

12-1995

La problemática de la mujer en algunas obras teatrales de Lauro Olmo

Martha T. Halsey
Penn State University

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

Halsey, Martha T. (1995) "La problemática de la mujer en algunas obras teatrales de Lauro Olmo," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 8, pp. 101-118.

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.

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

9

LA PROBLEMÁTICA DE LA MUJER EN ALGUNAS OBRAS TEATRALES DE LAURO OLMO

Martha T. HALSEY
(Penn State University)

Antes del estreno de las primeras obras de Lauro Olmo en la década de los sesenta, se había hecho un absurdo silencio en el teatro escrito en la posguerra española respecto al tema de la mujer. Olmo, que representa desde una perspectiva crítica la realidad de la posguerra, recuperando para el teatro el drama de la clase trabajadora, fue uno de los primeros de su generación en profundizar en el dolor y la soledad de la mujer. Al mismo tiempo, integró ese dolor y soledad a la exploración de la sociedad española, mostrando los factores y condicionantes, tanto socioeconómicos como psicológicos, que imposibilitaban la libertad femenina. En una entrevista publicada en 1991, Olmo comentó sobre el papel esencial de la mujer en su teatro: “Por lo general, cuando cojo a la mujer española pues la veo como víctima de unos prejuicios, de una estructuración social determinada. [...] Siempre he visto a la mujer como gran víctima”.¹ Es evidente que lo femenino es un tema predilecto de Olmo, sobre todo en obras como *La pechuga de la sardina*, *La señorita Elvira*, *El cuerpo* e *Historia de un pechicidio*, pero también en obras más conocidas como *La camisa* e *English Spoken*.

La camisa (1962) testimonia la miseria del habitante del suburbio madrileño de los sesenta y su lucha por vivir con dignidad sin emigrar a Europa. Juan, el arrabalero enraizado en su tierra, se niega a irse, insistiendo en su derecho a trabajar en su tierra ya que sabe que es en ella donde tiene que encontrarse una solución.

Lola, la fiel y generosa mujer de Juan, comparte los esfuerzos de éste por reclamar

¹ John P. Gabriel, “Conversación con Lauro Olmo”. *Anales de la literatura española contemporánea* 16 (1991), pág. 385.

su derecho al trabajo y su sueño de justicia económica. Sin embargo, cuando fracasa el último intento de Juan por encontrar algo, no vacila en irse ella a trabajar fuera del país para mantener a la familia. No duda en enfrentarse al marido, que se opone a sus planes, y en hacer lo que tiene que hacer aunque sabe que se trata de una solución tan “provisional” como lo es la vida de ella y Juan en la chabola, donde han pasado juntos unos dieciséis años aspirando a una vida más digna. Lola se convierte en una de las mujeres más fuertes que se ha visto en teatro español del siglo XX. Ángel Berenguer comenta: “Lola se pone a cambiar y, en su progresión hasta el final de la obra, muestra una posibilidad de emancipación [...] a la mujer española de las clases populares, precisamente en el umbral del cambio económico, que acabará improvisando mil soluciones variopintas a la desmembración del sistema familiar tradicional en España”.² No sorprende que, en los sesenta, el hecho de que sea Lola la que se eche a la aventura de buscar el pan y que sea Juan, el padre, el que se quede, diera lugar a críticas.³

Los efectos de la miseria se ven también en La Maruja, la mujer de unos cuarenta años con la que se habría casado el Sebas hace años de haberlo podido hacer. Es precisamente para remediar la situación de ella que el Sebas toma la decisión que no quiere tomar Juan: la de emigrar. El Sebas no puede soportar más la mirada de resignación que enturbia los ojos de la Maruja. Ella espera un niño y el Sebas no quiere que sea una víctima más, como tantas otras mujeres desgraciadas que hay en el barrio. Además, tiene la honestidad de reconocer que se le va la vista cuando pasa por su lado “algún guayabo de los de hoy” y esto no le gusta.

Si Lola se va, María, otra mujer del barrio, menos decidida y menos fuerte, se queda; las palabras finales de la obra muestran su tragedia. María y su marido, Ricardo, viven en continua reyerta porque tienen “los nervios cabreos”. Aquélla pega al marido alcohólico, que bebe para olvidar, y éste se ciega y le provoca un aborto, para reconocer inmediatamente que no es más que un “miserable”. Los problemas provienen de la falta de empleo ya que en el taller de Ricardo no hay trabajo. Otro personaje comenta: “un

² Ángel Berenguer, “Introducción” a *La camisa. El cuarto poder* (Madrid: Cátedra, 1984), pág. 62.

³ Por ejemplo podemos citar las palabras de Pedro Lain Entralgo, que por lo visto lo creyó necesario defender a Juan y rebajar a Lola y la decisión que toma ésta, obligada por la necesidad de los suyos. Lain Entralgo alega que la “aventura” que se propone Lola es “sólo ocasional y familiar: su ámbito es un ‘ahora’ (resolver por el momento el agobio de la privación, salir de un mal trance) y, pese al deseado e imprescindible viaje a Alemania, un ‘aquí’ (la necesidad material de [...] los ‘suyos’)”. En cambio, la negativa de Juan a emigrar constituye la “gran aventura tácita: la aventura de lograr un orden social que permite ‘siempre’ y ‘por doquiera’—todo ‘por doquiera’ es un ‘aquí’ trascendido y universal, una patria que se sabe parte del orbe—la empresa de vivir con plena dignidad humana. No en vano la palabra ‘patria’ viene de *pater*[...]”. “Una lección de ética social” en Lauro Olmo, *Teatro* (Madrid: Taurus, 1970), págs. 100-101.

buen jornalito y na: los nervios nuevos”.⁴ Antes del telón final, cuando Lola y Juan se dirigen a la estación de tren con la maleta de aquella, escuchamos los gritos desesperados de María desde el corredor de su casa: “¡Lola! ¡Lola! sácame de aquí!”.

La dramatización sombría de la opresión de la mujer en *La pechuga de la sardina* (1963) constituyó algo insólito en las tablas españolas de la posguerra.⁵ Hablando de los autores críticos de entonces, Monleón explicó: El mundo femenino aporta unos elementos sensitivos e imprevistos que asustan—o que no interesan—a estos dramaturgos. *La pechuga de la sardina* es una de las pocas excepciones a esta regla”.⁶ En efecto, la problemática femenina apareció como tema central sólo en contadas obras estrenadas de los sesenta: *Las salvajes en Puente San Gil* de Martín Recuerda, 1963 y *Como las secas cañas del camino* del mismo autor, 1965.⁷

De ambiente mucho más agobiante que *La camisa*, *La pechuga* dramatiza la vida de varias mujeres de una casa-pensión modesta. No hay una sola protagonista. El problema de Concha, una joven que se ha quedado sin trabajo y va a tener un hijo, recuerda el de la Maruja en *La camisa*. Sin embargo, mientras que el novio de ésta, el Sebas, se va a Alemania para arreglar las cosas y cuidar a su novia y su hijo, el novio de Concha no es tan fuerte. Le asusta la responsabilidad y por esto Concha le desprecia:

⁴ Olmo, *La camisa*, ed. A. K. y I. F. Ariza (Oxford: Pergamon Press, 1968), pág. 48.

