

12-1995

## El teatro de Lauro Olmo

Ricardo Doménech

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Doménech, Ricardo. (1995) "El teatro de Lauro Olmo," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 8, pp. 45-54.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

## 5

---

### EL TEATRO DE LAURO OLMO\*

Ricardo DOMÉNECH

La temporada 1968-69 comienza, prematuramente, el 6 de septiembre: con el estreno, en el teatro Cómico, de *English Spoken*, de Lauro Olmo. La dirección, de Alberto González Vergel; el decorado, de Manuel Mampaso. Los intérpretes: Lola Herrera, Manuel Tejada, Ramón Durán, Tina Sainz, Alberto Alonso, Ana María Morales, Juan Luis Galiardo, Marisa Paredes, Amparo Gimeno, Braulio Piter, Luis Marín, Luis Ocón y Rafael Duque. La música del romance, de Paco Ibáñez. Pedro P. Oliva, ayudante de dirección. La noche del estreno, un público entusiasta tributa ovaciones y aplausos muy cálidos, interminables, al autor. Creo interpretarlos correctamente si digo que se trata, ante todo, de un homenaje al escritor honrado que es Lauro Olmo.

*English Spoken* duraría en cartel, aproximadamente, un mes. A continuación, en la cartelera del Cómico se anunciaba la reposición de una comedia... de Alfonso Paso.

En pocas ocasiones como ahora me han parecido tan enormes, tan graves, las limitaciones que pesan sobre una crítica de teatro ejercida en una revista mensual y minoritaria. Nada de lo que yo escriba puede ser ya de utilidad para un hipotético espectador futuro. Pero la crítica desde una revista mensual ofrece, en compensación, algunas posibilidades que le están vedadas al diario y semanario. Básicamente éstas son dos: Primera, la de elegir sólo aquellos temas que de verdad importan en el desarrollo de la cultura teatral; segunda, la de someter éstos a un análisis verdaderamente crítico, riguroso, optando en cada circunstancia por aquel enfoque que sea más pertinente al caso, y todo ello con una finalidad correctora y ordenadora, cualquiera que sea finalmente su difusión.

Dicho esto, queda claro que el tema, en estas páginas, ya no puede ser el estreno de

---

\* Este artículo apareció en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº229, 1969, pp.161-172.

*English Spoken*. Pero sí puede ser – y me parece, en el presente momento, un importante tema – el teatro de Lauro Olmo. Este teatro viene siendo objeto de juicios críticos muy dispares, pero, en realidad, es insuficientemente conocido, ya que en un 50% está inédito. A requerimiento mío, Olmo ha tenido la amabilidad de prestarme esos textos inéditos, y merced a ello puedo ofrecer aquí el primer artículo que se publica acerca de todo el quehacer dramático de Olmo, desde sus primeras tentativas hasta hoy.

\*

Lauro Olmo (nacido en Barco de Valdeorras, Orense, en 1922) inicia su carrera literaria en 1954, con un libro de poemas, *Del aire* y una narración corta, *Cuno*. Siguieron dos libros de cuentos, *Doce cuentos y uno más* (1955, premio «Leopoldo Alas») y *La peseta del Hermano Mayor* (1958), y una novela: *Ayer: 27 de octubre* (1958). Tiempo después, Olmo añadiría nuevos títulos a esta labor narrativa: una segunda novela, *El gran sapo* (1964, premio «Elisenda de Moncada») y otra narración corta, *Kantichandra el Indú* (1962). Todas estas obras han convertido a Olmo en un narrador muy estimado, con independencia de sus méritos como dramaturgo.

Hacia 1953, Olmo escribe dos piezas en un acto: *El perchero* y *El milagro* – esta última, representada en la Escuela Social de Trabajadores de Madrid, en 1955–, como asimismo, en colaboración con su esposa, Pilar Enciso, dos piezas para teatro infantil: *El raterillo* y *Asamblea general*.

