atraviesa las culturas. Por eso se dice de él que fue también precursor del giro etnográfico (Zulaika, 2003: contraportada).

La influencia de Jorge Oteiza, en relación con el discurso sobre la identidad vasca y la identidad contemporánea, no es sólo como esteta sino también como "mitologizador" vasco (así lo nombra y describe la Sociedad Gipuzcoana de Ediciones y Publicaciones en la antología sobre su obra) (VVAA, 1986). Sabemos que tanto la historia como la mitología producen identidad porque, tal y como recogíamos en los capítulos teóricos de la Parte uno al respecto, explicando a J. Rutherford (2007), la mitología de una comunidad da forma a cómo ésta se piensa a sí misma, y supone tanto el horizonte como el antecedente de la experiencia diaria en ella. Si tenemos en cuenta la definición que A. Assman (2008: 68) hace de "mito" como una idea o narrativa que ha adquirido un valor simbólico grabado y transmitido por la memoria, y si atendemos al impacto que la propuesta de Oteiza ha dejado en el pensamiento de sus coetáneos y el de las generaciones siguientes, no cabe duda del valor mitologizador de su estética.

Véase, sin ir más lejos, el subtítulo de su obra más conocida, *Quosque Tandem…!*: *Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Con esta obra publicada inicialmente en 1963, Oteiza comienza el camino de entender, entresacar, valorar y comparar nada más y nada menos que "el alma vasca" a través de sus manifestaciones artísticas (tradicionales, populares y prehistóricas, o coetáneas, vanguardistas y en boga) en relación con la influencia de culturas importadas y colonizantes, como la latina (Oteiza, 2007: 117 y 217), y en comparación con otras manifestaciones artísticas. Es un camino que continúa investigando y

reescribiendo en los años siguientes y hasta poco antes de su muerte en 2003. Tanto es así, que su principal biógrafo, Pelay Orozco, lo considera un "pan-vasquista" (en Zulaika, 2003: 49). Aunque sus escritos, conferencias y proyectos sobre estética, urbanismo, escultura, arquitectura, hayan calado mucho más allá de las lindes de Euskal Herria, que "como territorio histórico en unidad cultural y política" el escultor entiende, en 1983, "que ya no existe" (Oteiza, 2007: 61). Otros críticos como Txomin Badiola han considerado el "giro vasco" de Oteiza como irrelevante en su carrera (Zulaika, 2003: 49). De hecho, como afirma Zulaika, "Oteiza's aesthetic theories, interpretive speculations, shamanic pathologies are not intended as "Basque" per se, nor are they elaborated for the sake of the Basque public" (Zulaika, 2003: 49). Pero más allá de si era "pan-vasquista", universalista o universal, lo más importante para nuestro estudio es la influencia que han tenido, su obra con su persona, en las generaciones de artistas vascos, desde la suya[68] hasta al menos la de los creadores que estamos mencionando aquí, tales como Óscar Gómez (que estamos comprobando) o Ander Lipus (que reconoce en múltiples entrevistas y trabajos la influencia del escultor). Cerrando otro círculo de "coincidencias" explicativas, Ander Lipus y Óscar Gómez suponen, además, los dos estudios de caso con los que, respectivamente, iniciábamos el análisis de obras de la escena experimental vasca en la Parte "Identidad y comunidad" y ahora acabamos el estudio de casos de la Parte "Identidad y tiempo".

Curiosamente, el *Psicodrama 4*, inspirado en mitos vascos y vasquistas (la estética de Oteiza en torno a su crómlech diferencial y a la manera de ser primigenia de los vascos, la prehistórica, en contraposición con la contemporánea, influida por varios procesos de colonización espiritual además de cultural (Oteiza, 2007: 217)), siendo tan localista y autoreferencial, es el único *Psicodrama* de la serie de L'Alakran que tuvo vida más allá del lugar y momento para el que se ideó. Estos elementos tan significativos en la configuración de la identidad vasca (en la "interpretación estética del alma vasca" como diría Oteiza) resonarían de manera distinta en entornos alejados del País Vasco. La propuesta no sólo tuvo cabida en países cercanos, como Francia y Suiza, sino que se alejó de la geografía y tradición cultural europeas para encontrar su lugar en el continente americano. En agosto de 2014 fue realizado en el Festival Transversales - XVII Encuentro Internacional de Escena Contemporánea de San Luis de Potosí (México); el 24 de abril de 2015 volvió al País Vasco y tuvo lugar en el Museo Artium de Vitoria-Gasteiz, dentro de Proclama 5, con el apoyo del

[68] Así lo afirmaba entonces José Domingo de Arana en una de las primeras críticas a *Quosque tandem…!*, aparecida en la Revista de *Occidente* (Madrid IX, 1965) y posteriormente incluida en su libro *Presente y futuro del pueblo vasco:* "El libro ha causado ya un impacto decisivo en la formación mental de la juventud estudiosa del país, en actitudes políticas y en expresiones que publicaciones locales citan, casi al pie de la letra, de Quosque Tandem…!" (recogida en Oteiza, 2007: 390).

espacio Azala; el 29 y 30 de agosto de 2015 se realizó en el Museo Etnográfico de Ginebra (Suiza), y la instalación consiguiente perduró hasta el 5 de septiembre en el festival La Bâtie; en abril de 2016 se dio en el Frac Lorraine de Metz (Francia); y en junio del mismo año en el centro Arsenic de Laussane (Suiza). El 8 y 9 de mayo de 2021 volvió a programarse en Euskal Herria, nada menos que en la Fundación-Museo Jorge Oteiza de Navarra, con la colaboración del Centro Huarte (L'Alakran, 2021), en unas actuaciones de las que ya hemos dado cuenta antes.

Explica el director en nuestra entrevista que antes de ir a México le imponía la idea de presentar allí esta performance basada en los crómlech prehistóricos europeos, cuando no pertenecen a su tradición ni a su realidad histórica. Sin embargo, se vio gratamente sorprendido al observar la respuesta de los participantes cuando les enseñaba fotos de los crómlech que él estaba acostumbrado a ver desde pequeño cerca de Irun, y les explicaba lo que podían representar o acoger según el filósofo vasco: "cuando tú vas a visitar un crómlech ves la función ritual… están en enclaves muy… los que están al lado de Irún, de la bahía de Txingudi, están en una cornisa, en el monte, y cuando te pones en un punto estás viendo todo Donosti por un lado, el mar, toda la costa que sube por otro, y justo por el otro lado ves todos los Pirineos que empiezan… Entonces, claro, es un lugar potente" (Marín y Gómez, 2020). Ese sentido ritual de la construcción neolítica y su lugar emblemático de emplazamiento sí era comprendido y compartido por los colaboradores mexicanos. Así se materializa la creencia de Oteiza de que el arte consiste "en toda época y en cualquier lugar, en un proceso integrador, re-ligador del hombre y su realidad, que parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada que es Todo, un Absoluto, como respuesta límite y solución espiritual de la existencia. Todo el proceso del arte prehistórico europeo acaba en la Nada trascendente del espacio vacío del crómlech neolítico vasco" (Oteiza, 2007: 181). En palabras del escultor, "el artista cumple un tipo de función social y religiosa muy semejante en todas las culturas" (2007: 199).

Gómez explicó a sus colaboradores mexicamos que hay muchos crómlech en el noroeste de Europa y en la Península Ibérica y que, sobre los vascos, Oteiza explica que "es la primera vez que se hace una obra estética para nada", que no tienen una utilidad instrumental, sino que son receptáculo del vacío, y de ahí su ritualidad. Pero más allá de la opción ritual del crómlech vasco que Gómez quiere transmitir en su performance-instalación contemporánea, para el director escénico hay una cuestión de pertenencia identitaria que se transmite también en ese intercambio: "Lo fundamental es que yo vengo de un sitio en el que hay un montón de

crómlech. Cuando voy a México y les hablo el primer día, les estoy enseñando '¡mirad cómo es mi país!' …entonces ya estás metiendo muchas cosas tuyas. Pero bueno, a mi lo que me parecía interesante es el modelo crómlech de pensamiento que Oteiza hace…" (Marín y Gómez, 2020). Por otra parte, también admite que el peso que tiene la figura y el pensamiento de Oteiza en las performances de fuera de Euskadi no era ni podía ser igual al que tiene para las gentes de Euskal Herria, para las que es un referente artístico y filosófico inevitable.

Sin duda, otros artistas americanos (colaboradores en la obra y público en general) podían conectar también con la visión estética de Oteiza que enlaza las manifestaciones artísticas prehistóricas con la mística y la filosofía contemporáneas, a través de otros influyentes trabajos suyos que mueven referentes más cercanos a ese continente: sus ensayos escultóricos sobre la simultaneidad (1951) y el primero de sus estudios teóricos en este campo, el que realizó en torno a la estatuaria precolombina de San Agustín (Colombia) en 1949, que publicaría en el libro *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952) (Zulaika, 2003: 108-109). Al fin y al cabo, lo que tienen en común dichos trabajos con el que principalmente ha inspirado a Óscar Gómez (aunque se diferencien en los objetos artísticos de los que extrae los ejemplos) es el estudio en ambos de la espiritualidad humana a través de la ritualidad artística, en búsqueda de una "mentalidad mágica" que conecta al individuo creador (la creación) con su comunidad: "Acostumbramos a atribuir una mentalidad mágica a las culturas primitivas como si fuese una especie preparatoria para el razonamiento, sin darnos cuenta que es al revés: mentalidad mágica se produce siempre al final, superando el razonamiento de la expresión. El arte occidental ha estado repitiendo la primera etapa de la expresión: es por esto una historia la más profana en el arte, la menos íntima, religiosa y espiritual" (Oteiza, 2007: 235).

Psicodrama 4 también recorre un círculo entre los marcadores temporales y los comunitarios que hemos visto hasta ahora, tocando aspectos de lo identitario que apuntan tanto a símbolos y mitologías de lo vasco como a narraciones personales y colectivas respecto de heridas emocionales en la memoria, de la biografía de cada uno/a o de la historia de un espacio. Cuando estudiábamos la obra de Raketa Brokobitx en el capítulo anterior, citábamos unas palabras de Oscar Cornago que, precisamente el académico dedicaba a esta obra de Gómez Mata, porque a su entender, *Psicodrama 4 (el crómlech)* remite a un conflicto latente, pero que no es individual, sino un conflicto que tiene que ver "con el modo de entendernos como personas públicas" (2015, 210). Así es como la identidad personal (el yo ligado a una biografía) y la colectiva (el nosotros como comunidad coetánea y conviviente en un espacio

urbano concreto) se conectan en la acción performativa. Para que ocurra esa conexión de pertenencias y tiempos, lo que ofrece por lo tanto *Psicodrama 4* es, en síntesis, la construcción de un espacio de vacío (el crómlech vasco) sobre un símbolo de la codicia contemporánea (el heno), desde una conciencia de lo comunitario (acción artística colectiva), en base a historias personales autoficcionadas (de los talleristas) y en torno a una emoción y narrativas biográficas ligadas a un espacio y tiempo concretos (la idea de falta, como carencia, en la antigua alhóndiga de Bilbao, 2013).

Para concluir, observamos cómo el movimiento circular y la imagen de eterno retorno también resuenan en el pensamiento de este artista cuando se plantea sus pertenencias identitarias en la actualidad. Una circularidad, además, que traspasa la cuestión espacial, geográfica, y se embebe del tiempo de los ciclos vitales. Ante nuestra pregunta sobre si está presente en su trabajo y de qué manera la identidad y lo identitario, Óscar Gómez responde, desde Ginebra, el 26 de mayo de 2020:

> Para mí es fundamental, si entiendo mi identidad como 'de dónde vengo', en este caso del País Vasco. Es fundamental porque de alguna manera yo me he ido muy lejos y estoy muy lejos… Y siempre me siento muy conectado y siempre vuelvo… […] Y siempre lo digo a la gente: 'nunca olvides de dónde vienes'. Entonces, yo creo que todo lo que hago sí es identitario, tiene una identidad de donde vengo y de lo que ha sido mi vida. Y, de hecho, intento jugar mucho o me intento agarrar mucho a eso. Mi visión… creo que lo que cambia y lo que se pretende en mi trabajo es dar mi visión de las cosas […] y mi visión pasa por lo que soy, mi identidad. Y mi identidad es de dónde vengo. Así de claro. […] con el tiempo lo siento muchísimo más […] la necesidad, por ejemplo, de volver a Euskadi. Por eso estoy haciendo muchas cosas allí […]; por eso el contacto con Espe, que en mi vida profesional y sobre todo en el extranjero, ha sido fundamental; por eso, aunque cada uno hace sus cosas volvemos a trabajar juntos, porque para mi es una conexión fundamental. Sí, todo eso es identidad. […] Yo creo que con el tiempo… es eso de… te alejas para volver. Te vas, te alejas y estás como todo el rato volviendo […] alejándote más y volviendo. […] Creo que en lo que hago siempre está presente.

26. Recapitulación

A lo largo de esta Parte tres, hemos visto ejemplos distintos de creaciones teatrales, performativas, que enlazan muy estrechamente con temas relacionados con el tiempo y, a su vez, con cuestiones identitarias. Precisamente, con el análisis de estas creaciones comprobamos en ejemplos artísticos lo que en el marco teórico decíamos sobre la relación identidad y tiempo: primero, que es justamente el tiempo, y la manera en la que lo vivimos en nuestra conciencia interna, lo que marca nuestra memoria y nuestra identidad; segundo, que los momentos significativos en nuestras vidas, los que marcan nuestra conciencia-memoria, son puntos de encuentro entre tiempos colectivos y tiempo individual en cada persona.

Comprobábamos cómo en el encuentro de esos dos tiempos se afianza la auto narración personal de cada uno en sus pertenencias socioculturales, y así se establece (aunque sea temporalmente) nuestra identidad. La primera y la segunda de las creaciones teatrales que hemos analizado, *Drama y Aita*, de la compañía La Pez, y *Extraordinario,* de Colectivo Babazorro, dan cuenta de esta cuestión. También hemos podido acreditar en estas obras que la memoria existe y se expresa no sólo como memoria narrada en historias de vida (anécdotas y pasajes autobiográficos), sino también como recuerdos afectivos. Los recuerdos afectivos son impresiones, sensaciones que impregnan el organismo y quedan incorporadas a él; es la memoria que queda en el cuerpo (de la que hablara Halbwachs). *Drama y aita* trabaja con y en torno a esta memoria afectiva, eludiendo la exhibición de su narrativización; *Extraordinario* se elabora en torno a la narración de anécdotas que hacen mella en los afectos del pasado y, a su vez, con acciones físicas que desprenden la memoria encarnada del cuerpo de su protagonista, en un ritual cotidiano; es decir, se pone en marcha el recuerdo encarnado mediante la acción que repite el hábito o tradición presente en los recuerdos evocados por el protagonista: cocinar, servir y compartir una cena familiar con productos de su tierra (alubias pintas alavesas, vino tinto de Rioja y pan de trigo). También encontramos esta memoria

afectiva encarnada en el cuerpo en las dos primeras fases del proyecto *Raketa Brokobitx on the Rocks* que hemos estudiado aquí. En ellas, al igual que en las obras anteriores mencionadas, la memoria corporal acciona, y el recuerdo nace de la acción corporal y se expresa a través de ella, compartida con el público. Sólo que en el caso de Raketa Brokobitx, contrariamente a lo que ocurriera en *Drama y aita* y a medio camino entre ésta y lo que ocurre en *Extraordinario*, las acciones físicas compartidas (mostradas) entran en su mayoría en el ámbito de lo abstracto, y los recuerdos corporales y afectivos se presentan a retazos y muy puntual y limitadamente articulados mediante narración textual. Sin embargo, en los tres casos, la actividad que se fisicaliza frente al público es una actividad inserta en el cuerpo de sus protagonistas desde su memoria pretérita, y esto es lo que se teatraliza.

Sabemos que la impresión afectiva personal se desarrolla en imágenes y representaciones colectivas, porque, tal y como argumentaba Halbwachs (2004: 99), todas las instantáneas que recogemos (que se imprimen en nuestra memoria) se desprenden de un tiempo añadido (colectivo), de modo que la conciencia personal se inscribe en la conciencia colectiva. Es decir, la memoria individual afecta al colectivo (audiencia) en la medida en que es expuesta a él y reconocida por él. Esto es observable en las tres obras mencionadas, porque operan como rituales comunitarios, como actos de transferencia de la memoria, del sentido de identidad o del saber social (De la Puente, 2009: 284), de un individuo a una comunidad. Por ejemplo, el hábito familiar que presenta Babazorro 1 en *Extraordinario*, por un lado, actualiza el tiempo del recuerdo al ser confrontado o expuesto a la audiencia (mediante la narración de sus recuerdos personales) y, por otro lado, se funde en un tiempo sin distinción mediante el recuerdo hecho acción ritual de cocinar y compartir una cena. La relación entre memoria personal y conciencia colectiva, sin embargo, resulta aún más patente en el trabajo *Raketa Brokobitx on the Rocks*. En su primera etapa, en *El arte de morir esperando la sentencia*, esto ocurre en base al reconocimiento: es mediante el acto comunitario de la *performance* que ella se reconoce a sí misma y públicamente, primero como víctima de violencia machista y luego como superviviente de la misma, y es también mediante esas *performances* que el público reconoce en ella esa lacra social como algo que va más allá de lo estrictamente personal y que afecta a muchas mujeres, inclusive aquellas con una proyección pública.

En la segunda fase de *Raketa Brokobitx on the rocks,* la relación entre memoria individual y conciencia colectiva se evidencia porque el proyecto entra de lleno en la idea de comunidad y de colectivo. *A thousand miles are there for coming back* inicia un camino consciente y premeditado hacia la búsqueda, encuentro e intercambio con "el otro" y "los

otros", al tiempo que todo el proyecto va encauzando un sentimiento creciente de pertenencia a una comunidad (la de las mujeres), que se agranda y afianza a lo largo de las distintas etapas de *Raketa Brokobitx on the rocks*: desde el reconocimiento del trauma y sus efectos, pasando por la interacción e intercambio social como modo de visibilización de la problemática tratada, hasta, en la tercera etapa del proyecto, el reconocimiento y homenaje a una comunidad de mujeres cercana (las rederas vascas) y a las comunidades de mujeres que se ayudan entre sí. La cuestión es que su obra expone cómo ese trauma personal está ligado con una dinámica de injusticia social y cultural en torno a la división de géneros y sus condicionantes: cómo los traumas tradicional y mayormente sufridos por mujeres (malos tratos, abusos y agresiones sexuales…) son generalmente subestimados, respecto de los traumas "universales" mayoritariamente sufridos por hombres (en combates y situaciones de guerra, por ejemplo). Así, esta performance autobiográfica (en la suma de sus tres fases) se presenta como acto de reclamación, de transformación y de supervivencia, personal y política. Es terapéutica y es activista, en lo personal y en lo comunitario. Pero, además, en ella la relación entre la identidad personal y la conciencia de colectivo opera también desde otro lugar, ya que el auto descubrimiento y desarrollo personal de la actriz se da siempre en y por contacto con la audiencia, en relación directa con unos "otros" ante los que se comparte cada hito del proceso y camino personal. De este modo, pone en evidencia que una "es" siempre en relación con las otras, y que el individuo forma parte de una comunidad, aunque sea de gentes anónimas.

A lo largo del estudio de casos en esta Parte tres hemos visto asimismo que, a través de la rememoración individual o de la exposición de biografías individuales, se acerca una memoria colectiva al colectivo de la audiencia en las representaciones, y se genera un nexo de conciencia entre el tiempo vivido de la representación y el tiempo histórico en el que se inscribe. Según filósofos como Agamben u Oteiza, esto es, precisamente, lo que propicia el arte contemporáneo y lo que convierte a una persona en verdaderamente contemporánea, su capacidad para vislumbrar el tiempo histórico y a su vez hacer mella en su tiempo vivido presente para que el resto de personas en su comunidad pueda apreciar las grietas y trabazones de unos tiempos y otros. En relación con esta capacidad, podemos entender a los y las creadoras vistas y a sus obras como contemporáneas. El caso de Óscar Gómez con *Psicodrama 4 (el crómlech)* parece el más evidente, ya que, con su propuesta busca, precisamente, generar un espacio y condiciones para una experiencia distinta del tiempo; y porque, asimismo, está abiertamente influido por el pensamiento y trabajo previos de Oteiza. La instalación resultante de *Psicodrama 4* se vuelve un espacio receptivo en el que el

observador queda en una posición contemplativa, de cercanía y distancia a la vez, no sólo con el espacio físico en el que se encuentra, sino también con los tiempos a los que alude (los prehistóricos, el presente de cada participante, los de la vida y obra de Oteiza, el presente histórico de la sociedad en la que vivimos, el no-tiempo de la meditación…). La obra se relaciona con el tiempo, en su aspecto sincrónico y como punto de encuentro entre pasado y presente, personal y colectivo, de los y las participantes en esta *performance*-instalación, quienes, al igual que sus ideadores, se colocan en un lugar de observación del tiempo histórico en el que se hallan. La obra *Extraordinario* también entra en este tiempo de lo individual y colectivo al proponer una acción que entronca con su hábito y tradición familiar y cultural, porque, como ya hemos argumentado en el estudio de caso y en el marco teórico relativo a la identidad y tiempo, la tradición, al igual que la mitología o la herencia cultural (*heritage*), funde el tiempo pasado con el presente en un continuum indiscernible. Es decir, que la tradición pertenece al pasado, al presente y al futuro, del individuo y de la comunidad. Pero en *Psicodrama 4* se relaciona la cuestión del tiempo también en correspondencia con la identidad, con esa expansión de la consciencia que permite el crómlech y que le hace preguntarse a quien está dentro o cerca "¿quiénes somos?". *Psicodrama 4 (el crómlech)* recorre un círculo entre marcadores temporales y comunitarios, tocando aspectos de lo identitario que apuntan tanto a símbolos y mitologías de lo vasco como a narraciones personales y colectivas respecto de heridas emocionales en la memoria, de la biografía de cada uno/a o de la historia de un espacio concreto.

La relación entre tiempo de uno y tiempo común también es significativa en los otros ejemplos estudiados. Especialmente en la video-*performance Futuro simple. Futuro imperfecto* de Esperanza López y Txubio Fernández de Jauregi. En ella la idea del tiempo histórico y su relación con el tiempo biográfico es central. Como también ocurre en los trabajos de la Pez, de Colectivo Babazorro o de Raketa Brokobitx, aquí se teatraliza la memoria, pero, en este caso, se trata la memoria como movimiento de la conciencia histórica. Es decir, que el recuerdo y la memoria que se evocan (con alusiones a referentes musicales, sociopolíticos y culturales de un pasado común) se pretenden colectivos y apelan a toda una generación de coetáneos. Además, la obra propone un punto privilegiado respecto al tiempo común: el pasado (recordado), el presente (en el que se da la acción de recordar) y el futuro (como horizonte de espera) son aludidos mediante el recuerdo del presente desde un futuro imaginado. Desde esa perspectiva, sus autores consiguen que la audiencia se identifique con ese tiempo común y que sientan esa relación de pertenencia respecto a ese denominador común que comparten con los de su generación; y se sitúa esta pertenencia desde un

posicionamiento sociopolítico y en una reflexión sobre el tiempo social y las expectativas de futuro. En la obra *Psicodrama 4 (el crómlech)* también se consigue que la audiencia se identifique con cierto tiempo común, aunque en dicha propuesta la pertenecia comunitaria que se activa más pretendidamente es la del espacio compartido entre habitantes de Bilbao y/o visitantes de la Alhóndiga.

En el caso de *Ella y él ficciones*, ahondando en el trabajo anterior de sus autores, las pertenencias que se activan, además de la cuestión generacional, inciden en un nicho más reducido en ella, ya que Espe López y Txubio Fernández de Jauregi se sitúan e identifican como parte de un colectivo minoritario en ese magma generacional: el del sector teatral. Se posicionan como actores-creadores en un contexto temporal y local concreto (el presente de la creación, en torno a 2010-2011, en el marco laboral y cultural del País Vasco y el Estado español). Gracias a eso, los artistas pueden cuestionarse, o poner en valor, desde su contemporaneidad y apelando a los rastros que dejan como individuos artistas (rastros de su vida personal y de su dedicación profesional) e incluyendo referencias a reliquias arqueológicas (como la Niké alada), la huella artística e histórica que dejan. De modo que preguntan: ¿qué queda del arte?, y ¿cómo marcan los artistas el tiempo o la historia? De lo que nos habla esta obra es de que las huellas físicas de la actividad artística (re)construyen la historia; son documentos en base a los cuales se escribe la historia; a su vez, son señal de olvido y señal de memoria, porque cada resto del pasado es susceptible de pasar a la historia o al olvido.

Con ese marco conceptual contextual, esta obra concreta en identidades determinadas, las autobiográficas de Espe López y Txubio Fernández de Jauregi, como personas y como actores-creadores teatrales, una incertidumbre sobre la desaparición y el olvido. Se plantean su "visibilidad real" y plasman el efecto de invisibilidad que deja el ejercicio de la creación teatral sobre el sentido de identidad de sus autores. Por un lado, el teatro se crea desde, en y hacia la desaparición. Eso, tal y como argumentaba P. Phelan, tiene el efecto de recordarnos que dicha desaparición es la propia experiencia de subjetividad. Pero, además, tiene una incidencia en la huella y proyección social que deja la dedicación teatral y ello, a su vez, en el sentido de identidad de sus actores. La propuesta argumental riza el rizo del juego entre visibilidad e invisibilidad social y habla de cómo los actores tienen a veces una identidad sobredimensionada (su persona-personaje social), pero también una identidad sin esencia (que se diluye o se funde entre los múltiples personajes de su trabajo). Esto se relaciona a un nivel general (y así lo pretenden los autores) con la situación del ser humano actual y su imagen múltiple en la sociedad frenética del neoliberalismo globalizado

(en esa múltiple escisión identitaria que Gergen describe como multifrénica). El caso de los actores sirve para ver la concreción de esa evidencia, y esto es algo que quedará aún más claro en el estudio del siguiente capítulo, pero es una realidad que pertenece a una generalidad de la población en nuestra sociedad actual.

Con sus dos trabajos, ambos artistas hacen memoria de su situación personal-laboral propia mediante la creación y representación de una ficción distópica basada en la realidad. Es decir que, al localizar en sus identidades propias y personales este trabajo, sus creadores inciden en la temática de la memoria, la desaparición, el olvido y el recuerdo que apuntaban en su trabajo previo. A su vez, en ese hacer memoria y visibilización de los individuos que son, también hacen un retrato del sector social en el que se mueven: el de los y las creadoras escénicas del entorno vasco a inicios del s. XXI. Ese retrato nos sirve para inscribir al resto de artistas incluidos en este estudio y para entender que, sean cuales sean las pertenencias identitarias que traten en sus obras, todos y todas están tocados por las cuestiones sociales, políticas, laborales, económicas, de visibilidad y de conciencia identitaria que atraviesan a los individuos partícipes de esta comunidad de individuos.

Por otro lado, más allá de la cuestión temática sobre la que incide cada una de las creaciones presentadas, y, según ya apuntábamos en la recapitulación de la Parte precedente, los ejemplos que estudiamos tienen en común otra cuestión y es que descubren una manera específica de entender la relación entre ejecutantes y público. Las obras vistas en esta Parte son propuestas participativas. En ellas el desarrollo escénico depende de la acción de los y las asistentes (el juego con los teléfonos móviles de espectadores y la inclusión de dos de ellos en el espacio de la acción en *Drama y aita*; la elección de las anécdotas a narrar, el tiempo que se dedica a cada anécdota y a cada acción en la cena en *Extraordinario*; los números que se incluirán en *El arte de morir, esperando la sentencia*; el tiempo que pasará la protagonista en cada etapa del camino de Santiago, las interacciones con los lugareños y resto de peregrinos y los mini-espectáculos que ofrecerá por el camino en *A thousand miles are there for coming back*; los intercambios personales que acontecen en los talleres vis a vis de *Psicodrama 4* y la instalación colectiva que se realiza entre todos los participantes en dicha obra, y el tiempo que dedica cada uno a la misma...). En ellos se da espacio a la improvisación, por parte de los actores, y a la participación espontánea por parte de la audiencia. No existe un guión cerrado y preestablecido que se repita en cada representación (salvo en el caso de la video-*performance*, por estar grabada, y, hasta cierto punto, en el siguiente trabajo de Legaleón-t, que, aunque incluía la participación de gentes ajenas a la compañía durante la creación y aunque el modo en el que se promueve la creación escénica es a partir de improvisaciones, sí

llega a cerrar una dramaturgia más o menos estable para las representaciones, que no se modifica, en lo fundamental, en función de la respuesta de la audiencia). Así, se promueve esa peculiaridad del encuentro físico e interactivo que posibilita el hecho teatral. De modo que el arte relacional del que hablara Bourriaud (2008) se convierte en estos casos en una certeza: no sólo se propone la interacción desde la parte propositiva hacia la parte receptiva del hecho teatral, sino que la disposición, actitud, respuesta y participación del público inciden en la dirección que toma la obra (su duración, las partes que se incluyen…) e incluso, en muchos casos, determina también su conclusión.

Concluyendo, todos los ejemplos analizados en esta Parte tres están relacionados por la dimensión temporal que atraviesa los temas que toca cada uno respectivamente: memoria, recuerdos del pasado, distopía del futuro para hacer un cuestionamiento del presente (o para dar cuenta de la crisis del presente), la huella y los rastros biográficos, el trauma como perturbador-subversor de la lógica temporal lineal en la auto narración de la memoria identitaria, la relación entre contemporaneidad y prehistoria y el favorecimiento de tiempos-lugares para la contemplación (para procurar estados contemplativos) donde puedan encontrarse tiempos diacrónicos y sincrónicos. A su vez, también tratan cuestiones identitarias: las pertenencias y lazos familiares, los hábitos y costumbres culturales del círculo familiar y social ligado a la juventud, la pertenencia a grupos culturales y corrientes musicales ligadas a una generación específica, la identificación con un sector laboral y una dedicación artística, la génesis artística de un *alter ego* y su reapropiación para la vida cotidiana, el encuentro de ese *alter ego* con "los otros" en el "mundo" social y, por último, las historias y problemáticas personales ligadas a la historia de un espacio común de convivencia.

Las últimas obras estudiadas, de hecho, recorren la órbita de conexión entre la relación de nuestra identidad con el tiempo (con la narración que construimos de nuestra propia historia en la memoria) y la relación de nuestra identidad con la comunidad (el cómo afecta lo social y nuestra interacción social con los demás en esa auto narración y en la jerarquía de pertenencias que la secundan. De este modo nos llevan de nuevo a, y cierran el círculo de, la conexión entre identidad individual e identidad colectiva.

PART FOUR:

IDENTITY AND ESTRANGEMENT

Erbeste (2016): an autobiographical Artistic Practice *for* Research

In the present Part Four, we analyse a case of creative practice in which both community issues and time issues are relevant to its author's identity and to its theatricalization. In the work analysed, the research/creation *Erbeste,* we can see how community belonging and the personal and more abstract ones are interlaced in a personal identity. Furthermore, we discuss how identity is marked, not merely by our cultural belonging (those seen in the previous case studies, such as linguistic, political, generational, traditions, etc.), but, additionally, by our emotional belonging and non-belonging.[69] The relation between them all is problematic in the identities of people influenced by precariousness, multiple displacements, labour flexibility and hyper-availability. This is because they all favour "uncertainty", which is "hardly" a pillar for the development of identity belongings. In fact, Bauman writes that "identity" is a name given to the search of an exit from that uncertainty (in Hall and Du Gay, 2003: 41).

Therefore, the collective and the personal, the cultural and the emotional (non)belonging become the base for what we have called the "estrangement of identity", that occurs significantly in specific segments of population in contemporary societies. For instance, and as we have stated in Part one, emotional non-belongings are common to those migrating individuals living in exile, refugee and nomadism, while the "uncertainty" character of a life-situation is very likely associated with specific socio-economic conditions related to precarious labour (not limited to, but nowadays particularly present) in the cultural sector.

The biography reflected in *Erbeste* exemplifies two characteristics that make her protagonist especially vulnerable to uncertainty: being a migrant and having precarious jobs

[69] In the case study of the theatrical work *Erbeste*, as we already advanced in Part One, its author is marked by her unfulfilled need to belong inasmuch as for her actual belonging and potential belonging. This is why we underline the importance of "non-belonging" for the shaping of her identity. Along the chapter, we may as well use the term "un-belonging" for the same purpose, echoing the proposal by Natasha Davies (2016).

in the cultural sector. They are two conditions for social "otherness", as we have seen in the previous case studies (with the project *Olentzeroa Munduan* by Iru, and with *Ella y él ficciones* by Legaleón-t). Erbeste also exemplifies other characteristics that shape her identity in correlation to vulnerability and "subalternity" (as we have learned along the study of the triptych project *Raketa Brokobitx on the rocks*): being a woman and being an actress. All those elements configure her need to belong and, consequently, her self-concept and her estranged identity.

In the first Part, about epistemological, theoretical, and methodological framework, we argued how the artistic practices, the construction of theory, the auto-ethnographic research, and the methods used in each, are all significantly shaping the development of this Artistic Practice *for* Research and its analysis here. We also exposed there how situated knowledge is an outcome and aim of much feministic research, ethnographic research, and artistic research (*cf.* Arlander, 2014: 29). Two things derive from this facts that are relevant to mention. First, autobiography, as well as auto-fiction and/or auto-ethnography, are modes of creatively dealing with one's life in its socio-historical context –nonetheless, all of them have in common their subjective testimonies of their time and place, and dealing specifically with an individual human life. Second, the artistic Practice for Research *Erbeste* is an autobiographical and autoethnographic exploration. For those both reasons, in this Part the perspective of the "first person singular" is chosen. Therefore, it is also pertinent to clarify now that, as both the author of the artistic work *Erbeste* and the author of the research in which it is inscribed, throughout this chapter, I will refer to myself either as "me/I" or as "her/she", depending on whether I wish to foreground the artistic self or the researcher self of my persona.

27. Description of the theatrical work *Erbeste* by Rakel Ezpeleta

Erbeste, crazy to please is a docu-fictional satire that takes the form of a monologue… a recital… a solo… a full-length multidisciplinary and multilingual one-woman show.[70] It can also be described as a solitary cabaret about the zillion identities and impersonations that each of us carries around in life, especially in times of need and scarcity. It was created as a piece of performative research on the topic of cultural identity and belonging, in order to artistically explore and experiment on how identity is performed, from the point of view of the author-researcher. The dramaturgy of *Erbeste*, hence, embodies a devised exploration on one person's sense of belonging, in this specific case, someone in circumstances of precariousness, a migrant unemployed female performer in search of a better career. As we shall soon prove, this case, although being particular, is not isolated. In fact, it can also be regarded as a representation of a social trend in its context. The exploration is devised over the biography of a current artist type: Erbeste, the *alter ego* of the artist-researcher Rakel Ezpeleta, and the sole flesh and blood protagonist of the play.

What we, as spectators, see on stage is a series of short acts and scenes (of between 5-15 minutes), by means of a variety of different disciplines (text-theatre, singing, physical theatre and dance) and registers (from the overtly theatrical to the performative, from

[70] The first title of the work was plainly "Erbeste", a Basque multi-nuanced noun that refers to exile. For marketing reasons, a subtitle was added after its commercial premiere, in correspondence with the linguistic choice for each venue: "Loca por complacer" was the subtitle for the Spanish version and "Boja per complaure" was for Catalan audiences. "Crazy to please" is the subtitle chosen for English speaking audiences, although it has not yet been utilized commercially. Audiences in the Basque Country would keep the original short title, as they are supposed to, at least, be acoustically familiarized with the Basque term, if not understand its meaning. "Docu-fiction" is the genre name chosen by the author-researcher to describe the work *Erbeste* at the beginning of the PaR process, prior to her discovery of the nuances of the term "auto-fiction", but actually related to it. Rakel, in her first project-memory, referred to her piece as a "docu-fiction", acknowledging the documental side of it (the contextual portrait in it) as well as the fictional part of it (the exaggeration and stylization of her autobiographical contents by the means of an alter-ego and invented dialogs). Later, she learns about the term "autofiction" referring to similar creations in academic contexts. In those contexts, and according to Dieter Thomä: "A discussion of autofiction would likely build on the multiple meanings of 'fingere' – feigning, inventing, fashioning, shaping, creating, making, etc. – and explore the oscillations between a simulated and a 'self-made' life" (2019: 111).

absurdist to poetic, or pathetic, to something like stand-up comedy, to realist, expressionist, clownesque satire or to dramatic), self-contained and, apparently (at first), unconnected. Although, as the play goes on, we come to realize that all the scenes are a succession of experiences lived by the same person in different settings. All of them have as their protagonist a woman who seems to be trying to fit into the diverse contexts she finds herself in. It is not even evident at first whether it is the same woman all the time, since her attitude and the way she presents herself change notably in each act: first, the woman appears to be an experimental dancer proudly and coolly defending her artistic project within a grant competition; afterwards, we see her in a private space, preparing luggage frantically whilst speaking impatiently on the phone in a different language (Basque) to a familiar person (her mother); later, we see her exiting and rushing to an important audition for an international movie, in which she tries to show off all her capabilities at once and ends up making a fool of herself; in the next act, the longest, we see the woman in the solitude of her private room, playing around, by means of her body movement, with the physical and ludic possibilities of a table and a chair, as if she were escaping from reality and enacting games and songs of her childhood. Later on, a woman addresses us, the audience, directly and asks us questions regarding our own agency in the way that our characters and personalities have developed over the years –she talks as if we were the audience of a TED talk or students in a magisterial class on psychology–, only to end up introducing an international academic debate about "social psychology and identity" that is consequently held in three different languages (English, French and Catalan). In the next act, first, the woman comes into the audience to tell someone there an anecdote about how hard she prepared for a musical-acting audition, and later, she enters –in a performed continuation of the anecdote– and attends a commercial and deceiving casting in which all her professional efforts seem unnecessary and pathetic. The following act is performed through dance and shows a woman in her home desperately waiting for a call. The subsequent act shows the woman getting ready for a singing audition where her outfit and the sexiness of her attitude are noticeably more important than her vocal/musical performance, as a consequence of which we witness her growing embarrassment, at first for having to get changed with no privacy and later for being kicked out for not fulfilling the notion of what "desirable femininity" appears to be. After this last setback, the woman, defeated, goes to lie under her table (her private space) to hide/rest. The spheres of the private and the public life (and Erbeste's personal behaviour in them) are opposed and alternated during the show until this point, in order to demonstrate their contrast and how it affects her sense of self-identity (*cf.* Giddens, 1991: 151-153).

A few minutes later, the final act starts, and she speaks her thoughts out loud and compares the life of the exiled Medea and the sacrifices she had to make, with her own life and the sacrifices she has made for her vocational career. In this last act the woman is no longer funny and she is no longer acting. After this poetic parallelism with the classic tragic female "hero", she just surrenders to the evidence of her life choices and circumstances. The alter ego Erbeste dissolves behind the personal confession of the artist-researcher Rakel. She talks to the spectators directly, with the house lights on, while regretting publicly all the people and important moments she has left behind because of her repeated migrations seeking career opportunities. All the while she is doing this she is packing her suitcase. She ends up asking herself out loud whether the sacrifice was worth it, and whether she is still in time to go back to her hometown and pursue a family project, a life project that she can belong to. She answers herself by taking the suitcase as she exits the stage. It seems as though the show has ended, but there is an epilogue: a last song, a very personal lullaby about an unborn child that has been sacrificed. She holds a bundle in her arms while she sings it. At the end of the song, she unwraps the bundle over the table, showing the symbolic "sacrificial subject", and pulls out a big knife in order to stab it. At the very end of the song the audience can see that the "subject" is a handmade Basque mountain cheese and she slashes it. The lights go down and the performance ends.

After the applause the actress invites the audience to share the Basque mountain cheese, a symbol of her long lost home (or a symbol of her sacrificed family), along with some Rioja Alavesa wine, and she begins an after show talk around the table.

28. Notes on the aims and themes worked in the APfR *Erbeste*

In the same way as auto-ethnography, the work of autobiographical performance is to explore, question and reveal the ways in which the personal and the social, cultural and/or political relate. This is the aim of my research/creation *Erbeste, loca por complacer*: to explore and reveal relationships amid the cultural and the personal, and to reveal how our cultural identity is constructed according to our contextual social circumstances, and according to their effects into our inner (emotional and psychological) life.

What this Artistic Practice for Research (APfR) allows us is to put the attention on the processes of subjectification and on the processes of re-presentation of a self, always considering the contextual circumstances of those subjectification and representation developments. This is also what theory of autobiographical performance does (*cf.* MacDonald, 2014). Both the existing theory and our APfR, therefore, –we recall what we stated in Part One– move between the phenomenological and the philosophical, between deconstruction and constructions of those processes in regards to their inner (emotional and psychological) and outer (socio-economic, cultural) contexts, through analysis and interpretation.

For instance, we take as an inspiration the book by Gale and Gardner (2004) that we introduced in Part One, which analyses theatrical self-presentation of women in their professional or national context, and we examine these two biographical aspects studied in their book in the case of the artist-researcher behind *Erbeste*: being an actress and being so in a sociopolitical context away from her original nationhood. From that performative examination, my posterior discussion unpacks how, in the autobiographical performance created by an actress, what is visible is not just her personal drift but also, intertwined with that, the portrait of a reality marked by being a woman and being an artist in a specific geo-

historical context (in our case, a "developed" neo-liberal region in contemporary Europe), which both favour social precarity and inner uncertainty.

Another impactful book, by Heddon (2008), stresses the relationship between the personal and the political in the autobiographical endeavour, as it provides a way to reveal realities and lives that are otherwise invisible, marginalized or objectified, and also provides a way to practice and show agency (2008: 3). That is why autobiographical performance is so useful for women and other marginalized subjects. We second her argument on this, and we recall her proposition about the personal never being "only personal", since it is "always structural and relational. […] The politics of the personal is that the personal is not singularly about me" (2008: 161).

Our APfR stands on this relation between the personal, the political, the emotional and the social and goes a step further in trying to show the way that they interact in the shaping of an identity. The studies mentioned here give us the basis upon which to develop the argument about how the contextual reality not merely informs but also shapes the inner self of female artists. The artistic research methodology (in our case, APfR) investigates and shows how the shaping may happen. As a matter of fact, in any autobiographical endeavour, when we "represent" ourselves we are also "(re)constructing" or "(re)configuring" us (*cf*., Fleig, 2019: 499). In order to do so, and as my own artistic practice and its analysis will demonstrate, the creation of autobiographical performance requires some kind of self-alienation process (distancing from oneself, from at least one of our selves), in order to be able to observe and artistically construct on top of or around this self.

We talked in Part One about this process of distancing from oneself that occurs in autobiography, and we included Dieter Thomä's (2019: 115-116) explanation about it. The finding of a split or distanced self during the self-reflecting and self-representing autobiographical creation is also fundamental for the development of the artistic alter ego and the theatrical stylizations of oneself, just as it materializes in *Erbeste*. Christian Moser (2019: 234-235) too, explains how distancing from oneself through and with autobiographical self-reflection is a valuable form of auto-ethnography, because it reproduces the context from the regard of an individual.

In any event, paying attention to the inner process of distancing whilst creating a performative work, is how we can become aware of the way "estrangement" happens. The APfR *Erbeste* focuses on the observation of this distanced self and in its configuration the processes of belonging, in order to extract and understand the process of identity estrangement (the psycho-social process of becoming an estranged identity).

In order to be able to do this, first, during the creation process, we have to pay attention to the other identity aspects and themes that apparently form part of the artist's most prominent belonging. By representing, self-reflecting and distancing (from) them, we can realize how determinant they are in our day-to-day lives and in our self-representation, self-awareness, and concept of self. In the case of *Erbeste*, the artistic practice itself led me to discover that there are some other aspects about my identity and belonging (aspects less obvious than those I presupposed at the beginning of the process) that inevitably mark not only who I am, but also how I see myself and how I present and show myself to others. These aspects (connected to a particular socio-economic situation, to gender related cultural attributions and to a particular professional career) have a bearing on the way we/I subjectivise ourselves/myself in (front of) every new context. In other words, I recognize, after the research/creation process and whilst writing this dissertation and gathering theory for it, that my personal situation is dependent upon a social structure that makes recurrent the way many actresses, workers in the cultural sector and displaced people tend to subjectivise themselves nowadays. This discovery is the seed for my theory about estranged identity.

Nevertheless, this theory about estranged identity depends on other issues that are, additionally, dealt with in my APfR. Some are themes in the storyline, some others appear as a consequence of the creative process and after its analysis. In fact, there are some topics very common to autobiographic creation (phases of life, memory, family, and the body) (Linke, 2019), that are present in the work *Erbeste* and that are also pivotal in the performative autobiographic works of the Basque artists seen in the previous chapter. However, in *Erbeste* they are not focal. This theatrical piece aims to deal with other topics that are very common to autobiography and, at the same time, are genuinely tied to identity issues in contemporaneity. These are: transculturality (and displacement), (artistic) profession, and the notion of authenticity or truthfulness (or a "core identity" that coincides with the self-concept). Gabriele Linke mentions and describes them in relation to their general use for autobiography.[71] I shall very briefly connect her depiction with the specific use of these topics within my work and in relation to the shaping of identities: Transculturality is an effect

[71] "*Trans-culturality*: Another group of topics in life narratives may be subsumed under the concept of trans-culturality, which, as a result of encounters with other, 'foreign', cultures, may have shaped the lives of travellers, explorers, migrants, refugees, exiles, displaced persons, ethnic minorities and cosmopolitans. Observations on 'alien' people, practices, […] interactions with other cultures – be they confrontational, cooperative or erratic – and the impact of those interactions are at the centre of autobiographical narratives. […] *Work:* Work is a major topic of autobiographical writing not only by professionals such as doctors and nurses, lawyers, judges, journalists, businessmen, actors and musicians but also, especially in the twentieth century, by industrial and agricultural workers, miners, farmers, seamen etc. […] *Truthfulness and authenticity as topics*: Some autobiographers devote parts of their writing to their search for, and attitude to, truth and authenticity, and their method of re-constructing their life" (Linke, 2019: 420).

of migration, exile, and other contemporary forms of displaced re-culturisation or integration of new cultures. As such, it is one of the factors that have inspired this work, as *Erbeste* has been developed through the author's personal feeling of "displacement". Other key subjects in this work are employment and professional career ("work" in Linke). In this case, their gaining importance over the piece was discovered during the creation process and its exploratory material. The importance that Erbeste gives to her vocational profession, and the lack of work (because of unemployment) are both significant in the shaping of the author's social belonging and identity. Finally, those three subjects relate to the notion of truthfulness: when her previous ideas and "belonging" (in terms of culture, career, and even social position) become challenged due to the on-going trans-culturisation and professional unsteadiness she lives in, she does not feel "authentic". Giddens (1991: 190-191) explains that the modern diversity of contexts of interaction promotes a fragmentation of the self in order to adjust to the demands of each setting, and that, sometimes, in the case of selves with adaptive response (like Erbeste), the individual ceases to be him/herself and temporarily adopts a personality to become like others or what others expect him/her to be. In those cases, "what remains of the true self is experienced as empty and inauthentic" (Giddens, 1991: 191).

These are therefore the main topics that *Erbeste* deals with. We know that many of them (like displacement or labour precariousness) are not exclusively individual but have a social scope. However, they all have a 'say' and a 'do' in identity. For example, if we take into consideration Bauman's reflections about identity and contemporaneity (in Hall and Du Gay, 2003: 41), we understand how people tend to think about identity, precisely when they are not sure about their place in the world, their origins, or their belonging. In other words, when they are not sure about what position to take among all the existing possibilities (of behavioural patterns, styles…) in order to be accepted by the others in the social group. Later in this Part we analyse how they interrelate and affect each other and also relate to the configuration of the identity portrayed in *Erbeste*.

To begin with, we can say that my APfR ties the concept of "exile" to the process of "estrangement", considering how they are both reinforced by precariousness. In the case study *Erbeste*, we can see how defamiliarization from the "known" and identification of "otherness" are both methods of estrangement affecting not only the audience but also the artist-researcher herself. In both instances they are a consequence of a context of unsteadiness. After all, with this work and its examination, I claim that identification, distinction, estrangement, and otherness are abstract concepts that might very well be concretised through artistic research. In this case, the concretisation comes in the form of a

mise-en-scene (with images, dramaturgy, words and sounds…) of the previously embodied concepts. The artist-researcher, thus, not only "thinks" about certain notions or ideas but she also "lives" and "experiences" them with her body. She then works on the dialogue between thinking – feeling - acting, with her mind and her whole body, and she puts into action, creatively, the result of that dialogue in a performative work.

According to the PaR protocols shadowed during the artistic research/creation process for this case study, for its evaluation, the artistic research should be accompanied by a short dissertation that will complement it. I have largely described in Part One the methodological procedures (principles, methods, and models) taken for this research/creation in relation to the overall project. And, as I have already explained there, my artistic research cannot be fully considered PaR because of the different evaluation-system taking place in my home institution. However, since my APfR is akin to PaR, the present Part Four of my dissertation aims to, both, complement the overall inquiry, argument, and theory, and, also, complement and value the artistic practice done as research.

For that, besides describing the show and analysing the themes that it tackles in relation to identity and estrangement, and before developing my theory about estranged identities in contemporary societies, like Basque or Catalan, I describe the identity aspects that I associate as more determinately affecting myself (my identity) as a performer; I explain how those identity aspects are manifested or revealed in the mise-en-scene itself; and, I relate my personal case to the cultural and social context in which it is inscribed, making apparent that the process of estrangement of identity that *Erbeste* depicts is not an isolated case, but it is a growingly common occurrence in contemporary society. Along the way, I give a short account about how the artistic practice, as a research method, has been fundamental to discover the facts and processes that lead my theory of the estrangement of identity.

29. The production history of *Erbeste*

Erbeste was first conceived in 2014 and was created during 2014-2016 at different stages and artistic residencies both in the cities of Barcelona (Catalonia) and Vitoria-Gasteiz (Basque Country). In November 2014 the research project was presented and discussed within the seminar "Investigación-Acción" (Action/Research) of the Master on Social Intervention with Individuals, Families and Groups (Máster en Intervención Social con Individuos, Familias y Grupos) at the Public University of Navarre (UPNA/NAUP), in order to discuss the possibilities of an experiment on an audience's reception of *Erbeste*. Later on, three public shows of the artistic work-in-progress were held in Barcelona (one in 2014 and two in 2015, at Mostra Tisner), three in Vitoria-Gasteiz (at Scratxe Gaua, at Baratza Aretoa and at 150 gr. Festival, all three during 2015) and one at the University of Warwick within the IFTR 2014 congress, before the official preview of the show in BAD festival (Bilbao's Contemporary Theatre and Dance festival) on October 27th 2015.

The dramaturgy of *Erbeste* includes non-verbal language (i.e. body movement and music) and also the English, Basque, French, Catalan, and Spanish languages. Some of the scenes occur in a fixed language, no matter what the main one of the audiences is (for instance, the international academic debate is held in three languages, English, French and Catalan, and the scene where Erbeste talks to her mother occurs in the Basque language). The languages of other scenes, however, vary for each performance, depending on the location of the venue and the main language of the audience members there. The show is meant to be linguistically adaptable to English, French, Basque, Catalan, and Spanish speaking audiences. It is always multilingual but it also always has a main tongue that coincides with the audience's presupposed main first language. Although during the creation process many

scenes were created in Basque, in the final dramaturgy most of the scenes selected were in Spanish. Therefore, for the official preview at BAD festival in Bilbao the vehicular language of the show was Spanish. On December 12th, 2015, another preview was held at the Basque Cultural Centre of Barcelona, which was a version of the play with some scenes in the Catalan language. The commercial première, however, occurred in February 2016 at a nationally renowned, yet small and alternative, experimental theatre venue called Antic Teatre in Barcelona. Four performances were held there over four consecutive weeks. In those representations both Spanish and Catalan were used as the main means of communication by the protagonist. By the end of that mini-season, the creative work was "finished" in the eyes of the author-researcher Rakel Marin and her dramaturg and director assistant, Esther Belvis. The multilingualism of this version (with the shared main language Spanish-Catalan, plus one scene in Basque, one trilingual scene, and some more sentences in Basque spread out along the course of the performance) was also the one preferred by the artist, meaning that it better demonstrated the heteroglossic personal reality that she wanted to portray.

On March 18th 2016 a semi-public performance was held at the contemporary art and pedagogy centre Arropaineko Arragua in Lekeitio (Biscay, Basque Country). Specific cultural and social agents from the region were invited by the venue's organisers to watch the work adapted to that non-conventional space. Later there was commentary and debate amongst the attendees about the possibilities of the piece relating to society and certain sections of the population (migrants, unemployed, women...) outside of conventional theatrical venues and programming. Although the post-performance colloquium in Lekeitio was held mostly in Basque, because the majority of participants were Basque speakers, the show itself was still presented mainly in Spanish, with the scenes that permanently occur "in other languages" and just a few more sentences (especially the ones addressed directly to the audience) in Basque. In this case, the reason for not having presented a fully adapted linguistic version of the work in the local population's mother tongue, Basque, was the lack of means (time and money) of the artist-researcher to adapt the text in time, as she declared at the opening of the post-show colloquium that evening. The same linguistic version was also presented at the following performances within the Basque Country: March 19th and 20nd in Baratza Aretoa, in Vitoria-Gasteiz, and June 10th in Bilborock at the BLV Art festival of Bilbao, in this last case the decision came through a suggestion from the festival's organizer. The following performances would be presented in Spanish, as were they were held in different geographical locations of the Spanish-speaking areas. In the summer of 2016 the

project was awarded a competitive grant by the INAEM (Subsidiary of the Spanish Government's Ministry of Culture) for touring the work that same year to different cities and towns in Spain outside the autonomous community where the production had originated –it was presented to the grant competition as a Basque production. The tour took place between October and December 2016 and comprised presentations at experimental arts festivals such as Teatracciones (curated by Espacio Tangente) in Burgos; performances at commercial off-theatres such as Sala Timanfaya in Tenerife, Teatro San Francisco in León, Nave 73 in Madrid; and other non-commercial and non-theatrical places such as Espacio PARA in Tenerife, and Sala CNT in Logroño. During the same tour some other performances were held in Catalonia with, again, some of the scenes performed in Catalan. These performances took place at the men's prison CP Lledoners, at the Campus Theatre of the Autonomous University of Barcelona (UAB), at the off-theatre Teatre del Raval in Barcelona, within the 21st edition of the national theatre contest Mostra de Teatre de Barcelona –in which Rakel Ezpeleta got a nomination for Best Actress–, and at the local theatre of a village called Sant Jaume Sesoliveres. Finally, on May 4th, 2017, an additional performance of *Erbeste* was held at the lecture room of the Public University of Navarre (UPNA), in Pamplona, as a part of a seminar entitled "Counter-ethnographics" (Contraetnográficas II / Ethnographikariaitzi II), in which some attendees were bilingual (Basque-Spanish) and others could only speak Spanish. Thus, the linguistic version of the work presented there was mainly in Spanish, just as it was in Lekeitio and Bilbao, with the two scenes in "other" languages (one in Basque, the other in English, French and Catalan) and some extra sentences and expressions in Basque during the course of the play.

In all venues and at all performances after the commercial premiere, after each show, during the after-show talk with the audience members, the actress would distribute a voluntary survey about how spectators had perceived some issues related to identity that were dealt with during the show. The questionnaire was prepared with the help of sociologist Roger Pous, and translated into three languages: Spanish, Catalan, and Basque.[72] It sought qualitative responses and the personal opinions of the spectators. So far, two hundred and twenty-six spectators from twelve towns and cities in five Autonomous Communities of the Spanish State have completed these questionnaires. The survey results can be divided by gender, age, location, the number of languages spoken, profession and by the states of

[72] The questionnaires were answered in Spanish, Catalan or Basque, according to the individual preferences of the audience members. Some were not even answered with words, but by drawing. In any case, the excerpts of the surveys that we shall include in this part will be presented in an English translation done by the researcher.

displacement of the spectators, although the diversity of answers obtained did not show a need to divide them thus.

30. Issues of exile, (non)belonging, and estrangement in *Erbeste*

The theatrical work *Erbeste* shows the reality of a woman who feels out of place, and it shows what people living precariously are willing to do in order to fit in, to be hired, and to please the "other" (the host, the potential hirer…). The play is a succession of situations, in different professional and geographical contexts, in which Erbeste tries to fit in. The geographical changes are not marked physically in any way on the stage but the spectators can deduce them by her use of different languages to address her interlocutors in some acts, and by her saying that she was retained at the immigration border at the beginning of one specific act, the one that portrays the audition for an international film. In the theatrical work, Erbeste is a performer who transits occupations, locations, languages, registers, and textures in her eagerness to find a place of her own (in the form of a professional position). She fulfils the role by portraying herself as a creatively cool experimental artist in the opening act; then as a multifaceted, multilingual, hard-working yet sensitive and vulnerable, "all-you-may-need" performer for an Author's film audition; later on, as a convincing academic in front of an audience; this is followed by her portrayal of herself as a humble and easy-going actress-singer suitable for commercial jobs; and, in her last public "personation" of her own identity, she tries to fit into the mould of a languid, sensual and powerless femininity spread by popular music (following the path of icons like Jane Birkin or Marilyn Monroe).

She therefore engages in temporary roles that imply a grade of subjectification that goes deeper than the quotidian social interaction in the dramaturgy of day-to-day life, as described by E. Goffman (1956). She wants to show herself as others may want her to appear. She does so before anyone asks her to do so, just to try to fulfil expectations, as she fails to locate and subsequently expose her "genuine self". She is so used to adapting and trying to fit in, that she becomes disoriented and loses track of who she really is. Overall, the work displays the unstable social and inner reality of a woman searching desperately for a job,

always trying to please others, whilst having to deal with ever-changing circumstances and with a personal identity crisis. The performance's first scenes seem to have a satirical approach. The movement-dance based ones that appear later on, instead, have a more poetic and dense style that contrasts with the comedy apparent in most of the spoken scenes. Towards the end of the show, however, the parody of the satirical scenes is so full of pathos that it announces the forthcoming drama. This eagerness to fit in, exacerbated by all the possible scenarios to fit in, appears in the last act, when the spectators witness her yearn for some kind of belonging, as Erbeste states how empty she feels for having lost ground with most of her hometown friends and relatives, because of her continuous prioritizing of her professional duties and plans, even up to the point of giving up the possibility of becoming a mother. Her identity crisis crystalises at this point in the performance, when she shares how she sees herself further and further away from her initial vocational motivations and further and further away from any past memory and any possibility of some emotional stability. In this sense, the work also deals with aspects such as the relationship we have to our own memories, to other people's expectations and to the desire of belonging, as much as it portrays the difficulties and personal effects of being an artist in today's neoliberal cultural market.

The title of the work (after the name of its protagonist, Erbeste) suggests to us that this research/exploration deals with the idea and consequences of "exile", since *erbeste* means this in Basque language. In Elhuyar Basque-Spanish dictionary the term is translated as «foreign (land or habits) », «(place of) exile» and «banishment». However, the exile that is portrayed in *Erbeste* is not just a geographical one, and it is not tied to the idea of banishment, as much as it is to feelings of being in a foreign and unknown context. Still, there is a different kind of displacement portrayed in this work. It has to do with a displacement of the self, of the inner roots, of identity. What I will argue in the following pages is that this type of displacement, being alienated, exiled from oneself, is a form of estrangement that it is critically influenced by precariousness and uncertainty. It is becoming more and more abundant amongst people in the contemporary globalized neoliberal societies, and it is specifically pertinent to the artistic sector where the author/researcher resides.

In an illuminating study about exiled theatre, Yana Meerzon (2012: 1) argues that in today's globalized consciousness the attitude towards exile is no longer restricted to the concept of banishment, to political or war refugee seekers, or to economic migrants. She affirms that, on the contrary, "the exilic journey can rest on changing premises which are much broader, more complicated, and unpredictable than just expulsion from one's native

land. These premises endorse and attest to the condition of the modern exile as a manifestation of intellectual and cultural discomfort" (2012: 6). This would be the case with self-exiled intellectuals and artists that need to flee from their native lands in order to develop their careers fully and freely. In those cases, the cause of exile is not a political situation that forces you to leave or otherwise risk your life, but rather socio-labour-political circumstances and structures that impel you to pursue your career in a different place or otherwise jeopardise your vocation. Or, from the point of view of the exiled, it could be described as an intellectual discomfort. This intellectual or cultural discomfort pointed out by Meerzon is the common motive of most self-exiled artists and it is also the case of the artist-researcher behind *Erbeste*. Her project itself is a re-articulation (a "theatricalized estrangement") of a personal situation in response to a previous cultural and social discomfort that it is not unique to her but shared with many artists and intellectuals in her context, as we have already seen in the works by Legaleón-t and we shall demonstrate soon with sociological data. What is preventing her from returning to her homeland –at the time the project started– is her artistic career and the social circumstances that make it difficult to achieve a professionally successful artistic path there. At the same time, for the author, the process of portraying her identity through this artistic research was a process of making conscious, and theatrically concrete, her inner estrangement, as I will explain.

The first definition of "exile" for the RAE (the Spanish Royal Academy of language) is "separation of a person from the land she lives in". For the artist-researcher, leaving her homeland in order to pursue her artistic career was partially a choice and, therefore, in her quotidian life, she does not present herself as a political exile or a forced exile, but as a migrant. However, she somehow relates to the concept of exile –in its more general sense–, up to the point of creating a theatrical work and an alter ego inspired by the feeling of being pushed away from her homeland because of its socio-political structures related to culture and art. Edward Said, while writing about the distinctions between exiles, refugees, expatriates and émigrés, points out that "it is true that anyone prevented from returning home is an exile" (2013: 186) but, at the same time, he specifies exile as "the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home. […] The achievements of exile are permanently undermined by the loss of something left behind forever" (2013: 180). This is the feeling that led Rakel Ezpeleta to give the main theatrical product of her APfR on identity and belonging, the one-word title that means "exile" in Basque.

Additionally, in the last scene of *Erbeste* we come to realize another significant

meaning of this term for the artist-researcher, one that has to do with her need to belong. It is described by Said as well, when he writes that for exiles, "just beyond the frontier between "us" and the "outsiders" is the perilous territory of not-belonging […]. Nationalisms are about groups, but in a very acute sense exile is a solitude experienced outside the group: the deprivations felt at not being with others in the communal habitation" (2013: 183). This feeling of "not fully belonging to a group" (be it as big as a nation or as small as a family) is what is shown in the last act of *Erbeste*, in which the actress no longer acts a character but just "is" and communicates her longings. It is a scene where the actress-author takes the lead and talks about her personal life. She expresses that she does not feel at home, that she feels that she does not belong anywhere, and that she aches for a context within a family or long-lasting relationships that she can belong to. Her motives will be discussed next:

> **Erbeste**: Medea banished, Medea in exile, Medea adrift. I moved countries four times because I wanted to devour the world. I've made five languages mine, but I've never made a home. I'm almost 40 and I still share a rented flat. I could have had another life. Medea could have had another life too. She put Jason before everyone and anything, I renounced everything to become an actress. Both of us, in each case, did it for a dream. And both of us woke up from that dream.
> I wake up twenty years later and see that life has flown by around me, and that in my life everything is suspended, except time. I look at myself in the mirror and I'm not twenty anymore. I have spent those long years dreaming. I, who had a good opinion of myself, who was an optimist… […] I have lost touch with most of my friends, I didn't go to my cousins' weddings or my grandparents' funeral; I haven't seen my nieces and nephews grow up either; I haven't found myself a partner; I haven't let myself eat what I want or enjoy the weekends, much less become a mother. And all this, in exchange for living a dream. I wake up twenty years later, lonelier than Medea, with the sensation that I don't belong anywhere now and that nobody needs me.[73] (Ezpeleta, 2016: 1:06'13'')

This whole scene delves into her melancholic feelings about what she has lost. The melancholic feeling is differentiated from mourning, as Gluhovic (2022: 38) notes, in that what has been lost seems an enigma. Erbeste here leaks some of her losses: a home, family, stability, illusion, and durable relationships and belongings... Maybe by naming and concretising what she feels she has lost, she is transitioning from melancholia to mourning and, therefore, closer to overcoming that feeling. Both mourning and melancholia dwell on the past, but the melancholic, like Erbeste in this scene, "appears unable to leave the past behind –grief does not end" (Gluhovic, 2022: 38). What she feels is lost but is not fully behind her is her past and also her homeland, and the belonging related to that familiar life-

[73] The adaptation to English *Erbeste* has been done in collaboration with the translator Kate Eaton.

style.

We see here Erbeste's feeling of being exiled, in parallelism with the traditional concept of exile, by comparison with the classical icon Medea. But the above text also introduces us to those characteristics of contemporary exiles related to "un-belonging", as presented by Said in a previous article (1993): the difficulty for exiles is not just being forced by circumstances to live away from home, but also, given today's communication and transport tools, living with constant reminders that your home is not so far away, so that you are not fully detached from it, and you cannot start a new life from scratch. The usual busy traffic of contemporary life keeps you in constant touch with the old and the new, jeopardising fully committing to one of them. "The exile therefore exists in the median state, neither completely at one with the new setting nor fully disencumbered of the old, beset with half involvements and half detachments, nostalgic and sentimental on one level, an adept mimic or a secret outcast on another" (Said, 1993:114).

The nostalgic vision in Said's reflection on exile is somewhat appeased later in his article, in which he draws the relationship between exilic experience and the professional career of significant writers of the twentieth century and he underlines the positive outlets of their experience as "outsiders" for their intellectual work. In it, he remarks that, for intellectuals, an exilic displacement also means to be liberated from the usual career and the prescribed paths, and to be able to invent their own ways (Said, 1993: 123). Considering this, it seems as though being marginal or being outside the communal habitation can bring some positive outcomes to professional lives in some specific careers (the intellectual for Said, the artistic for Meerzon). Nonetheless, I wonder if this "marginality" or "outsiderness" is not only a consequence of exile but also a cause of it, in many cases. What I mean by this is that, that feeling of "outsiderness" can equate to the "intellectual or cultural discomfort" that Meerzon has mentioned before, and that it can be the reason for self-exile in the first place. This discomfort would be dependent on the view that the artist/intellectual has about the professional habitat of her "home" and her own place within it. So, being exiled is again a matter related to self-image, subjectification, and self-placement within a specific sociocultural professional context.

In the case of Erbeste's identity, which is marked by a sense of "un-rootedness" to a "communal habitation" (using Meerzon's and Said's expressions, respectively) and by belonging to a career in the performance arts, this idea of auto-exile determined by cultural, social, or intellectual discomfort takes weight. It also takes the concrete form of a condensed enactment of a life chapter that exposes the extent and consequences of such discomfort after

the self-exile –it is an enactment of a life chapter in which the protagonist intensively tries and fails to meet subsequent professional goals–, with a final reflection about the personal risks of making one's vocational career one's foremost vital concern. The play shows that these risks are not only socio-economic –pursuing a career as a performer in the context of today's Barcelona or the Basque Country is most likely to be equated to poverty or permanent precariousness, as I will demonstrate later on–, but also psychological –the continuous pursuit of stability, a job, time, training and knowledge, recognition... favours vagueness and the distancing from one's own previous sense of identity, it favours a form of self-alienation and self-estrangement.

Added to this, an artist's identity is particularly tied to his/her profession, not just by the means of a strong vocation for it but also by the means of his/her possibility of "theatricalization of the self" and "theatricalization of estrangement", as I shall demonstrate. This is something we have already mentioned when we were analysing the theatre piece *Ella y él: ficciones* by Legaleon-t (Ch. 22) in Part Three. Nevertheless, in the case of exiled artists this possibility becomes an almost unavoidable artistic-vital path, something that is suggested by Meerzon in her book. In her words:

> These artists' exilic flight and longing for return are exemplified in the processes of coming to terms with one's artistic identity. This identity originates within the exilic artist's gradual move from seeing oneself as an ethno-cultural and thus national subject in the past, at home; to recognizing oneself as a representative of a certain profession – a poet, a theater director, a writer, a dancer, or a filmmaker – someone whose life abroad, in the artist's present, must be defined by what this person does, and not by what place, language, or cultural heritage this artist belongs to. (2012: 8)

Therefore, the vocation/profession takes centre-stage in the exiled artists' identity, as members of a communal identity. We mentioned in Part One that when theatre makers work with their own autobiographies and show or stress their professional side in them, they are trying to construct "a group identity, in which their individuality is seated" (Gale and Gardner, 2004: 4). In the case of exiled artists, therefore, and especially when their exile is due to career/vocational reasons, the place their profession takes in both their identity and their quotidian life is central. Additionally, it takes a main position as a resource and tool for (re)configuring that identity.

Homi Bhabha too appeals to his own experience as a migrant (1990: 291) in order to claim that the status of migrants as living borders between cultures, nations, and historical and cultural representations, gives them the special capacity to "reunite" what is in the margins. He cites Eric Hobsbawm to remind us that the historian used those principles (acting

from a frontier status) to write (to perform, and therefore construct) the collective identities of contemporary western societies. That is, Bhabha defends the performativity of contemporary collective identities from the point of view of the exiled and the nation's margins (1990: 291). The "outsiderness", "marginality" or "border status" (in-between-ness) of intellectual and artistic exiles, which Said presented as a consequence of exile; Meerzon somehow pointed to as a reason for exile; and Bhabha valued as an important asset in today's complex and mixed societies It is my belief, that it is also tied to the capacity of artists and intellectuals to "estrange" their own vital circumstances via their work.

This helps us understand how in *Erbeste*, although the original plan of the artist-researcher was to play around with the consequences of self-exile and migration on the subjective and cultural identity of herself as a performer, through the research/creation process she discovered that in the exploration of her own identity, what was more relevant than the sense of belonging to a territory, a language, a culture, a ethnicity or a country, was the sense of belonging to a vocational career. And, as a consequence of that, because of the implicit unsteadiness and precariousness of that career, she was also suffering the "lack of referential steady belonging(s)". Specifically, she was missing and wishing for a family life and more enduring interpersonal relations. We shall see later on how this very personal wish is crucially influenced by the social circumstances that come with being a performer. Here we can advance that during the creative process she discovered that the underlying impulse for the whole creation was a very personal delicate matter: a recent abortion, induced by poverty and lack of hope of any professional success, and which had led to a strong personal crisis for the actress/researcher. That is, the social-labour circumstances (and structures) have a defining impact on the personal and emotional life of a person and, in this case (as in further comparable cases of artistic works by other exiled and displaced persons), the performer uses her "artistry" to navigate, understand and overcome the personal identity crisis to which her profession has led her.

In any event, the idea of exile was present from the first moment but varied in its meaning and nuances throughout the research/creation process of the work, until it was interwoven with the idea of estrangement, which we shall develop during the course of this chapter. In this regard, the subject of research, the performer's identity, became an ongoing progression of de-articulation, self-discovery, and self-awareness throughout the whole APfR process. My awareness (of my states of belonging) at the very beginning of the artistic research was minimal compared to what my intuition and "tacit knowledge"

seemed to exhibit. It was the artistic practice that converted that tacit knowledge into something articulable and transferable. I noted this in an article published in *Estudis Escènics*, whilst unfolding the starting point of the creation process: "while playing with the idea of 'exile' and while writing the first project description, I introduced a 'poetical' sentence in the first page –'El exilio de uno mismo → estar fuera de sí' ('Being exiled from one self → being alienated')– this, as we shall see, ended up being prophetic in terms of the outcome of the searching for the author's identity" (Marin, 2018: 373).

Meerzon also argues that the experience of exile develops in the exiled an extra ability to theatricalize him/herself and his/her life: "the exilic challenge enables the émigré artist to (re)establish new artistic devices, new laws, and a new language of communication in both one's everyday life and one's artistic work" (2012: 2). Therefore, being an artist and being displaced from his/her homeland, both, add to the capacity of someone to estrange himself from his context, circumstances, and inner processes. They also add to the ability to artistically work on that estrangement. This distancing from the familiar and this being able to theatricalize such estrangement is an open and valuable tool that can be applied by artists and to artistic works, as it gives them experience and a genuine perspective on alterity. In Meerzon's words, "the exilic state today can be experienced as an exercise in alterity, in which social, psychological, and artistic challenges dictate […] an immense force for liberation, for extra distance, for developing new structures in one's head" (2012: 7).

Taking all this into account, we understand how an autobiographical PaR or APfR can be very useful and meaningful in discovering and/or understanding inner processes of alterity and subjectification in research related to identity, both personal and communal. *Erbeste* is an example of the theatricalization of self-estrangement. Therefore, as I have noted before, the theatrical work is about exile, and not just about traditional geographical exile but, most of all, about inner-exile, which I describe here as an estrangement of the self.

31. Cultural, geographical, and linguistic belongings in *Erbeste*

> Exile is predicated on the existence of, love for, and bond with, one's native place; what is true of all exile is not that home and love of home are lost, but that loss is inherent in the very existence of both. […] Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that —to borrow a phrase from music— is contrapuntal.
> For an exile, habits of life, expression, or activity in the new environment inevitably occur against the memory of these things in another environment. Thus both the new and the old environments are vivid, actual, occurring together contrapuntally (Said, 2013: 191).

