

La recepción de las teorías marxistas en la escena de la Transición: el caso de Teatro de las Marismas

Mario de la Torre-Espinosa
Universidad de Granada
mariodelatorre@ugr.es

Palabras clave:

Teorías marxistas de la literatura. Teatro de las Marismas. Teatro andaluz. Teatro independiente.

Resumen:

Durante el periodo de la Transición, el teatro comenzó a mostrar los idearios de un socialismo que veía al fin la luz tras décadas de franquismo. Como consecuencia de ello, la dialéctica del materialismo histórico marxista comenzaría a ensayarse encima de los escenarios recurriendo a autores como Bertolt Brecht, uno de los dramaturgos más representados en el teatro independiente. Pero también surgirían nuevos dramaturgos, como sería el caso de Jesús Domínguez y su trabajo en Teatro de las Marismas, compañía independiente andaluza que trataría la lucha de clases en obras de denuncia social como *Lola, Loliya, Lola* [1978].

The reception of Marxist Theories in *Transición* Theatre: the Case of Teatro de las Marismas

Keywords:

Marxist Literary Criticism. Teatro de las Marismas. Independent Theatre. Andalusian Theatre.

Abstract:

During the *Transición*, after decades of Francoism, Spanish theatre finally started featuring socialist ideas in its plays. As a result, Marxist historical materialism was shown on the stage, resorting to Bertolt Brecht's plays. Simultaneously, a new generation of playwrights emerged in the independent theatre scene. That is the case of Jesús Domínguez and Teatro de las Marismas, an independent Andalusian theatre group that showed the class struggle in socially-charged pieces such as *Lola, Loliya, Lola* [1978].

1. INTRODUCCIÓN: EL TEATRO COMO FORMA POLÍTICA

El hecho de que el teatro requiera la coexistencia en un mismo espacio y tiempo de un grupo de personas que firman, de forma tácita, una serie de convenciones conlleva una serie de implicaciones derivadas de esta naturaleza colectiva de la escena. Así es como lo entiende Alain Badiou, «es un arte de lo colectivo. Hay una teatralidad política, o una política de la teatralidad, que se combina en torno a esta figura de la agrupación» (Badiou, 2015: 75).

Sobre este carácter político de la escena daremos cuenta un poco más adelante. Mientras, recordemos que los dos acuerdos tácitos mencionados serían, por un lado, el pacto de simulación llevado a cabo por los actores aparentando ser unos personajes que no son. Y, por otro lado, la denegación teatral, el mecanismo mediante el cual el público cree como real lo que está sucediendo sobre el escenario aun a sabiendas de que eso no tiene continuidad más allá de la sala teatral. Teniendo en cuenta estos pactos no es de extrañar que teóricos de la literatura y del género dramático, como José Luis García Barrientos [2014], hayan afirmado que el teatro es ficción y solo ficción. Y convenimos sobre esta idea, en cuanto la convención escénica se constituye en la esencia del hecho dramático, sin la cual no podría existir como tal. Pero no olvidemos lo mencionado con anterioridad. La reunión en el espacio teatral de público y actores genera un particular fenómeno comunicativo, donde lo ficcional no es vivido de forma privada, sino de otra manera más sugerente, pública y colectiva. Esto sería uno de los fundamentos del teatro, como lo defiende también Erika Fischer-Lichte: «la condición medial de la realización escénica radica en la copresencia física de actores y espectadores. [...] La realización escénica tiene su origen en el encuentro de ambos grupos, en su confrontación, en su interacción» [2011: 77].

Y, además, con la constatación de que, si bien los cuerpos y voces de los actores *representan* con un sentido connotativo predominante, no es menos cierto que estamos, como espectadores, ante lo real



fenomenológicamente advertible. Es decir, en el proceso comunicativo nos encontramos con un comunicado ficcional, pero el emisor y el receptor son reales, y esto hace que la comunicación literaria, en el teatro, se cargue de una significación adicional.

A pesar de que el público puede abandonar la sala teatral cuando quiera, aunque moleste al salir, el espectador se encuentra mucho más limitado en sus libertades que el lector de una novela o de un poema, que puede cerrar el libro y cambiar de actividad sin interferir con otras personas. En cambio, en el teatro el espectador se encuentra sentado, en una posición que favorece el contacto visual y auditivo con lo que le está siendo representado, pero esta situación también le somete a un nivel importante de dominación, en cuanto su recepción es pasiva, más allá del seguimiento de las acciones con la mirada y su participación como constructor del cierre del sentido semiótico como receptor.¹

En la concepción clásica del teatro, la tradición que arranca con la *Poética* de Aristóteles y su visión de la catarsis, el público espera experimentar un catártico final mediante la puesta en acción en él de dos mecanismos: el temor a padecer lo que está viendo sobre el escenario y la piedad por el héroe que está sufriendo los avatares de la historia. Gracias a estas emociones se producirá entonces la catarsis: «a través de la compasión y el terror lleva a término la expurgación de tales pasiones» [Aristóteles, 1449b: 45]. Pero en este proceso el espectador se verá inmerso en una serie de emociones que le han sido transmitidas por el dramaturgo y el director a través de la puesta en escena, sin posibilidad de oponerse a lo que esta estructura de representación ha dispuesto. Se convierte así, volvemos a decir, en un sujeto pasivo dispuesto a emocionarse siguiendo los dictados de la propuesta teatral.

Frente a este modelo aristotélico del teatro basado en la catarsis y la verosimilitud, existen otros tipos de teatralidades que pretenden despertar al

¹ Estamos haciendo mención aquí a las formas más convencionales del teatro, representado en teatros a la italiana.



público de este estado de laxitud. Sería el caso de las renovaciones teatrales del siglo XX, que fueron decisivas para cambiar el estatuto de una escena que había prolongado los dictados de la poética aristotélica hasta el melodrama burgués del siglo XIX. Pretendían provocar con estas novedosas propuestas un revulsivo en el público, que el efecto persuasivo que conlleva el peculiar acto de comunicación teatral fuera aprovechado en pos de una renovación de las formas de recepción estética. Podríamos así ubicar con la obra finisecular *Ubú rey*, de Alfred Jarry [1896], el inicio de una serie de intentos de contravenir el orden impuesto en la escena, con nombres como Meyerhold, Craig, Artaud, Piscator o, sobre todo, Bertolt Brecht, estos dos últimos además de una clara posición política en la escena con puntos concomitantes [Castrí, 1978].