Pero la irrupción de Olmo en el teatro, irrupción bastante espectacular, data de 1962, con el estreno de *La camisa* en el teatro Goya de Madrid, bajo una extraordinaria dirección de Alberto González Vergel, el 8 de marzo de ese año. La camisa había obtenido el premio «Valle-Inclán» de 1961, convocado por el grupo experimental «Dido», que presentó su estreno, salvados los numerosos obstáculos que se oponían a éste. Monleón – uno de los críticos teatrales que han prestado más decidido apoyo a la obra dramática de Olmo – escribió: «Quizá haga muchos años que no se haya dado en España un estreno tan triunfal de autor novel. Triunfo seguido – salvo alguna excepción previsible – de una crítica elogiosa y, en muchos casos, entusiasta. Lauro Olmo es, desde la otra noche, uno de los autores más importantes de nuestro teatro actual»<sup>1</sup>. Programada inicialmente para una sola función de cámara, *La camisa* tuvo que mantenerse algún tiempo en cartel, ahora ya en régimen de explotación comercial, y, en tales condiciones, fue objeto de una casi inmediata reposición en otro teatro. Recayeron sobre ella, además, nuevas distinciones: el premio «Larra» y el Nacional de Teatro de 1962; el «Alvarez

---

<sup>1</sup> José Monleón: «*La camisa*, de Lauro Olmo», en *Primer Acto* núm. 32, marzo de 1962, p.40. En dicho número se inserta el texto completo de *La camisa* y el siguiente material, de obligada consulta: «Nuestra generación realista», por J. Monleón; «Lauro Olmo antes de *La camisa*», por Jaime Borrell; «Lauro Olmo, un autor de mi generación», por Carlos Muñoz; «Cinco notas para una realización escénica de *La camisa*», por Alberto González Vergel, y «Diez preguntas a Lauro Olmo», por J. M.

Quintero» de 1963; y en Buenos Aires fue declarada la «mejor obra extranjera en idioma original» del año 1964. Representada en varias capitales europeas – a menudo en idioma original ante un público compuesto principalmente de obreros emigrados –, su impacto ha sido muy considerable, y, por muchos conceptos, de significación similar a la que, en su día, conocieron *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, y *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre.

Cualquier aproximación crítica a *La camisa* – y, en general, a todo el teatro de Lauro Olmo – deberá partir de una previa y fundamental consideración: este teatro responde a la exigencia medular de erigirse en un teatro popular de la España de nuestros días. Teatro popular, por su temática y por su forma, de fácil comunicación; teatro popular, por el público sobre el cual nuestro autor quiere proyectarse. Es oportuno recoger aquí algunas insistentes y vigorosas declaraciones de Lauro Olmo en este sentido. En 1963, escribe: «Urge la creación de un teatro popular para la plaza pública y con un espectador necesario: el espectador colectivo. En nuestra época ya no se habla de la salvación individual, sino de la salvación colectiva»<sup>2</sup>. Algún tiempo después, en una entrevista de prensa: «Mi teatro aspira a ser vivo y consciente. Es popular, nace del pueblo, es para el pueblo. De ahí que a veces mi teatro sea rechazado por los burgueses, porque es sencillo, es claro, no es intelectual, insiste si conviene»<sup>3</sup>. Más recientemente, con motivo del estreno de *English Spoken*, Olmo afirmaba que «hay que recuperar para el teatro el mundo del trabajo», y hacía esta interesante confesión: «Es el domingo por la tarde, concretamente, cuando, por la campaña popular que se ha hecho, la sala está repleta de trabajadores. Y son las funciones más emocionantes de la semana. Es todo un espectáculo ver cómo el público entra en la obra, con qué interés la sigue, cómo se divierte y la entiende»<sup>4</sup>.

«Drama popular» titulaba Olmo *La camisa*, señalando en acotación previa que «la acción transcurre en Madrid, durante los meses de septiembre y octubre de 1960; un momento del llamado plan de estabilización». El escenario – de cuyo boceto era autor Manuel Mampaso – nos mostraba un barrio muy humilde, y, a su costado, una habitación de una chabola. En esa chabola habita la familia protagonista: el matrimonio Juan y Lola, sus dos hijos, la abuela. Hay también una taberna, "Casa Paco", y a lo largo de la acción conocemos a otros muchos personajes, doloridos y contristados, sepultados en un mundo agobiante de privaciones, del que sólo es posible liberarse por azar – como le

---

<sup>2</sup> L.O.: "Teatro español: teatro popular", en *Primer Acto*, núm.41, marzo de 1963, p.21.