Some aspects of cultural belongings and identity, and some consequences and sub products of both, are usually directly related to geographical exile: acquisition of a new language, adaptation to a new social-cultural context, a new place, the need for new social bonding, integration, longing for previous customs and cultural habits, bilingual social interactions, and code-switching when dealing with other displaced compatriots… All those things are also important and visible in the play *Erbeste*: the audience members witness them during the work. However, they are not presented in the piece as individual matters to be addressed independently. Rather, they are the sum of features that contextualize the invisible world of the portrayed character; they serve as bits of information about the constant changing of the protagonist's mental map, and about her need and use of adaptation abilities. They are integrated within the behaviour of the protagonist and it is through her behaviour that we can deduce and imagine this part of her socio-cultural context.

An example of this way of indirectly including them on stage is the short act in which she talks on the phone to her mother. This is the sole scene and act of the play that is fully in the Basque language, and this fact gives us information regarding her relationship with her mother tongue in contraposition to the relationship to new acquired languages. We shall talk further about the use of different languages in the show later. Right now, we can

focus on the meaning or hints of meaning that this scene proposes in relation to the Basque language. Other than in this scene, Basque comes up sporadically when Erbeste thinks out loud (in Spanish) and some words or a short phrase pop up in Basque on the way –examples of this happen when she is bringing up memories of her childhood whilst playing in her private space, or when she brings up projections of an idealized life-style in the last act. So, from all the languages she speaks, and that the audience hears her using, her mother tongue is the only one she does not use on a day-to-day basis. The Basque language appears as the means of communication reserved for punctuated talks with her family, isolated talks that have to happen by phone, because her family is far away from where she lives now, a place where other languages are spoken. Somehow, her mother tongue seems to be limited to her affective family circle and, therefore, "minorized" in her life.

Consequently, each choice of language used by Erbeste and when it is used, not only informs us about the sociocultural circumstances of the speaker, but also gives us a sense of the emotional (non-) belonging that might be associated with each tongue. Likewise, we can infer from this the position the language spoken occupies in a specific sociopolitical or sociocultural context. In this case, the position of Basque is as a language used only for secluded communication in the realm of affective interaction with family members that are far away. In fact, sociolinguistics have investigated since the late twentieth century "how variations in language not only mark their speakers as belonging to particular social groups but also participate in the process of privileging or subordinating their members" (Carlson, 2009: 24). In other words, the use of Basque language in this scene marks not only the diglossic quotidian reality that the character inherits from the Basque context, but also the situation of "subordination" ("minorization") of Basque speakers in the context portrayed. Audiences can guess the geographical standpoint of Erbeste, at least, that she is far away from her native Basque land, thanks to this insulated use of the Basque language.

In relation to the position of the Basque language in Erbeste's day-to-day life, when the audience witnesses her use of it only by phone (with her mother) or popping-up when she is alone (interacting with her own memories), they may also realize how this language is tied to her childhood days. This notion is latent in the "phone-talk with mom" scene; afterwards, it is offered (in the form of a melancholic sentiment) in the physical-theatre scene where she plays with and around her memories in the solitude of her private space (circumscribed to the table), in which many of those memories, songs and games come up in the Basque language; later, it will be manifested in the last act of the show, when she expresses out loud her nostalgia about the past times with her relatives in her homeland, and some key concepts

(objects of nostalgia) are expressed in Basque. Finally, her Basque identity will be ritualized in the epilogue, the lullaby song (chanted in Spanish), with a symbol of belonging that is both personal and cultural, although not linguistic.

As we have described earlier, after the apparent end of the show –in which Erbeste has asked the audience whether it is best to go back home to build a family life and leave her career behind, or to keep trying and keep wandering, alone, leaving her family wishes behind, and as an answer to herself, after a tense pause, she leaves the stage with her suitcase–, there is an epilogue, a last public performative ritual about vital sacrifices: a lullaby to an unborn child. She sings it sit in the corner of her table, while she embraces a bundle in her arms. By the end of the song –in which she mentions abortion as a sacrifice and compares it with the public sacrifice of bulls at the bullfights– she unwraps the symbolic "baby" she was holding in her arms. The material covering the "baby" is a hand-made tablecloth with the colours and patterns typical of the Basque Country[74]. When the covering is spread over the table the audience can finally see the treasured creature: it is a handmade round cheese plus a big kitchen knife. Erbeste holds the knife to slash the cheese, at the exact moment that the song ends. The lights fade to black as she cuts a piece of the cheese, and she bites on it.

Neither this cheese nor the wine that she offers with it to audience members at the after-show talk, are random. She explains this before inviting the spectators to taste and share these products. She comes from a province in the Basque Country proud of their Rioja Alavesa vineyards and wines. The demarcation of origin of their prestigious red wines brings not only international prizes and new and old brand names to the day-to-day conversations of her extended family and local acquaintances, but also a strong economic input to the area and, most importantly of all (for the actress), it brings the red fermented juice to every single meal at home and at social gatherings. Sheep's milk cheese is also a highly appreciated Basque delicacy, with some prestigious demarcations of origin (Idiazabal, Ronkari…), correlating to specific mountain areas of the Basque Country. Local cheese and wine are a must at every social event in the Basque Country. Furthermore, socializing through and around food and wine are a "Basque trait", as I explained in the previous Part, concerning the dinner-performance *Extraordinario* by Colectivo Babazorro (ch. 20). In the same way, hiking

[74] The typical Basque tablecloths have usually embroideries in red and white over green, or green and white over red (using the three colours of the Basque flag). These tablecloths are of common use in the northern (French) part of the Basque Country. Traditionally produced by hand in little towns like Ainhoa or Ezpeleta (Espelette) and, for the last decades, sold as folkloric souvenirs. Nowadays, it is hard to find embroidered new ones for sale. The one used in the work *Erbeste* belongs to the author's uncle, and it is over forty years old.

to the mountains is a great passion of Basque people.[75] As a result, eating on the top of a mountain and/or bringing back from it a food product (i.e., a shepherd's cheese) is a double pleasure commonly shared in Basque culture. Likewise, the author enjoyed these excursions and experiences with her family from her early years. Once in her adult life and living away, she would continue enjoying them as an extended family occasional (special) activity.

In this respect, the cheese shared with audience members at the end of *Erbeste* honours these memories. The cheese used for the first presentation of the show was bought by the artist-researcher from a local shepherd family at the top of Aratz mountain (located between Araba and Gipuzkoa provinces, in the Basque Country), on a family excursion to that mountain, in the summer of 2015, when she was back home for holidays. Because she lives far away, every time she is back at home and she has the chance to buy a handmade sheep's cheese from the region, she takes it back to Barcelona and enjoys it during the months that follow, savouring it little by little, in order to invoke through flavour, memories and aroma the pleasant nostalgia of earlier days and far away familial gatherings. The flavour of the cheese here recalls other senses and memories, as did the madeleine that Swann ate in *À la recherché du temps perdu* by M. Proust (1871-1922).

On this occasion, the actress was saving the hand-made product for a special event, which came to be the presentation of *Erbeste* in Bilbao. For this première at BAD festival, she decided to share with the spectators this "homeland product" charged with connotations and personal sensations. In the context of the show and its epilogue song, the artist-researcher presents this cheese as both a symbol of her longed-for home and of her sacrificed family. For the next presentations of the show, when it was not possible to personally get a mountain cheese, in order to keep offering this edible representation of nostalgia, the artist-researcher would find Basque sheep's milk cheese at selected delicatessen shops in Barcelona and take them with her to the different venues.

Her decision to use real cheese in the show (a specific one that was meaningful to her) was intuitive for the artist-researcher. The decision to wrap it up in a typically Basque tablecloth to simulate the baby bundle to which she will sing her lullaby, was also at first intuitive. However, a performances progressed, she came to know –through an anthropologist who saw the show and informed her – that the relationship between motherhood and cheese was not totally casual, and definitely not so among some Basque communities. There is a

[75] A sociological study by Baxok *et al*. (2006: 96) states that mountain climbing is the second most practiced sport among Basque people (a 13% of its populations mountaineers), only after general hiking or walking (36% of Basque population does this as a sport).

study by anthropologist Sandra Ott, *The circle of mountains. A basque shepherdic community*, that not only gives an account of the dependence on shepherding labour in traditional Basque communities[76] but also, compares cheese production with human conception. In this book, Ott analyses a shepherding community in the northern Basque Country (the Sainte-Engrâce society, on the mountains of the Soule province) and relates cheese to maternity, in the way they are both conceived in that community. She makes reference to previous literary comparisons between cheese and maternity, studied by Needham in 1959: from Aristotle in *De Generatione Animalarium*, Bk. II, 739b, 22-31 (Ott, 1993: 209), to the Bible, in Job 10:10, or to *Liber Scivias* by Saint Hildegard in 12th century (1993: 210-211). She correspondingly demonstrates, through an ethnolinguistic study, that in the Basque shepherding community of Sainte-Engrâce "Rennet curdles milk to form cheese in the same way as human semen curdles red blood to form an infant" (1993: 197), and she resumes that in that community both procreativities (cheese and infants) are conceived as analogies of male-female social domains: cheese is procreated by men in the mountains; infant is procreated by women in the house (1993: 208). In this regard, it is worth noting some of the comments by spectators of *Erbeste* when they were asked, through a questionnaire, about the symbology of the cheese, both as presented in this epilogue and for them. A 36-year-old local male in Tenerife wrote: "Yes, the symbology intrinsic to the cheese recalls home and the self-sacrificing work of shepherding". A 50 year-old woman from Barcelona stated that cheese "is the smell, is milk, it connects with motherhood, with earth". A female teacher from Barcelona responded that, "it is a metaphor that makes me think, because its fabrication symbolizes the care and nurturing of an infant".[77]

Appropriately, in *Erbeste*'s last performative ritual, when she emulates slashing her beloved sacrificial subject, she is not just forfeiting her possible descendants –the family that she cannot afford to generate and develop, due to her precarious living conditions–, but also the extended family that she has left behind –the one that she can no longer share mountaineering and table gatherings with, due to her erratic readiness for any potential precarious career opportunity she might have in a bigger, more culturally connected city far away. Therefore, metaphorically, both the descendants and the ascendants are sacrificed in that situation, and after the performance she invites spectators to participate in consuming a part of that cathartic sacrifice. In this sense, the theatrical ritual of inviting the audience to eat

[76] Which has also been studied by Douglass and Zulaika (2007) or Zulaika (2012), and in many monographs on socio-anthropology on Basque diaspora in the Americas, published by the Centre for Basque Studies of the UNR.
[77] As previously announced, all the excerpts of audience members' comments included in this Part Four are my translation to English from their original words in their own language (Basque, Spanish or Catalan).

the Basque mountain hand-made cheese and to drink the Rioja Alavesa red wine might be considered a contemporary secular Basque parallel to the Catholic liturgical communion of eating host and wine, as a biblical[78] manifestation of "Christ's flesh and blood": the food and the drink that symbolize more than a person or an origin, but an ideal.

In the surveys, a 63-year-old local man in Pamplona (Iruña) expressed that it was very interesting to him this union of the biographical with the symbolic. And a 55-year-old female professor from Barcelona coincided in the symbolic value of the cheese "because of its popular and atavistic nature". In general, many of the audience members agreed that the cheese could be a symbolic representation of a home(land) because is tied to the ideas of "memories", "nostalgia", "belonging" and "longings", and a local 58-year-old female in Tenerife responded: "Yes. It necessarily creates memories. It brings you to a previously lived moment". For someone else there, it was clear "that flavours and odours are what sometimes recall our own home". And a 31-year-old female writer from the same island stated that "yes, our stomach is a second brain, a way of being and belonging". Although some, in different locations, interposed other gastronomic objects as symbols of their own homeland.[79] The answers overall were varied and not everyone could see or appreciate the pertinence of the inclusion of a cheese at the very end of the performance, but many others did. A young female psychologist from Barcelona agreed that "it is a good symbolization, it is a mark of identity of 'home', of 'family', of 'sharing'…" Finally, when asked if cheese could symbolize a home, a family, or a place of belonging, a 48 year-old male teacher from Burgos answered "Yes, yes, and specially cheeses and Euskadi". In contrast, another (59 year-old) male from Burgos responded after the same performance: "I recall my grandfather's cheese".

Coming back to the linguistic choices of the work, during the show we come to understand that she interacts in different tongues depending on the represented context she is in. That is, each act occurs in the idiom(s) of the linguistic reality the scene is portraying,

[78] Although religion does not seem to have much presence in Basque contemporary theatre, and therefore it is not an identity trait that we observe in this thesis, it is a matter extensively included on anthropological studies about Basque people, Basque traditions and Basque Culture, and it has a significant weight in the way Basque are represented, as stated in Part One. According to Baroja, Zulaika and others, even though Christian evangelization of the Basque Country was not completed until the 15th Century (which makes it the latest area in Europe to become Christian) (Zulaika, 2012: 37-40) the importance and influence of Catholicism in the shape of 19th and 20th centuries' Basque society is undeniable (Zulaika: 2014). That is why we include this comparison in our interpretation and find it relatively significant, not so much on a personal level for the author, but rather on a community-contextual one.

[79] For two Catalan males in their forties, the chosen object would be a "paella" and "pa amb tomaca" (bread with spread garlic, olive oil and crushed tomato). For a young female from Elche (Valencian Community) it was also paella. A French female in her late twenties noted the high symbology cheese also had in her homeland. An Italian 34-year-old woman living in Barcelona agreed with the cheese but introduced bread as another possible symbol. A Chinese young male, prisoner in CP Lledoners, chose a ham as his personal symbol of a family-home-place of belonging. A 56-year-old woman in Bilbao chose thick hot chocolate. For an Andalusian young female living in Bilbao is was stew. For a Castilian 54 year-old woman in Burgos it was a chickpea stew.

which can even be a bilingual one as is the case in Catalonia. This is best shown in the polyglot version of the play officially premiered at Antic Teatre in Barcelona, the one that mixes Catalan and Spanish as the main vehicular languages of the work. In this version, there are two scenes within the same act happening in two tongues, Catalan and Spanish, depending upon whom the protagonist is talking to each time. The scenes portray this bilingual reality in Barcelona, and also the growing presence of code switching in bilingual and multilingual settings (Baker, 2001).

An example of this is the part in which Erbeste chooses someone in the audience to tell an anecdote to about her preparation routine for an audition –she relates the anecdote in Spanish to the audience member–, and then she enacts the final part of the anecdote –entering the space where the casting took place in the past–, and talks to the casting director in Catalan but, at the same time, records her "audition tape" for the commercial in Spanish (because the client and the product are Spanish). In this example, therefore, we see how code switching in a single situation occurs naturally, and we also see depicted the way in which bilingualism occurs in Barcelona. This situation would be different in the Basque Country, where Basque bilingual speakers usually live in a context of diglossia, in which they are prompted to limit the use of each language to specific situations, because not everyone around them understands both main languages (generally, Basque is the unknown one for the majority of people). In the case of Barcelona, on the contrary, bilingualism is packed with code switching, since most of its population understands both languages. Nevertheless, this capital city is actually not just bilingual, as is, for the main part, the rest of Catalonia (PNL, 2022: 12 & 31), but growingly multilingual (Linguapax, 2019: 11-16). The multilingualism in Barcelona is due to the influence of English in various professional contexts (business, tourism, academia…) and to the influence of several other languages on the day-to-day basis by those from immigrated communities. In this respect, the show also gives a sense of this tendency to multilingualism in cosmopolitan cities and life-styles, as we shall exemplify next.

Hence, while showing the local idiomatic customs, the work also makes patent how they are inscribed in an increasingly globalized culture. At the same time, it extends to the point of parody the potential reality: In the first act, the one representing a grant competition, the protagonist starts addressing the president and the jury members in Catalan (or Spanish, depending on the venue) for the salutations and first presentations, but switches to English when she is about to make the oral defence of her project because, she says, "after having lived nine months in New York, I'm more comfortable speaking in English than in Catalan". This is a joke for a local audience, because it is evidently not true but, still, the statement is a

nice and funny excuse for the protagonist to show off –not only about the fact that she has lived abroad, in a cosmopolitan, nerve-centre and artistic centre of the globe but also that she is apparently fluent in "the global language", and therefore up-to-date, competent and prepared for modern times! She thus pompously proceeds to present her project and her trajectory in English, although, as the local audience is not expected to necessarily understand English, her defence speech is superimposed by a pre-recorded voice-over translation of it. This voice-over will be either in Catalan or in Spanish, depending again on the performance venue.

In respect of multilingual theatre productions like this, Marvin Carlson acknowledges their value in recognizing that "the culture that surrounds them is no longer, if it ever was, truly monolingual", and salutes their value in seeking to "accurately reflect the concerns and interests of a multilingual society" (2009: 49). He later goes a step further by considering the "growing importance, especially in Europe, of multicultural and multilinguistic companies" as a characteristic of postmodern heteroglossia. In his view, those companies use multiple languages "not in the interests of verisimilitude, […] but for more distinctly formal or symbolic ends, as part of the play of signification in postmodern work" (2009: 50). In this regard, I must say that in the case of *Erbeste* the use of heteroglossia –as coined by Bakhtin (1981), described by Carlson (2009) and used by Meerzon (2012)– and macaronic language[80] is meant for both portraying a linguistic reality (like the one explained with the examples above) and as a symbolic tool that plays with and questions issues of "signification", "integration", "understanding" and "listening" (as I will detail below).

This last type of use of postmodern heteroglossia in *Erbeste* responds to a need by the author/researcher to provoke in the audience sensations and feelings of confusion, estrangement, and recognition. We shall expand on this later, when we discuss the techniques used in *Erbeste* for the epistemological estrangement of the audience. According to Carlson, the works that use heteroglossia symbolically "manage to communicate in some measure with the audience in the process of learning to communicate with each other, thus providing a model study of intercultural communication and understanding" (2009: 50). Again, we shall also have the chance to evaluate whether *Erbeste* does manage to provide this model in the section dedicated to epistemological estrangement, and specifically when we talk about the reception of the work by the audience (and the feedback that we gathered with the

[80] Macaronism is a term coined to describe the "renaissance texts that mixed Latin with vernacular languages, but later used for any text employing more than one language. Every macaronic performance may be seen as a cross-cultural activity, a staging of differences" (Carlson, 2001: 6)

questionnaire passed around after each show). For now, just in order to underline Carlson's view, we advance that although there is no way we can objectify the influence an artwork (any) has on the quotidian life of its receiver, the questionnaire we created aimed for the audience members to further connect to matters related to this linguistic question. For that reason it approaches two different reflections by the spectators: 1- how they felt in front of an heteroglossic theatrical work and, 2- how they feel in front of multilingualism in society. As a meaningful indication of the way this heteroglossic perspective in theatre influences the viewpoints of "signification", "understanding", "communication" and "integration" of audience members, we recall the answer by a monolingual (Spanish) 44-year-old local female in Bilbao, who described her relationship to multilingualism in contemporary society and in relation to the heteroglossic scenes in *Erbeste* "as a challenge that is hard for me and it isolates me, but that motivates me to learn that which is different".

Besides this, the described aspects of Erbeste's heteroglossic interactions and behavioural choices not only give us a clue as to her sociocultural context, but they also settle the foundation for her inner uneasiness and uncertainty: a consequence of trying to adapt to and even outstrip any actual and prospective linguistic situation. So, although not being thematically central to the issue of geographical exile, they are contextually central to her inner process of exile.

An example of her continuous, yet not always successful, attempts to adapt to new linguistic and cultural contexts is shown when Erbeste unwittingly mixes up languages in the same conversation. For instance, in the scene of the audition for an international movie, when she asks directions to random audience members, both in English and Spanish, in order to find the place where the audition is held. Afterwards, when she arrives there, she is prompted to present herself and she starts doing so in one ("wrong") language (Catalan for Spanish speaking audiences, English for Catalan speaking audiences, or Spanish for English speaking audiences) but corrects herself by continuing in another ("adequate") one (Spanish, Catalan or English, respectively). She even has a hard time synthesising where she comes from. She first introduces herself as being from Barcelona, then corrects herself and states that she is Basque, "from Vitoria-Gasteiz but" lives in Barcelona. And later on she compacts her geographical belonging as "a Basque from Barcelona", an oxymoronic expression for a controverted identity.[81]

[81] In this scene, there are actually two intended oxymorons in the presentation she does of herself, although the previous oxymoron would only be significant for Basque speakers: at the beginning of her presentation, she gives her full name, Erbeste Sustrai, which can be translated as "Exiled Roots" or "Aliened Root". Besides the contrast that the superposition of these two names provide, and with which the author aims to activate some kind of estrangement in Basque Speaking

It is worth noting that Erbeste's ability, tendency, and necessity to adapt to every context are very different from the concept of cultural or linguistic "autoodi" (self–hatred), as coined by sociolinguist Rafael Ninyoles (1969). We should not mistake them, even though they both are related to ideas such as "asymmetric power", "market dynamics" and "fields", as explained by Pierre Bourdieu (1982; 2014). In *Erbeste,* there is no showing of any language or cultural behaviour as being more "legitimate" than others. The protagonist does not abandon her own culture or language for another. Even less does she reject or shame any of her languages or cultural traits. On the contrary, she tries to add them up in her life. She adopts the new ones along with the old ones. She temporarily adapts to each geographical, cultural, linguistic and labour context, delves into that situation, and changes when the situation changes.

However, in relation to the asymmetric powers that are at play in every situation, it is true that each of those geographical, cultural and labour contexts she enters ("markets", in Bourdieu-an terms), are a "field" on their own and therefore they have their own "power structures" with "symbolic violence" that prioritize the use and convenience of a specific language and "habitus" over the others. Responding to this, what we see in her is a tendency to assimilate every context and to integrate into it, provisionally. Somehow, in every one of those labour contexts she enters, she notices or suspects each symbolic structure and market rule and consequently, extemporizes a habitus that responds coherently to the expectations of that market. But, for Erbeste, that use, and situation are always temporary and contingent. If there is a hierarchical organization of them within her inner self, it is always instrumental and temporary.

Due to the rather frequent shifts in her cultural and linguistic contexts, these affect the way she sees herself and, certainly, the way she defines and presents herself. For instance, continuing with this example in a scene set in an international context to which she has travelled for an audition and has gone through a migration control, we see how, even though Erbeste (and Rakel) has a quite strong and long-lasting relationship of belonging to her "original Basqueness", she does not know how or where to situate that "root" after her adopted Catalanism within a prospective next migration to a different country –where

audience members, the truth is that the term "roots" does not just imply a bond to a place or a soil, but, in Barba's opinion, "an *ethos* which permits us to change places". In his view, which we find significant for Erbeste's situation, the root "represents the force which causes us to change our horizons precisely because it roots us to a centre. This force is manifest if at least two conditions are present: the need to define one's own tradition for oneself; and the capacity to place this individual or collective tradition in a context which connects it with other, different traditions" (Barba, 1999: 267).

international film productions in English are held. According to the hints offered in the dramaturgy, this international migration would be the fifth displacement of Erbeste. In such an international context, her previous identifications as Basque or adopted Catalan could seem irrelevant or meaningless for local people, who could easily tag her just as "Spanish" or even "foreigner", in a simplification of her differences with (/of her otherness to) the local people. For all these reasons, because her referential cultural life-space changes repeatedly, her immediate states of belonging also have to change, as well as the way she presents them. Putting it in an abstract parallelism: Erbeste feels fine being described as 2 in context A, her native context; when she is away she can still identify as A2 in contexts B and C; even after fifteen years living in context D, she can still feel at ease when referred to as AD, or 2D –let's say that in her belief, the numbers seem more defining than a letter, but apparently they are not so used to numbers in this D context, and she is fine with that–; on the contrary, when entering context X, she is not sure whether she is more of an A or a D, or whether the numbers are relevant or appropriate to state... The more migration processes one adds to this chain of contextual shifts, the more complicated it becomes to establish a consistent inner image of who one is in relation to the newest and the accumulated contexts. All those contextual features reinforce Erbeste's sense of uncertainty, and they build on her lack of a reference point for her identity.

What I am arguing here is that the instability of sociocultural context, along with socio-economic precariousness (a point I shall develop in the next chapter), lead to a continuous displacement of the self: oneself tries to adapt to its continuously changing points of reference –and tries to re-define what is "me" in relation to "the other", in circumstances where, furthermore, the "me" is often in a disadvantaged situation (as an immigrant and as a result of precariousness). The inner self mirrors each "other context" and each "other person" (potential hirer) and projects an adapted version of herself for every occasion. But every adapted version becomes circumstantial and contingent. Thus, one's self-projection is inconsistent in time, and therefore it leads to precariousness of self-image.

32. Precariousness in (and around) *Erbeste*

The artist/researcher Rakel Ezpeleta and her alter ego Erbeste share some distinctive identity traits related to their common socio-cultural background (at the time this PaR was created): they are both free-lance artists that sporadically work for other companies and projects; they are both females in their late thirties who develop their careers in a bilingual community; both are born in the Basque Country, have briefly lived in New York and in Paris and are now currently living in Barcelona; so, they have moved from one small capital city to a bigger capital city, from a bilingual context to another one in a cosmopolitan context with a new different main language; they have both migrated for vocational reasons (self-exiled); and they both seem to be over-qualified for multiple tasks, yet they are currently unemployed.

Someone could think that moving from one region to another within the Spanish State it is not to be considered migration. Nonetheless, in Spanish, Basque, or Catalan languages (and contexts) "migration" refers to any kind of moving of a permanent setting from one sociocultural setting to another. In this context, besides the economic reasons, there are social, cultural, and linguistic motives for migrating from one region to another. And, historically, especially during the 20th century, there have also been collective migrations due to political reasons within the Spanish State. We talk about migration (sometimes specified as "internal migration") when referring to the movements of people from rural areas to big cities or from one autonomous community to another. These movements for the migrants imply a big change in lifestyle and cultural referents, especially if we consider the important differences and cultural specificities of various autonomous communities with their own respective languages and national histories. In the twentieth century, the communities that hosted more immigrants from different regions of Spain (specially from Andalusia, Galicia, and Extremadura) were the most industrialized ones: Catalonia, Madrid, and the Basque

Country. And the next question relating to Erbeste's character, whose last migration happened from the Basque Country to Catalonia, would be, "why would someone migrate from one rich community to another?" (*cf.* INE, 2021) In the answer to this is where the artistic vocation takes the standpoint for her self-exile.

The Basque Country lacks a well-developed cultural sector in relation to performing arts. The professional theatre that is programmed in institutional theatre venues of the southern capital cities is mainly an imported one. Private initiatives of performing arts exhibits are scarce and fringe. Local companies have a very small commercial circuit for touring their shows within the Basque Country (unless they specialize in theatre in the Basque language for children, and therefore they tour public and private schools, financed mostly by the education department or the "Basque language promotion" departments of the Basque Government and other public institutions). The circuit and exhibition possibilities are even smaller for those artists and companies developing experimental works (Marín, 2020; Zallo, 2005: 4; *cf.* Gil, 2001; Albéniz, 2014). Up to 2015 there was no professional school of acting, dancing, directing, playwriting, or choreography that would be equivalent to a degree of higher education.[82] For this reason, traditionally, all aspiring professional actors and actresses would sooner or later emigrate for the purposes of completing their artistic studies. They would move mainly to Madrid; but some, those willing to learn a new language, would also migrate to Barcelona; still others would follow physical theatre training in private professional schools in France or Switzerland; and more recently, some would even choose a drama degree at a university in the UK or in another European conservatoire).[83]

Many of those students would continue their professional career in their elected host city and become a permanent resident there, due to the limited options of jobs within the artistic sector in the Basque Country. Out of those that choose to come back, the majority are either giving up some of their vocational aspirations, or they are relying on job offers by the regional television, ETB, a modest public channel that has produced a few low-budget fiction series which have yearly provided somewhat stable jobs to some dozens of Basque speaking actors and actresses.[84] In those circumstances, we can understand why most artists choose to

[82] Since 2015 there is in Bilbao a public higher education professional school for acting and dancing, financed by the Basque Government, called Dantzerti. This has led to an outburst of young and emergent companies in the last years. Still, most of them cannot professionalise.

[83] We have confirmed this through interviews with local artists and cultural agents (37 interviews) from all four regions of the Basque Country within the Spanish State that we held in 2010. We can verify this tendency by comparing the personal trajectories of the artists included in this study: all of them (8) have lived away from the Basque Country for several years in order to complete their artistic training and launch their career, and a significant proportion (3) still live away and work mostly outside the Basque Country.

[84] This situation is changing since the creation of the institutional drama conservatoire Dantzerti, and since the appearance of the first cohorts of local actors and actresses formed there (from 2019 on). There are now extensively more young theatre

leave the Basque Country to pursue their performing careers, and also why the majority of them are concentrated in Madrid (with performers coming together there from all over Spain) and why some others, fewer, those willing to learn and work in a new language, also migrate to Barcelona (where more international actors are concentrated in the local professional schools).

A study about the socio-labour situation of actors and dancers in Spain conducted by the AISGE Foundation[85] in 2016 reports that the community of Madrid has more than half of the artists (53%) in Spain who took part in the census. Catalonia has 18% and the Basque Country only 5% (similarly Valencia and Galicia, have another 5% each) (AISGE 2016a: 9). So, in Madrid there are 6.9 artists working in film and TV for every 10.000 people, whilst in Catalonia there are 2.0, in the Basque Country 1.9 and in other communities below 1 for every 10.000 people (AISGE 2016a: 10). The report also indicates significant data about the unemployment rates within professional actors and dancers in relation to different territories. Artistic unemployment index is very bad (above 50%) in Navarre, Basque Country, Andalusia and Valencia (from worst to "less bad"), whilst the lowest rates of professional unemployment are at 33% in the communities of Castilla La Mancha, Extremadura and The Balearics (AISGE 2016a: 11). With all this data, it seems as though vocational exile might not be such a free choice for Basque performers.

This was the sociocultural context behind Rakel Ezpeleta's choice to migrate to Barcelona. In the first place, she was looking for a better professional artistic training and, later, to develop a career in the performing arts. Still, the artistic labour context in Catalonia is far from being ideal or easy for a newcomer, and even less so after the big international economic crisis started in 2008 given its consequences in a state with an historical administrative disdain for artistic and intellectual labour, as we will reveal next.

The study by AISGE foundation was based upon surveys completed by 39% of its associated artists[86] and it refers to their situation in 2016, well after the economic crisis

companies working locally, as well as more projects, activities and exhibition spaces dedicated to "emerging" theatre practices. This is not to say, however, that their economic or labour situation is in any way stable.

[85] Artistas e Intérpretes, Sociedad de Gestión (AISGE) is the entity that manages intellectual property rights of actors and dancers in audiovisual media in Spain, with approximately 15.000 members (AISGE, 2018: 90). Their charitable foundation commissions different studies occasionally. In this case, the *Informe sociolaboral sobre el colectivo de actores y bailarines en España* is a sociological study, more than 400 pages long, conducted during the first seven months of 2016. The study was elaborated over a survey to 3.282 artists, out of which 558 were done in Catalan provinces. This number corresponds to the 36,4 percent of AISGE members in Catalonia.

[86] AISGE census is representative but not equal to the total number of performance and theatre artists in Spain. Only actors and interpreters who are potential recipients of intellectual property rights (those who have participated in audio-visual works that might be shown on television, cinema or another pay-per-view platforms) can join AISGE. There is not an exact and up-to date census of artists (segmented by their respective artistry) in Spain. However, there is an approximation for the theatre and performing arts sector: according to data provided by the Ministry of Education, Culture and Sport through their

escalated. The report highlights that only 8.17% of Spanish actors (and actresses) can make a living out of their profession (only 8.7% earns more than 12.000€ per year); it also points out that only 2.15% make more than 30,000€ per year; only 43% of professional performers have a job in their profession and, out of them, more than half get less than 3,000€ per year. Comparatively, in 2004 the figure of employed artists in Spain was 66%. The report also indicates that female employment is six points below men's, meaning that women earn less and that they work without a contract (that is, illegally) on more occasions than men do (AISGE 2016a: 2). Another recent sociological study about the labour precarity of female artists in Spain, focussing on fine arts, visual and creative artists, reinforces the diagnosis of a clearly worse situation for women among an overall scenario of precariousness for the majority of all artists (Pérez-Ibáñez & López-Aparicio, 2019: 904-913). Out of the total number of performers affiliated to AISGE, 11.7% work without a contract. In response to this severe situation of economic and labour precariousness, 46% of actors and actresses in Spain have to rely on additional jobs, 33% of which have a second job which is completely unrelated to their artistry (AISGE 2016a: 5). The conclusions of this data seem clear: "These figures define a very complicated scenario for professional performers, since the traditional intermittency and precariousness of their jobs has worsened significantly since the economic crisis. The investigations of the AISGE Foundation show that the situation has worsened for at least the last three years, in a dead-end context: increasing unemployment, increasingly precarious work and few alternative or complementary solutions outside the performing arts sector" (2016a: 5).

Regarding the situation in Catalonia, the same study confirms that 46% of artists cannot find a job as performers, and that the difference between women's and men's employment is even greater than in Spain (54% women are unemployed versus 39% of men who are unemployed in Catalonia, which makes a difference of 15 points), as well as the number of people working regularly without a contract, which ascends to 13% in this Autonomous Community (AISGE 2016b: 3). Another indicator confirms that the consequences of the general economic crisis have been even worse for artists in Catalonia: 58% of performers in this territory live with artistic incomes under the limit marker of poverty (in the case of Spain the corresponding figure was 32% but it also included the earnings from second jobs) (AISGE 2016b: 2). Out of the 46% of professionals who are unemployed by the sector, 58% do not receive any institutional financial support, pension,

statistical website CulturaBASE and in reference to EPA 2014, in Spain the artistic collective (performers in live shows) comprises 54.700 professional artists (plus 190.900 technicians that work in the same sector) (Gobierno de España, n/d).

subsidy or unemployment benefit. Total unemployment (not working within the artistic sector nor in any other sector) affects 21% of all theatre practitioners in Catalonia (2016b: 3).

This current socioeconomic situation for theatre makers and artists (in Catalonia, the Basque Country and, in the Spanish State generally) is a consequence of bad economic policies affecting the areas of culture, education, research and the arts, in addition to poor planning of social welfare since the beginning of the latest western economic crisis (which had especially harmful effects on the Spanish economy). I would like to clarify that social welfare policies in the Basque Country are notably more protective than those applicable in Catalonia (at least, they were around 2016), but, since the artist-researcher behind *Erbeste* has been formally resident in Catalonia since 2003, only Catalan policies applied to her during the development of her research/creation process. In 2013, the Catalan National Council for Culture and Arts (CONCA) published a yearly report about the *State of Culture and the Arts* where the consequences of cuts in public funding and tax increases were warned:

> The Catalan cultural industry is still a powerful economic sector: there are 20,132 cultural enterprises employing 95,000 workers, which is 3.3% of total employment in Catalonia. However, the economic crisis is affecting this sector very directly. Since 2007, employment has fallen steadily, involving a loss of 29% of workers, with Catalan employment falling from 3.9% to the current figure of 3.3%. […] All of the cultural sectors are immersed in specific resizing processes. […] Catalan theatre, dance and circus companies are also suffering from government cutbacks in contracts as well from as the risk-reduction policies implemented by private programmers (CONCA: 8). In the last five years, the budget of the Department of Culture has been cut by 23%, while its subsidies' budget fell by 18.3%. This fall was as high as 37.2% in aid to investments and 12.8% in aid to activities (CONCA: 9). Catalonia is suffering from a considerable cultural deficit as opposed to the European reality and thresholds, and reducing the budget for culture therefore affects a sector that is still well below the level it should have reached. (CONCA: 10)

Sadly, the situation for artists has not improved lately. Recent studies show that, up to 2018, the labour and economic situation of most theatre artists in Spain was still decaying, by comparison with its harvest indicators in 2009 (Muro, 2018). They also show that when the artistic and cultural sector was starting to show signs of recovery from the preceding economic crisis, it suffered another big crisis due to the Covid-19 pandemic and the forced halting of most cultural activities for more than a year (Bustamante, 2020), which has resulted in the vanishing of theatre companies, exhibition spaces, jobs… It also resulted in in the angry and united protests of many professionals in the live arts sector, to local and central governments (both in the Basque Country and in Catalonia, and even in Madrid), clamouring

for structural changes in the policies applicable to the cultural and artistic sector, and clamouring also for financial subsidies during the pandemic, specific to the precarious reality of their workers.

Nowadays, both the Basque Country and Catalonia's societies are ruled by neoliberal culture. Considering the essence of neoliberalism, "a peculiar form of reason that configures all aspects of existence in economic terms" (Brown, 2015:17), in both societies it applies what Jen Harvie writes in reference to the UK's context: "Political, economic and social mandates […] exhort artists to model creative entrepreneurialism, marked by independence and the ability to take initiative, take risks, self-start, think laterally, problem solve, innovate ideas and practices, be productive, effect impact and realize or at least stimulate financial profits" (2013: 62). At the same time, these mandates reduce for artists the possibilities of being viewed and treated as craftsmen and women. This question adds a huge pressure on artists who, on the other hand, seldom succeed to financial benefits or even survival, as the statistics about sector employment demonstrate. Therefore, artists live in scarcity and self-doubt, not only economical but also affective since they continuously have to prove their social and personal value according to the countable success of each of their works and projects. Brian Massumi, referring to the affective exigencies of labour precariousness and unemployment, goes further when stating that, "even when you have a job, the uncertainty about having it and keeping it in such a volatile economy […] makes one constantly think about its own 'commerciality' and its potential future job". Therefore, one's personal time starts to be occupied with "self-development and self-care, in order to keep oneself healthy, alert and ready for high performance". In this context, "the differences between labour and personal life disappear; there are no longer distinctions between the public roles and the private ones". And he adds up by stating that being unemployed creates a whole different group of restrictions and measures for control[87] (Zournazy & Massumi, 2015: 48).

While job instability may be considered "natural" within the arts sector, it is undeniable that today's globalized economy adds new layers of instability for artists: job projects are shorter, funding is more fragmented and scarcer, multi-tasking and job

[87] Translation is mine. Published in Spanish: "Incluso cuando no estás en el trabajo, la inseguridad que conlleva el hecho de tenerlo y desear conservarlo en una economía volátil (en la que existe escasa estabilidad laboral y los tipos de trabajo que se ofertan cambian rápidamente), exige que uno esté continuamente pensando en su propia "comerciabilidad" y en cual será el próximo trabajo. Así que el tiempo libre empieza a ser ocupado por el desarrollo personal o por el cuidado de uno mismo para mantenerse saludable, alerta y al máximo rendimiento. La diferencia entre tu vida laboral y tu vida fuera del trabajo se viene abajo, ya no existen distinciones entre las funciones públicas y las privadas. Estar en el paro genera un conjunto totalmente diferente de restricciones y controles." (Zournazy & Massumi, 2015: 48)

diversification seem increasingly necessary, artists have to travel more and further away looking for new opportunities… In this respect, there is another report worth citing. Based on some previous sociological reports and in their experiential knowledge on the artistic sector, Actor's Union in Madrid (UAAM) published in 2017 a proposal for politicians to improve the socio-economic situation of the sector by implementing specific tax-collecting policies, unemployment policies, and work-life balance policies that would take into account the inherent instability of the profession. In their *Estatuto del Artista* proposal they state some facts about what it means socio-economically to be an actor in Spain, that are relevant to this study:

> Nowadays, the Spanish labor market is characterized by a strong temporality and seasonality, which resembles in many ways the artistic work, [...] the artistic activity [...] is in itself intermittent, fractured between different works and manifestations of said artistic works. This situation is historical and [therefore] the idea of stability and uniformity in artistic development are notions contradictory to this activity. […] Finally, in much greater extent than the rest of jobs, the artistic activity is completely unstable and flexible. The contracts are in 100% of the cases the 'temporary' kind, either demarcating a 'specific work' or a 'specific time'; the derived income is intermittent and fluctuating; and the artistic activity's development is characterized by an absolute geographical mobility of (in this case) the interpreters, all of which increases the precariousness of workers in the sector.[88] (Unión de Actores, 2017: 8-9)

There is another sociological study that comes to the same conclusions, *Actividad artística y precariedad laboral en España,* in which, although it is focused on visual and creative artists, the authors state that their "frankly unstable situation [...] shares precariousness with many other creators within the cultural industries, and that it possibly puts in risk the further cultural development of our country"[89] (Pérez Ibáñez & López-Aparicio, 2018: 61). In their conclusions these sociologists point out the new requirements for artists on self-development, marketing and entrepreneurialism, as Harvie wrote, and I pointed out before. They determine "a new artistic profile, in accordance with today's market circumstances […]. It is an artist that defines and manages their personal brand, their

[88] Translation to English is mine. Original in Spanish: "Hoy en día, el mercado laboral español está caracterizado por una fuerte temporalidad y estacionalidad, lo cual asemeja en muchos elementos al trabajo artístico, por ello el concepto de intermitencia es tan fundamental. […] la actividad artística […] es de por si intermitente, fracturada entre diferentes obras y manifestaciones de dichas obras artísticas. Esta situación es histórica y la idea de estabilidad y uniformidad en el desarrollo artístico son nociones contradictorias a la actividad. […] Por último, con mucha más relación con el resto de empleos, la actividad artística es completamente inestable y flexible. Los contratos son en el 100% de los casos temporales, bien sea por obra o por tiempo determinado, los ingresos derivados son intermitentes y fluctuantes y su desarrollo se caracteriza por una movilidad geográfica absoluta en el caso de los intérpretes, la cual aumenta la precariedad en la vida de los trabajadores del sector." (Unión de Actores, 2017: 8-9)

[89] Translation to English is mine. Original in Spanish: "una situación francamente inestable […] que comparte precariedad con muchos otros creadores de las industrias culturales, y que posiblemente corre el riesgo de pasar factura al desarrollo cultural de nuestro país". (Pérez Ibáñez & López-Aparicio, 2018: 61)

communication and distribution tools […], socially active both online and offline, open to mobility, and interested in international training and professional development"[90] (2018: 61).

This need for an artist to produce and manage themselves as a brand, in order to be more visible in the labour market, besides forcing them into more unpaid work and time dedicated to this effort, also has an effect on their self-image, and overall on their identity. This is something that we can also see in the show *Erbeste*. The argument we are about to develop in response to the analysis of *Erbeste* is precisely that the precarity and instability inherent to the artistic activity, plus the need to construct a public professional self that is marketable, both add to the burden of an artist towards their self-image, self-value, self-recognition, and self-esteem. They all increase the pressure into identifying, configuring and maintaining an "identity" that meets the expectations of the "show business". Actors' identity, therefore, is strongly dependent on its professional side and, at the same time, strongly vulnerable.

This is why when I talk about the precariousness Erbeste lives in, I refer to both her labour and economic situation and also to her emotional and psychological stability in terms of self-image, value, recognition, and her sense of belonging. Seeing oneself as a product definitively has an impact on one's identity. In relation to this, Wendy Brown, writing about the neoliberal way of structuring life towards entrepreneurship, states that "both persons and states are expected to comport themselves in ways that maximize their capital value in the present and enhance their future value, and both persons and states do so through practices of entrepreneurialism, self-investment, and/or attracting investors" (2015: 22). In her words, "any individual who veers into other [non entrepreneurial] pursuits risks impoverishment and a loss of esteem and creditworthiness at the least, survival at the extreme*"* (2015: 22). This is what precarity implies. This is what affects most artists. Jung-Shoon Shim quotes Guy Standing (2013) when writing, "the precariat is a neologism indicating 'the newly emerging social class characterized by economic insecurity and uncertainty'" and he defines precariousness as "the quality of life and existential state of such workers" (Shim, 2017: 216). So, we see how insecurity and uncertainty are inherent to precariousness, but not just in economic terms. Precariousness affects the whole existence of an individual, including his/her psychology and affectivity. The lack of assurance about the future conditions the behaviour of individuals in the present. In this respect, Nicholas Ridout and Rebecca

[90] Translation to English is mine. Original in Spanish: "Asimismo, hemos podido determinar un perfil de artista nuevo, propio de las actuales circunstancias que plantea el mercado […]. Es un artista que define y gestiona su imagen de marca, sus herramientas de comunicación y difusión e incluso sus propios canales de venta, socialmente activo *offline* y *online*, abierto a la movilidad e interesado por la formación y el desarrollo profesional internacional".

Schneider write: "Precarity is life lived in relation to a future that cannot be propped securely upon the past" (2012: 6).

In my understanding, all this uncertainty has an effect on the self-image and identity of artists, migrants and all those living in precarious circumstances in our western, neoliberal, "fast forward" societies. Our identity develops in relation to immediate references: by positioning oneself as "identified with", "distinguished from" or "opposed to" whatever surrounds us. This inner position becomes confirmed or resituated over the time, with every interaction with the outside context. So, when the immediate references change constantly, the position of the self within the referential inner (psychological and emotional) map becomes unclear. And, somehow, the only certainty that one might develop while being an artist today in Catalonia or the Basque Country is that one's life is revolving around one's artistic career and that everything else is uncertain. This is actually the message Erbeste-Rakel exteriorizes in her final monologue at the end of the show when she speaks directly to the audience with the house lights on.

The situation of this labour market and its precariousness is reflected in the play, through the overall context in which we see Erbeste desperate to get a job and, also, specifically in the third scene, the one situated in an important audition for an international movie. In this scene, Erbeste comes in rushed and anxious, because she arrives late and is at risk of missing a job opportunity. Once in, she is given a short time to perform "her best" (with a self-presentation and a song) in front of a recording camera that will be viewed by her admired film director Lars [Von Trier]. She efforts to present herself and all her abilities in a compacted way, trying hard to make clear that she is special and genuine, but soon, her anxiousness results in a stream of consciousness type outpouring and she ends up mixing professional "selling" features with personal matters, making her seem needy and desperate for an artistic job:

> **Erbeste:** (Speaking fast and anxiously) I'm a really hard worker. Anything you need, I can do it. I'm a blank sheet. I'm hypersensitive and super-empathetic, with all living beings. I love animals even though I eat them. I tend to overdo things but I'm working on it. If you say to me "do nothing" then I can do it very well! …Do you want me to perform a monologue from Medea? I can tap dance! I don't like it, but I can do it (she taps while she speaks:) I speak five languages: Spanish, Euskara, English, Catalan, French… Every time I learn a new language, I forget the last one, though. I've won five prizes for teaching! Well, my students have. I'm doing a PhD in anthropology about the Gu[91] people, who are in danger of extinction. Researcher, teacher, director, producer, adapter, translator, cultural mediator, investor (in myself), entertainer, dancer, singer and actress… Actress! (She

[91] "Gu" is the Basque term for "we".

> performs a weird ritual to calm herself down). I have been doing things for 20 years, 4 of those were legit. (With a forced smile:) But hey, as we all know, a tanking economy is the new black! …I've been unemployed for two years, without benefits (tense pause). I love your films! *The Idiots* really affected me. I watched it in Paris. The next day I cried whilst making love. Any questions? Great. (Ezpeleta, 2016: 24'08'')

The philosopher Dieter Lesage gave another example of this increasingly naturalized schizophrenic multitasking of artists in our contemporary neoliberal societies. He wrote a text for the catalogue of an exhibition by the artist Ina Wudke at the Museumsquartier Vienna in 2007, in which, instead of reflecting on her artistic work, he listed all the different roles she had to play in order to make her art, therefore shifting the focus onto the ways art is produced (and valued) socially[92]. We can apply what is described in this text about Wudke's life-style to Erbeste's, and with this description, we can understand how the way art is produced and valued nowadays affects the way artists develop their identities in order to professionally "succeed":

> You are an artist and that means: you don't do it for the money. That is what some people think. It is a great excuse not to pay you for all the things you do. So what happens is that you, as an artist, put money into projects that others will show in their museum, in their Kunsthalle, in their exhibition space, in their gallery. So you are an investor. You give loans nobody will repay you. You take financial risks. You speculate on yourself as an artistic asset. You are a trader. You cannot put all your money into one kind of artistic stock. So you diversify your activities. You manage the risks you take. You would say it differently. I know. You say you suffer from a gentle schizophrenia. You have multiple personalities. You are a photographer, but also a DJ. You have a magazine, you are a publisher, but you also organize parties. You take photos of party people. You throw a party when you present a magazine, you make magazines with photographs of party people, you throw a party and you are the DJ. […] You present yourself as someone else and you are the way you present yourself. You pretend and you are for real. You sing. You're doing research on the swing. You make photographs from photographs, you put magazine covers in your magazine, you cover songs. You are an artist and that means it would be nice to get some money for all the things you do. You write for subsidies, you try to get grants, you talk with nice people who might lend you some money, you have a solicitor to help you in order to get money from people who aren't nice. (Lesage, 2009)

Lesage's text shows how the way an artist works is tightly related to the way artistic work is nowadays recognized and valued, and how an artist has to "reinvent" and adapt themselves in order to gain that recognition and value. In the view of Bojana Kunst, it also shows how "the natural openness, interdisciplinary, instability and flexibility of

[92] The text "A Portrait of the Artist as a Worker (rmx.) Everything that I do" was later published by the author in the journal *Online Art and Research* (Lesage, 2009). An extract of this text was published in Spanish, translated by Bojana Kunst, in a volume about affects and work, edited by Rozas and Pujol (2015: 151).

contemporary artistic work is not just an aesthetic quality, but something deeply connected to the way art is produced"[93] (2015: 152). Kunst sustains that this portrait of Ina Wudtke shows that the artist "is in reality an ideal virtuous of the contemporary postfordist work […] (flexibility, mobility, performativity, simultaneity, impermanence)"[94] (2015: 154). We agree with this vision. This is why we stated in the previous part (when referring to the work *Ella y él: ficciones* by Legaleon-t), and we are arguing here, that theatre artists nowadays may be taken as a significant reflection of how globalized neoliberalism affects subjects of the "precariat".

At the same time, we should acknowledge that a social trait such as precariousness is in itself a defining trait of identity, as we discussed in the previous section, when talking about uncertainty. Judith Butler was aware and wary of this: "under the name of 'the precarious' we might be making a social and political condition into an identity" (Puar, 2012: 169). That is exactly what Guy Standing does (2013) when coming up with the term "precariat" in order to demarcate a new heterogenic "social class" that is not determined so much by given facts (family status, etc.) or meritocracy, as it is by economic and political contingencies outside of one's control. Kunst also sustains that the artist has become a prototype of the precarious and flexible worker, since his/her work is related to the production of life (the production of subjectivity and of sociability). Therefore, the dissolution of the divisor line between life and work, so common to artistry, "is also central to the capitalist processes of life's exploitation. It often seems like the artist is the ideal worker of contemporary capitalism" (Kunst, 2015: 154).

At any rate, what we can infer from both examples is that this continuous precarious-multitasking over-flexible style of the work-life of artists influences their subjectification of who they are. It diffuses their identity into multiple different strands that become different forms of presenting themselves and that are taken as their kaleidoscopic identity (in parallelism with the "multifrenic" state that Kenneth Gergen [1992] described for contemporary identities). The social and cultural anthropologist Remedios Zafra writes around this in her prize-winning essay *El entusiasmo*. She refers to the precarious situation of contemporary workers in the culture sector, which in the context of Spain (and Catalonia) is increasingly producing pre-devalued jobs. She writes from the point of view of a

[93] Translation to English is mine. Original in Spanish: "Muestra que la naturaleza abierta, interdisciplinar, inestable y flexible del trabajo artístico contemporáneo no es sólo una cualidad estética, sino algo profundamente conectado con las formas en que se producen las obras." (Kunst, 2015: 152)

[94] Translation to English is mine. Original in Spanish: "El retrato de Ina Wudtke muestra que el artista es en realidad un virtuoso ideal del trabajo posfordista contemporáneo […] (flexibilidad, movilidad, performatividad, simultaneidad, impermanencia)". (Kunst, 2015: 154)

"precarized" academic woman in her late thirties, and notably includes in her account the labour of new academics and the majority of intellectual-artistic labour done by women in the cited social context. By the way, Judith Butler also acknowledges this increasing situation of the precaritization of academia and how it is specially significant in the case of Spain: "more and more laborers within the academy are subjected to new forms of precaritization. In a way, the situation of nontenured academic workers (I believe they hold *basura* positions in Spain: "trash" or "garbage" positions) forms a bridge between the institutional crisis of knowledge within the university and the production of disposable populations of workers" (in Puar, 2012: 167). Coming back to Zafra's diagnosis of the culture sector, from her situated point of view as a creative-intellectual woman:

> The context of these creative subjects would be defined by their infiltration in temporary jobs and practices, and in permanently connected lives. These are subjects that are wrapped in precarity and are dressed-up in feigned enthusiasm, used to increase their productivity in exchange for symbolic payments or postponed life-hopes and expectances. An enthusiasm that takes its greater expressions of forced joy in cultural and creative jobs and, increasingly, in the academic context.[95] (Zafra, 2017: 14)

Zafra's standpoint resonates strongly with that of the author of this dissertation and of the work *Erbeste* (and with her *alter ego*) during the conception and progression of this research project: a woman in her late thirties, an unemployed (or rather, unpaid and self-exploited), multi-tasking performer, and self-funded part-time PhD researcher. As such, precariousness seems to shadow her whether as a woman, as an artist, or as a new scholar. I have discussed before how the relation between labour precarity, artistic career and identity is even tighter in the case of women, and this is underpinned by a sociological study on Spain's situation: "The case of female artists in our country shares many of these aspects of precarity, but also by definition of their professional identity as artists"[96] (Pérez-Ibáñez & López-Aparicio, 2019: 901). In those conditions and coordinates, Zafra continues writing about the effects of this sustained situation on the identity of the protagonist of her essay, a figure of the *precariat,* just as Erbeste is too: "Sibila asks herself in which moment did the identity marked by belonging to a family change –by means of a change of space (from village to city) or by means of a change in time (of age and era)– to an identity defined by work, even

[95] Translation is mine. Original in Spanish: "El contexto de estos sujetos creadores estaría definido por su infiltración en trabajos y practicas temporales y en vidas permanentemente conectadas. Sujetos envueltos en precariedad y travestidos de un entusiasmo fingido, usado para aumentar su productividad a cambio de pagos simbólicos o de esperanza de vida pospuesta. Un entusiasmo que encontraría sus máximas expresiones de jubilo forzado en trabajos culturales, creativos y cada vez más en el contexto académico". (Zafra, 2017: 14)

[96] Translation is mine. Original in Spanish: "El caso de las mujeres artistas en nuestro país comparte muchos de estos rasgos de precariedad, pero también de definición de su identidad profesional como artista". (Pérez-Ibáñez & López-Aparicio, 2019: 901)

when this was a blurred multiplicity of activities, as though the job were 'life'"[97] (2017: 61). She further questions whether the diversity of things that this precaritized woman does are making her forget "that she actually exists beyond what she does, beyond the undefined career diffused into multiple practices"[98] (2017: 62). This is something that our respective protagonists (Sibila and Erbeste) seem to coincide in.

Precisely, this is, in fact, the principle premise of the work *Erbeste*. The performance gives a portrayal of an almost schizophrenic artistic/academic multi-practice pursued by the protagonist, only to end up questioning, "what does that mean?" or how does that contribute to, in terms of her belonging? The underlying question for the researcher is how all that affects her self-identity. Her identity is shown, first, as strongly contingent on her professional career and, later, it is also disclosed as being conditional upon a family/personal life-work balance that cannot be secured due to conditions of precarity that are reinforced by gender inequalities. The theatrical work itself, then, is a way of discovering (for the researcher, through the creative process, and for the audience, with the performance) how self-alienation can happen. In *Erbeste,* therefore, the contextual geographical self-exile, the contextual social reality (of precariousness) of an artist, and the artistic research about one's identity, converge in the theatricalization of an inner exile. For this reason, the idea of exile is central to this work, and is centred in the theatricalization of personal estrangement, as I will disclose in the following chapter.

[97] Translation is mine. Original in Spanish: "Se pregunta Sibila en qué momento la identidad marcada por la pertenencia a una familia se había transformado con el cambio de lugar (del pueblo a la ciudad) y con el cambio de tiempo (edad y época) en una identidad definida por el trabajo, incluso cuando este viene dado por un plural borroso de actividades, como si el trabajo fuera «la vida»." (Zafra, 2017: 61)

[98] Translation is mine. Original in Spanish: "A menudo la diversidad de cosas a las que se dedica Sibila la hace olvidar si acaso su ser existe más allá de lo que hace, de lo indefinido de su dedicación difuminada en mil prácticas". (Zafra, 2017: 62)

33. *Erbeste* and the theatricalization of estrangement

Estrangement in English is, according to the Thesaurus dictionary, a synonym of alienation; on a second level, it is a synonym of antagonism, disaffection, isolation, and difference; and also of separation, division, disunity, distance, and schism. In theatre studies, this quality may appear when analysing the relationship between the audience and the theatrically recreated world, between the actors and their roles, and/or between the authors and their stories and protagonists. All of these are present in this chapter because estrangement appears in three different forms in the theatrical work *Erbeste*: 1- the estrangement of the audience's regard; 2- the artistic estrangement of the persona, via the development of an *alter ego*; and 3- the self-estrangement (understood as self-alienation or inner-self-exile) of the artist/researcher, uncovered during and by the process of PaR, and theatricalized again in order to become the underlying motive of the character and the core theme of the play.

Consequently, this chapter gives a tripartite view on how estrangement is dealt with in this autobiographical APfR. I will first explain each of them separately and, afterwards, I will describe and exemplify how they all inter-relate in this work and how self-estrangement is intricate to its contextual setting. The first view and section, "Estrangement of the audience", deals with the epistemological estrangement of the spectators, and it is illustrated with the description of the formal tools that the artist uses in her work in order to favour their distanced regard: multilingualism, superposition of genres and disciplines, and even a mixture of diverse registers. The second view and section, "Estrangement of the roles. Creating an alter ego, Erbeste, as an estrangement of the self and its roles", deals with the ability of the actress to estrange from some of her selves and roles in life, via the creation of characters. It exposes the way creating an *alter ego* is a mode of developing a stylized distanced self. In this work, the use of an *alter ego* (the character Erbeste) develops an inner

persona of the artist who, unlike herself, can lose control over her pathetic vital situation. Nevertheless, the theatrical piece also displays other roles that are also selves within Rakel, and the section notes that, and asks some questions about it. The third view and section, "Estrangement of the self, uncovered by APfR. The vital estrangement of the self as a process of self-alienation", talks about the circular process of self-alienation that both the artist/researcher and her *alter ego* undergo. This process of (non) subjectification is determined by factors seen in the previous chapters (labour precariousness, uncertainty, displacements, being an actress…), and they were uncovered during the artistic Practice as Research process. The vital estrangement of the self was made patent to the artist/researcher through PaR (or APfR). It was also through the PaR process that she discovered her tendency to have an "external locus" and how it prevented her from "knowing who she really was".

33.1. **Estrangement of the audience**

There is a theatrical means for "estranging" (de-familiarizing) the regard of the audience. The estrangement tool is opposed to realist mise-en-scène, in terms of their purpose. Realism aims for a cathartic experience for the audience, whilst estrangement aims for a critical experience (Jestrovic, 2006: 3). Estrangement is a theatrical resource for the distancing of the viewer from the facts and characters that occur on stage, in order to allow and enhance the audience's critical look at the circumstances, causes and consequences showed there and/or in order to allow and enhance their links and parallelisms with extra-stage life. The term "estrangement", translated from German "verfremdung",[99] became common in the theatre theory of the 20th century after its use and theorization by playwright and director Bertolt Brecht (1898-1956).[100] Although, as Silvija Jestrovic notes, this theatrical resource has been present on the stage since classical Greek times, and it was also theorized by the Russian formalist Viktor Shklovsky using the term "ostranenie". *Ostranenie* served to describe the artistic technique of making the familiar strange (Jestrovic, 2006: 3). In both terms and theorizations, distancing is a process of transition, from the familiarity with the

[99] In Spanish, the most usual term for its translation is "distanciamiento".

[100] His theories on epic drama, on the method of estrangement or the alienation effect, and on didactic theatre have been collected in various publications and languages distinctively, in accordance to each editor's and publishing house's criterions. In English, for instance, it is worth noting *Brecht on theatre, the development of an aesthetic* (1964), or *Brecht on performance: Messingkauf and Modelbooks* (2014); in Spanish it was fundamental *Escritos sobre teatro* (1976), a later version with the same title (2004), and *El compromiso en la literatura y arte* (1973); in Catalan we remark *Quatre converses sobre teatre: la compra del llautó* (1986) and even (but not so directly related to forms of estrangement in theatre) *Cinc dificultats per a escriure la veritat i altres textos d'exili* (1972).

represented object to the point where this familiarity is challenged and renegotiated (Jestrovic, 2006: 24). Distancing is favoured by making visible the mediation –between real and illusion– that occurs in theatre. To this matter Jestrovic writes that, while illusionist theatre tends to hide, mask or subordinate the mediation and the narrative components that make that illusion, "anti-illusionist theatre or theatre of estrangement often strives to expose mediation. […] Epic devices –asides, prologues, epilogues, direct addresses to the audience, songs, the chorus– are traditional means of exposing the system of mediation, breaking the illusion, and of making the familiar strange in theatre" (2006: 32). She further explains other ways of making the mediation stand out and, therefore, empowering the defamiliarization and distancing of the audience. These are: theatricality, meta theatricality, stylization (2006: 35-37 and 43), grotesque, parody and pastiche (2006: 38), intertextuality and perspectival estrangement (2006: 61). We shall see some examples of these tools used in *Erbeste* in order to procure the estrangement of the audience. For instance, parody, grotesque and intertextuality are present along the theatre work. There are also epic devices such as an epilogue, direct addresses to the audience, and songs. But there is, additionally, a special way that this theatre work reaches perspectival estrangement, as we shall explain next.

This first type of estrangement –the estrangement as a theatrical resource for de-familiarizing the regard of the spectators–, is particularly present in *Erbeste* in both its use of multilingualism and in its continuous change of theatrical registers and tones (from dance-theatre to stand-up comedy like monologue, and to a direct to audience performative confession). These drastic changes from one scene to another hinder the viewer's comfort and force the audience to adapt continuously to new proposals (theatrical styles and registers) that might not necessarily be to their taste or custom. The spectator's perspective on the performance may be changed with each style and register proposed. Therefore, by the means of this aesthetic choice, the audience is the one who feels estranged and defied.

The same effect comes from the use of multilingualism. Challenging the audience's comfort was one of the main motives for this artistic choice, although it was not the only one, and it was not obvious at the beginning of the creative process. As expressed previously, depicting the multilingual reality of the context and the life of the character was a big motive from the start. If we look at the aims of the artist/researcher and her project expressed in the press release kit, we deduce two main reasons for the multi-lingual idiomatic use in the play. 1-, it is an expression of the protagonist's idiomatic identity, and a cultural reality of more and more people in many multicultural societies (with migrants of all kinds and origins); and 2-, it is a way of putting the audience in the situation of the immigrant when they arrive in a

new place with an unfamiliar language, when the migrant has to deduce meaning of conversations by the context, paying special attention to physicality and gestures of their interlocutors in order to figure out what it is really going on.

As Marvin Carlson states, most audiences would be taken aback by the use of different unfamiliar idioms in one theatre play but, at the same time, the process of trying to understand the different situations in unfamiliar languages leads them to pay attention to other non-linguistic languages and codes: "The process reveals what international travellers have always known: that despite language barriers a surprising amount of communication can take place based upon context, nonverbal signs, and the goodwill and imagination of the would-be communicants" (2009: 53). Therefore, in *Erbeste*, with the use of heteroglossia as a tool, the artist-researcher stretches the limits of what she thinks can be the receptive idiomatic habits of *Erbeste*'s spectators, in order to provide them with the opportunity to feel like an immigrant who does not know the language of the hosting place.

Thus, the author puts the audience in the same situation that exiles live when they have to deduce what is going on from contextual information based mainly on visual reception. Yana Meerzon explains that the usual referential maps that are normally connected and coordinated and that together are responsible for our cognitive impulses –the retinotopic or visual map, the audiotopic or map of the auditory space, and the somato topic or map that represents parts of the body–, in the case of exiled and displaced people are not evenly responsive for their cognitive impulses. In those cases the visual map is the one taking the lead: "When unable to articulate well through linguistic means of communication, an exile becomes more aware of the physical and visual tools of expression at his/her disposal" (2012: 18). This is something that the artists/researcher knew and had experienced herself during her multiple displacements. That is why in those scenes where heteroglossia was taking place or where a language unfamiliar or non-native to the majority of spectators in the performance venue was used, she would stress the physicality and visual information given to the audience, focusing the mise-en-scène on the body language and movement of the actress and her character. Hence, an "extra" layer of visual information accompanied this choice of multilingualism.

Altogether, this, in a way, is a strategy to facilitate in the audience the estrangement most immigrants feel when arriving in a new cultural context. The desired result for the artist-researcher when using this tool and the estrangement provoked with it is that, if this parallelism occurs within the spectator, where she/he feels like a newcomer, further empathy with the real newcomers can grow out of it and, even, maybe, an a posteriori reflection on the

issue. Therefore, estrangement in this case is used to create within the audience a critical empathy towards other displaced persons. This is the artist's aim, although the researcher cannot know if the objective is met in the audience, neither can she determine what an influence this strategy has on the spectator's personal life afterwards. Nevertheless, the survey complementing the PaR gives us a hint on how this linguistic tool for epistemological estrangement of the audience was perceived in each venue and show.

In this respect, it is worth noting that, on the questionnaire passed around the audience members after each performance, and among all the questions and answers revealed there, the only matter in which we could interpret a tendency from spectators, is related to this use of heteroglossia on the show. As we stated in the initial description of the work and the production history, although we prepared the questionnaire to be able to segment the answers in relation to gender, age, dedication, place of residence, previous displacement of the spectators, and number of languages spoken by them, the diversity of answers in all segments convinced us of the inoperativeness of this segmentation. The only propensity we can deduce is connected to questions related to language.

There were two questions on the questionnaire referring to this: 1-, is it uncomfortable for you to watch scenes in an idiom that you do not master? And 2-, how do you feel about living with more and more languages each time on a day-to-day basis? In general, most answers showed content over witnessing scenes in a language that the spectators do not master. For example, and as a substantiation of the non-linguistic layers of information in play in communication, one female spectator of *Erbeste* in Madrid, an Argentinian living in Valencia, answered the first question: "Absolutely not. The images, movements and voice talk on their own". However, after reading all responses from all performances in all venues, we can say that there is a slight propensity to show some discomfort about witnessing scenes in an unknown language in those venues and cities with a mainly monolingual population, especially in León (14 spectators stated discomfort, among the 34 people filling in the questionnaire) and secondarily, in Madrid (3 people, out of 19), Burgos (3 out of 38), Tenerife (2 out of 26), Iruña (1 out of 12) and Bilbao (1 out of 15). In opposition to this tendency, it was significant as well to find two spectators who stated discomfort about witnessing scenes in "unknown" languages, among the 28 who answered the survey in a Catalan rural village called Sant Jaume Sesoliveres, because although the majority of population there uses Catalan in their quotidian life, they are technically bilingual (Catalan-Spanish).

Most responses, overall, also showed a positive adaptation to the way multilingualism is entering our lives in the contemporary globalizing world. Many described this factual situation as "enriching". A young person of fluid gender in Tenerife, and a native of Lanzarote, stated that living nowadays with more and more languages is "a nicer song to listen to". Nevertheless, the responses also showed some personal struggles with specific languages that they could not master (English, Basque…). It was mainly audience members that spoke only one language fluently (regardless of their location) that expressed impatience, discomfort or frustration about being surrounded by more languages on a quotidian level. For instance, the person in Iruña who stated discomfort at the previous question, a Spanish speaking 58 year old man from the south of Navarre, answered both issues with this clear statement: "Yes, it is discomforting and unsettling not to be able to communicate with everybody". As final comment on this matter, we recall part of the reaction by a female spectator in Madrid, who is also an actress, to the question "is it uncomfortable for you to witness scenes in a language that you do not master?" She wrote a long answer that concluded with: "I would ask you what made you decide to use multiple languages, and what it entails for you that there are people in the audience that are not understanding what you are saying". I was able to talk to her afterwards and respond to her with some of the arguments presented here.

33. 2. **Estrangement of the roles.**

Creating an *alter ego*, Erbeste, as an estrangement of the self and its roles

The self is a controversial and rich subject for an actor or actress. Whereas any person represents various selves during their everyday life (*cf.* Cervantes, 1605: II, 12; Lope de Vega, 1620; Shakespeare, 1623; Calderón, 1640 & 1655; Goffman, 1994), and sometimes does it unconsciously, an actor/actress delves consciously into each one as a part of his/her craft. The limits between the actor and their role are a traditional philosophical enquiry and a subject of study through artworks such as cinema, theatre plays and other literary works. The connection between the two (or more) selves inside an actor (when acting) is tied to the process of estrangement; because one of the selves has to be distanced in order to fully approach another. According to Viv Gardner, the concept of the "double" or "dual consciousness" of the actor is a common articulation of the boundaries between the actor and

the role, and also of the private self and the performed, public self. She quotes the actress Irene Vanburgh in her memories *To Tell My Story*, published in 1948, for insightfully dealing with the ontological relationship between the two selves that she finds in herself as an actress:

> Who and what is the person who spends most of his or her life impersonating other people, impersonating them strongly enough not only to convince themselves, but to convince thousands of others? ...What then is the reality; how far has this constant re-creation of yourself obliterated the original?... [In order to be an actress] a sort of double life must be led. You are nobody, yet inside you there is a second self who has a way of suddenly appearing and obliterates you completely, a second self that you look at and criticize with a detachment that is almost physical (in Gale & Gardner, 2004: 11).

This dual consciousness is again doubled in the case of *Erbeste.* It relates to both the relationship between the actress and her role(s) and to the relationship between the private and the public selves. Here is the double dual consciousness: that of an artist (Rakel Ezpeleta) and her character (an *alter ego* called Erbeste) and that of a researcher (Rakel Marin Ezpeleta) and her identities (the multiple social roles and states of belonging that comprise her). What is real and what is fictional, in this theatrical work, is conflated. The researcher in this project gives space for an *alter ego* to develop, in order to explore her own identity within the open realm of an imaginary and theatrical world without the limitations and constraints of day-to-day social mandates.

Yana Meerzon (2012: 187-196) offers an account on what it means for a theatre artist to create an *alter ego*. She writes about this when analysing the *alter ego* of Nadj's solo works. In response to her reflection and inspired by it, I share what has been the point of creating an *alter ego* in my case and this APfR: When conceiving this artistic project, I opted for developing an *alter ego* called Erbeste, instead of just working "as myself", to allow myself the freedom to explore other ways of being and behaving (away from my "usual" ones). Obviously, *Erbeste* is inspired in my own biography (both the texts and the mise-en-scène, including the behavioural characterization of the types within Erbeste). It is also obvious that my *alter ego* and I share a body-voice, with their characteristics and limitations (including many psychological and emotional tendencies). But the truth is, that Erbeste is different from me. She is an *alter ego* that has the permission to behave and react in ways that her actress and author, Rakel, would not dare to, neither in her day-to day life, nor in a performance in which she –as a real person– would appear as the protagonist from beginning to end.

In our quotidian life, we tend to limit our social behaviour to what we consider appropriate, convenient, fair, and in agreement with our own values; as well as conditioned

by our psychological, emotional, intellectual and spiritual capacities. The main reason we can overcome these conditions and limitations on the stage is the existence of characters. A character (and an *alter ego*), in my experience, is a blank sheet upon which we can inscribe things that are ours and we can also discover diverse life-options and behavioural options. Creating or impersonating a character is a realm of freedom (for creation and for behaviour) in an actor. Therefore, when facing a theatrical exploration about my own identity with a blank character –at the beginning, I only knew her name was Erbeste and that her career circumstances were similar to mine–, this gives me the freedom to explore the psychological and behavioural ends of the character. It allows me to laugh at those ends, or to find and exploit the poignancy in her life. During the creation process and after it, as the *alter ego* is growingly shaped and configured, I, as a researcher, can observe this character and deduce what is similar to and different from me, in terms of my identity and how it is configured.

With the development of this *alter ego* during the creative process, the identity of the artist-researcher is revealed as dependent on a multiplicity of social roles, and as in troubled relationship to certain longings. That is why the same character shows so many "faces", in direct relation to the different professional settings she sees herself in. Initially, there was a certain feeling in the artist-researcher of having a volatile or changing self-image, depending on her social roles. Working with an *alter ego* made possible for the artist to exaggerate this feeling and to make evident this controverted identity. However, in the resulting show, it is not evident for the audience how many, out of all the social and labour roles that are included in the work, are actually part of the same character. Neither can the audience know that this character is an *alter ego* of the artist-researcher (it could even be conceived as a heteronym, in the literary sense). Neither can they forecast that the main character(s) and the actress both share many commonalities (mainly their life circumstances and life-style). For the audience, the title of the theatrical work provides a clue on this. "Erbeste" appears to be the first name of some of the characters portrayed in it, because at least one of them presents herself with that name, but…

Who is Erbeste in the play? Meaning, when does Erbeste appear in the play? She states her name only in the third scene. After that, it becomes more and more clear to the audience, because there is a continuity of the situations and her assumed attitude in them when she presents herself to others, that she is the actress-singer who is performing (auditioning) for someone else in different scenes. It seems increasingly probable during the work that she is also the woman who explores feelings though movement, and movement trough personal sensations in the solitude of her home. This is finally confirmed in the last

act, in which both sides of Erbeste (the public and the private) come together and she shares real intimate reflections with the audience. We can see in that scene the public self and the personal self of the same *alter ego*. Also, during those intimate confessions and reflections, theatricality is suspended, exchanged by a more "performative" (from her "real" self) and direct one-to-one communication with the audience. Therefore, a fusion between the *alter ego* and the persona is allowed, making it clear as well that the character, the performer, and very likely the author exist within the same person; making clear that this is an autobiographical performance. Afterwards, during the after-show colloquium with the public and the survey questions that are shared in it, it is apparent that this *alter ego* is a part of the researcher.

