

**Rakel Marín Ezpeleta, *Teatro experimental y cambio de milenio. Euskadi como reflejo. Genealogías, contextos y procesos*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2020, 324 pp.**

Como investigadoras en estudios teatrales es nuestra responsabilidad diversificar las miradas sobre nuestro objeto de estudio, traspasar las fronteras del canon, explorar e investigar más allá de los epicentros de creación nacionales y abordar, desde una perspectiva crítica e integradora, tanto el análisis de espectáculos como la historiografía teatral. Rakel Marín Ezpeleta asume dicha responsabilidad en *Teatro experimental y cambio de milenio. Euskadi como reflejo. Genealogías, contextos y procesos* [2020], un estudio al que, a priori, nos acercamos por su contenido, centrado en el análisis de dos compañías de teatro experimental de Euskadi (Legaleón-t y Fábrica de Teatro Imaginario / Antzerkiola Imaginarioa), pero que, como desvela una lectura en profundidad, nos seduce por su sólida base ideológica y metodológica en lo que al estudio del teatro se refiere.

El interés de este volumen radica, por tanto, no solo en su contenido, sino también en la forma y metodología empleadas. Así, la autora construye su metodología desde una consistente base teórica que se establece ya en la propia presentación del trabajo, donde señala la importancia de la contextualización del objeto de estudio en dos marcos (el del recorrido histórico y el del marco conceptual), y continúa en sus «Reflexiones preliminares», donde se presentan dos de los términos que serán clave en el recorrido del volumen: el de «teatro experimental», que se reivindica aquí porque «ese término lleva implícita la valoración especial del proceso creativo y del riesgo del mismo, mientras que muchos otros términos que en un principio aparecen como integradores hacen referencia sobre todo al resultado formal de la obra» [12], y el de «posmodernidad», término que ofrece el sustento teórico y referencial para analizar la creación artística de ambas compañías.

La propia estructura da cuenta de la metodología empleada. Sus tres partes («Parte 1. Genealogías», «Parte 2. Contextos. Nuevas formas teatrales. Años 50-90» y «Parte 3. Procesos y con-

secuencias. Euskadi como reflejo (1986-2010)») se corresponden, respectivamente, con el marco teórico, la contextualización del objeto de estudio, el análisis y conclusiones. Las dos primeras, esenciales para adentrarnos en el análisis de la tercera y última parte, ponen de manifiesto la posición de la autora como investigadora: solo desde una clara mirada teórica y contextual podemos acercarnos con precisión el objeto de estudio.

La primera parte, «Genealogías», incluye, además de las «Reflexiones preliminares» antes citadas donde se establecen los dos conceptos clave de «teatro experimental» y «posmodernidad», una reflexión más profunda sobre el teatro y posmodernidad, así como sobre el paso de lo textual a lo eminentemente teatral. En referencia al primer binomio, teatro y posmodernidad, Marín Ezpeleta especifica que su decisión de catalogar como postmoderno su objeto de estudio parte de la consideración de que «todo fruto del pensamiento y de la creatividad de individuos que viven en esta cultura del capitalismo neoliberal y de este modo de vida occidental globalizado, como hijo del mismo, es también posmoderno» [22]. De este modo, se desliga de la concepción de lo posdramático de Hans-Thies Lehmann [2006], dado que los estudios de caso que se analizan aquí son manifestaciones escénicas que, aunque alejadas del drama tradicional, no se crean como oposiciones o superaciones respecto a este, tal y como arguye la autora. Este marco conceptual sienta las bases para establecer dos líneas de investigación-experimentación teatral en las que se enmarcará el trabajo de las compañías analizadas en la tercera parte: por un lado, el teatro de hibridación, en el que se encuadran las manifestaciones escénicas que abrazan la posmodernidad y las características estéticas que le son propias, que se correspondería con el trabajo de Legaleón-t; por otro, el teatro de la esencia que, aunque forma parte de lo posmoderno, genera ciertas resistencias al discurso estético de la posmodernidad y vuelve la vista hacia el teatro ritual y el antropológico, donde encontraremos las creaciones de Fábrica de Teatro Imaginario/Antzerkiola Imaginarioa). Para acabar de situar al lector en la corriente artística que nos ocupa, la primera parte cierra con una

revisión de la tensión constante entre la historia del teatro como espectáculo y como texto teatral.

La segunda parte, «Contextos. Nuevas formas teatrales. Años 50-90», nos propone adentrarnos en las dos categorías esgrimidas anteriormente: la del teatro de hibridación y del teatro de la esencia. Así, la autora nos invita a visitar la historia y conceptos en los que se forja el teatro de vanguardia occidental en la segunda mitad del siglo XX. Pese a que se trate de un recorrido de sobra conocido en la investigación en estudios teatrales, el acercamiento que aquí se nos ofrece resulta de gran utilidad didáctica por la visión de conjunto de las dos corrientes de creación teatral. Resulta especialmente reseñable que, en el caso del teatro de hibridación, Marín Ezpeleta no se limita a repasar los hitos de las vanguardias del siglo XX, sino que, al mismo tiempo, sintetiza más de una veintena de características de este tipo de creaciones que son de gran utilidad como marco de referencia antes de adentrarnos en la tercera parte, además de servir como aparato de análisis a la hora de acercarnos a otras manifestaciones teatrales.