<sup>3</sup> José María CARANDELL: "Lauro Olmo. Camisa, pechuga y condecoración", en *Siglo 20*, 18 de diciembre de 1965. Véase también sobre esta cuestión la inteligente entrevista por Antonio NÚÑEZ: «La personalidad humana y creadora de L. O.», en *Insula*, núm. 197, abril de 1963.

<sup>4</sup> JUBY BUSTAMANTE: «L. O., en desacuerdo con los críticos», en diario *Madrid*, de octubre de 1968.

sucede a Lolo, que acierta las quinielas— o emigrando a la Europa neocapitalista. No falta en la admirable recreación literaria de este ambiente la pincelada colorista, la nota de humor, siempre a través de un lenguaje dúctil, que habla «por sí solo», muy rico en expresiones y giros populares. Aquí y allá, de cuando en cuando, introducía el autor algunas referencias concretas al momento histórico, con las que venía a subrayar la presencia y la realidad del *marco* en el que se alojaba este pequeño fragmento de vida popular.

El matrimonio Juan y Lola era una pareja muy real y muy convincente, y en su forma de vida «provisional» cabía reconocer a muchos hombres y mujeres de nuestro tiempo. Véase esta sencilla y emotiva confesión en el acto II:

LOLA.- (*dirigiéndose a su hija*): Mira, hija, cuando me casé con tu padre vinimos a vivir provisionalmente a esta chabola. En ella naciste tú y el Agustinito. Y seguimos aguantando. Era provisionalmente. ¿Tú sabes lo que es ver llorar a un hombre?. Yo he visto llorar a tu padre, ¡lágrimas como puños, hija! Y a solas, cuando creía que nadie le veía. Pero pronto le renacía el ánimo, porque la cosa era "provisionalmente". Las goteras, los días sin carbón, los remiendos, el contener el aliento cuando suenan en la puerta los golpes del cobrador de la luz, o del de los plazos, o las papeletas del Monte que cumplen, to, to era «provisionalmente». Y hasta nuestras enfermedades —tú estuviste a punto de dejarnos, hija— llegaron a parecernos lo mismo. Y estoy harta: harta de sufrir, harta de amar, harta de vivir "provisionalmente". (*Pausa.*) El tres de agosto de mil novecientos cuarenta y cuatro nos casamos tu padre y yo. Estamos en septiembre del sesenta. Han pasado dieciséis años. Demasiaos, hija. Y los mejores. En ellos se ha quedado toa nuestra juventud.

En el curso de la obra vemos a Juan empeñado inútilmente en encontrar un trabajo, mientras la mujer insiste en la necesidad de emigrar. Juan se niega. «Nuestra hambre es de aquí y es aquí donde debemos saciarla», dice. Pero finalmente ha de claudicar, y esa claudicación, por la forma vibrante como el autor acierta a presentárnosla, queda en el escenario como una de las acusaciones sociales más profundas que ha conocido el teatro español de nuestra época. En tanto que obra de testimonio y de crítica social, no cabe duda que *La camisa* da un paso más allá en relación con lo que, hasta 1962, se ha dicho desde los escenarios españoles. García Pavón escribe a este propósito: «Ya no vemos al tipo de barrio bajo madrileño, todavía con cierta vitola de casticismo colorista que encontramos en Buero; ahora estamos ante el hombre de chabola, ante el descarnado ser humano del suburbio moderno, al que apenas llega el menor destello de la ciudad (...). Los personajes de Lauro Olmo ya no luchan por el aumento de sueldo, o poder reunir unas perras para casar a la hija. Luchan por comer cada día»<sup>5</sup>. Añadamos, por último,

---

<sup>5</sup> Francisco GARCÍA PAVÓN: *Teatro social en España*. Madrid, Edit. Taurus, 1962, pp. 183- 184.

que *La camisa* es, hasta hoy, el único testimonio válido que conoce el teatro español acerca de la emigración obrera a los países neocapitalistas de Europa. El acierto de Lauro Olmo ha sido, principalmente, mostrarnos ese fenómeno general, histórico, a través de unos personajes de vigorosa individualidad. Como afirma A.Valente, «La camisa es un drama de clase, pero expresado y vivido desde los infinitos y encontrados resortes de la conciencia personal»<sup>6</sup>. Vale la pena insistir en que este es –y lo ha sido siempre– el cauce característico de todo arte que aspira a reflejar los conflictos de la sociedad en que se produce y a intervenir, activamente, en su necesaria transformación.