But, what about the rest of the roles that interact with Erbeste and who are enacted by the same actress? Are they also part of the artist-researcher's *alter ego*? Are they roles of the artist-researcher that are away from her *alter ego*? In the performance, one person embodies all visible subjectivities of a proposed identity. Those who have a voice and/or an image are concrete subjectivities presented on scene through Rakel Ezpeleta's body and voice. Besides those, there are some other invisible "others" to which Rakel Ezpeleta's body and voice direct her intentions, regards and lines: the potential hirers, the casting directors and film directors, the students, the jury members… those to whom Erbeste responds and acts; those who eventually will evaluate her work; those who do not have a body or a voice in the work and who are mostly situated on the side of the audience, among the spectators, the ultimate "others".

In relation to what those "others" might mean in an autobiographical research/creation like this, we shall remember that, according to Christian Moser (2019: 232), the subjects of autoethnographic works are defined in relation to a significant other, and that other comprises a collectivity –such as a culture or social group. In the view of Jacky Bratton, on the other hand, a masculinist assumption is that the most pervasive characteristic of female autobiography is self-definition in relation to significant others, so that, instead of a sense of individual autonomy, "a sense of identification, interdependence and community is key in the development of women's identity and therefore also central in the stories of themselves", unlike male autobiographies that are a result of their sense of autonomy and difference (cited in Gale and Gardner, 2004: 4). We believe both views to be true, and at the same time, both applicable to *Erbeste*. Because this work is a query on her author's identity, it is equally research on the belonging, relations and significant others of that identity. At the same time, the work is aimed as a portrait of her social context (and of how it affects her inner life and

her identification with it). Therefore, a major "significant other" in this autoethnographic performance is the social group represented by the "employers" and the ones (mainly men) in a position of power in the cultural sector. In any case, since *Erbeste* is staged as a solo show, all subjectivities involved in it, the "selves" and the "others", have to be portrayed or suggested by the same performer.

If we look, for instance, at the first act, which we have described earlier, we find that when Erbeste comes into the space –there is a table and a chair in a central place, and another chair to one side–, she salutes and addresses an invisible someone sitting by the table – representing the president of the grant foundation – and some other people situated among the audience –representing the jury members of the grant commission. She prepares her props, and, without any presentation of the work, she performs a "conceptual" dance about identity, using various wigs and relating them to different body movements and "metaphysical/kitsch" sentences. When she finishes her performance, there is some tension in the air –it's hard to know if the dance is a parody or a serious work, if it can be applauded, criticized or laughed at. The actress then goes back to the table space, where the president of the granting institution should sit; she sits down, takes some headphones from the table –she will use them later, and they mark the differentiation of character– and impersonates the identity of a "puzzled other" who is staring at the performance: the president of the grant foundation she saluted before, the critically minded one who asks questions about the work. The tension suddenly breaks down (in laughter from the audience) after she asks: "have you done all of this by yourself, sweetie?" The performer takes off the headphones, goes back to the performing space and impersonates again the cool experimental dancer in order to answer the question. After some explanations about her experience in the art field she declares that she will do the official defence of her project in English and she sits down in another chair to do so. She starts presenting the meaning of her work in English while a voice in off translates simultaneously to Catalan (or Spanish, depending on where the performance takes place). In the "simultaneous" translation that has been pre-recorded the voice sounds familiar; in fact, the same actress also performs the role of the translator. Therefore, somehow, the researcher has split and estranged her identities in at least three roles in this scene: that of the artist-creator, that of the analytical judge of her work, and that of the interpreter and mediator.

There is a similar situation in another act, by the middle of the piece. The woman who was previously playing around in the solitude of her private space, reenacting games, and songs of her childhood, positions a chair centrally in the stage, puts a wig on, re-reads to

herself something from some pages that she kept on the table, and comes forward to the proscenium to pose out loud some questions to the audience, as if she was giving a lecture:

> How many of you have ever been required to display a particular facet of your personality? How many of you actually behaved in the way demanded of you? How many of you have ever adopted a personality to suit a particular set of circumstances? Or, to put it another way, have you ever been required to behave in a certain manner? Has anyone ever demanded that you change your usual behaviour to conform to certain societal norms? Obeying the rules of living together as a couple, as a family, with friends, or upholding tradition… "Don't be like that", "don't say that", "you mustn't do that", "that won't work with me", "whilst you live in this house you will obey my rules", "don't get like that, mate", "don't take it to heart so, woman"…. What's more, who would you be now if you hadn't done the reverse of what it was expected of you? …If you hadn't rebelled against control, against those rules that were insistently drummed into you? Who are you today as a result of all that? (Pause and change:) It is an honour to have a panel of such eminent academics for the opening of this international conference on social psychology and the construction of identity! (Ezpeleta, 2016: 39' 00'')

She then applauds and makes audience applaud while she takes off her wig and sits on the centred chair to impersonate the three participants in the congressional debate. The following trilingual scene makes a critique of three cultural attitudes by caricaturizing three archetypal characters: the French one, with an hyper-intellectual discourse and a stuck-up body type; the English one, with a pragmatic decolonialist integrative discourse and a closed and syncopated body type; and the Catalan one, with a new-age spiritual and solipsistic discourse and a relaxed centred body type. They alternate short interventions about what is identity, in their original language, as the performer alternates the positions and movements related to each body type. As the scene continues, the speaking turns get shorter and the gestures more expressionistic; the alternation goes faster until the fade out of the scene happens along with a progressively more bizarre mixture of the three types and the diminishing of light.

Looking at these two examples, we go back to the question of the relationship between the artist-researcher and her *alter ego*: Who is Erbeste there, among all the identities portrayed in the theatrical work? Is it only the actress-singer who is always performing for someone? Is it also the person without a structured discourse who expresses through her body her private inner life and being at the two dance-movement based acts? Or maybe she is also the teacher presenting the international debate? What about the three academics in the debate? And what about the conceptual dancer? And about the president of the grant tribunal who questions the meaning and scope of her work? Maybe they are all part of the same

Erbeste, maybe they are different temporary subjectivations of the same person: not just the struggling performer who auditions and the woman who envisions through her body some parallel words in the solitude of her private space, but also the experimental artist and the critical judge of her work; and the teacher and the three sides of the debate (the hyper-rational, the spiritual and the inclusive). Maybe they are all roles that the artist-researcher has seen herself in, whether during work or in life.

Taking into account all these options of possible roles, characters, subjectivities, and identities in a solo work, we could say that *Erbeste* is one of those autobiographical theatre works that, as Heddon states, are more obviously self-reflexive in their *re*presentation of the "I" than those prior to the 80's (2006: 136). In the sense that, they enable the simultaneous use and critique of "identity" and personal "experience"; they propose narrative trajectories and "selves" that might be multiple and shifting; and they include "the deliberate layering of performance modes so that the distinctions between 'truth' and 'fiction' or between 'character' and actor, 'self' and 'other' become blurred and hard to maintain" (2006: 136). But at the same time, in this case and with this work, the artist-researcher was seeking some answers to what her identity was. Consequently, with the multiplication of "selves" and the blurred limits of true-fiction, and of character-actress and their respective roles within the show, *Erbeste* was procuring information for her author. It was staging externally the dynamics of an inner intricate compound of multilayered identities.

Overall and after all, the development of an *alter ego* (even when it is a multidimensional or an almost schizophrenic one like Erbeste) seems to be a way of externalizing some unfamiliar (or unaware) sides of one's identity. It is a process of estrangement that occurs in every autobiographical creation. In these coordinates, the estrangement of the *alter ego* is the way of de-familiarizing that externalization via separate positioning of it (with all its subjectivities). All the subjectivities presented in *Erbeste* and performed by Rakel Ezpeleta are somehow present within the artist-researcher. She distances herself from those subjectivities via the estrangement offered by an *alter ego*: that is, via putting them within characters different to herself, and concurrently, within a specific *alter ego* with whom she shares many characteristics but who does not react or interact in the same way as her in similar circumstances. This way, she, as a person, can observe and analyse these subjectivities that are now "outside" of her. She can now distinguish them, among themselves and in relation to her "core self". At the same time, these subjectivities that prior to the PaR were only relatively distinguishable and somehow latent in herself, are now converted into whole identities and into specific and autonomous roles within the

performance, due to the estrangement and differentiation from "oneself" that this multidimensional *alter ego* allows. Therefore, they become developed subjectivities thanks to the display of a multifaceted character and its dedicated theatrical work. The work *Erbeste*, thus, with all the multiplicities of roles within the same representation of an identity that it displays, points to the estrangement of the estranged *alter ego*.

33. 3. **Estrangement of the self, uncovered by APfR. The vital estrangement of the self as a process of self-alienation**

The estrangement of the self is common to both the artist-researcher and to the protagonist of her creation. It was precisely by the PaR (or APfR) process of creating *Erbeste* that the artist-researcher became aware of her own self-displacement of herself. Initially, this happened during the first creative process, when improvising the situations in which the *alter ego* had to present herself to others. By embodying Erbeste in those situations and experiencing her as a performer, the researcher and some of her collaborators recognized this tendency in the character. Secondly, and moreover, it was due to the off-stage process of the production, in relation to the relationships with the artist-researcher's collaborators, that she could identify a clear parallelism between her personal behavioural tendencies and those of her *alter ego*.

The creative process of *Erbeste* relied on the collaboration of three directors of different backgrounds: Simona Quartucci, an Italian theatre-dance director; Iñaki Rikarte, a Basque actor, playwright and director; and Neus Suñé, a Catalan dancer and experimental video artist. Each used different methods of scenic creation: Quartucci's was based on emotional and corporeal, Rikarte's was based on text and ideas, and Suñé's was a mixture of the visual and the sensual. All three used the same biographical material –that of Rakel Marin Ezpeleta– and one common main theme: the reflection of oneself onto another. For the researcher, the communal objective of this whole complex process was to give space to the exploration of subjectification, and to investigate what it is that "one specific identity" reflects against the viewpoint of the "other". That is, exploring how (much) the same person might reflect distinct identities to different others. She organized three creative residencies in different cities, to be carried out by the performer with one of the directors each time. In each of residencies they focused on one of the following aspects of her identity: being a woman

(with Neus Suñé), being a Basque migrant (with Iñaki Rikarte), and being an artist (with Simona Quartucci). The scenic material produced during these creative residences gave shape to the playwriting by Rakel Ezpeleta, assisted by Esther Belvis, who also co-directed the mise-en-scène. The whole process extended fragmentally over a one year period, and, due to the limited availability of the initial collaborators, it ended up having four directors and the performer involved in the creation, two of them (Belvis and Ezpeleta) co-directing the staging, plus, later, introducing an extra choreographer and an acting coach at the last stage of rehearsals. As we can imagine, this intricate creative process resulted in some problematic moments regarding artistic leadership of the creation.

Among all the scenic material and proposals created during the different creative residencies, there were some that could make sense together better than others. Dr Belvis and I made the first selection of the situations, texts and other scenic materials that would compose the dramaturgy of *Erbeste*, trying to include everyone's contributions. This first playwriting attempt did not please the dramaturge Rikarte, who, in further private conversations, encouraged me to take the artistic leadership and authorship of the project, ignoring his or anyone else's approval. He also encouraged me to discard or utilize whichever material I needed for telling what it was important for me to say. I took his advice and thought very thoroughly about what was my personal motive, my personal need, for creating this theatrical work. After this turning point, I wrote, with his help, the final monologue that would close the work, the one in which Rakel and Erbeste melt together and they show how tired they are of trying to please others, of trying to fit in, and of sacrificing their inner personal wishes in their pursuit of a career. This vital frustration and extenuation was the initial engine of the whole creation, although I did not discover it until quite late in the process. It gave shape and made sense of all the previous material. After writing this monologue, I was able to re-do the whole dramaturgy with Belvis, and to add specific scenes that we needed in order to support my idea (i.e., the short act in which Erbeste talks to her mother on the phone, and the short danced act in which she unravels her impatience waiting for a job call). With that version of the dramaturgy we started working on the overall staging.

What I had learned as an artist (and person) with that complex creative process is that trying to be everywhere, fit everywhere and please everyone is the best way to lose oneself. It is the best way to distance oneself from one's identity and one's motive in life and art. I tried to transfer that learning to the show and make it explicit for the audience, by exaggerating some traits of my *alter ego* that were also present in me: Erbeste, throughout the piece, would pre-condition herself to the approval of her interlocutors in each situation in

which she found herself, to the point of always showing herself the way she thinks she is required or expected. The prevailing idea in the play is that the best way to cope with continuous changes, unstable contexts, and precariousness, is to look inside oneself, instead of searching for external regard and locus.

Inspired by the psychological term and condition known as "external locus of control", I use here the non-scientific term "external locus of identity", extracted, and propagated from popular entertainment culture[101], to refer to the human behaviour where one's actions and identity are shaped up by external factors. External locus of identity indicates the believe someone has about his/her identity, as being dependent on other people's concept of him/her. A person with an external locus of identity constantly looks for something to give shape to his/her ideas, in order to match others' expectations and views. In psychological technical language it could be paralleled with an "external self-image", the "looking-glass-self orientation" (Robinson & Harter, 1991), the "reflected self" (Tice & Wallace, 2003), "the perspective of the generalized other" (Mead, 1934 in Carver, 2003: 180), the "self-concept variability" or a "situationalism" of the self-concept (Kermis & Goldman, 2003).

In this case study, both the artist-researcher and her *alter ego* have an external locus of identity, that manifests itself in constantly seeking the approval of others because she measures and values herself only as much as others around seem to value her (i. e. professionally). The PaR (now APfR) process was determinant in learning about this. The creative process and the reflection on it, accomplished in parallel to readings about identity, social psychology and affects, were giving the researcher different and complementary information about this issue, until I realized that my (and my *alter ego*'s) most defining characteristic in terms of my identity was my external locus: not being able to measure my acts and self-image in relation to myself but only in relation to other people's visions of myself. That is why it seemed so difficult for me to define my identities in a compacted way. That is also probably why I had in mind those research questions that inspired this doctoral query ("What are the facets of identity that most influence Basque theatre artists today?)

[101] **"Penny:** Yeah, Leonard mentioned you were a psychiatrist.
Beverly Hofstadter: Well, that is one of my degrees. My primary field is neuroscience.
Penny: Oh, well, I'm an actress.
[…] **Beverly Hofstadter:** Well, there are studies that suggest that many who go into the performing arts suffer from an external locus of identity.
Penny: Yeah, I don't know what that means.
Beverly Hofstadter: Well, it means you value yourself only as others value you, which is often the result of unmet childhood emotional needs." (Lorre & Prady, 2009)

There are not many psychological studies that deal specifically with actors and their identities, but there is a pioneer one, by Henry and Simons (1970), that relates to this idea of external locus of identity in actors. The study concluded that, compared with other control groups of people with different professions, the actors had a greater confusion or "diffusion" of their sense of identity. They also discovered that their sense of identity turned out to be stronger when they were professionally rehearsing or performing a role. According to these authors, the reason is that the characters actors play provide them (temporarily) with a clear identity that they personally lack due to a "role disjunctive" experimented as infants (the lack of a strong development of a sense of self). For this reason, actors continuously explore roles, and they search for an "adequate" life-style. Within the realm of theatre and performance they institutionalize that search and, as a consequence, the actor's career becomes the "modus vivendi" that makes sense for them (in Wilson, 1985: 132).

There is another way of explaining this situationality of the self-concept that is not exclusive to actors. It involves "the belief that one is not very capable at calling forth well-defined multiple self-aspects", and also "the sense that one's behaviours are called forth by situational contexts, which may require multiple conflicting self-actions" (Kermis & Goldman, 2003: 111). This belief and sense make a subject ready to "become" whatever is needed, at the expense of not fully identifying with what he/she "is". The thing is that external locus, just as situationality, reinforces the estrangement of one's own identity, because with it, identity appears to be more and more fluid, contingent and dependent on every contextual or situational change. And, as we have already established, a migrant artist living in precariousness is prompted to experience manifold instances of those changes. Kenneth Gergen (1992) also explained that the "multifrenic" state of being that people today suffer is a consequence of saturation, due to living under neoliberal demands, urges, stimulus, and precariousness. That is too a parallel way of explaining the consequences of psychological identity estrangement some of us feel nowadays.

In any event, this psychological estrangement was revealed to me by and through the artistic practice, and I subsequently endeavoured to potentiate it for the audience, via the theatricalization of that self-estrangement in the character Erbeste (i.e. satirizing the *alter ego* and specially those characteristics in her). But as I pointed out previously, portraying this kind of estrangement was not intended at the beginning of the process, since I was not even aware of it. Through the artistic practice I became aware of this tendency in the character's behaviour. It happened through the different improvisation scenes we devised, in which Erbeste would repetitively situate herself as a projection for "the other's expectation; it also

happened when realizing my own tendency as an artist to try to please every collaborator, even by giving up my initial ideas, preferences and aesthetic beliefs on the way.[102]

While exploring artistically about her own identity and how to theatricalize it, through the creative process, inside and outside the rehearsal rooms, the researcher gained awareness of her natural impulse to please others and to try to adapt to others' expectations, which prevented her from knowing "who she was". This was a turning point, not only in her personal self-development, but also in the scope of her PhD project. Because it gave her the chance to understand from within the intricate relationships between the personal circumstances, the social and structural patterns, and the emotional and psychological affects that shape our identities.

Thanks to this specific case study of one particular subject in detailed circumstances, the researcher could study and articulate better the way these intricate relationships might interact in other cases. In this respect, Brian Bates (1986) acknowledges that the University of Sussex investigated the potential for psychology of using the work and experiences of the actors as a paradigm for understanding inner and interpersonal dynamics. He supports this option because actors are persons who use "significant portions of their lives trying to understand and portray insight into ourselves" (1985: 11).

In any case, the external locus condition and the inability to clearly know "who one is" can very well be conditioned or be reinforced by the fact of being a vocational actress (always empathizing with "the other" and with a natural tendency to live in/though "others"). Yet, it is certainly reinforced by contextual circumstances like precariousness that repeatedly puts one in a position of "need" of the other. I insist on how much this need influences the ongoing positioning of the self-image towards the rest of the world. In today's Western cultures, a lack of ties to extended family and local community (as in the case of displaced people), the high degree of mobility that the labour market demands, and the rapid changes of professional environment that a life in precariousness prompts (significantly for artists and actresses), they all add to the "need" of others and to the burden of selfhood, which links identity with self-regulation "insofar as people may now be faced with more choices and

[102] For instance, my initial intention was to compose a theatrical work with a formal structure inspired by German cabaret. I was not interested in telling a story, or in constructing a linear dramaturgy neither a hermetic meaning for the show. However, in the interactions with one of the director-collaborators, Iñaki Rikarte, I was persuaded of the need of telling a story and making *Erbeste* more intelligible for the audience. This aesthetic conflict was the main reason why the dramaturge-director Rikarte was not pleased with the first dramaturgical proposal. At the same time, it was also him and then that made me realize I could not please all collaborators and that I needed to find my own voice and strength to lead the project. As a result of all that, I opted for a compromise: in the performance, a linear story development is suggested (all the scenes are a succession of vital experiences of the same person), but this is not told or made explicit, and it becomes apparent only after the second half part of the show.

decisions every day" (Baumeister & Vohs, 2003: 198). According to these authors, people have to establish their identities "over and over again with each new setting. The process demands much from the self, in terms of developing and maintaining a coherent sense of identity –especially if people are forced to repeatedly re-create a sense of who they are with each change in environment" (2003: 198). As Isabell Lorey writes, "precarization designates not only working and living conditions but also ways of subjectivation, embodiment, and therefore agency*"* (Puar, 2012: 164) and she adds later that she uses the term "precarity", "as a category of order that denotes social positionings of insecurity and hierarchization, which accompanies processes of Othering*"* (2012: 165).

34. Reception study and critique of this artistic research

The performative work *Erbeste* was accompanied with a colloquium with the audience after each performance. I added these colloquia to the performances with a triple intention: first of all, favouring a space of encounter between audience and creators so that the reality and experiences of both could be shared. Secondly, presenting to the audience the academic origins of the research/creation and my interest in their active participation in it, by reflecting and sharing their perceptions of it. Thirdly, giving them the chance to participate by inviting them to fill in a questionnaire and to stay in touch for further exchanges of information.

The second and third of these intentions derived from a preliminary goal of the PhD project and its initial queries, that seek to explore the audience reception of all the cases studied in the research project and in relation to the aspects of identity showed in each. This goal was soon abandoned and the project reconfigured, so that it included more case studies but no audience reception of each. Nevertheless, I maintained the aim of collecting data from the audience reception of *Erbeste*, because it was useful to me as an artist. That is how, after devising different formats of encounters with the audience in the different shows of the work-in-progress and in the first performances up to its official premiere, and attending to the triple aim for having these encounters, I came up with the idea of proposing a post-show informal talk with the sharing of cheese and wine, plus the time and tools to participate in a survey that could be filled up in 15 minutes, it was voluntary, and it was completely independent of our sharing time and goodies together.

The survey was designed with the inestimable help of the sociologist, Mediator in conflicts, and Master in Sociological Research, Roger Pous Miralles. We both had in mind and wanted to apply the Critical Communicative Perspective (Flecha, Gómez & Puigvert,

2001; Gómez *et alii*, 2006) to this sociological approach to the audience reception. That is why we designed a qualitative survey that looked at collecting communicative personal accounts of the quotidian life of the audience members. We were not interested in statistics. We aimed at, at the one hand, facilitating the reflection and comparison between what was said/shown in *Erbeste* and some identity issues that could perhaps be applicable to audience members and, on the other hand, collecting their reflections and experiences about those issues. We thought that their responses could illustrate, contrast or complement the statements included in this dissertation.

In order to find the right questions that would favour the type of reflections that we wanted to include in this dissertation, we first analysed the work *Erbeste* to discern the themes or issues related to identity that it dealt with; then we identified the subthemes within; and from there, we established which would be the indicators and variables, although these two are usually focused on the pursuit of quantitative information and, therefore, they did not interest us as much. Nevertheless, we did consider them for the section of "personal data" in the survey, for a possible segmentation of the answers. After having done this analysis, we were able to pose questions that tackled those subthemes, and we preceded each question with a reminder of the part in the show that dealt with that issue. Most questions were open ones, and they invited participants to share their personal experiences and reflections, in relation to what they had heard, seen and felt along the theatrical work.

This is the schema that Roger Pous and I came up with in terms of themes and subthemes in *Erbeste*:

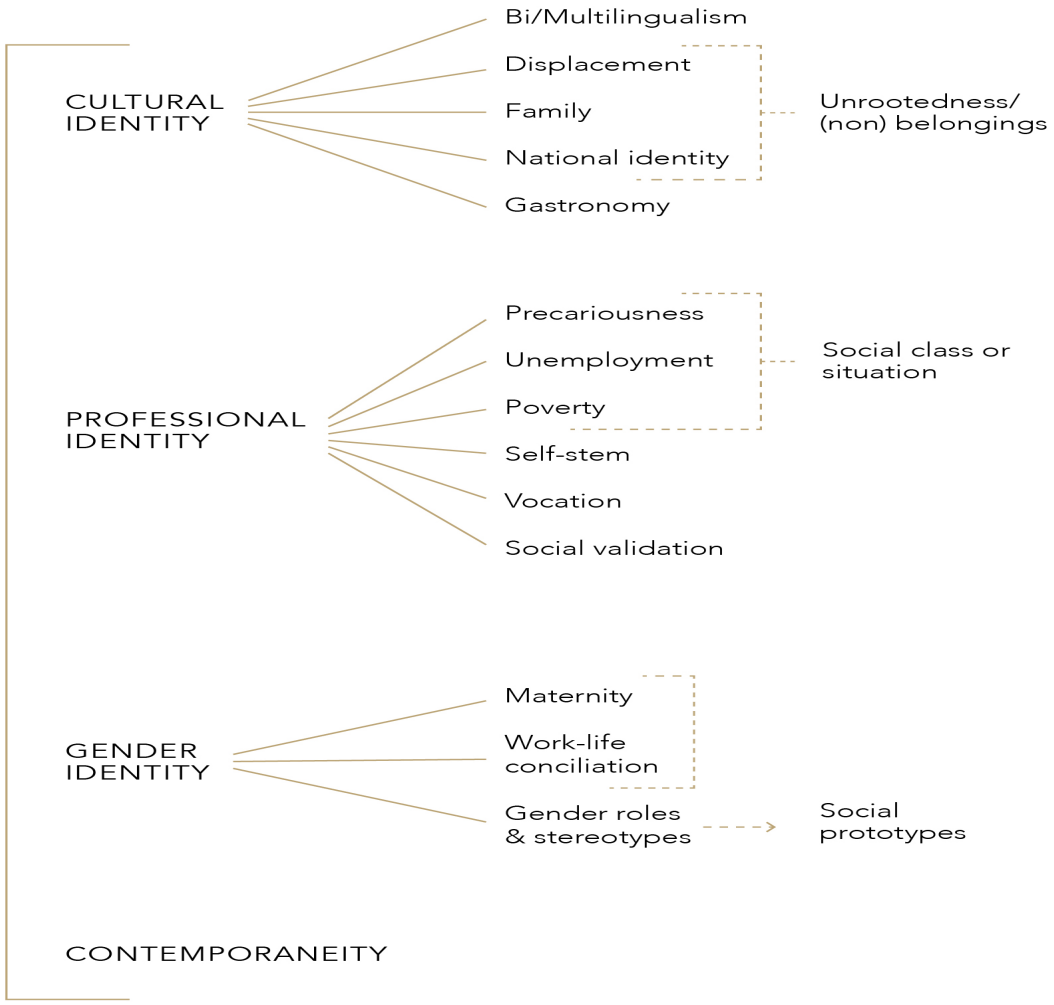


Fig. 1: A schema of the themes and subthemes in *Erbeste* that guided the questions in the survey.

We passed around the questionnaire in all performances of *Erbeste* held during 2016 and 2017, after its commercial premiere. We had a Spanish, a Basque and a Catalan version of the questionnaire[103] for spectators to choose their preferred language. In total, the audience members filled out 226 questionnaires: 15 in Bilbao (10/06/2016), 24 in CP Lledoners (07/10/2016), 11 in Equipo PARA-Tenerife (13/10/2016), 16 in Timanfaya-Tenerife (14/10/2016), 14 in Universitat Autònoma de Barcelona (25/10/2016), 13 in Mostra de Teatre de Barcelona (26/10/2016), 34 in Teatro Albeitar in León (04/11/2016), 39 in Teatracciones in Burgos (11/10/2016), 20 in Nave73, Madrid (29 and 30 /11/2016), 28 in Sant Jaume

[103] A sample of each will be included in the annexes section. Also, some visual prove of all the forms responded.

Sesoliveres (04/02/2017), and 12 in UPNA/NAUP in Pamplona (04/05/2017). After each performance, during the presentation to the audience of the academic side of this research/creation and of the survey, we insisted that the form was voluntary and anonymous, that it could also be partially filled in, and that any answer and all their answers were meaningful to the project. Therefore, not all questions in the 226 forms were completed integrally. The spectators that responded to the questionnaires were heterogeneous in age, profession, gender, and all the variables included in the "personal data" section of the survey.

Once finalized the tour of *Erbeste* and its audience reception study, and when I was about to write the first drafts of this thesis, I had to rethink on how to disclose the results in it and on how they would adjust within the overall dissertation. First, I considered it inconsistent to dedicate a full-size section and study to *Erbeste*'s audience reception analysis, based on a complementary sociological study conducted *ex profeso* for this APfR, when I had already decided that I was omitting the audience reception of the other examples studied in the previous Parts. Then, I worked out that I would use the comments in the questionnaires to illustrate, contrast or complement my arguments in this Part. Finally, when the draft about my PaR/APfR was quite advanced, I decided to limit the use of the audience' responses, because of the danger of a saturation of information. Therefore, I only included comments and data from the survey that I believed were significant for the analysis I was developing.

The sociological study and its results, nevertheless, were extremely useful for the artist-researcher during the PaR process and the tour of *Erbeste*. They informed on the issues and aspects of the show that were more dubious, inspiring or controversial to spectators. They also gave the researcher a hint about how much audience members identified with this external locus of identity or with the estranged identity that *Erbeste* depicts. That is the reason why I now dedicate some paragraphs to this phase of the research. I have included in this chapter the description of this parallel study of the audience' reception because, besides the limited incorporation of its results along the dissertation, it was fruitful in itself, and the responses and the contact with the audience was fertile for both the artist/researcher and the spectators –some of them expressed that explicitly, either by writing on the survey or by talking to the artist/researcher during the after-show gatherings. It gave us all the opportunity to reflect on our respective identities in comparison to others' in contemporary society.

On another subject related to what is (not) included in this dissertation, I must admit that I have not incorporated the reviews of professional critics in this thesis, because in the vast majority of case studies included in the previous Parts and chapters, these were non-existent. For that reason, I have neither included here the critical analysis of third parties in

the case study of my PaR (APfR).[104] However, I include now a personal critical account of the production, a final review of it, from the distance that the years passed give me now, but also with the knowledge provided by the analysis of its contents, processes, the issues that it tackles, affects involved, and methods used. I believe this final reflection stresses the arguments presented here about the estranged identity, about the external locus of identity, and about precariousness as an engine and cause of that identity estrangement. In fact, the conclusion of this critical view is that the production itself reflects the same potentialities and weaknesses that are present in the identity of its main creator.

Both the format and content of the work reflect the fragmentation and "situationalism" (that leads to estrangement) in the identity of its author. And, just as an estranged identity is configured by the influence of uncertainty, precariousness, and "liquidity" of the contextual circumstances of a person, as we have seen, we shall explain also how the kaleidoscopic substance of this theatrical work is determined by its production circumstances.

To begin with, we recall that, during the creative process, the need of the author to please all three director-collaborators was reflected in the first dramaturgy of the work, that showed a lack of a particular (id)entity. Added to this, the personal and economic situation of the artist-researcher and the need for a paid job converted this project into a multi-purpose device: On the one hand, she created the project within and for her doctoral thesis project – with the double aim of responding to some queries related to identity and theatrical creation among Basque experimental contemporary artists, and also aiming to explore the relationship and confluences between artistic theory and practice, between artistic and academic methods of creation, and between artistic and academic experimentation. On the other hand, the same research/creation had to serve the professional purposes of the artist. She wanted it to have a valid tour of performances within an artistic professional context, and she wanted it to have meaning and influence on her own artistic CV. That is, the creative and production goals of Rakel for *Erbeste* involved the ambition of successfully showing the results of the research/creation in both academic and professional and artistic settings.

Moreover, because of the limitations of her means for the production and distribution of the creative work, the resulting format had to be technically simple, easily removable, portable on public transport and cheap to travel with. These are formal and technical challenges. Besides that, regarding the creative aims, she wanted it to be accessible

[104] I include, within the annexes section, a memory of all the published critical texts and opinions about *Erbeste* by third parties.

and intelligible for any kind of audience, but she also wanted it to offer specific layers of significance dedicated to those audience members acquainted with experimental art and/or with the theories of contemporaneity and identity.

With all this in mind, the artist/researcher opted for the format of cabaret as a performative genre to begin with. That is why, in the production plan of the work stated in the first reports that accompany different financial applications, the work is proposed as multidisciplinary (theatrical but close to the musical theatre and dance-theatre genres); it is proposed as adaptable to many spaces and venue types; and even, during the first year of production work, it was announced as a performative work open to changes and adaptations according to the needs and interests of the receptive venue or programme that booked it. On top of that, it has been presented to the public in two and a half different linguistic versions, and the initial goal expressed on the production memorandums was to have five linguistic adaptations ready for touring internationally…[105] That is, the artist aimed at fitting the theatrical work to all potential contexts and pleasing all types of audiences.

The work wants to be everything: experimental, fun, entertaining, bookable, *avantgarde*, accessible, investigative, and a practical thesis. And it wants to amuse the audience as much as it wants to make them think, question, and discomfort them. Here we see how the work is, in itself, a reflection of the faceted identity of its author, and how they are both affected by the circumstances that surrounded the research/creation process. The theatrical work is a product of her artist/researcher and, as such, is derivative of her own idiosyncrasy. The multilingual/multidisciplinary/multi-register shape of *Erbeste* is an echo of the multifrenic identity of the artist. It is her identity turned into artistic practice. For this reason, the inconsistencies of her identity are visible in her work, as we point out next.

Because of this eagerness to suit all potential contexts, it is difficult to define this theatrical work (and therefore, to concretize its "selling features" for the potential receptive niches which the work pretends to address). This means that it does not completely fit into a specific style or register, it does not correspond to a typical disciplinary genre neither it is created for a "type" of audience. On the contrary, it appeals to different interests and characteristics of the diverse "types" of potential spectators. And it stays in the margins and borders of recognized genres, styles, and registers (and therefore, in the borders of settled circuits of professional distribution).

What is noticeable about the theatrical work from a critical or a marketing point of

[105] See the marketing kit included within the annexes.

view, is also perceptible about a person when analysing her processes of subjectivation: The "diffuseness" of a core identity, potentiated by an external locus, may, as we have argued, develop an estranged identity. The estranged identity, in the case of the author behind *Erbeste*, promotes and derives from an identity crisis, where she does not know clearly who she is or what is her fundamental belonging. And that identity crisis is somehow the leverage for her research/creation project. Therefore, it also becomes a feature in it: (id)entity deficiency.

During Part Four we have presented the way wanting to cover many options and to become whatever others might need from one (Erbeste/Rakel/*Erbeste*) to be, distances one's own identity and prevents her from seeing and recognising her own essence. The reason being that that essence is never in repose and ready to emerge, but, on the contrary, it is behind all the different forms of adaptation to the diverse contexts (either social, cultural or professional) and, because these forms of adaptation are the ones visible externally, they also become visible for oneself. That is, the essence is accompanying the forms of adaptation, and the more varied forms of adaptation one shows, the more fluid our essence seems.

We also discussed how the external locus of identity is correlative and causal of a lack of a clear sense of identity and a sense of belonging, because the person is not able to see or feel his/her "roots" (Barba, 1999: 267-270) and, expanding this allegory, because his/her energy and senses are focused on the development of adaptive forms in the "branches" in order to adjust to the different winds and circumstances. In this condition, the person always feels dissatisfied, because she is always in need of completing specific definitions and presentations for herself that correlate to and encompass all the adaptive shapes that she takes. No clear definition seems to encompass all the possibilities of what she is/we are and all the nuances of how she is/we are.

In this sense and this case, again, the configuration of the person coincides with that of her work. The artist/researcher, her *alter ego,* and the theatrical piece *Erbeste* function equally: in an almost compulsive adaptive manner. One serves the other as a mirror and for a posteriori self-reflection. One is a consequence of the other… but which is the order? Or, which came first? The answer is not simple. Fictions are drawn from reality; a fictional character develops over both its fictional circumstances and the real performer that plays it; this is even clearer in the case of the *alter ego* Erbeste; at the same time, the artist/researcher can see herself reflected in her *alter ego* and gets modified (in her quotidian life) by this identifying fiction. When you see yourself in a new way and when you recognize yourself in that view, that is, when you identify with a newly discovered aspect of yourself, you are

already modified by this discovery. This modification positions you in a different place, both in your self-knowledge and in your self-concept, and, as a consequence, in the way you present yourself to the world.

For example, during the process of creating *Erbeste*, her wanting to please so many different people in so many different settings makes the character feel frustrated and out of place. The artist/researcher discovers during the creative process that this quality of her *alter ego* is also a quality in her own self, and, as a consequence, she applies that discovery both on and away from the stage: in the fictional creation, by potentiating this quality in her character (which modifies the *alter ego*), and away from the stage, by observing, questioning about and reflecting on the implications this personal trait has on the configuration of her own identity. The work, in its turn, keeps developing while incorporating all those discoveries and changes. This way, in the end, it becomes a reflex of that complex process of self-conceptualization in relation to all the changing contextual circumstances. That is why, as a production, it may in fact effectively fit into multiple settings (linguistic, cultural, spatial, artistic, and programmatic), but it also has the big handicap of not being easy to present and define in a manner that is both precise and unequivocal.

To sum up, the theatrical work aims to be everywhere and please all potential audiences, just as her author does. With a sole process and product of research/creation she tries to cover most of her professional artistic and academic needs. This is also symptomatic and descriptive of the precariousness she lives in, as well as of the current tendency of the cultural "precariat" to being compelled to be on many fronts at a time, with many hats at hand, with multiple overlapping jobs, in order to get ahead financially and professionally.

In any case, the image that *Erbeste* portrays is also a reflection of the reality in which many of us live nowadays. Precariousness and uncertainty (of labour, of financial means, emotional, of cultural references and social bounds…) is an up-to-date element that connects the engine of this theatre piece with our common social reality. It is a link that interweaves the faces of the faceted portrait of Erbeste, a current woman in current circumstances. To the final question in the survey, "Do you think what happens to Erbeste is characteristic of our time? Why?" a young female clerk in León answered, "Yes, because it is the same story that you see every day on people around you: friends, relatives…" Another one stated, "Yes. Lack of employment; always having to adapt to everything; over qualification in CVs". A third one, a 38 year-old female civil servant candidate, also in the city of León, responded, "Yes. Because they require us to adapt continuously to new situations, which is part of what life is. The problem is that we are tremendously conditioned

from our birth". A 63 year-old man in Pamplona wrote, "Yes, it is the individual competing with the others, trying to outlast his/her dreams". A 44 year old female in Bilbao also agreed, "Yes, because it represents the adaptability that we bear in order to be accepted, and how fast time goes by as not to live being different 'others' than ourselves".

35. Recapitulation

If the subject of auto ethnography is, as Moser (2019: 232) states, always defined in relation to a significant other, in this auto ethnographic performance about identity and because of the artist-researcher's external locus of identity, all the "others" (subjectivities) that appear in the performance become significant, as they are the ones who shape the author's *alter ego*'s identity. At the same time, and following Moser's argument, the "other" in auto ethnography can also be another culture or one's own culture and social milieu. This would also be the case of *Erbeste*, in and by which the subject describes her native social, cultural, or professional setting "and negotiates the terms of her group membership" (as well as her belonging) (2019: 232). Moser even points out that a plurality of cultures could be the "other" studied in an auto ethnographic work. This would be the case of selves conditioned by migration and who inhabit a transcultural terrain and claim a bi- or multicultural identity. Again, this is an important issue to be considered when analysing *Erbeste*, since we already know that, although the final and most significant "exile" portrayed in *Erbeste* is that of her inner self (the estrangement from herself), the first and more evident intention of the work was to explore the consequences on her identity of geographical and cultural displacement.

In any case, the self of an auto ethnographic research is "socially constrained and culturally determined" (Moser, 2019: 232). In this sense, the social constrains that Erbeste suffers are part of the culture she lives in, and they shape her identity. *Erbeste* portrays the vital and social experience of her protagonist, "understanding experience as always already culturally inscribed, itself an interpretation and in need of interpretation", as Joan W. Scott clarifies (Butler & Scott, 1992: 37).

In this way, the "other" in *Erbeste* is, on the one hand, the sum of all the subjectivities against which the protagonist measures herself (i.e. the potential hirers and those who have the power to fund her work, either artistic or academic) and, on the other

hand, the social and labour situation in which she lives (with unemployment, precarity and crisis), which responds to some socio-cultural structures and economic and labour order, within the artistic and cultural sector in the neoliberal Catalonia at the beginning of the 21th Century, that especially oppress immigrant women artists. Somehow, the sociocultural "other" that Erbeste (and her author) compares herself to, is the people who, unlike her, either have a steady job or even employ others, or they have regular incomes at their disposal, stability, a family life or the possibility of work-life conciliation and balance.

We can now better understand how *Erbeste* relates not only to the theoretical items covered in this part but also how it relates to the other examples seen previously in the dissertation. Comparing *Erbeste* with the other autobiographical works studied in the previous Part –*Drama y aita* by La Pez, *Extraordinario* by Colectivo Babazorro, *Raketa Brokobitx on the rocks* by Rakel Mazón, and *Ella y él, ficciones* by Legaleon–, we can extrapolate some concurrences and intersections that are significant and pertinent in their use of autobiographical substance and in the way they relate to issues of identity. They are affinities among the works that intersect with our subject matter here, not necessarily (and not that I know of) influences from one to another.

Drama y aita shares with *Erbeste* the manner in which they both deal with personal emotions and sensations from the past without explaining that past but, instead, transmitting its affects through physical actions and body movements in the present. In *Drama y aita*, this is the aesthetic medium or artistic method that supports the overall staging, that appears to the audience as a performative catharsis. In the case of *Erbeste*, it is the method displayed in the physical-theatre scene in which she plays around with her memories and games of childhood in the solitude of her room. The use of body and physical actions for transmitting embodied memory is also apparent in *El arte de morir esperando la sentencia* ("The art of dying while waiting for the sentence"), the first part of the trilogy *Raketa Brokobitx on the rocks*, in which the actress' emotional memory, just as it also happens in *Erbeste*, is set into action via body movement, dance and singing in different scenes. Another important characteristic that these two projects share is that, with them, the two Rakels (Mazón and Marín) create a multidisciplinary show around an *alter ego* who happens to be a stylized version of themselves. The *alter ego* of each Rakel becomes a way to estrange a part of her identity, in order to be able to deal with it, and later even free herself from it. This *alter ego*, in both cases, serves the actresses to overcome some consequence of trauma or personal crisis. Also, with the development of their *alter ego* in each rehearsal or performance, the two actresses empower themselves, both as artists –since this is their first time leading and authoring a

theatrical project of their own–, and as persons –who have been specially mistreated by society because of being women.

Erbeste shares with *Extraordinario,* by Colectivo Babazorro, the presence of the city of birth and upbringing of both their protagonists, Vitoria-Gasteiz (the current capital of the Autonomous Community of Basque Country) in their respective works. In the case of *Extraordinario,* this presence is implicit in the name of the company chosen to present the show, because it uses a gentilic known mainly by the locals of the Basque Country. This presence is later made explicit during the show, when the actor-author tells where he comes from, he shares stories about his days as a young man in his hometown and shares the meaning of the name of the company and its demonym. In the case of *Erbeste*, her city of upbringing was central to a scene created during an artistic residence with Rikarte and that finally was not included in the last version of the play. However, it is also explicated in the presentation of herself that Erbeste gives within the context of an international audition for a movie. More importantly, both works share an essential relationship to gastronomy: both to the products typical to their homeland (red beans and red wine in the case of *Extraordinario*; sheep's cheese and red wine in the case of *Erbeste*), and to the act of sharing that food with the audience, as a reminiscence or replication of the way socializing through gastronomic gatherings was common in their native culture, from which they both live away. In *Extraordinario,* this sharing of the local food products is the engine and main theme of the production: the actor prepares a dinner for a reduced audience of ten people each performance and serves and shares it while he talks about his past days when those familiar gastronomic gatherings were usual for him; this is the situation and action of this immersive theatrical work. In the case of *Erbeste*, the sheep's cheese appears as a symbol of "what is familiar" and "lost in the past", and it appears just at the end of the show. The sharing of that symbolic cheese (along with the red wine) with the audience happens after the show finishes, in an after-show open talk, when the artist-researcher presents herself, she explains the investigative dimension of the theatrical work, and proposes the sharing of the "baby/cheese" as a festive sacrificial communion among the people present.

Finally, the concurrences between *Erbeste* and *Ella y él: ficciones*, come from the themes they both tackle. Firstly, they both explicitly explore and question identity. Secondly, they both acknowledge and play around with the fine division between artistic research and academic research and theorization. Thirdly, they both focus on the work and life (and the relation between work and life) of their protagonists, as theatre artists. And finally, they both explore the consequences that artistic work (and the way it is organized and valued in their

society) has on their sense of identity. In *Ella y él: ficciones*, the main consequence faced is the sense of disappearance and evanescence that theatre actors have as people and public figures. In *Erbeste*, the core consequence is the difficulty that living in uncertainty implies for establishing or maintaining steady belonging.

In all cases, we can see how with these autobiographical works, their authors are not only showing and sharing their particular reality, but also how this reality is inscribed in a specific sociocultural context.

Today, we often live with more uncertainties and contextual changes than those we can integrate into our referential map or self-image, which always develops in relation to the referential images of our context. This is the reason for the expansion in our society of the "liquid" interrelationships and self as defined by Bauman (2004), what he previously called "mobile identity": the "changeable and protean, elusive, difficult to hold, uncertain, indeed, flexible" self (Bauman, 2002: 21); the "multifrenic" state of being, as described by Gergen: a fragmentation and colonization of the experience of the self (1992: 37); or as I am arguing here and as is exemplified with *Erbeste*, an expansion of the "estrangement of the self". This idea coincides with the substrate of the "prophetic" phrase I introduced in my first notes for the artistic project *Erbeste* ("self-exile → being estranged from oneself"). The phrase unites the concept of "exile" with what I experienced by embodying Erbeste during the creation: the process of "self-alienation" or "estrangement".

Because I was at the same time researching –reading, taking notes, writing, thinking, observing… and all the multilayered methods that coincide during PaR processes– about how identity develops, I could as well compare that experience enacting Erbeste with my own outside the character and in real life. That comparison led me to conclude that this process of estrangement of the self is more and more significant in our society, and that it is especially visible in people who suffer from precariousness, referential uncertainties, and repeated displacements. It is not an accident that, as Butler wrote, "the precarious" is turning from a social and political condition into an identity (Puar, 2012: 169). As we have already noted, this is also apparent in the description that Guy Standing (2013) gives of the *precariat* as a new social class.

Like reflected by thinkers such as Paul Ricoeur (1990) and J. C. Aguado (2004: 52), the process of estrangement is inevitably linked to that of identity. Identity is relational (Gergen, 1992; Hall & du Gay, 2003: 255), and whatever affects our social and external belongings it also affects our self-image and self-concept. This is why the social and the most personal cannot be separated in our identities. We always identify in relation to others and in

relation to a context. At the same time, labour precarity leads to emotional precarity, which leads to precarious identities. We agree with Beck when he argues that today's precarious socio-labour situation makes human beings more and more susceptible to being trapped in the labyrinth of self-insecurity and self-doubt (1998: 126). Therefore, although precariousness is sociopolitical and estrangement is psychological, both are interrelated and key in our configuration of identity, just as the artistic creation/research about identity *Erbeste* shows. Both affect each other and they foster a diffuse identity, because they promote a situation of labour-economic-professional dependency that derives or stimulates a socio-dependent self-esteem. This favours what we have called an external locus of identity that, at the same time, potentiates the estrangement of the identity, which makes the self-concept each time more precarious and dependent. And the circle turns again.

CONCLUSIONS

Conclusions

One of the main contributions of this doctoral research is to have publicized recent stage works by experimental Basque artists who are not widely known, either because they operate in the underground sphere, or because their works are exhibited on live and experimental arts circuits, with small audiences, or because their proposals are shown in non-art or everyday settings (i.e. with invisible theatre, performative pilgrimages or even stripteases), and are exhibited with artistic names created expressly for each occasion and that, therefore, are previously unknown to the general public.

In addition to the findings of the theoretical or analytical content and the methodological findings that we will focus on later, it should be remembered that the different methods used to gather information and to seek answers to the initial questions have served to find a particular methodological-conceptual paradigm that fits and accommodates the richness of the object of study and the intersectional and transdisciplinary view with which is approached. They have also contributed to the common good with various other achievements: a historiographical basis on the trajectories of the artistic agents studied; the study of several artistic examples that delve into a comparison of cases; the applied description of the sociocultural or labour and political context in each example; the formal, aesthetic and processual analysis of the selected works; the comparative and situated analysis of related themes in the works in relation to identity; research through artistic practice generated expressly for the project; and a complementary qualitative sociological study on the reception of said artistic practice.

Likewise, this thesis has demonstrated the importance of artistic practice in the study of identity, since it can offer qualitative knowledge and a more holistic vision of the problem, even more so if this artistic practice is complemented and contrasted with other methods of academic research. This holistic vision provides more qualitative results and is therefore especially useful in research on identity and other issues that are, both, socio-political and

cultural as well as psycho-affective. All in all, our thesis demonstrates that the theoretical part of an investigation and the artistic-practical part can be merged into a hypothesis, the development of which is coherent and enriching.

In this regard, and to refine the hypothesis in general terms, we should remember what we have already stated in the theoretical framework collected in Part One, which is that, as can be seen from numerous studies developed after the "affective turn" in the humanities (Clough & Halley, 2007; Ahmed, 2004; Terada, 2001; Gregg & Seigworth, 2010), identity is built from impressions and sensations that, whether linked to data or not, are part of psycho-affective processes. This is the basis on which we build our hypothesis: the themes that experimental theatre makers choose to explore in their works is determined by the psycho-affective impressions they have received as people, regardless of whether the origin or external promoter of them is of socio-political nature, economic-labour, historical-biographical, family, or whatever type. Consequently, when artists deal with identity issues in their performative works, it is because the identity aspects that they address in their creations have touched them as individuals, because their identity has received certain impressions around those aspects. Our hypothesis goes one step further by affirming that it is the impressions that question these aspects of identity (of a given identity, that of each artist) that make a dent in them and generate a need or desire to artistically deal with the aforementioned identity aspect in each one of the actors/actresses. Thus, we would suggest, and the case study carried out seems to confirm our suggestion, that current stage creators in Euskadi deal with identity issues when they feel that their inner identity (and in relation to their sociocultural and historical-political environment and to their community belonging), is in some way contested, signalled, threatened or questioned (whether by minimization or by social overexposure).

Among the cases that we have grouped in the part dedicated to “Identity and community”, since the identity aspects that are demonstrated in these stage creations are more directly related to community and social issues, it is also easier to observe the social problems attached to identity that can be the inspiration for making them. For example, we saw in *Erregea eta Bufoia* (2008-2012), by Ander Lipus, that this project of his is a theatrical activism response to a sociocultural situation that affects him as a Basque-speaking creator in a diglossic social reality with a cultural system and some political-cultural structures that do not favour rapprochement between traditional Basque-speaking popular culture and contemporary theatre, or between urban and rural audiences. Therefore, his creation operates as a bridge between those realities that the artist knows and experiences. These are different

aspects of his reality that carry different states of identity belonging; Lipus may live these states as separate and therefore may want to integrate them as part of his identity without feeling that they are divergent.

Thus, it proposes an original and hybrid format between the *Bertsolaritza* competitions and improvisational theatre, in order to bring the Basque language into contemporary theatre and to militate himself as a theatre "in Basque" maker, without renouncing its aesthetic principles nor its preferences towards the people and lifestyle of the smaller towns and rural areas of Euskal Herria. With the same work, at the same time, he creates a parodic reading of certain social and character prototypes that are extracted from the current Basque sociocultural imaginary, of which Lipus himself is a part and a critical part. In particular, he is openly critical of the "alienating" effects that postmodernity brings to contemporary people. This indicates that the identity essentiality that he is trying to preserve, care for or at least highlight, with his work, is not threatened by a specific social community (or communities) but by a specific era, that of postmodernity, which has an alienating effect on people's characters and lifestyles. In fact, this work by Lipus can be seen as the culmination of a process of integrating the artistic and the sociocultural around diverse cultural belonging that pertain to the same social reality and to his own identity. As we have seen in chapter 12 of Part Two, dedicated to his work, this need for integration may be motivated in Lipus by circumstances of perceived insecurity for the language and cultural manifestations of his minorized Basque culture, given the advance of pastiche and globalized cultural forms that postmodernity brings with it.

With *Royal Dance* (2010), Idoia Zabaleta and Antonio Tagliarini, however, do not show a defence of any community identity belonging, but rather a critically charged questioning of those states of identity belonging absorbed by national and institutional symbols such as flags and hymns. We also take into consideration what Gurrutxaga (2005: 52) has written about the institution entailing a certain homogenization of the values on which social norms are built. Following on from there, our argument is that the institutional national symbols (like flags and hymns) suppose a certain homogenizing imposition on identity. *Royal Dance* questions and problematizes the scope, value and progression of these political symbols without positioning itself as belonging or related to any of them, but, on the contrary, levelling them all (those of large and small nations, world powers and small regions, institutional confederations... close and foreign) in order to thus capture the separation between the symbolic power of the flag, as such, from the economic or political power of the institution that remains linked to each one of them. What is problematized in

their work, in essence, is the representativeness of said signs, in relation to identity. And the motivation to carry out such artistic work can come from a feeling of, precisely, not feeling represented by that symbology, nor affected by the identity belonging that it is supposed to collect. In fact, Zabaleta indicates that her creative need when starting the work was to deal with issues close to herself, "more concrete", more socio-political and that affected her personally. And, precisely, the national question and its representation, with all the drifts, contrasts and conflicts that it entails in an environment like the Basque one, is something that materializes in her personal (dis)affections. However, as the work is done in collaboration with another artist, in this case the Italian Antonio Tagliarini, the theme and its treatment acquire a more international dimension. Somehow, we could understand that the affective engine that directs both artists towards a creative agreement has to do with the deinstitutionalization of national belonging (from a supranational point of view). The social cause of this motivation may come from the use and abuse made of these national and institutional emblems in political discourse (both in professional politics, in the media, and on a daily basis) in more and more countries guided by the neoliberalism of the global era, such as the Basque and the Italian. In this case, their personal motivation would be wanting to contrast and refute the weight that such symbols and emblems acquire in people's lives. That is to say, it would be a protective reaction against the overexposure and overexploitation of institutional symbols related to the national belongings of each artist.

In the next work by Idoia Zabaleta, now solo, the choreographer continues to inquire into national issues, only on this occasion, she is returning to her own close culture and collective imaginary. *Fisura nº 3: Txoriak* (2011) gathers a different type of symbology linked to cultural, linguistic and national belonging. Except that, in this case, the symbology is not only not institutionalized but is also dispersed and abstract. The symbols and signs she works with are Basque popular songs and the metaphors they contain (related to birds, their flight and their wings). What Zabaleta articulates with her proposal is to precisely demonstrate and specify the symbolic value of these metaphors and songs, superimposing them with the images that they suggest to her and fostering open and comparative readings of them all. The identity belonging to which *Fisura nº 3: Txoriak* appeals is easily deducible for those who share the same collective imaginary. And, despite the fact that the images and readings that Zabaleta suggests in the piece are polysemic, the truth is that affective and, in some cases, political implications emerge from all of them. The motivation behind this piece, therefore, like that of the previous work and as the artist herself has declared, has originated

in the socio-political issues of her immediate context (from the point of view of a Basque person, Basque speaker and choreographer).

In the case of Iru, his reasons for carrying out *Olentzero munduan. Arraun the world* (2011-2017) and *Komando Opari* (2012-2017) are, in both creations, rooted in his distinct interpersonal experience of his everyday life. In the first project, the motivation comes from the encounter with an immigrant child who asks Olentzero to send a message to his family in his country of origin. This specific fact and how it affects Iru, with the reflection that it entails on the situation of unaccompanied immigrant minors who live in his immediate environment and that of their families of origin wherever they are, pushes him to devise and carry out a durational performance, a form of social intervention, to somewhat alleviate the uprooting and the impossibility of communicating between displaced family members; something suffered by many people nowadays due to migration forced by circumstance and economic inequities between countries. This is also something that Iru knows and is a close witness of. Iru can connect well with the need for geographical and family belonging (such as the need for stable and lasting affection and relationships that Bauman [2010] spoke of) for two reasons: one, because of his day-to-day work and personal relationship with minors and young immigrants and, two, because he himself lived away from his native and family environment for a period of his youth. The reasons and circumstances of the displacement are different in his case, as Iru left the Basque Country and Europe because of his artistic training and with more promising circumstances than those that usually accompany the economic migrants. However, the point is that he knows what it is like to feel like a foreigner and what it is like to feel isolated or far from your family environment. For this reason, in *Olentzero Munduan. Arraun the world*, his international performative proposal that provides encounters with "the other" and with which he questions what or who is an “outsider”, he uses a legendary (mythical) figure from his local cultural tradition, that of the Olentzero (closely linked to the family sphere). So that, at the same time as approaching other social and cultural realities he also acts as the spontaneous ambassador of his own. In Iru's second personal work, *Komando Opari*, the experience of feeling foreign and close to social marginalization is channelled towards a group of people who remain isolated and invisible to the major ingroup of “proper” citizens in today's large cities of the welfare society. This heterogeneous group that we have referred to here as “the inappropriate” in his project includes immigrants, pickpockets, artists and other collaborators. Iru leads them to work in a series of coordinated actions to place anonymous gifts among the belongings of strangers (the proper citizens) in crowded public urban spaces. For the artist, the will to carry out a work like this (just as in his

previous one) is influenced by the social reality in which he lives. A reality similar to that of most modern individuals in increasingly cosmopolitan urban centres with growing influxes of international people. In today's world, communities of displaced persons multiply and, as a consequence, in cosmopolitan urban centres, the ideas of the autochthonous, the foreign, and the "us" are challenged. Iru perceives that, in the cities he knows, people are separated into "us" and "others" without really knowing each other. That perception and the desire to achieve a more inclusive "us" are some of the artist's motivations for developing this performative series of actions.

In the same way as happened to Iru, throughout the case study we have verified how the circumstance of migration for artistic training or career reasons is repeated among the majority of Basque artists studied. It is also significant that the anthropologist Zulaika (2000: 195-196) considers that is "normal" for a Basque person to be forced to move (both in the past and in the present) and that these diasporic identities of the nomadic, transcultural and postmodern world that we share, can also be understood as "authentic and genuinely Basque". The case study demonstrates as well that this is true for the artists included here. This fact tells us, as we have already explained in Part Two, that these artists had the opportunity to confront their identity belonging of origin with those generated in the host place. As a result of this confrontation, the artistic need to work on issues related to one's own identity (around the idea of us, the foreign, one's own cultural imaginary and imposed national symbols, language as belonging versus as an instrument of communication…) may arise. Thus, our hypothesis reaffirms the idea that the Basque artists studied stage aspects of their identity as a response (of self-affirmation, questioning, contestation or enrichment) to the effects that the socio-affective reality of their environment has on their own identity (and the capacity of said socio-affective reality to put at risk, collapse, minimize, or simply question any of their belonging).

Raketa Brokobitx's project, *Raketa Brokobitx On the Rocks* (2008-2023), in its three phases and with all the artistic products that result from it, has a clear motivation that the actress explains: to respond to the accumulation of sensations and emotions that invaded her as a result of an abusive relationship with her former partner and after filing a police report against him. Each one of the parts of the project responds to the preponderant psychophysical and emotional need that accompanies the different phases during the healing process of a traumatic experience such as being a victim of gender violence. What we have been able to understand and verify throughout the study of her work, with the theory provided, is that the effects that said traumatic experience has on the actress particularly affect her sense of

identity. They affect issues such as self-esteem, self-concept and self-worth, but also the way in which personal memory reconstructs the life story and identity logic of a person who has been a victim of gender violence. They affect her self inside and in relation to the rest of people in her social environment. Significantly, they affect the self-view of her status as a woman. For this reason, this work by Brokobitx is essentially an artistic response to the danger that the violent experience she has lived supposes for her personal identity; a way of letting out and being able to re-articulate the parts of their identity that have been damaged by the experience suffered. The project, therefore, is born out of an injured identity that has threatened her existence (physically and in terms of self-concept), and it is born out of the need to deal with that personal identity wound. Brokobitx's project originated from a strong personal crisis and from a drive to overcome it and to rebuild and reaffirm her identity (as a woman, as a person, and as an artist). On the path to this identity healing through creation and performance in front of an audience, Brokobitx goes through different phases of "recognition": from the most personal and intimate one, the gradual creation of a restored identity presented as a "new me" (her *alter ego* Raketa Brokobitx), to the public recognition of her reality and that of other people who may be experiencing a similar situation, and to her tribute to the communities of women who weave networks of solidarity, through which she reaffirms herself as part of the community of women. In other words, the aspects of identity that are healed and reconfigured through the project *Raketa Brokobitx On the Rocks* have to do with both her most intimate self-concept and her social belonging.

So far, we have seen some motivations that lead artists to create works that performatively treat identity traits that have to do with those aspects of their personal identity that they feel are signalled, threatened or questioned and whose threat, signalling or questioning is a product of the social, cultural and political reality that problematizes and affects the artists' community identity belonging. In Part Three, we analysed other examples in which both the aesthetic motivations for stage creation and the articulation of the identity aspects that are dealt with in said stagings are linked primarily with the personal autobiography and with the sphere of private life. This would be the case of the work that Iru developed with the company La Pez, *Drama y aita* (2006), which deals with family belonging and with the emotional memory that the family past places in him (and in his two fellow performers in the play). In *Drama y aita*, the identity belonging in question are those of the artists involved that link childhood with their parents and, specifically, in relation to the trauma that parental separation can entail for a child. We explained in chapter 19, dedicated to this work that, when a parent figure fails or is conflictive as a reference, our self-

concept falters (in its development or in its reaffirmation) and, consequently, the identity is affected. We also stated that when identity (family) belonging is shaken or questioned, memory has to find a way to reorder and redirect the information it has. For this reason, *Drama and aita* appears as a representation of the emotional memory of its protagonists, which is experienced differently when shared with the public, in such a way that it supposes a cathartic and restorative function for the identity of its author-performers.

Nonetheless, we can say that in some of the examples studied the direct relationship with identity issues is more explicit than in others. This happens because either the creative motivations expressed (inside or outside the work) by their authors refer to the matter of identity (for example, in the case of *Ella y él: ficciones* by Legaleón-t), or because the work itself revolves around a configuration of identity and with it alludes to previous biographical issues of its authors (i.e. *Raketa Brokobitx on the rocks*). In other cases, however, the creative motivation of its authors is not made explicit in any way, neither in the work itself, nor in the documentation related to it, nor in the interviews offered by its protagonists. So, in those examples, the correlation between creative motivation and the personal experience of their creators regarding their own identity can only be conjectured based on what we interpret from their work. A clear example of this would be that of Colectivo Babazorro and its work *Extraordinario* (2011).

Our interpretation of *Extraordinario* connected to the scarce biographical data that we have about its main author and actor and in relation to those aspects of his identity that he might have felt had been questioned or destabilised (and that could have been the motivation for the creation), develops in the following way. On the one hand, it is symptomatic that Sénen Rodríguez presents himself to the world as Babazorro –a demonym that used to be applied in other regions of the Basque Country to any person from Álava, with a certain derogatory connotation (as a localist synonym for "villager", "provincial" or "peasant")–, and that he does so at a time, nowadays, when the demonym is commonly used as a nickname for supporters of the Deportivo Alavés football club. The supporters have reclaimed this adjective, which has mutated from its originally pejorative meaning into a reaffirmation of their collective pride. It is significant that Sénen claims to be Babazorro, literally translated from Basque "a sack of beans", exposing and relinking that adjective to its peasant origin for producers and consumers of beans and broad beans, against the new fashion of linking the name to a soccer team. Thus, through the un-theatrical action of cooking and serving pinto beans for the public, Babazorro 1 presents himself as a natural from Álava of humble or peasant origin and reaffirms his belonging.

On the other hand, the work speaks about memories of a bygone time and place (that existed and are no longer present in his life), when Sénen lived in a familiar (and provincial) environment and was not yet a professional artist. He talks about this from Barcelona, based there after having studied in Cuenca and having lived in Valencia, and after having toured internationally surrounded by visual artists and stage artists. He talks about the simplicity, stability and closeness experienced in the past and far away (geographically), meanwhile life in the present seems complex, and social and professional relationships seem to multiply in fleeting and transitory encounters (those typical of a theatre artist with tours, residences and artistic exchanges, who lives in a cosmopolitan and culturally active city). Hence, Colectivo Babazorro announces its work as an "extra-ordinary" event, as an encounter of debauchery and unbridled consumption ("at the style of the most divine *gauche*"), but he offers just the opposite: tranquillity, closeness and calmness while he shares anecdotes, actions and sensations of his past everyday life with his audience. That familiar and calm daily life is what is extraordinary. That is what is out of the ordinary. That quotidian life (from the past) is the belonging that Babazorro misses in his current life. For this reason, he recreates and provokes that quotidian atmosphere and actions through theatre, including the public in the experience, to compensate or recover that belonging that appears distanced in himself.

As for Esperanza López and Txubio Fernández de Jauregi, in the two creations that we have included in this study, they also deal with a past time that slips by, and with relational belonging linked to time. *Futuro simple, futuro imperfecto* (2010) deals with belonging to a specific generation of people in the Basque Country, who have a lifestyle and cultural influences in common (those of the "txoznantes"). From that identity position, with a common historical time, the actors reveal to their contemporaries and explore what repetitions, forgetfulness and recycling processes occur in their creative field (of contemporary experimental theatre). They propose a dystopia in which the protagonists Espe and Txubio take a loss for granted (a kind of creative apocalypse) and thereby demonstrate an affective distancing from the present time in which they create, and of which they say the social necessity and meaning of theatrical creation have been lost. Using this premise, they talk to us about oblivion and the footprint we leave behind. As theatre makers (actors of an essentially ephemeral art) they point to the fear of oblivion. They question the relevance of the actors in current times and show how ephemeral and transitory that relevance is. They also point to the crisis situation of the artists when this work is created (2010), and to the crises accumulated by the theatre artists of their generation. That is, they show recurring crises as an endemic disease in the sector. As well as this, from their generational and

professional situation, they identify the crises of the theatre sector and the cyclical economic crises as endemic crises of the system. They are identified with a profession and with a generation, which come together in this piece in a recurring sense of loss that the two actors share, as members of a specific generation, as active agents and as being at the bottom of the heap in the cultural sector of the performing arts. These are, therefore, the identity belongings at risk that are theatrically problematized in *Futuro simple, futuro imperfecto*.

In *Ella y él: ficciones* (2011), the same authors insist on the theme of passing time and oblivion. This time focusing on professional belonging (as theatre makers) and on the "disappearance" that the acting profession inherently entails: disappearance of what is created and disappearance of one's personality (either behind the interpretation of a fictitious character or behind the creation of a "public figure" that hides the actor's daily problems and biography). With the study of this work, we demonstrated how the actors and actresses who are also theatre makers are more vulnerable to the loss of their identity "essence" than other people, due to the very nature of their artistic practice, and how they are also more vulnerable to public invisibility, because of the structures and sociocultural uses in which they live, in this specific case and context. The problematization of the ephemerality of live arts as their identity essence is symptomatic and decisive in the identity of these two theatre makers. This is what *Ella y él: ficciones* is about, it problematizes identity from the author-performer's perspective and personal-professional situation and around various aspects of their self-identity: essentiality, community belonging, permanence, personal memory, the traces of their creations and biographies, and subjectivation. The fact that Espe López and Txubio Fernández de Jauregi work on these identity issues in both their collaborative works is indicative of the personal relationship they have with this problem, both individually and in creative tandem. Their identity (their professional/vocational belonging and the self-concept they can develop about themselves, among the public, the private, the fictitious and the durable aspects in it) falters, due to the very nature of their artistic dedication. *Ella y él: ficciones* tries to face the tremors of that identity with an artistic-humorous proposal that provides an archive of the ephemeral.

Finally, we consider the motivation behind the work *Psicodrama 4 (el crómlech)* (2013) in relation to the identity of its author and the hypothesis that this study intends to endorse. We know that its main creator, Óscar Gómez Mata, wants to be in professional and personal contact with the Basque Country. Prior to this work he already wished to do some artistic work in the Basque Country and to collaborate with local artists. This, his, desire or personal need, was and is, surely, pervaded by the fact that for the last two decades he has

lived far from his territory and culture of origin (in Geneva, Switzerland). Therefore, as happens to all the displaced or emigrated (as we explained in Part Four, referring to Said, Bhabha and Yeerzon), he too, at some point, has felt his cultural belonging shaken, due to the changes in the sociocultural reality experienced. Thus, when he had the possibility of generating a site-specific performance in Bilbao, he ended up deciding that he wanted to work around the theme of "lack". This theme, even if secondarily, may be inspired by his own feeling of lack (of a certain communal place, a certain place charged with common past and belonging). So, when the performance-installation is physically developed over a Basque cromlech and over the conception of it that Oteiza defended, the entire work becomes a participatory staging of that common space and time that is missing (which Gómez himself may be missing) and which links the present with the past.

Also in the case of *Erbeste* (2016), by Rakel Ezpeleta, living displaced from her place of origin motivates the author to create a theatrical work. In fact, she conceives this creation/research as an exploration of her own identity belonging, in order to determine to what extent the geographical and cultural displacement she experiences influences her self-concept. We have seen that in all artistic creations dealing with identity there is some artistic inspiration or motivation that draws from the personal circumstances of the author(s) who create them. When we talk about autobiographical works, it is even more evident that they are inspired by the biographical context of whoever makes them. But, in the case of an autoethnographic performance like *Erbeste*, the weight of her personal biography is also significant when evaluating the results of the research. The process of creating *Erbeste* started with the idea of playing around the consequences of exile and migration on the subjective and cultural identity of the researcher/performer, a Basque actress-singer who tries to make a career in Barcelona, after having lived temporarily in the USA and Paris. However, as we have seen in Part Four, during the research/creation it was discovered that in the exploration of her identity, what was more relevant than belonging to a territory, a language, a culture, or a country, and what most influenced her sense of belonging (or, actually, the lack of it) was her continuous living in uncertainty –both circumstantial and existential– and precarity. The work thus presents precariousness as a hindrance against a satisfactory personal identification: the continuous pursuit of stability, a job, time, training and knowledge, recognition, a welcoming place... they favour vagueness and the distancing from one's own previous sense of identity.

That personal discovery is the seed of the theory argued here about the estranged identity, and about its expansion among people living under precarity and uncertainty (i.e.

migrants and artists in the context of the Spanish State around 2010-2020). The diffuse or confused identity that Rakel Ezpeleta felt, is what motivated her to make not only an artistic creation to try to concretize and understand this, but also a doctoral thesis project aimed at discovering what states of belonging are most salient in Basque artists who, like her, can have a multiplicity of disparate contributions to their identity. In other words, the initial motivation for the project (to problematize her own alienated identity), clearly in line with the hypothesis developed in this thesis, generated an artistic practice and a research practice that, together, articulate and make explicit this hypothesis and, furthermore, demonstrate that it can be applicable to the set of Basque artists studied and can be extrapolated to other people in contemporary societies (marked by precariousness and repeated displacements).

Both to generate the hypothesis and to develop the arguments of this thesis and compare it with artistic examples, the methodological process followed has been fundamental, because it placed artistic practice and situated knowledge at its epistemic centre. We emphasize the methodological contribution that this thesis grants by treating theatrical creation as an object of study and, at the same time, as a method to study something as complex as identity. Artistic Research, just as PaR and, even more, our APfR, with all its multimodal research methods used, all worked in this project to account for the moments, circumstances and mediums, which have produced new "knowings" and "knowledges". In this way, the "know how", combined with the "know what" and in relation to the "know that", maximize the potential of contributing to general knowledge (Nelson, 2013: 20). In fact, only after the dialogue between the questions and results in the general inquiry, and the work produced artistically, have we come to some conclusions about the way identity (re)construction and (re)configuration takes place in the researcher's personal case, first, and in that of many contemporary artists, second. And only after comparison with other artistic examples from the Basque context, studied with a "distant" eye, putting into dialogue the conclusions drawn from the researcher's own artistic practice and the conclusions drawn from the analysis of other artistic cases and their subthemes, the author has come to settle some preliminary hypotheses around what is generalizable in terms of identity issues in Basque experimental theatre nowadays. This is the special value of our original methodology, Artistic Practice for Research: the artistic practice produces "knowings" and "knowledges" per se *and* for a more general and theoretical study and purpose.

In order to conclude the list of contributions of the thesis, including the methodological ones, and the theoretical conclusions connected with the hypothesis, we state that a transdisciplinary project with APfR methodology such as this one is especially suitable

for dealing with issues and problems that combine the social and cultural dimension with the psycho-affective one – identity, theatrical creation and its processes being a perfect example of these. This methodology is, as well, singularly appropriate to deal with these issues in relation to the contemporary. Beck himself (1998: 126-128) argues in favour of the fact that the contemporary social environment generates negative effects on the emotional health and psychic dispositions of individuals, because it causes continuous self-questioning that leads to insecurity in one's own self-concept and identity. Thus, we see that this hidden interaction between the social and the psycho-emotional that affects our identity is special and characteristic of our contemporary era. This underlines our hypothesis and argument proposal: in the current contemporary identity (and as something typical of it) the psychological and the sociological go hand in hand, it makes no sense to study one without addressing the other. Relational facts and happenings (either interpersonal or social) have effects on the affects, and the affects shape our belonging. For this reason, the research through theatrical (or performative) artistic practice is particularly relevant for the study of identity, because theatre is (as performing arts in general are) a profoundly social artistic practice, which cannot exist without the coexistence of, at least two individuals (one in the performing part and the other in the expectant part) in a shared time and space (although the space can be mediated by digital virtuality), and which is likewise profoundly linked to the human psyche and its emotionality, to the affections, which move both the performing part and, hopefully, the expectant part as well.