La tercera parte, «Procesos y consecuencias. Euskadi como reflejo (1986-2010)», nos introduce de lleno en el núcleo del trabajo, con el estudio de caso de Legaleón-t y Fábrica de Teatro Imaginario/ Antzerkiola Imaginarioa, compañías que surgen a mediados de los ochenta y finales de los noventa respectivamente. Antes de adentrarse en el trabajo de estas dos compañías, encontramos una breve introducción a su contexto de creación en Euskadi y, de forma más amplia, al contexto en el territorio español en general, de modo que el lector puede localizar perfectamente de dónde parte la creación de los dos grupos. Las secciones dedicadas a la exploración del trabajo de las dos compañías se caracterizan no solo por el análisis minucioso de distintos espectáculos — algo que, sin duda, aporta las claves para la categorización en teatro de hibridación y teatro de esencia —, sino que, además, presentan un diálogo constante entre los procesos artísticos y la realidad sociocultural en la que estos suceden, entendida la realidad sociocultural no solo como la sociedad en su sentido más amplio, sino también en los acontecimientos y vicisitudes a los que se enfrentan la compañías en su creación artística: desde las trabas

en la distribución de espectáculos que presenta el sistema español hasta las diferencias que pueden surgir entre los miembros de una compañía que marcarán su devenir futuro. Nos acercamos, así, a la creación escénica en su multidimensionalidad: no solo el resultado de las representaciones es objeto para el análisis, sino que también lo son, como apuntaba Ric Knowles en *Reading the Material Theatre* [2004], las condiciones de producción y de recepción.

El volumen cierra con las secciones «Similitudes y diferencias» y «Consecuencias y conclusiones». En la primera, Marín Ezpeleta trasciende las diferencias y similitudes más obvias (como la diferencia generacional que separa a ambas compañías y el hecho de que las dos se dedican al teatro experimental en el contexto de Euskal Herria), para ahondar en otros elementos que trascienden las diferencias estéticas que en un principio parecían haberse marcado con las categorías de teatro de hibridación y teatro de la esencia. Subraya, así, entre otras similitudes, el hecho de que ambas compañías hayan sufrido importantes crisis en su trayectoria, que ambas partan de una idea de comunidad y de afinidad ideológica y estética entre sus miembros, el rechazo al naturalismo, la conceptualización del teatro como un acto de comunicación con el público, el importante trabajo textual que subyace a sus creaciones o, incluso, el uso de varias lenguas en escena. Si bien es cierto que las similitudes son muchas, Marín Ezpeleta profundiza en cada una de ellas para explicar cómo cada compañía trabaja estos elementos desde una posición estética e ideológica propia. La exploración de las similitudes y diferencias llevan a la conclusión de que, aunque al principio del volumen las categorías de teatro de hibridación y teatro de la esencia parecían presentársenos como excluyentes, ambas son, en efecto, hijas de la posmodernidad creativa de los siglos XX y XXI.

Para finalizar, la sección «Consecuencias y conclusiones» reafirma esta idea sobre las compañías y la posmodernidad, con sus diferencias y similitudes, poniendo el énfasis en los modos de creación del actor: «para FTI [Fábrica de Teatro Imaginario] la actuación se entiende como un ritual, una especie de trance místico o incluso catártico, mientras que para Legaleón la actua-

ción se entiende como un juego, como una vivencia lúdica para el actor/actriz» [293]. También se abre aquí la puerta al estudio de los puntos de inflexión en la trayectoria de estas compañías en los que sus miembros se sumergen en modos de expresión propios de la otra línea, dicese teatro de hibridación en el caso de Fábrica de Teatro Imaginario, cuyo sello se ha empleado para amparar creaciones teatrales en las que participaban algunos miembros de la formación inicial, y de teatro de la esencia, en el caso de los miembros de Legaleón que pasaron a formar parte de la compañía L'Alakran, quienes mostraron su interés por lo ritual en el espectáculo *Avant just la catastrophe* [2007]. El volumen cierra con la reivindicación de que no todas las manifestaciones artísticas posmodernas carecen de ideología sino que, frente a esa suposición neoconservadora, estas dos compañías muestran un claro compromiso político y social: «Legaleón pone más énfasis en el plano socio-político de su discurso, generando conciencia social en el auditorio, y FTI se centra en el plano espiritual, devolviendo una dimensión poético-estética que mucha gente ha perdido con el pragmatismo y la inmediatez con los que se nos induce a vivir» [296].

*Teatro experimental y cambio de milenio. Euskadi como reflejo. Genealogías, contextos y procesos*, en resumen, ofrece una lectura que será de interés para la investigadora teatral, la profesora o la estudiante o, simplemente, para el público general interesado en el teatro contemporáneo en Euskadi. Además de esto, también se posiciona como una lectura de referencia para quien busque un modelo de análisis sobre el teatro actual. Este volumen abre también la vía para aplicar este modelo de análisis en otros contextos nacionales, regionales y locales, dirigiendo nuestras miradas a la producción contemporánea, al discurso artístico reciente y a desvelar cuáles son los procesos de creación, qué hay en común entre distintos procesos artísticos, explorar las tensiones que son fruto de la globalización y cuáles son los rasgos identitarios, inherentes al espacio y lugar donde tiene lugar dicha creación, que alimentan el discurso artístico. Ojalá muchas autoras sigan el ejemplo de Raket Marín Ezpeleta y, entre todas, asumamos la

tarea de estudiar, reivindicar y poner en valor el teatro contemporáneo en nuestros contextos más cercanos.

Isabel Guerrero  
*UNED – ITEM*

#### REFERENCIAS

- KNOWLES, RIC (2004): *Reading the Material Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LEHMANN, HANS-THIES (2006): *Postdramatic Theatre*, London and New York, Routledge.