⁵ *La pechuga* fue condenada por los críticos, tal vez, como lo sugiere Nicholas, por su tema (que tampoco agradeció a ciertos sectores del público): “Leyendo las reseñas del estreno, es difícil hallar siquiera una frase positiva”. Nicholas cita las críticas de Enrique Llovet y Alfredo Marquerie. Sin embargo, para el director José Osuna, la obra fue “una de las mejores comedias que se ha escrito en España desde hace muchos años”. Robert Nicholas, “Texto dramático y contexto social: el dilema de Lauro Olmo”, *Estreno XXII*, No. 1 (primavera 1996), pág. 41. El valor y la enorme vigencia de *La pechuga* los confirma el hecho de que fuera emitida por televisión española en 1980, 1986 y 1994. Sin duda su recepción ha sido muy distinta a la que encontró en los sesenta.

⁶ José Monleón, “Lauro Olmo o la denuncia cordial”, en Lauro Olmo, *Teatro*, pág. 28.

⁷ En *Las salvajes en Puente San Gil* Martín Recuerda trata la discriminación y los abusos sufridos por las artistas de una compañía de revistas en un pueblo andaluz. En *Como las secas cañas del camino*, vemos la inquisición sufrida por una maestra rural que se enamora de un alumno suyo y tiene que abandonar su escuela entre las pedradas de los vecinos crueles e hipócritas de otro pueblo andaluz. *Las arrecogias del Beaterio de Santa María Egipcíaca*, escrita en 1970 pero no estrenada hasta 1977, muestra la victimización de Mariana Pineda y otras prisioneras políticas en la época de Fernando VII. Pero antes de los sesenta Martín Recuerda ya había escrito y estrenado *la llanura*, obra en que, como en el caso de *Como las secas cañas*, se adentra en el alma de la protagonista. Es el drama de una madre que acaba loca cuando la llanura donde cayó fusilado su marido en la guerra civil y donde está enterrado va a ser roturada por el cultivo. Fue escrito en 1947 y estrenado en 1954.

“Es un pobre hombre, quiere que aborte. Otro asustado [...]. Una casa, una mujer, un hijo. La vida le trastorna, le pone frenético”.⁸ A Concha sólo le queda terror cuando contempla el futuro.

El caso de Soledad, una mujer madura hundida en la melancolía, es semejante. Quería a un hombre que la abandonó después de entretenerla durante años. Se habría casado con ella pero ganaba poco y “todo se iba quedando en proyectos”. En una magnífica escena Olmo nos descubre el secreto de esta mujer, el drama íntimo de su frustración erótica y sentimental. La vemos escuchar en un tocadiscos un fox lento, de honda tristeza. Parece recordar ratos felices, momentos en que todo le parecía posible, y luego, le invade la tristeza y se echa sollozando en la cama. Soledad empezó a tener sus aventuras cuando el novio la abandonó, pero, como nos explica Concha, siempre las dejaba al notar que iban “adquiriendo un tinte grosero”. Y ahora, sigue así con los años en contra. Aunque vive con sus recuerdos, aferrada al pasado, Soledad todavía siente la necesidad de “vivir”. Cuando Juana, la compasiva dueña de la casa, le aconseja que siempre es tiempo, Soledad responde: “¿Siempre? [...] ¡Vivir! ¡Quiero vivir!” (pág. 33). Soledad le confiesa a Juan todo el miedo que siente de acabar sola, de quedarse perdida en el bosque como si fuera una niña abandonada de todos, en un cuento de hadas. Termina comentando el sentido de su nombre—verdadera expresión de la condición femenina—: “¡Soledad! [...] Y me da miedo pensar qué es lo que va a suceder cuando sea yo, únicamente mi voz, la que lo pronuncia ante el espejo” (pág. 33).

Condenada al vacío porque el hombre que ha amado no ganó suficiente para mantener una familia, Soledad, como Concha, y como la Maruja de *La camisa*, hace ver la relación entre la frustración femenina y las estructuras económicas injustas. Cuando la compañera de cuarto de Concha le explica la historia de cómo el novio abandonó a Soledad, Concha exclama: “¡Canalla!” y la compañera contesta: “¡Canallas querrás decir” (pág. 49), refiriéndose a todos los culpables de una injusticia que contribuye a la frustración femenina. La condición a la que se alude el nombre de Soledad se debe a las acciones de muchos, lo que explica por qué el novio de Soledad también ha sido víctima.

Juana, la dueña de la casa es otra víctima: tenía que casarse como todas y le tocó un borracho que la abandonó a poco de morir su hijo. Sin embargo ella todavía lo quiere y lo ayuda cuando él la visita de cuando en cuando porque, como ella misma explica, aunque los hombres dan malos ratos, “peor es la soledad, no tener a quien decirle con toa el alma: ¡Buenos días! ¡Buenas noches! Alguien que evite que a una se le pudra la generosidad” (pág. 57).

Juana es una mujer tan práctica, bondadosa y generosa como Lola de *La camisa* y ayuda a las demás mujeres de la pensión. A Concha le aconseja ser valiente, encararse sin miedo a los problemas, vivir con alegría y rechazar los fantasmas del pasado aunque sin imitar los excesos de Soledad: “Tú no sabes [...] estrangular. Todavía te bailan

⁸ Olmo, *La pechuga de la sardina* (Madrid: Escelicer, 1967), pág. 48.

mucho las sábanas. [...] Y esto no quiere decir que imites a la loca ésa [...] sino que metas un poco de alegría en el taconeo, que le des pecho al aire, que cuando te enfrentes en el espejo sea pa decirle a la infeliz que te mira que la vida que te han dao no es pa que te la desgracie el primer hijo de... su madre que ...” (pág. 15). A diferencia de Soledad, Concha ha negado su juventud y su vitalidad. Las palabras de Juana, al ver a Concha salir para la misa como las dos beatas que con frecuencia pasan por la calle delante a la casa, revelan el problema de ésta. Juana recuerda que su prima “llevaba una faja que parecía de hojalata. Qué tipa. (*Riéndose.*) ¡Llevaba la sardina enclaustrá!” (pág. 15). Y por fin murió de pena. Si Concha sigue como la prima, su destino podrá ser el mismo. Tanto Concha como Soledad son víctimas pero han reaccionado de manera distinta.

Es la desgracia de Concha y Soledad la que despierta la indignación de Juana: “Un día agarro el cuchillo de la cocina y en vez de a fantasmas con sábana, me voy a dedicar a los otros. Lo malo es que no daría abasto!” (pág. 20). Y es la desgracia de las dos la que explica la furia que dirige Juana a su criadita hipócrita, llamada con ironía Cándida, quien espía las acciones de las dos chicas y quien se cree más pura que las otras. A veces la oímos cantar: “Como sardinas en lata/ conservo yo el pescaito,/ y no daré el abrelatas/ más que a un mozo formalito” (pág. 24). La canción parodia la reverencia por la castidad y la necesidad que tiene la mujer de mantenerse pura para el matrimonio.