As this research has shown, despite the fact that the identity aspects dealt with in the different examples seem a priori extremely different and independent, they are all deeply interconnected and have much more in common than what may appear at first glance. We can verify in the different cases studied that, wherever the identity aspect the works deals with comes from (from a social, political, cultural, linguistic, family, gender, labour and vocational problem, from memory and remembrance because of a lifestyle change... or from a particular combination of several problems), the important thing is that each and every one has a personal effect on the artist, an effect linked to affections (and identity belonging). That personal effect is the inspiring engine of each work. For this reason, the social and the personal are intrinsically linked in the theatrical creations that deal with aspects of identity.

Even if we separate all the identity themes and aspects visible in the works of current Basque artists into two large groups, as we have proposed in the structure of this thesis –a group for the identity issues linked to the community (the idea of nation and its national symbols, language, cultural symbols, local traditions, the community of "proper

citizens", gender conditioning...), and another group for the identity linked to the personal narrative around time–, we verify that, on the one hand, collective narratives (historical ones about a community, for example) follow the same pattern as individual narratives, in their structure and in the way they affect the configuration of identities, and, on the other hand, we attest that biographical narrations never draw only from their main subject, but rather, also, from contributions of other juxtaposed narrations (those of family members, social and cultural narratives, and even historical ones) that are added to their internal narration. In addition, we verify that the very idea of community (and of "we") is supported by the biographical circumstances of the sum of individuals, by the recognition of the "I", the "you", and the "other". That is to say, the community is built relationally from agreements, disagreements and interactions between personal emotional and psychological needs and social and cultural conveniences and possibilities. The structure and content of this thesis have evidenced an initial separation of two groups in order to, with each case study and with cumulative value, gradually show how both issues are interrelated and how all those elements (social, cultural, political, economic, psychological, emotional...) come together and influence each other in the configuration of an identity.

In addition to the contributions already noted, the originality of this thesis opens several lines of research that could derive from this project. In the methodological coordinates, the relationship between the participating subject, the observing subject and the object of study from which our approach is proposed is pioneering in the field of academic studies on Basque theatre, and remarkably innovative in the academic field in general. Therefore, this approach could serve to undertake similar studies with another thematic axis in this same field, or with a similar or dissimilar axis in other geographical environments and cultural contexts.

More specifically, the creation of a specific methodology, the Artistic Practice for Research, which combines the particularities and requirements of the PaR methodology with the methodological and protocol needs and requirements of more established disciplines, paves the way for new research, for emerging doctoral projects –with this or another theme and for this or another context– in academic environments in which artistic practice is not fully assumed as a research method. Thus, picking up on what we announced in Part One, we stress that, despite the fact that the difficulty and challenges multiply in these types of projects and academic contexts, we consider it valuable that a way already exists that can serve as a hybrid project model and with an APfR approach (to which variants can be applied, of course), to provide alternatives and solutions to the traditional conflict of values

and interests between academic knowledge and artistic knowledge and to discover new paths with great possibilities of trajectories.

On the other hand, in relation to the corpus of theatrical works included here, there are other aspects that could be explored in depth and, even, provide a research path linked to art theory and theatre theory. The matter is that, beyond the subject of identity, we have observed a common characteristic in the artistic examples studied here that would give rise to another hypothesis and the consequent thesis and that has to do with the fact that all these proposals are articulated around theatricality itself. In all of them there is a metatheatrical formulation that questions dramatization, the idea of representation or the idea of theatricality. These are works very aware of the spectacularity of theatre and some promote an exercise of consistent anti-spectacularity. In relation to this, another theoretical-philosophical research path could be worked around the parallelism between Basque identity and theatrical identity in these cases, since they have the same elements: they are ironic, (self) conscious, farcical, critical of their own identity and of their own theatricality.

Apart from the artistic works included here, the corpus of the case study could be expanded with other examples of contemporary Basque experimental theatre, both in relation to identity and to other themes in which the social, the personal and the psycho-affective converge. In fact, the ethnographic or socio-anthropological study of the Basque context based on its artistic manifestations from the field of contemporary experimental theatre has a long way to go.

To conclude, in view of all the investigative options that open up from this work, we remark upon the double contribution made by this thesis, the theoretical-methodological one and the study of a (Basque) stage reality in relation to the question of identity (the thesis inside the thesis). We claim that this double contribution is relevant, in itself and for future research.

On a more personal level, we mentioned that in the Basque current panorama, the artistic revision of identity might respond to the need of placing oneself facing a future without utopias. We also uncovered the way nowadays' neoliberal procedures and values are influencing art and culture production, as well as the lives and identities of artists –alienating them with the continuous demand of fulfilling divergent roles. Taking those two matters into consideration, we close this thesis by saying that developing this APfR thesis around identity may fulfil a utopian desire of integrating artistic and academic belonging into a contemporary Basque identity.

BIBLIOGRAFÍA

Referencias citadas

About the Basque Country (2019): "La pelota vasca en los juegos panamericanos de Lima, o la osadía del que no sabe", entrada 24-07-2019, [blog:] <https://aboutbasquecountry.eus/2019/07/24/la-pelota-vasca-en-los-juegos-panamericanos-de-lima-o-la-osadia-del-que-no-sabe/>. [14-04-2023].

Aburto González, Nerea (2015): *Presencia en internet del teatro vasco (2000-2009),* tesis doctoral dirigida por Francisco José Romera Castillo. Literatura Hispánica y Teoría de la Literatura, UNED.

Agamben, Giorgio (2008 [2003]): *Què vol dir ser contemporani?* (trad. Coral Roma i García), col. Lectures centrals, Barcelona: Arcadia.

Agirre Sorondo, Juan (2006): "El teatro independiente en Vasconia, 1969-1984", *Revista Internacional de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza* (RIEV) Vol. 51, nº 2 (2006): 335-383. [Disponible en línea:] <https://es.scribd.com/document/72676848/Agirre-Juan-Teatro-Independiente-en-Vasconia> [24-08-2017].

Agra, Lidia (2002): *Teatro Vasco: La producción escénica en la CAV (1975-2000)*, Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundiko Kultura Saila.

Aguado, José Carlos (2004): "Cuerpo humano, identidad e imagen corporal" en *Cuerpo humano e imagen corporal: notas para una antropología de la corporeidad* (pp. 31-63), México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.

Ahmed, Sara (2014): *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press [New York: Routledge, 2004].

AISGE Foundation (2016): *Estudio y diagnóstico sobre la situación socio-laboral del colectivo de actores y bailarines en España*. Informe. Estudio sociológico dirigido por Walter Actis. A) (2016a) Overall report: <http://interaccio.diba.cat/sites/interaccio.diba.cat/files/618_0.pdf> [15-06-2018]. B) (2016b) Report's resume for Catalonia (*Informe sociolaboral de AISGE 2016*): <http://interaccio.diba.cat/sites/interaccio.diba.cat/files/161004_situacion_sociolaboral_actores_bailarines_catalanes.pdf> [15-06-2018].

AISGE (2018): *Memoria e informe de transparencia 2018*. Informe anual. [En línea:] <http://www.aisge.es/media/uploads/memorias/Memoria-aisge-2108.pdf> [21-11-2019].

Albéniz, Iñaki (2014): "'No nos representan': teatro expandido y dramaturgia social como futuros posibles", *Jakin Box (Revista digital de reflexión sobre el sector escénico vasco)*, nº 1 (dic. 2014): 13-22. Ed. Eskena.

Alberdi, Aunitz (2012): "Komando Opari", video-reportaje informativos Antena 3, [accesible en línea (canal YouTube de la periodista, el 5-09-2012):] <https://www.youtube.com/watch?v=y3qicEIdYgc> [16-04-2023].

Álvarez Uria, Amaia (2011): *Genero eta nazio identitateak Katalina Eleizegiren antzezlanetan*. Tesis doctoral dirigida por Mari Jose Olaziregi Alustiza. Hizkuntzalaritza eta Euskal Ikasketak. Vitoria-Gasteiz, UPV/EHU.

Amálio, André Manuel Rodrigues Havlíček (2018): *Re-Writing Portuguese Recent Colonial History Through Postcolonial Documentary Theatre*, a thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of PhD (supervisor Joe Kelleher, director of studies Ioana Szeman). Department of Drama, Theatre and Performance. University of Roehampton.

Anderson, Benedict (1993): *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (trad. Eduardo L. Suárez), col. Popular, 498. México D.F: Fondo de Cultura Económica [*Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, ©1983, 1991, Verso].

Anderson, Benedict (2005): *Comunitats imaginades. Reflexions sobre l'origen i la propagació del nacionalisme* (trad. Mª Àngels Giménez), Editorial Afers-Universitat de València, Valencia. [*Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of*

Nationalism, ©1983, 1991, Verso].

Arlander, Annette (2014): "On methods of artistic research" en Torbjrn Lind (ed.), *Method – Process – Reporting Artistic Research* Yearbook 2014 (pp. 26-39), Swedish Research Council.

Arlander, Barton; Dreyer-Lude, Spatz (eds.) (2018): *Performance as Research. Knowledge, Methods, Impact*, London – New York: Routledge, Taylor and Francis Group.

Arnaiz, Ana; Elorriaga, Javier; Rementeria, Iskandar (2015): "Formas de ideología en la escala (del paisaje) de la cultura. La memoria (resilente) de lo político en arte" en Tonia Raquejo y José María Parreño (eds.): *Arte y ecología* (pp. 157-188), Madrid: Editorial UNED.

ARTEA, Archivo Virtual de Artes Escénicas (s.f.): "Psicodramas" en *Obras. Archivo ARTEA* [En línea:] < http://archivoartea.uclm.es/obras/psicodramas/> [15-04-2022]

Artedrama (2007): *Hala mintzatu zen Zappatrusta. Ander Lipus ta Karabana.* Dosier de distribución. Archivo de la compañía.

Artedrama (2008): *Erregea eta bufoia*, video grabación de actuación en Aulesti, Bizkaia, el 29 de marzo 2008. Archivo de la compañía y archivo personal.

Artedrama (s.f.): Artedrama. Arte Eszenikoen Plataforma (página web de la compañía): <http://www.artedrama.com/antzezlanak.html> [29-01-2022].

Artedrama (s.f.): Zubi [sitio web:] <http://www.artedrama.com/zubi.html> [31-03-2023].

Arteleku (2015): Vídeo: *Fisura nº 3: txoriak. Serie de acciones para ser observadas contra una pared* de Idoia Zabaleta (sitio web en página web de Arteleku): <http://artxibo.arteleku.net/en/islandora/object/arteleku%3A3942> [31/10/21].

Artezblai (2010): "La coreografía 'Royal Dance' de Idoia Zabaleta y Antonio Tagliarini recala en Artium de Gasteiz", *Artezblai*, 3 junio 2010. [Disponible en línea:] <http://www.artezblai.com/artezblai/la-coreografia-royal-dancede-idoia-zabaleta-y-antonio-tagliarini-recala-en-artium-de-gasteiz.html> [10/10/2021].

Artezblai (2013): "Legaleón-T presenta 'Ella y él. Ficciones' en la Fundición", *Artezblai* Equipo redacción. 9-01-2013. [En línea]: <http://www.artezblai.com/artezblai/legaleon-t-teatro-presenta-ella-y-el-ficciones-en-la-fundicion.html> [24-11-2020].

ARTIUM (Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco. Artium Museoa) (2010): *La utilidad de lo inútil (Juan Hidalgo). A propósito de las jornadas sobre la performance*. [Facebook] 19-05-2010. [Disponible en:] <https://www.facebook.com/notes/10157953702497809/ > [20/03/2022]

Ascunce Arrieta, Jose Ángel; Gereñu Odriozola, Idoia; Gil Fonbellida, Mari Karmen (2012): *1936ko euskal erbestealdiko antzerkia / El teatro del exilio vasco de 1936* (trad. Arantza Etxebarria Iturarte), col. Euskal Erbestearen Kultura - La Cultura del Exilio Vasco, Donostia: Hamaika Bide Elkartea.

Ascunce Arrieta, Jose Ángel; Gil Fombellida, Mari Karmen (2008): "El festival cero de Donostia o el espíritu del Odeón" en Doménech, Fernando (coord.): *Teatro español: autores clásicos y modernos: homenaje a Ricardo Doménech* (pp. 411-418), Madrid: Fundamentos.

Assman, Aleida (2008): "Transformations between History and Memory", *Social Research*, vol. 75-1 (Spring 2008): 49-72.

Augé, Marc (2008): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (trad. Margarita Mizraji), col. Antropología, Barcelona: Gedisa [*Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, 1992].

Aulestia, Gorka (2000): "Un siglo de literatura vasca (IV, c)", *Sancho el Sabio*, 13, 2000: 11-40.

Auñamendi Eusko Entziklopedia: *Zazpiak bat* (entrada). Eusko ikaskuntza [Disponible en línea:] https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/en/zazpiak-bat/ar-146820/ [29-11-2021].

Azala (s.f.): Azala (sitio web): <https://www.azala.eus> [24/10/21].

Azkuna Zentroa (2015): Azkuna Zentroa Alhóndiga Bilbao. El edificio (sitio web) [disponible en:] < https://www.azkunazentroa.eus/az/cast/inicio/visita-azkuna-zentroa/el-edificio> [01-06-2020].

BAD (2011): Programa *BAD (Bilbao Antzerki Dantza) 2011. Urria 28 Octubre - Azaroa 6 Noviembre*. Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Bilbao.

Baker, Colin (2001): *Foundations of Bilingual Education and Bilingualism*, Clavedon-Buffalo-Toronto-Sydney: Multilingual Matters Ltd.

Bakhtin, Mikhail (1981): "Discourse in the Novel" en M. Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin* (trad. Caryl Emerson y Michael Holquist) (pp. 259–423), Texas: University of Texas Press.

Barba, Eugenio (1999): *Theatre: Solitude, Craft, Revolt* (trad. Judy Barba), Aberystwyth: Black Mountain Press.

Barba, Eugenio; Savaresse, Nicola (1988): *Anatomía del actor. Un diccionario de Antropología teatral* (trad. Bruno Bert), col. Escenología, Veracruz (México): Gaceta S.A. de C.V.- International School of Theatre Anthropology.

Barone, Tom (2008): "Arts-based research" en Given, Lisa M. (ed.), *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods* (vol. 1 & 2), (pp. 29-32), Los Ángeles - New Delhi - London - Singapore: Sage.

Barrett, Estelle; Bolt, Barbara (eds.) (2010): *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*, London: I. B. Tauris.

Barton, Bruce; Hansen, Pil (2009): "Research-Based Practice. Situating Vertical City between Artistic Development and Applied Cognitive Science", *TDR: The Drama Review*, Vol. 53, Number 4 (Winter 2009. T 204): 120-136, The MIT Press.

Barudy, Jorge (2019): "Los hijos utilizados en conflictos de divorcio tienen traumas psicológicos comparados a ser maltratados" (entrevista al neuropsiquiatra Jorge Barudy por David Noriega), *elDiario.es,* 11-11-2019. [En línea]: <https://www.eldiario.es/nidos/modelo-economico-actual-infanticida-psicologico_128_1268653.html?fbclid=IwAR1GKN_CpbYGwuqmzo6ow_S-NfQTlGsyqucAKfBJp5gbmMS6SoH1f1txtTg> [18-08-2020].

Bates, Brian (1986): *The Way of the Actor*, London: Century.

Bates, Brian (1991): "Performance & Possession" en Wilson, Glenn D (ed.): *Psychology and Performing Arts* (pp. 11-18), Amsterdam-Lisse-Berwyn: Swets & Zeitlinger Inc.

Bauman, Zygmunt (1991): *Modernity and Ambivalence*, Ithaca (NY): Cornell University Press. [*Modernidad y ambivalencia*, Barcelona: Anthropos, 2005].

Bauman, Zygmunt (1992): *Intimations of Postmodernity*, Londres - Nueva York: Routledge.

Bauman, Zygmunt (1995): *Life in Fragments. Essays in Postmodern Morality,* Oxford, UK – Cambridge, USA: Blackwell Publishers Ltd.

Bauman, Zygmunt (1998): "Identity- Then, Now, What For?", *Polish Sociological Review*, Nº 123 (1998): 205-216. [Disponible en línea:] <http://www.jstor.org/stable/41274679> [07/09/2013].

Bauman, Zygmunt (1999): "The world inhospitable to Levinas", *Philosophy Today*, vol. 43 (2/4), pp. 151-167.

Bauman, Zygmunt (1999): *Culture as praxis*, London-Thousand Oaks-New Delhi: Sage [1st ed. Routledge and Keagan Paul Ltd, 1973]. [Disponible en línea:] <http://dx.doi.org/10.4135/9781446218433.n1> [04-24-2018]

Bauman, Zygmunt (2002): "Identity: Then, Now, What for?" en Kempny, Marian y Jawlowska, Aldona (eds.), *Identity in Transformation: Postmodernity, Postcommunism and Globalization* (pp. 19-33), London: Greenwood Publishing Group.

Bauman, Zygmunt (2003). "De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad" en Stuart Hall y Paul du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural,* Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.

Bauman, Zygmunt (2010): *Identidad. Conversaciones con Benedetto Vecchi* (trad. Daniel Sarasola), Buenos Aires: Losada. [*Identity*: *Conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge, Polity Press Ltd., 2004].

Bauman, Zygmunt; May, Tim (2014 [1990]): "Action, Identity and Understanding in Everyday life" en *Thinking sociologically* (pp.13-54), Oxford: Wiley - Blackwell (John Wiley & Sons).

Bauman, Zygmunt; May, Tim (2019 [1990]): *Thinking Sociologically* (3ª ed. ampliada), Blackwell Publishing Ltd. (John Wiley & Sons, Incorporated). [*Pensando sociológicamente* (trad. Ricardo Figueira), BBAA: Nueva Visión, 2009].

Baumeister, Roy F; Vohs, Kathleen D. (2003): "Self Regulation an The Executive Function of the Self" en Mark K. Leary y June Price Tangney (eds.), *Handbook of self and identity* (pp. 197- 217), New York - London: The Guilford Press.

Baumeister, Roy F.; Leary, Mark R. (1995): "The need to belong: Desire for interpersonal attachments as a fundamental human motivation", *Psychological Bulletin,* 117 (3), 497–529.

American Psychological Association Inc. [Disponible en línea:] <https://doi.org/10.1037/0033-2909.117.3.497>. [21-10-20].

Baumeister, Roy F.; Vohs, Katheleen D. (2005): "Self Regulation an The Executive Function of the Self" en Leary, Mark K. & Tangney, June Price (eds): *Handbook of self and identity* (pp. 197- 217), New York- London: The Guilford Press.

Baxok, Erramun; Ahedo, Igor; Etxegoin, Pantxoa; Itzaina, Xabier; Jimeno, Roldán; Lekunberri, Terexa; Martínez de Luna, Iñaki; Mendizabal, Larraitz (2006): *Identidad y cultura vascas a comienzos del s. XXI*. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza. [Disponible en línea:] <https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/v2_libros/es_libros/adjuntos/libro.pdf> [16-09-2020].

Beauvoir, Simone de (1970): *El segundo sexo*, t.1, Buenos Aires: Siglo XX. [*Le deuxième sexe*, Paris: Gallimard, 1949].

Beck, Ulrich (1998): *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad* (trad. Jorge Navarro, Daniel Jiménez y Mª Rosa Borrás) Barcelona – BBAA - México: Paidós [*Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Suhrkamp: Francfort del Meno, 1986].

Béjar, Helena (2007): *Identidades inciertas: Zygmunt Bauman*, col. Pensamiento Herder, Barcelona: Herder.

Belvis, Esther (2012): *Trans-formative Theatre: Living Further Realities*, tesis doctoral en Theatre and Performance Studies, dirigida por Bar Kershaw y José Antonio Sánchez, University of Warwick, School of Theatre, Performace and Cultural Policies Studies - UAB, Faculty of Philosophy and Arts.

Bergson, Henri (1977): *Memoria y Vida* (textos escogidos por Gilles Deleuze), col. Libro de Bolsillo, Madrid: Alianza Editorial. [*Bergson: Memoire et vie*. Presses Universitaires de France, 1957].

Bertso Eguna (2007): *Bertso Eguna* (grabación en vídeo de la celebración en el audiotorio del Kursaal de Donostia) el 27 de enero de 2007, Organizado por Euskal Herriko Bertsozale Elkartea. Grabación EHBE. Inédito.

Bertsozale Elkartea (s.f.): página web informativa de EHBE y *bertsolaritza:* <https://www.bertsozale.eus/es/bertsolaritza/que-es-un-bertso> [20-01-2022].

Bhabha, Homi (2012 [1994]): *The location of culture*, London: Routledge. [*El lugar de la cultura* (trad. César Aira), Buenos Aires: Manantial, 2002].

Bhabha, Homi K. (1990): "DissemiNation: time, narrative and the margins of the modern nation" en Bhaba, Homi K. (ed.), *Nation and Narration* (pp. 291-322), London – New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Bhabha, Homi K. (2003): "El Entre-medio de la Cultura" en Stuart Hall y Paul du Gay (compiladores): *Cuestiones de identidad cultural* (traducción de Horacio Pons), (pp. 94-106), Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores (*Questions of Cultural Identity*, 1996, Londres).

Bhabha, Homi K. (2010): "Introducción: Narrar la nación" en Homi K. Bhabha (dir.), *Nacion y narración. Entre la illusion de una identidad y las diferencias culturales* (trad. María Gabriela Ubaldini) (pp. 11-20), Madrid-Mexico-Buenos Aires: Siglo XXI. [*Nation and Narration*, Routledge, Taylor & Francis Group, 1990].

Biagini, Hugo E. (2000): *Entre la identidad y la globalización*, Buenos Aires: Leviatán

Biglia, Barbara; Bonet i Martí, Jordi (2017): "DIY: Towards Feminist Methodological Practices in Social Research", *Annual Review of Critical Psychology*, 13: 1-16. [En línea:] <https://discourseunit.com/annual-review/arcp-13-discourse-unit-global-seminar-2017/> [25-02-2023].

Biglia, Barbara; Bonet-Martí, Jordi (2009): "La construcción de narrativas como método de investigación psico-social. Prácticas de escritura compartida", *SQF Forum: Qualitative Social Research - Sozialforschung*, vol. 10, núm. 1, art. 8; Enero 2009.

Bilbao, Miguel Ángel (2020): "Cesta punta. Algo más que una modalidad deportiva", ponencia en Markina-Xemein e informe (64 pp.) para la asociación Zesta Puntaren Lagunak. [Disponible online:] <http://zestapuntarenlagunak.eus/sites/default/files/Cesta-punta%2C%20algo%20m%C3%A1s%20que%20una%20modalidad%20deportivav1.pdf > [08-05-2020].

Bizkaia Foru Aldundia - Diputación Foral de Bizkaia (2011-2023): "Euskaldunen pilota jokoa" (entrada en página web institucional): <http://www.bizkaiafrontoia.eus/eu/historia.php> [14-04-2023].

Blasco, Roge (2013): "Iru, el nieto del Olentzero, reparte ilusión en México" en *El Blog de Roge*, de EiTB, 07-03-2013. [En línea:] <https://blogs.eitb.eus/rogeblasco/2013/03/07/iru-el-nieto-del-olentzero-reparte-ilusion-en-mexico/> [14-04-2023].

Bly, Nellie (2018): *La vuelta al mundo en 72 días y otros escritos* (trad. Silvia Moreno Parrado; prol. Maureen Corrigan; introd. Jean Marie Lutes), Madrid: Capitan Swing.

Boal, Augusto (1974): *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Boal, Augusto (2002): *Juegos para actores y no actores. Teatro del Oprimido* (edición ampliada y revisada) (trad. Mario Jorge Merlino Tornini), Barcelona: Alba editorial. [*Jogos para actores e nao actores*, 1998].

Bobbio, Norberto (2014): *Derecha e izquierda. Razones y significados de una distinción política* (pról. Joaquín Estefanía; trad. Alessandra Picone), col. Taurus Pensamiento. Madrid: Alfaguara editorial. [*Destra e Sinistra. Ragioni e significati di una distinzione politica*, Donzelli Editore, 1994].

Bochner, Arthur P.; Ellis, Carolyn (2016): *Evocative Autoethnography. Writing Lives and Telling Stories*, New York and London: Routledge.

Bochner, Arthur P.; Riggs, Nicholas A. (2014): "Practicing Narrative Inquiry" en Leavy, Patricia (ed.), *The Oxford Handbook of Qualitative Research* (pp. 195-122), Oxford & New York: Oxford University Press.

Borgdorff, Henk (2012): *The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia*, Leiden: Leiden University Press.

Botana, Marta; Álvarez, Inma (2020): "Investigación performativa en doctorados en danza en España" en *La investigación en danza* (pp. 423-428), Valencia: Mahali.

Bottin, Bèatrice (ed.) (2016): *Nuevos asedios al Teatro contemporáneo. Creación, experimentación y difusión en los siglos XX y XXI (España-Francia-América)*, col. Arte, Madrid: Fundamentos.

Bourdieu, Pierre (1982): *Ce que parler veut dire,* Paris: Librairie Arthème Fayard

Bourdieu, Pierre (2014 [2001]): *Langage et pouvoir symbolique* (prol. John B. Thomson), col. Points Essays, 461, Paris: Éditions Fayard. [*Langage and Symbolic Power*, Cambridge:

Polity Press, 1991].

Bourriaud, Nicolas (2008): *Estética Relacional* (trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado), Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. [*Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel, 1995].

Bourriaud, Nicolas (2009): *Radicante* (trad. Michèle Guillemont), Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bratton, Jacky (2003): *New Readings in Theatre History*, Cambridge: Cambridge University Press.

Brecht, Bertolt (1964): *Brecht on theatre: the development of an aesthetic* (ed. y trad. John Willett), col. Methuen drama, London: Methuen.

Brecht, Bertolt (1972): *Cinc dificultats per a escriure la veritat i altres textos d'exili* (trad. Feliu Formosa), col. L'Escorpí, 34; Barcelona: Edicions 62. [*Schriftenzur Literatur und Kunst*, RFA: Suhrkamp Verlag, 1967].

Brecht, Bertolt (1973): *El compromiso en literatura y arte* (trad. J. Fontcuberta; ed. Werner Hecht), col. Historia, ciencia, sociedad, 102; Barcelona: Península.

Brecht, Bertolt (1976): *Escritos sobre teatro* (III tomos) (selec. Jorge Hacker; trad. Nélida Mendilaharzu de Machain), Buenos Aires: Nueva Visión.

Brecht, Bertolt (1986): *Quatre converses sobre teatre: la compra del llautó* (trad. Feliu Formosa), col. Cara i creu, 49; Barcelona: Edicions 62.

Brecht, Bertolt (2004): *Escritos sobre teatro* (trad, selec. y pról: Genoveva Dieterich), Barcelona: Alba.

Brecht, Bertolt (2014): *Brecht on performance: Messingkauf and Modelbooks* (ed. Tom Kuhn, Steve Giles y Marc Silberman) (trad. Charlotte Ryan *et alii*), col. Methuen drama; London: Bloomsbury Methuen Drama.

Brewer, Marilyn B. (2005 [2003]): "Optimal Distinctiveness. Social Identity, and the Self" en Mark K. Leary & June Price Tangney (eds.) *Handbook of self and identity* (pp. 480-491), New York - London: The Guilford Press.

Brokobitx, Raketa (2008): documentos de trabajo y grabaciones parciales de *El arte de morir esperando la sentencia*: video-grabación de la primera *performance* en 2008; videograbación escena "parto gallina" en Madrid; videograbación canción *Lili Marlene* en sala de Madrid, video-montaje de sesión de fotos en Usera; video-grabación escena "Parte de lesiones", con canción *Temptation* y monólogo "350 razones" en Castro Urdiales; video-grabación escena "parte de lesiones" y "saturraran" en Córdoba; monólogo *350 razones* (texto), Parte de lesiones (foto); canción *Voltereta y media* (mp3); *Torbellino de amor* (imagen). Inéditos. Archivo de la autora y archivo personal.

Brokobitx, Raketa (2010): *raketa brokobitx*, blog personal (diario de viaje) [En línea]: <http://raketabrokobitx.blogspot.com/> [01-07-2020].

Broncano, Fernando (2013): *Sujetos en la niebla. Narrativas sobre la identidad*, Barcelona: Herder Editorial.

Broude, Norma; Garrard, Mary D. (eds.) (1994): *The Power of Feminist Art. Emergence, Impact and Triumph of American Feminist Art Movement*. New York: Harry N. Abrambs Inc. Publishers.

Brown, Wendy (2015): *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, New York: Zone Books.

Bryant, Antony (2014): "The Grounded Theory Method" en Leavy, Patricia (ed.), *The Oxford Handbook of Qualitative Research* (pp. 116-136), Oxford & New York: Oxford University Press.

Bury, John B. (2009): *La idea del progreso* (trad. Elías Díaz y Julio Rodríguez Aramberri), col. Libro de bolsillo – Filosofía; Madrid: Alianza editorial. [*The Idea of Progress. An Inquiry into its Origin and Growth,* 1920].

Bustamante, Enrique (2020): "Introducción. Entre dos crisis (2011-2020). Naufragios y esperanzas culturales para el futuro próximo" en Ballesteros, Inmaculada (dir.), *Informe sobre el estado de la cultura en España 2020. La acción cultural exterior en España. Análisis y propuestas para un nuevo enfoque* (pp. 11-26), Madrid: Observatorio de Cultura y Comunicación - Fundación Alternativas.

Butler, Judith (2001): *El género en disputa*, México D.F., UNAM - Paidós. [*Gender Trouble*, Londres: Routledge, 1990].

Butler, Judith (2003): *Cuerpos que importan*, Buenos Aires: Paidós. [*Bodies That Matter*, Londres: Routledge, 1993].

CAET, Centre d'Arts Escèniques de Terrassa (ed.) (2011): *Programa Festival TNT 2011*. [Disponible en línea :] <https://issuu.com/caet/docs/caet.cat> [16-8-2020].

Calderón de la Barca, Pedro (1640): *Saber del mal y del bien*, Madrid: viuda de Luan Sanchez a costa de Gabriel de León.

Calderón de la Barca, Pedro (1655): "El gran teatro del mundo" en *Autos sacramentales, con cuatro comedias nuevas y sus loas y entremeses*, Madrid: María de Quiñones.

Calvo Hornero, Antonia (2008): "La crisis de las hipotecas subprime y el riesgo de credit crunch", *Revista de Economía Mundial*, núm. 18: 195-204. Sociedad de Economía Mundial Huelva, España. [Disponible en línea:] < https://www.redalyc.org/pdf/866/86601816.pdf> [28/07/2020].

Campillo, Antonio (1985): *Adiós al progreso. Una meditación sobre la historia*. Barcelona: Anagrama.

Carlson, Marvin (1996): *Performance: a critical introduction*, Londres - Nueva York: Routledge. [3ª edición actualizada: London: Taylor & Francis, 2017].

Carlson, Marvin (2001): *The Haunted Stage: the Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Carlson, Marvin (2009): *Speaking in Tongues: Languages at Play in the Theatre*, Michigan: University of Michigan Press, Ann Harbor.

Caruth, Cathy (1996): *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Carver, Charles S. (2005 [2003]): "Self-Awareness" en Mark K. Leary & June Price Tangney (eds.), *Handbook of self and identity* (pp. 179- 196), New York - London: The Guilford Press.

Castro-Gómez, Santiago; Grosfoguel, Ramón (2007): "Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico" en S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 9-24), Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

CEO, Centro de Estudios de Opinión (2003): "Teoría Fundada: Arte o Ciencia". *La Sociología En Sus Escenarios*, nº 7 (año 6, enero de 2003), Universidad de Antioquía, Medellín. [En línea:] <https://revistas.udea.edu.co/index.php/ceo/article/view/1632> [10-2-2023].

Ceruti, Mauro (1995): "El mito de la omnisciencia y el ojo del observador" en Paul Watzlawick y Peter Krieg (comps.), *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo. Homenaje a Heinz von Foerster* (trad. Cristóbal Piechocki) (pp. 32-59), col. Ciencias cognitivas; Barcelona: Gedisa. [*Das Auge des Betrachters. Beitrge zum Konstructivismus* R. Piper GmbH and Co. KG, München, 1991].

Cervantes, Miguel de (1605): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* Madrid: Juan de la Cuesta.

Champagne, Lenora (1999): 'Notes on Autobiography and Performance', *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, núm. 19 (10: 1 – 2): 155 – 172.

Chaplin, Charles (1972): *Scénarios, témoignages, chronologic biographique*, Paris: Seghers.

Charalambous, Erica (2021): *Virtual Dust on the Digital Landscape of Dance Archives*, tesis doctoral. Coventry-Melbourne: Universidad de Coventry (RU) y Deakin University Melbourne (Australia).

Charmaz, Kathy (1996): "The Search for Meanings - Grounded Theory" en J.A. Smith, R. Harré y L. Van Langenhove (eds.), *Rethinking Methods in Psychology* (pp. 27-49), London: Sage Publications.

Charmaz, Kathy (2000): "Grounded Theory: Objectivist and Constructivist Methods" en Norma K. Denzin e Yvonna S. Lincon (eds.): *Handbook of Qualitative Research,* Thousand Oaks: Sage.

Charmaz, Kathy (2008): "What is Grounded Theory?" seminario, NCRM Research Methods Festival, 24-04-2008. [Disponible en línea]: <https://eprints.ncrm.ac.uk/id/eprint/208/> [18-02-2023].

Charmaz, Kathy (2014): *Constructing grounded theory,* London: Sage.

Charmaz, Kathy (2016): "Constructivist grounded theory", *The Journal of Positive Psychology 12*(3): 299-300.

Clough, Patricia Ticineto; Halley, Jean (eds.) (2007): *The affective Turn: Theorizing the Social*, Durham-London: Duke University Press.

Cobo, Rosa (2015): "Los dilemas del multiculturalismo" en Rosa Mª Rodríguez Magda (ed.), *Sin género de dudas. Logros y desafíos del feminismo hoy* (pp. 161-184), Madrid: Biblioteca nueva.

CONCA (Catalan National Council for Culture and Arts) (2013): *Estat de la Cultura i de les Arts 01-2013. / State of culture and the arts 01-2013. Informe anual de l'estat de la cultura*. [Disponible en línea:] http://conca.gencat.cat/web/.content/arxius/publicacions/informe_anual_2012/2013_05_Annual_report_on_the_state_of_culture_and_the_Arts_in_Catalonia_2012_WEB_DEF.pdf [15-06-2018]

CONCA (Consell Nacional de la Cultura i les Arts) (2011): *Memòria 2011*. [Disponible en línea:] <https://conca.gencat.cat/web/.content/arxius/publicacions/memories/CoNCA_MEMORIA_2011_navegable.pdf > [20-08-2020]

Conquergood, Dwight (2002): "Performance Studies: Interventions and Radical Research", *TDR / The Drama Review*, Vol. 46, No. 2 (Summer, 2002): 145-156. The MIT Press. [disponible en línea:] <https://www.jstor.org/stable/1146965> y <https://doi.org/10.1162/105420402320980550>

Conquergood, Dwight (2013): *Cultural Struggles. Performance, Ethnography, Praxis* (ed. e intro. E. Patrick Johnson), Ann Harbor: The University of Michigan Press. [Disponible en línea:] <https://doi-org.are.uab.cat/10.3998/mpub.4845471>

Cornago, Óscar (2015): "El origen colectivo de la escena. El crómlech, de Óscar Gómez" en *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia* (pp. 203-211). Madrid: Abadá.

Cossio, Pinacoteca (s.f.): IES Manuel Bartolomé Cossio, Haro (La Rioja) - Actividades. (Sitio web) [disponible en:] < http://www.cossio.net/actividades/pinacoteca/p_02_03/bosco1.htm > [26-05-2020]

Creativity Zentrum (2012): "El nieto del Olentzero te trae regalos a la playa" en Creativity Zentrum (sitio web): <https://creativityzentrum.wordpress.com/2012/08/02/el-nieto-de-olentzero-te-trae-regalos-a-la-playa/ > [14-05-2020].

Crenshaw, Kimberlé (1991): "Mapping the margins: intersectionality, Identity, Politics, and Violence Against Women of Color", *Standford Law Review* 43: 1241-1299.

CulturaBASE (official website of statistics related to culture sector in Spain, owned by the Ministry of Education, Culture and Sport of the Spanish Government): https://www.culturaydeporte.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/culturabase/portada.html [15-06-2018].

Dantzaldia (2007): Programa Dantzaldia, edición VIII. [Disponible en línea:] <https://issuu.com/lafundicionbilbao/docs/dantzaldia_2007>.

Davis, Natasha (2016): *Performing Migratory Identity – Practice-as-Research on Displacement and (Be)Longing*, PhD Thesis supervised by Nicolas Whybrow and Silvija Jestrović. School of Theatre, Performance and Cultural Policy Studies. Faculty of Arts, University of Warwick.

De Diego, Rosa; Lorente, Eneko (2010): *Teatro y cine. Textos y miradas*, Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

De la Puente, Maximiliano Ignacio (2019): "Las memorias performativas a partir del análisis de *Los hijos de... (un drama social)*", *ACTAS de las X Jornadas Internacionales/Nacionales de historia, arte y política.* Facultad de Arte Unicen Tandil, 27-29 de junio 2019: 284-305.

De Pablo, Santiago (2017): "Babazorros", *El Correo*, 31-08-2017. [Disponible en línea:] < https://www.elcorreo.com/opinion/babazorros-20170831205807-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.elcorreo.com%2Fopinion%2Fbabazorros-20170831205807-nt.html> [26-08-2020].

De Pablo, Santiago (coord.) (2016): *100 símbolos vascos. Identidad, cultura, nacionalismo*, Madrid: Tecnos.

Dean, David; Meerzon, Yana; Prince, Kathryn (eds.) (2015): *History, Memory, Performance*, London - New York: Palgrave Macmillan.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1993): "Percepto, afecto y concepto" en *¿Qué es la filosofía?* (pp. 164-201), Barcelona: Anagrama.

Dening, Greg (1996): *Performances*. Chicago: University of Chicago Press.

Dening, Greg (2002): "Performing on the Beaches of the Mind: An Essay" *History and Theory,* 41-1 (February, 2002): 1-24.

Deportivo Alavés (s.f.): Página web oficial del Club Deportivo Alavés: *El popular zorro Babazorro es la mascota del Deportivo Alavés*. Sección Afición. [En línea:] < https://www.deportivoalaves.com/aficion/mascota> [26-08-2020].

Derrida, Jacques (*1989): La escritura y la diferencia* (trad. Patricio Peñalver), Barcelona: Anthropos. [*L'Écriture et la Différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967].

Descartes, René (1978 [1641]: *Meditaciones metafísicas*, Madrid: Alfaguara.

Devos, Thierry; Banaji, Mahzarin R. (2005): "Implicit Self and Identity" en Leary, Mark K. & Tangney, June Price (eds): *Handbook of self and identity* (pp. 153-175), New York-London: The Guilford Press.

DeWinter, Alun (2020): "Grounded Theory: an introduction", seminario del Centre for Global Learning (GLEA) de Coventry University, 2020.

Diari de Girona (2011): ""Royal Dance" juga amb banderes a La Mercè", *Diari de Girona*, 17-03-11. También en línea: <https://www.diaridegirona.cat/cultura/2011/03/17/royal-dance-juga-amb-banderes-49466297.amp.html> [10/10/2021].

Domingo de Arana, José (1968): *Presente y futuro del pueblo vasco. Hombre, raza, nacionalidad, universalidad*, Bilbao: Ercilla.

Donostia Kultura (2023): Teatro de bolsillo [sitio web]: <https://www.donostiakultura.eus/es/agenda/festivales/teatro-bolsillo > [31-03-2023]

Douglass, William; Zulaika, Joseba (2007): *Basque Culture. Anthropological Perspectives*, Reno: Center for Basque Studies – University of Nevada in Reno.

Drofiak, Nicholas Stefan (2016): *Irúsan Or, Canting for Architects*, tesis doctoral en ciencias por Universidad de Zurich, co-dirigida por Prof Dr. Philip Ursprung (ETH Zurich) y Dr. Rainer Guldin (Università della Svizzera italiana), y defendida el 25 de agosto de 2016.

Ecco, Umberto (1962): *Obra abierta*, Barcelona: Seix Barral. [*Opera aperta*, 1962]. [Reedición en castellano, 1984, Planeta-Agostini].

EFE (2017): "El euskera gana en 25 años 223.000 hablantes en Euskadi, Navarra e Iparralde*",* *Agencia EFE*, Vitoria-Gasteiz, 5-07-2017. [En línea:] < https://www.efe.com/efe/espana/cultura/el-euskera-gana-en-25-anos-223-000-hablantes-euskadi-navarra-e-iparralde/10005-3317242> [27-07-2020].

EHAZE (2020): EHAZE Euskal Herriko Antzerkizale Elkartea [página web:] <https://ehaze.eus/elkartea/zer-da-ehaze/ > [31-03-2023].

EiTB – Radio Euskadi (2013): "El nieto del Olentzero en Palenque" (entrevista a Iru el 06-03-2013 en el programa La Casa de la Palabra de Radio Euskadi) [Disponible en línea:] <https://www.eitb.eus/es/audios/detalle/1278714/el-nieto-olentzero-palenque--radio-euskadi-/> [14-04-2023].

EiTB (2011): *EiTB kultura: Erregea eta Bufoia*. Erreportaia, 29-06-2011. [Disponible en línea:] <https://www.eitb.eus/es/videos/detalle/692238/eitb-kultura-erregea-eta-bufoia/> [20-03-2023].

EiTB (2012): "Olentzero berezi bat gonbidatu dute asteleheneko 'Udan Blai!' saiora" en Euskal Irratia, 20-08-2012. [Disponible en línea:] <https://www.eitb.eus/eu/irratia/euskadi-irratia/osoa/940616/komando-opari--udako-olentzeroa--udan-blai-saioan/> [14-05-2020].

El Correo (2013): "La coreógrafa Idoia Zabaleta presenta "Posthumos"". Agenda de *El Correo*, 24-10-2013. [Disponible en línea:] <https://agenda.elcorreo.com/evento/posthumos-398892.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F> [27/10/2021].

El Diario Vasco (2017): "Los templos chinos de la pelota", *El Diario Vasco*, 2-01-2017. (Disponible en línea:) < https://www.diariovasco.com/internacional/asia/201701/02/templos-chinos-pelota-20161214120111.html > [10-05-2020].

El Diario Vasco (N.G.) (2012): "'Erregea eta bufoia' ikuskizuna gaur Gaztetxean", *El Diario Vasco*, 17-05-2012. [Disponible en línea:] <https://www.diariovasco.com/v/20120517/alto-deba/erregea-bufoia-ikuskizuna-gaur-20120517.html> [1-04-2023].

El Español (2021): "Los grupos de música que hicieron historia en el rock vasco", *El Español* (Crónica Vasca), 14-01-2021. [En línea:] < https://cronicavasca.elespanol.com/ocio/20210114/los-grupos-musica-hicieron-historia-rock-vasco/551194876_0.html > [12-12-21].

Ellis, Carolyn; Bochner, Arthur P. (2016): *Evocative autoethnography. Writing Lives and Telling Stories*, New York - London: Routledge, Taylor & Francis.

Erro Lascurain, Fernando (1977): *Introducción a la problemática vasca: los vascos, su cultura y su civilización*, Vols. 1 y 2. Donostia: Auñamendi.

Esteban, Mari Luz (2019): *El feminismo y las transformaciones en política* (prol. Justa Montero), Barcelona: Bellaterra.

Eusko Label Liga (s.f.): "Estadísticas" (sobre competiciones de traineras) (página web): https://www.euskolabelliga.com/estadisticas/puestos.php?id=es#.ZDr3AuztbOR [10-04-2023].

Euskonews (2010): Entrevista a Idoia Zabaleta, *Euskonews*, nº 551 (22-29 de oct. 2020). [En línea:] <https://www.euskonews.eus/0551zbk/elkar_es.html> [10/10/2021].

Ezpeleta, Rakel (2016): *Erbeste*. Antic Teatre Barcelona, 23-02-2016 (video grabación). [Disponible en línea:] <https://vimeo.com/148810900> [24-06-2023].

Fernández de Larrinoa, Kepa (1997): "De los límites y las transgresiones rituales. Fiestas de carnaval, danza tradicional e identidad social" en Fernández de Larrinoa, Kepa (dir.), *Fronteras y puentes culturales. Danza tradicional e identidad social* (pp. 243-324), Iruña: Pamiela.

Fernández de Larrinoa, Kepa (2008): *Apuntes personales. Escritos de antropología sociocultural*, Pamplona: UPNA/NUP.

Fernández Iglesias, Arantzazu (2011): "El teatro en el sistema literario vasco peninsular" Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca (RLLCGV), XVI, 2011: 185-201. [Disponible en línea:] < https://doi.org/10.5944/rllcgv.vol.16.2011.6007>

Fernández Iglesias, Arantzazu (2013): "Las pastorales modernas: Fenómeno multitudinario en el País Vasco. La pastoral *Xahakoa*", Revista *Signa* 22 (2013): 33-58.

Fernández Iglesias, Mª Aranzazu (2015): *Mende aldaketako (1990-2010) euskal antzertiaren joerak: Antzerti egitura eta korronte estetikoak [Tendencias del Teatro Vasco en el cambio de siglo (1990-2010). Estructura y corrientes estéticas]*. Tesis doctoral dirigida por Mª José Olaziregi Alustiza y tutorizada por Rosa Pedrero Sancho. Depto. Filología clásica, Fac. Filología de la UNED.

Fernández-Morales, Marta (2012): "'We are not the same person'. (Auto)Biography, (Self)Representation, and Brechtian Performativity in Lisa Kron's *WELL", Revista de Revista de Estudios Norteamericanos,* nº 16 (2012), Sevilla: 57-74.

Festival Panorama (2010a): *Royal Dance*, vídeo promocional (3'02") para Festival Panorama (19-10-2010) en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Ui3WW6XVXbs> [27-10-2021].

Festival Panorama (2010b): *Royal Dance*, video resumen (5'23") para Festival Panorama (13-11-2010) en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=xayM31AwFcs> [10-10-2021].

Fiedler, Konrad (1991): *Escritos sobre arte* (trad. Vicente Romano; intro. Francisca Pérez Carreño), Madrid: Visor.

Findlen, Barbara (2001): *Listen Up: Voices from the Next Feminist Generation*, Seattle: Seal.

Finkielkraut, Alain (2014): *La identidad desdichada* (trad. Elena M. Cano e Iñigo Sánchez-Paños), Madrid: Alianza editorial. [*L'identité Malheureuse*, Éditions Stock, 2013].

Fischer, Gottfried; Riedesser, Peter (1999): *Lehrbuch der Psychotraumatologie*, München-Basel: Reinhardt.

Flecha, Ramón; Gómez, Jesús; Puigvert, Lidia (2001): *Teoría sociológica contemporánea*, Barcelona: Paidós Ibérica.

Flecha, Ramón; Gómez, Jesús; Puigvert, Lidia (2010 [2001]): *Teoría Sociológica contemporánea* (prol. Ulrich Beck), col. Paidos Estudio, 149. Barcelona – BBAA - México: Paidós.

Fleig, Anne (2019): "Autobiography and Drama/Theatre" en Wagner-Egelhaaf, Martina (ed.), *Handbook of Autobiography/Autofiction* (pp. 497- 503), Berlin: De Gruyter.

Fontes Leite, Janina (2017): *AutoEscritures Performativas. Do Diário à Cena*, Sao Paulo: Perspectiva.

Foucault, Michel (1982): *La hermenéutica del sujeto*, México: Fondo de Cultura Económica. [*L'Herméutique du sujet*, Paris: du Seuil – Gallimard, 1982].

French, Claire (2021): "Facilitating departures from monolingual discourses", *Applied Theatre Research*, ATR, Vol. 9 (1): 7-23. Intellect Limited. [Disponible en línea:] <https://doi.org/10.1386/atr_00045_1>

Freud, Sigmund (1982): *El malestar en la cultura*, Madrid: Alianza Editorial.

Friedman, Jonathan (2001): *Identidad cultural y proceso global* (trad. Eduardo Sinnott), Buenos Aires: Amorrortu editores. [1994: *Cultural Identity & Global Process*, Londres, Thousand Oaks y Nueva Delhi: Sage Publications].

Frith, Simon (2003): "Música e identidad" en Stuart Hall y Paul du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (trad. Horacio Pons) (pp: 181-213), Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores. [*Questions of Cultural Identity*, 1996, Londres].

Fromm, Erich (2000 [1959]): *El arte de amar* (trad. Noemí Rosenblatt), Ciudad de México: Paidós ibérica. [*The Art of Loving*, Harper, 1956].

Fullat, Octavi (2002) *El siglo postmoderno (1900-2001)*, Barcelona: Crítica.

Gabás, Raúl; Crespo Ubero, Rafael (2020): "Les concepcions del temps. Com està impactant la noció de progrés occidental en temps de la Covid-19?" Ponencia en *Cicle Reflexions Urgents*, 11-junio-2020, organizado por BCN Acció Intercultural-Espai Avignó. [Disponible grabación en línea:] < https://www.youtube.com/watch?v=nQMYozhfWa4&list=PLyfTUAwaYxGXPt4HOvpNdTj5EK4Fc6fil&fbclid=IwAR1MIvw1NDKxFvBXQ2Uawlg5q6DshEqwZppXOA9Yrj-MwyO50oNx34J_79A > [21/07/2020].

Galarraga Lopetegi, Aritz (2022): *La Literatura basca traduida al Català (1982-2020)*, tesis doctoral dirigida por Victor Martínez-Gil y cotutelada por él mismo (UAB) y por Ur Apalategi (UPPA). Defendida en la Fac. de Lletres de la UAB en marzo de 2022.

Gale, Maggie B.; Gardner, Viv (eds.) (2004): *Auto/Biography And Identity. Women, theatre and performance*, Manchester and New York: Manchester University Press.

García Barrientos, Jose Luis (2020): "Autoficción y Teatro (Cuestiones teóricas)", *Las Puertas del Drama* (Revista de la Asociación de Autores de Teatro), nº 53 (mayo-junio 2020): *La autoficción teatral*. [Disponible en línea:] <https://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-53/autoficcion-y-teatro-cuestiones-teoricas/.> [30-07-2023].

García, Iñigo Iraultza (2011): Dosier de presentación de "*Arraun the world. Olentzeroa munduan*". Archivo del autor y archivo personal.

García, Iñigo Iraultza (2016): Memoria de proyecto "Komando Opari" para subvención Ikertu 2016. Documento de trabajo, formato digital. Archivo del autor y archivo personal.

García, Iñigo Iraultza; Ramírez, Mikel; Redondo, Markel (2016): Fotocómic *Arraun the world. Olentzeroaren iloba munduan*. Lejona: Kultur Leioa.

Garzia, Joserra; Egaña, Andoni; Sarasua, Jon (2001): *El arte del bertsolarismo: realidad y claves de la improvisación oral vasca*. Donostia - Andoain: Bertsozale Elkartea.

Gatti, Gabriel (1999): "Limites de l'identité et identités des limites: les modalités souples de l'identité collective" en W. Dressler, G. Gatti y A. Pérez-Agote (eds.): *Les nouveaux repères de l'identité collective en Europe,* (pp. 197-225)*,* Pris - Montreal: L'Harmattan.

Gauffreteau-Sévy, Marcelle (1969): *Hieronymus Bosch "el Bosco"* (trad., pról. y apéndice Juan Eduardo Cirlot), col. Nueva Colección Labor nº 43, Barcelona: Editorial Labor. [*Jerôme Bosch, Les Éditions du Temps*, París, 1966].

Gázquez Pérez, Ricard (2011): *Escrituras performativas de autora en la escena catalana contemporánea: nuevas dramaturgias no convencionales en la primera década del siglo XXI*. Tesis doctoral dirigida por Mercé Saumell, LLICET, Facultat de Filosofía i Lletres, UAB. [Disponible en línea:] <https://ddd.uab.cat/record/78176> [19-10-2018].

Geertz, Clifford (1973): "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture" en *The Interpretation of Cultures: Selected Essays* (pp. 3-30), New York: Basic Books. [*La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa, 2003].

Gellner, Ernest (1983): *Nations and Nationalism*, Ithaca, NY: Cornell University Press [*Naciones y nacionalismos*, Madrid: Alianza, 2001].

Gergen, Kenneth J. (1992): *El Yo saturado. Dilemas de Identidad en el mundo contemporáneo,* (Trad. Leandro Wolfson), Barcelona - BBAA - México: Paidós. [*The saturated self. Dilemmas of Identity in Contemporary Life*, Basic Books, a division of Harper Collins Publishers Inc., 1991].

Giddens, Anthony (2013 [1991]): *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge: Polity Press. [*Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea* (trad. Jose Luis Gil Aristu), Barcelona: Península, 1995].

Gil Fombellida, Maria del Carmen (2004a): *El teatro en Gipuzkoa (1970-1986). Apuntes para una historia de las artes escénicas en Euskal Herria / Antzerkia Gipuzkoan (1970-1986): Euskal Herriko antzerkigintzari buruzko historia egiteko oharrak,* col. Monografías Michelena, 12; Donostia-San Sebastian: Mitxelena.

Gil Fombellida, Maria Karmen (2004b): *El festival cero. Donostia, 1970: crónica de un festival interrumpido*, col. Dossier Antzerti-Feria de Teatro de Donostia; Donostia-San Sebastián: Donostia kultura.

Gil, Carlos (2002): "El teatro vasco profesional desde su creación hasta la fecha*", XV Congreso de Estudios Vascos: Euskal Zientzia eta Kultura eta Sare Telematikoak / Ciencia y cultura vasca, y redes telemáticas* (nº 15), Donostia: Eusko Ikaskuntza: 765-771. [Disponible en línea:] <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/congresos/15/07650771.pdf> [24-08-2017].

Gil, Carlos (2004): "De grupo a empresa; de muestra a festival, un viaje con muchas alforjas" en Carlos Morán *et alii*, *Festival Internacional de Teatro de Santurtzi. 25 años de Teatro en Euskadi (1979-2004),* (pp. 62-80), Elorrio: ArtezBlai.

Gil, Carlos (2012): "País Vasco y Navarra. De un paradigma a un sistema agotado", *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, nº 2: El teatro español en el siglo XXI. [En línea:] <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_1_4 > [24-08-2017].

Giménez, Gilberto (2016): *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales,* San Pedro Tlaquepaque, Mexico: ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara.

Given, Lisa M. (ed.) (2008): *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods* (vol. 1 & 2), Los Ángeles - New Delhi - London - Singapore: Sage.

Glaser, B. G.; Strauss, A. L. (1967): *The discovery of grounded theory*, Chicago: Aldine.

Glasersfeld, Ernst von (1995): "Despedida de la objetividad" en Paul Watzlawick y Peter Krieg (comps.): *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo. Homenaje a Heinz von Foerster* (trad. Cristóbal Piechocki) (pp. 19-31), col. Ciencias cognitivas; Barcelona: Gedisa. [*Das Auge des Betrachters. Beitrge zum Konstructivismus,* R. Piper GmbH and Co. KG, München, 1991].

Glover, Jonathan (2014) "Naciones, identidad y conflicto" en Glover, Jonathan; Margalit, Avishai; McKim, Robert, Taylor, Charles; Walzer, Michael: *Naciones, identidad y conflicto.*

Una reflexión sobre los imaginarios de los nacionalismos (pról. José Luis Pérez Triviño; trad. Tomás Fdez. Aúz y Beatriz Egibar) (pp. 19-50), Barcelona: Gedisa.

Glover, Jonathan; Margalit, Avishai; McKim, Robert; Taylor, Charles; Walzer, Michael (2014): *Naciones, identidad y conflicto. Una reflexión sobre los imaginarios de los nacionalismos* (pról. José Luis Pérez Triviño), Barcelona: Gedisa. [*Nations, Identity and Conflict*, Oxford University Press].

Gluhovic, Milija (2022): *Theory for Theatre Studies: Memory*, London – New York – Oxford – New Delhi – Sydney: Methuen Drama, Bloomsbury.

Gobierno de España. Ministerio de Cultura y Deporte (s.f.): *Cultura BASE* [sitio web] < https://www.culturaydeporte.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/culturabase/empleo-cultural/resultados-empleo.html> [08/08/2022].

Gobierno Vasco (2020): "Euskadi, cosas del destino, uno de los lemas de la campaña de turismo*"* en *Portal de Noticias* del sitio web del Gobierno Vasco, 17-06-2020 < https://www.euskadi.eus/gobierno-vasco/-/noticia/2020/euskadi-cosas-del-destino-uno-lemas-campana-turismo/> [15-09-2020]

Goenaga, Aizpea; Barea, Pedro (2020): *Antzerkia Teatro*, Donostia: Etxepare Euskal Institutua.

Goffman, Erving (1994 [1959]): *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (trad. Hildegarde B. Torres Perrén y Flora Setaro), Buenos Aires: Amorrortu. [1959: *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, NY: Doubleday Anchor Books] [1ª ed. en castellano, 1981, Amorrortu].

Goffman, Erving (2006 [1970]), *Estigma. La identidad deteriorada* (trad. Leonor Guinsberg), Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores. [*Stigma. Notes on the management of Spoiled Identity*, Prentice-Hall Inc., 1963].

Goldberg, Roselee (1996): *Performance Art* (trad. Hugo Mariani), col. El mundo del arte, Barcelona: Destino [Performance: *Live Art. 1909 to the present*, Londres: Thames and Hudson, 1979].

Gómez Mata, Óscar (2020): "La responsabilidad del público en la construcción de lo real" en La Ventana del CDN, masterclass, 18-06-2020 [en línea:] <

https://laventanadelcdn.com/oscar-gomez-mata-nos-hablara-en-una-nueva-masterclass-de-la-responsabilidad-del-publico-en-la-construccion-de-lo-real/?fbclid=IwAR32t-4s0cJK8603N7kFYhYz5cty-39T_fA4YT2x-ozwzN5ahMjo_GrHSJI> [23-05-2023].

Gómez, Borja (2018): Bilbao en construcción - Entrada de blog 'El Bilbao que pudo ser: Centro Cultural Alhóndiga de Jorge Oteiza' < https://bilbaoenconstruccion.com/2018/12/02/el-bilbao-que-pudo-ser-centro-cultural-alhondiga-de-jorge-oteiza/> [01-06-2020].

Gómez, Jesús; Latorre, Antonio; Sánchez, Montserrat; Flecha, Ramón (2006): *Metodología Comunicativa Crítica*, Barcelona: Hipatía Editorial.

Greenwood, John D. (1994): *Realism, Identity and Emotion. Reclaiming* Social *Psychology*, Londres – Thousand Oaks - Nueva Delhi: Sage Ltd.

Gregg, Melissa; Seigworth, Gregory J. (eds.) (2010): *The Affect Theory Reader*, Durham: Duke University Press.

Griffiths, Morwenna (1995): *Feminisms and the self. The web of Identity*, London - New York: Routledge.

Grosfoguel, Ramón (2006): "La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global", *Tabula Rasa*, 4, 17-46.

Grossberg, Lawrence (2003): "Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?" en Hall, Stuart y Du Gay, Paul (comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (traducción de Horacio Pons), (pp. 148-180), Buenos Aires - Madrid: Amorrortu editores. [*Questions of Cultural Identity*, 1996, Londres].

Guerra, Pello (2008): "*Arrano Beltza. Símbolo primigenio de la territorialidad*", Dominical *7k* del diario *Naiz,* 25-07-2008. [Disponible en línea:] < https://web.archive.org/web/20080725083025/http://members.fortunecity.com/gudari/arrano.htm> [25-11-2021].

Guibernau, Montserrat (1996): *Los nacionalismos*, col. Ciencia Política, Barcelona: Ariel.

Guibernau, Montserrat (2007): *The Identity of Nations*, Cambridge: Polity Press.

Gurrutxaga, Ander (2005): *La producción de la idea del nosotros: somos porque estamos.* Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritza-Gobierno Vasco.

Habermas, Jürgen (2007 [1989]): *Identidades nacionales y postnacionales* (trad. Manuel Jiménez Redondo), Madrid: Technos.

Halbwachs, Maurice (2004): *La memoria colectiva* (trad. Inés Sancho-Arroyo), col. Clásicos, 6. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. [*La mémoire collective*, Presses Universitarires de France, París, 1968].

Hall, Stuart (1991): "Old and New Identities, Old and New Ethnicities" in A. D. King (ed.), *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity* (pp. 41-68), London: Macmillan.

Hall, Stuart (1996): "Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?" en Stuart Hall y Paul du Gay (comp.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39) (trad. Horacio Pons), Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores ["Who needs identity?" en *Questions of Cultural Identity*, London - Thousand Oaks - New Delhi: Sage, 1996].

Hall, Stuart; Du Gay, Paul (comps.) (2003): *Cuestiones de identidad cultural* (trad. Horacio Pons), Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores. [*Questions of Cultural Identity*, London - Thousand Oaks - New Delhi: Sage, 1996].

Hannula, Mika; Suoranta, Juha; Vadén, Tere (2005): *Artistic Research: Theories, Methods, Practices,* Helsinki: Academy of Fine Arts - Gothenburg: University of Gothenburg.

Harari, Yuval Noah (2015): *Sapiens. De animales a dioses. Una breve historia de la humanidad* (trad. JoanDomènec Ros), Barcelona: Debate - Penguin Random House Grupo Editorial. [*Sapiens: From Animals into Gods. A Brief History of Humankind*. London: Penguin Random House, 2014].

Harari, Yuval Noah (2016): *Homo Deus. A Brief History of Tomorrow*, London: Harvill Secker - Penguin Random House.

Harari, Yuval Noah (2018): *21 Lessons for the 21st Century*, London: Jonathan Cape - Penguin Random House.

Haraway, Dona (1988): "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, Autumn, 1988, Vol. 14, No. 3: 575-599 Published by: Feminist Studies, Inc. [Disponible en línea:] <

https://www.jstor.org/stable/3178066 >

Haraway, Dona J. (1991): "Conocimientos situados. La cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial" en Haraway (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza* (pp. 333-346), Madrid: Cátedra.

Harding, Sandra (1986): *The Science Question in Feminism*, Milton Keynes: Open University Press.

Harding, Sandra (1987): "Introduction: Is there a Feminist method?" en S. Harding (ed.), *Feminism and methodology. Social Science Issues* (pp.1–14), Indianapolis: Indiana University Press.

Harding, Sandra (1991): *Whose Science? Whose Knowledge?: Thinking from Women's Lives*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

Harrison, Anthony Kwame (2014): "Ethnography" en Leavy, Patricia (ed.), *The Oxford Handbook of Qualitative Research* (pp. 223-253), Oxford & New York: Oxford University Press.

Harvie, Jen (2013): *Fair Play: Art, Performance and Neoliberalism*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire y New York: Palgrave Macmillan.

Haughton, Miriam (2018): *Staging Trauma. Bodies in Shadow*, London: Palgrave Macmillan - Springer Nature.

Heddon, Dee (2006): "The Politics of the Personal: Autobiography in Performance" en Elaine Aston y Geraldine Harris (eds): *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory* (pp. 130-148), Basingstoke - New York: Palgrave MacMillan.

Heddon, Deirdre (2008): *Autobiography and performance*, col. Theatre & Performance Practices, New York: Palgrave Macmillan.

Heiddeger, Martin (1988 [1957]): *Identidad y diferencia/Identität und Differenz* (ed. Arturo Leyte; trad. H. Cortés y A. Leyte), col. Autores, textos y temas - Filosofía 16; Barcelona: Anthropos. [Versión digital: *Identidad y Diferencia*, Chile: Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS].

Henry, W. E.; Simons, J. H. (1970): "Actors search for a self", *Transactions*, 7: 57-62.

Herman, Judith (1992): *Trauma and Recovery: From Domestic Abuse to Political Terror*, London: HarperCollins

Herreros, Roberto, y Rendueles, César (2004): "¿Qué fue del Rock Radikal Vasco?" en *Zona de distensión.* [En línea:] < http://www.45-rpm.net/sitio-antiguo/zonadistension/Escenas_rrv.htm > [28-07-2020].

Herreros, Roberto; López, Isidro (2013): *El estado de las cosas de Kortatu: Lucha fiesta y guerra sucia*, Madrid: Lengua de trapo.

Hobsbawm, Eric J. E. (1992): *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge: Cambridge University Press.

Hogg, Michael A. (2005): "Social Identity" en Mark K. Leary y June Price Tangney (eds): *Handbook of self and identity* (pp. 462-479), New York - London: The Guilford Press.

Holdenried, Michaela (2019a): "Cultural Studies" en Wagner-Egelhaaf, Martina (ed.): *Handbook of Autobiography/Autofiction* (pp. 30-38), Boston – Berlin: de Gruyter.

Holdenried, Michaela (2019b): "Trauma" en Wagner-Egelhaaf, Martina (ed.): *Handbook of Autobiography/Autofiction* (pp. 423-428), Boston – Berlin: de Gruyter.

Hurley, Erin (2011): *National Performance. Representing Quebec from Expo 67 to Céline Dion*, Toronto - Buffalo – London: University of Toronto Press.

Ibáñez, Jesús (1979): *Más allá de la sociología. El Grupo de Discusión, teoría y crítica*, Madrid: Siglo XXI.

Imaginario, Andrea (2018) "Escultura de Samotracia" en CulturaGenial.com. [En línea:] <https://www.culturagenial.com/es/escultura-victoria-de-samotracia/> [24/07/2020].

INE (Instituto Nacional de Estadística), 2021: "Contabilidad regional de España. Últimos datos. CRE Serie 2000-2020", en *Nota de prensa* (17/12/2021) y en página web del INE. [En línea:]<https://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica_C&cid=1254736167628&menu=ultiDatos&idp=1254735576581> [28-07/2022].

Iparraguirre, Antton (2016): ¿Cuál es la bandera de Euskal Herria?, *Diario El Correo,* 16-11-2016. [Disponible en línea:] https://www.elcorreo.com/bizkaia/sociedad/201611/16/cual-bandera-euskal-herria-20161115222650.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F [25-11-2021].

Iru (2011): *Arraun the world. Olentzeroa munduan* (blog:) <http://arrauntheworld.com/> [20-05-2020].

Iurre, Arantxa (2011): *La mujer en las Artes Escénicas en Euskadi. Siglo XX*, Getxo: Arantzazu Yurre.

Iza de la Torre, Andrés (2019): Estudio Iza arquitectura - Oteiza y Sáez de Oiza, la alhóndiga que pudo ser. [En línea:] <http://izaarquitectura.com/oteiza-y-saenz-de-oiza-la-alhondiga-que-pudo-ser/ > [01-06-2020].

Jackson, Michael (1989): *Paths toward a clearing: Radical empiricism and ethnographic inquiry*, Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.

Jackson, Michael (2010): "The philosopher Who Would Not be King", *Harvard Divinity Bulletin 38*, núm. 3 & 4 (Summer/Autumn 2010).

Jackson, Michael (2012): *Between One and One Another*, Berkeley: University of California Press.

Jakobson, Roman (1975): "Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso" en *Ensayos de lingüística general* (trad. Josep Maria Pujol y Jem Cabannes) (pp: 307-332); Barcelona: Seix Barral.

Jestrovic, Silvija (2013): *Performance, Space, Utopia. Cities of War, Cities of Exile,* Houndmills, Basingstoke, Hampshire & New York: Palgrave Macmillan

Jestrović, Silvjia (2018): "The Place of 'I': From Autoethnography to international collaborations", seminario (12- 07-2018) en Congreso Internacional IFTR/FIRT 2018 con el tema *Theatre and Migration. Theate, Nation and Identity: Between Migration and Stasis*, en Belgrado del 9 al 13 de julio de 2018. Inédito.

Jestrovic, Sivija (2006): *Theatre of Strangement: Theory, Practice, Ideology*, Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press.

Jullien, François (2017): *La identidad cultural no existe* (trad. Pablo Cuartas). Barcelona: Taurus. [*Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris: Éditions de L'Herne, 2016].

Kant, Inmanuel (1989): *Crítica del Juicio* (trad. Manuel García Morente), col. Austral, Madrid: Espasa-Calpe [*Kritik der Urteilskraft*,1790].

Kermis, Michael H.; Goldman, Brian (2003): "Stability and Variability in Self-Concept and Self-Esteem" en Mark K. Leary & June Price Tangney (eds.), *Handbook of self and identity* (pp. 106- 127), New York - London: The Guilford Press.

Kershaw, Baz (2010): "Performance Practice as Research: Perspectives from a Small Island" en Shannon Rose Riley y Lynette Hunter (eds.), *Mapping Landscapes for Performance as Research: Scholarly Acts and Creative Cartographies* (p. 3-13), Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Kihlstrom, John F.; Beer, Jennifer S.; Klein, Stanley B. (2003) "Self and Identity as Memory" en Mark K. Leary y June Price Tangney (eds.), *Handbook of self and identity* (pp. 68-90), New York - London: The Guilford Press.

Knowles, Gary J.; Cole, Ardra L. (2008): "Arts-informed research" en Given, Lisa M. (ed.), *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods* (vol. 1 & 2) (pp. 32-35), Los Ángeles - New Delhi - London - Singapore: Sage.

Konkle, Karin (2020): *Autodefensa feminista para todo el mundo*, Barcelona: Larousse.

Kortazar, Jon (1998): "Joxe Anton Artzeren poesia", *Sancho el Sabio*, 9, 1998: 47-80.

Kortazar, Jon (2003): "Artzeren poesiaren pentsakizuna", *Lapurdum*, 8, 2003: 285-328.

Kortazar, Jon (dir.); Olmo Serna, Karlos (ed.) (2012): *Egungo euskal antzerkiaren historia*, col. Euskal Literatura Saila, 11. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua/Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

Kristeva, Julia (1991): *Strangers to Ourselves* (trad. Leon Roudiez), New York: Columbia University Press. [*Etrangers à nous-mêmes,* Paris: Fayard, 1988].

Kunst, Bojana (2015): "Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: la paradoja de la visibilidad" en Ixiar Rozas y Quim Pujol (eds.), *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo* (pp. 151-172), col. CDL (Cuerpo de Letra) nº 5: danza y pensamiento; Barcelona: Mercat de les Flors - Institut del Teatre - Ediciones Polígrafa.

Kurlanski, Mark (1999): The *Basque History of the World*, col. Vintage, New York-London: Penguin Random House.

L'Alakran (2013a): Dosier de Psicodrama 4 (Corregido). Inédito. Archivo de la compañía y archivo personal.

L'Alakran (2013b): Fichas de trabajo para el taller preparatorio a *Psicodrama 4* con artistas colaboradores. Inéditas. Archivo de la compañía y archivo personal.

L'Alakran (2013c): Primer dosier de trabajo de Psicodrama 4 (pre-producción). Inédito. Archivo de la compañía y archivo personal.

L'Alakran (2015): Entrevista escrita a Óscar Gómez en agosto de 2015, a cargo del gabinete de prensa de Festival La Bâtie. Francés. Inédita. Archivo de la compañía y archivo personal.

L'Alakran (2020a): *Oscar Gómez mata – Compagnie L'Alakran* (sitio web) - Creations - Psychodrame(s). [En línea:] <https://alakran.ch/spectacle/psychodrames/ > [14-04-2022].

L'Alakran (2020b): *Oscar Gómez mata – Compagnie L'Alakran* (sitio web) - Creations - Le Cromlech (Psychodrame 4). [En línea:] <http://www.alakran.ch/le-cromlech-psychodrame-4/ > [26-05-2020].

L'Alakran (2021): Comunicado de prensa sobre *El crómlech/Harresia (Psicodrama 4)*. Presentado por Fundación-Museo Jorge Oteiza Fundazio-Museoa y Centro HUARTE. [Disponible en línea:] < https://www.museooteiza.org/exposiciones/el-cromlech-psicodrama-4-oscar-gomez-mata-esperanza-lopez-lalakran-8-y-9-de-mayo/>

L'Alakran y Azkuna (2013): Vídeo-reportaje a Óscar Gómez Mata el 24-05-2013, a cargo del gabinete de prensa de Alhóndiga (Azkuna) Zentroa. Castellano. Archivo de la compañía, archivo de Azkuna Zentroa y archivo personal. [Extracto en línea:] < https://www.youtube.com/watch?v=8VHRxSkLkjs > [05-06-2020].

La Alcazaba (2020): Revista Sociocultural La Alcazaba, El carro del heno - El Bosco <http://www.laalcazaba.org/el-carro-del-heno-el-bosco/?print=print > [26-05-2020].

La Alternativa (2009): "Pau? (¿paz?)" en *alternativateatral* (sitio web): <http://www.alternativateatral.com/obra13880-pau-paz> [12-12-22].