Los dos estrenos siguientes de Lauro Olmo, *La pechuga de la sardina* (8-VI-63) y *El cuerpo* (4 -V-66), defraudaron bastante las esperanzas depositadas en ellas por el público y la crítica más alerta. Pero *English Spoken*, aunque es desigual y, por supuesto, no alcanza el alto nivel de *La camisa*, viene a reafirmar la presencia de Olmo en una línea dramática popular, de claro interés. En *English Spoken*, Olmo es otra vez el sañudo fiscal que acusa a la sociedad de su tiempo, revelando las condiciones de vida de la clase obrera, ejemplificando la lucha de muchos hombres por superar las limitaciones que les impone un medio hostil. En la antinomia de los dos personajes centrales, Carlos y «El Mister» radica casi todo el peso del debate dramático. Son dos hombres jóvenes que «han vuelto» de Europa. Carlos ha aprendido un idioma y es un autodidacta que vive de traducciones y de «chapuzas» intelectuales, en un gran esfuerzo personal por mejorar su situación económica y poder contraer matrimonio con su novia, Luisa. Es también un hombre de sólidas convicciones políticas, radicalmente inconformista con el medio que le rodea; potencialmente, un revolucionario – e incluso hay algún indicio de que lo sea realmente–. Por el contrario, «El Mister» ha sido «modificado» por la Europa neocapitalista de esta opuesta manera: deslumbrado por el poder del dinero, se ha convertido en un agente de la corrupción –con toda probabilidad, está implicado en la trata de blancas–. Desde un punto de vista estético, «El Mister» es el personaje más convincente de la obra, y cabe considerarlo como una original transfiguración del chulo del viejo sainete o del fresco del astracán. En numerosas escenas aparecen enfrentados Carlos y «El Mister», y en una de ellas (acto II) este último define así su postura ante la vida:

MISTER: (...) También yo he nacido aquí; pero me niego a figurar en la lista de las víctimas (...). Hay que enseñarles a todos estos a luchar contra la miseria. ¡A luchar como sea! Hay algo en lo que estamos que ya no se volverá a repetir. Y ese algo es que «vivimos». Y hay que conseguir, a costa de lo que sea, que nos estampen el epitafio en el preciso momento en que demos el «alejop» final. Esa será nuestra gran hazaña. Echa una mirada a tu alrededor y dime si toda esta gente no anda ya con el epitafio puesto. En definitiva: ¡hay que ser cadáver a su debido tiempo! Y no antes, como es aquí costumbre

---

<sup>6</sup> J.A. VALENTE en la nota del programa de mano para el estreno de *La camisa* en Ginebra, por el cuadro escénico del Centro Cultural Español, en 1965.

(...). Tercer dogma para el comercio, Basilio: El que se mueve entre cadáveres no está obligado a respetar ningún principio<sup>7</sup>.

A estos dos personajes fundamentales se suma la figura de Basilio, dueño de un bar modesto que se convertirá pronto en un centro más de corrupción. Hombre de una generación anterior, con un sucio pasado a cuestas, Basilio conecta la historia dramática con un tiempo no demasiado lejano. *English Spoken* no es una obra enteramente conseguida, no es una gran obra; pero los materiales que en ella moviliza el autor, la calidad del lenguaje, los hallazgos aislados y la veracidad de su testimonio crítico la sitúan por encima del teatro español que comúnmente se estrena en los escenarios comerciales.

El tema de la corrupción y la degradación, que da contenido a *English Spoken*, es, igualmente, la materia sobre la que opera nuestro autor en *Plaza Menor* y en *Mare Nostrum, S.A.* En la primera, Olmo sitúa la acción en una plazuela popular – «una plazuela con historia» –, y, en un número muy elevado, los personajes proceden de ese medio popular que tan exactamente conoce el autor. Destaca, especialmente, Luisa, una prostituta; y es muy patética su escena del *strip-tease*, mostrando un cuerpo martirizado, lleno de cicatrices. Olmo introduce en *Plaza Menor* algunos recursos que son nuevos en su teatro: obra de corte tragicómico, en ella tienen lugar varias escenas de factura no realista, muy próximas al guiñol, y de resultados desiguales.

