



teatro de resistencia

LAURO

OLMO PILAR
ENCISO

El archivo documental del CDAEM está constituido esencialmente por fondos privados de carácter personal relacionados con destacadas figuras e instituciones vinculadas a la música, la danza, el teatro y el circo. Dichos fondos presentan unas características muy particulares, que otorgan al CDAEM una gran originalidad y singularidad. No en vano se convierten en un fiel reflejo de la actividad no solo profesional, sino también personal, de sus productores. Como se verá en este libro, un estudio pormenorizado de los diversos documentos y materiales que los conforman permite reconstruir la vida de estos artistas y también la realidad social de toda una época.

Con anterioridad, hemos dedicado ya una publicación –fruto de una exposición– al fondo de uno de los bailarines y coreógrafos flamencos más influyentes del panorama artístico español e internacional, Antonio Gades. Asimismo, recientemente se ha editado el catálogo de la exposición dedicada a otro de los bailarines y coreógrafos españoles más señeros, Vicente Escudero, en la que el CDAEM colaboró activamente proporcionando diversos materiales. En esta ocasión hemos dirigido nuestra mirada hacia dos de los profesionales (autor y directora) más destacados de la generación del denominado realismo social que se desarrolló en la España de posguerra: Lauro Olmo y Pilar Enciso. (Álvaro Pajares y Miguel Ángel Hermida. Archivo CDAEM).

TEATRO DE RESISTENCIA. LAURO OLMO Y PILAR ENCISO

teatro de resistencia

LAURO
OLMO **PILAR**
ENCISO



Edición del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, INAEM



© De los textos: Sus autores.

© De las imágenes: Sus autores.

DIRECTORA DEL CDAEM

Marina Bollaín Pérez-Mínguez

COORDINACIÓN DE ESTA EDICIÓN

Berta Muñoz Cáliz (Investigación y Difusión CDAEM)

con la colaboración de Álvaro Pajares González y Miguel Ángel Hermida (Archivo CDAEM)

AGRADECIMIENTOS

Lauro Olmo Enciso, Luis Olmo Enciso, Manuel Canseco, Archivo General de la Administración, Archivo ABC.

Los editores han hecho una búsqueda minuciosa con el fin de identificar todos los documentos así como localizar las fuentes y piden disculpas por los posibles errores u omisiones, que quedarán subsanados en posteriores actualizaciones de la publicación.

DISEÑO, MAQUETACIÓN Y CUBIERTA

www.mm-atriana.com

IMPRESIÓN

Editorial MIC

ISBN

978-84-9041-535-1

NIPO

193-25-068-4

DEPÓSITO LEGAL

M-11592-2025

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, incluido el diseño de cubierta, ni registrado en o transmitido por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito del editor.

ÍNDICE

Presentación, por Paz Santa Cecilia (Directora General del INAEM)	7
Un legado que nos interpela, por Marina Bollaín (Directora del CDAEM)	9

ESTUDIOS

Lauro Olmo, Pilar Enciso: teatro y vida «de cara al pueblo» MARTA OLIVAS FUENTES	12
Retratos de mujeres en la dramaturgia de Lauro Olmo: lo documental como denuncia profeminista MIRIAM GARCÍA VILLALBA	41
El teatro para público infantil de Lauro Olmo y Pilar Enciso EVA ELENA LLERGO OJALVO	79
Los espacios urbanos en el teatro de Lauro Olmo CERSTIN BAUER-FUNKE	109
Lauro Olmo, Felipe M. Lorda Alaiz y <i>La camisa</i> en Holanda ANTONIO FERNÁNDEZ INSUELA	147
El fondo del dramaturgo Lauro Olmo en el CDAEM: un mundo lleno de posibilidades para la investigación ÁLVARO PAJARES, MIGUEL ÁNGEL HERMIDA Y MAR GÓMEZ	171

CARTA AUTOBIOGRÁFICA

Lauro y Pilar en la memoria ÁNGEL BERENGUER	205
Esta edición BERTA MUÑOZ, ÁLVARO PAJARES Y MIGUEL ÁNGEL HERMIDA	209
Carta autobiográfica LAURO OLMO	211

SELECCIÓN DE POEMAS DE LAURO OLMO

EDICIÓN DE ADELARDO MÉNDEZ MOYA	288
---------------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA

301

EL teatro, como reflejo de la sociedad, ha sido testigo y partícipe de las transformaciones culturales y políticas de nuestro país. Las figuras de Lauro Olmo y Pilar Enciso nos emplazan con fuerza al ejercicio de la memoria, ya que conforman una de las uniones profesionales y personales más significativas en la historia del teatro español del siglo xx. Dos creadores cuyas vidas y obras nos recuerdan que, en plena dictadura franquista, existió un teatro que, desde el compromiso social y la ética como primera condición creativa, supo conectar tanto con el público como con la crítica. Lauro Olmo, autor de obras como *English spoken* y *La pechuga de la sardina*, y Pilar Enciso, directora de escena de extensa formación y mujer de teatro total por derecho propio como gestora y empresaria, además de colaboradora incansable de su marido, conformaron una pareja artística y vital que destacó en los márgenes de una sociedad marcada por la censura. Dieron voz a los marginados, a los olvidados, a aquellos que rara vez ocupaban el centro del escenario. Su compromiso con un teatro realista y socialmente comprometido los llevó a alinearse con las mujeres, a ocuparse de la educación cultural de los niños y a preocuparse por los inmigrantes en una época en que estos colectivos no existían como realidades sociales o permanecían habitualmente en segundos y discretos planos.

La camisa, estrenada en 1962, es un ejemplo paradigmático de su labor. La obra, que retrata la vida de una familia inmigrante en los suburbios madrileños –un tema rescatado con éxito por nuestro cine más reciente en «El 47»–, se convirtió en un hito del teatro español, un enorme éxito de público que fue además extensamente traducido y premiado. Su obra posterior, sin embargo, no encontró la misma recepción, a menudo obligada a desdibujarse para sortear la censura. A la vez, fue desplazada por el cambio de siglo, en el que despuntaban nuevas tendencias, alejadas del realismo social que cultivaron Olmo y Enciso, por más que su compromiso pudiera encajar en muchas de ellas. La obra del dramaturgo sufre así, desde hace años, una injusta omisión en nuestros escenarios.

Este volumen del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, necesario en un sentido reparador de la palabra, es un reconocimiento merecido a su legado. Los artículos de destacados estudiosos reunidos por Berta Muñoz Cáliz, Álvaro Pajares y Miguel Ángel Hermida ofrecen una visión profunda y detallada de su obra y de su contexto histórico, al tiempo que rescatan del actual olvido institucional y social a dos figuras fundamentales de nuestros escenarios. Esperamos que estas páginas descubran y acerquen la obra de Olmo y Enciso a nuevas generaciones de espectadores y creadores para ayudar a inspirar un teatro comprometido, valiente y profundamente humano.

PAZ SANTA CECILIA ARISTU

Directora General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)

Un legado que nos interpela

TRAS una serie de gestiones iniciadas hace algo más de un lustro, en 2023 se firmó el comodato por el cual los hijos de Lauro Olmo y Pilar Enciso, Luis y Lauro, legaban el archivo y la biblioteca de sus padres al CDAEM. Libretos manuscritos, correspondencia, fotografías, programas de mano, recortes de prensa y todo tipo de documentos, junto con más de tres mil libros, entraron a formar parte del fondo archivístico y bibliográfico de esta institución. Muy pronto los archiveros del Centro acometieron la tarea de catalogar esta ingente documentación, y lo hicieron con una entrega y un entusiasmo que no se detuvo en la descripción detallada del legado, sino que ha continuado hasta hacer realidad la publicación de este libro, pues fue de ellos de quienes partió esta iniciativa, que, con idéntico interés, asumimos desde el departamento de Investigación y Difusión, y desde la dirección del Centro.