La Fundición (2013): *2013 enero. Ella y él. Ficciones*. Video-presentación de la obra. 11-enero-2013. [En línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=8SNWGZNyW4w> [24-11-2020].

La Pez (2006-2009): Dosieres de distribución de *Drama y aita* (2006), *La danza que nos parió* (2007) y *El show de la Patera Rosa* (2009). Archivo de la compañía y archivo personal.

La Pez (2006): *Drama y aita*. Cartel promocional. Archivos de la compañía y archivo personal.

La Pez (2007): *Drama y aita*. Videograbación de presentación pública de la obra el 09-11-2007 en la Casa de Lutxana (Bizkaia). Archivo del director y archivo personal.

La Porta (2013): Nits Salvatges 3rd edition (programación) (sitio web de la página de La Porta. Associació de Dansa Independent): <http://www.laportabcn.com/en/work/fisura-n-1> [10-04-2023].

La Quadra Màgica (2008): La quadra mágica, compañía de teatro (sitio web): <https://cargocollective.com/laquadramagica_en >. [13-12-2022].

LaBelle, Brandon (2014): *Lexicon of the Mouth. Poetics and Politics of Voice and Imaginary*, New York - London - New Delhi - Sydney: Bloomsbury.

Lacan, Jacques (2001): "El estadio del espejo como formador de función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" en *Escritos*, México: Siglo XXI Editores. [*Écrits*, Paris: Éditions du Seuil, 1966].

LaCapra, Dominick (2001): *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Lancre, Pierre (2004 [1609]): *Tratado de brujería vasca. Descripción de la Inconstancia de los Malos Ángeles o Demonios,* Tafalla: Txalaparta.

Lapan, Sthephen D.; Quartaroli, MaryLynn; Riemer, Frances J. (eds.) (2011): *Qualitative Research. An Introduction to Methods and Designs*, John Wiley & Sons, Incorporated. [Disponible en línea:] http://ebookcentral.proquest.com/lib/warw/detail.action?docID=817325 [18-09-2019].

Leavy, Patricia (2009): *Method meets art: arts-based research practice*. New York: The Guilford Press.

Leavy, Patricia (ed.) (2014): *The Oxford Handbook of Qualitative Research*, Oxford & New York: Oxford University Press.

Leeney, Cathy (2010): *Irish Women Playwrights 1900–1939: Gender and Violence on Stage,* Berna: Peter Lang.

Legaleón (2010a): *Futuro simple, futuro imperfecto*. Video-performace en soporte DVD. Inédito. Archivo de la compañía y archivo personal.

Legaleón-T (2010b): *Ella y él: Ficciones* (página web) - Calendario. [En línea]: <https://legaleont.wixsite.com/ellayelficciones/bkank-crfy> [24-11-2020].

Legaleón-T (2018): *Ella y él: ficciones*. Prólogo de Eztenako Lantaldea. Andoain: Eztena Jaialdia - Zizt! Kultur Elkartea.

Legaleón-T Teatro (2011): *Ella y él, ficciones* (dosier de producción del proyecto). Formato digital. Inédito. Archivo de la compañía y archivo personal

Leibniz, Gottfried Wilhelm (1982 [¿1684?]): *Discurso de metafísica,* Madrid: Alianza editorial.

Leioa Udala-Ayuntamiento (2013): "Mejor espectáculo de Euskadi, 2009" sitio web de Umore Azoka Leioa: http://www.umoreazoka.org/es/euskadiko-ikuskizunik-onena-2/ [8-05-2020].

Lejeune, Philippe (1991): "El pacto autobiográfico", *Suplementos Anthropos,* Dic. 1991, Barcelona: Anthropos: 47-61 [*Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, 1975].

Lesage, Dieter (2009): *Online Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. Vol. 2, Spring 2009. [En línea]: http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/wudtke.html [20-07-2019].

Lévinas, Emmanuel (1987): *Time and the other* (trad. R. A. Cohen), Pittsburg, PA: Duquesne University Press.

Lévinas, Emmanuel (1996): *Emmanuel Levinas: Basic writings* (eds. R. Bernasconi, S. Critichley y A. Peperzak), Bloomington: Indiana University Press.

Linguapax (2019): *Diversitat lingüística i cultural: un patrimoni comú de valor inestimable*, (informe). Barcelona: Linguapax International (in official partnership with UNESCO) - 2019 International Year of Indigenous Languages. [Disponible en línea:] <https://www.linguapax.org/es/el-informe-sobre-la-diversidad-linguistica-y-cultural-en-los-medios/ > [03-08-2022].

Linke, Grabriele (2019): "Topics of Autobiography/Autofiction" en Wagner-Egelhaaf (ed.), *Handbook of Autobiography/Autofiction* (pp. 416- 422), Berlin: De Gruyter.

Lionnet, Françoise (2001) "A Politics of the 'We'?: Autobiography, Race and Nation", *American Literary History* 13.2: 376–392.

Lipovetsky, Gilles (2009): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendanx), Barcelona: Anagrama. [*L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983].

Lipus, Ander (2006): «Bertsoartean irauten duen arnasa» en *Bertsolari txapelketa nagusia 2005*, 305–312. Donostia: Euskal Herriko Bertsozale Elkartea. [Disponible en línea:] <http://pmb.ldd.fr/ikas/opac_css/index.php?lvl=notice_display&id=2652> [10-10-2016].

Lipus, Ander; Berro, Irune (2011): «Jendeari ez zaio interesatzen teatroa, zer den ez dakielako», *Hegats* 40: 107–117.

Locke, John (1998a [1690]): *Essay Concerning Human Understanding* (Book II, Chapter 27), col. Penguin Classics, London: Penguin Random House.

Locke, John (1998b [1690]): *Identité et différence. L'invention de la conscience* (prol., trad. y comentarios Étienne Balibar), Paris: Seuil.

Lope de Vega, Felix (1620): "Lo fingido verdadero" en *La Décima sexta Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio,* Madrid: viuda de Alonso Martín a costa de Alonso Pérez

López Lloret, Joan (2004): *Los hermanos Oligor* (película documental), 85'. Prod. Frame Zero, Karma Films y Televisió de Catalunya.

López-Bahut, Emma (2008): "La ciudad como obra de arte. Origen de la reflexión espacial de Oteiza sobre la ciudad" en *Oteiza y la crisis de la modernidad*. (1er Congreso Internacional Jorge Oteiza, 21-24 octubre 2008) (pp. 415-424). Fundación Museo Jorge Oteiza - Cátedra Oteiza, UPNA, 2010.

López, Espe (2010): *Dosier Futuro1* (Primer dosier de trabajo del proyecto escénico 'Futuro Simple-futuro imperfecto'). Inédito. Archivos personales.

Lorre, Chuck; Prady, Bill (2009): "The maternal capacitance" en *The Big Bang Theory*, serie TV, temporada 2, episodio 15. Chuck Lorre Productions - Warner Bros. [Emitido el 9-02-2009 en CBS].

Luckhurst, Roger (2008): *The Trauma Question,* London: Routledge.

Maalouf, Amin (2012 [1999]) *Identidades asesinas* (trad. Fernando Villaverde), Madrid: Alianza editorial. [*Les identités meurtrières*, Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1998].

MacDonald, Claire (2014): "Assumed Identities: Feminism, Autobiography and Performance Art" en Julia Swindells (ed.), *The Uses of Autobiography* (pp. 187-195), London-Bristol: Taylor & Francis. [London-NY: Routledge, 1995].

MacLeod, Kirstie (2023): The Red Dress (página web): < https://reddressembroidery.com/> [23-04-2023].

Madison, D. Soyini (2005a): "Introduction to Critical Ethnography: Theory and Method" en Madison, D. S, *Critical Ethnography: Method, Ethics, and Performance* (pp. 1-16) Thousand Oaks: Sage Books. Sage Publications, Inc. [Disponible en línea:] <http://dx.doi.org/10.4135/9781452233826.n1> [10-10-2021]

Madison, D. Soyini (2005b): "Methods "Do I Really Need a Method?" …or Deep Hanging-Out" en *Critical Ethnography: Method, Ethics, and Performance*, Thousand Oaks: SAGE Publications. [Disponible en línea:] <DOI: http://dx.doi.org/10.4135/9781452233826.n2>

Madison, D. Soyini (2005c): "Three Stories: Case Studies in Critical Ethnography" en *Critical Ethnography: Method, Ethics, and Performance*, Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc. [Disponible en línea]: <http://dx.doi.org/10.4135/9781452233826.n3>

Mal Pelo (2021): 'Trayectoria' (en página web): <https://www.malpelo.org/es/mal-pelo-trayectoria/> [23/10/2021].

Margalit, Avishai (2014): "La psicología moral del nacionalismo" en Glover, Jonathan; Margalit, Avishai; McKim, Robert; Taylor, Charles; Walzer, Michael: *Naciones, identidad y conflicto. Una reflexión sobre los imaginarios de los nacionalismos* (pról. José Luis Pérez Triviño) (pp. 93-116), Barcelona: Gedisa.

Marín Ezpeleta, Rakel (2003): *El teatro en la postmodernidad: El posicionamiento que toma el teatro experimental actual con respecto de la sociedad en la que se da y con respecto del discurso postmoderno. El caso de Legaleón-teatro y de Fábrica de Teatro Imaginario / Antzerkiola Imaginarioa*. Trabajo de DEA en Arts Escèniques, dirigido por Víctor Molina. Bellaterra, Facultat de Filosofia i Lletres, UAB.

Marín Ezpeleta, Rakel (2016) "Traducir la identidad o identificarse con el plurilingüismo" en Bèatrice Bottin (ed.), *Nuevos asedios al Teatro contemporáneo. Creación, experimentación y*

difusión en los siglos XX y XXI (España-Francia-América) (pp. 193-205.), col. Arte, Madrid: Fundamentos.

Marín Ezpeleta, Rakel (2018): "Autobiografía e identidad. La práctica artística como investigación" en *Estudis Escènics, Quaderns de l'Institut del Teatre,* núm. 43: 112-126. / "Identity and Autobiography. Performance as Research", *Estudis Escènics, Quaderns de l'Institut del Teatre,* 43: 366-379.

Marín Ezpeleta, Rakel (2020): *Teatro experimental y cambio de milenio. Euskadi como reflejo. Genealogías, contextos y procesos*, col. Arte-Textos, 7. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco / EHUko Argitalpen zerbitzua.

Marín, Rakel; Brokobitx, Raketa (2021a): Entrevista personal por video-conferencia, el 14-05-2021. Semi-estructurada, abierta. Castellano. Grabación digital. Inédita. Archivo personal.

Marín, Rakel; Brokobitx, Raketa (2021b): Intercambio de correos electrónicos personales, junio de 2021 - octubre de 2021. No estructurados. Castellano. Archivo personal.

Marín, Rakel; Brokobitx, Raketa (2022): Entrevista telefónica el 21-12- 2022. No estructurada. Castellano. Grabación en audio digital. Inédita. Archivo personal.

Marín, Rakel; Gómez, Óscar (2020): Entrevista personal por videoconferencia, estructurada abierta, castellano, 26-05-2020. Grabación digital. Inédita. Archivo personal.

Marín, Rakel; Ibarra, Iñigo (2008): Entrevista personal presencial en Berriz, el 20-09-2008. No estructurada, Euskera-Castellano. Grabación en audio-cassettes y audio digital. Archivo personal.

Marín, Rakel; Iru (2011): Entrevistas telefónicas, el 27-01-2011 y el 28-01-2011. Estructuradas, abiertas, euskera y castellano. Grabaciones en audio digital. Inéditas. Archivo personal.

Marín, Rakel; Iru (2016): Entrevista personal presencial, en Neguri, Bizkaia, el 8-11-2016. No estructurada, euskera. Grabación en audio digital. Inédita. Archivo personal.

Marín, Rakel; Iru (2020): Entrevista abierta mediante conversaciones telefónicas. Euskera-castellano. Sin grabación.

Marín, Rakel; Lipus, Ander (2003): Entrevista personal presencial en Bilbao 26-04-2003. Estructurada, abierta, euskera y castellano. Grabación en audio-casetes. Archivo personal.

Marín, Rakel; López, Esperanza (2011): Entrevista personal el 29-03-2011 en el Mercat de les Flors de Barcelona. Sin registro documental.

Marín, Rakel; López, Esperanza (2018): Intercambio de correos electrónicos, entre julio y diciembre de 2018. Archivo personal.

Marín, Rakel; López, Esperanza (2020): Intercambio de correos electrónicos, entre mayo-julio de 2020. Archivo personal.

Marín, Rakel; Mazón, Rakel (2011): Entrevista telefónica el 26-01-2011. Estructurada, abierta, castellano. Inédita. Grabación en audio digital. Archivo personal.

Marín, Rakel; Mazón, Rakel (2018): Entrevista telefónica el 15-02-2018. No estructurada, abierta, castellano. Inédita. Grabación de audio. Archivo personal.

Marín, Rakel; Zabaleta, Idoia (2011): Entrevista personal presencial en Vitoria-Gasteiz el 31-10-2011. Grabación en audio digital y transcripción inédita. Archivo personal.

Martínez Soto, Pilar (2009): "Olentzero, evolución de un mito", *Aintzina: Revista de genealogía vasca e historia local*, nº 8 (2009): 33-37.

Mauss, Marcel (2009 [1925]): *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en sociedades arcaicas*. Estudio preliminar y edición de Giobellina Brumana (trad. Julia Bucci), col. Conocimiento; Buenos Aires-Madrid: Katz. [*Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les societés archaïques*. PUF, 2007].

May, Vivian M. (2015): *Pursuing intersectionality. Unsettling dominant Imageries*, New York - Oxon: Routledge.

McKim, Robert (2014): "La identidad nacional y el respeto entre las naciones" en Glover, Jonathan; Margalit, Avishai; McKim, Robert; Taylor, Charles; Walzer, Michael (2014): *Naciones, identidad y conflicto. Una reflexión sobre los imaginarios de los nacionalismos* (pról. José Luis Pérez Triviño) (pp. 139-161), Barcelona: Gedisa.

Meerzon, Yana (2012). *Performing Exile, Performing Self. Drama, Theatre, Film*. Studies in International Performance. Published in association with the International Federation of Theatre Research; Houndmills, Basingstoke, Hampshire and New York: Palgrave Macmillan

Merleau-Ponty, Maurice (1962): *Phenomenology of perception* (trad. C. Smith), London: Routledge – Kegan Paul.

Merleau-Ponty, Maurice (1969): *Humanism and terror* (trad. J. O'Neill), Boston: Beacon.

Mignolo, Walter (2005): "La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad" en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 55-85), La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Mischel, Walter; Morf, Carolyn C. (2005): "The Self as a Psycho-Social Dynamic Processing System: a Meta-Perspective on a Century of the Self in Psychology" en Mark K. Leary y June Price Tangney (eds): *Handbook of self and identity* (pp. 15-43), New York - London: The Guilford Press.

Miyares, Alicia (2015) "La revancha del patriarcado" en Rosa Mª Rodríguez Magda (ed.), *Sin género de dudas. Logros y desafíos del feminismo hoy* (pp. 115-135), Madrid: Biblioteca nueva.

Moare (2011): Historial creativo, CV e información de Moare Danza. [Disponible en línea:] <Moare Danza - ID:5eb477eabf09c> [10/10/2021].

Morán, Carlos; Bacigalupe, Carlos; Barea, Pedro; Gil, Carlos; Montero, Josu; Tapia, Koldo; Olmos, Luis (2004): *Festival Internacional de Teatro de Santurtzi. 25 años de teatro en Euskadi (1979-2004)*, Elorrio: ArtezBlai.

Moser, Christian (2019): "Autoetnography" in Wagner-Egelhaaf, Martina (ed.), *Handbook of Autobiography/Autofiction* (pp. 232- 240), Berlin: De Gruyter.

Mota Zurdo, David (2018): *Los 40 Radikales*, Bilbao: Beta.

MTEAC (Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos) (2013): *Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos*. Histórico. Autores. Ignacio Fernández de Jáuregui [En línea]: <https://muestrateatro.com/autor/ignacio-fernandez-de-jauregui/> [27-11-2020].

Muñoz, María; Ramis, Pep; Foguet, Francesc (ed.); Santamaría, Núria (ed.) (2017): *Quan arriba el silenci*, col. Documenta Teatral, 7, Lleida: Punctum – Màster Universitari de Estudis Teatrals.

Muro, Robert (dir.) (2018): *Informe sobre las artes escénicas en España, su financiación y su situación laboral (2018). Estudio marco y encuesta a los profesionales del sector*, col. Estudios. Observatorio de la academia. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España.

Museo Oteiza (2021): *El Crómlech / Harrespila*. Vídeo-reportaje de las actuaciones de *Psicodrama 4 (el crómlech)* en el Museo Oteiza en mayo de 2021. [Disponible en línea:] < https://www.youtube.com/watch?v=cg97eReiRvY>

Naverán, Isabel de (2007): "Partir de un deseo y atravesar un delirio" artículo comisionado-ponencia para la presentación del ciclo virtual Sobrenatural, el 16 de diciembre de 2007 en La Poderosa de, Barcelona. [Disponible en línea:] http://www.laportabcn.com/en/publications/partir-de-un-deseo-y-atravesar-un-delirio [10-04-2023].

Nelson, Robin (2013): *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Nicolás, Gemma (2009): "Debates en epistemología feminista: del empiricismo y el *standpoint* a las críticas postmodernas sobre el sujeto y el punto de vista", en G. Nicolás Lazo, E. Bodelon, R. Bergalli y I. Rivera Bairas (coords.), *Género y dominación. Críticas feministas del derecho y el poder* (pp. 25-61), Barcelona: Anthropos - Observatori del Sistema Penal i els Drets Humans de la Universitat de Barcelona.

Ninyoles Montllor, Rafael Lluis (1969): *Conflicte lingüistic valencià. Substitució lingüística i ideologies diglòssiques*, Valencia: Tres i Quatre.

Nisbert, Robert (1986) "La idea de progreso", *Revista Libertas*, nº 5: oct. 1986. Instituto Universitario ESEADE. Sin paginación. [En línea:]< https://riim.eseade.edu.ar/riim/numeros-anteriores/libertas-n-05-octubre-1986/ > [07-02-2222] [Traducido de *Literature of Liberty*, vol. II, No 1, enero/marzo 1979. Institute for Humane Studies, EE.UU.]

Nisbert, Robert (1998): *Historia de la idea de progreso* (trad. Enrique Hegewicz), col. Sociología; Barcelona: Gedisa. [*History of the idea of progress,* Basic Books, Inc., 1980].

Ochoteco, Juana (2012) "Legaleón-T representa hoy en el Amaia 'Ella y él: ficciones'" *Diario Vasco*, 23-11-2012. [En línea]: <https://www.diariovasco.com/v/20121123/bidasoa/legalen-representa-amaia-ella-20121123.html> [24-11-2020].

Olmo, Saioa (2010): "Idoia Zabaleta y Antonio Tagliarini. Coreógrafos. / Las ceremonias oficiales son como una coreografía de movimientos" (entrevista a Idoia Zabaleta y Antonio Tagliarini), *Mugalari* nº 559 (suplemento cultural del diario *Gara*, 22-1-2010), p. 63. También recogida en línea en Transarte: <https://transarte.wordpress.com/articles-artikuluak-

articulos/las-ceremonias-oficiales-son-como-una-coreografia-de-movimientos/> [10/10/2021].

Onda Cero (2017): "La actualidad en Euskadi con Eduardo Yáñez" programa de radio de Euskadi en la onda, 11-08-2017. [Disponible en línea:] <https://www.ondacero.es/temas/esoterismo-1> [14-05-2020]

ONU (2019): *Estudio mundial sobre homicidio, 2019* (supervisado por Jean Luc Lemahieu y Angela Me), Depto. de Investigación y Análisis de las Tendencias; División de Análisis Plíticos y Asuntos Públicos de la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito.

Ortiz-Osés, Andrés; Mayr, Fran Karl (1988 [1980]): *El matriarcalismo vasco*, Bilbao: Universidad de Deusto.

Oteiza, Jorge (1952): *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana,* Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.

Oteiza, Jorge (1958): "La ciudad como obra de arte" (conferencia impartida en el Ateneo Mercantil de Valencia, 11-11-1958, ciclo "Arte, arquitectura y urbanismo", organizado por V. Aguilera Cerní), archivo Museo Jorge Oteiza.

Oteiza, Jorge (2007 [1963]): *Quosque tándem…! Ensayo de interpretación estética del alma vasca. Con breve diccionario crítico comparado del arte prehistórico y el arte actual*, (edición crítica bilingüe), Navarra: Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa.

Ott, Sandra (1993): *The circle of mountains: a Basque shepherding community*, Reno - Las Vegas - London: University of Nevada Press.

Pacte Nacional per la Llengua (PNL) (2022): *Un marc sociolingüístic igualitari per a la llengua catalana* (Informe), Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. [Disponible en línea:] <https://llengua.gencat.cat/ca/serveis/informacio_i_difusio/publicacions_en_linia/mes-publicacions/un-marc-sociolinguistic-igualitari-llengua-catalana/ > [03-08-2022].

Pallini, Veronica (2011): *Antropología del Hecho Teatral. Etnografía de un teatro dentro del teatro,* Tesis doctoral dirigida por Manuel Delgado Ruiz. Doctorat en Antropología Social i Cultural, Facultat de Geografía i História, Universitat de Barcelona. Abril 2011. [Disponible en línea:] <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/31963/PALLINI_TESIS.pdf> [30-10-2022].

Parfit, Derek (1984): *Reasons and Persons*, Oxford: Oxford University Press.

Pensoneau-Conway, Sandra L.; Adams, Tony E; Bolen, Derek M. (eds.) (2017): *Doing Autoethnography* (intro. Carolyn Ellis y Arthur P. Bochner), Rotterdam: Sense Publishers.

Pérez Ibáñez, Marta; López-Aparicio Pérez, Isidro (2018): "Actividad artística y precariedad laboral en España. Análisis a partir de un estudio global", Revista de la Universidad de Murcia *Arte y Políticas de Identidad*, vol. 19 (dic. 2018): 49-66.

Pérez-Ibáñez, Marta; López-Aparicio, Isidro (2019): "Mujeres artistas y precariedad laboral en España. Análisis y comparativa a partir de un estudio global", *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(4): 897-915.

Perry, John (2010): "Selves and Self-Concepts" en Joseph Keim Campbell, Michael O'Rourke y Harry S. Silversteinet (eds.): *Time and Identity*, MIT Press (pp. 229-247). [Disponible en línea:] ProQuest Ebook Central: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/warw/detail.action?docID=3339143>

Phelan, Peggy (2006 [1993]): *Unmarked. The politics of performance*. London - New York: Routledge.

Piccini, Angela (2004) "An Historiographic Perspective on Practice as Research", *Studies in Theatre and Performance*, 23:3: 191-207. [Disponible en línea:] https://doi.org/10.1386/stap.23.3.191/3 [10-05-2015].

Platino, Marina; Moore, Violeta (2009): "El origen de la crisis financiera: claves para entender sus alcances", *Contexto internacional*, nº 26 (año 8): 32-37. Argentina. [Disponible en línea:] <http://fundamentar.com/archivos/publicaciones/contexto_internacional/pdf/contexto_internacional_026.pdf#page=34 > [28-07-2020].

Programa "El teatro llega a la escuela" (2020): Licitación publicada por el Gobierno Vasco en su página web "euskadi.eus". [En línea:] <https://www.euskadi.eus/web01-tramite/es/contenidos/anuncio_contratacion/expjaso26042/es_doc/es_arch_expjaso26042.html > [31-03-2023].

Puar, Jasbir (ed.) (2012): "Precarity Talk. A Virtual Roundtable with Lauren Berlant, Judith Butler, Bojana Cvejic, Isabell Lorey, Jasbir Puar, and Ana Vujanovic", *Theatre Drama Review* 56-4 (2012): 163-177.

Quante, Michael; Dufne, Annette (2019): "Identity" en Wagner-Egelhaaf, Martina (ed.), *Handbook of Autobiography/Autofiction* (pp. 305-309) Boston – Berlin: de Gruyter.

Rabellato, Dan (2009): *Theatre and globalization* (pról. Mark Ravenhill), Hampshire & NY: Palgrave Macmillan.

Ramírez Goicoechea, Eugenia (1991): *De jóvenes y sus identidades. Socioantropología de la etnicidad en Euskadi*, col. Monográficos, 120, Madrid: CIS - Siglo XXI.

Redescena (2010): Catálogo de la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales - Royal Dance. [En línea:] <https://www.redescena.net/espectaculo/24748/royal-dance/> [10/10/2021].

Reed-Danahay, Deborah (2019): "Anthropology" en Wagner-Egelhaaf (ed.), *Handbook of Autobiography/Autofiction* (pp. 11- 17), Berlin: De Gruyter.

Reinoso, José (2013): "El supertifón Haiyan causa 10.000 muertos a su paso por Filipinas" , *El País. Internacional*, 10-11-2013 (disponible en línea): < https://elpais.com/internacional/2013/11/09/actualidad/1384000015_947277.html > [14-04-2023].

Rementeria Arnaiz, Iskandar (2017): *Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao. Una interpretación estética*. Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza.

Ricoeur, Paul (1990): *Soi-même comme un autre*, Paris: Le Seuil. [English edition, *Oneself as Another* (trad. Kathleen Blamey) Chicago: University of Chicago Press, 1992].

Ricoeur, Paul (1999): *La lectura del tiempo pasado, memoria y olvido* (presen. Ángel Gabilondo; trad. Gabriel Aranzueque), Colección Plinto Cero, E2; Madrid: Arrecife Producciones S. L. - Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Ricoeur, Paul (2003): *La memoria, la historia, el olvido* (trad. Agustín Neira), Serie Filosofía, Colección Estructuras y Procesos, Madrid: Editorial Trotta. [*La Mémoire, l'histoire, l'oubli,* Éditions du Seuil, 2000].

Ricoeur, Paul (2006): "Memòria, història i oblit", *IDEES. Revista de temes contemporanis*, Núm. 28-29: Història, memòria i identitat: 89-96. [En línea:] <https://www.raco.cat/index.php/Idees/issue/view/22142> [28-10-2020]

Ridout, Nicholas; Schneider, Rebecca (2012): "Precarity and Performance. An Introduction", *Theatre Drama Review (TDR),* 56-4: 5-9.

Riley, Shannon Rose; Hunter, Lynette (eds.) (2009): *Mapping Landscapes for Performance as Research. Scholarly Acts and Creative Cartographies,* New York - Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Robins, Kevin (1996): "Identidades que se interpelan: Turquía / Europa" en Hall, Stuart y Du Gay, Paul (comps.): *Cuestiones de identidad cultural* (trad. Horacio Pons) (pp. 107- 147), Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores [*Questions of Cultural Identity*, Londres, 1996].

Rodríguez Magda, Rosa María (2015): "Desafíos teóricos del feminismo hoy" en Rosa Mª Rodríguez Magda (ed.), *Sin género de dudas. Logros y desafíos del feminismo hoy* (pp. 21-56), Madrid: Biblioteca nueva.

Rossi, Paolo (2003): *El pasado, la memoria, el olvido*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Rozas, Ixiar; Pujol, Quim (eds.) (2015): *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. CDL (Cuerpo de Letra) nº 5: danza y pensamiento. Barcelona: Mercat de les Flors, Institut del Teatre, Ediciones Polígrafa.

RTVE-Radio3 (2014): "Breve historia del rock radical vasco" en *Retromanía* (podcast), 17-03-2014. [Disponible en línea:] <https://www.rtve.es/play/audios/retromania/retromania-breve-historia-del-rock-radikal-vasco-17-03-14/2452128/>

Rutherford, Jonathan (2007): *After Identity*, London: Lawrence & Wishart.

Sabanadze, Natalie (2010): "Globalization and Basque nationalism" en *Globalization and Nationalism. The cases of Georgia and the Basque Country* (pp. 115-167), Budapest: Central European University Press. [Disponible en línea:] <https://books.openedition.org/ceup/574 > [Open Edition Books, 2009].

Said, Edward W. (1993): "Intellectual Exile: Expatriates and Marginals", *Grand Street*, No. 47 (Autumn, 1993): 112-124. Published by Jean Stein. [En línea:] <http://www.jstor.org/stable/25007703>.

Said, Edward W. (2000): "Invention, Memory, Place", *Critical Inquiry* 26 Nº 2 (Winter 2000): 175-192. University of Chicago Press.

Said, Edward W. (2003 [1978]): *Orientalism*, Londres: Penguin Books.

Said, Edward W. (2013 [2001]): *Reflections on Exile: & other Literature & Cultural essays*. London: Granta Books. [Acceso en línea]: <http://www.mcrg.ac.in/RLS_Migration/Reading_List/Module_A/65.Said,%20Edward,%20Reflections_on_Exile_and_Other_Essay(BookFi).pdf > [18-8-2019].

Saldarriaga Grisales, Dora Cecilia; Gómez Vélez, Martha Isabel (2018): "Teorías feministas, abolicionismo y decolonialidad: teorías críticas que cuestionan la efectividad de los derechos de las mujeres", *Prolegómenos*, vol. 21 no. 41 Jan./June 2018, Bogotá. < https://doi.org/10.18359/prole.3329 >.

San Pedro Tlaquepaque, México: ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara.

Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto (2007): "Freud y Bergson. El chiste y la risa y su relación con lo social", *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultur*a, CLXXXIII 723, enero-febrero (2007): 103-121.

Sánchez, José A.; Conde-Salazar, Jaime (2003): *Cuerpos sobre blanco*, col. Caleidoscopio, Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha.

Sánchez, José Antonio (1993): *Dramaturgias de la complejidad: sobre la génesis de la nueva escritura teatral*, Seminario de Estudios Teatrales, col. Cuaderno de Teatro, 3, Málaga: Universidad de Málaga.

Sánchez, Jose Antonio (2012): *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (pról. Rodolfo Obregón), Serie teoría y técnica, México CDMX: Paso de Gato - CONAcultura - Toma.

Sánchez, Jose Antonio (dir.) (2006): *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, col. Caleidoscopio, Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.

Sancho Jericó, Helena (2010a): "Xacobeo on the rocks! La performance más larga de la historia" (entrevista a Raketa Brokobitx), *Pikara, online magazine,* 25-11-2010. [En línea:] <https://www.pikaramagazine.com/2010/11/xacobeo-on-the-rocks-la-performance-mas-larga-de-la-historia/> [12-10-2020].

Sancho Jericó, Helena (2010b): "Ante el maltrato, tira millas", *Pikara, online magazine,* 27-11-2010. [En línea:] <https://www.pikaramagazine.com/2010/11/ante-el-maltrato-tira-millas-la-artista-raqueta-brokobitx-hace-el-camino-de-santiago-en-burro-y-vestida-de-novia-como-

performance-contra-la-violencia/> [7-10-2020].

Santana, Alberto (2020): "El mito del matriarcado vasco" en *Una historia de Vasconia* (serie documental), temporada 3. Producida por EiTB y emitida el 12-08-2020 en ETB2. [Disponible en línea:] < https://www.eitb.eus/es/nahieran/divulgativos/una-historia-de-vasconia/el-mito-del-matriarcado-vasco/detalle/7092/178027/> [23-04-2023].

Sarlo, Beatriz (2007): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: s. XXI Editores Argentina.

Sarrias Fornes, Mercè (2022): *El arte de hacer reír. Manual para escribir comedia hoy* (prol. Teresa Vilardell), Madrid - Barcelona: Ediciones Antígona - Institut del Teatre.

Satrústegui, José María (1988a): *Solsticio de invierno (Fiestas populares, Olentzero, tradiciones de navidad)*, col. Etnografía Vasca, 3, Iruñea: Ediciones y libros.

Satrústegui, José María (1988b): "Olentzero: Estudio del personaje mítico vasco", *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, año 20- Nº 51: 5-22.

Saumell Olivella, Eva (2015): *Cuina, teatre i modernitat. Barcelona, 1988-1919*. Tesis doctoral dirigida por Francesc Foguet i Boreu, Facultat de Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona.

Schechner, Richard (2000): "Magnitudes of performance" (1990), en Richard Schechner, *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

Schmutz, Christina (2018): *La dimensión crítica del teatro de Roger Bernat, René Pollesch y Christina Schmutz/ Frithwin Wagner-Lippok. Uso de texto y reflexión crítica en la conjunción de teoría y práctica. Una aproximación fenomenológica a* Numax-Fagor-Plus, Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia *y* els suplicants//conviure a bcn. Tesis doctoral dirigida por Francesc Foguet. Programa de Doctorado en Arts Escèniques, Departament de Filologia Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona.

Schön, Donald A. (2016 [1983]: *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*, London - New York: Routledge.

Schuetz, Alfred (1944): "The Stranger: An Essay in Social Psychology", *American Journal of Sociology, 49* (6), 499-507. [Disponible en línea:] www.jstor.org/stable/2771547 [07-05-2020].

Schutz, Charles E. (1989): "The sociability of ethnic jokes", *Humor - International Journal of Humor Research*, 2(2): 165-177. [Disponible en línea:] <DOI:<10.1515/humr.1989.2.2.165> [18-08-2020].

Schwalm, Helga (2019): "Social History" en Wagner-Egelhaaf, Martina (ed.), *Handbook of Autobiography/Autofiction* (pp. 175- 181), Berlin: De Gruyter.

Scott, Joan W. (1992): "Experience", en Butler, Judith; Scott, Joan W. (eds.), *Feminists Theorize the Political* (pp. 22-41), London: Routledge.

Sebastián, Lorenzo (2018): "35 años del rock radical vasco", *El Diario Vasco*, 23-08-2018. [Disponible en línea:] < https://www.diariovasco.com/opinion/anos-rock-radical-20180823224612-nt.html > [5-05-2023].

Sendón de León, Victoria (2015): "Devenir nomade. Movimientos sociales y feminismos" en Rosa Mª Rodríguez Magda (ed.), *Sin género de dudas. Logros y desafíos del feminismo hoy* (pp. 57- 90), Madrid: Biblioteca nueva.

Sennet, Richard (2001[1970)]: *Vida urbana e identidad personal*. *Los usos del orden* (trad. Josep Rovira; Pról. Tomàs Llorens), Barcelona: ediciones Península. [Personal identity and City Life, NY: Alfred A. Knopf Inc., 1970]

Shakespeare, William (1623): "The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke" en *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories, & Tragedies*, England: Edward Blount, William Jaggard, Isaac Jaggard.

Shim, Jung-Shoom (2017): "Voices of the 880,000 Won Generation: Precarity and Contemporary Korean Theatre" en Elin Diamon; Varney, Denise; Amich, Candice (eds.), *Performance, Feminism and Affect in Neoliberal Times*, Series: Contemporary Performance InterActions, London: Palgrave Macmillan.

Short Teatre (2010): Información sobre *Royal Dance* en agenda cultural italiana. [En línea:] <https://www.shorttheatre.org/ShortTheatre2010/compagnie/Tagliarini-Zabaleta.html> [12-12-20].

Silva, Pilar (2016): *El Bosco. La Exposición del V Centenario,* Madrid: Museo Nacional del Prado. [Extractos en línea: Museo del Prado - Tríptico del carro de heno: < https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-carro-de-heno/7673843a-d2b6-497a-ac80-16242b36c3ce >] [25-05-2020].

Simmel, Georg (1971): *On Individuality And Social Forms***,** London: The University of Chicago Press, Ltd.

Simmel, Georg (1986): *Sociología 1. Estudios sobre las formas de socialización* (trad. Revista de Occidente en 1927), Madrid: Alianza Universidad. [S*oziologie. Untersuchüngen über die Formen der Vergesellschaftung,* Leipzig: Duncker & Humblot, 1908]. [Edición digital en castellano (intro. Gina Zabludovsky y Olga Sabido): EpubLibre, 2016].

Simmel, Georg (2012): *El extranjero. Sociología del extraño*, Madrid: ed. Sequitur.

Simons, Helen (2014): "Case Study Research: In-Depth Understanding in Context" en Patricia Leavy (ed.), *The Oxford Handbook of Qualitative Research* (pp. 455-470), Oxford, New York: Oxford University Press.

Smith, Hazel; Dean, Roger T. (eds) (2014 [2009]): *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Solís Castro, Salvador (2019): "Una lectura hipermoderna de La risa de Henri Bergson. De la risa como pequeño enigma malicioso a su comprensión como ethos de las sociedades" en *Areté*, vol. 31 núm.1: 235-245. [Disponible en línea:] <http://dx.doi.org/10.18800/arete.201901.009 > [1-06-2023].

Solnit, Rebecca (2016): *Los hombres me explican cosas* (trad. Paula Martín Ponz), Madrid: Capitán Swing [*Men Explain Things To Me*, 2015].

Standing, Guy (2013): *El precariado. Una nueva clase social*, Barcelona: Pasado y Presente [*The precariat. The New Dangerous Class*, London – New York: Bloomsbury Academic, 2011].

Stets, Jan E.; Burke, Peter J. (2005): "A Sociological Approach to Self and Identity" en Leary, Mark K. & Tangney, June Price (eds): *Handbook of self and identity* (pp. 128-152), New York- London: The Guilford Press.

Stryker, Sheldon (1980): *Symbolic Interactionism: A Social Structural Version*, Menlo Park, California: Benjamin/Cummings.

Tagliarini, Antonio (ed.) (2010): *Royal Dance*, vídeo promocional (5'27") en sitio Vimeo de Antonio Tagliarini: <https://vimeo.com/10950277> [27/10/2021]

Tagliarini, Antonio *et alii* (2011): *The bodies of Antonio Tagliarini* (dosier-catálogo de obras). [Disponible en línea:] <https://issuu.com/filipeviegas/docs/the_bodies_of_antonio_tagliarini_english_a4> [27/10/2021].

Tavano García, Luana (2018): *Performing Nationhood Brazilian Identity in Performance*, Tesis doctoral (Doctor of Philosophy in Theatre Studies), University of Warwick, School of Theatre & Performance Studies and Cultural & Media Policy Studies, Diciembre 2018.

Taylor, Charles (1996): *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna* (trad. Anna Lizón), col. Paidós básica; Barcelona – BBAA - México: Paidós. [*Sources of the self. The making of the modern identity*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989].

Taylor, Charles (2014): "Nacionalismo y modernidad" en Glover *et alii*, *Naciones, identidad y conflicto. Una reflexión sobre los imaginarios de los nacionalismos* (pról. José Luis Pérez Triviño) (pp. 51-92), Barcelona: Gedisa.

Taylor, Diana (2003): *The archive and the repertoire*, *Performing Cultural Memory in the Americas,* Durham: Duke University Press

Taylor, Diana (2006): "Performance and/as History", *The Drama Review* (TDR), Volume 50, Number 1 (T 189), Spring 2006: 67-86. Published by The MIT Press.

Taylor, Diana (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso.

Taylor, Edward Burnett (1977): *Cultura Primitiva. 1 / Los orígenes de la cultura*, Madrid: Ayuso.

Teatre Lliure (ed.) (2010): Radicals Lliure 11 (programa de mano). [En línea]: <https://www.teatrelliure.com/webantiga/1213/radicals/1011/radicals11_cas.pdf> [16-8-2020].

Tedlock, Barbara (2000): "Ethnography and Ethnographic Representation" en Denzin, N.K y Lincoln, Y.S (eds.), *Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, CA: Sage.

Tedlock, Barbara H. (1991): "From participant observation to the observation of participation: The emergence of narrative ethnography", *Journal of Anthropological Research, 41,* 69–94.

Terada, Rei (2001): *Feeling in Theory. Emotion after the "Death of the Subject"*, Cambridge-Massachusetts - London: Harvard University Press.

Terol, Óscar; Terol, Susana; Díaz de Rada, Kike; Terol, Iñaki; Aguirre, Conrad (2006): *Ponga un vasco en su vida*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S. L.

Terol, Óscar; Terol, Susana; San José, Diego; Díaz de Rada, Kike (2005): *Todos nacemos vascos*, Madrid: Santillana Ediciones Generales, S. L.

Terol, Óscar; Terol, Susana; Terol, Iñaki; Briones, Isamay (2009): *Técnicas de la mujer vasca para la doma y monta de maridos*, Madrid: Santillana Ediciones Generales, S. L.

Terol, Óscar; Terol, Susana; Terol, Iñaki; Díaz de Rada, Kike (2006): *Ponga un vasco en su vida*, Madrid: Santillana Ediciones Generales, S. L.

The Care Collective (2021): *El manifest de les cures. La política de la interdependència*. Manresa: Tigre de Paper [*The Care Manifesto. The Politics of Interdependence*, Verso, 2020].

Thomä, Dieter (2019): "Philosophy" in Wagner-Egelhaaf, Martina (ed.), *Handbook of Autobiography/Autofiction* (pp. 111- 121), Berlin: De Gruyter.

Thual, François (1997): *Els conflictes identitaris* (trad. Víctor Gómez Labrado, Llú Casanova). Valencia: Afers - Servei de Publicacions Universitat de València.

Tice, Dianne M.; Wallace, Harry M. (2003): "The Reflected Self: Treating Yourself as (You Think] Others See You" en Mark K. Leary & June Price Tangney (eds.) *Handbook of self and identity* (pp. 91- 105), New York - London: The Guilford Press.

Tijero, David (2018): "Los 40 radikales. La historia del rock radikal vasco", *AUX Magazine*, 1-06-2018, [Disponible en línea:] < https://www.auxmagazine.com/6080/los-40-radikales-la-historia-del-rock-radikal-vasco/ > [5-05-2023].

Ugarte, Luxio (1996): *La reconstrucción de la identidad cultural vasca: Oteiza-Chillida*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Unión de Actores y Actrices de Madrid (UAAM) (2017). Estatuto del Artista (propuesta). [Disponible en línea:]: http://www.guiadeactores.com/images/web/adjuntos/estatuto-del-artista/20151204_Estatuto_del_Artista_Union_de_Actores_y_Actrices.pdf [10-08-2019].

Urkizu, Patricio (1975): *Euskal Teatroaren Historia*. Donostia: Kriseilu.

Urkizu, Patricio (2009): *Teatro vasco. Historia, reseñas y entrevistas. Antología bilingüe, catálogo e ilustraciones*, Madrid: UNED.

Urkizu, Patricio; Agirre Sorondo, Juan (2002): *Euskal antzerti eta Zinea* (Teatro y cine vasco), col. Euskal Herria Emblemática, Lasarte-Oria: Etor-Ostoa. [Disponible en línea:] <http://www.lanbide.euskadi.eus/general/-/euskal-herri-enblematikoa-enciclopedia-teatro-y-cine-vasco/> [24-08-2017].

Urraco Crespo, José Manuel (2013): *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea argentina: una escritura con sede en el cuerpo*, Tesis doctoral dirigida por Mercé Saumell, LLICET, Facultat de Filosofía I Lletres, UAB. [Disponible en línea:] https://ddd.uab.cat/record/114001

Valcárcel, Amelia (2015): "La ley del agrado" en Rosa María Rodríguez Magda (ed), *Sin género de dudas. Logros y desafíos del feminismo hoy* (pp. 185-202), Madrid: Biblioteca Nueva.

Vall, Carla (2022): *Trenqueu en cas d'emergència. Manual per a víctimes i supervivents de violències masclistes*, Barcelona: Univers.

Vallejo, Javier (2003): "La cueva de los Hermanos Oligor", *El País*, 27-09-2003. [En línea]: <https://elpais.com/diario/2003/09/27/babelia/1064617578_850215.html > [15-8-2020].

Valverde Rodríguez, Jaime (2015a): *Garaiko Euskal Teatroa: Maite Agirre, Antton Luku eta Ander Lipus. Herrikoitasuna, Groteskoa eta Gorputza*, Tesis doctoral dirigida por Jon Kortazar Uriarte y Josu Rekalde Izagirre. Facultad de Bellas Artes de Bellas Artes. UPV/EHU.

Valverde Rodríguez, Jaime (2015b): "El viaje intercultural de la Fábrica de Teatro Imaginario: Yuri Sam. Una oración" en *SIGNA, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 24: 515-535. [Disponible en línea:] < http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccz537 > [24-08-2017].

Valverde, Jaime (2012): "Yuri Sam. Otoitza: sorginaren berpiztea", *Euskera: Euskaltzaindiaren Lan eta Agiriak,* 57, núm. 3: 761–799.

Valverde, Jaime (2013a): *Ander Lipusen antzerkigintza: errituala, kultura eta ikuskizuna*, Becerro de Bengoa Saiakera Saria. Gasteiz: Arabako Foru Aldundia.

Valverde, Jaime (2013b): "Teatrogileek teatroaz. Maite Agirre, Antton Luku eta Ander Lipus", *Euskera: Euskaltzaindiaren Lan eta Agiriak,* 58, núm. 2: 873–919.

Valverde, Jaime (2015a): *Garaiko Euskal Teatroa: Maite Agirre, Antton Luku eta Ander Lipus. Herrikoitasuna, Groteskoa eta Gorputza*. Tesis doctoral dirigida por Jon Kortazar Uriarte y Josu Rekalde Izagirre, Facultad Bellas Artes de la UPV/EHU.

Valverde, Jaime (2015b): "Del esencialismo identitario de Oteiza a la identidad transmoderna de Ander Lipus" en Esparza, Iratxe; López Gaseni, Jose Manuel (eds): *La identidad en la literatura vasca contemporánea* (pp.119-140). Serie Perspectivas hispánicas, vol. 40. Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am main-New York-Oxford-Wien: Peter Lang Editors. (Paginación versión en línea) [Disponible en línea:] <https://www.academia.edu/16138492/Del_esencialismo_identitario_de_Jorge_Oteiza_a_la_identidad_transmoderna_de_Ander_Lipus> [10-01-2021].

Verbeke, Frederik (2016): "Multilingüismo, traducción y dinámicas transfronterizas en el teatro contemporáneo del País Vasco" en Bottin, Bèatrice (ed.), *Nuevos asedios al Teatro contemporáneo. Creación, experimentación y difusión en los siglos XX y XXI (España-Francia-América)* (pp. 183-192), Madrid: Fundamentos.

Vigor, Iñaki (2016): "El Arrano Beltza, símbolo distinguido en el palacio de Nafarroa", *Naiz*, 4-12-2016. [Disponible en línea:] https://www.naiz.eus/es/hemeroteca/7k/editions/7k_2016-12-04-06-00/hemeroteca_articles/el-arrano-beltza-simbolo-distinguido-en-el-palacio-de-nafarroa [25-11-2021].

Virno, Paolo (2003): *Virtuosismo y revolución, la acción política en la era del desencanto* (trads. Raúl Sánchez Cedillo, Hugo Romero y David Gámez Hernández), Madrid: Traficantes de sueños.

VVAA (1986): *Oteiza esteta y mitologizador vasco*, col. Antologías, 29. Donostia-San Sebastián: Sociedad Gipuzcoana de Ediciones y Publicaciones - Caja de Ahorros Municipal.

VVAA (1999): *Etnografía del Pueblo Vasco. Modos de vida tradicionales*, col. Euskaldunak. Lasarte-Oria: Etor-Ostoa.

VVAA (2007): *Hegats, Literatur aldizkaria, nº 40 (Txosten monografikoa: Euskal Antzerkia + Elkarrizketa: Ander Lipus)*, Donostia: Euskal Idazleen Elkartea.

Wagner-Egelhaaf, Martina (ed.) (2019): *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Boston-Berlin: De Gruyter GmbH.

Wallis, Mick; Duggan, Patrick (2011): "Editorial: On Trauma", *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 16 (1): 1–3.

White, Hayden (1992): *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica* (trad. Jorge Vigil Rubio), Barcelona – BBAA - México: Paidós Ibérica. [*The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987].

White, Hayden (2003): *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos* (intro. Veronica Tocci; trad. Veronica Tocci y Nicolás Lavagnino), Barcelona: Paidós Ibérica. [*Tropics of Discourse* (1978) y *Figural Realism* (1999), The John Hopkins University Press]

White, Hayden (2010): *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libro.

White, Hayden (2010): *The Fiction of Narrative*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Wiles, David (2019): *Theatre & time*, London: Springer Nature.

Wilson, Angelia, R. (ed.) (2013): *Situating Intersectionality,* New York: Palgrave Macmillan.
Wisker, Gina (2008): *The Postgraduate Research Handbook*, New York: Palgrave Macmillan.

Wilson, Glenn D. (1985): *The Psychology of the Performing Arts*, New York: Saint Martins - London: Croom Helm.

Wilson, Glenn D. (ed.) (1991): *Psychology and Performing Arts*, Amsterdam-Lisse-Berwyn: Swets & Zeitlinger Inc.

Wong, Carmen (2019): *Eating into Elsewhere: Performing Belonging in Migrant Food-Making,* Supervised by Susan Haedicke and Nicolas Whybow; School of Theatre, Performance and Cultural and Media Policy Studies. Faculty of Arts, University of Warwick.

Worley, Matthew (2017): *No Future. Punk, Politics and British Youth Culture, 1976-1984*. Reading: University of Reading. [Publicación en línea por Cambridge University Press, 2017:] <https://doi.org/10.1017/9781316779569> [25/07/2020].

Zabaleta, Idoia; Bulegoa z/b (2011): "Fisurak nº 3: txoriak Serie de acciones para ser observadas contra una pared" (documentación) en web de Bulegoa z/b. [En línea:] <https://bulegoa.org/fisura-no3-txoriak-serie-de-acciones-para-ser-observadas-contra-una-pared-idoia-zabaleta/> [31/10/21].

Zabaleta, Idoia; ARTEA (ed.) (2019): Biografía artística de Idoia Zabaleta en archivo. [En línea:] <http://archivoartea.uclm.es/artistas/idoia-zabaleta/> [10/10/2021].

Zabaleta, Idoia; ARTEA (ed.) (2011): Documentación sobre *Fisura nº 3: txoriak. Serie de acciones para ser observadas contra una pared* en el archivo virtual Artea: <http://archivoartea.uclm.es/obras/fisura-no-3-txoriak-serie-de-acciones-para-ser-observadas-contra-una-pared/> [13/2/2020].

Zafra, Remedios (2017): *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Col. Argumentos, Premio Anagrama de ensayo. Barcelona: Anagrama.

Zallo, Ramón (2005): "*Política Cultural en Euskadi" ,* Ponencia I Conferencia Internacional Sobre Políticas Culturales. 14 y 15 de noviembre de 2005, Palacio Euskalduna de Bilbao. [Disponible en línea:] <https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/conferencia_politica_culturale/es_10312/adjuntos/ponencia_zallo_cas.pdf> [También publicada en 2007 dentro del volúmen *Kultur Politikei buruzko Nazioarteko I Biltzarra - I Conferencia internacional sobre Políticas Culturales - I Conférence Internationale Sur les Politiques Culturelles - I International Conference on Cultural Policies*, Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia - Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco. [Disponible en línea:] < https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/conferencia_politica_culturale/es_10312/adjuntos/pol_culturales.pdf> [28-07-2020]]

Zanguango Teatro (2022): *Zanguango Teatro* (sitio web de la compañía). [En línea]: <https://www.zanguangoteatro.com/> [24-11-2020].

Zenner, Walter (1970): "Joking and Ethnic Stereotyping", *Anthropological Quarterly,* Vol. 43, No. 2 (April, 1970): 93-113. Published by The George Washington University Institute for Ethnographic Research. [Disponible en línea:] <http://www.jstor.org/stable/3316601>. [18-08-2020].

Zerzan, John (2001): *Malestar en el tiempo. Globalización y debate* (pról.. y trad. Moisés Ramírez; Antílogo de Gustavo Bueno), Vitoria-Gasteiz: Ikusager [*Anarchy: a journal of desired armed*, EEUU, 1994].

Ziga, Itziar (2011): *Sexual Herria*, Tafalla: Txalaparta.

Ziv, A. y Diem, JM (1989): *El sentido del Humor*, Biblioteca Deusto de Desarrollo Personal. Bilbao: Ediciones Deusto.

Zournazy, Mary y Massumi, Brian (2015): "Navegar movimientos. Conversación de Mary Zournazy con Brian Massumi" en *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo* (pp. 21-55), col. Cuerpo de Letra nº 5: danza y pensamiento, Barcelona: Mercat de les Flors - Institut del Teatre - Ediciones Polígrafa.

ZUbi (2019): ZUbi. Euskal Antzerkiaren Sortzeile Berriei Laguntzen [sitio web:] <http://www.zubi.eus/index.html > [31-03-2023].

Zulaika, Joseba (2000 [1996]): *Del cromaron a carnaval. Los vascos como museo antropológico*, col. Saiopaperak-Pensamiento y Sociedad, Donostia: Erein.

Zulaika, Joseba (2012): *Tradizioak*, col. Cultura Vasca, Donostia-San Sebastián: Instituto Vasco Etxepare Euskal Institutoa.

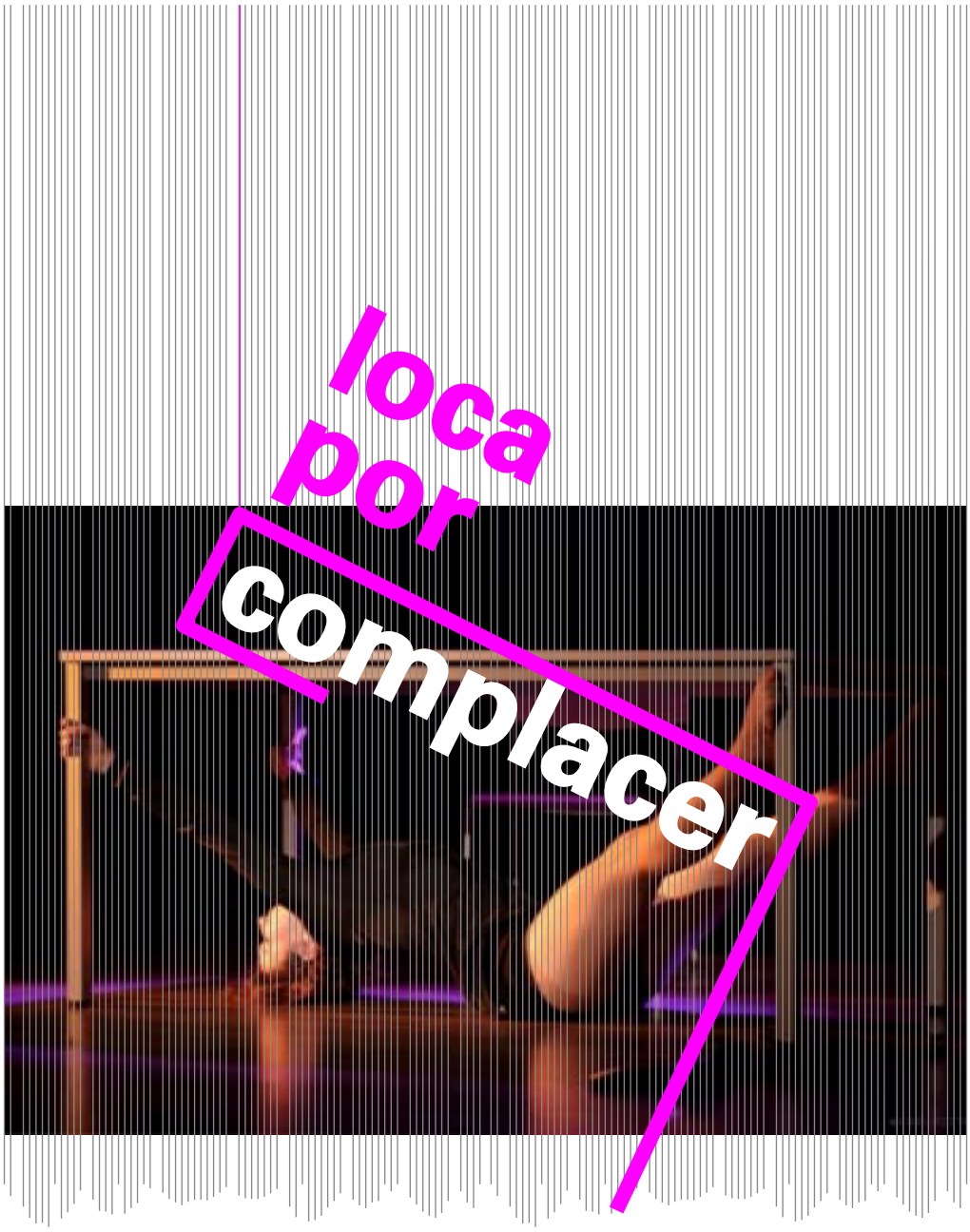
Zulaika, Joseba (2014): *Vieja Luna de Bilbao. Crónicas de mi generación*, Donostia-San Sebastián: Nerea.

Zulaika, Joseba (ed.) (2003): *Oteiza's selected writings* (trad. Frederick Fornoff), Reno: Center for Basque Studies – University of Nevada, Reno.

ANEXOS

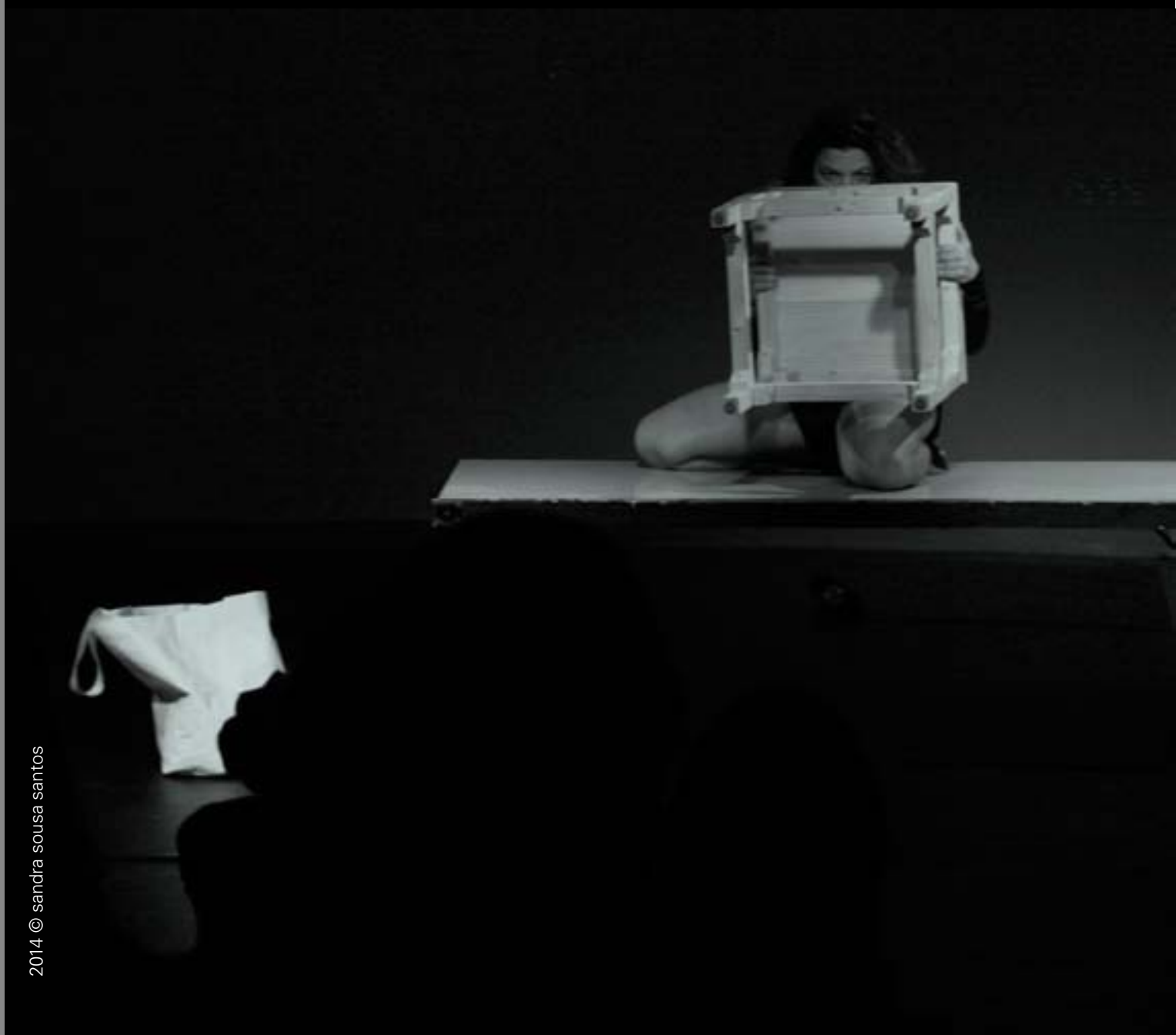
Orden de anexos incluidos

- Dosier de producción de *Erbeste* (en castellano)
- Dosier de producción de *Erbeste* (en inglés)
- Programa de mano de *Erbeste* (en euskera)
- Programa de mano de *Erbeste* (en català)
- Dosier de prensa de *Erbeste* (castellano)
- Guión original *Erbeste*
- Guión *Erbeste* (adaptación para público angloparlante)
- Cuestionario para estudio de recepción de *Erbeste* (castellano)
- Cuestionario para estudio de recepción de *Erbeste* (euskera)
- Cuestionario para estudio de recepción de *Erbeste* (català)
- Foto de cuestionarios cumplimentados


loca
por
complacer

Erbeste *iz*: 1. Tierra extraña, (el) extranjero. 2. Exilio, destierro.

(Diccionario euskera-castellano 3.000)



2014 © sandra sousa santos



Presentación

Erbeste es un proyecto de investigación y creación experimental que valiéndose del humor, la música ligera y el rock, de la emotividad y el encuentro directo con el público, aborda la problemática identitaria como *un apriori* en el desarrollo de la condición humana.

Erbeste puede recibirse como una docu-ficción satírica en forma de monólogo… de solo… de recital… una suerte de cabaret solitario en el que una intérprete, buscando "la oportunidad" de su vida, da cuenta de una realidad social e individual cuyo orden la recluye en la jaula de hierro de la necesidad.

La realidad de una mujer migrante que se siente desubicada y la relación de uno con su memoria, con las expectativas ajenas y con el deseo de pertenencia. Erbeste muestra lo que las personas en situación precaria son capaces de hacer por agradar, complacer, por conseguir un trabajo.

Sinopsis

Erbeste, una mujer con vocación de intérprete transita diversas ubicaciones, ocupaciones, idiomas, texturas y contextos en su afán por encontrar su lugar en el mundo. Tan acostumbrada está a adaptarse e intentar encajar que se siente desubicada. Tantas proyecciones caleidoscópicas ve de su imagen, que se desorienta. Erbeste quiere llegar a mostrarse como los demás puedan pedirle que sea. Alguien le dijo que esto formaba parte de la vida de comediante, pero también le dijo que para triunfar había que ser genuino… ¿Entonces…?





Proceso y Contexto

"Cada una de mis pertenencias me vincula con muchas personas; y sin embargo, cuanto más numerosas son las pertenencias que tengo en cuenta, tanto más específica se revela mi identidad"

Amin Maalouf. *Identidades asesinas*

La dramaturgia de Erbeste vehicula un trabajo de investigación doctoral sobre la identidad puesta en escena. El aspecto desarrollado artísticamente en Erbeste es una exploración colectiva sobre el sentido de pertenencia en la precariedad, trazada sobre la biografía de una artista actual tipo: Erbeste. En el proceso, una creadora-intérprete ha trabajado separadamente con tres creadoras-directores de distintas procedencias y trayectorias (Simona Quartucci, directora de teatro-danza italiana; Iñaki Rikarte, actor, director y dramaturgo vasco; Neus Suñé, bailarina-performer catalana) para desplegar tres miradas sobre la identidad, distintas proyecciones de lo que es "uno" ante "el otro". Cada director(a) ha aplicado un método de creación escénica (cuerpo-emociones, texto-ideas, imágenes-sensaciones) sobre la temática inicial y en torno a un mismo material biográfico. Sobre el material escénico surgido en las residencias creativas con cada director(a) y el material que la intérprete ya había creado en forma de canciones o situaciones, Rakel Ezpeleta (ayudada por la también creadora-investigadora Esther Belvís) ha compuesto la dramaturgia final de Erbeste.

El registro escénico de Erbeste viaja de la ficcionalidad teatral a la performatividad autobiográfica. Inspirada así mismo por el Teatro Pobre, en su estética se apuesta por la economía de medios tangibles y por descubrir la espectacularidad de recursos inmateriales.



La precariedad como matriz dificultadora de una identificación personal satisfactoria

"*Preguntar quién eres tú, sólo cobra sentido cuando se cree que uno puede ser alguien diferente al que se es.*"
Zygmunt Bauman (*Identidad)*

El estado de búsqueda continua de estabilidad, trabajo, tiempo, capacitación y conocimiento, reconocimiento, un lugar de acogida… favorece la dispersión y el alejamiento del sentido de identidad previa de cada uno. Ese mismo camino es el que dibuja la aparición y expansión en nuestra sociedad de la identidad "líquida" descrita por Bauman. Hoy en día, a menudo convivimos con más incertidumbres y cambios contextuales que los que podemos integrar. Así, el retrato escénico que supone Erbeste es también un reflejo de la realidad en la que vivimos. La precariedad (laboral, económica, emocional, democrática) es un elemento de actualidad que conecta el motor de esta pieza con la realidad social común en nuestro entorno. Es el nexo que imbrica las caras del retrato facetado de Erbeste, una mujer actual en circunstancias actuales.

creación original

movimiento, texto, música en vivo

pequeño y mediano **formato**

duración 75 minutos + sobremesa postfunción

Gira: 2 personas + 1 maleta

docu-ficción satírica cabaret contemporáneo

adaptable al espacio

plurilingüe

adaptación espacial

arropaineko arragua, lekeitio. pase técnico



calle, barcelona. actuación



espacio tangente, burgos. actuación



adaptación espacial

equipo PARA, tenerife. preparación



Rider técnico y logístico

Producción
– 1 Técnico de la sala, durante el montaje
– 1 Camerino
– Agua durante el montaje
– Duración del montaje 6h.

— Mesa sólida y estable de 4 patas (sin travesaños ni ruedas) con superficie lisa, de aprox. 1,70m x 0,75m x altura estándar

– 2 sillas sólidas (no plegables ni ligeras), de 4 patas, sin reposabrazos y con respaldo con hueco.

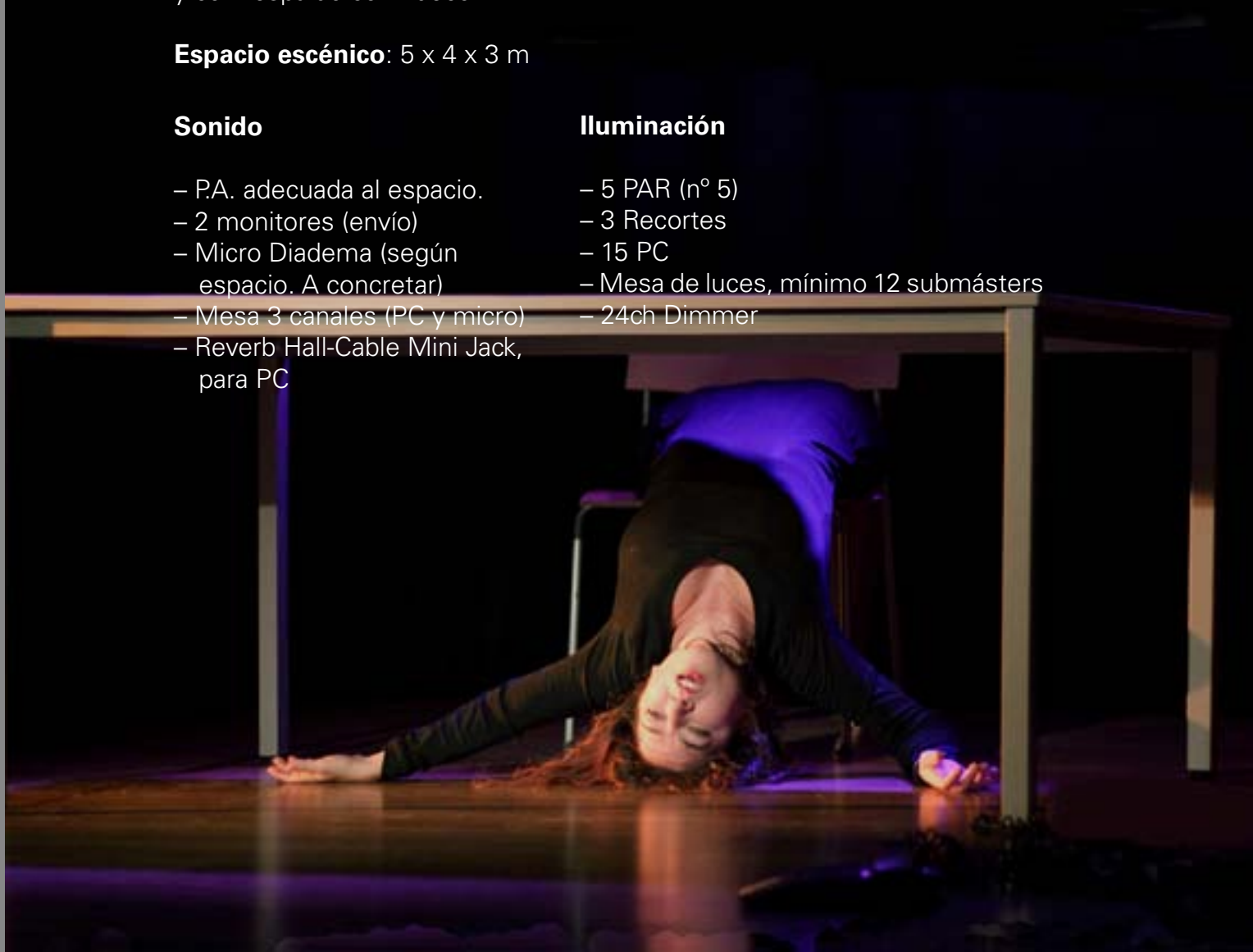
Espacio escénico: 5 x 4 x 3 m

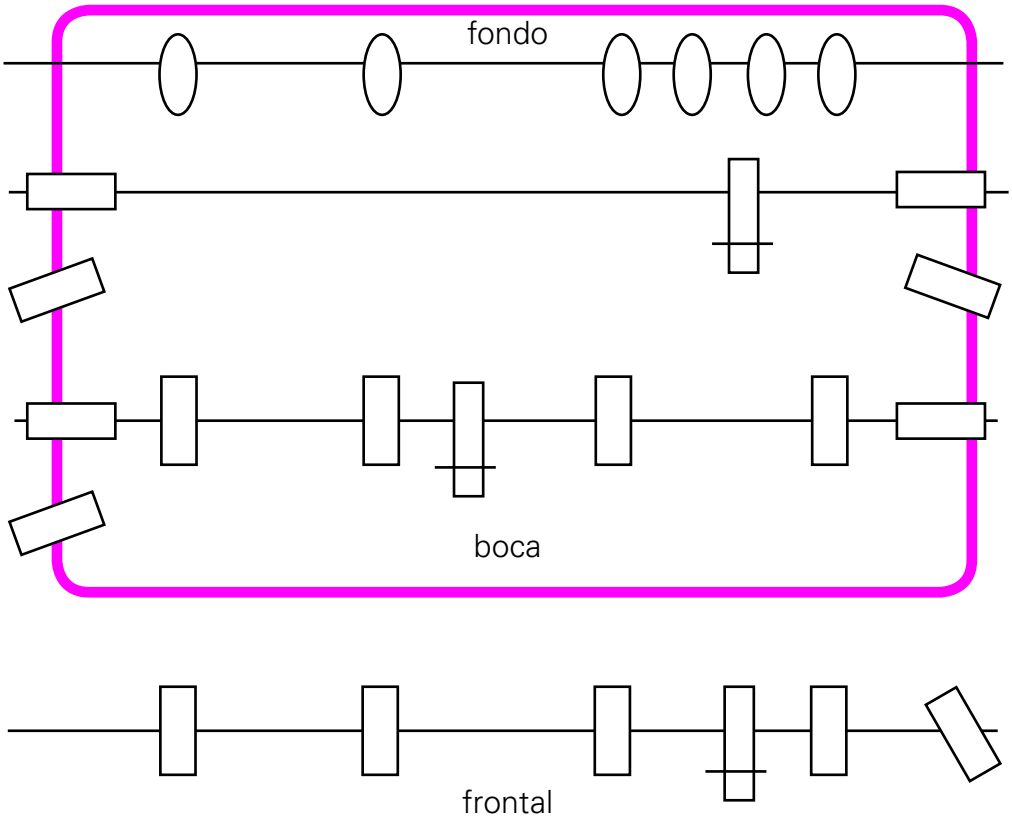
Sonido

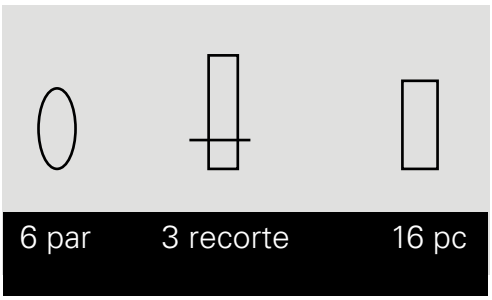
– P.A. adecuada al espacio.
– 2 monitores (envío)
– Micro Diadema (según espacio. A concretar)
– Mesa 3 canales (PC y micro)
– Reverb Hall-Cable Mini Jack, para PC

Iluminación

– 5 PAR (nº 5)
– 3 Recortes
– 15 PC
– Mesa de luces, mínimo 12 submásters
– 24ch Dimmer







técnico en gira

Mariluz Sánchez
mluzsanchz@gmail.com
+34 649 211 974

Héctor Boada
lektort@hotmail.com
+34 646 102 916

notas críticas

La propuesta (…) tiene la fuerza de la honestidad. (…) Sin solución de continuidad nos describe un recorrido vital en caída libre. Y, paradójicamente, divirtiendo, si bien, como no podía ser de otra manera, también soliviantando.
Cuando al final Rakel comparte con nosotros su queso y su vino, algunos no saben si la persona que les tiende la mano es Rakel o su personaje. Siempre les quedará la duda. En este caso la duda no ofende. Es un halago para la actriz y la dramaturga.