La pechuga de la sardina denuncia no sólo las raíces económicas de la desgracia de la mujer en la España de los sesenta sino las actitudes que contribuían a la frustración de la mujer de todas las clases sociales y no sólo de la clase trabajadora. Doña Elena, la vieja que, con sus prismáticos espía a todos y apunta en su cuaderno horas de salida y entrada, representa, tanto como las beatas que pasan por la calle, la represión e hipocresía sexual que caracterizaba los cincuenta y los sesenta. Se ven sus ideas en los comentarios que le hace a Concha sobre los que ven a través de la ventanal: dos que hacen el amor “y no serán matrimonio, seguro” y la pelirroja de un guateque, la que le parece sospechosa y “dispuesta a dejarse tentar por el primer inmoral que se le arrime” (pág. 42). Para doña Elena toda alegría resulta sospechosa y el temor, necesario. Su actitud se ve en el gusto sádico con que cuenta cómo una chica que conocía en el colegio murió desangrada cuando le hacían un aborto. Esta narración de doña Elvira la interrumpen repetidas veces los aplausos de los hombres de una taberna donde la radio transmite un partido de fútbol. Cuando doña Elena reprende a Concha, ésta le pregunta “¿No me consciente que? ¿Vivir?” y, en tono extraño, aquélla contesta: ¡Vivir! (*Rie sarcástica.*) ¡Vaya un 'slogan'! (pág. 44).

La madre de Concha, antigua compañera de doña Elena en el colegio, no le ha inspirado a su hija más que temor. “¿Qué han hecho ustedes conmigo?” pregunta Concha. “Empecé a sentirme perseguida”, explica a doña Elena, recordando los primeros avisos que le hizo su madre sobre los chicos a los once años. “Desde entonces todo lo noble, todo lo fecundo, quedó oscurecido por el temor, por el maldito miedo” (46). Hasta hace muy poco ningún hombre se atrevió a propasarse con ella porque la habían enseñado a reaccionar, a estirarse dignamente. Sin embargo, no le enseñaron

“cómo se mantiene limpia la imaginación” (pág. 47). El resultado de tanta pseudo pureza ha sido la degradación: Le pregunta a doña Elena: “En su imaginación, ¿nunca las sábanas se le han cubierto de lodo y se ha revolcado en él como una puerca?” (pág. 47). Con estas palabras Concha escandaliza a la solterona pero quizá la obligue a enfrentar sus propios impulsos latentes. “Pero aún hay algo peor”, explica Concha, “el placer en sentirse degradada, como una bestia. ¡Es como si una se vengase de los grandes principios!” (pág. 47). Olmo muestra la relación entre la pseudo pureza y la represión sexual de los sesenta y la degradación de la mujer. Como se da cuenta Paloma, la compañera de cuarto de Concha, ésta no es una joven débil, como creía Juana, sino “marcada” (pág. 18).

Paloma, una joven que estudia para las oposiciones, trata de animar a Concha, de convencerla que es más fuerte que las fuerzas que la amenazan. Cuando Concha habla de irse al extranjero para dar luz, Paloma se opone. Como Juan de *La camisa*, Paloma encarna la convicción del mismo Olmo que marcharse no es la solución:

CONCHA.—¿Y si me fuera?

PALOMA.—Te fueras, ¿a dónde?

CONCHA.—Lejos. Al extranjero.

PALOMA.—No serías la primera, pero...

CONCHA.—¿Pero qué? Otro ambiente, otras gentes, y mi hijo naciera...

PALOMA.—(*Cortando.*) No, ¡no me gusta! Es como huir, huir de tu madre, de doña Elena. Y ellas nos necesitan. Alguien tiene que alzar la vida en esta tierra. Por ellas y por nosotros. (pág. 50)

Más tarde, cuando Concha se ha decidido a marcharse, Paloma trata de comunicarle su propio valor y espíritu de sacrificio:

PALOMA.—(*Va hacia ella y la besa.*) Fe. Mucha fe en la vida, Concha. Ella es más fuerte y más generosa que nosotros. ¿Has tomado ya una decisión?

CONCHA.—Me voy.

PALOMA.—No sé si atreverme a darte un consejo. (*Ante la expectativa de Concha.*) No te vayas muy lejos. Busca cerca de aquí o aquí mismo tu propia soledad y medita mucho mientras nace tu hijo. Cuando lo tengas entre brazos, álzalo: como una ofrenda ¡Y álzate tú con él! Luego vuelve. Y no dejes de pensar en ningún momento que todos necesitamos de ti. (pág. 87)

Concha y Paloma plantean la misma oposición entre emigrar o quedarse en España que se ve en *La camisa*.

Cuando Concha expresa su deseo de ser más como Paloma, ésta explica la fe que es su fuerza: “Dentro de cada uno de nosotros hay algo que es muy fuerte. Algo, Concha, que si sabemos sacarlo a flote nada ni nadie puede con ello. Mira a tu alrededor: penas,

alegrías; gente que se alza y gente que se hunde. Pero siempre la vida en pie” (pág. 88). Paloma, que estudia para prepararse para el futuro, encarna los mismos ideales que se ven en muchos jóvenes del teatro de Olmo. No rechaza la idea de casarse pero se da cuenta de que hay otras alternativas y estudia para una carrera. Sobre todo representa la fe de Olmo en una nueva España—una España que Concha también puede ayudar a construir si vuelve.

Hay varios episodios en el drama que subrayan la brutalidad y la violencia que hacen que Concha decida emigrar. En uno de los más importantes, dos machos achulados, el Hombre A y el Hombre B, tratan de impedir que Concha y Paloma pasen cuando salen a dar un paseo y uno insulta a Concha al notar que está encinta. Paloma le escupe a la cara y él le pega un bofetón. Unos momentos después, vemos al Hombre A espiar a Soledad a través de los barrotes del ventanuco de su cuarto y pedirle que le deje entrar. Cuando Soledad cierra el ventanuco y los chulos se van con dos prostitutas, la Chata y la Renegá, vemos en la cara de Soledad una matizada mezcla de deseo y miedo. Luego, después de tocar el mismo fox lento que antes, se ensimisma y, en un arranque, se lanza sobre su imagen en el espejo, “como intentando abrazarla” (pág. 69). Y, en este mismo instante, Concha, en su cuarto arriba, “rompe en sollozos y se echa, convulsiva, sobre su cama” (pág. 70). En *La pechuga* todos los hombres son personajes negativos: los borrachos y los “playboys” de la taberna y los chulos repugnantes que la Chata y la Renegá tienen que soportar. Olmo muestra cómo la bestialidad de los hombres y la hipocresía de las beatas configuran la soledad del mundo femenino.