No menor ha sido la implicación y el compromiso de todos los colaboradores de este libro, que han escrito sus textos desde el convencimiento de que se trata de un teatro a reivindicar. La reciente reposición en teatros oficiales de algunas de las obras emblemáticas del realismo social, junto con la programación en los últimos años de una serie exposiciones dedicadas a los *realismos* y al arte figurativo, parecen evidenciar que quedan muy lejos los tiempos en que el arte realista y comprometido parecía un producto anclado en el pasado. Muy al contrario, si nos detenemos a observar los temas que se abordan en los textos de Lauro Olmo, comprobamos que muchos de ellos siguen siendo dolorosamente vigentes. Valgan como ejemplo la dificultad de acceder a una vivienda digna, las dificultades de los trabajadores pobres para llegar a fin de mes, la situación de maltrato y de violencia contra la mujer, la amenaza del autoritarismo fascista o la necesidad de cruzar fronteras en busca de una vida mejor (ya sea en un sentido, como entonces, o en el contrario). También lo es el humor inteligente con que el autor aborda sus obras y, sobre todo, su tono de cordialidad, su compasión por los más débiles y el profundo humanismo que se desprende del con-

junto de su obra. Un humanismo que tal vez hoy, cuando la indiferencia y la alienación de las redes acechan tantas facetas de la convivencia, puede resultar más necesario que nunca.

Junto a Lauro Olmo, Pilar Enciso fue coautora de sus textos para niños, directora de varias de sus puestas en escena y compañera, siempre; en las «horas difíciles» (tal como el autor escribió en la dedicatoria de *La camisa*), que fueron la mayoría, pero también en las más entrañables, tal como muestran las imágenes de su archivo fotográfico, de las que hemos incluido aquí una muestra amplia y significativa. Hemos querido dar cuenta de la actividad conjunta de ambos no solo mediante las citadas fotografías, sino también a través de la semblanza que ellos hace Marta Olivas y del recorrido que realiza Eva Elena Llergo por sus obras de teatro para niños. Ambas autoras ponen de relieve la importancia que estos creadores concedían a la formación de la infancia, dato imprescindible para comprender un proyecto artístico cuyo objetivo último era el de construir una sociedad mejor.

Con el mismo propósito, Lauro Olmo escribió una serie de obras en las que mostró su preocupación por la situación de la mujer en la España de la dictadura franquista, cohibida y anulada en sus libertades por ataduras mentales de todo tipo, tal como analiza Miriam García Villalba. El tratamiento que Olmo realiza del espacio resulta otro aspecto especialmente relevante, al ser pionero en denunciar en sus obras la especulación urbanística, el chabolismo y el arrinconamiento de los más pobres hacia la periferia de las grandes urbes; la profesora Cerstin Bauer-Funke analiza estos aspectos, al tiempo que destaca el valor metafórico de las ventanas y los espacios al aire libre frente a la angostura de un país sumido en un régimen dictatorial. Finalmente, cierran este conjunto de artículos dos trabajos que ponen de relieve el valor del legado de Lauro Olmo y Pilar Enciso al CDAEM. El primero de ellos es un clarificador estudio en el que Antonio Fernández Insuela da cuenta de las gestiones de Felipe M. Lorda para dar a conocer *La camisa* en Holanda, a partir del análisis de su correspondencia con Lauro Olmo. Y a continuación, el trabajo de los archiveros que han organizado y catalogado esta documentación (Álvaro Pajares, Miguel Ángel Hermida y Mar Gómez) describe el fondo documental y explora algunas de las posibilidades que se abren a futuros investigadores a partir de su estudio.

La repercusión internacional que alcanzó este teatro queda bien explicada tanto en el citado artículo del profesor Insuela como en la Autobiografía que el dramaturgo escribió a petición de Ángel Berenguer. Este es precisamente el texto que articula la última sección del libro: tal como narran en su artículo los archiveros del CDAEM, el descubrimiento de esta autobiografía, que nunca se había publicado en su versión original, hizo concebir la idea de publicarla, mínimamente editada (tal como se explica en los criterios de edición), por considerar que se trata de un valioso testimonio acerca de la vida cotidiana en la España de la dictadura franquista. El texto va acompañado de unas palabras de Ángel Berenguer sobre Lauro y Pilar, ya que inicialmente se trató de una carta dirigida a este investigador. Los poemas de Lauro Olmo, seleccionados a partir de la antología preparada por Adelardo Méndez Moya, ponen el broche final a este libro de cuya coordinación se ha ocupado Berta Muñoz.

Con esta nueva publicación dedicada a Lauro Olmo y Pilar Enciso, el CDAEM continúa la serie de monografías sobre creadores de las artes escénicas, como las dedicadas a los dramaturgos Edgar Neville, José López Rubio, Rafael Alberti y Miguel Mihura; al director teatral Antonio Ayora; a las bailarinas y coreógrafas Mariemma y Antonia Mercé o, más recientemente, a Antonio Gades. Tanto esta que ahora presentamos como algunas de las anteriores partieron de la documentación conservada en el Archivo del Centro, gracias a los legados que se han recibido en los últimos tiempos, y en esta línea nos hemos propuesto continuar dando a conocer a las generaciones más jóvenes la memoria de los más brillantes creadores del teatro, la música y las artes escénicas en nuestro país.

MARINA BOLLAÍN PÉREZ-MÍNGUEZ

Directora del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM)