Ferran Civit (Sesé) en Teatron

Rakel Ezpeleta ha creado esta pieza mostrando sus cosas pequeñas para hablarnos de las grandes. Y lo hace desde esa mirada suya que lo sostiene todo. Porque esta pieza nos enseña a sostener el cuerpo cuando ya parece que hemos perdido todo control sobre el mismo. Un cuerpo descontrolado que a través de sus aspavientos intenta complacer al otro. Un cuerpo dispuesto que se atreve con todo. Un cuerpo que tropieza con el mundo y decide dedicarle una última canción, un último baile, una última cena.

Esther Belvís en Teatron

Aunque el tono es claramente cómico y satírico, no faltaban momentos de gran intensidad lírica, y la polifacética actriz nos dejó en más de una ocasión con la boca abierta con su destreza al cantar, al bailar o al protagonizar momentos hilarantes que nos hicieron desternillarnos de risa.
(…)
Una obra divertida y amena, en definitiva, sin dejar de ser profunda y crítica, y una interpretación a la altura de las exigencias del buen teatro.

Irene Fortea en Masteatro

Una propuesta arriesgada con una cuidada puesta en escena. Rakel es poseedora de una sensibilidad capaz de arrastrarnos por donde quiere con su magnética mirada. Una pieza que anima a continuar persiguiendo los sueños y a volver a intentar mañana lo que no hayas conseguido hoy.
¡¡Genial!!

Inma Barba en Voltar i Voltar

* Disponible dosier completo de impacto en prensa y redes



Una interpretación redonda, completa y magnífica que no deja indiferente. Un lenguaje descarnado, a veces incluso hiriente, siempre intenso, crudo, emocional… Y ese lenguaje no verbal, de sus gestos, de sus vacíos, de su mirada azul, que se te clava como un puñal, con una profundidad, una elocuencia y una riqueza que no deja lugar a dudas… La variedad y la calidad de registros brillan durante toda la representación. Las emociones encontradas y las ilusiones pisoteadas por el tiempo y los secuaces de la vida, te levantan, te hunden, te llevan desde la sonrisa al semblante oscuro y, al final, cuando termina, esa hora larga, se ha transformado en un instante demasiado breve.

Josep Lluis Bello en **Entradium**

Un lujazo de monólogo! Imperdible!
Nos ha encantado!!! Rakel ha conseguido emocionarnos, hemos reído, llorado, reflexionado sobre la vida y hasta nos hemos sentido identificados con la obra. Lo recomiendo 100%, es un placer ver actuar, bailar y cantar a una artista tan completa y polifacética como Rakel Ezpeleta. Un lujo para los amantes del teatro.

Maribel en **Atrápalo**

Teatro… puro y duro.
Muy buena interpretación de un solo personaje que te atrapa y no te suelta hasta el final. Un regalo a los sentidos…

Luis en **Atrápalo**

Teatro arriesgado y diferente que no deja indiferente a nadie.
Una pieza muy personal, que da mucho que pensar sobre la identidad, sobre quienes somos y sobre la lucha para llegar a ser quienes queremos. Muy recomendable.

María en **Atrápalo**

Actuación emotiva, radiante, excelente.
Una pequeña joya teatral, una gran actuación, una agradable sorpresa y una historia que no deja indiferente. Cercanía de sentimientos y propuesta de auto reflexión. Muy recomendable.

Jordi en Atrápalo

Interesante y muy relevante.

Tanya en Atrápalo



Productoras

Erbeste está coproducido por la **cía. Errateke** (Vitoria-Gasteiz), la **Plataforma l'Específica** (Barcelona) y el **Festival BAD** (Bilbao). También ha sido apoyado mediante residencias creativas por el **Laboratori Tisne**r (Barcelona), **Arropaineko Arragua** (Lekeitio) y **Sala Baratza** (Vitoria-Gasteiz).

La cía. Errateke la fundan, en 2014, cuatro creativas para generar y difundir obras contemporáneas desde el teatro, la danza y la música. Plataforma l'Específica es una asociación barcelonesa de 35 actores y actrices profesionales, que en sus 7 años de existencia ha (co)producido 11 obras teatrales y 7 eventos escénicos de diversa naturaleza.

El proyecto Erbeste se crea entre Barcelona y Gasteiz; entre una intérprete y tres directoras (un vasco, una italiana y una catalana), un cantautor mallorquín y una asesora; entre textos de ensayo y acciones para disfrutar; entre tesis académicas y precariedad laboral.



Ficha artística

Idea original, textos y dramaturgia: Rakel Ezpeleta
Ayudante de dramaturgia y dirección: Esther Belvis.
Creado con la ayuda de: Simona Quartucci, Iñaki Rikarte y Neus Suñé.

Erbeste: Rakel Ezpeleta
Bestea / Técnico de iluminación: MariLuz Sánchez

Composición musical original: Daniel Higiénico y Rakel Ezpeleta
Coreografía "La espera": Elisenda Moya
Coach actoral: Blanca Martínez
Músicos colaboradores en grabaciones: Daniel Higiénico (guitarra, orquestación digital, voz y mezclas), David Sam (piano), Manel Romero (batería y mezclas), Alex Blanco (bajo), Sergio Carmona (guitarras eléctricas),
Otros fragmentos musicales de: SuTaGar, Mocedades, Telekantak…

Diseño iluminación: Hèctor Boada
Espacio escénico, vestuario y atrezzo: Rakel Ezpeleta
Adaptación de atrezzo: Teresa del Junco
Imagen gráfica: Fernando Illana
Fotografías: Alessia Bombacci, Sandra Soussa, Beatriz Marahver, Carlos Torrico y Josep Tobella.
Grabación vídeos: La Dalia Negra (Nave73), Traola Produkzioak (Arropaineko Arragua), Catarina Costa (Antic), Vero Díaz (Tisner), Platanobolígrafo (BAD), Sandra Soussa (Baratza), Nacho Neil (Euskal Etxea Bcn)
Corrección y/o adaptación lingüística: Imanol García (euskera), Mikel García (Euskera), Colin Morgan (inglés), Nuria Casas (català), Anne Laure Feuillastre (francés).

Coordinación de producción: Rakel Ezpeleta
Coproducen: Errateke – l'Específica - BAD.
Residencias creativas en: Laboratori Tisner, Arropaineko Arragua y Sala Baratza

Erbeste ha recibido apoyo financiero del INAEM para su gira 2016.



Rakel Ezpeleta

Dramaturgia e interpretación

Nacida en Vitoria-Gasteiz, es licenciada en Historia del Arte por la UPV/EHU y doctoranda en Estudis Teatrals por la UAB. Se asentó en Barcelona en 2001 para completar su formación académica y artística. Allí consiguió la Suficiencia Investigadora en Artes Escénicas por la UAB y el Institut del Teatre, el diploma superior profesional en comedia musical (en Coco Comín) y el diploma en Técnica Meisner (con Javier Galitó-Cava), entre otras formaciones artísticas complementarias.

Desde entonces ha actuado en escenarios de Euskadi, España, Cataluña, Portugal, Canadá, Brasil y Buenos Aires. Como **actriz teatral** ha impulsado colectivos como La Quadra Màgica, la Plataforma l'Específica, Errateke y Colectivo In Extremis con los que ha creado entre otras obras: *Quasi (Maine); Bacaret; Sardana Akuatikoa; Pau?; Lorca, la raíz del grito*; *Umbral;* y *Gesto.* Como **cantante** ha formado parte de distintas bandas, ha grabado BSO de obras teatrales y cortometrajes, y ha participado en montajes de teatro musical. Destacan sus últimas colaboraciones como actriz-soprano en las producciones internacionales de danza-teatro *Barca: el otro lado y Here Be Dragons / Non Plus Ultra*, dirigidas por el coreógrafo Henry Daniel.

Rakel Ezpeleta compagina la **interpretación** con la **docencia** y con la **creación y adaptación de textos.** En 2012 se estrena como **directora escénica** para la cía. PuntMoc con la obra de humor gestual *GagsONtrix!* (y su versión de calle "A todo gags"), que obtiene numerosos reconocimientos y premios internacionales. En 2013 inicia un proyecto de **investigación** en relación a la identidad, con dos ramificaciones: una tesis doctoral de metodología transdisciplinar titulada "Configuraciones de la identidad actual en la escena experimental vasca", y el proceso creativo de *Erbeste*.



Esther Belvís

Ayudante de dramaturgia y dirección

Doctora en Artes Escénicas por la Universidad de Warwick y la Universidad Autónoma de Barcelona (2012) es licenciada en Pedagogía. Esther Belvís es coordinadora del Working Group Performance in Public Spaces de la International Federation for Theatre Research (IFTR). Es **docente** en el Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (UCM- RESAD- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) y también miembro activo de ARTEA, asociación que reúne a investigadores y artistas con el objetivo de favorecer la investigación en las artes escénicas. Forma parte como investigadora del Proyecto I+D 'Teatralidades Disidentes', y ha participado en distintas publicaciones vinculadas con las artes escénicas tales como Performa Magazine NY, Revista Efímera o Furtherfield.

Entre 2006 y 2009 fue **directora** de la compañía Mezz Teatre (*Waiting for Godot, Gore*…). Entre 2009 y 2012 colabora y trabaja con compañías nacionales e internacionales tales como Stan's Café (*Tuning Out With Radio Z*, producido por MAC Birmingham), Rimini Protokoll (Outdoors, producido por el National Theatre of Wales) o Roger Bernat (Pura Concidencia, co-producido por el Festival Temporada Alta). En 2012 impulsa el **proyecto de intervención social** City Synapse, que busca dar visibilidad a los efectos y afectos que la crisis económica global genera en la generación que creció en los 80.

Actualmente está desarrollando el proyecto 'Performing Home' gracias la iniciativa "Construyendo vecindades" de Jiwar Sociedad y Creación.



Simona Quartucci

Directora ayudante en la creación

Nacida en Italia, en el seno de una familia de artistas de prestigio, empieza su carrera a los 4 años en la Biennal de Venezia. Se licencia en danza contemporánea en la Folkwanghochschule de Essen-Werden, dirigida por Pina Baush. Frecuenta cursos de interpretación con Jean Paul Denizón (P. Brook), G.Byron (L. Strasberg), Juan Carlos Corazza, la Guildhall School of Drama de Londres con una beca de la C.E.E. y en 2011 se gradúa como actriz en el Programa de Técnica Meisner de Javier Galitó Cava.

Trabaja como **actriz, bailarina y performer** para directores teatrales, coreógrafos y artistas plásticos como: Joan Jonas, Marina Abramovich, Laurence Weiner, Sharoo Keradmand, Joseph Fontano, Adriana Borriello, Mauro Bolognini, Dominique Chante, Andrés Morte, Marco Baliani, Carlo Quartucci, Carole Dilley y Vicenç Saez, entre otros, en espectáculos presentados en la Biennale di Venezia, Wiener Festwocken, Festival de Edimburgo, Hebbel Theater de Berlín, así como en diferentes teatros de Italia y España.

En Barcelona funda la Compañía Rasatabula con la que, desde 2000, **ha creado y dirigido**, recibiendo muy buena acogida por parte de la prensa y del público, los siguientes espectáculos de teatro-danza y teatro físico: *Un día perfecto para los perros* (Coproducción con La Zattera di Babele; Gira por Italia), *El pèl a l'ou* (Mercat de les Flors y Gira por Italia), *Piel de Arena* (Co-producción Con STI), *Sola Mente Piel, la última Batalla* (Co-producción con Mercat de les Flors, apoyo de la Generalitat de Catalunya y Gira por España e Italia), *Fruit* (Ciclo BCSTX '09 de Mercat de les Flors en el Teatre Tantarantana), *El Segreter* (dentro del proyecto *A Ciegas* organizado por el Festival Escena Poble Nou). Entre el 2000 y 2009 sus proyectos han recibido apoyo financiero del ICUB. Recientemente ha colaborado artísticamente en la puesta en escena de los espectáculos de teatro *Quasi (Maine)* y *Maggie & Maggy*, ambos finalistas de la Mostra del Teatro de Barcelona, y ha dirigido la comedia negra *Corazones criminales* de Jane Martín presentada en la XVIII Mostra del teatro de Barcelona.

Ha actuado como protagonista en el largometraje de cine independiente *El informe de Irene* de P. Cabello y en varios cortometrajes, entre ellos *Antonia no más mentiras* de Alejandro Correa, seleccionado en el programa de visionados del Ministerio de Cultura, y Hugo de Nacho Espinola.



Iñaki Rikarte

Director ayudante en la creación

Nacido en Vitoria-Gasteiz, se licenció por la RESAD en interpretación textual en 2003. Como **actor de teatro**, tras su licenciatura y después de trabajar con las cías. El Gato Negro, Keinu y Pikor, ha trabajado para el Centro Dramático Nacional en los espectáculos *La colmena científica* o *El café de Negrín* dirigido por Ernesto Caballero (2010), *Drácula* dirigido por Ignacio García May (2009), *Avaricia, lujuria y muerte* de Valle-Inclán dirigido por Ana Zamora (2009) y *Montenegro* (Comedias bárbaras) de Valle-Inclán dirigido por Caballero (2013). También ha formado parte de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Viaje del Parnaso*, dirigido por Eduardo Vasco (2005), *Sainetes* (2006)*, La comedia nueva o el café* (2008) y *En esta vida todo es verdad y todo mentira* (2012), dirigidas por Ernesto Caballero), En 2007, junto con Alberto Huici, forma la compañía Katu Beltz, cuyo primer espectáculo, Gris Mate, dirigido por Charo Amador, fue el Espectáculo Revelación de Euskadi en los Premios Max 2008. En 2012 trabaja en *El hijo del acordeonista* de Bernardo Atxaga dirigido por Fernando Bernués para Tanttaka; y en 2014 en *Zazpi aldiz lur* (Mikel Laboa elurretan), dirigido por Mireia Gabilondo, también con Tanttaka.

Como **actor de cine** ha participado en los largometrajes *Eutsi* y *Amaren eskuak,* producidos por Baleuko, y recientemente en *Lasa ta Zabala*, de Abra Producciones. En televisión ha participado en la serie y la TV-movie *Mugaldekoak* (2009) y en la TV movie *El precio de la libertad* (2011).

En su trabajo como **director** destacan *Ildebrando Biribó o un soplo al alma de Emmanuel Vacca* (2002), *La lengua de las mariposas* de Manuel Rivas (2004), *Sísifo B* (2010) y André y Dorine, un espectáculo de máscaras producido por Kulunka que ha sido merecedor de numerosos premios (2010). En 2012 dirige *Babia* para GANSO y Cía; en 2013 una versión propia de *Pulgarcito* para Teatro paraíso; y en 2014 *Happy End* para Vaivén Producciones.

Como **ayudante de dirección**, ha trabajado en *El rey Lear* dirigido por Gerardo Vera para el CDN (2008) y *El hombre que quiso ser rey*, escrito y dirigido por Ignacio García May, coproducido por el CDN y la compañía Tigre-Tigre (2008).

Es **autor de los textos teatrales** *El perpetuum mobile* (2005), *Gris Mate* (2006), *Sísifo B* (2009) y *Quitamiedos* (2013), y del relato *Puntos suspensivos*.



Neus Suñé

Directora ayudante en la creación

Es licenciada en **danza y en coreografía** por el Institut del Teatre de Barcelona. Ha ampliado su formación profesional en Bruselas, París, Amsterdam, Ginebra y New York. Cursa interpretación actoral en el taller escuela de Txiqui Berraondo y Manuel Carlos Lillo y en 2010 se gradúa en técnica Meisner con Javier Galitó-Cava, Rachel Adler y M. Graham Smith. Actualmente se forma como profesora del Programa de Técnica Meisner de Javier Galitó-Cava.

Desde 2003 trabaja con la **compañía Chroma Teatre** y desde 2009 forma parte del núcleo, junto a Melina Pereyra y Juan Pablo Miranda, de este colectivo que **desarrolla dramaturgias** de creación propia y puestas en escena de textos de autor. Además, llevan a cabo el proyecto de taller-escuela Chroma Estudi. En esta cia. trabaja como **actriz** en los espectáculos *A l´Est de qualsevol lloc*, *Tres invasiones japonesas*, *Sonámbulos* y *Bigotudas*, dirigidos por Melina Pereyra, y en *This Is My Life*, dirigido por Jordi Fondevila. Otros de sus trabajos como **intérprete** son *Play Mamet* y *Rojo o Negro* Dirigidos por Nicolás Rivero; *Cara De Cuero* (dir. Jordi Agelet); *Explotadhas* (dir. Lorena Montenegro). Bajo la dirección de Marta Carrasco trabaja durante 6 años en las piezas *Ga-Gá*, *¿Eterno? Eso si que no* y *Mira´m*, realizando numerosas giras nacionales e internacionales. Y con La Fura dels Baus trabaja en la obra *La casa de Sofía* para Fira Milán. Con Ramón Oller trabaja en los espectáculos: *Estem divinament*, *Qué pasó con las Magdalenas* y *Sols a soles*. Así mismo, forma parte del elenco de *Bailamos?* de la cia Sémola; de la cia. Buissonniere de Suiza y de otras cías de Francia como son Maroushka, Faizal Zeghoudi, Isabelle Rius.

En el 2009 crea la plataforma VINTANA y con ella crea **proyectos de video-danza** como *Veluma*. En 2012 inicia su colaboración con la artista Tea Guarascio y crean los proyectos de videoperformance "*Traces*", "*Spiegel*", y "*Spring"*. En **cine** trabaja en *FAQ* Dir. Carlos Atanes; *Magicus Max* Dir. Federic Mas para Eurovisión TVE; *Amor y ostias* de Nico Aguerre; LA FRICHE- projectos de videodanza de Valeria Ardito; y *Psicodriving* con Goyo Toledo.

Es **ayudante de dirección** de *Variaciones Goldberg*, dirigido por F. Carvajal. Es **ayudante de coregrafía** en *Al otro lado de la cama* (Dir. J. Mª Mestres), *El perro del hortelano* (Dir. Magüi Mira), y *Ronda de mort* (Dir. Ricard Salvat). Es coreógrafa de los trabajos *Electra* para la Cía. Prejost; *Conte d`hivern* (dir. Ferrán Madico); *Tabula Rasa*, por Voyeur de Nubla y Luciana Carlevaro, en Francia; *This Is My Life* (Dir. Jordi Fondevila); *La nit* y *Marcia* de la Cia. Les Templiers de París; y también de la Cia. Ekadance, Francia, durante dos temporadas.



Daniel Higiénico

Composición musical

Daniel Soler, más conocido como Daniel Higiénico, nació en Barcelona en 1960. Es un artista polifacético que destaca fundamentalmente como cantante y compositor. También ha publicado varios libros y es autor de sus espectáculos músico-teatrales. Alcanzó la fama en España a mediados de los años 90 gracias al grupo Daniel Higiénico y la Quartet de Baño Band, que había montado en Palma de Mallorca y con el que ganó en 1992 el Concurso de Rock de Palma. En sus conciertos, aparentemente de rock, Daniel Higiénico transformaba –transformándose– cada canción en una pieza teatral. Esto impresionaba al público y canciones como "El bar de moda" o su personaje de El Hombre Cucaracha dieron popularidad a la banda.

Después de su primer disco con Polygram, "Doble hoja" (1992), fichan para la compañía AZ records con la que editan cinco álbumes: "El poder de flipar" (1994), "Flipando en colores" (1996), "Flipando el doble" (1998), el directo "In Laif" (2000) y "Lágrimas de chimpancé" (2001).

Tras asistir a un "psico-cursillo" con Leo Bassi, Daniel deja la banda y continúa su carrera en solitario para trabajar más a fondo su vena teatral. Así, sin abandonar el vehículo de sus canciones pone en marcha su primer espectáculo-recital "Mamá, quiero ser autista" (2001), que gira durante dos años y del que AZ records edita un disco. En 2002 monta su propio sello, Producciones Higiénicas, con el que publica el libro "Personajes y su hígado" los álbumes de sus siguientes espectáculos en solitario. Posteriormente crea una nueva banda con grandes artistas como Jordi Mena, guitarrista de Jarabe de Palo, o Lichis, de La Cabra Mecánica, con la que edita el álbum "El hombre del tiempo" (2004). "Mentiras podridas" (2006), "La rebelión de los niños con problemas emocionales (2007) y "El club de los 6.000 millones" (2010) son sus últimos CD. Entre tanto, continúa actuando en bares y pequeños teatros con espectáculos como "Canciones y Soliloquios" o el nuevo "Pienso, luego insisto".

Sus temas destacan por sus ritmos pegadizos y sus letras ingeniosas, políticamente incorrectas e irreverentes, en muchas ocasiones acercándose a la farsa, en una cálida intimidad.

Agradecimientos



Marta Extramiana, Haizea Urrutia, Romina Cocca, Josep Mª Riera, Adeline Flaun, Jaume Rigol, Emi Barrero, Pau Sastre, Ramón LSD; Ramón Garrido, Rachel Lascar, Emilia Ruiz, Carmen Flores y Josep Antoni Lej, César Bandera, Iolanda Escofet y Sole (Cotxeres Borrell), Alicia Otxandategi (BAD), Unai-Garazi-Hannah (Baratza), Maider Illana y Mikel (Arragua).

Mecenas Verkami: Justo Marín, Javier Galitó-Cava, Benjamin K. Davies, John O'Sullivan, Markos Marín y Henry Daniel.

Colaboradores Verkami: Josemi Beltran, Ixpilla, Marta Portella Fontbernat, Alain Lalanne, Brian McCarthy, Ane Romeo Bergara, María Manosas, Xeui Jiménez. Xavier Mestres, Desi O'Sullivan, Iona Pergo, Enric Lacalle, Blanca Ezpeleta, Armand Álvarez, Ángel Maestre. La Martus, Adeline Flaun, Esteban Herrador, Rosa Andreu, Lourdes Jiménez, Anna Sabaté, Montse Miralles, José Luis Zagazeta Vinatea, Txoriburu Ergela, Marcos Aubeso, Mireia Torralba, Ramón Garrido, Laia Cubillas, Mónica Muñoz, Jordi Soriano Fradera, Olentzero Munduan, Ramón Garrido, Nikol Kollars, Rachel Lascar, Eduardo Telletxea, Josep Antoni Lej, Horman Poster...

Coproducen







Colaboran (residencias)







Colabora (gira 2016)



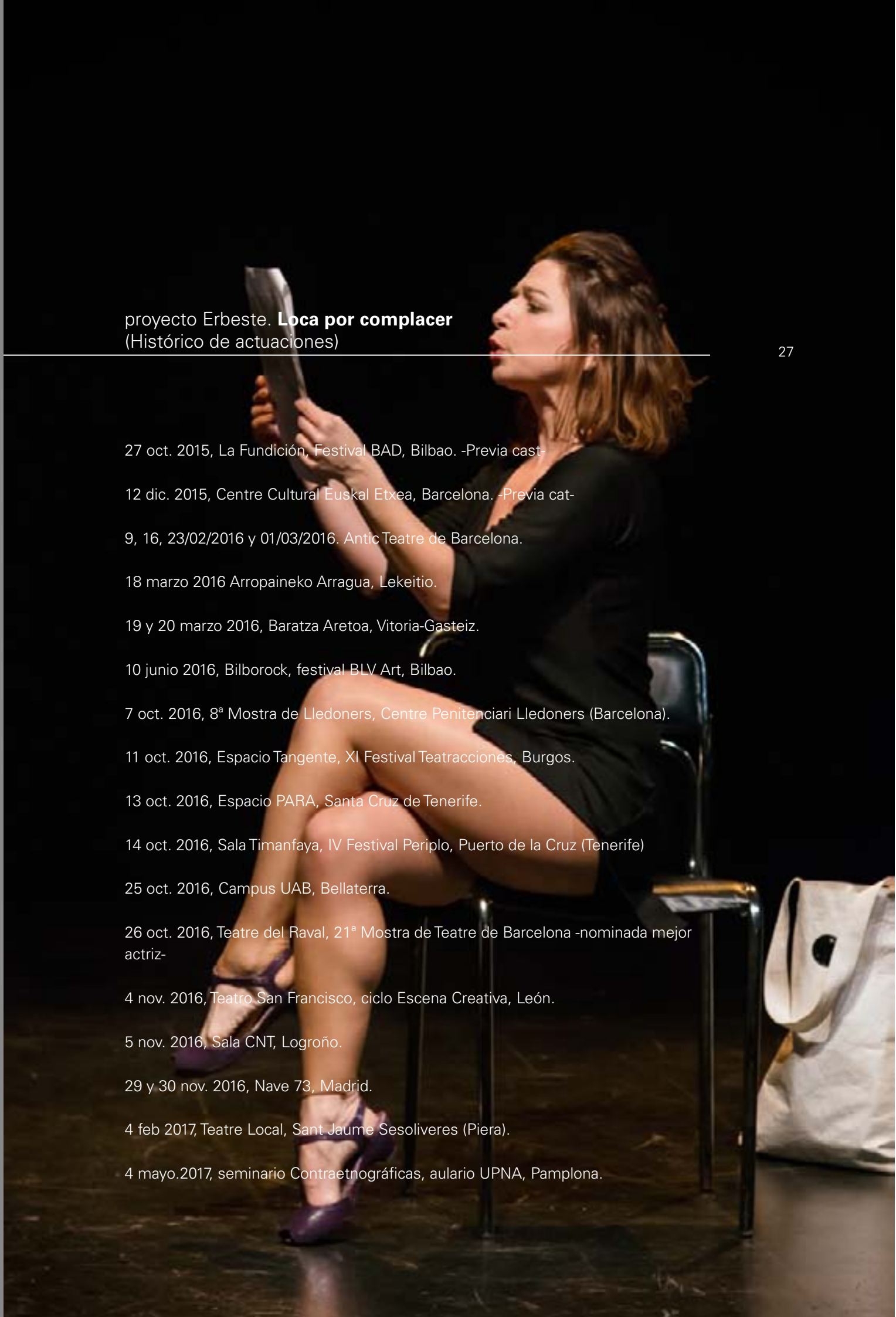
documentos audiovisuales

Video resumen (5 minutos)
https://vimeo.com/148113090

Video completo (estreno en Antic Teatre, versión catalán, subtitulada, feb. 2016)
https://vimeo.com/148810900
Contraseña (Erbeste)



proyecto Erbeste. **Loca por complacer** (Histórico de actuaciones)



27 oct. 2015, La Fundición, Festival BAD, Bilbao. -Previa cast-

12 dic. 2015, Centre Cultural Euskal Etxea, Barcelona. -Previa cat-

9, 16, 23/02/2016 y 01/03/2016. Antic Teatre de Barcelona.

18 marzo 2016 Arropaineko Arragua, Lekeitio.

19 y 20 marzo 2016, Baratza Aretoa, Vitoria-Gasteiz.

10 junio 2016, Bilborock, festival BLV Art, Bilbao.

7 oct. 2016, 8ª Mostra de Lledoners, Centre Penitenciari Lledoners (Barcelona).

11 oct. 2016, Espacio Tangente, XI Festival Teatracciones, Burgos.

13 oct. 2016, Espacio PARA, Santa Cruz de Tenerife.

14 oct. 2016, Sala Timanfaya, IV Festival Periplo, Puerto de la Cruz (Tenerife)

25 oct. 2016, Campus UAB, Bellaterra.

26 oct. 2016, Teatre del Raval, 21ª Mostra de Teatre de Barcelona -nominada mejor actriz-

4 nov. 2016, Teatro San Francisco, ciclo Escena Creativa, León.

5 nov. 2016, Sala CNT, Logroño.

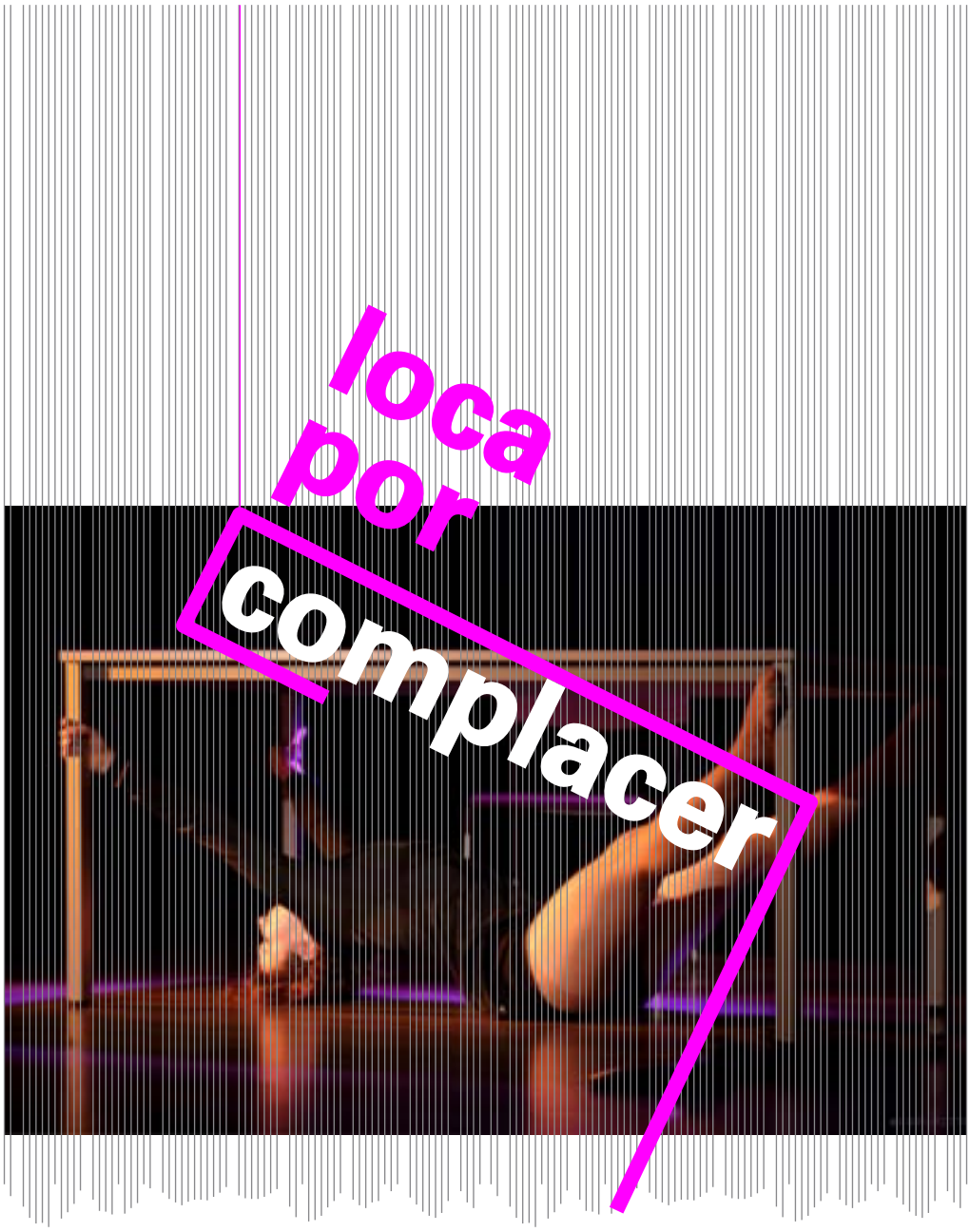
29 y 30 nov. 2016, Nave 73, Madrid.

4 feb 2017, Teatre Local, Sant Jaume Sesoliveres (Piera).

4 mayo.2017, seminario Contraetnográficas, aulario UPNA, Pamplona.

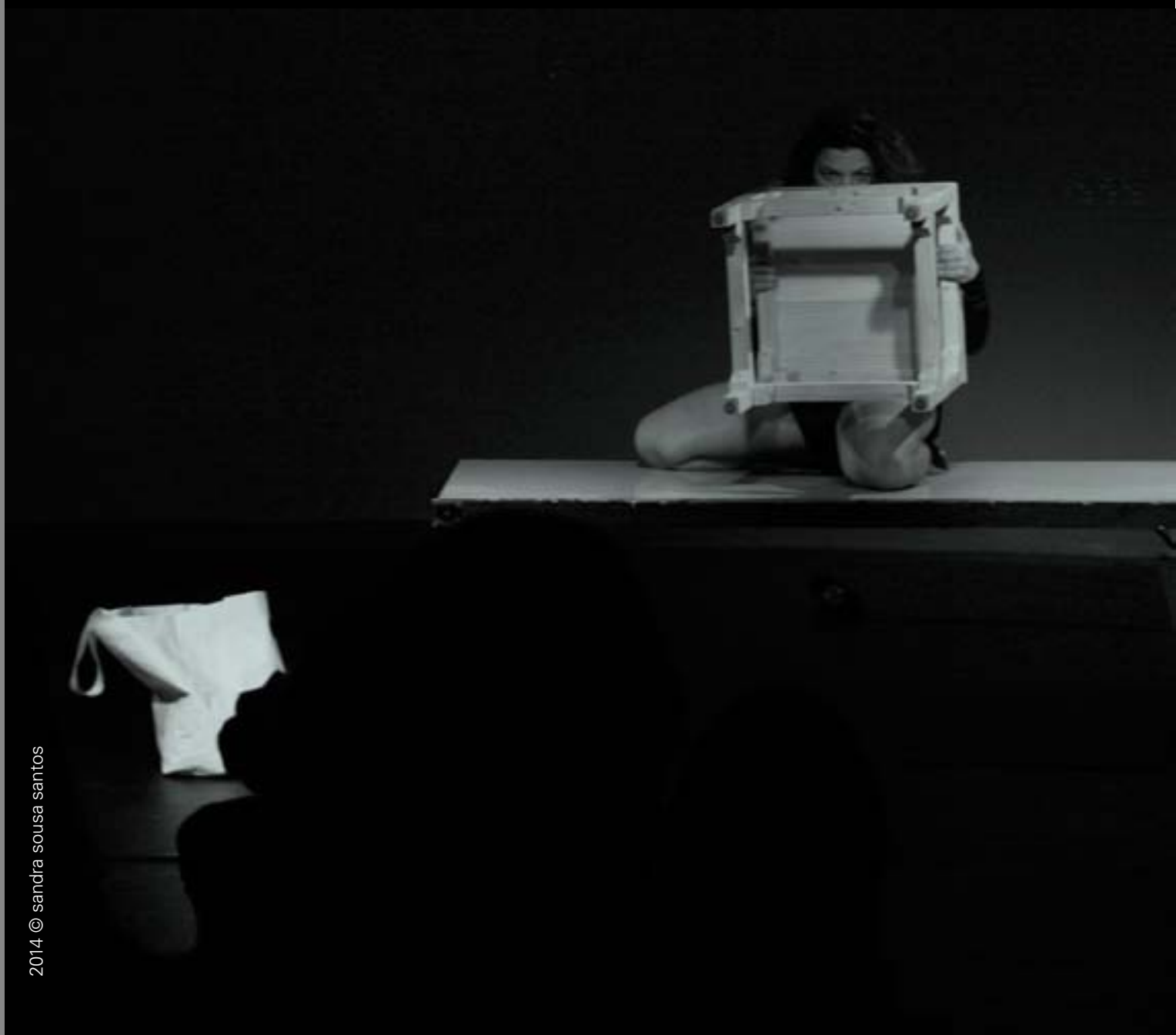


distribución
erbeste@rakelezpeleta.com
http://www.tea-tron.com/errateke/blog/
www.rakelezpeleta.com
facebook www.facebook.com/errateke
t. (+34) 615 362 805


loca
por
complacer

Erbeste *iz*: 1. Foreign land or habits, abroad. 2 (place of) Exile.

(Basque-English dictionary Elhuyar)



2014 © sandra sousa santos



Erbeste, mad about pleasing- is a theatrical research/creation on the topic of identity and belonging. Seasoned with humor, live original songs, criticism, beauty, reflections, and personal and direct speaking to the audiences.

Erbeste means «exile» and «alien/foreign» in Basque language. It is also the first name of the protagonist, a migrant unemployed artist in search of a better life.

Erbeste can be presented as a docu-fictional satire that takes the form of a monologue… or a recital… maybe a solo… let's say a solitary cabaret about the zillion identities and impersonations that each of us carries around in life, specially in times of need and scarcity.

Erbeste shows the reality of a woman who feels out of place; the relationship we have to our own memories, to other people's expectations and to the desire of belonging. It also shows what people living precariously are able to do in order to fit in, to be hired, to please.

sinopsis

Erbeste is a performer who transits occupations, locations, languages, registers and textures in her eagerness to find a place of her own. Erbeste wants to show herself as others may want her to appear. She is so used to adapting and trying to fit in that she becomes disoriented. Someone told her this is what it takes to be a comedian. That person also told her that she could only achieve success by being genuine… So then, what?





creative process

"Each one of my belongings ties me to many other people and, nevertheless, the more belongings relate to me, the more specific my identity appears to be"

Amin Maalouf: *In the name of Identity: Violence and the Need to Belong*

The dramaturgy of Erbeste embodies a PhD research about how identity is performed in theatre. The artistic development of it unfolds as a collective exploration on one's sense of belonging in circumstances of precariousness. It is devised over the biography of a current artist type: Erbeste, the *alter ego* of Rakel Ezpeleta.

The creative process has relied on the collaboration of three directors with different backgrounds (Simona Quartucci, an Italian theatre-danse director; Iñaki Rikarte, a Basque actor, playwriter and director; and Neus Suñé, a Catalan dancer and experimental videoartist), each using different methods of scenic creation -some based on text, others emotional and corporeal, and others still a mix of visual and sensual-, but using the same biographical material and one common main theme: the reflection of one's self onto another's. Three creative residences were organized, in different cities, to be carried out by the performer with one of the directors each time. In each of them they focused on one of the following aspects of identity: being a woman, being a Basque migrant, and being an actress. The scenic material produced during these creative residences gave shape to the playwriting by Rakel Ezpeleta, assisted by Esther Belvis.

Erbeste's scenic tone goes from the theatrical fictionality to autobiographical performativity. Inspired also by the Poor Theatre, its aesthetics bet on the economizing of tangible media and on disclosing the spectacular nature of intangible resources.



Precariousness as a hindrance against satisfactory personal identification.

"*Asking 'who you are' is only feasible when you consider you may be someone different from who you are.*"
Zygmunt Bauman: *Identity*

The continuous pursuit of stability, a job, time, training and knowledge, recognition, a welcoming place... favors vagueness and the distancing from one's own previous sense of identity. That is the path to the expansion in our society of the "liquid identity" described by Bauman. Today, we often live with more uncertainties and contextual changes than those we can integrate. In this sense, the image that portraits Erbeste is also a reflection of the reality in which we live. Precariousness (of labor, of financial means, emotional, of democracy) is an up-to-date element that connects the engine of this theatre piece with our common social reality. It is a link that interweaves the faces of the faceted portrait of Erbeste, a current woman in current circumstances.

highlights

original **creation**.

movement, text, live singing.

fits **small** and **medium** venues.

duration: 75 mins. + post-performance roundtable talk

touring: only 2 people + 1 suitcase.

docu-fictional satire contemporary cabaret.

adaptable to different spaces

multilingual

arropaineko arragua, lekeitio. tech rehearsal



outdoors, barcelona. performance



espacio tangente, burgos. performance



equipo PARA, tenerife. setting up



production
– 1 venue's technician for the setup time.
– 1 dressing room.
– drinking water
– setup time: 6 hours.

— 1 solid and stable 4-leg table (without crossbars or wheels) and with a smooth surface. Aprox. measures: 1,70m length x 0,75m width x standard height.
– 2 solid and robust 4-leg chairs (non foldable, non wheeled) without armrests, with a backrest with a hollow.

NOTE: the table and chairs should be ready in the venue at the beginning of the setup.

stage measures (min): 5 mt x 4 mt x 3 mt

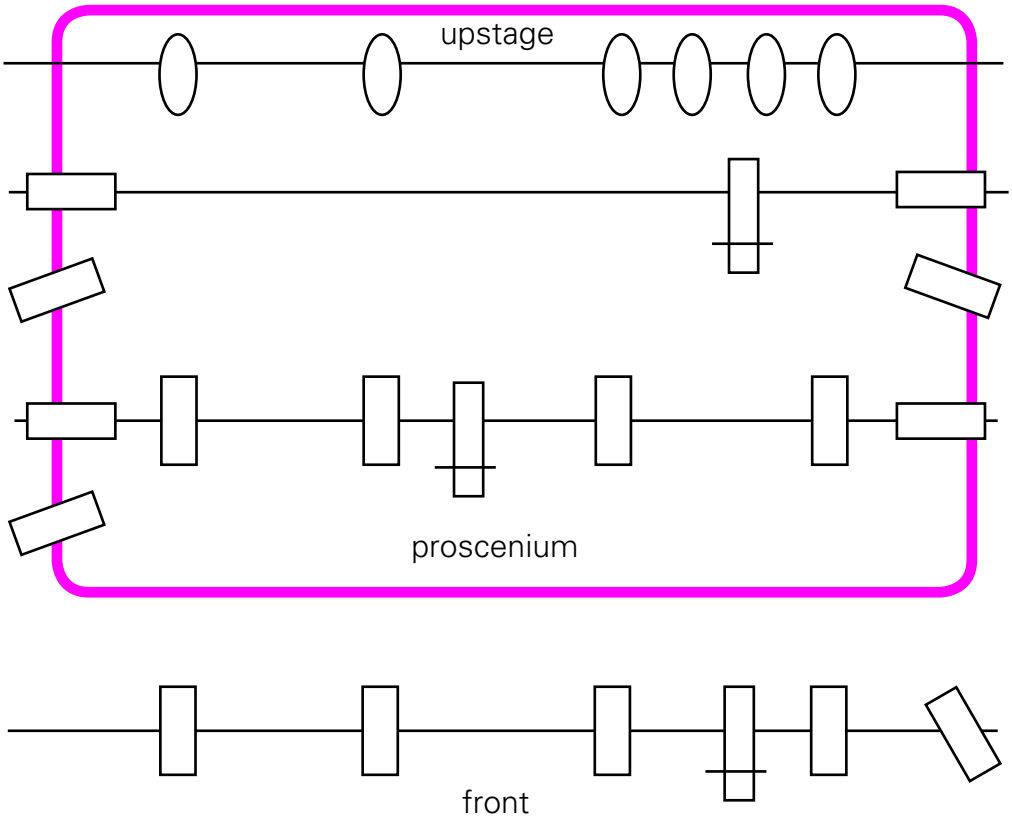
sound

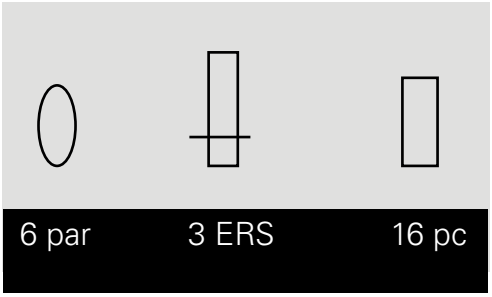
– P.A. adapted to the space.
– 2 monitors (sending)
– Headband mic for singing (depending on the space,to be reviewed)
– Sound console 3 channels (PC & mic.)
– Reverb Hall
– Cable (DI) and Mini Jack connector (for PC)

lighting

– 5 PAR (# 5)
– 3 Profile spotlight / ERS
– 15 PC
–Lighting console, minimum 12 submasters
– 24ch Dimmer



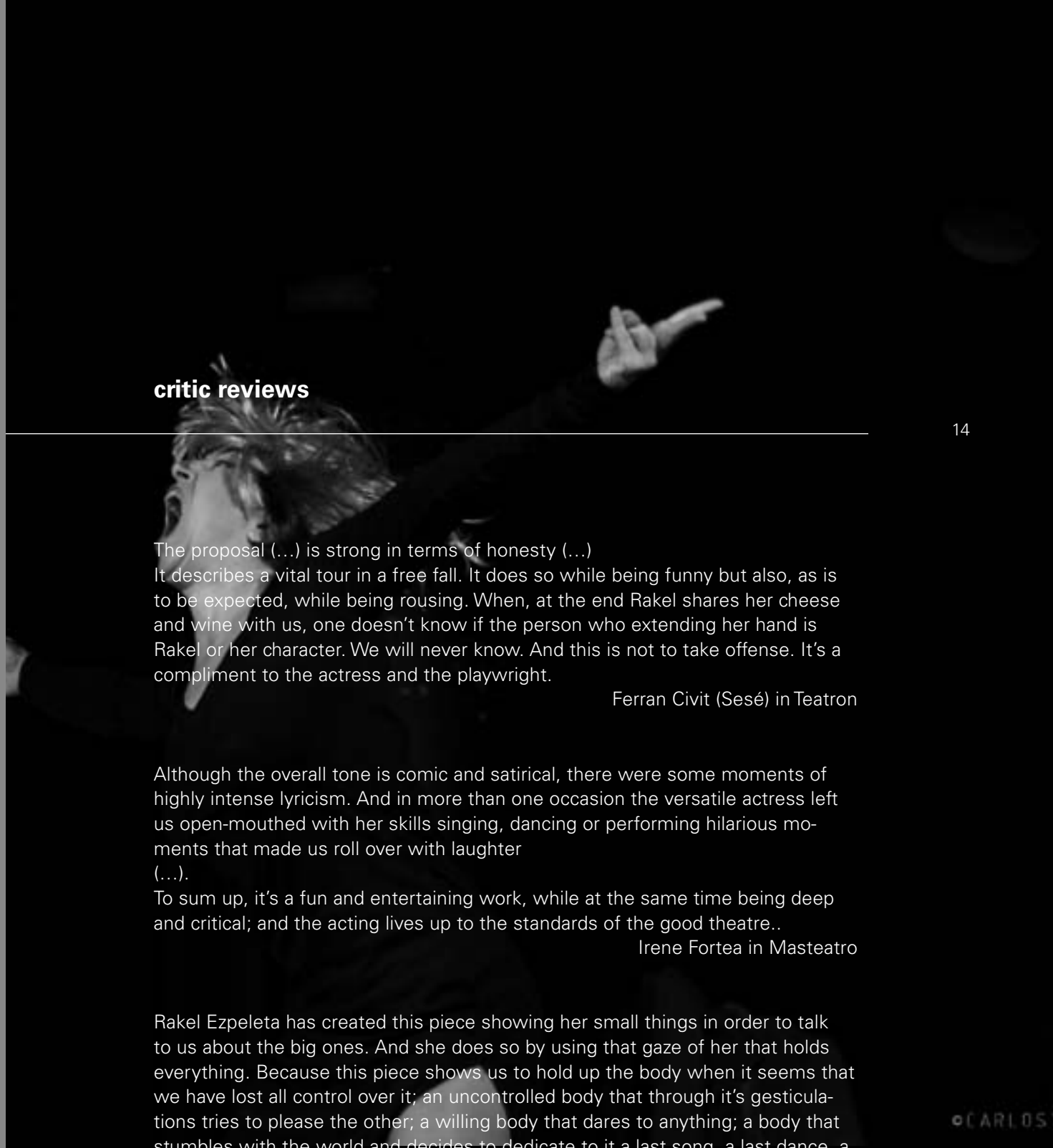




touring technician

Mariluz Sánchez
mluzsanchz@gmail.com
+34 649 211 974

Héctor Boada
lektort@hotmail.com
+34 646 102 916



critic reviews

The proposal (…) is strong in terms of honesty (…)
It describes a vital tour in a free fall. It does so while being funny but also, as is to be expected, while being rousing. When, at the end Rakel shares her cheese and wine with us, one doesn't know if the person who extending her hand is Rakel or her character. We will never know. And this is not to take offense. It's a compliment to the actress and the playwright.

Ferran Civit (Sesé) in Teatron

Although the overall tone is comic and satirical, there were some moments of highly intense lyricism. And in more than one occasion the versatile actress left us open-mouthed with her skills singing, dancing or performing hilarious moments that made us roll over with laughter
(…).
To sum up, it's a fun and entertaining work, while at the same time being deep and critical; and the acting lives up to the standards of the good theatre..

Irene Fortea in Masteatro

Rakel Ezpeleta has created this piece showing her small things in order to talk to us about the big ones. And she does so by using that gaze of her that holds everything. Because this piece shows us to hold up the body when it seems that we have lost all control over it; an uncontrolled body that through it's gesticulations tries to please the other; a willing body that dares to anything; a body that stumbles with the world and decides to dedicate to it a last song, a last dance, a last supper.

Esther Belvís in Teatron

A risky proposal with an elegant mise-en-scène. Rakel has a sensibility capable of carrying us where she wants to with her magnetic look. A work that encourages you to continue chasing your dreams and to keep trying tomorrow whatever you have not achieved today.
Great!!

Inma Barba en Voltar i Voltar

* Complete dossier with the entire reviews available in the original language



critic reviews / spectator's opinions

A round, full and magnificent interpretation which does not leave anyone indifferent. A stark, at times even hurtful language, always intense, raw, emotional... And that non-verbal language, of her gestures, her voids, her blue gaze, stabbing you as a dagger, with a depth, an eloquence and a richness that leaves no room for doubt... The variety and quality of registers shine throughout the representation. The conflicting emotions and her illusions trampled by the time and lifes's henchmen, rise you up, sink you, take you from having a smile to a dark countenance, and in the end, when it ends, this long hour has been transformed into a too brief moment.

Josep Lluis Bello in **Entradium**

It's a luxury this monologue! You can't miss it!
We loved it. Rakel made us get emotional, laugh, cry, and think about life, and we even felt identified with her. I totally recommend it. It's a pleasure to watch such a versatile and complete artist as Rakel Ezpeleta acting, singing and dancing. An indulgence for theatre aficionados..

Maribel in **Atrápalo**

Theatre… pure and solid. A very good acting of a sole performer that hooks you up and does not release you until the end. A gift to your senses…

Luis in **Atrápalo**

Different and risky theatre play that will not let you indifferent. Is a very personal work that makes you think deeply about identity, about who we are and about our struggles to become what we want to be. Highly recommended.

María in **Atrápalo**

A moving, radiant, excellent performance.
A small theatrical jewel, a great performance, a pleasant surprise and a story that will not let you indifferent. Proximity of feelings and a proposal for self reflexion. Highly recommendable.

Jordi in Atrápalo

Interesting and very relevant

Tanya in Atrápalo

producers



Two theatre companies, **Errateke** (Vitoria-Gasteiz) and **Plataforma l'Especifica** (Barcelona), began the coproduction of *Erbeste*. Later on, the International Theatre and Dance Festival of Bilbao (**BAD**) came on board as coproducer and hosted the première of the play. The project also received the support of three contemporary performance centers: **Laboratori Tisner** (Barcelona), **Arropaineko Arragua** (Lekeitio) and **Baratza Aretoa** (Vitoria-Gasteiz), in the form of Artistic Residences for the creation process. Additionally, it received the support of 66 micro funders through the Verkami crowfunding online platform.

Errateke theatre company was founded in 2014 by four creative women with the goal of creating and disseminating contemporary works based in theatre, music and danse. The **Plataforma l'Especifica** is a Barcelona-based association, involving more than thirty professional actors, that in its' seven year history has (co)produced 14 theatre plays, 6 theme-shows and 2 street performances, among other events.

Erbeste was created midway between Barcelona and the city of Gasteiz by one actress, three directors (one Basque, one Italian and one Catalan), a songwriter from Mallorca and an international consultant; between sociology essays, experimentation and fun activities; half-way between an academic thesis and the need to survive due to job scarcity.



credits

Erbeste: Rakel Ezpeleta
Bestea/Light technician: Mari Luz Sánchez

Idea & dramaturgy: Rakel Ezpeleta
Assistant to Dramaturgy & Direction: Esther Belvís
Created with the help from the following **directors:** Simona Quartucci, Neus Suñé & Iñaki Rikarte.
Original Soundtrack: Daniel Higiénico & Rakel Ezpeleta
Choreography "Waiting": Elisenda Moya

Recorded musicians: Daniel Higiénico (guitar, digital arrangements, vocals & mixing), David Sam (piano), Manel Romero (drums & mixing), Alex Blanco (bass), Sergio Carmona (electric guitars),
Other music fragments from: SuTaGar, Mocedades, Telekantak…
Acting coach: Blanca Martínez
Light design: Hèctor Boada
Scenic design, costumes and props: Rakel Ezpeleta
Props adaptation: Teresa del Junco

Graphic design: Fernando Illana
Photos: Alessia Bombacci, Beatriz Marahver, Carlos Torrico, Sandra Sousa & Josep Tobella.
Video recordings: La Dalia Negra (Nave73), Traola Produkzioak (Arropaineko Arragua), Catarina Costa (Antic), Vero Díaz (Tisner), Platanobolígrafo (BAD), Sandra Soussa (Baratza), Nacho Neil (Euskal Etxea Bcn)
Linguistic adaptations and/or corrections: Imanol García (Basque), Mikel García (Basque), Colin Morgan (English), Nuria Casas (Catalan), Anne Laure Feuillastre (French).

Production coordinator: Rakel Ezpeleta
Co-producers: Errateke - Plataforma l'Específica – BAD
Artistic residences in: Laboratori Tisner, Arropaineko Arragua & Baratza Aretoa
Erbeste got finantial **support from INAEM** for its 2016 Spanish tour.
Other supporters: Crowfunding (through Verkami), Eusko Jaurlaritza (Ikertu 2013).

Duration: 75 min + roundtable talk



Rakel Ezpeleta

playwright and performer

Born in the Basque Country, Rakel started her career as a singer and actress in her hometown at the young age of 13. After having lived in NY and Paris for studying, she moved to Barcelona in 2001 for specialist training in Musical Comedy and Meisner technique. Since then she has launched several **performing** projects such as Plataforma l'Específica, La Quadra Màgica (theatre groups), *Bacaret*, *Quasi (Maine)*, *Pau?*, *Lorca, la raíz del grito* (plays) and *Confussion* and *Funkytown* (bands), and has performed in many cities of Spain, Catalonia, Basque Country, Portugal, Brasil, Argentina and Canada. As a singer and **voice-over** artist, she has collaborated with diverse musicians on recordings of original soundtracks and CDs, and in commercials and other audio-projects. Some of her most relevant works as an **actress-singer** were *Barca: el otro lado* and in *Here be dragons/Non Plus Ultra*, two international multidisciplinary productions directed by choreographer Henry Daniel in 2012 and 2013. Recent works as performer are in the plays *Umbral* by A. Flaun, *Gesto* by David Franch and in *No debes aburrir(te*) by Christina Schmutz

Rakel has a BA with Honors and MA in History of Art from the University of Basque Country (UPV/EHU), and an MA in Performance Studies from the Autonomous University of Barcelona (UAB) and the Theatre Institut (IT). For several years she has combined professional work as performer (either in classical, experimental or popular forms) with theoretical or academic **research projects** related to theatre. She is currently a PhD candidate in Theatre Studies Doctoral Program at UAB with a thesis about Identity in Contemporary Experimental Basque Theatre, a transdisciplinary project that contains PaR. She also combines these activities with **teaching** and with **creating and adapting texts**. In 2012 she **directed** *GagsONtrix!*, a mime-clown play (and it's street version *A todo gas*) by PuntMoc company that is still touring internationally and has being awarded 3 international and 4 national prizes.



Esther Belvís

assistant to dramaturgy and direction

Esther has a **PhD** in Theatre Studies by University of Warwick and Autonomous University of Barcelona (UAB) in 2012, with a degree in Pedagogy. Esther Belvís is **co-convenor** of the Working Group on Performance in Public Spaces of the International Federation for Theatre Research (IFTR). She is a **professor** at the Masters in Performing Practice and Visual Culture -Práctica Escénica y Cultura Visual- (organized by Universidad Complutense de Madrid and RESAD with the National Museum Centro de Arte Reina Sofía), and she is also an active member of ARTEA, an **association of artists and researchers** created for the purpose of researching performing arts. As a researcher she takes part in the Project I+D 'Teatralidades Disidentes', and she has worked on different publications regarding performing arts, such as Performa Magazine NY, Revista Efímera or Furtherfield.

Between 2006 - 2009 she **directed** Waiting for *Godot*, *Gore* and other plays for the Mezz Teatre Company. Between 2009 -2012 she works with international companies such as Stan's Café (*Tuning Out With Radio Z*, produced by MAC Birmingham), Rimini Protokoll (*Outdoors*, produced by the National Theatre of Wales) or Roger Bernat (*Pura Concidencia*, coproduced by the Festival Temporada Alta). In 2012 she sparked a **project of social intervention** called *City Synapse*, whose goal is to make the effects and results of the economic crisis, suffered by the generation of people who grew up in the 80s, anything but invisible.

Lately she's been working on the Project 'Performing Home' with the sponsorship of Jiwar Sociedad y Creación and their program "Construyendo vecindades".



Simona Quartucci

guest co-director

Simona was born in Italy, in a family of renowned artists with whom, at the age of 4, she started her career at the Biennale of Venezia. She graduated in **contemporary dance** at the Folkwanghochschule in Essen-Werden, directed by Pina Baush. She took acting courses with Jean Paul Denizón (P. Brook), G.Byron (L. Strasberg), Juan Carlos Corazza, and at the Guildhall School of Drama in London with a scholarship from the C.E.E. In 2011 she graduated in Meisner Technique program by Javier Galitó Cava.

She has worked as a **dancer, actress and performer** for such choreographers, artists and directors as: Joan Jonas, Marina Abramovich, Laurence Weiner, Sharoo Keradmand, Joseph Fontano, Adriana Borriello, Mauro Bolognini, Dominique Chante, Andrés Morte, Marco Baliani, Carlo Quartucci, Carole Dilley and Vicenç Saez, amongst others, in shows that have been presented at the Biennale di Venezia, the Wiener Festwocken, Edimburg's Festival, the Hebbel Theater in Berlín, and many theatre venues in Italia and España.

In Barcelona she **founded the Rasatabula company** in 2000, and both created and directed the following works of **dance-theatre and physical theatre**: *Un día perfecto para los perros* (Coproduced with La Zattera di Babele, toured in Italia), *El pèl a l'ou* (coproduced by Mercat de les Flors, toured in Italia), *Piel de Arena* (Co-produced with STI), *Sola Mente Piel, la última batalla* (Coproduced with Mercat de les Flors, sponsored by Generalitat de Catalunya; toured in Italy and Spain), *Fruit* (Ciclo BCS-TX '09 of Mercat de les Flors at Teatre Tantarantana), *El Segreter* (within *A Ciegas* project by Festival Escena Poble Nou). Between 2000-2009 she receives grants from ICUB for her artistic projects.

Lately she has worked as **assistant director** in *Quasi (Maine)* by Plataforma l'Específica and in *Maggie & Maggy* by La Ida company. She has also **directed** *Corazones criminales* by Jane Martín, which premiered at the XVIII Mostra de Teatre de Barcelona.



Iñaki Rikarte

guest co-director

Iñaki was born in Vitoria-Gasteiz. He graduated in Acting in 2003 at the RESAD. As a **theatre actor**, right after graduating he worked with the companies El Gato Negro, Keinu & Pikor, and afterwards he worked for the Centro Dramático Nacional in the following shows: *La colmena científica o el café de Negrín* directed by Ernesto Caballero (2010), *Drácula* directed by Ignacio García May (2009), *Avaricia, lujuria y muerte* by Valle-Inclán and directed by Ana Zamora (2009) and *Montenegro* (Comedias bárbaras) by Valle-Inclán and directed by Caballero (2013). He has also taken part in the National Company of Classical Theatre (CNTC) with plays such as: *Viaje del Parnaso*, directed by Eduardo Vasco (2005), *Sainetes* (2006), *La comedia nueva o el café* (2008) and *En esta vida todo es verdad y todo mentira* (2012), all directed by Ernesto Caballero. In 2007 he, along with actor Alberto Huici, form their own company, Katu Beltz, and their first play, *Gris Mate*, written by Rikarte and directed by Charo Amador, won the Revelation Prize of Euskadi at the Max 2008 National Awards. In 2012 he works in *El hijo del acordeonista* by Bernardo Atxaga and directed by Fernando Bernués for Tanttaka; and in 2014 he acts in *Zazpi aldiz lur* (Mikel Laboa elurretan), directed by Mireia Gabilondo again for Tanttaka company.

As a **film actor** he has participated in the full-length movies *Eutsi* and *Amaren eskuak*, produced by Baleuko, and in *Lasa ta Zabala* by Abra Producciones. As **TV actor** he has worked in the series and the TV-movie *Mugaldekoak* (2009) and in the TV movie *El precio de la libertad* (2011).

Working as a **stage director**, the plays that stand out the most are: *Ildebrando Biribó o un soplo al alma* by Emmanuel Vacca (2002), *La lengua de las mariposas* by Manuel Rivas (2004), *Sísifo B* (2010) and *André y Dorine*, (2010) this last one is a masks show produced by Kulunka and has being awarded multiples prizes. In 2012 he directed *Babia* for GANSO y Cía. company; in 2013 he directed a personal adaptation of the classic *Pulgarcito* (Little Thumbling) for Teatro Paraíso company; and in 2014 he directed *Happy End* for Vaivén Producciones. He has also worked as **stage director assistant** in *El rey Lear* directed by Gerardo Vera for CDN (2008) and in *El hombre que quiso ser rey*, writtend and directed by Ignacio García May, and co-produced by CDN and Tigre-Tigre company (2008).

He is the **author** of the playwrittings *El perpetuum mobile* (2005), *Gris Mate* (2006), *Sísifo B* (2009) and *Quitamiedos* (2013), and of the story *Puntos suspensivos*.



Neus Suñé

guest co-director

Neus graduated in **Danse and Choreography** at the Institut del Teatre of Barcelona. She has extended her vocational training in such cities as Brussels, Paris, Amsterdam, Geneva and New York. She studied acting at the school-program of Txiqui Berraondo and Manuel Carlos Lillo and in 2010 she graduated in Meisner Technique at the Javier Galitó-Cava program, with the couchers Rachel Adler, M. Graham Smith and Galitó-Cava himself.

Since 2003 she works with **Chroma Teatre Company** and after 2009 she is part of the company, along with Melina Pereyra and Juan Pablo Miranda. All together they create contemporary dramaturgies and they also stage other authors's plays. At the same time, they developed a school-laboratory called Chroma Estudi. With Chroma Theatre **she acted** in the plays titled *A l´Est de qualsevol lloc, Tres invasiones japonesas, Sonámbulos* and *Bigotudas*, the four directed by Melina Pereyra, and in *This Is My Life*, directed by Jordi Fondevila. Other of her works as actress are *Play Mamet* and *Rojo o Negro*, both directed by Nicolás Rivero; *Cara De Cuero*, directed by Jordi Agelet; and *Explotadhas*, directed by Lorena Montenegro. For six years she worked as a **dancer** for the director-choreographer Marta Carrasco in her plays *Ga-Gá*, *¿Eterno? Eso si que no* and *Mira´m*, touring nationally and abroad. With La Fura dels Baus she performed in the play *La casa de Sofía* at the Fira Milán. For Ramón Oller she performed in the following plays: *Estem divinament, Qué pasó con las Magdalenas* and *Sols a soles*. In addition to this, she was also part of the cast of *Bailamos?* by Sémola Company; part of the Buissonniere company in Switzerland and member of other companies in France, such as Maroushka, Faizal Zeghoudi and Isabelle Rius.

In 2009 she created the project VINTANA and the **video-danse work** Veluma. In 2012 she starred in a collaboration with the artist Tea Guarascio and they together created three video-performances: *Traces, Spiegel*, and *Spring*. She also works in cinema in the wollowing works: *FAQ*, directed by Carlos Atanes; *Magicus Max*, directed by Federic Mas for Eurovisión TVE; *Amor y ostias* by Nico Aguerre; *LA FRICHE-Videodanse Projects* by Valeria Ardito; and *Psicodriving* by Goyo Toledo.

She has worked as an **assistant directo**r to F. Carvajal in the play *Variaciones Goldberg*; and as **assistant to choreographer** in *Al otro lado de la cama* (Dir. J. Mª Mestres), *El perro del hortelano* (Dir. Magüi Mira), and *Ronda de mort* (Dir. Ricard Salvat). She has worked as a **choreographer** in the works *Electra* by Prejost Company; *Conte d`hivern* (dir. Ferrán Madico); *Tabula Rasa* by Voyeur de Nubla and Luciana Carlevaro in France; *This Is My Life* (Dir. Jordi Fondevila); *La nit* and *Marcia* for Les Templiers company in París; and for Ekadance company, also in France, for a total of two years.



Daniel Higiénico

composer

Daniel Soler, más conocido como Daniel Higiénico, nació en Barcelona en 1960. Es un artista polifacético que destaca fundamentalmente como cantante y compositor. También ha publicado varios libros y es autor de sus espectáculos músico-teatrales. Alcanzó la fama en España a mediados de los años 90 gracias al grupo Daniel Higiénico y la Quartet de Baño Band, que había montado en Palma de Mallorca y con el que ganó en 1992 el Concurso de Rock de Palma. En sus conciertos, aparentemente de rock, Daniel Higiénico transformaba –transformándose– cada canción en una pieza teatral. Esto impresionaba al público y canciones como "El bar de moda" o su personaje de El Hombre Cucaracha dieron popularidad a la banda.

Después de su primer disco con Polygram, "Doble hoja" (1992), fichan para la compañía AZ records con la que editan cinco álbumes: "El poder de flipar" (1994), "Flipando en colores" (1996), "Flipando el doble" (1998), el directo "In Laif" (2000) y "Lágrimas de chimpancé" (2001).

Tras asistir a un "psico-cursillo" con Leo Bassi, Daniel deja la banda y continúa su carrera en solitario para trabajar más a fondo su vena teatral. Así, sin abandonar el vehículo de sus canciones pone en marcha su primer espectáculo-recital "Mamá, quiero ser autista" (2001), que gira durante dos años y del que AZ records edita un disco. En 2002 monta su propio sello, Producciones Higiénicas, con el que publica el libro "Personajes y su hígado" y los álbumes de sus siguientes espectáculos en solitario. Posteriormente crea una nueva banda con grandes artistas como Jordi Mena, guitarrista de Jarabe de Palo, o Lichis, de La Cabra Mecánica, con la que edita el álbum "El hombre del tiempo" (2004). "Mentiras podridas" (2006), "La rebelión de los niños con problemas emocionales (2007) y "El club de los 6.000 millones" (2010) son sus últimos CD. Entre tanto, continúa actuando en bares y pequeños teatros con espectáculos como "Canciones y Soliloquios" o el nuevo "Pienso, luego insisto".

Sus temas destacan por sus ritmos pegadizos y sus letras ingeniosas, políticamente incorrectas e irreverentes, en muchas ocasiones acercándose a la farsa, en una cálida intimidad.

thanks to



Marta Extramiana, Haizea Urrutia, Romina Cocca, Josep Mª Riera, Adeline Flaun, Jaume Rigol, Emi Barrero, Pau Sastre, Ramón LSD; Ramón Garrido, Rachel Lascar, Emilia Ruiz, Carmen Flores, Josep Antoni Lej, César Bandera, Iolanda Escofet & Sole (Cotxeres Borrell), Alicia Otxandategi (BAD), Unai-Garazi-Hannah (Baratza), Maider Illana & Mikel (Arragua).

Sponsors (Verkami): Justo Marín, Javier Galitó-Cava, Benjamin K. Davies, John O'Sullivan, Markos Marín & Henry Daniel.

Collaborators (Verkami): Josemi Beltran, Ixpilla, Marta Portella Fontbernat, Alain Lalanne, Brian McCarthy, Ane Romeo Bergara, María Manosas, Xeui Jiménez. Xavier Mestres, Desi O'Sullivan, Iona Pergo, Enric Lacalle, Blanca Ezpeleta, Armand Álvarez, Ángel Maestre. La Martus, Adeline Flaun, Esteban Herrador, Rosa Andreu, Lourdes Jiménez, Anna Sabaté, Montse Miralles, José Luis Zagazeta Vinatea, Txoriburu Ergela, Marcos Aubeso, Mireia Torralba, Ramón Garrido, Laia Cubillas, Mónica Muñoz, Jordi Soriano Fradera, Olentzero Munduan, Ramón Garrido, Nikol Kollars, Rachel Lascar, Eduardo Telletxea, Josep Antoni Lej, Horman Poster...

coproducers







sponsors (artistic residencies)







sponsor (2016 tour)



audiovisual documents

video resume (5 minutes)
https://vimeo.com/148113090

Whole play's recording (in Catalan with subtitles in Spanish)
https://vimeo.com/148810900
password: erbeste



Erbeste, **mad about pleasing / loca por complacer** (trajectory of the play)



27 oct. 2015, La Fundición, Festival BAD, Bilbao. -Preview-

12 dic. 2015, Centre Cultural Euskal Etxea, Barcelona. -Preview-

9, 16, 23/02/2016 & 01/03/2016. Antic Teatre de Barcelona.

18 march 2016 Arropaineko Arragua, Lekeitio.

19 & 20 march 2016, Baratza Aretoa, Vitoria-Gasteiz.

10 june 2016, Bilborock, festival BLV Art, Bilbao.

7 oct. 2016, 8ª Mostra de Lledoners, Centre Penitenciari Lledoners (Barcelona).

11 ct. 2016, Espacio Tangente, XI Festival Teatracciones, Burgos.

13 oct. 2016, Espacio PARA, Santa Cruz de Tenerife.

14 oct. 2016, Sala Timanfaya, IV Festival Periplo, Puerto de la Cruz (Tenerife)

25 oct. 2016, Campus UAB, Bellaterra.

26 oct. 2016, Teatre del Raval, 21ª Mostra de Teatre de Barcelona -Best actress nomination-

4 nov. 2016, Teatro San Francisco, ciclo Escena Creativa, León.

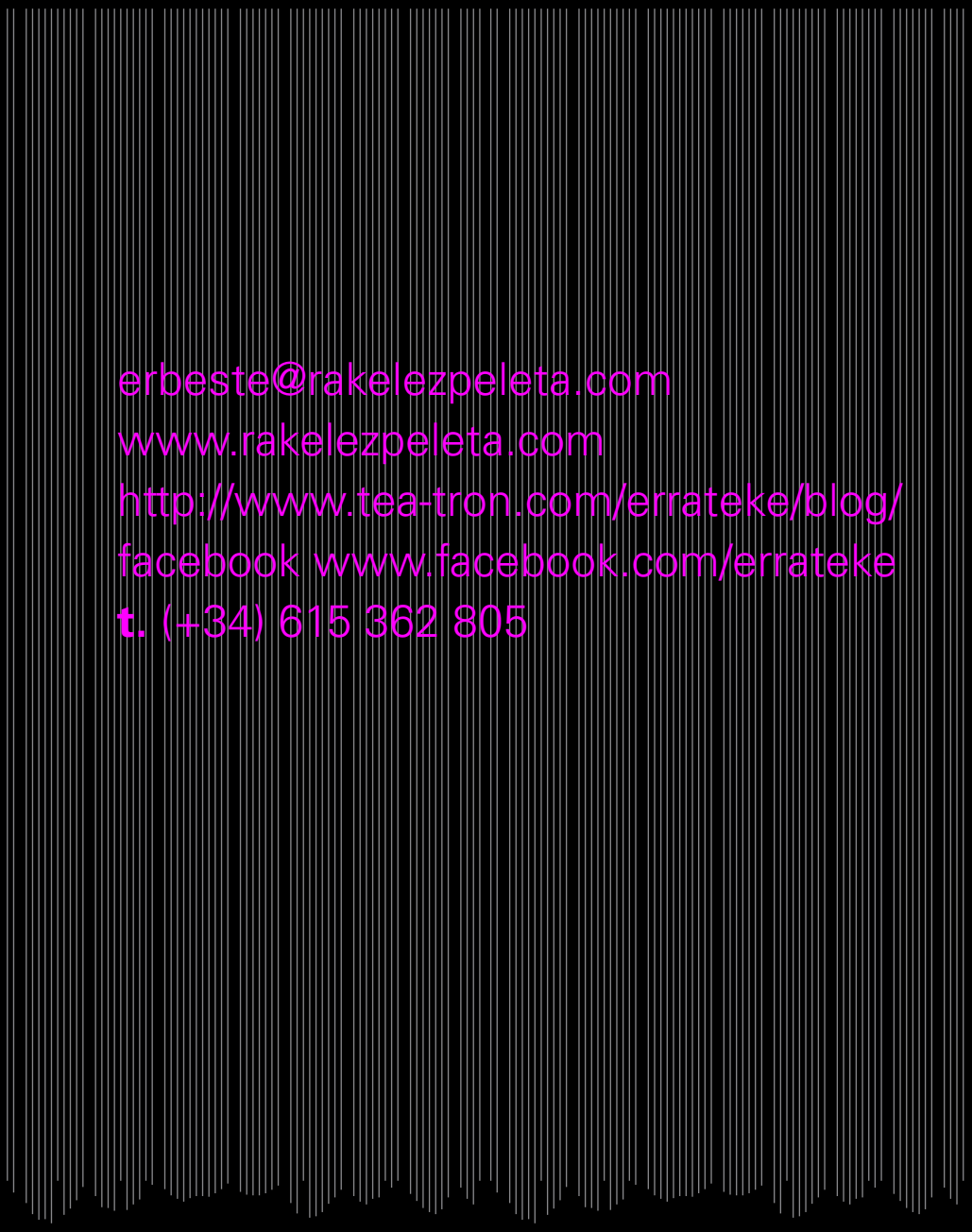
5 nov. 2016, Sala CNT, Logroño.