Dentro de esta tradición, Bertolt Brecht se configuraría en un nombre clave dentro de la literatura dramática occidental, entre otras cuestiones por su propuesta de teatro épico, aquel que teorizaba y puso en práctica intentando romper con el modelo aristotélico mayoritario al plantear un nuevo modelo teatral con unos claros objetivos políticos. Pretende que, frente a la pasividad convencional de los espectadores en el teatro occidental, se refuerce su sentido crítico mediante el hecho teatral. Con este fin pondrá en práctica una serie de recursos clave para provocar el ejercicio crítico de la clase obrera en pos de una sociedad comunista, a través de una denuncia social que desemboque en la toma de conciencia de clase por parte del proletariado.

Una de las técnicas más influyentes en la historia del arte escénico fue el *Verfremdungseffekt* o distanciamiento brechtiano. Mediante una serie de recursos (como la utilización de músicos en el escenario, la introducción del humor en los episodios más patéticos, la narración de los hechos que se iban a representar a continuación en la obra...) se lograba que el espectador dejara su actitud pasiva y se implicara en el tema representado. Tomaría así conciencia de su condición de ciudadano oprimido, de manera que, en lugar de dejarse llevar por lo que estaba siendo representando en el



escenario, lo cuestionara de forma directa: «Los acontecimientos no deben sucederse inadvertidamente; es necesario en cambio que el espectador pueda intervenir con su juicio entre las distintas etapas de la acción» [Brecht, 2018: 42]. Este efecto crítico buscaba un objetivo final, que las acciones no fueran sentidas como propias por el público, sino juzgadas, y que de ese juicio surgiera una voluntad revolucionaria para lograr el cambio hacia el socialismo.

Es necesario un teatro que no admita solamente las sensaciones, las intuiciones y los impulsos propios del limitado campo histórico de las relaciones humanas en que se desenvuelve la acción, sino que aplique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que tienen una función en el cambio de la sociedad misma. [Brecht, 2018: 26]

Con estos presupuestos, Bertolt Brecht llevó a cabo una serie de producciones dramáticas con el objetivo de denunciar el ascenso del partido nazi, y buscar así que el público se rebelase contra el poder y el mensaje del nacionalsocialismo de Hitler, así como las dinámicas del capitalismo en general siguiendo los postulados de Marx y Engels. Pasaría así a convertirse en inspiración para cierta parte de la nueva dramaturgia española, constituyéndose en un auténtico fenómeno durante los años sesenta y la Transición al igual que Piscator [Monleón, 1995: 241], aunque su pensamiento no llegara a desarrollarse plenamente a un nivel teórico [Wellwarth, 1978: 230].²

Debemos dejar constancia aquí que estas teorías del marxismo no habrían de aplicarse de forma ortodoxa en la escena española, básicamente porque los presupuestos de los que se partían, los de *El manifiesto comunista* [2016] de Marx y Engels, habían sido enunciados en un contexto sociohistórico muy concreto, el del siglo XIX, que provocaba la

² Este marxismo era asumido con el objetivo de elaborar piezas que sirvieran de denuncia frente a ciertos aspectos de la vida española del momento, es decir, el teatro como experiencia estética pero también como acicate para las conciencias de la España de la Transición. Por otro lado, nunca se llegaría a plantear desde el determinismo que reclamarían teóricos políticos como Lenin [1980] para los escritores del partido en su momento.



imposibilidad de su aplicación automática a otras épocas. Así es como lo ha defendido Slavoj Žižek con la siguiente pregunta retórica: «¿Ha existido alguna vez un manifiesto político más claramente desmentido por la realidad histórica posterior?» [2018: 20]. Es poco plausible, por tanto, que se intente aplicar sus preceptos a nuestros días de manera directa. Nos llevaría a un callejón sin salida, teniendo en cuenta que ya en su momento los líderes del comunismo llevarían a condenar como heterodoxos a Franz Mehring o Georgy Plejanov [Viñas Piquer, 2007: 406], así como cualquier otro autor que se separase de la doctrina del marxismo dogmático soviético según lo establecido desde el régimen de Stalin. En este artículo se pretende, por tanto, evaluar rehuyendo un pensamiento monolítico y sincrónico, sino tomando los principios rectores de este pensamiento marxista, y asumiendo siempre que para el marxismo literario es fundamental el objetivo del cambio social.

A este respecto son muy reveladoras las aportaciones de Geörgy Lukács –otro marxista que sufriría la persecución por no ser considerado *ortodoxo*–, para quien lo económico no debía ser la única fuerza configuradora de la realidad social, ya que podía verse influida por otro tipo de instancias. Así lo defiende el investigador húngaro, usando para ello un fragmento de una carta de Engels: «El proceso político, jurídico, filosófico, religioso, literario, artístico, etc., descansa en el desarrollo económico. Pero todos ellos reaccionan los uno sobre los otros y también sobre la base económica» [en Lukács, 1966a: 234]. Es la constatación del valor individual del sujeto creativo para la configuración de la realidad, aunque acabe prevaleciendo siempre lo económico. Esto explica el interés de ciertos creadores en acometer la práctica artística como vía para el cambio social. Así es como lo entiende asimismo Terry Eagleton, haciendo uso para su argumentación de la defensa de la creatividad individual también de unas cartas de Engels, en este caso a la novelista Minna Kautsky: «La tendencia política debe surgir discretamente de las situaciones dramatizadas; sólo de esta manera indirecta podría una novela revolucionaria operar efectivamente



sobe la consciencia burguesa de sus lectores» [1978: 63]. Por lo tanto, la forma será también relevante a la hora de provocar la toma de conciencia de clase de los receptores del hecho artístico.

Teniendo en cuenta lo dicho, no es de extrañar que los dramaturgos españoles vieran en estas teorías la oportunidad perfecta para potenciar el cambio que se estaba produciendo en la sociedad española de la Transición hacia un régimen plenamente democrático. Es por ello que lo que analizamos en este artículo como reflejo de la escena de la Transición sea una adaptación *sui generis* de este pensamiento, claramente desde postulados socialistas, pero sin la observancia rigurosa de los preceptos que marcaron líderes como Lenin y su mandato de que la «literatura debe adquirir un carácter partidista» [1980: 14]. Evidentemente la realidad nacional era otra, por más que el comunismo permaneciera activo subrepticamente.