Estudios



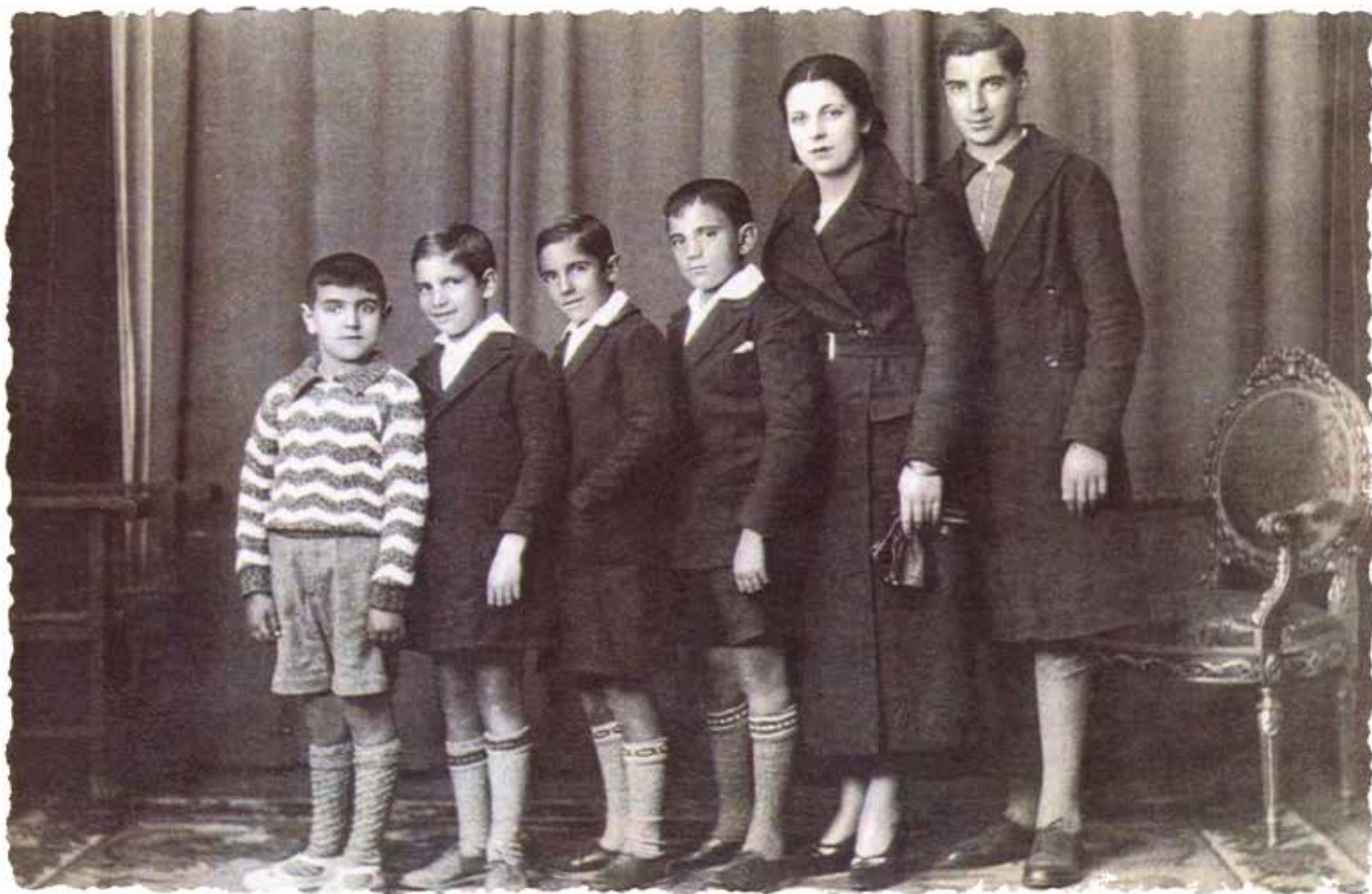
Lauro Olmo, Pilar Enciso: teatro y vida «de cara al pueblo»

MARTA OLIVAS FUENTES UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

ERAN las 11:30 del 11 de febrero de 1972. Tras cuatro años de protestas, un año viviendo sitiados por las ruinas de los edificios colindantes, denuncias al Ayuntamiento y movilizaciones vecinales, Pilar Enciso y Lauro Olmo, junto con sus hijos, Lauro y Luis, se veían obligados a abandonar la que había sido su casa durante décadas en el número 4 de la calle Hermosa, en el Barrio de Pozas. En un último intento por evitar el desahucio, habían pintado de rojigualda la puerta de la casa para apelar al Decreto de 11 de octubre de 1945 que impedía deshonorar la bandera nacional al mancillarla o pisarla. Este gesto de dignidad y resistencia caló hondo en la memoria popular. El recuerdo de aquellos escritores sitiados que habían desafiado a toda autoridad para evitar que sobre su hogar se levantasen unos grandes almacenes cobró tintes casi épicos, como lo demuestra la cobertura mediática de que disfrutó el episodio (Galán, 1972; Anónimo, 1972) y su reiterada mención en los homenajes y necrológicas que siguieron a la muerte de ambos (Alonso de Santos et al., 1995; Castro Jiménez, 2008; Fernández Insuela, 2008). Como bien apuntaba su hijo, Lauro Olmo Enciso, «Mi padre consiguió una movilización vecinal impensable para la época [...] porque entonces no se movilizaba la gente así como así. La represión era muy fuerte y solo se movían los muy politizados, pero en Pozas había gente de derechas, de izquierdas, militares, ateos... fue la primera movilización contra un desahucio en la ciudad» (Pascual, 2022).



Lauro Olmo y Pilar Enciso, junto a sus hijos, Lauro y Luis, en el Barrio Pozas en octubre de 1965. CDAEM.



Lauro Olmo de niño con sus hermanos: Carmen, José, Pedro, Ramón y Joaquín. En el reverso, nota manuscrita de Pilar Enciso: «Lauro Olmo, por la izquierda, el tercero. Ya se había roto la nariz». CDAEM.

Esta «Numancia de las inmobiliarias» en que se convirtió el «*affaire* Pozas», como lo llamaban algunos medios (*Niño*, 1995) fue, quizá, la «presentación en sociedad» de Pilar y Lauro para el conjunto del país, especialmente para aquellos ciudadanos alejados de los patios de butacas: esa batalla por la dignidad de un barrio –que acabaron ganando por la vía judicial– manifestaba la integridad de ambos incluso en las circunstancias más adversas y representaba el compromiso del intelectual consigo mismo, pero también con el entorno. Sin embargo, para los aficionados al teatro y las gentes de la cultura que tan bien los conocían, aquello no representaba más que un ejercicio de coherencia con la trayectoria de profunda conciencia cívica que ambos habían demostrado sobre las tablas desde hacía ya un par de décadas y, muy especialmente, desde 1962, fecha del estreno de la que sería su obra más recordada, *La camisa*.

A pesar de estar unido al Madrid castizo desde muy joven, Lauro Olmo era natural del municipio orensano de O Barco de Valdeorras, donde nació el 9 de noviembre de 1922. Su padre, Lauro Olmo Arias, se vio obligado a emigrar a Argentina en 1926 y fue su madre, Carmen Gallego, quien debió sacar adelante a la familia. Para ello, se trasladó a la capital en 1930 con la esperanza de poder ofrecer a sus seis hijos un futuro más próspero. El ejemplo materno, como el propio autor reconocería años más tarde, determinaría para siempre su visión de la mujer como una «víctima de una estructuración social determinada» (Gabriele, 1991: 384) a la que él intentaría otorgar voz y vindicar en muchas de sus obras¹. Debido a las dificultades económicas que debió afrontar la familia, el pequeño Lauro tuvo que ingresar en un hospicio en el barrio de Argüelles y, durante la Guerra Civil, fue evacuado y enviado a la colonia infantil de Sant Joan d'Alacant en la Finca Abril² junto con otros setenta chicos. Durante su estancia cursó los dos años de bachillerato bajo la tutela de maestros procedentes de la Institución Libre de Enseñanza como Manuel Giner de los Ríos. Este período marcó su infancia, pues fue en aquel enclave y gracias a estos docentes donde comenzó a amar la lectura y el folklore español. Su niñez, los recuerdos de la guerra³ y, sobre todo, su adolescencia –que le llevó a encadenar distintos trabajos como aprendiz o chico de los recados–, le hicieron empaparse de la realidad social del Madrid popular para crear poste-

riormente un teatro «escrito cara al pueblo» –como afirmaba en el prólogo a *La camisa*–, que entendía la escena como la «vía expresiva de urgencia» del drama nacional y que pretendía reflejar los problemas sociales «con toda honradez y respeto por los valores civiles» (Gabriele, 1991: 384).