La mayor víctima de la obra es doña Elena, la vieja resentida que dificulta la vida de las demás—, como descubrimos en el acto final. Cuando Soledad sale por fin con el Hombre A, doña Elena fisga en el cuarto de aquélla, y, en la escena más patética de la obra, mira y palpa los vestidos íntimos. Saca del armario una combinación y se la pasa por una de sus mejillas. Luego se la arrima al cuerpo y se contempla en el espejo. Al fin empieza a sollozar, cuando la combinación cae al suelo, sin poder apenas sostenerse en pie. Cuando Paloma la sorprende, reacciona con furia, volviendo a su “aspecto hierático, dominante”. Según la acotación de Olmo esta escena en el cuarto de Soledad es la que define a doña Elena “como víctima” (pág. 81). Paloma ya ha intuido el secreto de doña Elena; ya le ha comentado a Concha: “En el fondo (*señalando hacia el cuarto de doña Elena*), ese esperpento encamao que yace así me da pena. ¿Quieres creer que a veces se me parece como la gran víctima? ¡La solterona!” (pág. 50). Para Concha, doña Elena es todo “Un producto ‘made in Spain’” (pág. 50). Como se da cuenta Paloma, la culpa es de muchos: “Hay sitios en los que los seres ya nacen asustados” (pág. 82). Refiriéndose a doña Elena, que tiene sólo palabras crueles y duras para las demás mujeres, Paloma explica: “Esto es un juego cruel: un juego entre víctimas” (pág. 82). Tanto doña Elena como las beatas que pasan por la calle son víctimas de la misma represión e hipocresía sexual que ellas mismas representan. En las palabras de Ruiz Ramón, el ambiente en el que ocurre este juego está definido por tres elementos

principales: “el miedo, el deseo sexual reprimido y la imaginación enferma y sucia”.⁹ Explica que cuando se le desvía y reprime, el deseo sexual “se manifiesta en forma de crueldad moral y de curiosidad malsana y sádica”,¹⁰ como vemos en el caso de doña Elena. En cierto momento Juan exclama: “¡Malditos sean los hombres que han complicado tanto las cosas!” (pág. 58).

La solución la sugiere con humor el vendedor de detergentes vestido de fantasma que anuncia el jabón OMO: “Lave su fantasma y déjelo limpio para el porvenir”. Las mujeres tienen que limpiarse de los sucios perjuicios y falsos dogmas que las tiranizan.

La obra termina cuando traen a casa a Soledad deshecha, golpeada brutalmente por algún hombre y empiezan a oírse las campanas de la iglesia cercana doblar fúnebremente. Las beatas dicen que es el castigo por los pecados de la carne,¹¹ pero una de las prostitutas da en la clave cuando comenta: “Y es que abundan los malnacidos” (pág. 91). Cuando la Chata le pregunta qué ha pasado, la Renegá le contesta: “Lo de siempre, Chata” (pág. 91). Y a la pregunta de Juana, “¿Quién ha sido el canalla?”, La Chata responde, extrañada: “¡Qué más da, señora! ¡Qué mas da!” (pág. 91).

A pesar de la música del guateque, los comentarios humorísticos de las prostitutas al leer en el periódico la descripción de una boda de alta sociedad y el vestido de la novia, y el ingenio de Juana, el ambiente de *La pechuga* adquiere, en las palabras del propio Olmo, “un poder asfixiante, desvitalizador. Todo va conduciendo a esas patéticas campanadas finales”.¹²

Lo último que se oye antes de la caída del telón final son las palabras irónicas de una viejecita, que viene buscando su gatito porque se no lo encuentra, se le va a “pudrir la pechuga de la sardina” (pág. 94). Puesto que el gato posiblemente sustituye al hombre que no tiene, sus palabras nos remiten a la canción irónica de Cándida, la criada. La esperanza de Olmo es que la juventud y la vitalidad de la generación de Concha y de Paloma no se corrompa como la de la Viejecita, de las beatas y de doña Elena.

⁹ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*. (Madrid: Cátedra, 1975), pág. 496.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Estas beatas de evidente procedencia esperpéntica y arnichesca recuerdan Las Damas de Santa Úrsula en *Las salvajes de Puente San Gil* de Martín Recuerda, quienes convencen al archibispo del lugar que impida la representación de un grupo de coristas, y las Damas Honorables de *Las viejas difíciles* de Carlos Muñoz, que destrozan una pareja anciana cuyo único pecado es haberse amado toda la vida. Sin embargo, estas damas, como doña Elvira y las beatas de Olmo, son las mayores víctimas ya que son las más oprimidas por el código moral que defienden.

¹² Olmo, “Unas palabras”, en *La pechuga de la sardina* (Madrid: Escelicer, 1967), pág. 7.

La señorita Elvira (1963) es una breve obra intimista en la que se reconstruye la vida vacía de una soltera de cara a la muerte.¹³ Se trata de la historia de la soledad de una mujer que hace años ya no espera “nada”.¹⁴ Se ve en esta obra la misma capacidad de interiorización y de exquisita sensibilidad que Olmo muestra en *La pechuga de la sardina*. Olmo mira a su protagonista con la misma ternura y comprensión con las que contempla a Soledad en la obra anterior.

La señorita Elvira, una viejecita muy arreglada y excesivamente pintada, sentada cara al público, responde al cuestionario de un Funcionario, a quien no se le ve la cara, y rememora levemente episodios de una vida frustrada. Al interrogador sin rostro sólo le interesa conocer el nombre y los apellidos de Elvira, pero la interrogada retrasa la respuesta, haciendo repaso de su vida de mujer derrotada que quiere aprovechar lo que puede ser su última oportunidad para dar testimonio de su vida; para demostrar que ella es algo más que un nombre, para justificar su comportamiento, para reivindicar su pasado. Elvira reconstruye momentos claves de su existencia con la ayuda de máscaras y proyecciones, elementos expresivos que—como el gran libro de hojas en blanco en el que escribe el Funcionario, y el reloj de arena que indica que la vida de Elvira está llegando inexorablemente a su fin—son propios de un escenario mucho menos realista que el de *La camisa* y *La pechuga de la sardina*.

Sólo después de mostrarle al Funcionario una vieja fotografía de su padre, la que aparece luego en proyección cinematográfica, y de contarle su historia, accede la señorita Elvira a revelar su primer apellido. El hombre cuyo retrato vemos es, según reza la acotación, “ajusto, grave, dispuesto a la grandiloquencia” (pág. 43) y su proyección está introducida por una banda de quiosco de parque. Elvira explica como su padre “se dedicaba a recoger palabras importantes, palabras que no eran suyas y que, en su poder, adquirirían un porte estirado, tieso” (pág. 43). Aquellas palabras que repetía su padre “aún suenan, ya como una condena” (pág. 42) en los oídos de la señorita Elvira. “¿Usted sabe, señor”, le pregunta al interrogante, “lo que cuesta vivir con dos o tres palabras importantes encima?” (pág. 44). Recuerda su despertar como mujer, cuando “todavía corrían los ríos y los pájaros revoloteaban alegres, como anunciando la posibilidad de una primavera permanente” (pág. 44). Pero sus padres le imposibilitaban para siempre la felicidad: “¡Eran como sombras, como fantasmas, como... (*Levantándose y cogiendo las máscaras.*) Sí, como estas máscaras, con sus gestos estampados, fríos. Ella, él y los que me rodeaban. Y cuando la primavera empezó a ser para mí una noticia honda, se hicieron más graves aquellas palabras importantes, que surgían de sus bocas sin naturalidad” (pág. 44).