2. LA ESCENA DE LA TRANSICIÓN

Sin lugar a dudas, el legado brechtiano sigue vigente. Solo basta con revisar las carteleras teatrales para ver cómo su producción se encuentra en el canon teatral occidental, sucediéndose representaciones a un lado y otro del Atlántico. Un buen ejemplo lo constituyen los montajes en España de *Madre Coraje* de Ricardo Iniesta en 2013 o de Ernesto Caballero en 2019. Pero esta influencia no fue homogénea ni continua, sino que tuvo periodos de auténtico desarrollo. Sería el caso del ámbito español, que encontró en el momento de la Transición un periodo muy fructífero.

Esto sería fruto de la penetración de las teorías marxistas en nuestro país, con arranque determinante en los años sesenta, cuando el *Boletín Informativo de la Cátedra de Derecho Político* de la Universidad de Salamanca pase a adscribirse al marxismo [Garrido Gallardo, 1976: 69]; o cuando se cree en 1961 la revista *Praxis*, que se constituirá en una vía de entrada de estas ideas; o bien gracias a figuras como Manuel Azcárate o Carlos Castilla del Pino, en este último caso en la intersección con las



teorías psicoanalíticas de corte freudiano. Pero con el anuncio de Pio Cabanillas del fin del *dirigismo cultural* en abril de 1974 se produciría una cierta liberalización cultural que desembocaría en «una invasión en las librerías de traducciones de obras marxistas, aluvión que se produce de forma masiva y extemporánea: es casi un siglo de producción traída de golpe» [Garrido Gallardo, 1976: 126]. Llegaría así no solo al ámbito filosófico o literario,³ sino también al académico o incluso al religioso.

La cuestión que nos interesa para nuestro objeto de estudio es que este auge desembocaría en la potenciación de una literatura comprometida socialmente que tendría su correlato en un mundo de la escena que, no obstante, durante el franquismo ya tuvo a importantes autores como Antonio Buero Vallejo, Lauro Olmo, José Martín Recuerda y Alfonso Sastre. Pero si su teatro estaría elaborado desde el realismo propio de la estética literaria de aquellos años, con la recurrencia al simbolismo en ocasiones para burlar la censura, ahora llegaría una nueva generación con el ímpetu suficiente para llevar a escena proyectos cargados de irreverencia frente al *statu quo* de la época.

Y es que durante los años de la Transición uno de los ámbitos culturales más pujantes fue el teatro. Sobre todo porque se produce la consolidación de la escena independiente, formaciones teatrales que buscaban la posibilidad de llegar a las salas teatrales, aunque estas no fueran las oficiales, que habían quedado reservadas para las agrupaciones que continuaban con un modelo de teatro aburguesado contra el cual querían actuar estos jóvenes.

Un claro ejemplo de las inquietudes de estas compañías quedaría reflejado ya en las conclusiones de un evento de importancia capital para entender el devenir de la escena española en la segunda mitad del siglo XX, las Conversaciones Nacionales sobre Teatro Actual de Córdoba de 1965, publicadas en otra de las revistas clave de la época, *Yorick*: «Necesidad de

³ Asimismo, en el desarrollo literario de este fenómeno es clave el establecimiento del premio «Biblioteca Breve», que galardonaría a obras consideradas progresistas.



que el Teatro escrito y representado en y para España posea un carácter testimonial de la realidad y se inscriba en sus procesos de transformación» [Yorick, 1965: 16]. El aire de cambio que parte de la sociedad ansiaba se manifestaba en el teatro de esta manera. Se abogaba de esta forma por la ruptura con un teatro inane en lo artístico e ineficaz en lo político con propuestas artísticas realistas que contribuyeran al cambio social.

Durante el teatro de los años sesenta se produce además la recuperación de ciertos autores que habían sido proscritos por el franquismo por su ideología contraria al régimen. En la célebre encuesta de Los Goliardos publicada en *Primer Acto* [1969] sobre la escena independiente, no resulta extraño pues que, seguido de Alejandro Casona, Valle-Inclán y Lorca, el autor más representado fuera Bertolt Brecht.

El autor alemán suponía un auténtico soplo de aire fresco y de renovación del realismo presente en la escena española y que ya se consideraba inoperante en lo artístico por parte de la crítica y del mundo teatral.

El grado de formalización consciente introducido por Brecht de modo explícito en la escena y al servicio de un teatro comprometido con una expresión marxista de la historia venía a explicar, por tanto, el revolucionario impacto que alcanzó en ciertos sectores comprometidos con la búsqueda urgente de un sistema teatral capaz de expresar a través de su mismo modelo estructural de construcción los motores de la historia. [Cornago Bernal, 2000: 377]

El mensaje revolucionario presente en su teatro satisfacía así la necesidad de consolidar un pensamiento alternativo al oscurantismo impuesto por el régimen durante décadas, ahora cuando las ideas socialistas podían al fin ser exhibidas en público, aunque fuera de forma más o menos velada.⁴ La censura, mientras tanto, estaba más preocupada en vigilar los posibles ataques a estamentos sociales como el Ejército o la Iglesia,

⁴ En la España de la época «Brecht dejaba de ser un autor de teatro, el autor de una dramaturgia, para ser toda una declaración de fe política» [Cornago Bernal, 2000: 399].



estableciendo con el teatro, no obstante, un comportamiento bastante desconcertante:

La representación de *El círculo de tiza caucásico*, de Brecht, en el Teatro Oficial María Guerrero, y la prohibición ulteriormente impuesta por el almirante Carrero Blanco, tras presentarse una noche de improviso, sin duda aleccionado, podría citarse como un capítulo más de esa lucha entre inmovilistas y aperturistas que marcó los últimos años del franquismo [Monleón, 1995: 240]