Olmo comienza a escribir a finales de los años cuarenta y se desarrolla, en sus inicios, como poeta y narrador⁴. Sus primeros relatos, inspirados en las vivencias infantiles y de esa primera juventud, conformarían el volumen *Doce cuentos y uno más* (1954), merecedor del Premio Leopoldo Alas y que, tras ser prohibido por la censura, no fue publicado hasta dos años más tarde. A estos se uniría la colección *La peseta del hermano mayor* (1958). En 1968, ya auspiciado por su fama como autor de teatro, vio la luz *Golfos de bien*, que reeditaba los textos de *Doce cuentos y uno más*, algunos de *La peseta...* junto con «Don Poco» y su primera narración, «Cuno»⁵. Aunque su faceta como prosista quedó eclipsada por su trayectoria dramática, esta no deja de ser interesante: su novela *Ayer, 27 de noviembre*, fue finalista del Premio Nadal en 1958 y *El gran sapo* obtuvo el premio Elisenda de Moncada en 1964. Como ocurrirá con sus primeros textos teatrales, la vocación estética de la narrativa de Lauro Olmo es deudora del realismo, con un afán testimonial y de denuncia donde se muestra «cuánto de drama y de esperanza hay en la vida humana» (Fernández Insuela, 1986: 419).

Si la calle fue su mayor fuente de inspiración, la biblioteca del Ateneo, a la que empezaría a acudir a finales 1949 (Berenguer, 2004: 42), representaría «su universidad», como él solía llamarla, pues, desde aquellos dos cursos de Bachillerato en Alicante no tuvo posibilidad de realizar estudios reglados. Además, aquel espacio de cultura sería el lugar donde entró en contacto con algunos de los autores más destacados del momento: Gabriel Celaya, Ángela Figuera, Gloria Fuertes o Medardo Fraile. De entre aquellas personalidades destacan dos figuras que cambiarían su vida para siempre: su descubridor, el intelectual Dionisio Gamallo Fierros (Fernández Insuela, 1986: 13), y quien sería su principal colaboradora escénica además de su compañera de vida, Pilar Enciso Pellico. A través del primero pudo publicar su primer poemario, *Del aire* (1951), y, junto con la segunda, puso en marcha una fructífera carrera teatral que le granjearía fama internacional y a la que se consagró hasta su muerte.

Pilar y Lauro se casaron el 29 de octubre de 1954, apenas unos meses después de conocerse. Ella, nacida en Madrid en 1926, pertenecía a una familia socialista que había sufrido en sus propias carnes la represión durante y tras la guerra⁶. Acababa de titularse en Dirección Escénica por el Conservatorio de Arte Dramático, especialidad por la cual recibió el premio Lope de Vega al concluir sus estudios en 1953⁷. En ese mismo año pasó a dirigir el Grupo de Teatro de la Obra Sindical de Educación y Descanso –llamado más tarde Teatro Nacional de Educación y Descanso–. Con él montó en junio de 1953 el auto sacramental de Calderón de la Barca *No hay más fortuna que Dios*⁸ y el 2 de diciembre de ese mismo año dirigió *El velo en la cara*, de José López Ruiz, en el Teatro María Guerrero de Madrid, donde participaron actores como María Rosa de Vicente o Jesús Puente. Más tarde llegaron otros espectáculos como *Los milagros del jornal*, de Carlos Arniches.⁹

Alumna brillante y directora teatral muy prometedora, recibió una beca del gobierno francés durante dos años consecutivos y amplió sus estudios en París. De hecho, llegó a ser recibida por el Rector de la Sorbona el 2 de diciembre de 1954 (Sorbona, 1954). Esta ayuda permitió a la pareja pasar su luna de miel en la capital francesa y dar los primeros pasos en el ámbito escénico. Así, el 16 de diciembre de 1955 ambos estrenarían la primera obra teatral de Olmo, *El milagro*, en la Escuela de Capacitación Social de Trabajadores de Madrid¹⁰. Apenas una semana antes, el 7 de diciembre de 1955, Lauro participó en otro espectáculo del Teatro Nacional de Educación y Descanso en ese mismo enclave, además de escribir su prólogo¹¹. No resulta aventurado pensar que, si bien nuestro autor se había acercado ya a la escritura teatral en sus tiempos como ateneísta, será su relación con Pilar, mujer de teatro de los pies a la cabeza, la que lo adentrará de forma más decidida en aquel mundo¹². Pilar Enciso sintió desde siempre un fuerte interés por el teatro infantil y su afán era implantarlo en el país «a nivel de Estado, como lo tienen Francia o Alemania» (Gabriele, 1990: 386). Sin embargo, esta apuesta no fue siempre sencilla. Según Lauro:

Tenía ella en aquel entonces [a mediados de los años cincuenta] una idea de teatro realizado para representar en los ambientes populares. Hubo pues un proyecto para representar una pieza infantil, *Retablillo de colegio*, de José María Cabezalí, en uno de los barrios de Madrid. La pieza era una especie de fábula mixta. Había



Boda de Lauro Olmo y Pilar Enciso (29 de octubre de 1954). CDAEM.

personajes normales y animales: un burro, un león, un loro y una gata. Cuando se estrenó la obra, resultó que no gustó. Eso fue un descalabro para los proyectos de Pilar. Quedó ella bastante desesperada. Los figurines que se hicieron para la representación quedaron en propiedad de Pilar. Entonces, nos pusimos de acuerdo para ver qué podíamos escribir jugando con estos cuatro animales. Entre ella y yo, buscamos en el mundo de las fábulas y de pronto elegimos la de *El león engañado*, que procede del *Panchatantra*. Luego buscamos otra, *El león enamorado*, de Esopo. Proseguimos, pues, a realizar los montajes. (Gabriele, 1991: 386).