29 & 30 nov. 2016, Nave 73, Madrid.

3 dic. 2016 & 4 feb. 2017 , Teatre Local, Sant Jaume Sesoliveres (Piera).

4 may 2017, Aulario UPNA- Contraetnográficas Seminar, Pamplone.

rakel ezpeleta project **erbeste** 2018



erbeste@rakelezpeleta.com
www.rakelezpeleta.com
http://www.tea-tron.com/errateke/blog/
facebook www.facebook.com/errateke
t. (+34) 615 362 805

Carlos Torrico

ERBESTE



Sinopsia

Erbeste interpretatzaile bokazioa duen emakume bat da, eta kokaleku, okupazio, hizkuntza, erregistro, ehundura eta testuinguru ugari igaroko ditu, dagokion tokia aurkitu nahian. Hain ohitua dago egokitzen eta bat etortzen saiatzen, ezen bere erroez ahazten ari baita. Erbestek zera lortu nahi du: besteek eskatzen dioten hori izateko gaitasuna. Norbaitek esan zion hori antzezlearen bizitzaren parte zela, baina, era berean, arrakasta izateko benetakoa izan behar zarela ...Beraz?

Motorra

Erbeste parte-hartzeari buruzko ikerketa-sorkuntza da, Kabaret garaikidea formatuan.
Nola garatzen dugu gure nortasuna besteon begiradapean?
Doku-fikzio satiriko honek erakutsiko digu, testu, abesti, humore eta koreografien bidez.
Antzezlan intimoa, eleanitza, espazio ezberdinetara moldagarria. Bi pertsona besterik ez dute garraiatzen.
Ekitaldi bakoitzean mahai ostea eskaintzen diogu ikuslegoari, gazta ta ardoarekin.

Fitxa

Testuak eta dramaturgia: Rakel Ezpeleta
Dramaturgia/zuzendaritza laguntzailea: Esther Belvis.
Sorkuntzan Laguntzaileak:
Iñaki Rikarte, Neus Suñé, Simona Quartucci.
Erbeste: Rakel Ezpeleta.
Bestea/Argiztapen moldaketa: Hèctor Boada / MariLuz Sánchez
Coach aktorala: Blanca Martínez
"Itxoiten" koreografia: Elisenda Moya
Sorkuntza musikal orijinala: Daniel Higiénico ta Rakel Ezpeleta
Diseinu grafikoa: Marta Extramiana
Argazkiak: Sandra Soussa, Alessia Bombacci, Carlos Torrico.
Ekoizpena: Errateke – l'Específica – BAD.
Laguntzaileak: Laboratori Tisner, Baratza, Arropaineko Arragua, INAEM, Eusko Jaurlaritza, mikromezenas-ak
Iraupena: 75 min + mahai ostea

Kontaktua

(+34) 615 362805
erbeste@rakelezpeleta.com
lolagestionenedanza@gmail.com
Facebook/errateke
www.tea-tron.com/errateke/blog/

errateke Arte Eszeniko Elkartea · L'específica Plataforma d'actrius i actors · Bilbao Antzerkia Dantza BAD · Tisner Laboratori Tisner Centre Cívic Cotxeres Borrell · Baratza · Eusko Jaurlaritza Kultura Saila · Arropaineko Arragua · Gobierno de España Ministerio de Educación, Cultura y Deporte · inaem



ERBESTE
Boja per complaure

Presentació

Cabaret contemporani entorn del sentit de pertinença en contextos d'inestabilitat.

Erbeste és una exploració col·lectiva sobre una identitat particular: la d' una dona immigrada, atabalada aturada, que compagina el multitasking amb la precarietat. Com es construeix "un" davant "l'altre"? Ho veiem en aquesta docu-ficció satírica amb text, moviment i cançons originals. Un espectacle de format adaptable a diversos espais i entorns lingüístics, que en acabar convida al públic a una sobretaula amb formatge artesà i vi.

Sinopsi

Erbeste és una dona amb vocació d'intèrpret que transita múltiples ubicacions, ocupacions, idiomes, textures i contextos en el seu afany per trobar el lloc que li correspon. Tan acostumada està a adaptar-se i intentar encaixar que s'està oblidant de les seves arrels. Erbeste vol mostrar-se com la resta pugui demanar-li que sigui. Algú li va dir que això formava part de la vida de comediant, però també algú li va dir que per per triomfar calia ser genuí… ...Llavors?

Crèdits

Textos i dramaturgia: Rakel Ezpeleta
Ajudant de dramaturgia i direcció: Esther Belvis.
Creat amb l'ajut de les directores:
Simona Quartucci, Iñaki Rikarte i Neus Suñé.
Erbeste: Rakel Ezpeleta
Bestea/tècnic en gira: MariLuz Sánchez
Música original: Daniel Higiénico i Rakel Ezpeleta
Coreografia "l'Espera"**:** Elisenda Moya
Coach actoral: Blanca Martínez
Disseny d'il.luminació: Héctor Boada
Espai escènic, vestuari i atrezzo: Errateke
Diseny gràfic: Marta Extramiana
Fotografies: Carlos Torrico, Alessia Bombacci.
Coproducció: Errateke – Plataforma l'Específica - BAD
Col·laboren: INAEM, Laboratori Tisner, Baratza Aretoa, Arropaineko Arragua.
Duració: 75 mins + sobretaula.

Contacte

(+34) 615362805
lolagestionendanza@gmail.com
erbeste@rakelezpeleta.com
facebook.com/errateke
http://www.tea-tron.com/errateke/blog/

errateke Arte Eszeniko Elkartea
L'específica Plataforma d'actrius i actors
Bilbao Antzerkia Dantza BAD
TISNER Laboratori Tisner Centre Cívic Cotxeres Borrell
Baratza
Gobierno de España · Ministerio de Educación, Cultura y Deporte · inaem
ARRAGUA ARROPAINEKO

ERBESTE

Loca por complacer

DOSIER DE IMPACTO EN AUDIENCIA Y PRENSA

Crónica de Ferran Sesé (F. Civit) 10 de febrero de 2016 en Teatron:

http://www.tea-tron.com/anticteatre/blog/2016/02/10/cronica-del-espectaculo-que-vimos-ayer-ferran-sese-sobre-erbeste-de-rakel-espeleta/

"Erbeste (boja per complaure)"

Rakel Ezpeleta nos cuenta que, ya que tenía que trabajar con alguna identidad, decidió hacerlo con la suya que le venía más a mano. Por lo tanto, aunque tenemos claro que los datos autobiográficos inundan la escena, también sabemos que la dramaturgia tiene sus servidumbres y que se acaba haciendo concesiones a la literatura. ¿Dónde termina la realidad y dónde empieza la ficción? Esta es la pregunta que muchos espectadores de ERBESTE (boja per complaure) se hicieron a la salida del Antic Teatre. Pregunta a modo de epílogo que encaja en el proyecto, ya que una de las líneas argumentales de la pieza es la de construir la identidad desde la mirada del otro. Y el público siempre somos el otro.

La propuesta, que en algún momento se aparta de la línea habitual del Antic Teatre, tiene la fuerza de la honestidad. El uso del humor, patético a veces, no es más que un mecanismo de defensa para el personaje y para el público, que no consigue ni pretende enmascarar la realidad. Solo es una manera de sobreponerse a la mala leche que genera la precariedad (o precariedades) en la que vivimos. Una inestabilidad que condiciona nuestras vidas y que construye nuestra identidad. Como el recuerdo de los tiempos felices que añoramos.

El espectáculo, se construye sobre la variedad de registros de Rakel Ezpeleta y es un rosario de situaciones que no quieren otra cosa que, como dice el título, complacer. ¿Complacer a quién? A los múltiples interlocutores que cada escena nos va descubriendo. Algunas veces los representa ella misma, otras nos pide ayuda. Sin solución de continuidad nos describe un recorrido vital en caída libre. Y, paradójicamente, divirtiendo, si bien, como no podía ser de otra manera, también soliviantando.
Cuando al final comparte con nosotros su queso y su vino, algunos no saben si la persona que les tiende la mano es Rakel o su personaje. Siempre les quedará la duda. En este caso la duda no ofende. Es un halago para la actriz y dramaturga.

Ferran Sesé

Crítica de Irene Fortea

21 de diciembre de 2016 en Masteatro:

http://www.masteatro.com/critica-erbeste-loca-complacer/

El 30 de noviembre asistimos en Nave 73 a la obra Erbeste, una suerte de comedia musical de un solo intérprete que sigue los pasos de una actriz en crisis de identidad (...) **Aunque el tono es claramente cómico y satírico, no faltan momentos de gran intensidad lírica, y la polifacética actriz nos dejó en más de una ocasión con la boca abierta con su destreza al cantar, al bailar o al protagonizar momentos hilarantes que nos hicieron desternillarnos de risa.** (...) Nos quedaríamos especialmente con **la temática de fondo** que presenta, pues no es de poca importancia, no sólo porque muestra el modo en el que muchos profesionales son maltratados por **un sistema de gran competencia y muchas veces arbitrario que les coloca en situaciones de máxima precariedad y vulnerabilidad laboral, sino porque también incide en el aspecto psicológico de la cuestión, mostrándonos la crisis de identidad que puede provocar someterse a la posibilidad de rechazos consecutivos** y a la exigencia de complacer a los demás para lograr un puesto de trabajo. Si además se es mujer, la cosa se complica tremendamente en la profesión, pues el reloj biológico y la vejez juegan en nuestra contra. Así pues la actriz se ve ante la dicotomía de continuar su vida de exilio y precariedad o bien retornar a unas raíces que nunca le dejaron de llamar y someterse al dictamen social de las bienaventuranzas de ser madre.

Otro aspecto en el que la obra es interesante se refiere a **su pluralidad lingüística e identitaria,** pues a través de las diferentes escenas explora el dominio de diferentes lenguas como el euskera, el catalán, el francés o el inglés, además del castellano, **buscando causar un impacto en el espectador, acostumbrado como está a representaciones que no le exigen enfrentarse a la diferencia cultural y lingüística y cuestionando de este modo nuestros propios parámetros y tolerancia respecto de lo diferente.**

Destacaríamos por otro lado, como uno de los momentos interpretativos más logrados, la escena del congreso, en el que la actriz se transmuta de manera continuada en tres mujeres muy diferentes y de procedencias diversas, sabiendo dibujar a cada una de ellas a través del cuerpo y la voz de una manera excelente, creando un momento paródico estupendo. También la escena de la espera de la llamada nos brinda una coreografía de baile muy hermosa entre el cuerpo de la actriz-bailarina y su mesa de escritorio; una coreografía potente que nos permite captar la impaciencia primero, y luego después la desesperación y abandono que sufre el personaje ante la eterna ausencia de esa llamada que le ofrezca un empleo. (...)

Tras la obra la artista nos explicó que la pieza se incluye en el contexto de una investigación doctoral (...) en torno al modo de representación escénica de la identidad en propuestas escénicas actuales, y nos pidió posteriormente nuestra colaboración como público para rellenar unos cuestionarios anónimos sobre el modo en que habíamos percibido las marcas de identidad en su propuesta. Finalmente, nos convidó al queso y vino con el que había terminado su representación, como símbolos de la vuelta a las raíces y al terruño. Un detalle estupendo que permitió que la actriz interactuara posteriormente con el público y pudiera cotejar de primera mano el efecto de su obra en ellos. (...) **Una obra divertida y amena, en definitiva, sin dejar de ser profunda y crítica, y una interpretación a la altura de las exigencias del buen teatro.** Esperemos que Rakel Ezpeleta se deje caer pronto de nuevo por Madrid.

Esther Belvís Pons sobre Erbeste, 1 de febrero de 2016, en Teatron:

http://www.tea-tron.com/anticteatre/blog/2016/02/01/esther-belvis-pons-sobre-erbeste-de-rakel-ezpeleta/

— ¿Cómo te va?
— Bien -respondo.

Entonces empiezo a pensar en cosas pequeñas como el hueco que queda libre al fondo del armario, el retazo de vida que hay detrás de la mirilla de la puerta o las figuras que se forman con el vaho de la ducha. Pienso en esas cosas pequeñas a las que no prestamos atención, esas cosas que solamente se hacen evidentes si uno se para a mirar todo aquello que no tiene aparente interés. Y concentrándome en lo pequeño puedo evitar, al responder "bien", que mi mirada se pose en lo grande.

Rakel Ezpeleta ha creado esta pieza mostrando sus cosas pequeñas para hablarnos de las grandes. Y lo hace desde esa mirada suya que lo sostiene todo. Porque esta pieza nos enseña a sostener el cuerpo cuando ya parece que hemos perdido todo control sobre el mismo. Un cuerpo descontrolado que a través de sus aspavientos intenta complacer al otro. Un cuerpo dispuesto que se atreve a todo. Un cuerpo que tropieza con el mundo y decide dedicarle una última canción, un último baile, una última cena. Así, un poco entre el amor y el despecho que siente el que irremediablemente se abandona en los brazos de la vida, esperando que el día de mañana sea mejor que el anterior.

Esta pieza hecha de retazos de vida planea sobre todos nosotros; incluso diría que está cocinada con nuestros propios recuerdos. Todos somos un poco Erbeste, este personaje que se apasiona y se pelea tanto con el presente para no hacer balance, para no contarse a sí misma lo que ya no fue, lo que ya seguramente no será. Este personaje que no pertenece a ningún lugar, pero que se cuela en la casa que son nuestros cuerpos; allí donde guardamos las historias, los secretos, las voces. Se cuela para recordarnos, con una sonrisa, que en las casas de todos pasan cosan extrañas. Para decirnos: — Sí, yo también tengo un mundo de cosas pequeñas, que me salva de esa precariedad que me hace sentir todo lo grande.

Porque en un mundo en la que la mayoría respiramos con los pulmones corrompidos, Rakel nos propone esta pieza llena de oxígeno para seguir intentándolo mañana, sea lo que sea lo que cada uno tiene que intentar.

Valoración de Inma Barba, 25 de febrero de 2016 en blog tetral Voltar i Voltar. (traducción del catalán):

https://voltarivoltar.com/2016/02/25/teatre-erbeste-boja-per-complaure-%F0%9F%90%8C%F0%9F%90%8C%F0%9F%90%8C%F0%9F%90%8C-antic-teatre-23022016/

El martes a la noche nos acercamos al **Teatro Antic** para ver una propuesta que es el resultado de **un trabajo de investigación con tres directoras** (un vasco, una catalana y una italiana), con trayectorias diferentes para aplicar diferentes métodos de creación escénica sobre un tema común. La idea original, textos y dramaturgia son de **Rakel Ezpeleta**, quien también lo interpreta. **ERBESTE** se crea entre Barcelona y Gasteiz. Durante el proceso Rakel Ezpeleta ha trabajado por separado con las tres directoras; con este material escénico se ha compuesto la dramaturgia final.

Erbeste es una mujer con vocación de artista que nos explica todos sus esfuerzos por encontrar el lugar que cree que le corresponde. En movimiento continuo, yendo de un lugar al otro con su maleta y sus ilusiones. **Dispuesta a hacer lo que haga falta para que le den un trabajo en el mundo del espectáculo.** Dispuesta a cantar, interpretar e incluso bailar claqué, aunque, cómo dice, no le guste. Castings y más castings, esperas pendientes de una llamada que nunca llega. Erbeste quiere llegar a ser capaz de ser lo que el resto pueda pedirle que sea. Acostumbrada a adaptarse e intentar encajar.

Pero llega un momento en el que se da cuenta de que no lo conseguirá y que no tiene suficiente valentía para reconocer que ha fracasado. En el camino se está olvidando de sus raíces y ha perdido muchas oportunidades de tener otra vida. Erbeste muestra la realidad de una mujer que se siente siempre fuera de lugar: la relación de un mismo con su memoria, con las expectativas ajenas y con el deseo de pertenencia.

Una propuesta arriesgada con una cuidada puesta en escena. **Rakel es poseedora de una sensibilidad capaz de arrastrarnos por dónde quiere con su magnética mirada.** Una pieza que anima a continuar persiguiendo los sueños y a volver intentar mañana lo que no hayas conseguido hoy.
¡¡Genial!!

Tenéis una última oportunidad de ver esta magnífica propuesta, el próximo martes 1 de marzo, a las 21 horas.

Carta de un espectador a la dramaturga, 17 de febrero de 2016 (publicada el 23 de febrero en Teatron):

http://www.tea-tron.com/errateke/blog/2016/02/23/carta-de-josep-lluis-bello-a-rakel-ezpeleta-tras-ver-erbeste-el-16-de-febrero-en-el-antic-teatre/

Hola Rakel,

Siempre he pensado, tal vez desacertadamente desde mi supina ignorancia sobre el tema, que el teatro es "más vida" que cualquier otro género artístico. No hay drama humano que no sea susceptible de ser pintado en el lienzo de un escenario.

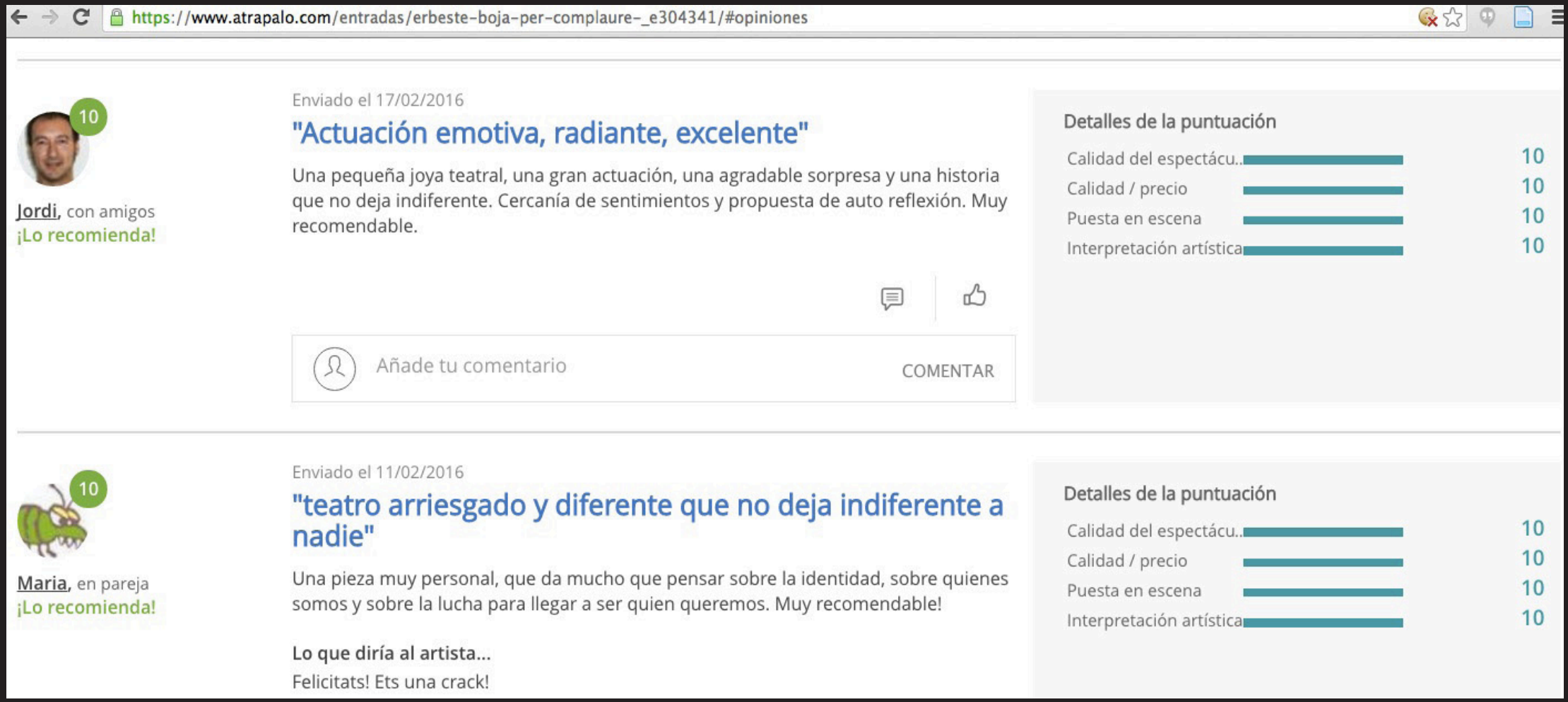
Pero yo no entiendo de teatro, Rakel. Solo sé, eso sí, lo que me transmite cuando lo veo y cuando lo leo. ¿He dicho leo? En el caso de ERBESTE sería admiro, contemplo o gozo. Y es que el teatro si no araña, roza, golpea, acaricia, desgarra, aprieta, ahoga, transporta, hechiza o libera, lo lamento, no me gusta. Ya ves, defecto de la condición humana, al menos la mía, de la que no me puedo desencadenar. Y llegado el caso, como es éste que nos ocupa, tu obra, uno se encuentra arrastrado a momentos y situaciones cercanos o no pero vividos o, al menos, de alguna manera, ocultos entre la hojarasca y las pisadas que fueron quedándose tiradas, bien por olvido bien por opciones diversas. Las almas -en el mundo anglosajón se cuentan las personas por almas- van ahora tan deprisa que se pierden por el camino las alegrías y las dichas de los momentos presentes en pos, la más de las veces, de sueños intangibles que al final son solo eso, sueños hechos de reflejos.

Y en último término pedazos de espejos rotos y desperdiciados por el camino. Tu obra, lleva, no a la risa fácil y sí a una alegría suave cuando uno hace propia la ilusión que lleva en ciertos momentos la protagonista. Conduce, en ciertos instantes de prisa desenfrenada, a querer gritarte muy bajito: "No corras. Al menos no por dentro". Lleva a compartir los silencios de la espera que convierten el Kairós en un "chicle" demasiado largo, demasiado elástico y lento. A desear que sea el teléfono el que te espere a ti y no tú a él. A aborrecer los cables y ansiar un inalámbrico. Esto es broma. A aguardar, de una vez por todas, el retorno del brillo, el destello en la mirada azul que vuelva a encender la esperanza que parecía en franca desbandada.

Josep Lluis Bello

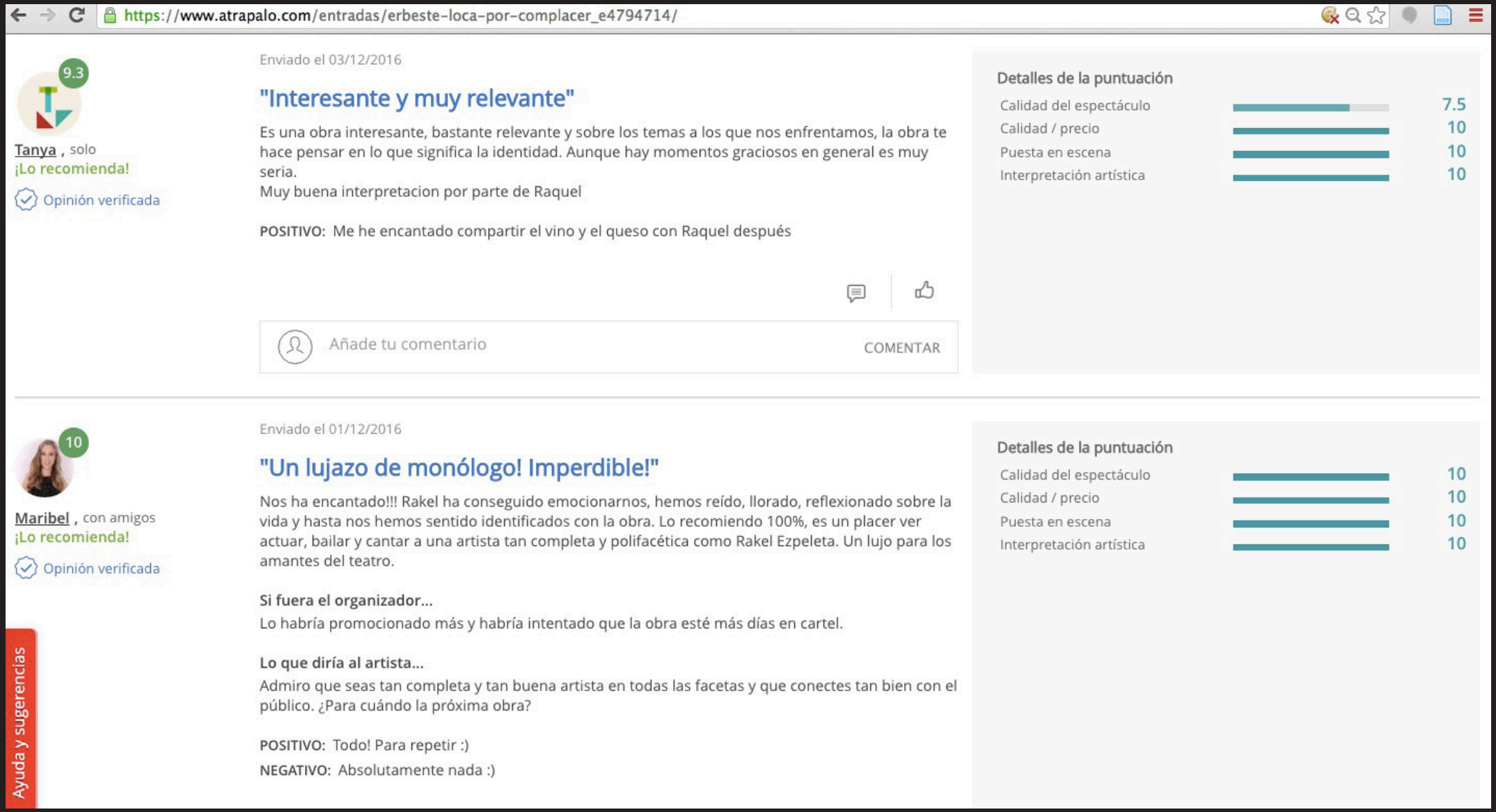
Opiniones de espectadores/as en Atrápalo:

http://www.atrapalo.com/entradas/erbeste-boja-per-complaure_e304341/#opiniones



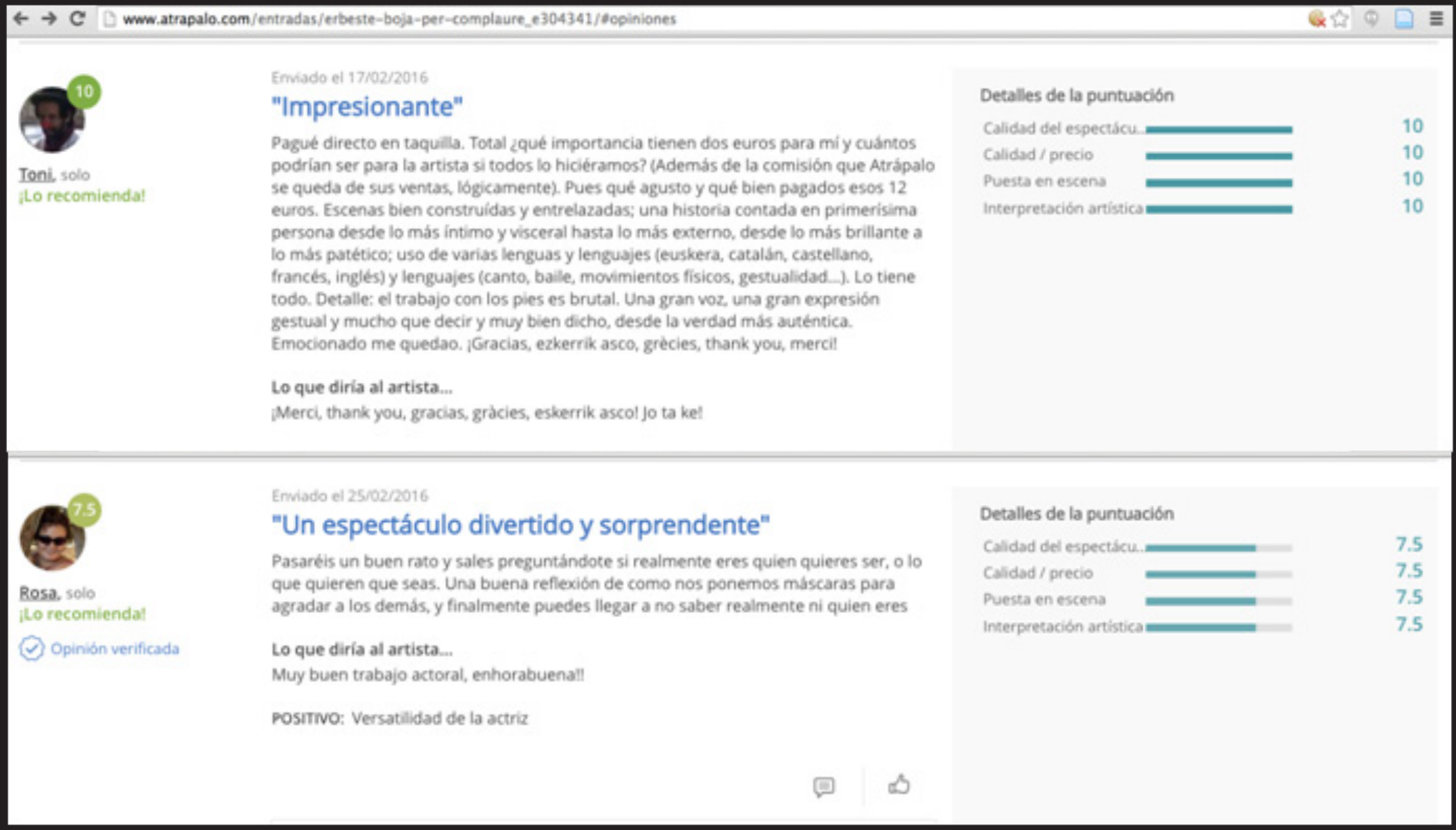
Opiniones de espectadores/as en Atrápalo:

http://www.atrapalo.com/entradas/erbeste-boja-per-complaure_e304341/#opiniones



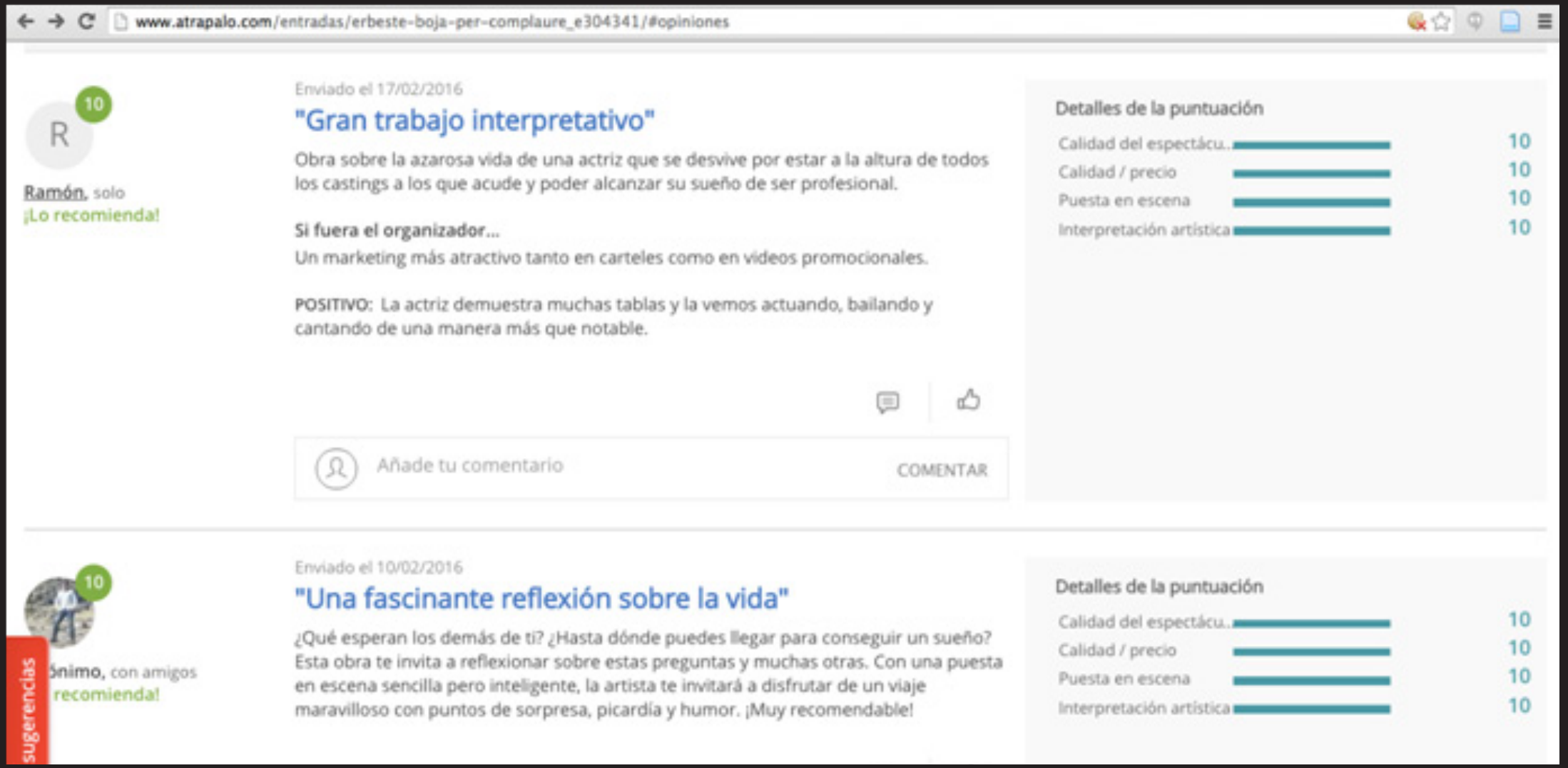
Opiniones de espectadores/as en Atrápalo:

http://www.atrapalo.com/entradas/erbeste-boja-per-complaure_e304341/#opiniones



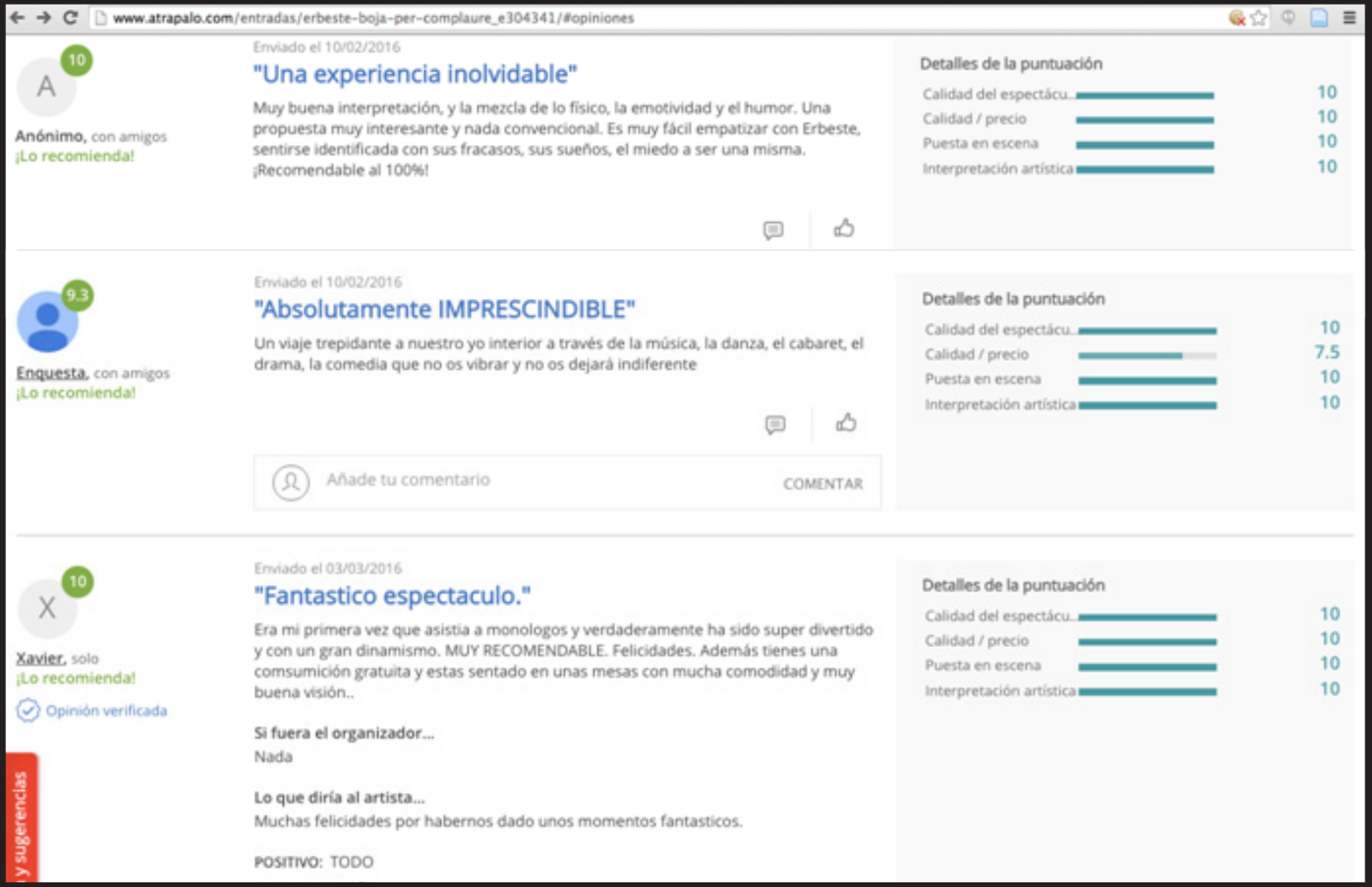
Opiniones de espectadores/as en Atrápalo:

http://www.atrapalo.com/entradas/erbeste-boja-per-complaure_e304341/#opiniones



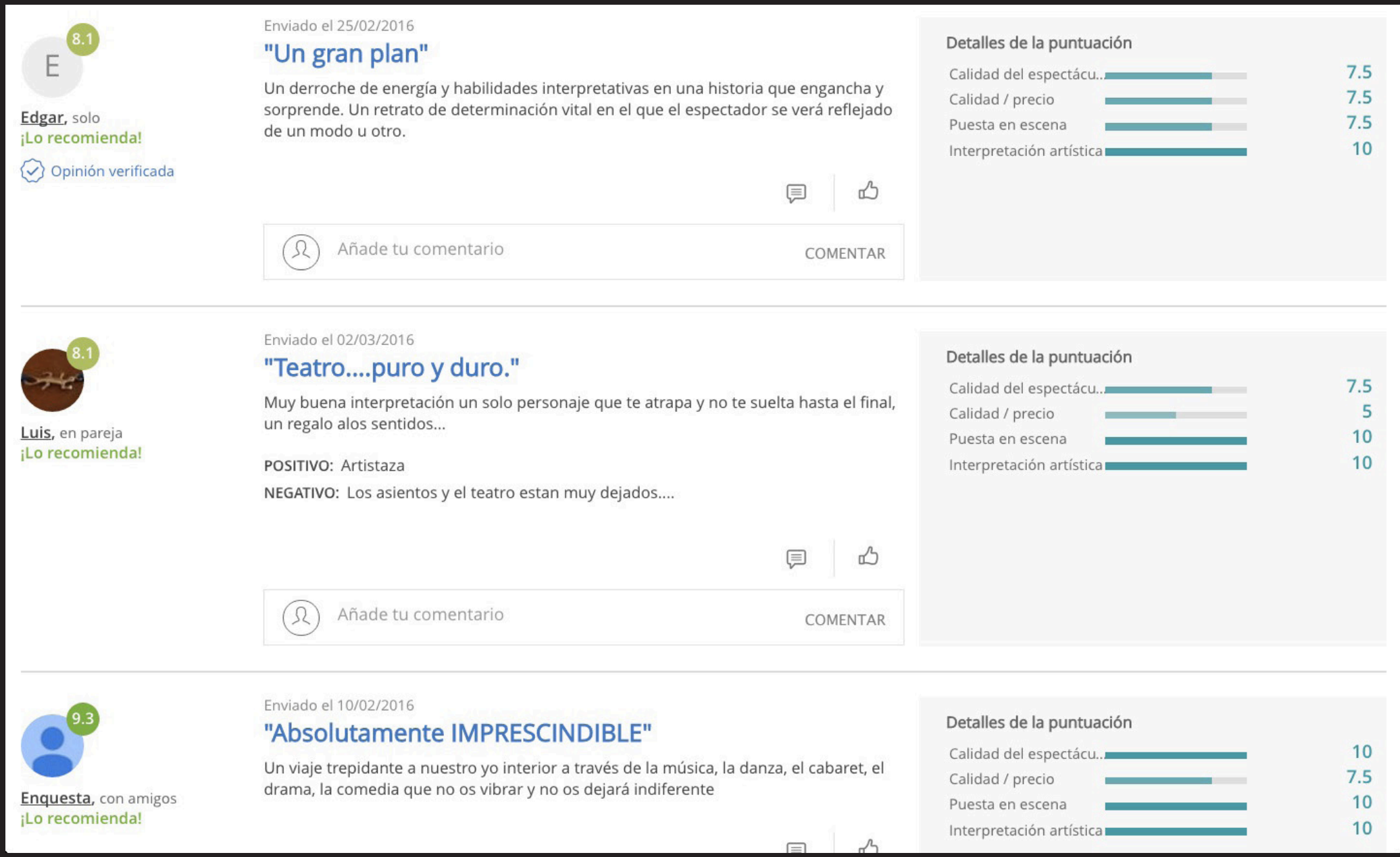
Opiniones de espectadores/as en Atrápalo:

http://www.atrapalo.com/entradas/erbeste-boja-per-complaure_e304341/#opiniones



Opiniones de espectadores/as en Atrápalo:

http://www.atrapalo.com/entradas/erbeste-boja-per-complaure_e304341/#opiniones



8.1

E

Edgar, solo

¡Lo recomienda!

Opinión verificada

Enviado el 25/02/2016

"Un gran plan"

Un derroche de energía y habilidades interpretativas en una historia que engancha y sorprende. Un retrato de determinación vital en el que el espectador se verá reflejado de un modo u otro.

Añade tu comentario

COMENTAR

Detalles de la puntuación

Calidad del espectácu..	7.5
Calidad / precio	7.5
Puesta en escena	7.5
Interpretación artística	10

8.1

Luis, en pareja

¡Lo recomienda!

Enviado el 02/03/2016

"Teatro....puro y duro."

Muy buena interpretación un solo personaje que te atrapa y no te suelta hasta el final, un regalo alos sentidos...

POSITIVO: Artistaza

NEGATIVO: Los asientos y el teatro estan muy dejados....

Añade tu comentario

COMENTAR

Detalles de la puntuación

Calidad del espectácu..	7.5
Calidad / precio	5
Puesta en escena	10
Interpretación artística	10

9.3

Enquesta, con amigos

¡Lo recomienda!

Enviado el 10/02/2016

"Absolutamente IMPRESCINDIBLE"

Un viaje trepidante a nuestro yo interior a través de la música, la danza, el cabaret, el drama, la comedia que no os vibrar y no os dejará indiferente

Detalles de la puntuación

Calidad del espectácu..	10
Calidad / precio	7.5
Puesta en escena	10
Interpretación artística	10

Noticia en Diario de Leon:

4 noviembre 2016

CULTURA

PUNK

Recital de Gatillazo en Studio 54

Punk sin concesiones y con denominación de origen. Es lo que ofrecerá esta noche en la sala leonesa la banda alavesa Gatillazo, que protagonizará un sin duda trepidante concierto junto a dos grupos invitados: La Kontra (con Txetxu Parabellum) y Baxtards. Los miembros de Gatillazo presentarán su nuevo disco, 'Cómo convertirse en nada', un alegato contra la aniquilación de la humanidad a golpe de tecnología. A las 21.00 horas. Entradas a 15 euros en taquilla. | DL



DL

ROCK EN LA CALLE CERVANTES

Los Brazos, a todo 'Gas' esta noche en León

■ Empeñados en devolver el rock a su esencia original, es decir, a ese lenguaje universal repleto de energía, inconformismo y buenas vibraciones, los vitorianos Los Brazos aterrizan esta noche en el Gran Café de León (22.30, 10 euros en taquilla) con su disco *Gas* bajo el brazo y los galones de haber ofrecido ya más de 400 conciertos, gira por Estados Unidos incluida. | DL

crítica el Nobel de Dylan

■ Dolores Redondo, la ganadora del Premio Planeta 2016 con *Todo esto te daré*, criticó ayer a la Academia Sueca por la concesión del Nobel de Literatura al cantante Bob Dylan: «Tengo la sensación de que leer no les va mucho», aseguró. En un diálogo con la periodista Julia Otero para dar a conocer su libro en Madrid, Redondo precisó que Dylan le parece «estupendo», pero que es «un músico, no se puede leer». En concreto, la obra ganadora es una trepidante novela negra que esconde un oscuro secreto familiar con una muerte inesperada y la búsqueda de la verdad en el corazón de une tierra legendaria. | EFE



DL

Una obra sobre el afán por encajar

Pensada como un «cabaret contemporáneo de pequeño formato», el espectáculo 'Erbeste. Locas por complacer', de las compañías Errateke y l'Específica, sube hoy a las tablas del Teatro San Francisco (21.00, 9 euros) para mostrar la realidad de una mujer migrante que se siente desubicada, reflexionando sobre «la relación de uno mismo con su propia memoria, con las expectativas ajenas y con el deseo de pertenencia». Así, Erbeste, la protagonista, quiere llegar a mostrarse como los demás puedan pedirle que sea. «Tan acostumbrada está a adaptarse e intentar encajar que se desorienta: alguien le dijo que esto formaba parte de la vida de comediante, pero también le dijo que para triunfar había que ser genuino...», informaron. | DL

Noticia en El Correo de Burgos:

27 sept. 2016

ARTES ESCÉNICAS EL PROGRAMA SE DESARROLLA DEL 11 AL 23 DE OCTUBRE

EL TEATRACCIONES SE METE EN POLÍTICA

El Festival de Nueva Escena de Espacio Tangente propone cinco espectáculos marcados por el más amplio sentido de 'este arte' y por el compromiso social. La novedad en taquilla: una entrada para la función más cena con los artistas

A. SANZ BURGOS

El teatro contemporáneo, el que indaga en los nuevos lenguajes de las artes escénicas, el que se tira sin red y dice tururú a los patrones establecidos, es raro de ver a orillas del Arlanzón, pero no imposible. Mantiene su cuota con el Escena Abierta, que en enero celebrará su mayoría de edad, y el Teatracciones, el Festival de Nueva Escena de Espacio Tangente, que cada otoño se asoma a la sede de Valentín Jalón, sin tanto eco ni cuartos como el anterior, pero con una férrea decisión y una creciente ilusión que lo lleva a celebrar su undécima edición entre el 11 y el 23 de octubre.

Cinco espectáculos con guiños al teatro, la danza, la música, la instalación y la *performance* componen su cartel, más un taller, *Los mil lugares del espectador*, impartido por la burgalesa Lara Ortiz y el mexicano Roberto Cárdenas, que invitará a pensar y repensar lo vivido como espectadores de las obras (el plazo de inscripción ya está abierto y la matrícula, 60 euros, incluye el abono para el festival).

Las entradas (8 euros, un día; 35 euros, los cinco) ya están a la venta. Y este año se oferta una más que incluye una cena con los artistas, que cuesta 13 euros (el aforo es muy limitado).

Nunca ajeno a lo que sucede a su alrededor, el Teatracciones se deja empapar por la omnipresencia de la política y se arrastra hasta ella en el más amplio sentido del término.

«Hemos elegido cinco obras que trabajan en temas relacionados con lo político en su mirada más amplia, la política como todo el mundo la entiende, sí, pero también en lo político de las emociones, de los momentos de crisis...», comenta Álvaro Alonso de Armiño, uno de los coordinadores de este festival.

La etiqueta de teatro político la lleva sin ambages *El mercado es más libre que tú*, de la compañía valenciana Atirohecho, que interpone «una denuncia sin paliativos contra los tratados de libre comercio» con música en directo.

El compromiso social y la reflexión del hombre como animal político sea cuales sean sus circunstancias sale a escena en *Erbeste (loca por complacer)*, un cabaret a solas de Rakel Ezpeleta, que se mete en la piel de una migrante desubicada, respecto al exterior y a su interior. Conciencia social destila igualmente el trabajo dancístico de la coreógrafa estadounidense Camille Hanson en *The sacrifice of giants*, que reflexiona sobre el polémico cautiverio de cetáceos como delfines y orcas.

También la naturaleza impregna la propuesta de la burgalesa Edurne Rubio, que, en una combinación de *performance* e instalación, se adentra en Ojo Guareña en *Light years away*, que se presenta diez después de su estreno nacional en Madrid.

La presencia y, en la mayoría de los casos, mezcla de disciplinas es otra de las señas de identidad de este encuentro más que palpable en esta edición, con montajes sin miedo a cruzar todas las fronteras.

Estas cinco propuestas cincelan un Teatracciones que avanza hacia adelante siempre con el reto de atraer público más allá de su círculo fiel. «A la gente todavía le cuesta acercarse al Espacio Tangente. Algunas de las compañías que hemos tenido en este tiempo luego se han programado en el Escena Abierta y se llena. Es verdad que no tenemos la capacidad de publicidad ni el presupuesto de este», conjetura Alonso de Armiño al tiempo que subraya que la complicidad de quienes lo orquestan -que lo organizan en calidad de voluntarios-, de las compañías -que se amoldan a estas circunstancias- y del público son las alas de esta iniciativa.

LAS CITAS, UNA A UNA



'ERBESTE (LOCA POR COMPLACER)', MARTES 11

«*Erbeste (loca por complacer)* muestra la realidad de una mujer migrante que se siente desubicada, la relación de uno con su propia memoria, con las expectativas ajenas y con el deseo de pertenencia», se presenta este montaje orquestado a modo de cabaret con una única intérprete, Rakel Ezpeleta, en escena.



LABORATORIO DEL TANGENTE, MIÉRCOLES 12

Beatriz Sualdea, Almudena Martínez, Pelayo Cienfuegos, Antony Price y Javier San Eustaquio coordinados por Lara Ortiz (foto) son el Laboratorio de Artes Escénicas del Tangente, un punto de encuentro en el que aplicar los recursos escénicos «para presentar de forma poética la idea que nos ronda la cabeza».



'EL MERCADO ES MÁS LIBRE QUE TÚ', VIERNES 14

La compañía valenciana Atirohecho materializa en escena una denuncia «sin paliativos» contra todos los tratados de libre comercio «que permiten a la economía neoliberal campar a sus anchas» en *El mercado es más libre que tú*, una pieza de teatro con música en directo de Tumba Swing

Noticia en Artezblai:

http://www.artezblai.com/artezblai/erbeste-loca-por-complacer-satira-pluridisciplinar-en-el-en-el-teatre-antic-de-barcelona.html

'Erbeste (loca por complacer)', sátira pluridisciplinar en el en el Teatre Antic de Barcelona

Detalles Categoría: Progs y Giras 22 Feb 2016
Escrito por Artezblai

G+1 0 Me gusta Compartir 10 menéame
Share Twittear G+1 0 Share



Co-producida por la Cía. Errateke (Vitoria-Gasteiz), la Plataforma l'Específica (Barcelona) y el Festival BAD (Bilbao), 'Erbeste' cuenta con los textos y la dramaturgia final de Rakel Ezpeleta, y la dirección de Simona Quartucci, Iñaki Rikarte y Neus Suñé. Se podrá ver el 23 de febrero y el 1 de marzo en el Teatre Antic de Barcelona.

'Erbeste' es una exploración escénica en torno al sentido de pertenencia en contextos sociales cambiantes. El proyecto se sirve de tres directoras de trayectorias distintas para aplicar diferentes puntos de partida y métodos en la creación escénica (textoideas, cuerpo-emociones, imágenes-sensaciones) sobre un tema y un material biográfico común. 'Erbeste' se crea entre Barcelona y Gasteiz; entre una intérprete y tres directoras (un vasco, una italiana y una catalana), un cantautor y una asesora; entre ensayos de sociología y acciones para disfrutar; entre tesis académicas y precariedad laboral.

Sinopsis

'Erbeste' es una mujer con vocación de intérprete que transita múltiples ubicaciones, ocupaciones, géneros, idiomas, registros, texturas y contextos en su afán por encontrar el lugar que le corresponde. Tan acostumbrada está a adaptarse e intentar encajar que se está olvidando de sus raíces. Tantas proyecciones caleidoscópicas ve de su imagen, que se desorienta. 'Erbeste' quiere llegar a ser capaz de ser lo que el resto pueda pedirle que sea. Alguien le dijo que esto formaba parte de la vida de comediante, pero también le dijo que para triunfar había que ser genuino... ¿y eso, dónde se encuentra?.

Noticia en Artezblai:

http://www.artezblai.com/artezblai/teatracciones-11-festival-de-nueva-escena-de-espacio-tangente.html

Teatracciones, 11º Festival de Nueva Escena de Espacio Tangente

Detalles Categoría: Festivales 11 Oct 2016
Escrito por Artezblai

G+1 0 Me gusta Compartir 1 menéame
Share Twittear G+1 0 Share



Los días 11, 12, 14, 15, 22 y 23 de octubre el Espacio Tangente de Burgos organiza su 11º Festival de Nueva Escena, Teatracciones. Se trata de una de las pocas oportunidades en Castilla y León de ver las propuestas escénicas más arriesgadas.

Teatracciones es un festival que se realiza con la implicación directa de personas voluntarias de Espacio Tangente y con la complicidad de las compañías que deciden apostar por un festival prácticamente autogestionado. Este año volverán compañías y colectivos que rompen la cuarta pared para ofrecernos obras con fuerte compromiso social y político.

Rakel Ezpeleta llevará desde Barcelona su cabaret contemporáneo 'Erbeste (loca por complacer)', en el que hablará sobre la inestabilidad identitaria que genera el estado de precariedad continuo. La propuesta del Laboratorio de Artes Escénicas de Espacio Tangente coordinado por Lara Ortiz, versará sobre la identidad colectiva. La coreógrafa y bailarina estadounidense Camille Hanson plantea una pieza de danza con vocación de crítica ecológica sobre la situación de los cetáceos en cautividad. Atirohecho llegan desde Valencia con un espectáculo contra el TTIP y los tratados de libre comercio.

Además, este año contarán con un taller especial coordinado por Lara Ortiz y Roberto Cárdenas, que han titulado 'Los mil lugares del espectador'. En él, invitarán a las personas que asistan como espectadoras a las obras del festival, a pensar y repensar lo visto, a ser sujetos activos.

Propuestas

Martes, 11 de octubre / 20.30 h

Opiniones de espectadores/as en Entradium:

https://anticteatre.entradium.com/entradas/errateke-plataforma-1-especifica-erbeste?s1=antic-teatre

ERRATEKE & PLATAFORMA L'ESPECÍFICA ...

Ver entradas

2 opiniones ★★★★★ 5.0 / 5

Jordi
★★★★★

Una pequeña joya, una gran actriz, una agradable sorpresa y una historia que no deja indiferente. Muy recomendable.

17/02/2016 11/02/2016

Josep Lluis Bello
★★★★★

Una interpretación redonda, completa y magnífica que no deja indiferente. Un lenguaje descarnado, a veces incluso hiriente, siempre intenso, crudo, emocional, ... Y ese lenguaje no verbal, de sus gestos, de sus vacíos, de su mirada azul, que se te clava como un puñal, con una profundidad, una elocuencia y una riqueza que no deja lugar a dudas... La variedad y la calidad de registros brillan durante toda la representación. Las emociones encontradas y las ilusiones pisoteadas por el tiempo y por los secuaces de la vida, te levantan, te hunden, te llevan, desde la sonrisa al semblante oscuro y, al final, cuando termina, esa hora larga, se ha transformado en un instante demasiado breve. De alguna manera, indefectiblemente desearías que no acabara. ¡Pobre Rakel entonces! De todos modos, todavía resta la opción de volver el próximo martes. La lástima es que se agotan los días y para quien, como yo, la volvería a ver por tercera y cuarta vez, solo me queda recomendarla encarecidamente y encomendarme a los dioses para que continúe representándose, en el mismo u otro lugar, al menos durante unas semanas más.

17/02/2016 10/02/2016

Opiniones en entradium:

https://nave73.entradium.com/entradas/erbeste-loca-por-complacer?s1=nave-73

Erbeste es una mujer con vocación de intérprete que transita diversas ubicaciones, ocupaciones, idiomas, registros, géneros, texturas y contextos en su afán por encontrar el lugar que le corresponde. Tan acostumbrada está a adaptarse e intentar encajar que se está olvidando de sus raíces. Tantas proyecciones caleidoscópicas ve de su magen, que se desorienta.

Erbeste quiere llegar a ser capaz de ser lo que el resto puede pedirle que sea. Alguien le dijo que esto formaba parte de la vida de comediante, pero también le dijo que para triunfar había que ser genuino... Y eso, ¿dónde se encuentra?

1 opiniones ★★★★★ 5.0 / 5

Alvaro

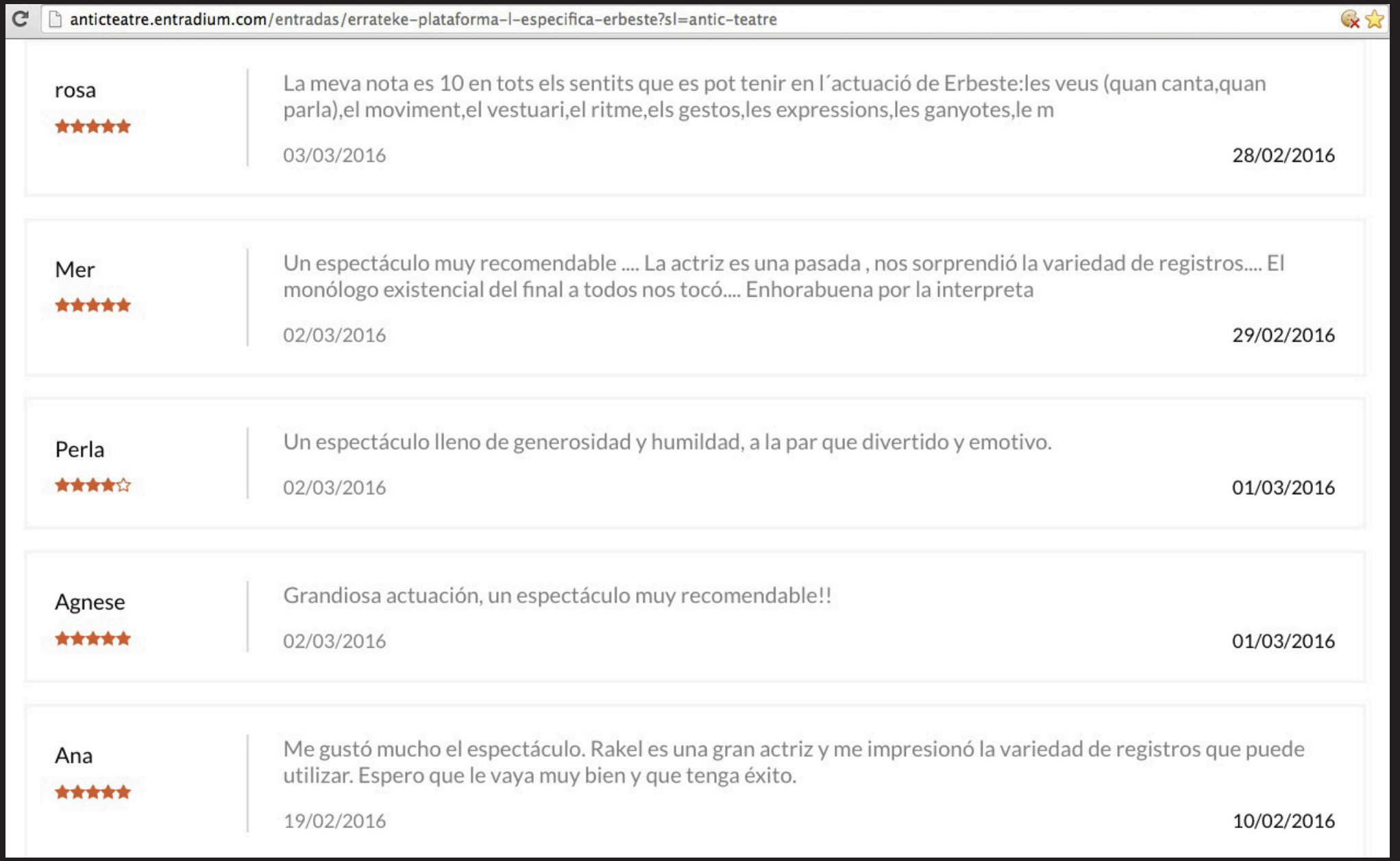
★★★★★

Erbeste es un retrato de muchos de nosotros en mayor o menor medida. Un retrato que nos muestra un personaje cercano que lucha y se desespera por adaptarse a un mundo que nos dice cómo debemos ser para ser aceptados. ¡Cuánto esfuerzo de márquetin debemos hacer para que "compren" ese producto que somos nosotros mismos! Como espectador me he sentido identificado en muchos momentos y también he creído reconocer realidades de mis amigos y gente más cercana. Una tragedia contada con muchos momentos de humor que nos hicieron reír. La actriz llena ella sola un escenario con interpretación, danza, música y voz perfectamente justificados para representar el personaje de Erbeste.

01/12/2016 30/11/2016

Opiniones de espectadores en Entradium:

http://anticteatre.entradium.com/entradas/errateke-plataforma-1-especifica-erbeste?s1=antic-teatre

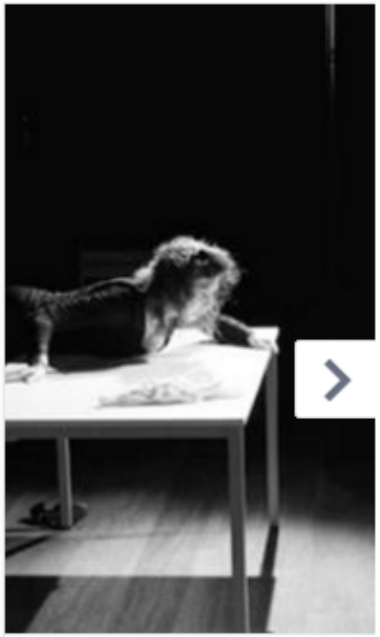


Opiniones en Facebook:

Emilia Ruiz
2 de marzo ·

Ayer martes fue la última función de "Erbeste" en el "Antic Teatre". Una propuesta arriesgada pero muy completa, donde Rakel Ezpeleta está magnifica en todos sus registros. Una hora muy dinámica que nos deja un buen sabor y alguna que otra reflexión sobre la identidad: la complejidad de ser alguien y el precio a pagar por seguir nuestros sueños. Un trabajo excelente apoyado por una versatilidad tanto actoral como en otras disciplinas e idiomas. No os perdáis la próxima función, MUY PRONTO nuevas programaciones. Enhorabuena Rakel Ezpeleta!!





Entradas para Erbeste (boja per complaure) (Barcelona) - Atrapalo.com

Entradas para Erbeste (boja (Barcelona) - Atrapalo.com

Lucia Quintana
1 de diciembre a las 15:16 ·

Rakel Ezpeleta ayer con su " Erbeste, loca por complacer " en Nave 73. Un monólogo lleno de valentía y de verdad, me encantó. Espero que vuelva por Madrid pronto!



Me gusta · Comentar · Compartir

Tú, Blanca Ezpeleta, Marta Etmna y 8 personas más

Opiniones en Facebook:

Toni Climent compartió tu foto — me siento privilegiado en Antic Teatre Barcelona.
16 de febrero · Barcelona ·

Toda una lección de cómo darlo todo en escena, toda una lección de entrega. Una narración en primera persona de lo más íntimo a lo más superficial, de lo más sublime a lo más patético, del convencimiento a la inseguridad. Un muestreo excelente de lenguas (euskera, francés, castellano, inglés, catalán) y lenguajes (belle canto, danza, gesto, cuerpo, voz) reunidos en una sola persona que la hacen aún más admirable si cabe.
Erbeste complau. I de quina manera!!
Y si encima eres actriz (o actor) te ahondará especialmente en la fibra o la llaga.
Ezkerrik asco, merci, gracias, thank you, gràcies



Me encanta · Comentar · Compartir

Tú, Yolanda del Moral, Anabel Riquelme y 4 personas más

Gracia Veleiro Peces ¿Se sabe si habrá,alguna representación en Valencia..?
Ya no me gusta · Responder · 2 · 17 de febrero a las 4:26

Eduardo Telletxea compartió el álbum de Antic Teatre Barcelona.
17 de febrero ·

Valiente, divertido, crudo y honesto. BRAVO Rakel Ezpeleta!!!!
Recomiendooooooooo ERBESTE!!
Los martes a las 21h en el Antic Teatre.



Opiniones en Facebook:



Roberto Villalón Vara
29 de noviembre de 2016 ·

¡CABREADO!

Acabo de venir de ver a un PEDAZO DE ACTRIZ maravilloso con un texto suyo BRUTAL. Comedia, musical, monólogo, danza, melodrama, teatro de los absurdo y hasta tesis doctoral caben en este 'ERBESTE' de Rakel Ezpeleta.

Si eres actor o actiz, o si rondas los cuarenta, o si te dedicas a la cultura, o si has perseguido un sueño alguna vez, TIENES QUE VER ESTA OBRA.

¿Que por qué estoy cabreado? Porque no llegábamos ni a 10 los que estábamos hoy en Nave 73.

Mañana es la última oportunidad para verlo.

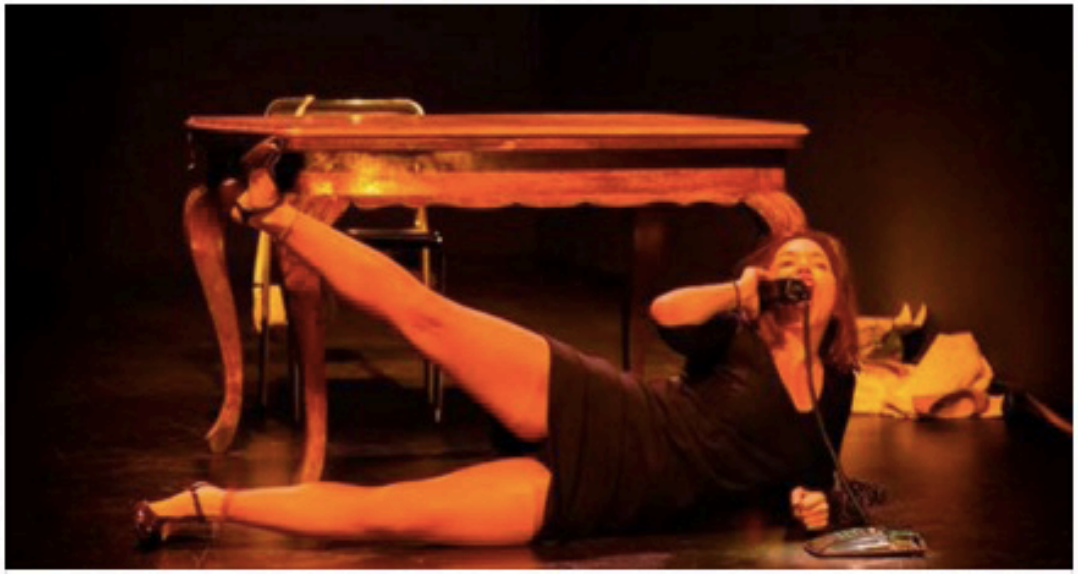
Alberto Velasco, Guillem Clua, Chevi Muraday Paredes (Rakel es la hermana de Markos Marín), Alejandro Melero Salvador, 300 Pistolas Compañía de Teatro, Miguel Pérez Valiente, Julio Bravo, Pedro Pedro Víllora, Juan Luis Iborra, Pepa Marteles... Y a cualquiera que le guste un poco el teatro independiente, os lo recomiendo.





Alvaro Bohantes Barcina
Ayer a las 14:25 ·

Erbeste es un retrato de muchos de nosotros en mayor o menor medida. Un retrato que nos muestra un personaje cercano que lucha y se desespera por adaptarse a un mundo que nos dice cómo debemos ser para ser aceptados. ¡Cuánto esfuerzo de márquetin debemos hacer para que "compren" ese producto que somos nosotros mismos!
Como espectador me he sentido identificado en muchos momentos y también he creído reconocer realidades de mis amigos y gente más cercana.
Una tragedia contada con muchos momentos de humor que nos hicieron reír.
La actriz llena ella sola un escenario con interpretación, danza, música y voz perfectamente justificados para representar el personaje de Erbeste.



NOV
29

Erbeste llega a la Nave 73 (Madrid)
29 de noviembre - 30 de noviembre · Nave 73. C/ P...
12 personas interesadas · 11 personas asistirán

★ Me interesa

Opiniones en Facebook:

Rakel Ezpeleta
7 de octubre de 2016 ·

Hoy empezábamos la gira de Erbeste en un sitio muy especial: El Centro Penitenciario de Lledoners. Nunca antes había visitado una cárcel y, además de curiosidad, tenía cierta inquietud por cómo sería recibida la obra y cómo me sentiría yo actuando sola durante 70 minutos ante una audiencia de sólo hombres, privados de libertad.
Pues bien, me siento agradecida. Publico atento, despierto, activo, respetuoso, implicado, abierto... y ciertos parlamentos de Erbeste, sobre los condicionantes sociales, la libertad y la precariedad ¡qué cobraban una dimensión al ser dichos entre esas cuatro paredes, dedicados a presos...!
Aún no encuentro las palabras para describir lo que he descubierto. Me siento agradecida por haberles podido ofrecer mi trabajo y por recibir después sus comentarios, felicitaciones y confidencias sobre lo identificados que se sentían con Erbeste en tal o cual situación...
De camino a casa, en el coche, hemos leído las respuestas que han escrito en los cuestionarios para mi tesis (¡todos querían participar en el estudio!). Aforismos llenos de filosofía; honestidad inmediata; sueños y realidades vitales atrapados en una frase... frases que me pellizcaban el corazón.
Gracies! Lektort Torik, Errateke, L'Específica · Plataforma de actores y actrices en acción, L' Específica, AADPC, Esther Belvis, Blanca Martínez, Elisenda Moya, Centre Cívic Cotxeres Borrell, Daniel Higienico.



Me gusta · Comentar · Compartir

Blanca Ezpeleta, Emmanuelle Bresson y 129 personas más

Maribel Poyato se siente encantada en Nave 73.
1 de diciembre de 2016 · Madrid, Comunidad de Madrid ·

Todos en cierto modo nos hemos sentido identificados con #erbeste Erbeste llega a la Nave 73 (Madrid) Errateke Rakel Ezpeleta



Tirma Ayerbe con Andrea DeRos y 2 personas más.
1 de diciembre de 2016 · Instagram ·

Increíble función de #erbeste, creación de mi Rakel Ezpeleta!! Que orgullo amiga
Estás soberbia!! Y que gusto compartirlo entre amigos y compañeros!!

Me gusta · Comentar · Compartir

ERREESTE

Loca por complacer

Histórico de actuaciones:

27 octubre 2015, La Fundición, Festival BAD, Bilbao.

12 diciembre 2015, Centre Cultural Euskal Etxea, Barcelona.

9, 16, 23/02/2016 y 01/03/2016. Antic Teatre de Barcelona.

18 marzo 2016 Arropaineko Arragua, Lekeitio.

19 y 20 marzo 2016, Baratza aretoa, Vitoria-Gasteiz.

10 junio 2016, Bilborock, festival BLV Art, Bilbao.

Próximas actuaciones:

7 octubre 2016, 8ª Fira de Lledoners

11 octubre 2016, Espacio Tangente, XI Festival Teatracciones, Burgos.

13 octubre 2016, Espacio PARA, Santa Cruz de Tenerife.

14 octubre 2016, Sala Timanfaya, IV Festival Periplo, Puerto de la Cruz (Tenerife)

15 octubre 2016, El Realejo (Tenerife)

25 octubre 2016, Campus UAB, Bellaterra.

26 octubre 2016, Teatre del Raval, Mostra de Teatre de Barcelona

4 noviembre 2016, Teatro San Francisco, León

5 de noviembre 2016, Sala CNT, Logroño.

29 y 30 noviembre, 2016, Nave 73, Madrid.