El estreno en 1965 de *La ópera de los tres peniques*, dirigida por José María Loperena y con Amparo Soler Leal y Luis Aguilé en el reparto, o el de 1966 de *La persona buena de Sezuán*, con dirección de Ricard Salvat y con Nuria Espert de protagonista, darían buena cuenta del interés suscitado por Brecht en esta década. El reto consistía ahora en representar al autor en su esencia, una producción «de inspiración marxista que pretende, conforme a las teorías de su autor, ganar la adhesión crítica del proletariado en la medida misma en que suscite la repulsa hostil de la burguesía», como comentaba Antonio Buero Vallejo [1966: 12] tras su adaptación de *Madre Coraje y sus hijos* para el montaje que dirigiría José Tamayo en 1966, que junto a las anteriores serían los primeros estrenos por compañías comerciales en España. La preocupación residiría en ver cómo el público burgués reaccionaría, puesto que el objetivo del montaje era, como es evidente, que se constituyera en un éxito en las carteleras a pesar de que se atacara a su clase social.⁵

Si esto sucedía en los últimos años de franquismo y en la escena comercial, no es de extrañar que a medida que la dictadura viera su fin comenzara a hacerse más patente el compromiso ideológico de este nuevo teatro independiente:

⁵ Aun así, la renovación formal que suponían estas obras respecto a la situación precedente no sería del todo bien recibida. Así lo explicaban en *Yorick*: «Una de las muchas explicaciones que se nos ocurren para este fenómeno es que frecuentemente el llamado "teatro comprometido" reviste una agresividad que roza la subversión», demasiado agresiva para un público no acostumbrado a este tipo de propuestas [Pedret Muntañola, 1965: 4].



comprometido, de protesta y denuncia de provocación, de contestación, de participación, independiente, marginado, «otro», joven, nuevo, actual, innombrable o «underground», teatro que, cualesquiera sean sus formas, su temática o su valor, es siempre radicalmente crítico e insolidario de no importa cuál de los modos –hay muchos– de la evasión, la componenda, el consumo o la apariencia. [Ruiz Ramón, 1981: 442]

La escena independiente suponía un soplo de aire fresco para los escenarios españoles, anquilosados en propuestas repetitivas y sin innovaciones artísticas, sobre todo a medida que fue perdiendo vigor el Teatro Universitario y el Teatro de Cámara y Ensayo, constituyéndose así en «la realidad más positiva del país y, por ser vanguardia, la esperanza del futuro» [García Lorenzo, 1975: 148]. Un buen ejemplo lo constituye la puesta en escena de *Terror y miseria del tercer Reich*, de Bertolt Brecht, llevada a cabo por el Teatro Experimental Independiente (T.E.I.) de Madrid en 1974 por José Carlos Plaza. El riesgo, la apuesta por la innovación y la voluntad de ir contra el orden político del momento se convertirían en algunas de sus claves.⁶

El mensaje del marxismo estaba calando, como lo demuestra el aluvión de publicaciones que se traducirían al español, así como la creación de obras que desde esta perspectiva pretendía abordar ámbitos tan dispares como la religión o el arte. Y el objetivo era el mismo, desarrollar en diferentes espacios ciudadanos la lucha de clases, de tal forma que el proletariado lograra superar la división social y alcanzara una sociedad igualitaria. De esta forma se acabaría con la opresión de la clase dominante, la burguesía. Hay pues, desde esta perspectiva, una necesidad de acabar con el orden social impuesto en pos de otro modelo de organización.

Este pensamiento tendría un desarrollo clave en lo literario con György Lukács, quien en la evolución de su doctrina acabaría asumiendo la

⁶ No todos compartían esta visión tan comprometida. Contra este carácter político del teatro independiente matizaba públicamente Ángel Facio, uno de los nombres más importantes de esta escena gracias a su labor en los Goliardos: «En contra de la opinión general, creo que el movimiento del llamado teatro independiente ha sido un movimiento estrictamente teatral. Se le ha querido presentar más bien como un movimiento político, y es indudable que había un componente ideológico importante, pero esta ideología se canalizaba en unas formas muy concretas» [en Cabal y Alonso de Santos, 1985: 227].



doctrina marxista, según la cual y la teoría el reflejo, y a colación de Balzac, «da figura a estas fuerzas intelectuales reduciéndolas a sus raíces sociales, haciéndoles actuar ideológicamente en la dirección de donde partieron socialmente» [1966b: 328]. Pero en la Transición, el periodo que estamos tratando, los dramaturgos españoles contaban con algo que Balzac no pudo contemplar y que criticaría Lukács, y es el perspectivismo sobre los comportamientos ideológicos de sus personajes. Ahora actuarán cuestionando sus conductas no solamente mostrando el malestar sentido por la clase trabajadora, sino planteando soluciones a tal conflicto, que desde unos presupuestos marxistas desembocarían en la revolución.

Por último, valga mencionar que en esta tendencia había lugar para la experimentación, alejándose del realismo ortodoxo soviético prescrito en los años 30, ya que como, dijera Bertolt Brecht, «Cuando el arte refleja la vida, lo hace con reflejos especiales» [2018: 46]. Y así es como lo afirma Terry Eagleton, «Una representación dramática es, sin duda, algo más que un “reflejo” del texto dramático; al contrario (y especialmente en el teatro de Bertolt Brecht), es una transformación del texto en un producto único» [1978: 68] que debe provocar la movilización.

3. TEATRO DE LAS MARISMAS: *LOLA, LOLIYA, LOLA* [1978]

La escena independiente no fue homogénea en su desarrollo, ya que se concentró en las grandes ciudades, siendo Madrid y Barcelona los principales centros de creación para este tipo de compañías, especialmente debido a que contaban con espacios y público suficientes para sus espectáculos, lo que les aseguraría la posibilidad de subsistir durante amplios periodos de tiempo, sobre todo en los setenta cuando logren cierta estabilización. Mientras tanto, el resto del país se vería sumido en un olvido cultural por parte de las instituciones que sería criticado, entre otros, por Luciano García Lorenzo, para quien «El desajuste y la injusticia cultural son patentes» [en Buero Vallejo *et al.*, 1977: 24]. Urgía que se produjese una descentralización del teatro nacional para llegar a otras regiones del país.