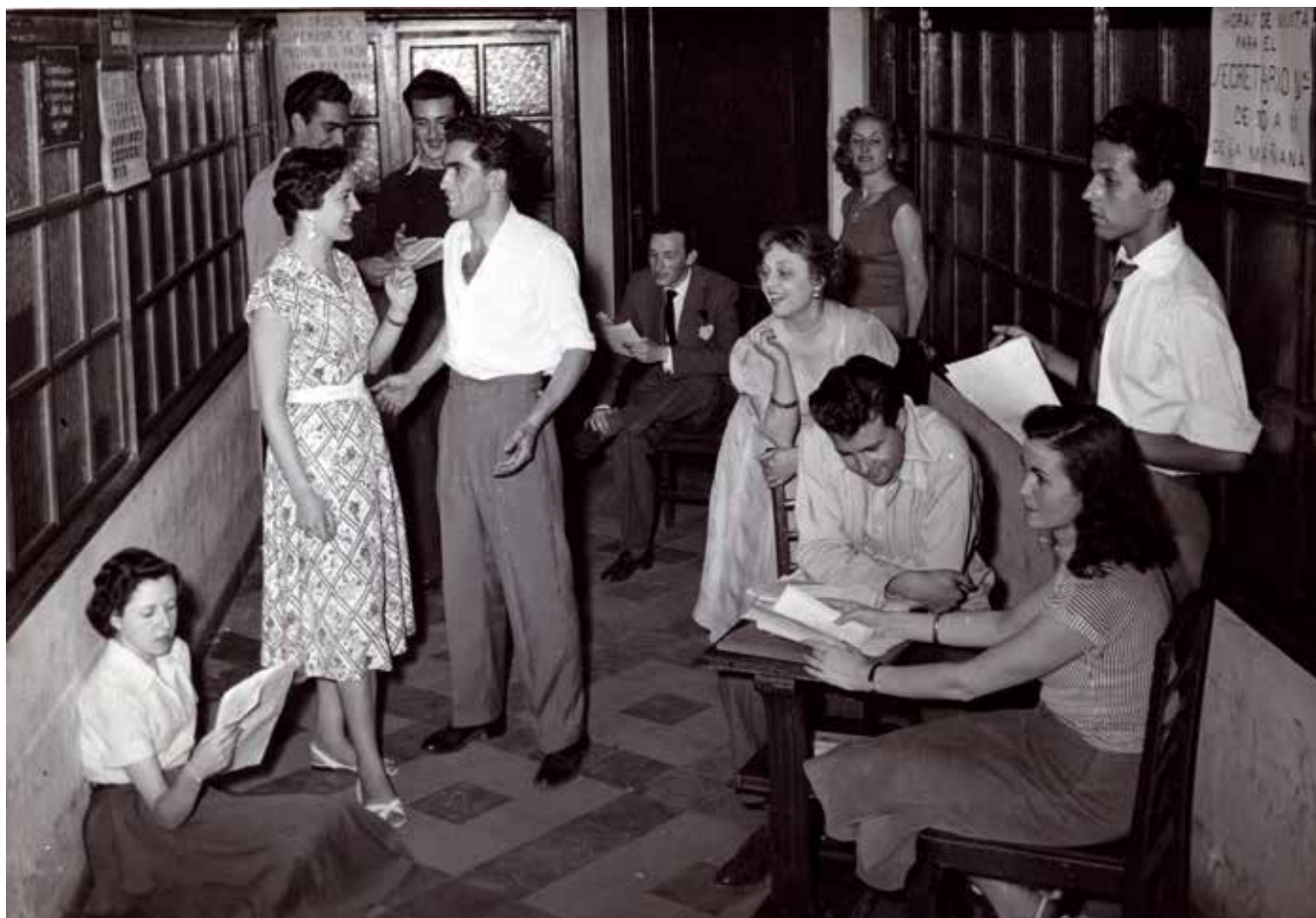
De aquel primer intento frustrado surge en 1958 la gran iniciativa que compartió el matrimonio, la compañía Teatro Popular Infantil. En él, la idea original de los espectáculos se debía a Pilar —«unas a sugerencia de ella, unas en colaboración y otras haciendo caso de su fino olfato, escribí unas cuantas piezas breves dirigidas a los niños» (Olmo, 1966: 31)—, aunque el desarrollo del texto lo llevaba a cabo Lauro. Así, el dramaturgo solía encargarse de la parte literaria, mientras que la directora se ocupaba del plano escénico¹³. La compañía presentó sus funciones en los Jardines del Buen Retiro, en la Feria del Libro e incluso en la televisión. Además de los mencionados *El león engañado* (escrita en 1954) y *El león enamorado* (1959), la pareja estrenó *La maquinita que no quería pitar* (1960), *El raterillo* (1960)¹⁴ y la más compleja, lograda y exitosa de todas ellas, *Asamblea general* —escrita en 1961 a partir de *Los animales apestados*, de La Fontaine y publicada en *Primer Acto* en 1966—. La obra lanzaba una aguda crítica contra los desmanes de los poderosos, pues en ella «se muestra que son siempre las clases más desfavorecidas económica y socialmente las que padecen los abusos de los pudientes» (Santolaria, 1998: 466). Esta forma de abordar el teatro infantil resultaba no solo interesante sino también rompedora, pues recuperaba, al alejarse de la visión adoctrinadora, maniquea y simplista del teatro para jóvenes del momento, la mejor tradición del género en la línea de Valle-Inclán o Lorca.

Los estrenos de estos montajes en colaboración fueron exitosos, lo que llevó a Pilar Enciso a seguir trabajando en la que sería su gran pasión. Además, supusieron «un descubrimiento fabuloso: el niño como espectador» (Olmo, 1966: 31), hallazgo que entroncaba con la visión profundamente respetuosa y nada paternalista de los jóvenes que ambos compartían¹⁵. Como consecuencia de esta convicción, su intención era elevar el drama juvenil a

Pilar Enciso dirigiendo el montaje del auto sacramental *No hay más fortuna que Dios*, de Calderón de la Barca, con el Teatro Popular de Educación y Descanso (1953-1954).

CDAEM.





Ensayos de *El milagro* en la Escuela de Capacitación Social de Trabajadores (1955). En el reverso, nota manuscrita de Pilar Enciso (sentada a la derecha: «Cuando dirigimos yo y Lauro *El milagro* de Lauro Olmo»). FOTÓGRAFO: BASABE. CDAEM.

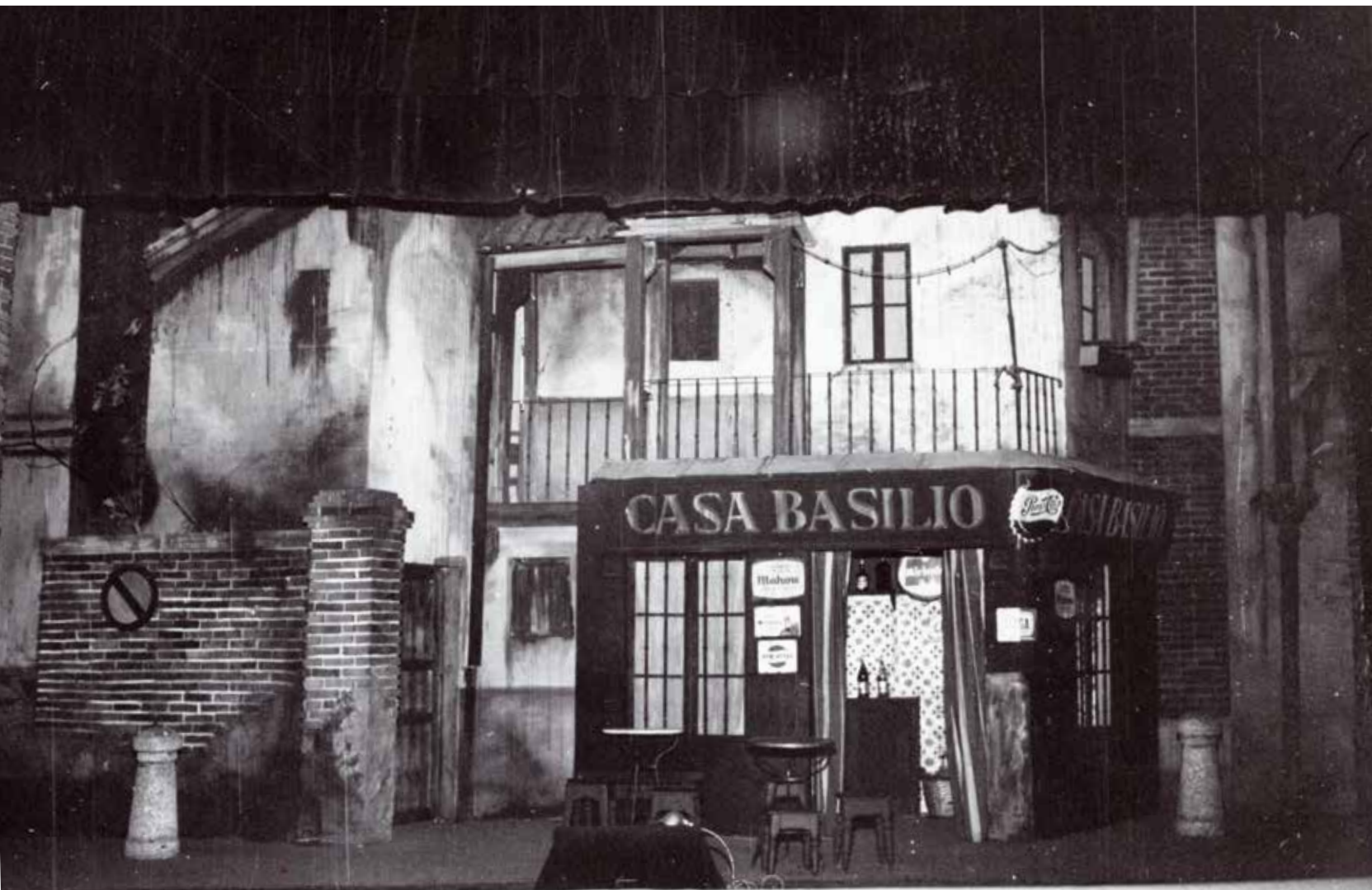
categoría de pleno derecho en lugar de un subgénero supeditado al adulto y, por ende, dependiente siempre de la obra en cartel, condenado «a no tener más espacio escénico y material técnico que el que esta deje libre, si es que lo deja» (Enciso, 1982). Por tanto, el teatro se entendía como una herramienta formativa, un vehículo de cultura en el que niños y padres estuviesen presentes en las representaciones de forma que se promoviese un «diálogo entre generaciones» (Carandell, 1966: 23)¹⁶.