*Mare Nostrum, S.A.* es un drama más ambicioso y de muy difícil ejecución para un escritor como Lauro Olmo, pues aquí tiene que prescindir a menudo de su arma más eficaz: su extraordinario dominio del castellano popular, ya que la acción se sitúa en un pueblecito mediterráneo. Ello explica el convencionalismo de algunas escenas –aquellas, sobre todo, en que interviene la figura de la Vieja –, pero, con excepción de esto, la obra ofrece, en conjunto, altos méritos. El pueblecito que Olmo nos presenta ha sido «invadido» por el turismo. De nuevo, pues, y ahora en una faceta también muy característica, la corrupción que se origina a partir de la hegemonía de un modelo de vida neocapitalista, con la implantación de los «valores» que a esta le son propios: el dinero y el sexo, en detrimento de cualquier valor humanístico en las relaciones individuales. Los turistas que aparecen en *Mare Nostrum, S.A.* son figuras contorsionadas, esperpénticas, sin otro norte en sus vidas que la satisfacción de los más bajos apetitos de una sociedad económicamente fuerte, y por ello establecen con los nativos relaciones de poder; ya resulta bien expresivo, de entrada, que uno de ellos se llame «Mister Mesié Jerr». Ese poder, naturalmente, es su dinero. En cuanto a los nativos, el cambio es

---

<sup>7</sup> Cito por la edición de *Primer Acto* número 102, septiembre de 1968, donde se incluye un «Diálogo abierto con L.O.», por Angel Fernández-Santos, y «Cuatro preguntas a Alberto González Vergel». Asimismo, un «Coloquio sobre el naturalismo, el costumbrismo, el sainete y el futuro de nuestro teatro», que guarda relación con algunas cuestiones suscitadas por *English Spoken*.

radical. El antiguo pueblo de pescadores se torna en un nido de chulos, homosexuales y prostitutas, bajo el lema que canta uno de los personajes: Ricart:

¡Uy, qué risa!  
Mi moral es la divisa.

Ricart y Adriana –una joven pareja– son las figuras centrales de la obra. Son personajes muy convincentes –sobre todo, Adriana – y en su cinismo y su fuerte sentido pragmático de la vida reaparece –transfigurado– el espíritu genuino de la picaresca. En Adriana, además, el autor proyecta una significación especial: nos recuerda a la Beatriz de la *Divina Comedia*, y viene a ser una Beatriz prostituida por "la morralla de Europa". Algunas escenas de *Mare Nostrum, S.A.* –en particular, la del club nocturno y la del burdel de Adriana– se cuentan entre las mejor construidas del teatro de Olmo. Hay que subrayar, por último, la importancia que las canciones, de corte épico, intercaladas en el curso de la acción dramática, desempeñan en la obra, como asimismo, una danza grotesca, al final, que viene a resumir todo el conflicto: la Vieja (claro símbolo de una forma de vida tradicional y popular) muere a manos de un hombre con careta, para cuya caracterización anota el autor que se trata «de una especie de macho cabrio con indumentaria moderna, turística».

A pesar de algunos recursos de brocha gorda, y del convencionalismo de algunos diálogos, *Mare Nostrum, S. A.* es una obra valiosa. Desde luego, su valor testimonial no es inferior al de *La camisa*, y en más de un sentido cabría afirmar que resulta complementario. En *La camisa* hemos conocido a algunos españoles que «van» a Europa; los turistas de *Mare Nostrum, S. A.* bien podrían ser algunos europeos que «vienen» a España. Doble faz de una relación conflictiva, que nada tiene ya que ver con la tensión entre xenófobos y europeístas de otros tiempos.

Recursos de brocha gorda, que en un autor sin la gracia expresiva y popular de Lauro Olmo quizá serían objetables, hay también, en mayor número, en *La condecoración*, estrenada en el II Festival de Teatro Español de Burdeos por el grupo «Amis du Théâtre Espagnol» de Toulouse (11-XII-65). Una vez más, Olmo elige un tema de gran actualidad: el enfrentamiento político de padres e hijos en nuestros días.

Más concretamente, el enfrentamiento de un padre ultraconservador y un hijo radicalmente inconformista. Se advertirá en ello la tendencia de Olmo a buscar situaciones extremas, colores fuertes, casi explosivos, para su tablado popular. *La condecoración* es drama desigual, y hoy por hoy imposibilista.