El hecho de que existiera este centralismo no quiere decir que Andalucía se encontrase ante el vacío cultural más absoluto, ya que precisamente a lo largo de la década de los sesenta se produciría un gran hito nacional en la escena independiente de la provincia de Sevilla. Estamos hablando del surgimiento de Teatro Estudio Lebrijano, un auténtico revulsivo tanto por la temática de sus propuestas como por lo audaz en sus formas. Surgido por iniciativa de un grupo de jóvenes obreros y estudiantes, apostarían por el valor social del teatro, en este caso preocupándose por su población, Lebrija, donde se hacía patente el caciquismo prototípico andaluz. Preocupados por esta temática social, pero también por las nuevas formas teatrales, contactarían con jóvenes dramaturgos y montarían espectáculos como *Los sedientos* [1967], de Jerónimo López Mozo. Pero si hay una obra por la que serían reconocidos no solo en España, sino en festivales como el de Nancy, es *Oratorio* [1968], de Alfonso Jiménez Romero, un alegato a favor del campesinado e impregnado de un profundo aliento clásico.

Del mismo modo, y con el referente de la agrupación lebrijana, surgirían otras compañías como Esperpento, Teatro del Mediodía o Tabanque, logrando revitalizar la escena andaluza al proponerse en una seria alternativa al raquíptico panorama teatral del momento. Pero este fenómeno no solo se concentraría en Sevilla, sino que a lo largo de toda la región se comenzaría a desarrollar un tejido teatral, en algunos lugares con más arraigo que en otros, que daría como resultado uno de los fenómenos más interesantes de la historia de la escena andaluza.⁷

La provincia de Huelva no sería una excepción, y ello debido a la aparición de agrupaciones como La Garrocha o Sarmiento Teatro. Pero si hay una compañía que ha actuado realmente como una agrupación independiente, y con un continuado éxito, esta es Teatro de las Marismas.

⁷ La exposición *Teatro Independiente en Andalucía: el origen del presente*, llevado a cabo por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, sería una buena muestra del interés creciente que ha ido suscitando la escena independiente desarrollada en esta región [Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2009].



Con el impulso inicial de Jesús Domínguez y María García, y la posterior toma del mando por parte de Antonio Rus, esta formación desarrolló en estas tierras sureñas un proyecto escénico que lograría colmar el vacío existente en este sentido:

en 1976 tuvieron la osadía de demostrar que una de las provincias más deprimidas culturalmente y sin rastro alguno de actividad teatral podría roturarse con una práctica teatral itinerante, aunque ni los munícipes ni los gobernantes estuvieran dispuestos a creerlo. [*Pipirijaina*, 1981, p. 23]

Resulta significativa la forma de organización de la agrupación, de manera cooperativista. De esta manera se intentaba romper con la dinámica tradicional, según la cual el empresario controlaba –y explotaba en su caso– a los trabajadores de su compañía. Suponía una forma original de funcionamiento horizontal en consonancia con lo propio de la escena independiente nacional, e inspirándose en postulados socialistas. Sería también muy característico de esta agrupación su deseo de llegar a un público popular, por lo cual desarrollarían un carácter itinerante que se convertiría en uno de los rasgos definitorios de Teatro de las Marismas, teniendo en consecuencia que actuar en los espacios más dispares, desde colegios a directamente la calle de toda Andalucía y parte del país. Además de la subsistencia de los integrantes del grupo, con esta práctica perseguían dotar de una educación teatral a la población, especialmente de las zonas más recónditas de la provincia onubense.

En sus primeros años sería fundamental la figura de Jesús Domínguez. Este comenzaría su labor teatral en Granada creando la agrupación La Tabla, formación a la que se uniría María García poniendo en acción tanto obras del repertorio renovador del siglo XX (Beckett, Miller...) como autorías contemporáneas con un compromiso social claro, como *El pan de todos*, de Alfonso Sastre. También crearían obras de manera colectiva, como *Así como suena... Ensayo para un canto a Andalucía*



[1975], sobre poemas de autores represaliados, asesinados o exiliados por culpa del franquismo como Lorca, Alberti o Antonio Machado.⁸

Jesús Domínguez y María García, tras una fructífera estancia en Madrid, donde pondrán en acción el último espectáculo mencionado y entrarán en contacto con miembros de la escena independiente madrileña, decidirían regresar a su tierra para emprender un nuevo proyecto artístico siguiendo lo aprendido durante su estancia capitalina. Eligen Huelva, donde se habían trasladado los padres de Jesús Domínguez, oriundos de Isla Cristina, y allí presentan su proyecto escénico en 1977:

El público de Huelva es un público virgen y no colonizado por el teatro. En una encuesta realizada en la provincia, el 85% de los encuestados desconocían si el teatro podía encontrarse entre sus espectáculos preferidos porque o nunca lo habían visto o como mal menor en un par de ocasiones. Y eso que muchas respuestas procedían de la burguesía media y de profesiones liberales. Por eso hay que crear en el público incentivos y mostrarles que el teatro puede ser una alternativa como lo es el cine, a nivel de espectáculo. [Teatro de las Marismas en Fernández, 21 de agosto de 1977, p. 17]

A pesar del desinterés por parte de las instituciones en un primer momento, lograrían desarrollar una trayectoria más que notable, con espectáculos que partían principalmente de textos de Domínguez, pero también experimentando con otras dramaturgias o la creación colectiva. Como muestra de la valía de su legado baste mencionar que fue una de las 27 compañías incluidas dentro del proyecto de investigación *El teatro independiente en España, 1962-1980*, llevado a cabo por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y los siguientes centros de documentación: Centro de Documentación Teatral del INAEM, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona y el Museo Nacional del Teatro

⁸ El peculiar espíritu grupal de estas compañías también desembocaría en obras de creación colectiva, donde incluso firmarían con el nombre de la agrupación, independientemente de la responsabilidad real que asumiera cada uno en cada espectáculo.