3 diciembre 2016, Teatre Local, Sant Jaume Sesoliveres (Piera).

Enlaces:

Video resumen (5 minutos):
https://vimeo.com/148113090

Video completo (Nave 73, versión castellano. Nov. 2016): https://vimeo.com/198083408
Contraseña: erbeste

Video completo estreno (Antic Teatre, versión con más catalán, subtitulada, febrero 2016):
https://vimeo.com/148810900 (contraseña: erbeste)

Info de mini-temporada en el Antic Teatre (video presentación -entrevista-):
http://www.anticteatre.com/programa2016/febrero/erbeste.html

Facebook: www.facebook.com/errateke

Blog: http://www.tea-tron.com/errateke/blog/

Contacto:

Rakel Ezpeleta
erbeste@rakelezpeleta.com
(+34) 615 362805

Entidades colaboradoras:

Coproducen:

errateke Arte Eszeniko Elkartea

L'específica Plataforma d'actrius i actors

BAD Bilboko Antzerki eta Dantza Garaikideen Jaialdia Festival de Teatro y Danza Contemporánea de Bilbao Bilbao Festival of Contemporary Theatre and Dance

Colaboran (residencias):

Arragua Arropaineko

Listner Laboratori Tisner Centre Cívic Cotxeres Borrell

Baratza

Colabora (apoyo a gira):

Gobierno de España · Ministerio de Educación, Cultura y Deporte · inaem Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

ERBESTE

boja

per complaure

ERBESTE (loca por complacer)

de Rakel M. Ezpeleta

Cabaret contemporáneo sobre identidades extrañadas en tiempos de precariedad,

para una actriz-cantante-bailarina.

Erbeste *iz*: 1. Tierra extraña, (el) extranjero. 2. Exilio, destierro.
(Diccionario euskera-castellano 3.000)

"*Preguntar quién eres tú, sólo cobra sentido cuando se cree que uno puede ser alguien diferente al que se es*." Zygmunt Bauman (*Identidad*)

Escena 1. Defensa de PROYECTO a SUBVENCIÓN

Espacio con una amplia mesa de oficina y su silla al fondo. En un lateral del escenario, otra silla. Se ve a la entrada a una mujer, que coge aire (seguridad) y se coloca un gran foulard y unas gafas de sol antes de entrar, con una maleta y un perrito. Se dirige al centro del escenario. Se muestra simpática, interesante y muy segura de sí misma. Hola, ¿qué tal? Al perro: ¡Saluda, Puffy! Mira alrededor y se coloca en el centro del espacio para abrir la maleta y preparar lo que hay dentro. ¿Aquí? Me voy preparando… Al perro: ¡Uy, cosita! Lleva a Puffy a la silla del lateral Zu hemen, moñoño ¡besitos maitia! (…) ¿Sí? Cuando queráis. Track "Pelucas" Sobre música electrónica-undergroud (que recuerda a la de Tom Waits), de detrás de la maleta abierta aparece y desaparece la mujer portando distintas pelucas (son maneras de presentarse). Realiza una coreografía conceptual de 4 min. que resulta grotesca, o, cuando menos, perturbadora. Con cada serie de movimientos con peluca dice una de estas líneas:

Cleopatra se perdió la fiesta.
La entrega de la fuerza. Una muñeca inasible. Ofrecimiento de la sinuosidad
Nunca seré Nataly Portman. Yo siempre tomo el gin-tonic con cilantro. El aluminio nos ha cambiado la vida.
Los viejos sí que saben quiénes son, porque están más cerca del suelo.
Metamorfosis. Yo no soy un bicho raro.

Con el final de la música, la mujer cierra la maleta, se sube a ella y proclama triunfante:
Entregar la fuerza es una necesidad del artista contemporáneo, yo no soy un bicho raro. El aluminio nos ha cambiado la vida pero los viejos sí que saben quiénes son, porque están más cerca del suelo. Y a pesar de que yo sólo tomo gin-tonics con cilantro, y que nunca seré Nataly Portman, ofrecer la sinuosidad es también parte de lo que significa ser una muñeca inalcanzable.
Silencio.

En la mesa hay alguien del tribunal evaluador, mirándola estupefacta. Es la misma intérprete, que ha cambiado de sitio y actitud.

Presidenta del tribunal: Y esto… ¿lo has hecho tú sola o te ha ayudado alguien?

(Desde el mismo lugar sobre la maleta, con la misma postura y sonrisa triunfante que tenía antes:)

Erbeste: Sí, gracias. Efectivamente, he tenido colaboradores… internacionales. El proyecto nació en New York y allí tuve el placer de… saca una botella de agua de su bolso y bebe, tranquilamente, hasta acabarla …compartir veladas y cenas con los performers Marina Abramokovich y Mathiew Graham Smith. Guarda la botella y se vuelve a colocar las gafas de sol y el foulard, enorgulleciéndose. Pudimos hablar del movimiento, de la materialidad, de la necesidad del arte y la importancia de las pelucas… A ver, el proyecto lo he desarrollado yo, pero sí, he tenido colaboradores, importantes, porque conozco a gente importante. Coge la maleta y se dirige a la silla del lateral, para sentarse. De hecho, precisamente, con el permiso del tribunal Arte+I+D, quería hacer la defensa de mi proyecto en inglés. Claro, después de haber vivido 11 meses en New York, como comprenderán, me expreso mejor en inglés que en castellano. Usa vez asentada, con Puffy en su regazo, empieza su defensa en inglés, mientras acaricia al perro y alterna miradas a la mesa de la presidencia y al resto de miembros del tribunal (entre el público). So, this is what I have projected for this grant. As you can see, the starting point of this piece is the materiality of the being… Al poco tiempo se quita las gafas de sol y se dirige hacia la mesa (transición) in this proposal we can see how we are influenced by the textures of things, and how this makes us move in a certain way.

Cuando se sienta en el lugar de la presidenta del tribunal, ésta se pone unos auriculares y escuchamos a la traductora de Erbeste en una voz en off. La presidenta atiende y va reaccionando a lo que escucha(mos) a través de los cascos.

(Voz en OFF –traductora de Erbeste-): Como veis, el tema de partida de esta pieza es la materialidad del ser. Es una propuesta en la que vemos cómo los materiales en los que nos imbuimos hacen que nos movamos de una cierta manera y nos reconozcamos

en nuestros movimientos. No sé si os habéis fijado en que me he concentrado en representar la materialidad del ser a través de las texturas de las pelucas. Evidentemente desde el movimiento siempre, porque el movimiento es lo que mueve el tiempo y lo que modifica el espacio. Entonces, desde el movimiento hemos estrujado la esencia de la materia. Hemos hecho un trabajo etnográfico muy en profundidad, o sea, he estado días y días llevando cada una de estas pelucas y viendo cómo mi ser se iba transformando. O sea que, no somos conscientes pero… Cada peluca tiene una materialidad, además de un color, una forma… y esto nos ha vestido; ha vestido estos caracteres, siempre huyendo del teatro, claro. Estamos en el ámbito de lo performático. Me he inspirado en clásicos como Cunningham y en el trabajo de Xavier Le Roi en cuanto a la relación con el proceso y la motivación del movimiento. Supongo que me seguís… La presidenta asiente pero se está aburriendo y presiona un botón de Fast Forward. Oímos el audio con efecto FF, mientras la presidenta simula mantener la atención: Y sobre todo, he jugado con esa ambivalencia de la no-danza, del movimiento cotidiano, y a la vez la teatralización de esa esencia. Pero vamos, yo estoy en la búsqueda de lo genuino. Hemos ido más allá porque la peluca es tradicionalmente un elemento de segundo o tercer grado. Nunca se le ha dado importancia, porque siempre ha sido como un complemento y aquí es un punto de partida, el punto de partida. Lo que quiero decir es que lo que nos ponemos nos hace como somos. Hemos trabajado de fuera hacia adentro, del objeto que aterriza en ti. Hay tanta filosofía, tanto material sobre el ser desde dentro, y nunca sobre el ser desde fuera. Mostramos cómo lo que te pones te cambia. O sea, que el trabajo está en el límite del reality-show y el arte. La importancia de lo banal… Se entiende el discurso ¿verdad? La pregunta pilla desprevenida a la presidenta, que vuelve a apretar el botón de Play. Volvemos a oír el audio a velocidad normal: Yo entiendo que al público normal le pueda costar. Y bueno, si no lo entiende todo el mundo, no pasa nada. Nosotros trabajamos con este riesgo, ahí, en los límites del arte… pero vamos, lo que está, está, y a mi tampoco me gusta justificar mi trabajo.

Presidenta del tribunal: Ya… y… ¿está terminado o es un boceto?

La intérprete se quita los cascos, y abandona la mesa, para volver al lugar en el que estaba sentada Erbeste, mientras ésta responde en inglés:

Erbeste: Well, I've been lucky enough to live in New York and in Paris, and you know, I know what's going on there…

El público escucha superpuesta la voz en off de la traductora, con Erbeste ya sentada y con Puffy en su regazo, atusándolo.

Traductora -voz en off-: A ver, yo he tenido la suerte de viajar mucho. He vivido en Nueva York, he vivido en París y sabemos, vamos, sé, lo que se cuece más allá. En todo caso, siempre buscamos el público nuevo. El que ya va a ver cosas no nos interesa. Erbeste sigue su discurso grandilocuente. Cuando, de repente, el audio se escucha con efecto Fast Forward, la gesticulación de ella también se acelera. Audio e imagen en FF: Vamos a buscar a aquellos que no se sienten representados con la programación actual. En esto también hemos querido jugar entre la experimentación y las reminiscencias del movimiento y la música pop… con un gusto popular, de lo urbano. Al fin y al cabo, las pelucas que han salido elegidas son pelucas urbanas, que es lo que falta en nuestros escenarios, la urbanidad. Falta que lo local esté presente en nuestros escenarios. Tú vas por el Raval y ves señoras con estas pelucas. Y esto es lo que queremos traer al escenario. No se trata de teatro, ni de danza. Audio y fisicalidad a velocidad habitual (Play): Es el objeto y el ser. Nuestra sociedad necesita este proyecto, porque es la esencia de la presentación, es una metáfora de la presencia. Esta es la idea. Se levanta de la silla Y claro, me ayudaría mucho conseguir esta subvención… Se dirige a la mesa Yo me estoy arriesgando mucho, poniendo todas las energías en este proyecto, ya no hago castings de otras cosas…

//ENG (voz en directo. Sólo se distinguen partes)// Well, I've been lucky enough to live in New York and in Paris, and you know, I know what's going on there… Anyhow, we're always looking for new audiences, we are not interested in those who already go to see things. We're looking for those who don't feel identified with today's programmation. (Fast Forward) That's why we have played with experimentation but also with popular music and culture: the popular, casual taste. Nevertheless, the wigs that have been chosen are, casual-city wigs. That's what's missing on the stage, the casual factor. If you go around Soho/Raval you'll see ladies with these wigs. This is

what we aim to bring to the stage, the cityness. This is not about theater, it is not about dance. It's the object and the being. (Play) Our society needs this project, because it is the essence of the presentation, it's a metaphor of the presence. That's it. And of course, it would be very helpful to get this grant. I'm taking a big risk with this, I am investing a lot in this project. I am not even auditioning as an actress anymore.

Sentada a la mesa, con los auriculares. Con admiración ingenua:

Presidenta del tribunal: Ah, pero ¿eres actriz?

Erbeste: Bueno, tengo formación de actriz, pero los trabajos de actriz son sólo alimenticios, mi vocación real va más allá, yo soy artista. (…) Ondo da, orduan… quiero decir que… espero a la notificación oficial entonces… ¿El numero de cuenta os lo doy cuando me llegue? Muy bien, encantada. Al perro: Saluda, Puffy. Esan aguuur! Coge la maleta para irse. Agur!

Transición luces + música

Escena 2. LA DISTANCIA:

Ya en casa (en la mesa), mientras deshace y rehace la maleta suena el teléfono. Coge con esperanza: Bai? Se decepciona un poco: Kaixo ama (…) Con cotidianidad: Ondo, gaur aurkezpena izan dut… (…) Ez dakit ahal izango dudan (…) Cansada de repetir lo mismo: Ez dakidala ahal izango dudan. Zergatik? Baliteke lanen bat irtetzea eta (…) Impaciente: Jakitean esango dizut, baina oraindik ez dakit, dei diezadatela itxoiten ari naiz (…) Ba oraintxe bertan asistentzia konfirmatu behar bada, ezetz da (…) Sentada en el pico de la mesa, su cuerpo hace movimientos circulares en bucle, uno con cada idea que repite hastiada: Bai, badakit atzedena hartu eta dibertitu beharko nintzatekeela baina ezin dut asteburu osoa hartu horretarako. Lan egin behar dudalako! (…) Justificándose, con hastío: Ez, ez didate ordaintzen ari, badakizu, baina inbertsio bat da, aktibo egon behar da, ikus zaitzatela. Con algo de brío e ilusión por fin: Lehengoan egindako kasting-a, adibidez, Medearena! Katalaneraz prestatutakoa… Harta de que no le siga, no se acuerde, o no le entienda. Se pasa de brusca: **¡Ama, el casting de Medea**

que hice en catalán! Retoma la buena noticia: Tira, ba ondo atera zitzaidan, gustatu eta hartu ninduten! (…) Pozik, bai… horrela ezagutuko naute, baina ezin dut egin: Gauza da, hiru hilabete entseatzen eta ordaindu barik zirela (…) Tira ama, beste batean hitz egingo dugu, bai? Maleta eta klase bat prestatu behar dudala,.. ah! Ama, ba noala! Hitz egingo dugu! (…) Le entran las prisas por colgar y marcharse Música transición Ez, nik deituko zaitut amaitzean, ez iezadazu dei, deitu behar nautela, lineak libre behar ditut. (…) Ez dakit gabonetan gera ahalko naizen… lana izango dut agian, agian 26an bai. Beno ama, presarekin nabilela eta. Ez iezadazu dei, jada nik deituko zaitut bihar edo etzi. Agur! Sale corriendo de su casa y transita deprisa por el exterior del espacio de representación:

Transición luces Ai, ea iritsiko naizen... Ai, ez naizela ailegatzen… Ai, ai… que no llego… Ea iritsiko naizen. Ez dut lortuko. Ai ai, ai, ai… Non da? Non ote? ¡Mierda, no lo encuentro! ¿dónde es?

Escena 3 - CASTING musical audiovisual

Erbeste llega, de entre en público, como un meteorito, con una maleta, azorada y ansiosa. Improvisación con alguien del público:

Que no voy a llegar… Non da…? ¿Conoces el teatro del…? Bueno es igual ¿…la calle de San Antonio es ésta?... Llega al escenario Hemen al da kastinga? ¿Es aquí? Hola, soy Erbeste Sustrai, tenía hora hace 50 minutos, lo siento. Sentitzen dut, zera… Hementxe da orduan? ¡Ay! Digo ¿es aquí? El aeropuerto, me han parado en inmigración… que no sé porqué, porque tengo ojos azules, pero no sé, igual como vengo de… Entonces he perdido el autobús de conexión y me he perdido yo… Pero soy responsable y profesional, nunca he llegado tarde a un rodaje. Por favor, esto es muy importante para mi, ¿lo puedo hacer? (Parece que le han dicho que sí. Una barrera superada. Nuevo espacio) Gracias. ¡Hola! Soy… el número 1345… Claro, a cámara, sí. ¿Esto lo va ver Lars? (…) Mira embobada a cámara ¡Hola Lars!... (al ayudante) Sí, perdón, soy el número 1345, Erbeste Sustrai. Erbeste, Erbeste Sustrai. Sustrai, bai …¡no, que sí! (…) ¿Me presento, o canto primero y luego me presento? Me presento primero, claro. (A cámara) Buenas, soy Erbeste Sustrai, 1345, de Barcelona. No, vasca, de Vitoria-Gasteiz,

pero vengo de Barcelona. (Al ayudante) Si, vasca de Barcelona ¡ja, ja, ja! (A cámara) Tengo treint... Rango de edad 28-43, (explicaciones al ayudante) porque si me recojo el pelo parezco más mayor, intelectual, sofisticada, aristocrática… haría muy bien de reina. Pero tengo energía juvenil. Puedo hacer de adolescente, o de niña ¡como soy bajita! No, claro, en cine no. (A cámara) Y en teatro no me dan papeles de niña por las tetas… Pero si me las aplasto… y ahora también el culo… (Al ayudante) ¿No se ha visto, verdad? ¿cómo es el plano? (A cámara) Bueno, si no hacía de niña ni cuando era niña (Al ayudante, chiste desesperado) ¿Una lolita madurita? (Se recompone del fracaso) A ver... Soy soprano con amplio registro de graves. De aquiiiiii…. a aquíííííí, o más. Canto musical, lírico, litúrgica, pop, rock, jazz, funky... Actriz-cantante-bailarina, cantante-actriz-bailarina… el orden no altera el producto (no les ha gustado el chiste, se da cuenta) ¿Y si canto? Sí, igual sí, ¿no? (explicación para sí misma mientras se prepara) porque con la música entro en otra dimensión y me tranquilizo... Es la pista 3… ¡Ah, el micro, sí! ¡Muchas gracias!

Entra música

Canción rock: **Pero qué te crees**

Qué regusto relamerme recordando
Antes tomábamos helado
Qué regusto…
Solíamos sentir siempre los sueños
Sólo tumbados
Saboreando lo bueno.

Risas, besos… Hoy sí, mañana no.
Y ya llegaron:
Dudas, compromiso, miedo.

¡Ja! que no te mola mi culo…
¿Pero qué te crees?
Este cuerpo no viene de serie
¡Y ninguna nalga nace de la nada!
La cobardía nunca fue plato de mi gusto
Si tienes dudas, crece; si tienes miedo, ¡vete!

Autómatas tontos en el metro

Tránsito de vida ida…
No quiero
Pellízcame ahí para provocarme
Pongo poco por mi parte
Y no puedes.

Erbeste se ha metido en el papel de líder de banda de rock y toma la cámara como micrófono para encarnar a la cantante de su videoclip imaginario.

¡Ja! que no te mola mi culo…
¿Pero qué te crees?
Este cuerpo no viene de serie
¡Y ninguna nalga nace de la nada!
La cobardía nunca fue plato de mi gusto
Si tienes dudas, crece; si tienes miedo, ¡vete!

No, no merece
Cuando tengas algo claro nos vemos
Mientras tanto, no me marees.
¡Ja! ¡pero qué te crees?
Si dejas las excusas, hablamos
Y si no, ¡no me marees!

Con el solo de guitarra Erbeste desbarra y cortan la canción. Congelada, se da cuenta de su desfase y recoloca con vergüenza y mimo la cámara.

Claro, tenía que haber elegido otra canción más… ¿melódica? Es que esta es mía (del orgullo… a la justificación:) pero la compuse hace 12 años, y era por traer algo más genuino –que todos somos genuinos, claro– ¡pero puedo cantar de todo! Soy muy trabajadora. Cualquier cosa que necesite, la aprendo. (Intentando agradar y convencer se excede en explicaciones, desata la verborrea por nervios, para arreglar una metedura de pata suelta otra peor y no escucha:) Soy una hoja en blanco. Soy hipersensible. Y super empática, con todos los seres vivos. Animalista carnívora. Hago de más… pero me estoy quitando. Soy más sincera de lo que aparento a primera vista. Y si me dices "no hagas nada" entonces ya lo hago bien. (…) ¿Quieres que te haga un monólogo de Medea? ¡Sé bailar claqué! No me gusta, pero lo bailo. Hablo cinco

idiomas: castellano, euskera, inglés, francés, catalán… A medida que aprendo uno nuevo olvido el anterior. He ganado 5 premios como profesora, bueno, mis alumnos. Estoy haciendo una tesis doctoral en antropología sobre el pueblo GU, en peligro de extinción. Investigadora, profesora, directora, productora, adaptadora, traductora, gestora cultural, inversora (en mi), animadora, bailaora, cantaora y actriz… ¡actriz!

RITUAL DE CONEXIÓN con el instinto y la intuición. Se encuentra con sus animales kármicos. Abre los ojos. Llevo 20 años haciendo cosas, 4 años cotizados y 2 y medio en el paro. Sin cobrar. ¡Me encantan tus películas! *Los idiotas* me marcó. La vi en París. Al día siguiente lloraba mientras hacía el amor. (…) ¿Alguna pregunta? (…) Bien. Erbeste Sustrai, 1345. Gracias. Bueno, ya me llamáis ¿no? Marcha.

Escena 4. MESA - CASA (teatro-danza):

Erbeste está a solas en su casa (mesa), agotada. Coreografía: del cansancio se mueve a la curiosidad: curiosidad por el espacio, por encontrar nuevas maneras de hacer. La curiosidad le lleva a hacer las cosas por el camino más difícil. Coreografía. La curiosidad le retrotrae a su infancia. Se toma el afán de superación como diversión. ¡Cuidado, no caigas al foso, cuidado! Canciones de infancia: *Sandibel, Mofly*. Juego de conquistas: Ixo!, Kontuz! Bat, bi eta.. hiru! y canción de triunfo sobre la silla: Arturo Erregea. De pie sobre la mesa, oteando en lontananza, campechanía: jota (*No te vayas de Navarra* o *Anda y pínchame una vena*). Descanso tumbada sobre la mesa. Canción: *Tómame o déjame*. Juego de nave espacial. Finalmente, hay que abortar la misión, la nave espacial aterriza, el juego se acaba. ¿Y ahora qué? Track y luces transición

Escena 5. CONGRESO INTERNACIONAL (teatro físico):

Erbeste está escribiendo y leyendo papeles en su mesa. Se levanta y se dirige directamente al público:

¿A cuántas de vosotras os han reclamado alguna vez una personalidad determinada, una manera de ser? ¿Cuántas habéis ofrecido esa personalidad que se reclamaba? ¿Cuantos habéis construido una personalidad que poder ofrecer según los intereses

que circundaban? O, dicho de otra manera ¿Alguna vez se os ha pedido que os comportéis de un modo específico? ¿Alguna vez os lo han exigido, que adaptéis vuestra inercia natural a los intereses del otro? En pro de las normas de convivencia de pareja, de familia, sociales, en pos de la tradición… ("No seas así", "no digas eso", "eso no se hace", "conmigo esto no sirve", "mientras en estés en esta casa respetas mis normas", "No te pongas así, hombre", "mujer, no te lo tomes tan a pecho"…) Es más, ¿os habríais convertido en todo lo contrario de lo que se esperaba de vosotros, rebelándoos al control, si no hubiesen insistido en inculcároslo? ¿De qué sois hoy el resultado?

Es un honor tener aquí a estas personalidades y compartir este panel internacional de psicología social y construcción de identidad. Aplausos.

En una silla, tres reputadas académicas (la francesa, la inglesa y la catalana) con tres corporalidades-personalidades (estirada, expansiva y centrada) exponen sus visiones, (cada una en su idioma). Ellas se llenan la boca de palabras y grandes ideas, pero al público le llega más su gestualidad y corporalidad, que retrata su carácter y en cierto modo, su cultura.

CATALANA: Gràcies. Obro el col·loqui amb una anècdota i un interrogant. Una vegada un home va venir a la meva consulta. Se sentia deprimit i infeliç malgrat el gran èxit dels seus negocis. En les sessions descobrim que ell sempre havia volgut ser científic però que es va negar aquest desig per complaure als seus pares. La seva depressió reflectia una vida brillant ignorant les seves necessitats més profundes… La pregunta és: on queda la formació de la personalitat d'un si les seves metes corresponen a desitjos d'uns altres?

INGLESA: It's a true pleasure to be here. Thank you for hosting this wonderful congress in this beautiful city! That's a perfect question to start with: how emotions shape our personality. In my understanding, emotions only occur pre-assuming some fundamental beliefs, commitments and principles. Feelings are reactions to those moral principles. And unlike the feelings, memories and thoughts, which are transitory

and mutable, beliefs and principles can last in time. In other words, they provide identity.

FRANCESA: Je vous remercie pour la vôtre invitation (trámite de politesse). La formation de l'identité est un processus d'interaction. Si nous pensons au stade du miroir lacanien, nous voyons que avant qu'un enfant apprenne à parler ou à marcher, il se reconnaît dans le miroir comme un être tout entier, il se reconnait comme un «moi». Bien que, en réalité, c'est une reconnaissance de lui-même comme un «autre», il est une objectivation de son être sur une image dont le point de vue et la position sont hors de lui.

CATALANA: Brillant! És clar, l'Identitat està lligada a la subjectivitat i a l'observació.

INGLESA: We could say that identity cannot be developed without an "espectator", an "other".

CATALANA: I aquest "altre" pot ser també la "ombra" jungiana que cal acceptar en un mateix, perquè forma part d'un…

FRANCESA: Ah, non, Jung est un grand conteur, mais ses théories n'ont rien à voir avec la cience ou la rationalité. Ce dont nous parlons ici c'est de la déterritorialisation du je. Et qu'est-ce que le "je"?

CATALANA: Si prenem el cas d'Erbeste, aquella actriu que actuaba sempre com a reflexe…

FRANCESA: Si au moins elle avait fait un espectacle autour de cette problematique…

INGLESA: Well, her last work was about this lack of confidence on her own personality.

CATALANA: La qüestió important potser és… Ommmm…

FRANCESA: Le développement de l'ego c'est un développement du langage symbolique.

INGLESA: When people change their fundamental beliefs, they become different, because the principles of their psychology change.

CATALANA: Ommmm…

FRANCESA: …Au moins ici on doit valorer la rationalité, n'est-ce pas?

INGLESA: Yes indeed, I coudn't agree more with you on this.

CATALANA: Soommmm el que volem?

CATALANA: Soommmm el que estimem?

FRANCESA: L'amour?!! On ne viens pas ici a parler de l'amour!

Transición luz

Escena 6. CASTING PUBLICIDAD

Erbeste habla a una amiga (entre el público), le cuenta excitada las últimas novedades de su vida profesional:

¡Por fin me ha salido una prueba de cantante! Me he preparado a conciencia durante toda la semana. Hice el esfuerzo de contratar de nuevo clases de canto para tener la voz entrenada. 37 euracos la hora (pero hay que estar preparada). Retomé el yoga para abrir el tórax y estirar las vértebras y dormir bien. 8 horas de reloj. Y si me despertaba por la noche por los nervios, retrasaba el despertador. El caso: llego allí y un montón de chicas esperando. No me desanimo. Es normal, somos muchas las que queremos el trabajo. Oportunidades así no se tienen todos los días. Están las que me encuentro en todos los castings. Algunas guapísimas, otras más jóvenes que yo. Pero vamos, cada una tiene lo suyo. Yo estoy muy preparada. Saludo a las que conozco, cortés pero distante. No por nada, por estar concentrada. Si socializas se dispersa la energía. Me dicen que van con retraso. (…) No pasa nada. No hay mal que por bien no venga. Así da tiempo a que se me sequen los dos corronchos gigantes que traigo bajo las axilas, por el calor del metro, por la humedad y, sobre todo, por los nervios. Pero es que en la hora y media que esperé no paraba de sudar. Y no sólo los sobacos: me sudaba el pecho, me sudaban las manos, que nunca me sudan, y notaba gotas de sudor bajo el pelo. ¡Puag! Me levanto del asiento para ir al baño a refrescarme y dejo el retrato sudoroso de mi culo en el asiento. Soy humana. En el baño me miro al espejo, estoy roja como un tomate pero no me puedo lavar la cara y deshacer el maquillaje. Me meto en la cabina del retrete y echo el pestillo. E intento airearme.

Secarme con papel higiénico, quitarme el vestido para airearlo. Aunque el lugar era tan estrecho que no era fácil. Y aprovecho para cantar bajito el tema de la prueba para tenerlo más fresco, pero oigo cómo entra otra chica en el baño y me callo. Se mete en la cabina de al lado y cierra el pestillo. Y también empieza a tararear, bajito, el tema de la audición. (…) Me da entre vergüenza ajena y compasión así que carraspeo y se calla. Coincidimos luego lavándonos las manos. No nos miramos, pero yo veo en el reflejo del espejo que tenía los mofletes aún más rojos que yo. Ya de nuevo en la sala de espera, viendo que mi turno se acercaba, no me paraban de castañear los dientes. Por fin, aparece el hombre de las gafas de pasta que me había dicho que iban con retraso. Entra, dice mi nombre. Y yo entro con él.

Erbeste está ahora en la prueba. Con grandes sonrisas: ¡Hola! A la marca, sí. (…) Erbeste Sustrai. Se dirige a la cámara Agencia Metrobómbori (…). Muestra sus manos, se gira sobre sí misma. Canta el tema propuesto: algo lírico que nos cuesta identificar, hasta el final… es la melodía de un anuncio de ¡Lacasitos! Cuando termina se dispone a marchar pero le cuesta: ¿Cuándo sabremos algo? ¿Quiero decir, cuándo es la PPM? ¿Cuándo nos llaman? En el caso de que nos seleccionen, claro… Bueno, que ya sé que no nos llamáis, no me llaméis, la agencia ya me llama, si eso. Pero ¿cuándo sería? Porque el rodaje es el próximo fin de semana ¿no? Si, bueno, es por organizarme el calendario. A ver, que yo estoy disponible igual, pero por… Si decidís que soy la sel… Vamos, que no quiero presionar, ¿eh?, cuando sea… vosotros tomaos nuestro tiempo porque es una decisión difícil. Somos muchas, muy distintas… Yo espero haber dado lo que pedíais en el briefing… (¿si?) Me habéis hecho sentir muy cómoda ¿eh? Yo respeto mucho vuestro trabajo. Y entiendo lo del retraso porque, claro, hace falta para dedicar a cada una el tiempo que merece… Que da gusto, vaya. Y el sitio lo tenéis muy bonito, muy acogedor. Lo habéis hecho muy bien (Sale).

Transición música y luz

Escena 7. LA ESPERA. Danza con teléfono

Transición música y luz

Escena 8. ENCAJAR EN LA FEMINIDAD. Chanson française

Llega a un nuevo casting. Le indican que se cambie de ropa ¿Dónde? ¡¿Aquí?! Entra fuerte Track SutaGar (doble bombo). Erbeste se prueba con prisa varios vestidos, coreografiadamente. Con el rosa se detiene el track. Le indican que se adelante, se coloca el micro y prueba la postura de feminidad lánguida ideal (a la tercera se la aceptan); entra TRACK "Humana". Prueba la voz de feminidad sensual ideal (a la tercera se la aceptan: aguda y con aire). Canta una Bossa con actitud inspirada en Jane Birkin y en modelos de sensualidad lánguida. Hacia el final de la canción, en proscenio en su baile expansivo levanta los brazos. La música se corta bruscamente. Ella se avergüenza de sus axilas: Pero por lo demás encajo ¿no? (…) Es que, no venía preparada porque venía con el otro vestido… pero vamos, que no me cuesta nada… quiero decir, que soy limpia, pulcra, higiénica, inodora… inocua.

Erbeste, de pie delante de la mesa, incómoda, se quita el vestido rosa. Lo coloca en una esquina de la mesa y corre detrás del galán de noche a ponerse su ropa. Transición Música – luz. Lleva los zapatos rosas a la esquina de mesa: queda dibujada una figura femenina allí, con "pieles" de la feminidad (zapatos de tacón y vestido rosa). **Esc. Descanso bajo la mesa.** Erbeste se ha quedado sola, descansa bajo la mesa -a ver si durmiendo pasan más rápido el fracaso o la soledad-. La música es suave, íntima, familiar. En su intimidad, medio dormida, estira del vestido rosa para cubrirse con él, tiene frío. Cierra los ojos.

Escena 9. MEDEA-RENUNCIAS. Monólogo final

Yo podía haber tenido otra vida. Yo podía haber tenido otra vida. Me imagino ahora mismo en un parque. Jugando en los columpios. Dándole medio plátano para merendar. Imagino a Medea ya vieja, retirada en Atenas imaginando lo mismo. Aunque no tan vieja. En realidad la imagino con mi edad. Imagino a Medea con mi edad imaginándose a sí misma dando la merienda en un parque.

Medea desterrada, Medea en el exilio. Medea a la deriva. Me he mudado de país 4 veces porque quería comerme el mundo. He hecho mías 5 lenguas, pero ningún hogar. Me voy acercando a los 40 y sigo compartiendo piso de alquiler. Yo podía haber tenido otra vida. Medea también pudo haber tenido otra vida. Ella puso a Jasón por encima de todo lo demás, yo renuncié a todo por ser actriz. Ambas, en cualquier caso, lo hicimos por un sueño. Y ambas despertamos de ese sueño.

Despierto veinte años después y veo que la vida ha discurrido a mi alrededor; y que en la mía todo está suspendido excepto el tiempo. Me miro en el espejo y ya no tengo veinte años. Me los he gastado íntegros en soñar. Yo, que tenía una buena opinión de mí, que era optimista. Yo que tenía hambre de mundo, hambre de grandeza, hambre de glamour… ¡que hasta tenía buen humor! Tengo hoy la autoestima por los tobillos: se me fue cayendo en cada casting. Prácticamente he perdido el contacto con mis amigos, no he asistido a las bodas de mis primos ni al entierro de mis abuelos; tampoco he visto crecer a mis sobrinos, no he apostado por una relación de pareja; no me he permitido comer lo que quiero, ni disfrutar los fines de semana, y mucho menos ser madre. Y todo a cambio de vivir un sueño. Despierto veinte años después más sola que Medea, con la sensación de no pertenecer ya a nada, de no ser necesaria para nadie.

Y entonces, tal y como imagino a Medea desde su exilio ateniense, me asomo a la ventana y recuerdo mi otra vida, la que no elegí, la que rocé pero nunca tuve. Lehiotik begiratu eta bizi izan ez dudan bizitza gogora etortzen zait. Norbaitentzat garrantsitsua nintzela. Baserria. Behar nindutela. Ukitu nuen bizitza gogoratzen dut. Ukitu egin bait nuen.

Medea sacrificó a sus hijos. ¿Fue libre para decidirlo? Yo, creyendo que decidía todo, no he decidido nada. Me quedo embarazada y las circunstancias deciden por mí. Aunque me pregunto si también lo hice por perseguir más desesperadamente mi sueño de ser actriz. Amets hura jarraitzea erabaki nuen behin, eta jo ta ke ihardu nintzen… jo ta ke… noiz arte? Erromantizismoa agortzen ari zait. Y no sé si me salen las cuentas. Porque si no puedo decidir sobre mi proyecto de vida ¿qué? Me he dado cuenta de que no soy libre, de ninguna manera. Soy pobre, luego no soy libre. No soy

libre, pero tengo opción: tengo familia. Podría volver a lo conocido, etxera. Horregatik, amore ematea errazagoa izan daiteke niretzat. Hori bai, etsipena beranduegi iritziz gero, porrota bikoitza da. Existe la posibilidad de volver a emigrar… volver a empezar…otro sacrificio. Seguir como Medea, a la deriva. Ya no sé si buscando o huyendo. Nahikoa da. Nekatuta nago. Nire jendea gertu izatea behar dut. Hay que ser muy humilde para renunciar, para volver a casa. Para reconocer a los que me advirtieron de que no lo conseguiría, que tenían razón. ¿Pero tenían razón?

Con el hatillo y la maleta se dirige hacia la salida, pero la música que entra le detiene.

Entra track Bizilore (vals-nana):

Epílogo. CANCIÓN BIZILORE:

Erbeste canta una nana con su hatillo en brazos, junto a la maleta. Después sentada sobre la mesa:

Te cuidaré, no beberé alcohol durante el embarazo
Te cuidaré, no fumaré, haré ejercicio moderado
Te cuidaré, comeré bien, más biológico y todo sano
Te cantaré, sonreiré y nunca escucharás mi llanto.

Te mimaré, me cuidaré, para que crezcas sano y fuerte
Te mimaré, te acogeré, hasta el día de tu muerte.

Como un toro de lidia
henchido de orgullo y honor
que ha vivido a cuerpo de rey
que ha vivido como un gran señor
hasta el día de su sacrificio en un ritual
con el público aplaudiendo a rabiar
su tortura estilizada, legal.

Te cuidaré, no beberé alcohol durante el embarazo

Te cuidaré, no fumaré, haré ejercicio moderado

Y te hablaré, y conectaré, seremos dos dentro de un vientre

Te cantaré, me aferraré a cada instante de esta suerte

No lloraré, superaré, sentir tu fuerza y que has luchado

Mi ritual será inmoral, mi sacrificio será privado.

Será vedado

Será apocado

¿Será ilegal?

¿Será penado?

Será forzado

Será sagrado

Será purgado

¿Será ficción?

¿Será, será…?

Camino abandonado.

Erbeste baja de la mesa en la última estrofa y deshace poco a poco su hatillo sobre la mesa. Vemos que se trata de un mantel vasco bordado a mano que guarda dentro un buen queso artesano y un gran cuchillo. Éstos se descubren en los 10 segundos finales. La canción acaba cuando Erbeste, en ritual de sacrificio, clava visiblemente el cuchillo en el queso. Con luz en *fade out* y en silencio, Erbeste corta un trozo y se lo lleva a la boca, comiéndose simbólicamente el fruto de sus entrañas. Oscuro.

FIN y sobremesa

ERBESTE (Crazy to Please)

By Rakel Ezpeleta

(English adaptation done in collaboration with Kate Eaton)

Sc. Defending the PROJECT for a GRANT

Hallo, how are you doing? Say hi, Puffy! Here? I'm just getting ready. Yes? Whenever you like.

Music

Cleopatra lost the plot

Putting it out there. An inaccessible doll. A suggestion of sinuosity

I will never be Natalie Portman. I always drink gin and tonic with a touch of coriander. Aluminium has changed our lives.

Old people know who they are, because they are closer to the earth.

Metamorphosis. I am not a weirdo.

Putting it out there is a pre-requisite for the contemporary artist. I am not a weirdo. Aluminium has changed our lives, but old people know who they are because they are closer to the earth. And despite the fact that I only drink gin and tonic with coriander and that I'll never be Natalie Portman, a suggestive sinuosity is also part of what it means to be an unattainable doll.

Board: And… Have you done this all on your own, dear, or has someone helped you?

Erbeste: Yes, thank you. In fact, I have had collaborators… international ones. The project originated in New York and there I had the pleasure of… sharing nights out and evenings in with the performance artists Marina Abramokovich and Mathiew Graham Smith. We were able to talk about movement, materiality, the necessity of art and the importance of wigs… So yes, I have developed the project myself but yes, I have had collaborators, important ones, because I know important people. As a matter of fact, to be precise, with the permission of the Research Panel, I wanted to defend my project in Spanish. Although my English is impeccable, only the musicality of Castilian can allow me to express each tiny nuance of my project to the Board. I have brought my interpreter with me. So, this is what I have envisioned for this grant. As you can see, from the proposal, the starting point for this piece is the materiality of the being… how we are affected by the textures of things and how this makes us move in a certain way.

(Voice OFF – Erbeste's translator): As you can see, the starting point for this piece is the materiality of the being. In this proposal we see how the feel of the things that surround us, the materials that we are in contact with make us move in a certain way and how we recognize ourselves in our movements. Perhaps you noticed that I have focussed on portraying the materiality of being through the textures of the wigs? The starting point is always movement, because movement is what shifts time and modifies space. So, from movement we have extracted the essence of the material. We have made a profound ethnographical study, which is to say, I have spent days and days wearing each one of these wigs to see how my being is transformed. Although, we are not aware of it… each wig has a materiality, as well as a colour, a form… and that has clothed us, clothed these characters, I am not talking about theatre, of course. We are talking about performance-art. When it comes to the relationship between process and the impetus of movement I have been inspired by the classicists like Cunningham and by the work of Xavier Le Roi. If you get my drift … and above all I have played with the ambivalence of non-dance, of everyday movement and at the same time the theatricalization of that essence. I am looking for what's authentic, what's real. We have gone beyond that though because a wig is traditionally a second or third grade item. It has never been that important, because it has always been an accessory and here it's a starting point, the starting point. What I want to say is that what we wear makes us who we are. We have worked from the outside in, from the object that you wear. There is so much philosophy, so much material on the inside self and nothing on the outside self. We show how what you wear changes you. This work then is at the boundary of reality-show and art. The importance of the banal… You understand the discourse, don't you? I know it might be a bit hard for the general public. But it's not a big deal if some people don't understand it. We work with that risk there at the limits of art… anyway, it is what it is, and I don't like justifying my work either.

Board: Right… And so, is that it or is there more??

Erbeste + Offstage Voice: Well, I've been lucky enough to travel a lot. I've lived in New York, I've lived in Paris and so, you know, I know what's happening there… Anyway, we're always looking for new audiences. We're not interested in people who already go to see things. We're looking for people who don't identify with what's being programmed at the moment. That's why we wanted to play around with experimentation and cultural reminiscence, pop music… popular, ordinary tastes. After all the wigs that have been chosen are everyday street wigs. That's what's missing on stage – the everyday factor. If you go around London, you'll see women wearing these wigs. That's what we want to bring to the stage. The city factor. It's not about theatre, it's not about dance. It's about the object and the being. Society needs this project because it is the essence of the presentation, a metaphor for the state of being. So, that's it. And of course, it would help me enormously to get this grant…

I'm risking a lot here, investing all my energies in this project. I'm not even auditioning as an actress anymore.

Board: Oh, so you're an actress?

Erbeste: Well I trained as one, but work as an actress is just supplementary, my true vocation is to be an artist. (…) Bueno, entonces … what I mean is… I'll wait for the official notification then… Shall I send you my bank account details when I get home? Lovely, great. Say 'bye Puffy. Cheerio! Tootle pip! 'Bye!

Esc. LA DISTANCIA:

This scene in Basque must be done in the original language. Some options for the staging: 1- The audience wear headphones there is 'simultaneous translation'. 2-There are surtitles. 3- There are print outs on each seat of the speech in English or a variety of different languages (the technician or Erbeste can show them on stage). 4- The speech remains in Euskara with no concession to the audience so that they feel frustrated and wish they spoke more languages

At home (table), while she unpacks and re-packs her suitcase, she speaks on the line phone.
Bai? Kaixo ama (…) Ondo, gaur aurkezpena izan dut… (…) Ez dakit ahal izango dudan (…) Ez dakidala ahal izango dudan. Zergatik? Baliteke lanen bat irtetzea eta (…) Jakitean esango dizut, baina oraindik ez dakit, dei diezadatela itxoiten ari naiz (…) Ba oraintxe bertan asistentzia konfirmatu behar bada, ezetz da (…) Bai, badakit atzedena hartu eta dibertitu beharko nintzatekeela baina ezin dut asteburu osoa hartu horretarako. Lan egin behar dudalako! (…) Ez, ez didate ordaintzen ari, badakizu, baina inbertsio bat da, aktibo egon behar da, ikus zaitzatela. Lehengoan egindako kasting-a, adibidez, Medearena! Katalaneraz prestatutakoa… ¡Ama, el casting de Medea que hice en catalán! Tira, ba ondo atera zitzaidan, gustatu eta hartu ninduten! (…) Pozik, bai… horrela ezagutuko naute, baina ezin dut egin: Gauza da, hiru hilabete entseatzen eta ordaindu barik zirela (…) Tira ama, beste batean hitz egingo dugu, bai? Maleta eta klase bat prestatu behar dudala,.. ah! Ama, ba noala! Hitz egingo dugu! (…) Music Ez, nik deituko zaitut amaitzean, ez iezadazu dei, deitu behar nautela, lineak libre behar ditut. (…) Ez dakit gabonetan gera ahalko naizen… lana izango dut agian, agian 26an bai. Beno ama, presarekin nabilela eta. Ez iezadazu dei, jada nik deituko zaitut bihar edo etzi. Agur!
Lighting transition
Ai, ea iritsiko naizen... Ai, ez naizela ailegatzen… Ai, ai… Ea iritsiko naizen. I have to make it. Ez dut lortuko. Ai ai, ai, ai… Non da? Non ote? Where is this place?

Sc. CASTING FILM MUSICAL

I'm never going to get there…Non da…? Do you know a theatre called…? Doesn't matter… Is this Denmark Street? Never mind, whatever. Hemen al da Kastinga – casting? Here? Hi, I'm Erbeste Sustrai, I should have been here 50 minutes ago, I'm so sorry. Sentitzen dut, zera… Hermentze da orduan? Shit! English. Sorry! Is it here? I had a problem at the airport, they stopped me at immigration, don't know why maybe it's the European passport? I still have freedom of movement, right? Anyway, I missed my connection from the airport and then I got lost… but I am professional and reliable, and I've never turned-up late for a shoot. Please, this is really important to me. Can I do it? Thank you so much. Hi, I'm… number 1345… to the camera, yes, of course. Will Lars see this? Hi, Lars! Yes, sorry, I am number 1345, Erbeste Sustrai. Erbeste, Erbeste. Sustrai, bai… yes, no, no not 'bye', bai means yes in Basque, yes, that's it! Do I introduce myself or sing first and then introduce myself? I introduce myself first, of course. Hallo, I am Erbeste Sustrai, 1345, from Barcelona. Well I'm from the Basque Country actually, but I live in Barcelona. Yes Basque, from Barcelona. I am thirty… playing age 26-43, because if I tie my hair back, I look older, intellectual, sophisticated, aristocratic even – I'd make an excellent queen. But I also have a youthful energy, I could play a teenager or a child as I'm short! No, not for a film role, obviously. I don't get cast as a kid in the theatre because of my tits… although I could bind them… and then my bum's a bit big. You can't see it right? It's a close-up? Well I didn't even play a kid when I was a kid! An over-ripe Lolita? Anyway… I'm a soprano with an ample bass register. From Heeeeere… to heeeeere… or more. I can sing, musical, lyrical, liturgical, pop, rock, jazz, funk… Actress-singer-dancer, singer-actress-dancer… the original triple threat! Shall I sing? Yes, yeah, yes, no? Music takes me to another place it calms me down… it's Track 3… Oh yes, the microphone, yes! Thank you very much!

Rock Song: **What Were You Thinking?**

The aftertaste lingers on my lips
The ice-cream that we ate
The aftertaste….
The traces of our dreams
Still linger on
Taste bittersweet, linger on

Laughter, kisses… now yes, tomorrow no
Commitment phobia, doubts
Come crashing through

Ha! Don't chase my ass...
What were you thinking?

This body's a one-off baby
They broke the mould when this butt was born
I never liked the taste of coward-ice
If you have doubts, grow; if you're scared, go!

Automated zombies on the metro
One-way life, strife…
I don't want this.
Go on touch me, turn me on…
I bet you can't
That train has gone

Ha! Don't chase my ass…
What were you thinking?
This body's a one-off baby
They broke the mould when this butt was born
I never liked the taste of coward-ice
If you have doubts, grow; if you're scared, go!

No, no mercy
When you find the light, we'll see
Meanwhile don't make me sick.
Ha! Just what were you thinking?
If you leave your lies, we'll speak.
Until then, no mercy, you make me sick!

Maybe I should have chosen a slightly more… melodic… song? That one's mine actually, although I wrote it about 15 years ago, I wanted to bring something more authentic – well we're all authentic, of course – but I can sing anything! I'm a really hard worker. Anything you need, I can do it. I'm a blank sheet, I'm hypersensitive and super-empathetic, with all living beings, I love animals even though I eat them! I try too hard, but I'm working on it. I'm much more sincere than I appear at first sight. If you tell me to "do nothing" then I can do it really well. (…) Do you want me to perform a monologue from *Medea*? I can tap dance! I don't like it, but I can do it. I speak five languages: Spanish, Euskara, English, Catalan, French… Every time I learn a new language, I forget the last one. I've won five prizes for teaching, well, my students have. I'm doing a PhD in anthropology about the indigenous Gu people who are in danger of extinction. Researcher, teacher, director, producer, adapter, translator, cultural mediator, investor (in myself), animator, dancer, singer and actress… Actress! I have been doing things for 20 years. 4 of those years were well paid for the rest of the time I just about scraped by... I love your films! *The Idiots* really affected me. I saw it in

Paris. The next day I cried whilst making love (…) Any questions? (…) Great. Erbeste Sustrai, 1345. Thank you. So, you'll call me, right?

Scene TABLE (dance-theatre):

Erbeste está a solas en su casa (mesa), agotada. Coreografía: del cansancio se mueve a la curiosidad: curiosidad por el espacio, por encontrar nuevas maneras de hacer. La curiosidad le lleva a hacer las cosas por el camino más difícil. Coreografía. La curiosidad le retrotrae a su infancia. Se toma el afán de superación como diversión. Careful, don't fall into the pit, careful! Canciones de infancia: *Sandibel, Mofly*. Juego de conquistas: Ixo!, Kontuz! Bat, bi eta.. hiru! y canción de triunfo sobre la silla: Arturo Erregea. De pie sobre la mesa, oteando en lontananza, campechanía: jota (*No te vayas de Navarra* o *Anda y pínchame una vena*). Descanso tumbada sobre la mesa. Canción: *Tómame o déjame*. Juego de nave espacial. Finalmente, hay que abortar la misión, la nave espacial aterriza, el juego se acaba. ¿Y ahora qué? Music Track and lightining transition

Sc. INTERNATIONAL CONFERENCE (physical theatre):

How many of you have ever been required to display a particular facet of your personality? How many of you have actually behaved in the way demanded of you? How many of you have ever adopted a personality to suit a particular set of circumstances? Or to put it another way, have you ever been required to behave in a certain manner? Has anyone ever demanded that you change your usual behaviour to please others or to conform to certain societal norms? Obeying the rules of living together as a couple, as a family, with friends, or upholding tradition… ("don't be like that", "don't say that", "you mustn't do that", "that won't work with me", "whilst you live in this house you will obey my rules", " don't get like that, mate", "don't take it to heart so, woman"…) What's more, who would you be now if you hadn't done the reverse of what was expected of you, if you hadn't rebelled against control, against those rules that were insistently drummed into you? Who are you today as a result of all that?

It is an honour to have a panel of such eminent academics to open this international conference on social psychology and the construction of identity.

CATALANA: Gracias. Abro el coloquio con una anécdota y un interrogante. Una vez un hombre vino a mi consulta. Se sentía deprimido e infeliz a pesar del gran éxito de sus negocios. Durante las sesiones descubrimos que él siempre había querido ser científico pero que había reprimido ese deseo por complacer a sus padres. Su depresión reflejaba una vida

brillante ignorando sus necesidades más profundes... La pregunta es: ¿dónde queda la formación de la personalidad de uno si sus metas corresponden a los deseos de otros?

INGLESA: It's such a pleasure to be here. Thank you so much for hosting this wonderful conference in this beautiful city! What a perfect question to start with: how do emotions shape our personality? As I understand it, emotions only occur pre-assuming some fundamental beliefs, commitments and principles. Feelings are reactions to those moral principles. And unlike feelings, memories and thoughts, which are transitory and mutable, beliefs and principles endure through time; in other words, they provide identity.

FRANCESA : Je vous remercie pour la vôtre invitation. La formation de l'identité est un processus d'interaction. Si nous pensons au stade du miroir lacanien, nous voyons qu'avant qu'un enfant apprenne à parler ou à marcher, il se reconnaît dans le miroir comme un être tout entier, il se reconnait comme un « moi ». Bien que, en réalité, c'est une reconnaissance de lui-même comme un « autre », il est une objectivation de son être sur une image dont le point de vue et la position sont hors de lui.

CATALANA: ¡Brillante! ¡Claro, la identidad está ligada a la subjetividad y la objetivación!

INGLESA: We could say that identity cannot be developed without a "spectator", an "other".

CATALANA: Y este "otro" puede ser también la "sombra" Jungiana que hay que aceptar en una misma, porque forma parte de uno…

FRANCESA : Ah, non, Jung est un grand conteur, mais ses théories n'ont rien à voir avec la science ou la rationalité. Ce dont nous parlons ici c'est de la déterritorialisation du je. Et qu'est-ce que le "je"?

CATALANA: Si tomamos el caso de Erbeste, aquella actriz que actuaba siempre como reflejo…

FRANCESA : Si au moins elle avait fait un spectacle autour de cette problématique…

INGLESA: Well, her last work was about a lack of confidence in her own personality.

CATALANA: La cuestión importante quizá sea…. Ommmm…

FRANCESA : Le développement de l'ego c'est un développement du langage symbolique.

INGLESA: When people change their fundamental beliefs, they alter, because the principles of their psychology change.

CATALANA : Ommmm…

FRANCESA : …Au moins ici on doit valorer la rationalité, n'est-ce pas ?

INGLESA: Yes indeed, I couldn't agree more with you on this.

CATALANA: Ommmm… ¿sommmmos lo que queremos ser?

CATALANA: ¿Soommmmos lo que queremos?

FRANCESA : L'amour ?!! On ne vient pas ici à parler de l'amour !

Sc. COMMERCIAL CASTING

At last I've got a singing audition! I've been preparing conscientiously all week. I made the effort to get some more singing lessons so that my voice was up to scratch. 40 big fat Euros an hour (but you've got to be prepared). I took up yoga again to open up my thorax and stretch-out my spine and help me sleep. 8 hours exactly. And if I woke up in the night because of nerves, I would adjust the alarm clock. Anyway: I get here, and there's loads of girls waiting. I'm not worried. It's normal. We all want the work. You don't get opportunities like this every day, They're the same ones I see at all the castings. Some of them are stunning, most are younger than me. …it's ok, everyone has their thing. I'm really well prepared. I say hallo to the ones I know, polite but distant. Not for any reason, just to stay focussed. If you socialise you dilute your energy. They're running late apparently (…) It's fine. Everything happens for a reason. That way I'll have time to dry the two ginormous sweaty patches that have appeared under my armpits due to the heat on the underground and then running like crazy up the escalator to get to this audition on time and above all my nerves. I didn't stop sweating the whole hour and a half I waited. Not just my armpits: my chest was sweating, my hands were sweating, they never sweat, and there were drops of sweat in my hairline. Yuck! I get up from the seat to go to the bathroom to freshen up and leave the sweaty imprint of my arse on the seat. I am human. In the bathroom I look at myself in the mirror, I'm as red as a tomato but I can't wash my face as it would ruin my makeup. I go into the cubicle and lock the door. I try to air myself. I dry myself with toilet paper and take off my dress to give it an airing. The cubicle is very narrow, so it isn't easy. I take the opportunity to sing the song for the audition under my breath to have it fresh in my mind, but I can hear there's another girl in the bathroom, so I stop. She goes into the next-door cubicle and locks the door; she also starts quietly singing the audition song to herself (…) I feel something between shame and compassion, so I clear my throat and she stops. We wash our hands at the same time. We don't look at each other, but I can see from the reflection in the mirror that her cheeks are even redder than mine. Back in the waiting room, with my turn getting near, my teeth just won't stop chattering. At last the guy in the horn-rimmed glasses who told me they were running late appears. He enters, says my name and I go in with him.

Erbeste: Hi! On the mark, yes. (…) Erbeste Sustrai, Metro Artistes Agency.

[…] When will we know? I mean when do we hear? When do they call us? If we're selected, of course… I mean obviously I know that you don't call us, don't call me, it's my agent that calls me. But, when would it be? Because the shoot is next weekend, right? And, well, I need to organise my calendar. I mean, I'm available anyway, but for… if you decide that I'm the p… no pressure yeah? Whenever… you need to take your time because it's a difficult decision. There are so many of us, all different… I hope I gave you what you asked for in the

briefing… You've made me feel so comfortable, yeah? I really respect your work and I understand the delay because you've got to let everyone have enough time… which is great, yeah. And such a lovely place, really cosy. You've done it really well.

Sc. WAITING. Dance with telephone

Sc. FITTING IN WITH FEMININITY French song

Llega a un nuevo casting. Le indican que se cambie de ropa. Where? Here?! Entra fuerte Track SutaGar (doble bombo). Erbeste se prueba con prisa varios vestidos, coreográficamente. Con el rosa se detiene el track. Le indican que se adelante, se coloca el micro y prueba la postura de feminidad lánguida ideal (a la tercera se la aceptan); entra TRACK "Humana". Prueba la voz de feminidad sensual ideal (a la tercera se la aceptan: aguda y con aire). Canta una Bossa con actitud inspirada en Jane Birkin y en modelos de sensualidad lánguida. Hacia el final de la canción, en proscenio en su baile expansivo levanta los brazos. La música se corta bruscamente. Ella se avergüenza de sus axilas: But apart from that I fit in, don't I? (…) It's just that I wasn't prepared because I came wearing the other dress… but anyway it's not a problem… I mean I'm clean, tidy, hygienic, odourless… innocuous. Erbeste, de pie delante de la mesa, incómoda, se quita el vestido rosa. Lo coloca en una esquina de la mesa y corre detrás del galán de noche a ponerse su ropa. Transición Música – luz. Lleva los zapatos rosas a la esquina de mesa: queda dibujada una figura femenina allí.

Sc. Resting under the table. Erbeste se ha quedado sola, descansa bajo la mesa -a ver si durmiendo pasan más rápido el fracaso o la soledad-. La música es suave, íntima, familiar. En su intimidad, medio dormida, estira del vestido rosa para cubrirse con él, tiene frío. Cierra los ojos.

Sc. MEDEA-RENUNCIATION. Final Monologue

I could have had another life. I could have had another life. I imagine myself right now in a park. Playing on the swings. Handing him half a banana as a snack. I imagine Medea already old, retired to Athens imagining the same thing. Not that old though. In reality I imagine her my age. I imagine Medea my age imagining herself handing out a snack in the park.

Medea banished, Medea in exile, Medea adrift. I moved countries four times because I wanted to devour the world. I've made five languages mine, but I've never made a home. I'm almost 40 and I still share a rented flat. I could have had another life. Medea could have had another life too. She put Jason before everyone and anything, I renounced everything to become an actress. Both of us, in each case, did it for a dream. And both of us woke up from that dream.

I wake up twenty years later and see that life has flown by around me and that in my life everything is suspended except time. I look at myself in the mirror and I'm not twenty anymore. I have spent those long years dreaming. I, who had a good opinion of myself, who was an optimist. I, who was hungry for the world, hungry for greatness, hungry for glamour… I even had a good sense of humour! Now my self-esteem has fallen through the floor: it fell a little further at each casting. I have lost touch with most of my friends, I didn't go to my cousins' weddings or my grandparents' funeral; I haven't seen my nieces and nephews grow up either, I haven't found myself a partner; I haven't let myself eat what I want or enjoy the weekends, much less become a mother. And all this in exchange for living a dream. I wake up twenty years later, lonelier than Medea, with the sensation that I don't belong anywhere now and that nobody needs me.

And then, in the same way that I imagine Medea from her Athenian exile, I look out of the window and remember my other life, the one I never chose, the one I brushed up against but never had. Lehiotik begiratu eta bizi izan ez dudan bizitza gogora etortzen zait. Norbaitentzat garrantsitsua nintzela. Baserria. Behar nindutela. Ukitu nuen bizitza gogoratzen dut. Ukitu egin bait nuen.

Medea sacrificed her children. Was she free to decide that? I, thinking that I was free to decide everything, have decided nothing. I got pregnant and the circumstances decided my options for me. Although I do wonder whether I also did it to pursue my dream of being an actress even more desperately. Amets hura jarraitzea erabaki nuen behin, eta jo ta ke ihardu nintzen… jo ta ke… noiz arte? Erromantizismoa agortzen ari zait. I'm done with romanticism, it gets you nowhere... And what if I got it all wrong? You can't make choices about your life if you don't have options. I have realised that I am not free, in any way whatsoever. I am poor, so I am not free. I am not free, but I do have a choice: I have a family. I could go back to what I know. Etxera. Horregatik, amore ematea errazagoa izan daiteke niretzat. Hori bai, etsipena beranduegi iritziz gero, porrota bikoitza da. There's the possibility of emigrating again, starting again… another sacrifice. Stay adrift, like Medea. Searching or escaping? I don't know. Nahikoa da. Nekatuta nago. Nire jendea gertu izatea behar dut. You have to be very humble to renounce everything, to return home. To recognise that those who told me I would never achieve it, were right. Were they right though?

Epilogue. BIZILORE SONG:

I'll care for you; no cigarettes, I'll exercise in moderation
I'll care for you; no alcohol, no drinking during your gestation
I will eat well, lots of fresh food, and it will be mostly organic
I'll sing to you, I'll smile at you, I'll never cry or panic
I'll care for you; no cigarettes, I'll exercise in moderation
I'll care for you; no alcohol, no drinking during your gestation
I'll care for you, look after you, so you grow up fit and strong
I'll spoil you and shelter you, your whole short life long.

Like a proud fighting bull
A magnificent beast
Reared on the food of kings
Honoured like a lord at the feast
Until the day dawns at last for the ritual sacrifice
With the crowd rising-up, urging on with applause
the stylised, legal torture of the fight.

I'll talk to you, connect with you, the two of us in-utero
I'll sing to you, I'll cling to you wherever you might go.

I will not cry, I'll get over it, I'll feel your strength, your tiny struggle
My ritual will be immoral, my sacrifice a private trouble
It will be off-limits
It will be inhibited
Will it be illegal?
Will it be prohibited?
It will be necessary
It will be scary
It will be punitive

Will it be sacred

Will it be taboo

Will it be untrue?

Will it be, will it be…?

A deserted avenue…

Lights fade out

The END

Dónde y cuándo has visto Erbeste:

_____

En qué situaciones o características te has sentido (más) identificado/a con Erbeste:

☐ Haber tenido que viajar lejos para desarrollar tu carrera profesional
☐ Echar de menos a la familia
☐ Renunciar a la maternidad/paternidad por a la vocación profesional.
☐ Renunciar a tu carrera profesional por tu familia
☐ No tener tiempo para tu vida social/personal
☐ Estar más pendiente de lo que quieren los demás de ti que de lo que quieres tú.
☐ Sentirte inseguro/a de ti mismo/a
☐ Llenar los vacíos con verborrea o acciones (horror vacui).
☐ Estar mucho tiempo sin empleo.
☐ Estar sobrecualificado/a para el trabajo que realizas o al que optas.
☐ Tener que modificar tu manera de presentarte (tu aspecto…) por cumplir con cánones y roles de género.
☐ Sentir que se te hace tarde, en la vida.
☐ Otra(s). Especifica:

"Aurreko egunean egindako casting-a, katalanez zena, Medearena… ama, ¡el casting de Medea que hice en catalán!"
¿Te incomoda que haya escenas en una lengua que no dominas?

¿Cómo llevas en tu día a día el convivir cada vez con más lenguas?

En la canción final sobre renuncias y sacrificios, Erbeste descubre que, dentro del hatillo al que dedica su canción, hay un queso. En tu caso, ¿te parece que un queso artesano puede simbolizar un hogar, tu familia, tu lugar de pertenencia? ¿De qué manera?

Si tuvieras que definirte escénicamente ¿Qué cosa concreta (objeto, imagen, sonido…) representaría aquello que es importante para ti? ¿Qué ideas o sensaciones simboliza eso que has elegido?

"Investigadora, profesora, directora, traductora, autora, adaptadora, productora, gestora cultural, inversora (en mí), animadora, bailaora, cantaora y actriz, ¡actriz!" ¿En qué te hace pensar ese esfuerzo de Erbeste por adaptarse al mundo laboral? Cuando no la seleccionan para un trabajo al que opta puede desinflarse o esforzarse aún más... ¿Te has sentido identificado con alguna de las situaciones que vive la protagonista? (Explícanos…)

"Estoy haciendo una tesis doctoral en antropología sobre el pueblo GU, en peligro de extinción".
("Gu" es "nosotros" en euskera.) Para ti, ¿quién es "nosotros"?

"Me quedé embarazada y las circunstancias decidieron por mí. (…) Soy pobre, luego no soy libre".
En relación con la conciliación laboral-familiar, ¿hasta qué punto crees que la condición social limita nuestro libre albedrío? ¿Alguna circunstancia social te ha impedido desarrollar plenamente tus deseos?

¿Crees que lo que le pasa a Erbeste es característico del tiempo en el que vivimos? ¿Por qué?

Por último, si relacionado con estos temas has tenido una experiencia o idea que te parezca que vale la pena compartir, puedes escribirla o dibujarla aquí… o cantársela, bailársela o contársela en persona a Rakel en la sobremesa mientras coméis el queso. Si ahora no tienes tiempo o no te apetece, te animo a que la compartas por mail (erbeste@rakelezpeleta.com) o en los blogs de la compañía (Facebook.com/errateke , www.tea-tron.com/errateke/blog).

Los datos y respuestas personales de esta encuesta sólo se utilizarán con fines científicos y de manera anónima. La metodología que utilizamos en este estudio es Comunicativa Crítica y se basa en que los participantes sean activos y puedan hacer aportaciones durante todo el proceso. Por eso, te pido el mail de contacto, para enviarte los resultados y que puedas revisarlos y opinar antes de darlos por buenos.

¡Gracias! Eskerrik asko!

DATOS PERSONALES:

Edad:
Dedicación/profesión:
Lugar de nacimiento:
Lugar de residencia:
Género (H-M):
Idiomas que hablas:
Nombre (opcional):
Email (opcional):

Non eta noiz ikusi duzu Erbeste:

_____

Zein egoera edo ezaugarritan identifikatu zara gehien Erbesterekin:

- ☐ Norberaren lanbidea garatze aldera, atzerrira/urrunera bidaiatu izana
- ☐ Familia faltan izatea
- ☐ Lanerako bokazioa dela eta, amatasunari/aitatasunari uko egitea
- ☐ Zure familia dela eta, lanbideari uko egitea
- ☐ Zure bizitza sozialerako/pertsonalerako astirik ez izatea
- ☐ Zugandik espero dutena zuk zeuk nahi duzunaren gainetik ipintzea
- ☐ Zeure buruarekin segurtasunik ez izatea
- ☐ Hutsalaldiak berbontzikeriaz edo ekintzez betetzea (horror vacui)
- ☐ Luzaroan lanik gabe egotea
- ☐ Egiten edo egingo duzun lanerako gehiegizko prestakuntza izatea
- ☐ Zeure burua aurkezteko modua (zure itxura…) egokitu behar izatea arauak zein rolak betetzeko
- ☐ Bizitzan berandu zabiltzala sentitzea
- ☐ Beste batzuk. Zehaztu:

"Aurreko egunean egindako casting-a, katalanez zena, Medearena… ama, ¡el casting de Medea que hice en catalán!"
Desatsegina egin zaizu eszenak egotea menperatzen ez dituzun hizkuntzetan?
Zelan daramazu zure egunerokoan gero eta hizkuntza gehiagorekin kontaktuan egotea?

Erbestek fardel bati dedikatzen dio azken abestia —uko egite eta sakrifizioen gainekoa—; Amaieran ikusten da fardelaren barruan gazta bat dagoela. Zure kasuan, uste duzu gazta batek irudika dezakeela zeure etxea, familia, herria? Zein zentzutan?
Zein objektuk irudikatuko luke hoberen zuretzako inportantea dena? Eta, zehazki, zein gauza irudikatzen ditu aukeratu duzun horrek?

"Investigadora, profesora, directora, traductora, autora, adaptadora, productora, gestora cultural, inversora (en mí), animadora, bailaora, cantaora y actriz, ¡actriz!" Zer pentsarazten dizu lan-mundura egokitzeko Erbestek egindako ahaleginak? Aurkeztu den lan baterako aukeratzen ez dutenean, gogogabetzen da edo, alderantziz, indar gehiagoz ahalegintzen da… Protagonistak bizi izandako egoeraren batekin identifikatu egin zara?

"Me quedé embarazada y las circunstancias decidieron por mí. (…) Soy pobre, luego no soy libre".
Lana eta familiaren arteko kontziliazioari dagokionez, zure ustez, zein neurrira arte baldintza sozialek muga dezakete gure erabakitzeko ahalmena? Egoera sozialen batek galarazi dizu zure desioak bete-betean aurrera eramatea?

¿A cuántas de vosotras os han reclamado alguna vez una personalidad determinada, una manera de ser? Zenbaitek eskaini duzue izaera hori? Hemen erantzun ahal diozu Erbesteri. Kontatu zure esperientzia eta azaldu nola egokitzen duzun zure izaera besteen itxaropenak betetzeko edo onartua izateko:

"Estoy haciendo una tesis doctoral en antropología sobre el pueblo GU, en peligro de extinción".
Zure ustez, nor da "gu"?

Uste duzu Erbesteri gertatzen zaiona gaur egungo bereizgarria dela? Zergatik?

Azkenik, gurekin partekatu nahi baduzu gai hauekin lotutako esperientziaren bat, edo merezi duen ideiaren bat kontatu nahi badiguzu, hemen idatzi edo marraztu dezakezu… edo, gazta jaten duzuen bitartean, zuzenean Rakeli berari abestu, dantzatu edo kontatu ahal diozu. Orain astirik edo gogorik ez badaukazu, animatzen zaitut e-mailen bidez konpartitzera (erbeste@rakelezpeleta.com), edo konpainiaren blogen bidez (Facebook.com/errateke , www.tea-tron.com/errateke/blog).

Inkesta honetako erantzunek eta datu pertsonalek helburu zientifikoa dute, eta era anonimoan erabiliko dira. Azterketa honetan erabilitako metodologia Kritika Komunikatzailea da, eta prozesu osoan zehar parte-hartzaileen jarrera aktiboan zein ekarpenetan oinarritzen da. Hori dela eta, zure e-maila eskatzen dizut emaitzak bidaltzeko. Horrela, aukera izango duzu emaitzen gaineko iritzia emateko ontzat eman aurretik.

Eskerrik asko!

Adina:
Lanbidea/zeregina:
Jaioterria:
Generoa:
Hitz egiten dituzun hizkuntzak:
Izena (hautazkoa):
E-maila (hautazkoa):

On i quan has vist Erbeste:

_____

En quines situacions o aspectes t'has sentit més identificat/de amb Erbeste:

☐ Haver hagut de viatjar lluny per desenvolupar la teva carrera professional
☐ Trobar a faltar la família
☐ Renunciar a la maternitat/paternitat per la vocació professional.
☐ Renunciar a la teva carrera professional per la família
☐ No tenir temps per la teva vida social/personal
☐ Estar més pendent del que volen els demès de tu que del que tu vols.
☐ Sentir-te insegur(a) de tu mateix(a)
☐ Omplir els buits amb xerrada o accions (horror vacui).
☐ Estar molt de temps sense feina remunerada.
☐ Estar sobre qualificat/da per la feina que fas o a la que optes.
☐ haver de modificar la manera de presentar-te (el teu aspecte…) per complir amb cànons i rols de gènere.
☐ Sentir que se't fa tard, a la vida.
☐ Altre(s). Especifica:

"Aurreko egunean egindako casting-a, katalanez zena, Medearena… ama, ¡el casting de Medea que hice en catalán!"
T'incomoda que hi hagi escenes en una llengua que no domines?
Com portes al teu dia a dia el conviure cada cop amb més llengües?

A la cançó final sobre renúncies i sacrificis, descobrim que Erbeste porta un formatge dins del farcell al que dedica la seva cançó. En el teu cas, et sembla que un formatge artesà pot simbolitzar una llar, la teva família, el teu lloc de pertinença? De quina manera?

Quina cosa concreta (objecte, imatge, so…) representaria allò que és important per a tu? Quines idees o sensacions simbolitza aquesta cosa que has triat?

"Investigadora, profesora, directora, traductora, autora, adaptadora, productora, gestora cultural, inversora (en mí), animadora, bailaora, cantaora y actriz, ¡actriz!" En què et fa pensar aquest esforç d'Erbeste per adaptar-se a l'entorn laboral? Quan no la seleccionen per a una feina pot enfonsar-se o esforçar-se encara més... T'has sentit identificat/da amb ella en alguna d'aquestes situacions? Explica'n's com.

"Estoy haciendo una tesis doctoral en antropología sobre el pueblo GU, en peligro de extinción".
("Gu" és "nosaltres" en èuscar.) Per a tu, qui és "nosaltres"?

"Me quedé embarazada y las circunstancias decidieron por mí. (...) Soy pobre, luego no soy libre".
En relació amb la conciliació laboral-familiar, fins a quin punt creus que la condició social limita el nostre lliure albir? Alguna circumstància social t'ha impedit desenvolupar plenament els teus desitjos?

Creus que el que viu Erbeste és característic del temps d'ara? Per què?

Per últim, si relacionat amb aquests temes has tingut una experiència o idea que et sembli que val la pena compartir, pots escriure-la o dibuixar-la aquí... o cantar-la, ballar-la o explicar-li a la Rakel en la sobretaula, mentre mengeu el formatge. Si ara no tens temps o no et ve de gust, també li pots enviar per mail (erbeste@rakelezpeleta.com) o penjar-la als blogs de la companyia (Facebook.com/errateke , www.tea-tron.com/errateke/blog).

Les dades i respostes personals d'aquesta enquesta només s'utilitzaran amb finalitats científiques i de manera anònima. La metodologia que utilitzem en aquest estudi és Comunicativa Crítica i es basa que els participants siguin actius i puguin fer aportacions durant tot el procés. Per això, et demano el mail de contacte, per enviar-te els resultats i que puguis revisar-los i opinar abans de donar-los per bons.

Gràcies! Eskerrik asko!

DADES PERSONALS:

Edat:
Dedicació/professió:
Lloc de naixement:
Lloc de residència actual:
Gènere:
Idiomes que parles:
Nom (opcional):
E-mail (opcional):