¹³ La obra fue escrita como guión dramático de televisión y fue emitida en 1963 y 1982.

¹⁴ Olmo, *La señorita Elvira* en Eduardo Galán Font, ed. *Teatro realista de hoy*. Zaragoza: Ed. Luis Vives, 1993), pág. 43.

Luego la señorita Elvira le da al funcionario la foto de su madre y vemos en la proyección una mujer tan alejada de la piedad como el padre, una mujer que “de las tres palabras que esgrimía” el padre, “se apoderó de una y creyó hacerla suya” (45). Se trata de unas personas que, según la señorita Elvira, “carecían de juventud. Y posiblemente crecieron sin enterarse de que el aire, el sol y la lluvia eran motivos de alegría” (46). Estas palabras describen perfectamente la actitud que ya se ha visto en la madre de Concha y en doña Elena de *La pechuga*, personas para las que cualquier alegría les parece “sospechosa” y que nunca aspiran a ser felices aunque, como dice Concha, “cantan los pájaros y es primavera” (45). La educación que recibió la señorita Elvira es tan represiva y autoritaria como de la que es víctima Concha en la obra anterior, ya que está basada en las mismas grandes y sonoras palabras. Dos escenas rememorativas en que la señorita Elvira recuerda sus encuentros con dos hombres hacen ver las obsesiones y los miedos que le han inspirado a la protagonista las palabras paternas, impidiendo su realización como mujer.

Cuando el Funcionario le pregunta su edad, la señorita Elvira le contesta que cumplió diecinueve años y también tuvo treinta. En seguida, la vemos coger una máscara de jovencita y, rejuvenecida de gestos, ir al encuentro del Galán 1º, mientras suena la música de “Ramona”. Cuando él la abraza, ella le rehuye diciendo que no la respeta y, cuando el joven protesta que la quiere para siempre, ella le contesta que sólo la desea y que se irá y ella se quedará sola. El motivo de su comportamiento, la misma Elvirita nos confiesa, es el miedo hacia sus padres.

La misma obsesión por el abandono, el mismo temor a un futuro en soledad se ve en la escena que corresponde a la madurez de Elvira, una escena subrayada por la melodía de Machín—“Se vive solamente una vez”, la que matiza el paso del tiempo. Vemos a la señorita Elvira ponerse otra máscara de una mujer de unos treinta años para su cita con el Galán 2º, la que repite la escena anterior ya que ella le acusa de sólo desearla, no quererla, y expresa su miedo de la soledad para terminar pegándole una gran bofetada cuando el le desabrocha la blusa y la besa. Luego nos confiesa, al igual que lo hizo en la escena anterior: “Mi mano, hoy lo sé, fue impulsada por el peso de las palabras que mi padre tan a la ligera esgrimía. Y, sobre todo, por aquélla que creyó hacer suya mi madre: ¡Aquella monstruosa palabra que le salía muerta, sin vida!” (pág. 48). Las obsesiones de la señorita Elvira entroncan tanto con las de Concha como con las de Soledad en *La pechuga*. Elvira ha vivido paralizada por el temor como Concha y obsesionada por la idea del abandono como Soledad. Tardíamente reconoce que en la vida hay que “ofrecerse, ofrendarse” y que ella “no lo hizo bien” (pág. 43). Sin embargo, reclama ante el Funcionario su derecho a defenderse porque sabe que son otros los culpables: “¿Y los que pasaron a mi lado? ¿Los que vivieron a mi alrededor? Este vacío no es sólo mío” (pág. 45).

Olmo subraya este vacío o soledad cuando la señorita Elvira, una vez acabada la rememoración de los episodios de la vida, ve un chiguagua al que llama: “Ven, ven aquí. Acércate. ¿Estás solito tú también?” (pág. 48). Al desaparecer la música rock del

guateque lejano que se ha oído mientras la protagonista se agacha y alza el chiguagua entre los brazos, el Funcionario lee lo que tacha en el gran libro: "Señorita Elvira: Anduvo por aquí, escuchó tres palabras importantes, y se fue. Requiescat in pace" (pág. 49). Luego se vuelve al público, mostrando su cara, que es la de la muerte. Como ha comentado Monleón, se trata de "la vida gris de un mujer cualquiera, obligada a resumir su existencia en un par de apellidos".¹⁵

En *La condecoración*, escrita en 1964, desautorizada por la censura y representada en España por primera vez en 1977,¹⁶ vemos a otra mujer-víctima, no la soltera como en *Doña Elvira* sino la madre. *La condecoración* dramatiza el conflicto generacional entre Pedro, un joven disidente de clase media, y su padre, don José, un antiguo combatiente de cierta guerra civil muy vinculado al régimen mussolinesco por el que luchó. La rebeldía del hijo estalla el día en que don José va a ser condecorado por los servicios prestados al régimen. Pedro, el hijo, que actúa en la clandestinidad, se niega a asistir a la ceremonia, ya que se opone a las ideas de su padre y al Estado que defiende.

La hija Luisa, aunque es tan revolucionaria como Pedro, transige por respeto a su madre y le advierte a su hermano que él debía ir a la ceremonia porque se trata de su padre, cosa que él parece haber olvidado. Cuando Pedro insiste en que acompañar a su madre sería transmitir a sus propios hijos que nacerán algún día el "mensaje" de su "honorable progenitor",¹⁷ la hermana le advierte que el tono con que a veces dice las cosas no la convence. En otro momento, cuando Pedro habla exaltado de los hechos que le comprometen a su padre y por las cuales éste se siente atado, su hermana le advierte que a veces habla exactamente como éste. No obstante las súplicas de su hermana, Pedro no acompaña a su madre y su hermana a la ceremonia.

Es la madre la que sufre los efectos del enfrentamiento entre padre e hijo, como ella misma le explica a su hijo, al acusarle de estar destruyendo su casa y al recordarle que, cuando los hijos se van, es ella que se queda en casa "encerrada, respirando el mal aire que dejáis" (pág. 12). El conflicto generacional (que se verá también *El cuerpo*), está en el centro de *La condecoración*. No obstante, es la madre la que se convierte en el personaje central. Un crítico ha comentado que *La condecoración* "adquiere una dimensión que se proyecta más allá de la contingencia inmediata para asumir otra más profunda en cuanto que la madre adquiere la significación simbólica de la imposible

¹⁵ José Monleón, "*Lauro Olmo o la denuncia cordial*", pág. 41.

¹⁶ *La condecoración* se estrenó en Toulouse en 1965 y en Burdeos durante la celebración del "II Festival de Théâtre espagnol" en 1965.