En el editorial del número 103 de *Primer Acto*, de octubre de 1968, se decía que «El teatro independiente es un concepto fundamentalmente socio-cultural» [*Primer Acto*, 1968: 5]. Es por ello que no sea de extrañar que las preocupaciones de la ciudadanía de la época tuvieran reflejo en la escena, ya fuera el desempleo u otros problemas de la clase obrera. Es desde esta perspectiva comprometida con las ideas de la izquierda política del momento como los integrantes de Teatro de las Marismas desarrollarían proyectos que buscaban la denuncia social de diferentes formas, coincidiendo con el pensamiento brechtiano en algunas cuestiones.⁹

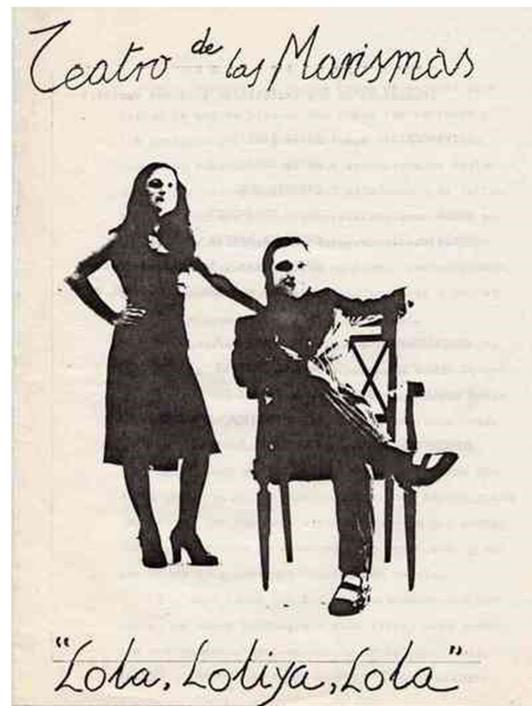
Entre estas producciones, *Lola, Loliya, Lola* [1978] supondría un auténtico hito y un revulsivo para la compañía.¹⁰ Con texto de Domínguez, crearon un espectáculo donde la música servía para reforzar las desventuras de Lola, la joven protagonista de la historia que se vería abocada a múltiples desdichas. Madre joven y soltera, y por ello despreciada por sus familiares, tuvo que huir a una urbe como Huelva para evitar el hostigamiento de las gentes del pueblo.¹¹ Allí caerá en las redes de Paco, un proxeneta que hará que la protagonista trabaje sin descanso, prostituyéndola para obtener todo el dinero posible. Al final, tras una disputa, y hastiada de la situación, Lola acabará con la vida de su explotador.

⁹ Para un conocimiento mayor de la historia y las producciones de Teatro de las Marismas véase la monografía *El teatro independiente en Huelva: Teatro de las Marismas* [Torre-Espinosa, 2021].

¹⁰ *Lola, Loliya, Lola* se estrenaría el 10 de octubre de 1978 en el salón de actos de la Escuela Normal de Huelva, con María García interpretando a Lola, Jesús Domínguez a Paco o Antonio Rus a Eleuterio.

¹¹ Es interesante la caracterización como madre de Lola. En el arranque de la obra ya ha perdido a su hijo, fallecido por enfermedad. Nos resulta muy apropiado recordar aquí las palabras de Walter Benjamin sobre Pelagea Wlassowa, el personaje dramático de *La madre*, de Bertolt Brecht, versión homónima de la novela de Maxim Gorki: «La madre es la praxis hecha carne» [Benjamin, 1998: 59]. Aunque el carácter maternal de la madre quede diluido en el espectáculo de Teatro de las Marismas, consideramos que no es baladí esta coincidencia, ya que Lola acabará acometiendo su *revolución* al final de la obra. También es bien conocida la atención prestada a las prostitutas por Brecht en su literatura, como en su poema *Canción de la prostituta*, por ejemplo, con el que el monólogo inicial del segundo acto de *Lola, Loliya, Lola* comparte sensibilidad.





Programa de mano de *Lola, Loliya, Lola*. Fuente: Teatro de las Marismas.

La puesta en escena era bastante simple, con una dirección de actores buscando un tono costumbrista y donde la cuarta pared se rompía continuamente buscando una interpelación directa sobre el público, ya sea para buscar la conmiseración hacia Lola o bien para dirigirse a ellos tratándoles como clientes de la protagonista, buscando generar humor pero también la provocación en los espectadores. A este respecto, tanto Lola como Paco tienen monólogos donde hacen mención al argumento de la obra, introduciendo un elemento metateatral muy sugerente para incentivar la reflexión del público. Como ejemplo, así finaliza la primera intervención de la obra, a cargo de Paco: «¡Digan lo que piensan! ¡No se callen! ¡Aquí pueden encontrar de todo... o de casi todo... Pero veo que muchos de ustedes se muestran desconfiados. Quizá deseen conocer antes la mercancía...»¹².

Acerca de la escenografía, el carácter ambulante de este tipo de compañías independientes exigía que no fuera ni voluminosa ni pesada.

¹² El texto no se encuentra editado. Se trabaja en todo momento a partir de un manuscrito proporcionado por Jesús Domínguez, autor de la obra.

Constaba de una serie de paneles rectangulares que se sostenían de forma vertical por un pie y que ocupaban el fondo del escenario, sin unirse entre sí, y donde podía verse una ventana practicable, representando la casa donde se ve recluida Lola. A su lado se encontraba una farola alta de calle, junto a la que se apostaba la protagonista fumando a la espera de clientes. Mientras, a la derecha de la escena, se podía ver una mesa camilla con un mantel de cuadros oscuros, donde se reunía parte del elenco en varias escenas, sentados en dos sillas de madera de diseño clásico tipo Windsor, con el respaldar recto por el borde superior. Al fondo, un biombo de tela compuesto de tres partes, que permitía a los actores cambiarse sin ser vistos por el público, además de servir a Lola para crear un número de seducción erótica. Más adelantado, en el proscenio casi, un perchero de pie de diseño clásico que sirve para dejar la ropa a los personajes y de donde cuelga una jaula, metáfora visual del cautiverio de Lola en la casa de donde no podrá escaparse hasta que acometa el asesinato final.