Paralela a su labor como dramaturgo infantil, Lauro Olmo siguió escribiendo obras para adultos y, ya en los años sesenta, concretamente el 8 de marzo de 1962, tuvo lugar el evento que lo situó en la primera fila del teatro español de su tiempo y que cambió el devenir de su carrera artística: el estreno de *La camisa* en el Teatro Goya de Madrid, de la mano de la compañía de cámara Dido, Pequeño Teatro, bajo la dirección de Alberto González Vergel. El texto, que había sido autorizado por la censura para una única función, cosechó un éxito sin precedentes. En él, Olmo presentaba el drama humano que se vivía en los arrabales chabolistas de las grandes ciudades, donde la emigración parecía la única opción posible a ojos de unos mientras que era entendida por otros como huida, una forma de traición a las raíces. La pieza recibió diversos premios como el Valle-Inclán, el Nacional de Teatro, Álvarez Quintero de la Real Academia y menciones como la de la Asociación de Críticos Teatrales de Argentina en 1964. Pero, por encima de todo, la entusiasta acogida del público supuso su mayor reconocimiento, pues fue intensamente representada en España y en el extranjero. Una de las funciones más memorables tuvo lugar en la sede de Frankfurt (Oder) del Berliner Ensemble, con cartelería de Josep Renau¹⁷. En 1964, Lauro Olmo y Pilar Enciso visitaron Alemania del Este y pudieron conocer a Helene Weigel y visitar la casa de Bertolt Brecht¹⁸.

Tras este gran espaldarazo, Lauro Olmo se volcó en la escritura dramática y el siguiente lustro resultó especialmente fecundo al alumbrar títulos muy reseñables dentro de su trayectoria como *La pechuga de la sardina* (1962), *El cuarto poder* (1965), *La señorita Elvira* (1963), *La condecoración* (1964), *Mare Nostrum, S.A.* (1966) o *English spoken* (1967). En todos ellos continúa dando voz a los de abajo y pone el foco en distintos males sociales: la situación de la mujer, el papel de una prensa amenazada o la

vuelta de los emigrados a un país sumido en el mismo marasmo del que intentaron escapar. Su dramaturgia, siempre combativa, respondía a un compromiso ético con el aquí y el ahora. Sin embargo, la recepción crítica y el éxito en taquilla de sus piezas posteriores no fueron comparables al de *La camisa*. Su segundo estreno, por ejemplo, *La pechuga de la sardina*, supuso un fracaso en ambos planos que lastró su meteórico ascenso a la primera línea de la escena nacional. A esto hemos de sumar, por supuesto, las dificultades derivadas de la falta de libertad de expresión imperante durante la Dictadura –que él mismo denunció, aplicada al ámbito periodístico, en *El cuarto poder*– y la sempiterna amenaza de la censura, que le impidió desarrollar sin ataduras todo su potencial expresivo. Se prohibieron los estrenos de *La condecoración* (1965; 1967), *Plaza menor* (1967) o *Mare Nostrum*, S.A. (1970) y se impusieron tachaduras en diversos textos, lo que condicionó al dramaturgo a amoldar su escritura a una actitud más *posibilista* con el fin de volver a ver sus obras encima de un escenario (Muñoz Cáliz, 2005: 198). Fue, quizá, *English spoken*, estrenada en el Teatro de la Comedia en 1968, la que le hizo recobrar un cierto vigor dramático y lo reconcilió con el público. Fueron años también de un fuerte compromiso cívico, donde Lauro Olmo no dudó en apoyar distintas protestas de intelectuales contra el Régimen, como la firma del conocido como «Manifiesto de los 102 intelectuales» contra la tortura y por las libertades democráticas, que le costó al matrimonio diversos proyectos: por un lado, el cese de la colaboración de Pilar Enciso con TVE, que le había encargado la producción de varias obras de teatro infantil (Fernández Insuela, 1986: 64) y, por otro, una versión cinematográfica de *La camisa* que iba a dirigir José Luis Borau. Quizá la prohibición más simbólica fue la del estreno de *La camisa* en el pabellón español durante la Feria Mundial de Nueva York celebrada en 1964, acto que suponía un reconocimiento oficial a su figura como autor y al impacto que su obra había tenido en el panorama teatral nacional e internacional¹⁹.

Además de la mordaza censora, la consideración crítica y académica del teatro de Lauro Olmo durante los sesenta y los setenta resultó, en ocasiones, algo plana y empobrecedora. Su inclusión en la llamada «Generación Realista» (Monleón, 1962) le impuso este marbete estético opacando



Escenografía de *English spoken*. Teatro Cómico de Madrid, 1968.



Representaciones de
Del Madrid castizo
en La Corrala de Lavapiés (1980,
izquierda, y 1983 derecha). CDAEM.

el acercamiento a caminos más expresionistas y carnalescos –deudores, en buena medida, del esperpento– que recorrió nuestro autor a medida que avanzaba su trayectoria. Así se advierte en textos como *De cómo el hombre limpión tiró de la manta* (1965) o *Cronicón del Medioevo* (1967)²⁰. También coqueteó con la estética absurda en *José García* (1973) o con la farsa en *La venganza de don Lauro* (1974). Él mismo constataba su afán de no encorsetarse y de seguir evolucionando como dramaturgo. La única etiqueta que lo enorgullecía era la de «obrero de la pluma»:

Yo, por mi trayectoria, no quisiera quedarme ya paradito en la historia. Me encuentro muy a gusto, desde luego, al lado de Buero [...] y los otros que has nombrado, pero eso del «realismo» es algo muy limitativo que tiende a ser revisado en los últimos estudios en los que se aporta nuevos análisis de los modos de expresión que utilizamos entonces y su finalidad. En mi caso siempre he pretendido moverme dentro de vías populares españoles, populares en el hondo sentido de la palabra (Moral, 1988).