¹⁷ Lauro Olmo, *La condecoración*, pág. 15.

beligerante e inevitable víctima”.¹⁸

En cierto momento doña María le explica a su hijo que ha llegado a pensar que su tierra esta maldita, y Pedro le responde, “Que extraña eres a veces”. Las palabras que profiere luego la madre son bastante significativas: “Di mas bien, que extraña me hacéis a veces. Quiero a tu padre. Daria lo que me pidieran por ti y por tu hermana. El sufrimiento en mí no es un juego. ¡Dais tan pocos motivos de alegría...! Escucha, hijo: si repasara ante ti mis recuerdos...En fin, dejémoslo; no quiero entristecerte” (pág. 17). Sus palabras expresan la tragedia en que se ve hundida debido al conflicto paterno-filial. Como la madre le dice a su hijo, cuando éste la coge impulsivo de una muñeca al hablarle de política y le hace daño, “No te preocupes: estoy acostumbrada” (pág. 18). Mientras Pedro está ciego al daño que le hace a su madre, Luisa se da cuenta de él. Al salir ella para acompañar a su madre a la ceremonia, le dice a Pedro que quizá él la desprecia pero “No eres tú el digno de admiración. Tu papel es fácil” (pág. 18). Lo dice no por sí misma sino por su madre.

La parte culminante del primer acto es la comida que sigue la ceremonia condecorativa. Para Pedro la condecoración puesta en el centro del aparador, es decir, en el sitio más privilegiado de la casa, es como un reto y se burla de los ideales en los que su padre todavía tiene fe y de las palabras del Duce que el padre pronunció con tanto orgullo y que esculpó dentro de la cabeza de su hijo “a fuerza de un martilleo incesante”, palabras sobre las que aquél ha tratado de crear “una mística” (pág. 46).

En el segundo acto, cuando Pedro es detenido para hacerle confesar quien es el autor de las hojas de propaganda política que tenía, vemos cómo el padre, a pesar del genuino amor que siente doña María por él, no vacila en echarle a ella la culpa: “Te lo he dicho siempre: tú al lado de tu marido, y no mimándome el terreno con sensiblerías cada vez que me enfrentaba con tus hijos. [...] ¿Qué has conseguido? (*Duro.*) Meter a tu hijo en la cárcel” (pág. 65). Es más, don José llega hasta el extremo de utilizar a su esposa para sus propios fines políticos. Después de que ha ido a la comisería y le ha exiguido a su hijo que denunciara dónde se esconde Antonio, el autor de las hojas de propaganda y amigo de Pedro y Luisa, vuelve a casa furioso porque su hijo no sólo se niega a entregarle la dirección para conseguir la libertad sino que le escupe a su padre en la cara. Luego, al saber que Antonio ha llamado a la casa y que piensa ir allí a hablarle a Luisa, el padre le obliga a su esposa que, al oír el timbre de la puerta, abra la mirilla y pregunte si es Antonio. Después, cuando el padre le persigue a éste por las escaleras apuntando con su pistola, y se oye un disparo sin que lleguemos a saber lo que ha pasado, doña María pierde el conocimiento “como si el disparo lo hubiera recibido ella” (pág. 82) y cae al suelo. Luego Julia la criada, al llevar a doña María desmayada hacia el interior, exclama” ¡A saber si la han matado también a ella!” (pág. 82).

¹⁸ Pablo Corbalán, “La condecoración, de Lauro Olmo (Infanta Isabel)”, *Informaciones*, 14 marzo 1977, pág. 30.

Es evidente que el enfrentamiento ideológico es secundario a la tragedia de la madre. En efecto, se ha notado que “como la madre deja claro en varios parlamentos, lo que separa al padre fascista del hijo revolucionario no es tanto: luchan por los mismos abstractos ideales, [...] persiguen el mismo fin (la condecoración, sea de un signo, sea de otro)”.¹⁹ En el diálogo clave de la obra, la madre le exclama a su hija: “No, no quiero mas condecorados en mi familia. [...] ¡Que cruel manía esa de la heroicidad!” (pág. 60). Explica que, cuando conoció a su marido, éste tenía “palabras que dichas por él se me antojaban bellas” (pág. 61). Llega a confesar que ha llegado a sentir que eso por lo que los hombres “matan o mueren es algo [...] frívolo. Detrás de las palabras de la mayoría de ellos, no existe más que el sufrimiento o la soledad nuestra. [...] ¡Justicia! ¡Libertad! ¡Bondad! (*Cogiendo a su hija por los hombros.*) Son palabras horribles! (pág. 61). Para la madre, detrás de medallas como la de su marido no se encuentran más que muertos, torturados y fracasados.

Luisa se da cuenta de que detrás de las palabras de doña María—que sólo defiende la paz de la familia y trata de no complicar la vida—no hay más que miedo, resignación y falta de fe en los ideales por los que luchan sus dos hijos. La pregunta final que le hace Luisa a su madre, “¿Qué han hecho de ti? (pág. 62), se podría hacer a muchas mujeres españolas de la generación de doña María.

El cuerpo, 1966, se relaciona con *La pechuga de la sardina* en la condenación del machismo. Es el drama de dos mujeres: doña Ceño, la sufrida esposa de don Víctor, un “supermacho” obsesionado por su cuerpo, y Cuquina, la sobrina de aquélla, una estudiante de dieciocho años que visita a su tía durante dos meses de vacaciones. Doña Ceño se casó con don Víctor después de conocerle en un desfile militar en que todas las mujeres del barrio le estaban aplaudiendo y llamándole “el cuerpo”. Se trata de un “forzudo” que, más que sugerir un aire “olímpico, hace pensar en exhibicionismos de caseta de feria, de machismo”.²⁰ En efecto, al alzarse el telón se oye una marcha deportivo-marcial y le vemos dando puñetazos a un “puching”. Don Víctor, que no trabaja, vive de las rentas de unas pequeñas tierras que ha heredado su mujer.

Doña Ceño se da cuenta de su propia victimización. Aunque ella quiere de veras a don Víctor e insiste en que no habría sabido que hacer sin él, se pregunta si él se habría casado con ella si su madre no le hubiera dejado las tierras. Y teme por el futuro cuando ya no le quede nada. Sin embargo, ella es capaz de defenderse cuando el marido la ataca después de que ella le acusa de tratar de impresionar a la joven Cuquina y a sus amigas. Y, cuando el marido se queja de sentirse “atado, maniatado” y se jacta de tener los músculos “duros”, ella se enfrenta con él ofensiva: “Yo ya soy algo que se puede dejar

¹⁹ Alberto Fernández Torres, “La condecoración (Una historia de posguerra)”. *Insula*, Núm. 365, abril 1977, pág. 15.

²⁰ Olmo, *El cuerpo*, en Lauro Olmo, *Teatro* (Madrid: Taurus, 1970), pág. 178.

en la cocina, ¿verdad? [. . .] ¿En qué clase de despojo tratas de convertirme? (*Tocándole los músculos*.) ¡Duro! ¡Duro! ¡Duro! ¡Pero es una dureza que se va pareciendo mucho a la rigidez” (pág. 203). Y en cierto momento doña Ceño le exclama a su sobrina: “¡Debías haber nacido chico!” (pág. 194).