Desde una perspectiva marxista, el argumento es bastante elocuente sobre los objetivos de la obra. En primer lugar, nos encontramos con la figura del explotador que abusa de la protagonista, integrante de la clase trabajadora que se verá obligada a trabajar sin descanso para enriquecer al proxeneta. La actividad a la que se dedica, la prostitución, podría incluso ser vista como una metáfora del dominio de la figura del empresario sobre su personal en el mundo real. Siguiendo este planteamiento, hay un par de aspectos que nos resultan muy significativos. El primero de ellos el hecho de que la obra muestre la humillación continua que sufre Lola. Esto genera en el público una continua irritación resultante del ejercicio crítico sobre los hechos escenificados, algo que se verá reforzado por una serie de recursos que luego enumeraremos y que contribuyen al distanciamiento respecto a lo representado. Este conflicto entre explotador y explotada además se verá resuelto sobre el escenario mediante el ajusticiamiento de Paco a manos de la protagonista. El conflicto se solventa así a través de la revolución emprendida por Lola, es decir, el asesinato de su opresor, y en el recuerdo



del público permanecerá además la consciencia de los abusos cometidos contra ella.¹³

Además de lo señalado aquí, hay otro aspecto que nos parece necesario resaltar. Y es el hecho de que a pesar de que en la obra se reduplica la lógica de la sociedad capitalista, basada en la división de clases y en su deseo de incrementar los beneficios de forma incesante, tanto Paco como Lola forman parte realmente de la misma clase social. El proxeneta pertenece al lumpen, siendo también en consecuencia un oprimido por el sistema de clases, lo que minaría el carácter dialógico de la pieza. Pero, no obstante, hay que recordar que él controla los medios de producción, entre ellos la casa donde vive Lola y que usa para amenazarla con dejarle en la calle, algo que permitirá alargar su poder sobre ella. Sobre esta idea incide la pieza con el vestuario, donde Paco es asumido por el público como burgués atendiendo a su caracterización con el pelo engominado hacia atrás, un traje con chaqueta de rayas y unos zapatos llamativos de charol que demuestran su poder económico.¹⁴

Si bien, y de forma generalizada, la presencia de presupuestos teóricos como los aquí analizados son difíciles de encontrar de forma coherente en los espectáculos teatrales, es interesante recurrir a paratextos que sirven para entender la intencionalidad de los ejercicios dramaturgicos realizados. Este sería también el caso de *Lola, Loliya, Lola*, donde el

¹³ Sin lugar a dudas, sería pertinente un análisis del espectáculo desde las teorías feministas, sobre todo por la trama y la violencia que se ejerce en todo momento sobre la protagonista, resultado de un orden patriarcal, que en la obra se muestra de forma crítica. Pero en este trabajo nos interesa solo analizar cómo la compañía Teatro de las Marismas asume de forma heterodoxa las ideas del marxismo. Es por ello por lo que no se procede a dicha aproximación.

¹⁴ La vestimenta denota el nivel económico de Paco, sobre todo en contraposición a otros personajes masculinos como Eleuterio, vestido con camisa de cuadros de estilo rústico. También se puede vislumbrar en paratextos como la imagen que ilustraba el programa de mano, con una silla de cierto porte donde se sienta Paco, mientras Lola se apoya de pie en el respaldo. La división de clases, no obstante, estaría más clara en el espectáculo *De madrugada* [1981], con Esperanza, una latifundista que ejerce un dominio sádico sobre su criada Rocío, contextualizándose la historia además en torno a las protestas de los jornaleros del campo andaluz previas a la guerra civil española [Torre-Espinosa, 2021].



programa de mano deja de manifiesto el pensamiento desde el que se articula la pieza, con una retórica proveniente del pensamiento marxista:

Detrás de una enfermiza relación la semiología del infortunio mueve la máquina del negocio; un oscuro negocio donde el «proletario» de turno jamás leerá al amigo Marx y demás compañeros de fatigas, encerrando su estrecho credo en el amor de bolsillo que ofrece Corín Tellado.

Una de las cuestiones más llamativas de la propuesta es la recurrencia a un notable realismo, tanto en el ambiente retratado como en el lenguaje empleado por los personajes. La historia de la prostitución, la violencia ejercida contra Lola o un lenguaje descarnado serían resultado de la búsqueda de la conexión de lo representado con la realidad sociohistórica del momento. Ya en el arranque de la obra todos estos elementos se hacen patentes. Paco entra cantando un pasodoble donde presume de su dominio sobre las mujeres, y conmina a Lola a atender a los clientes. Ella le dice que se siente indispuesta, pero él la fuerza a ejercer la prostitución. Lola, resignada y dirigiéndose al público, dirá: «Mi tarifa mínima es de siete mil pesetas los veinte minutos. ¡Claro que si son duros de pelar a lo mejor consiguen otros cinco de propina! La mamada no; por esa cobro...». Lo tosco de estos elementos haría que la obra fuese calificada como «S», es decir, para mayores de 18 años. Pero si bien esta restricción podría haber perjudicado la carrera comercial de la obra, ahora también podía constituirse en un aliciente para un público atraído por producciones con un carácter transgresor respecto a la moral tradicional católica. Como resultado, con la obra llevarían a cabo más de cien funciones por casi toda Andalucía y parte de España.

Además de retratar el ambiente que rodea el mundo de la prostitución, resulta muy llamativo que se centre también en el drama de la emigración, un fenómeno que llevaba más de una década vaciando ciertas poblaciones andaluzas. Lola en un principio, repudiada por sus padres, piensa en viajar a Madrid o Barcelona, pero finalmente optará por quedarse en la capital, Huelva, para buscar al padre de su criatura. Resulta también



muy significativo que logre trabajo como limpiadora en unas oficinas y, ante el avanzado estado de gestación, sus jefes decidan despedirla sin miramiento alguno, solo para proteger la imagen de la empresa por lo indecoroso que resultaba tener a una madre soltera en plantilla. Vuelve a estar presente el carácter más inhumano del capitalismo.

La presencia de todos estos elementos, abordados desde una perspectiva contenidista, nos permitirían hablar de las teorías de la sociología de la literatura en su versión más clásica [Sánchez Trigueros, 1996], con la lucha de clases tematizada en el conflicto de Lola con Paco. Pero habríamos de tener en cuenta que, a partir de Lukács, la atención comienza a fijarse también sobre las formas como resultado de nuevas concepciones de la vida, todo esto entendido desde el marco del materialismo histórico [Wahnón, 1996: 54-55], y desde esta perspectiva hay que entender el hecho de que lo que retiene a Lola en la casa y en la prostitución es su pobreza de la cual se aprovecha el proxeneta. En cuanto a lo formal, pues, es notable que la pieza asuma ciertos recursos desarrollados por Brecht. Se puede interpretar desde este punto de vista los numerosos apartes presentes, que aportan un carácter narrativo clave a la obra. Los personajes se dirigen en esos momentos directamente al público, rompiendo con la ilusión de la cuarta pared al relatar pasajes de su vida. Se introduce así un elemento de distanciamiento claro que es potenciado además por lo irónico de los continuos y desgraciados avatares que van sucediéndole a la pobre Lola.