Un lugar aparte, en cuanto a su finalidad y medios estéticos, ocupa *Cronicón del Medioevo*, que Olmo subtitula «divertimento para cuatro actores». Se trata de una obra cómica, con un segundo acto admirablemente escrito. Este segundo acto recuerda el teatro de Muñoz Seca, aunque, desde luego, la comicidad de Olmo es aquí mucho más desenvuelta, más audaz.

Excepcional importancia tienen, en el teatro de Olmo, sus piezas en un acto. O dicho



con mayor exactitud, no sólo en su teatro, sino en el actual teatro español. Max Aub y Lauro Olmo son los únicos autores que han cultivado, de un modo sistemático, este género, y a ellos se debe el que no se encuentre en completo desuso. Ya hemos indicado que las primeras tentativas dramáticas de Olmo fueron dos piezas en un acto, *El perchero* y *El milagro*. En 1963 aborda de nuevo el género breve con *La señorita Elvira*, una obra de exquisita sensibilidad, en la que se reconstruye la vida vacía de una mujer, de cara a la muerte. Pero la gran aportación de Olmo, en este campo, radica en una serie de siete piezas, escritas a partir de 1965, y que guardan entre sí una íntima y radical unidad: tratan de aspectos muy representativos de nuestro tiempo, siempre en relación con la prensa<sup>8</sup>. En estas obras, el periódico es un personaje más, o, mejor dicho, el personaje que siempre se repite.

Con el título de *El Cuarto Poder* (y el subtítulo de «Caleidoscopio tragicómico»), el autor ha reunido cinco de estas obras, articulándolas de manera que puedan componer un solo espectáculo; son: *La noticia*, *La niña y el pelele*, *Ceros a la izquierda*, *De cómo el hombre Limpión tiró de la manta* y *Nuevo Retablo de las Maravillas y Olé*. El espectáculo debe comenzar con una voz en *off* diciendo: «Hubo un tiempo, en la vieja ciudad de Tontonela, en que ocurrían cosas nada comunes, y dignas de figurar en las crónicas. Existía una extraña gente y era el suyo un extraño modo de convivir. Por aquel entonces, ya actuaba El Cuarto Poder.» De inmediato, tres voceadores de prensa irrumpen en el escenario y en la sala, anunciando *El Soplo*, y van a ser estos voceadores quienes, con su aparición siempre apresurada y gritona, y anunciando este supuesto periódico y otros muchos, como también la pieza siguiente, irán hilvanando entre sí los diferentes textos. El primero de ellos, *La noticia*<sup>9</sup> tiene algo de cálido y entrañable homenaje. Toda la acción –que se desarrolla en un puesto de periódicos– gira en torno a una noticia que el espectador no llega a conocer explícitamente, y ante la cual, por de pronto, el Vendedor y los Hombres 1º y 2º se sienten profundamente indignados, heridos. El Vendedor expresa su deseo de vocear esa noticia, y toda la acción consiste en la presión que sobre él ejercen para que no lo haga. El asunto de la pieza es, aparentemente, mínimo. Pero la manera especial como está desarrollada, la habilidad del autor para condensar el miedo, la exasperación y la enajenación de toda una época en estos mínimos elementos que pone en juego, y ello sin acudir a ningún exceso acumulativo

---

<sup>8</sup> Aunque es probable que Olmo no los conozca, merece la pena recordar aquí algunos precedentes de este tratamiento crítico de la prensa desde el teatro. Como precedente lejano, *El clamor*, de Azorín y Muñoz Seca, en 1928. Como precedente más próximo –más próximo en el tiempo y en la intencionalidad –, una obra en un acto de Max AUB: *Entremés del gran director*, publicada en 1960.

<sup>9</sup> Publicada por separado en *Cuadernos para el Diálogo*, número extraordinario sobre «Teatro Español», Madrid, junio de 1966, y en *Sipario*, núm.256-257, agosto-septiembre de 1967, monográfico sobre *Spagna, oggi*, trad. de Maria Luisa Aguirre d'Amico.

—antes bien, de un modo sencillo, espontáneo, natural—, convierten *La noticia* en una pequeña obra maestra.