Efectivamente, habría que esperar hasta finales de los setenta y principios de los ochenta para que los expertos empezaran a acercarse a las

obras con una nueva actitud, atendiendo a las novedades y quiebres en el realismo que el autor había llevado a cabo. Desgraciadamente y, contra todo pronóstico, la reivindicación definitiva de Lauro Olmo como referencia insoslayable del teatro y la cultura españolas no se produjo durante el período democrático. De hecho, quizá el mayor triunfo comercial que experimentó como dramaturgo en aquellos años no tuvo que ver con un texto original, sino con la adaptación de los sainetes *Del Madrid castizo*, de Arniches, que dirigió José Osuna y que se representaron entre el verano de 1978 y el de 1984 en La Corrala de Lavapiés. Según la propia Pilar Enciso (1980), habrían acudido a ver el espectáculo unas 30.000 personas en apenas un mes. Otro jalón durante esta década, por lo que supone de acercamiento al gran público, fue el estreno televisivo de *La señorita Elvira* (1981) y *La pechuga de la sardina* (1982). Este último gozó de un gran éxito y participó en el festival «Praga de Oro» para el teatro televisado.

Sin embargo, la mayoría de los textos escritos tras la muerte de Franco quedan sin estrenar y otros tantos fueron publicados de manera póstuma²¹. Destaca el estreno en 1984 de *Pablo Iglesias* (1983) –que le granjeó de nuevo el premio Álvarez Quintero de la Academia– y los espectáculos *La jerga nacional* (1986)²² e *Instantáneas de fotomatón* (1991)²³, compuestos por piezas breves²⁴. Este acercamiento al teatro histórico de cuño social que Lauro Olmo inició con *Pablo Iglesias* continuaría con otro proyecto de gran envergadura como es el libreto para zarzuela *Luis Candelas, el ladrón de Madrid*, que no llegó a estrenarse. Asimismo, el espectáculo *Estampas contemporáneas* (1992)²⁵ no correría mejor suerte. Esta especie de «olvido institucional» pudo tener que ver con el cambio de postura al iniciarse el período democrático, pues se sentía que ciertos discursos prohibidos durante el franquismo y, sobre todo, ciertas estéticas habían quedado superadas. Por otra parte, las expectativas de la crítica y de los espectadores hacia ese gran teatro militante que había sido silenciado resultaban, en ocasiones, muy difíciles de satisfacer, pues no se perdonaba a aquellos autores el estreno de algún texto que resultase menos «potente» –escénicamente hablando–, sin tener en cuenta que habían carecido de las oportunidades de representar y de crear en absoluta libertad (Miralles, 1986). De este modo y, de manera paulatina, las posibilidades de conectar



Representaciones de *Pablo Iglesias*
en el Teatro Marquina.

FOTÓGRAFO: FERNANDO SUÁREZ. CDAEM.



con nuevos públicos se fueron apagando a pesar del volumen de producción de los autores²⁶. Olmo sentía que, en buena medida, gentes que no pertenecían al teatro estaban manejando las instituciones que dirigían el destino de los artistas e imponiendo unos prejuicios externos. Decía Pilar:

Permíteme que cite a Lauro: dice que uno de los males que aquejan hoy al Teatro radica en que los especialistas, los teóricos, lo que hablan excátedra, se han subido al escenario eclipsando a los cómicos. Y, en vez de realizar su impagable y necesaria labor desde «su sitio»: la universidad, el periódico, el libro, lo están haciendo desde ese lugar tan sorprendente, tan inexplicable en el hondo sentido de la creación, como es el espacio escénico, el escenario, imponiendo en la mayoría de los casos sus pre-juicios. O, dicho de otra forma: matando la espontaneidad o los hallazgos intuitivos que, en mayor o menor medida, alientan todo proceso creador auténtico (Enciso, 1988).

Con todo, Lauro Olmo nunca perdió el respeto de sus compañeros de profesión y de muchos de los estudiosos del género. Así, en 1990, ayudó a fundar la Asociación de Autores de Teatro, de la que fue presidente, y se le requería para participar en charlas, ponencias y coloquios con mucha asiduidad dentro y fuera de España. También ostentó otros cargos como la vicepresidencia primera del Ateneo y la dirección de la Cátedra Valle-Inclán en esa misma institución. Sin embargo, sentía una pena «pendiente de ser resarcida» (Moral, 1988): sus obras aún sin estrenar.

Por su parte, Pilar intentó, infatigable como siempre, dinamizar el panorama escénico para los más pequeños. Una vez terminado el Régimen, la compañía Teatro Popular Infantil fue rebautizada como El Gato Itinerante y disfrutó con *Asamblea general* de algunas alegrías en la primera década de la democracia²⁷. Gracias a esta pieza, los autores recibieron en 1982 el premio Espinosa y Cortina –correspondiente al quinquenio 1977-1981– de la Real Academia Española a la mejor obra infantil por el montaje de José Carlos Plaza en 1978. Sin embargo, en ese mismo año, con motivo del Congreso Nacional de la Asociación de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud, Enciso (1982) todavía se dolía del «abandono cultural que no deja de padecer el niño español». Por desgracia y, a pesar de todos sus esfuerzos por impulsar distintos proyectos, no consiguió acabar con ese desamparo. El primero, a finales de los setenta, consistía en un teatro infantil dependiente del Ayuntamiento de Madrid que iba a ser dirigido

por ella²⁸. Un lustro más tarde, también intentó promover la creación de un Centro Dramático Infantil y Juvenil de índole nacional, para lo cual pidió apoyo a distintas instituciones y personalidades. Lamentablemente, ninguna de estas iniciativas llegó a concretarse²⁹.

Además de la «compañera de las horas difíciles»³⁰ de Lauro Olmo, de convertirse en el cómplice y el apoyo que cualquier artista necesita para crear y dar a conocer su obra, Pilar Enciso era una auténtica profesional de las tablas. Su trabajo como empresaria y directora³¹, pero también como promotora y gestora es incuestionable y se desarrolló en múltiples ocasiones con independencia de los proyectos de su esposo³². Su correspondencia demuestra la enorme gestión realizada para montar sus espectáculos no solo en España sino también en el extranjero³³. Esta labor no concluyó ahí, pues tras la muerte de Lauro el 19 de junio de 1994, Pilar fue una firme impulsora de distintos homenajes³⁴ y una de las principales responsables de la conservación de su legado hasta su propio fallecimiento el 3 de diciembre de 2008. Sobre la marcha de su esposo, afirmaba: «Se nos fue con su dignidad y su nobleza de conducta de siempre, pero yo no sobrellevo su ausencia sino con amargo dolor y con rebeldía fiera» (Enciso, 1995: 14). Esta rebeldía es, quizá, una de sus señas de identidad, pues, como tantas otras mujeres de su tiempo, se negó a aceptar el rol que la sociedad les había reservado y, a pesar de las dificultades históricas y contextuales, nunca se dio por vencida. En 1990 confesaba a Maria-Josep Ragué-Arias:

Mi trayectoria, dado nuestro modo de ser y el no renunciar al sentido crítico, tanto cívica como artísticamente, ha sido bastante dificultada. De sobra conoces el período histórico que atravesábamos. En fin, en esto, como en tantas cosas, no tratamos de ser originales: se trata de un período que nos afectó a muchos y, de modo peculiar, a las mujeres que nunca nos hemos resignado a tener la «pata quebrada» y encerrarnos «en casa» (Enciso, 1990).