El contraste entre el temor de doña Ceño y la alegría y espontaneidad de Cuquina se ve en sus ideas sobre el matrimonio. Cuquina, como Paloma de *La pechuga*, aunque no rechaza el matrimonio, sabe que hay alternativas. Cuando la tía le advierte que la seguridad que tiene respeto a Quique, el joven estudiante de medicina que la quiere, es peligrosa y que hoy, como siempre, “sólo hay una solución: el marido”, Cuquina le contesta: “El famoso ‘cabeza de familia’! [. . .] Tú has venido al mundo atada de pies y manos, como un fardo. No tenías libertad ni para poner la dirección. ¡Fragil: necesita marido!” Y así os facturaban. Y si llegábais a destino, daba lo mismo que éste fuera esbelto o rechoncho; listo o nacio. El caso es que pronunciara la frase mágica: ¡quiero casarme!” (pág. 194).

El contraste entre las ideas de la vieja y la nueva generación se ve en la siguiente conversación entre tía y sobrina:

DOÑA CEÑO.—... Y empieza a preocuparme una cosa: que se te desboquen.

CUQUINA.—Eso son prejuicios. ¡No me negarás que los tienes!

DOÑA CEÑO.—¡A montones, hija! ¡Una cuenta abrumadora!

CUQUINA.—Es que tú eres de la época del tango.

DOÑA CEÑO.—Y tú de la música ye-ye. Créeme: una música que deja demasiados cabos sueltos. ¡Hay que agarrarse, Cuquina! ¡Hay que agarrarse!

CUQUINA.—Agarrados no pasa el aire, y hay que ventilar vuestros prejuicios” (pág. 195).

Sin embargo, doña Ceño se da cuenta de que las actitudes de Cuquina y sus amigos son más sanas que las de la generación a la que pertenece ella misma y que tienen algo que ella no ha tenido nunca: “espontaneidad”. Es don Víctor que representa más que nadie las ideas malsanas que Olmo ya condenó en *La pechuga*. Cuando Quique, el joven con el pelo largo, pregunta por Cuquina y doña Ceño le contesta que está duchándose, don Víctor se pone indignado y pregunta, “¿Y por qué tiene ése que imaginársela desnuda e incluso le reta al joven: “¡Si eres macho, pélate y baja” (pág. 187). Luego, cuando Cuquina reaparece en combinación, ya aseada, don Víctor vuelve a escandalizarse. A diferencia de don Víctor, doña Ceño admira la juventud alegre, viva y esperanzada que representan su sobrina y Quique. “Me hubiera gustado ser joven ahora” confiesa la tía sinceramente (pág. 188).

Olmo ha dicho que la acción de esta obra se desarrolla “entre un ocaso y un amanecer. Entre la fuerza que, sin proyección hacia el futuro, decae, y un nuevo empuje

de juvenil espontaneidad y con fe en el porvenir”.²¹ La tragicomedia del forzado en decadencia se ve claramente en la escena del guateque de los jóvenes amigos de Cuquina, cuando don Víctor hace aparición en pantalón de luchador, sube a un podio al son de redobles circenses y alza y baja con visible esfuerzo una gran bola. Las palabras de los jóvenes subrayan el sentido de este momento grotesco cuando, según nos dice el mismo Olmo, don Víctor “*adquiere toda su categoría simbólica*” (pág. 214).

QUIQUE.—(*Irónico.*) ¡Oh, bíceps!

CUQUINA.—¡Oh, triceps!

NATALIA.—¡Oh, bíceps-triceps de la tiranía!

TODOS.—¡Que a la primera arruga frívolamente se desploman! (213)

Cuando don Víctor no puede mover más la gran bola, se le quita Quique, alzándola con una sola mano. Olmo opone la inteligencia del joven estudiante a la fuerza bruta de don Víctor. “¡Fuerte pero no bruto!” responde aquél a una broma de uno de los del guateque, “(*Señalando el cerebro.*) ¡Éste está en su sitio!” (pág. 213). El hundamiento inevitable del poder basado en la fuerza la sugiere Olmo humorísticamente con los calzoncillos de felpa que le regala doña Ceño a su esposo y que éste tira, furioso, al suelo y pisotea.

Le queda para la generación de Cuquina—como de Paloma en *La pechuga* y Luisa en *La condecoración*—construir la nueva sociedad con que sueña Olmo, una sociedad que no depende de la subyugación de nadie. El autor ha escrito que *El cuerpo* es “una crítica del ‘machismo’ a escala doméstica”.²² Es obvio que el machismo “a escala doméstica” en *El cuerpo* y el poder político estribado en la fuerza por encima de derecho, que vemos en *La condecoración*, son cara y cruz de una misma moneda y que doña Ceño es otra versión de doña Maria, aunque su victimización por el marido no tiene el carácter trágico que tiene en el caso de ésta. *El cuerpo* fue una fuerte denuncia de la represión franquista de los sesenta además de una calurosa defensa de los derechos de la mujer.

²¹ Olmo, “Autocrítica” en *Teatro español 1965-66*, ed. Federico Sáinz de Robles (Madrid: Aguilar, 1967), pág. 335.

²² Olmo, “Unas palabras”, Lauro Olmo, *Teatro*, pág. 177. En las palabras del mismo Olmo el “machismo” representa “un conjunto de facetas alrededor de cierto sentido dictatorial de la convivencia” (Carta a la autora fechada 3 de abril de 1975.). El simbolismo político—velado por la censura—es evidente en los hechos de que fue en un desfile militar donde doña Ceño conoció a don Víctor y que ella todavía guarda en el baúl el uniforme que llevó y con el que este se casó con ella. También es de notar la presencia de símbolos guerreros (armas que incluyen la metralleta actual) en las paredes del piso de los dos. Monleón nota que los trofeos y las plusmarcas deportivos en *El cuerpo* corresponden a la medalla en *La condecoración* y que el viejo uniforme de don Víctor conectan a éste y don José de *La condecoración*. José Monleón, “Lauro Olmo o la denuncia cordial”, pág. 30.

Luisa de *English Spoken*, 1968, se parece a Paloma, la estudiante de *La pechuga*, ya que es otra mujer fuerte e independiente. Como su novio Carlos, Luisa ha vuelto de Inglaterra donde ha trabajado y ha vuelto decidida a quedarse en la España que tanto ama. En Londres ha hecho de todo “menos una cosa, tracionar a mis convicciones. Sabes que aquélla, como todas las grandes ciudades, suele ser cruel, despiadada a veces. Yo la admiro, pero no le guardo afecto. Me cuento entre sus víctimas”.²³ Luisa, que vuelve con el amor por su país reafirmado, nos recuerda la actitud de Paloma, que le aconseja a Concha en *La pechuga*, que vuelva, después de nacer su hijo, porque España la necesita. Por otra parte, Luisa podría ser otra Lola de *La camisa*, más joven y de vuelta de la emigración con nuevas experiencias y habilidades que la han preparado para el futuro. En efecto, Luisa perfecciona su inglés para conseguir una plaza de secretaria. Los personajes jóvenes de *English Spoken* son estudiantes de una academia de lenguas, y el sonido de los discos de lecciones en inglés y francés invaden el pequeño bar en un barrio bajo madrileño cercano donde se reúnen todos ellos.