*La niña y el pelele* contrasta fuertemente con el realismo de la pieza anterior. Ahora estamos ante un guiñol de corte esperpéntico y agresivo. Sus figuras son una niña, la abuela, Pelele —un muchacho, vendedor de periódicos— y Don Severo, Don Pum-Crak y Don Humo —estos últimos, muñecos de guiñol—. La acción desemboca en la muerte de Pelele —reo de sedición— a manos de Pum-Crak, pero no sin que antes la niña y Pelele hayan prendido fuego a un montón de periódicos, y sin que, por último, le falte a Pelele, en su agonía, una deliciosa nana de la niña. Las canciones de la pieza son encantadoras; la versificación, muy ágil y fluida.

En *Ceros a la izquierda*, estéticamente más afin a *La noticia*, el autor nos presenta un periódico oficial y reaccionario en un momento en que se produce en ese país una huelga general y revolucionaria. Los «ceros» son los números correspondientes a los huelguistas, y de ello informan telegramas y telegramas que llueven —literalmente— sobre la mesa del director. La decisión de éste es informar, al día siguiente, —«poniendo a la izquierda» tales ceros interminables. No sabemos, desde luego, si llegará a hacerlo: una gran muchedumbre se manifiesta ante el periódico, quemando ejemplares de éste, cuando cae el telón.

*De cómo el hombre Limpión tiró de la manta y Nuevo Retablo de las Maravillas y Olé* se nos presentan, por último, como dos entremeses. En realidad, ambos textos recobran el carácter guñolesco de *La niña y el pelele*, especialmente el primero, que es un vibrante alegato contra la guerra. En el segundo —recreación muy personal, claro está, del entremés cervantino —reaparecen las figuras de Don Severo, Don Pum-Crak y Don Humo, y el retablo de las maravillas es aquí un enorme periódico, del que se van pasando páginas y páginas ante unos espectadores tan crédulos y asustados como los que aceptaban el discurso de Chanfalla, en el entremés de Cervantes. Como testigos de todo ello, y a la vez víctimas, Olmo introduce las figuras de un campesino y su hijo, con cuya «infinita rabia y tristeza» se cierra este muy convincente entremés de nuestros días.

Espíritu crítico, imaginación, experimentación de formas dramáticas, gracia expresiva, teatralidad y modernidad: de todo esto hay, a manos llenas, en las piezas que integran *El Cuarto Poder*, de igual modo que en *La metamorfosis de un hombre vestido de gris* o en *El tonto útil*. Es probable que sea en este conjunto de obras en un acto donde Lauro Olmo ha dado, hasta hoy, su más alta medida como dramaturgo. Considerada como una obra para un espectáculo de duración normal, *El Cuarto Poder* me parece superior a las demás obras de Olmo (incluida *La Camisa*) y, por lo mismo, una de las contribuciones más vigorosas, más originales, al teatro español de estas últimas décadas.

El análisis cuidadoso de todo el teatro de Lauro Olmo nos permite, por último, establecer algunas conclusiones, en un intento de situar, de valorar correctamente ese teatro. Hay escritores que, al cabo de unas cuantas obras, nos dan la impresión —para bien o para mal— de que están hechos, de que nada verdaderamente nuevo van a añadir

a lo que ya han dicho, cualquiera que sea el valor de eso que han dicho. Con Lauro Olmo sucede –a pesar de que el insuficiente conocimiento de su obra pueda hacer pensar otra cosa– todo lo contrario. Es un dramaturgo que está haciéndose. Ha ensayado con fortuna diversos caminos –por ejemplo, en *La camisa* y en *El Cuarto Poder*–; ha asimilado corrientes dramáticas anteriores –por ejemplo, el sainete– de un modo genuinamente personal. También se ha equivocado, y varias veces. Su teatro es, pues, desigual, y cuando se contempla en su totalidad es posible advertir la vitalidad creadora del autor, tanto en lo que se refiere a la elección audaz de los temas como a la forma de modelarlos. Hay una cierta tosquedad en este teatro, como si se tratara de un objeto cuyo pulimento no hubiera terminado todavía: y es casi seguro que, paradójicamente, esa tosquedad explica a la vez sus errores y sus mayores aciertos. Escritor autodidacta y de una vocación literaria muy tenaz y esforzada, Lauro Olmo es hoy uno de los pocos autores españoles que de verdad dominan el lenguaje popular, y de los muy escasos que han llevado a sus dramas los problemas actuales reales de la clase obrera. Tengo a Lauro Olmo, en fin, por un interesante dramaturgo en marcha.