Otro elemento clave en este sentido es la presencia de la música, con los personajes cantando con música pregrabada. La obra está intercalada de varios números musicales donde los protagonistas cantan, unas veces para hacer avanzar la acción, otras para revelar información acerca de los personajes. La cuestión es que esto puede ser visto como un elemento de extrañamiento que aleja a la propuesta de un realismo limitador y prototípico (al modo naturalista de André Antoine), pero lo que se busca con este recurso es la generación de un efecto persuasivo al recurrirse a otras



vías, en este caso las propias del arte moderno, como ya legitimara Theodor Adorno. Se seguiría asimismo lo dispuesto por Bertolt Brecht acerca de la verosimilitud con la inclusión de números musicales en sus espectáculos, o cuando defiende que el paso del recitado al canto nunca debe efectuarse de forma imperceptible [2018: 44-45]. Solo con mecanismos como estos, haciéndolos evidentes, se puede soliviantar las conciencias del público al hacerle salir de su sopor al forzarles a salir del pacto teatral convencional.

Y es que desde presupuestos marxistas lo importante, como señala Terry Eagleton [1978: 69], es que se produzca un *realismo crítico*, que no se limite a reflejar de forma pasiva la miseria moral de la clase opresora, sino que la cuestiona, llevando al límite sus reacciones con el objetivo de provocar en el público un ejercicio reflexivo que devenga en una toma de posición respecto a lo que está siendo representado: «La labor del teatro no es “reflejar” una realidad fija, sino demostrar de qué manera se producen históricamente el personaje y la acción, y por tanto, de qué manera podrían haber sido, y aún pueden ser, diferentes» [Eagleton, 1978: 82].

En resumen, el deseo de cambio que vivía parte importante de la sociedad española del momento era mostrado por compañías de la Transición como Teatro de las Marismas y con obras como *Lola, Loliya, Lola*. En este caso vemos cómo se produce la explotación en el trabajo, realidad que es denunciada a través de la historia de la protagonista siguiendo los postulados de un marxismo que, aunque sin una excesiva reflexión teórica asociada, estaba permeando la escena española de esos años de la Transición. Y en este, como otros casos, coincidiendo con el pensamiento brechtiano, ya que, como dijo Juan Carlos Rodríguez, el dramaturgo alemán «nos enseñó hasta qué punto la literatura es “fuerte”; si se la sabe cuidar, mimar y transformar, puede transformarnos a nosotros mismos» [1998: 18].



BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Poética*, trad. de Antonio López Eire, Madrid, Istmo, 2002.
- BADIOU, Alain, *Elogio del teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2015.
- BENJAMIN, Walter, *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1998.
- BRECHT, Bertolt, *Breviario de estética teatral y otros ensayos críticos*, Rosario, Cronos y Caos, 2018.
- BUERO VALLEJO, Antonio, «Brecht dominante, Brecht recesivo», en *Yorick*, núm. 20, 1966, 12-13.
- BUERO VALLEJO, Antonio [et al.], *Teatro español actual*, Madrid, Cátedra, Fundación Juan March, 1977.
- CABAL, Fermín, ALONSO DE SANTOS, José Luis, *Teatro español de los ochenta*, Madrid, Fundamentos, 1985.
- CASTRI, Massimo, *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*, Madrid, Akal, 1978.
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE ANDALUCÍA, *Exposición Teatro Independiente en Andalucía: el origen del presente*, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2009.
- CORNAGO BERNAL, Óscar, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los «realismos»*, Madrid, CSIC, 2000.
- DOMÍNGUEZ, Jesús, *De madrugada (drama de amor y poder en dos actos)*, Sevilla, Alfar, 1994.
- EAGLETON, Terry, *Literatura y crítica marxista*, Bilbao, Zero, 1978.
- FERNÁNDEZ, David, «La compañía de teatro “Las Marismas” proyecta estabilizarse en Huelva», en *Odiel*, 1977, núm. 21 de agosto, 17.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, «Paradojas de la autoficción dramática», en Ana Casa (ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2014, 127-148.



- GARCÍA LORENZO, Luciano, *El teatro español hoy*, Barcelona, Planeta, 1975.
- GARRIDO GALLARDO, Juan Antonio, *Literatura y sociedad en la España de Franco*, Madrid, Prensa Española, 1976.
- LENIN, Vladímir Ilich, *Escritos sobre la literatura y el arte*, Barcelona, Península, 1975.
- LENIN, Vladímir Ilich, *¿Por dónde empezar? La organización del partido y la literatura del partido. La clase obrera y la prensa obrera*, Moscú, Progreso, [1980].
- LOS GOLIARDOS, «Hacia el teatro independiente: 27 notas anárquicas a la caza de un concepto», en *Primer Acto*, 1969, núm. 104, 9-29.
- LUKÁCS, György, *Aportaciones a la historia de la estética*, Barcelona, México D.F., Grijalbo, 1966a.
- LUKÁCS, György, *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península, 1966b.
- MARX, Karl, ENGELS, Friedrich, *El manifiesto comunista*, Madrid, Alianza, 2016.
- MONLEÓN, José, «El teatro del consenso», en José Monleón (ed.), *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, 1995, 237-250.
- PEDRET MUNTAÑOLA, J., «Teatro realista y teatro social. La problemática social en el teatro español (II)», en *Yorick*, 1965, núm. 3, 4-5.
- PIPIRIJAINA, «Teatro de calle. Teatro de las marismas», en *Pipirijaina*, 1981, núm. 19-20, 23.
- PRIMER ACTO, «La nueva cara del teatro independiente», en *Primer Acto*, 1968, núm. 103, 4-5.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Brecht, siglo XX*, Granada, Comares, 1998.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1981.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (dir.), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis, 1996.



TORRE-ESPINOSA, Mario de la, *El teatro independiente en Huelva: Teatro de las Marismas*, Sevilla, Univesidad de Sevilla, 2021.

VIÑAS PIQUER, David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2007.

WAHNÓN, Sultana, «La Sociología de la Literatura de Georg Lukács», en Antonio Sánchez Trigueros (dir.), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis, 1996, 54-77.

WELLWARTH, George E., *Spanish Underground Drama; Teatro español underground*, Madrid, Villalar, 1978.

ŽIŽEK, Slavoj, *La vigencia de El manifiesto comunista*, Madrid, Anagrama, 2018.