Como Paloma de *La pechuga* y como Cuquina de *El cuerpo*, sobre todo aquélla, Luisa tiene una enorme fe en sí misma y en el porvenir. No rechaza el matrimonio (Carlos es su novio) pero confía sobre todo en su propia capacidad para realizarse y de ser feliz en su propia tierra. Le explica a Chelo, otra estudiante de lenguas:

LUISA.—Yo tengo fe en que he de conseguir...

CHELO.—¿Conseguir el qué?

LUISA.—El ser feliz aquí y a nuestro estilo.

CHELO.—Con sólo unas flores: ¡las de azahar! (*Entona la Marcha nupcial.*)

LUISA.—No, no me refiero a eso. El azar debe darse por añadidura.

CHELO.—¿Sabes a qué me suena to esto? ¡A amor libre!

LUISA.—Sobra el adjetivo (pág. 22)

Carlos, el novio de Luisa, que le ayuda con el inglés, ha trabajado como obrero en Londres y París y, de vuelta de la emigración con dos idiomas más, vive de traducciones y chapuzas intelectuales. Autodidacta de las clases humildes, comparte las ideas de Juan en *La camisa*, ya que confiesa que emigrar ha sido huir. No obstante, la emigración le ha servido porque ha vuelto con sólidas convicciones políticas y una conciencia social superior. Radicalmente inconformista con la realidad que le rodea, Carlos podría ser un Juan más joven y mejor preparado para mejorar su situación. Luisa y Carlos, como Cuquina y Quique de *El cuerpo*, representan la esperanza que Olmo coloca en la nueva generación.

Las demás estudiantes son menos fuertes que Luisa y prontos a dejarse explotar y perder por dos personajes que son, quizá, los más negativos de todos los personajes masculinos de Olmo: Basilio, el dueño del modesto bar que lo convertirá pronto en un

²³ Lauro Olmo, *English Spoken* (Madrid: Escelicer, 1969), pág. 13.

centro de corrupción y un retorcido que explota a su hermana Maruja, alcohólica y prostituida, para satisfacer los deseos de sus clientes, y el Mister, un joven emigrante que regresa con su flamante Jaguar y no es más que un tratante de blancas. Vemos como las estudiantes de la academia, amigas de Luisa y Carlos, se dejan engañar desalumbradas ante las atenciones del Mister, que les invita a bailar y pedir todo lo que quieran en el bar, sin darse cuenta de las razones por su interés en ellas. Incluso dos de ellas, Chelo y Marisa, compiten entre sí por las atenciones del Mister y, en cierto momento, cuando el Mister deja de bailar con Chelo para enlazarse a Marisa, aquélla le pega una bofetada a ésta. Ninguna de las dos se da cuenta de su victimización a manos del chulo que se hace pasar por un “gentleman”. Es más, al final de la obra cuando viene la inevitable pelea entre Carlos y el Mister, Chelo golpea a Carlos enloquecida y Marisa le denuncia a un guardia.

Luisa trata de concienciar a Chelo, una joven de menos de diecisiete años que está a punto de perderse: cree que drogarse será como sentirse en “otro mundo” y sueña con ser alemana, inglesa o francesa. Luisa trata de salvarla del mismo modo que Paloma ayuda a Concha en *La pechuga*, aconsejándola que no se deje engañar tan fácilmente y tratando de convencerla de que, con las lenguas, conseguirá independizarse y de inculcarle orgullo de ser española.

Otra estudiante a punto de descarriarse es Marisa, la prima de Carlos. El Mister la seduce, diciéndole que en Madrid ella se pudre y proponiéndole que se vaya con él a Londres y París. Carlos trata de hacerla dejar de engañarse, aconsejándole estudiar y no faltar más a las clases; ya sospecha de dónde viene el dinero para el Jaguar porque sabe de la desaparición de una española a quien el Mister acompañaba en París. La lucha de Luisa y Carlos con el Mister, latente en toda la obra, estalla en la pelea que ocurre cuando Carlos le ayuda a Bertucho, estudiante y sobrino de Basilio, cuando éste descubre que el Mister ha pegado a su madre, Maruja, rompiéndole la cara, y se lanza contra él, llamándole “¡Chulo!”.

Al final de la obra Luisa pierde el puesto de secretaria y a Carlos un guardia se lo ha llevado a la cárcel. Sin embargo, después de una visión futura del bar de Basilio iluminado como si se encendiera el farolillo rojo que le ha aconsejado poner el Mister, se oye, antes del telón final, el magnetófono de Chelo y comienza a oírse una lección de inglés que, según nos dice Olmo en la acotación final, “supone una posible solución” (pág. 80). A ella se unen otras lecciones en distintos idiomas. Aquí, como en otras obras de Olmo, vemos que se queda la esperanza, por lo menos en el caso de la mujer joven que estudia para encontrar así la independencia y la libertad.

En la dramaturgia masculina ha habido siempre obras que proyectan una perspectiva feminista al señalar los factores sociológicos y psicológicos que condicionan a la mujer como víctima, que la encierran en una existencia sin sentido. En el siglo XX español tenemos como ejemplo máximo la trilogía trágica de García Lorca. En el último teatro español hay muchos escritores masculinos que defienden a la mujer, presentándola en conflicto con una sociedad patriarcal. Pero en la década de los sesenta se destacan por

su voluntad de tratar la problemática de la mujer y por su tono acusador sólo Martín Recuerda y Lauro Olmo. No obstante, apenas existen estudios sobre la mujer en el teatro de éste;²⁴ los críticos ha centrado su atención sobre todo en los hombres como Juan de *La camisa* y Carlos de *English Spoken*, quienes, según ellos, encarnan las convicciones sociales y políticas del mismo Olmo.²⁵ Sin embargo, como hemos visto, el teatro de éste nos presenta una amplia galería de mujeres interesantes en cuyas almas el escritor se adentra, revelando sus anhelos y decepciones más íntimos. Entre ellas predominan las víctimas como Soledad, Concha y doña Elena de *La pechuga de la sardina*, doña María de *La condecoración* y doña Ceño de *El cuerpo*. Pero, al mismo tiempo, nos presenta mujeres más jóvenes que las anteriores que representan la fe en el porvenir y una probable escapatoria de los factores que anulan su libertad: Paloma de *La pechuga*, Luisa de *La condecoración*, Cuquina de *El cuerpo* y Luisa de *English Spoken*.

²⁴ Los únicos estudios hasta ahora son "El heroísmo femenino en *La camisa* de Lauro Olmo" de Carole Lauzière, en John Gabriel, ed., *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*. Frankfurt am Main: Vervuert y Madrid: Iberoamericana, 1994, págs. 119-126, y "Texto dramático y contexto social: el dilema de Lauro Olmo" de Robert Nicholas, *Estreno*, XXII, No. 1 primavera 1996, págs. 41-46. El estudio de Nicholas es sobre *La pechuga de la sardina*. También, Martha Halsey, Olmo's *La pechuga de la sardina* and the Oppression of Women in Contemporary Spain, *Revista de Estudios Hispánicos*, XIII, No. 1, enero 1979, págs. 3-20.

²⁵ Véase, por ejemplo, el prólogo de Luciano García Lorenzo a *La camisa. English Spoken*. José García (Madrid: Espasa-Calpe, 1981), págs. 28 y 31.