Ya en la segunda década del siglo xxi, más de un siglo después de su nacimiento, Lauro Olmo y Pilar Enciso son prácticamente unos desconocidos para las nuevas generaciones. En el mejor de los casos, Olmo aparece en los libros de texto por ser el artífice de *La camisa* y, aunque Buero Vallejo afirmaba que no debía dolerse de ser recordado como «el autor de una sola obra extraordinaria» –puesto que «ya es mucho ser, ante el vulgo, el



Representación de *La jerga nacional*. Centro Cultural de la Villa, 1986. CDAEM.



Representación de *Instantáneas de fotomatón*, por Trapezi Espectacles (1992).

FOTÓGRAFO: COTE CABRERA. CDAEM.



Izquierda. Homenaje a Lauro Olmo en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. CDAEM. Derecha. Lauro Olmo en el escenario del Real Coliseo de Carlos III de El Escorial, en un homenaje organizado por la Universidad Complutense en el verano de 1993. CDAEM.



autor tan solo de *El alcalde de Zalamea* o de *La vida es sueño*» (Alonso de Santos *et alli*, 1995:10)–, ambos merecen ser reivindicados, de una vez y para siempre y salvados del doble olvido que sufrieron.

Su contribución al teatro español del siglo xx para cualquier tipo de público, su entendimiento del arte dramático como una herramienta de futuro y la apuesta por un discurso que otorgase dignidad y voz a los de abajo «desde abajo» mediante distintas estéticas debería estar hoy vigente, pues sigue interrogándonos sobre quiénes somos dentro y fuera del teatro. Deberíamos, pues, acercarnos a las figuras de Lauro Olmo y Pilar Enciso además de como un ejercicio de memoria frente a nuestros clásicos más contemporáneos, como el ejemplo del diálogo ético sobre el lugar del ser humano en su sociedad, su responsabilidad hacia los demás y el respeto hacia sí mismo en las tablas y en la vida.



Pilar Enciso en el despacho de Lauro Olmo, años 90. CDAEM.

NOTAS

- ¹ El ejemplo más preclaro de esa en este sentido es, sin duda, *La pechuga de la sardina*, donde se contraponen distintos «modelos de mujer» que conviven y luchan contra sus frustraciones sociales y sexuales. Sin embargo, la presencia protagónica de la mujer es evidente también en obras como *La camisa* (Lola), *La señorita Elvira* (Elvira) o *Desde abajo* (La Vieja), por mencionar solo algunos ejemplos. Este acercamiento a temas y personajes femeninos es común a otros autores y amigos de su generación, como Martín Recuerda (*Como las secas cañas del camino*; *Las salvajes en Puente San Gil*).
- ² El proyecto de las guarderías Sant Joan en la Finca Abril fue dirigido por Dolores de Rivas Cherif, esposa de Manuel Azaña.
- ³ Según Lauro Olmo Enciso –a quien agradezco enormemente su colaboración a la hora de puntualizar o aclarar la información que albergan estas páginas–, tanto el joven Lauro Olmo como su madre estuvieron presentes en el bombardeo del Puerto de Alicante, donde presenciaron escenas dantescas que quedaron grabadas para siempre en la retina del autor.
- ⁴ «El deseo de escribir es de siempre, pero, en fin, la decisión puedes establecerla por el año cuarenta y nueve, apareciendo los primeros trabajos el cincuenta y uno» afirmaba Olmo en un artículo de Antonio Núñez para *Ínsula*.
- ⁵ El profesor Antonio Fernández Insuela, biógrafo y eminente estudioso de la obra de Lauro Olmo, publicó una cuidada selección de los cuentos del orensano bajo el título *Golfos de bien y otros cuentos* (Olmo, 2000).
- ⁶ Algunos de sus parientes militaban en Izquierda Republicana, su tío abuelo era militar de carrera y participó en la defensa de la Casa de Campo. Su padre, Luis Enciso, pertenecía a ugt. La madre biológica de Pilar murió en el parto, pero la segunda esposa de su padre, Soledad, que se encargó de criarla, murió en la cárcel de Ventas.
- ⁷ Antes de entrar en el Conservatorio de Arte Dramático, Pilar ingresó en la Escuela Nacional de Cinematografía, donde fue compañera de cineastas como Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. Según su hijo, Lauro Olmo Enciso, Pilar abandonó la institución a causa de distintos desencuentros con la dirección y, finalmente, optó por acercarse al mundo del teatro.
- ⁸ El espectáculo se estrenó el 22 de junio de 1953 en los Jardines de Sabatini, en un acto que sirvió como presentación del Teatro Nacional de Educación y Descanso, y giró durante dos años aprovechando los meses de verano. En 1954 se montó de nuevo en Madrid, en el Ayuntamiento de Salamanca y en la Universidad Laboral de Gijón y, al año siguiente, el 25 de junio, en los Jardines del Real de Valencia con motivo del quinto centenario de la canonización de San Vicente Ferrer. En el elenco, aunque fluctuante con el paso de los años, se repetían los nombres de Feliciano Gómez Valdivielso, Asunción Villamil, María del Carmen García Vinué o María Encarnación Lasso. A las filas de la compañía se incorporaría en 1954 un joven Agustín Gómez Arcos, que interpretó a *El Mal*.
- ⁹ La puesta en escena, a cargo del Teatro Móvil de Educación y Descanso, tuvo lugar frente al Ayuntamiento de Tetuán el 29 de julio de 1954. El espectáculo estaba compuesto por *La carátula*, de Lope de Rueda; *Los pasionales*, de Carlos Arniches; *El deleitoso*, de Lope de Rueda y *Los milagros del jornal*, también de Arniches. Actuaron Asunción Villamil, Feliciano

Gómez Valdivielso y Justo Pastor, entre otros, bajo la dirección de Pilar Enciso. El locutor de Radio Nacional Ignacio Mateo presentó la velada.

¹⁰ El espectáculo, producido por el Teatro Nacional de Educación y Descanso, tuvo lugar en el salón de actos de la ya citada Escuela de Capacitación Social de Trabajadores y el programa estaba compuesto por *La carátula*, de Lope de Rueda y el drama en un acto de Lauro Olmo. Los actores frecuentes del Teatro Nacional de Educación y Descanso formaban el reparto: Pilar Pellico, Teresa Romero, el futuro dramaturgo Agustín Gómez Arcos, Feliciano Gómez Valdivielso... Los decorados fueron de Leopardo Anchoriz y los prólogos de Medardo Fraile, amigo de la pareja. Ese mismo año, Lauro escribiría también la obra en un acto *El perchero*, inédita a día de hoy.

¹¹ Se trataba de un espectáculo-recital que estaba compuesto por tres partes. La primera estaba dedicada al Romancero, la segunda a poemas de Villalón, Alberti, Lorca, Miguel Hernández, Antonio Machado y Unamuno; en la tercera, se montaba *La tierra de Alvargonzález*, de Antonio Machado. En la lectura poética, producida por el Teatro Nacional de Educación y Descanso, participaron los actores de costumbre: Asunción Villamil, Carmen Álvarez, Feliciano Gómez Valdivielso, Pablo Sanz, Agustín Gómez Arcos y Ricardo Maldonado. La ambientación corría a cargo de Leopardo Anchoriz (Teatro Nacional de Educación y Descanso, 1955).

¹² Sobre su preferencia a la hora de elegir un género u otro para vehicular su expresión artística y su trayectoria como dramaturgo, Lauro afirmaba:

Yo diría que en mí las vías esenciales son el poema, el cuento y el teatro. Mis intentos en el teatro han sido verdaderamente la unión con la poesía, y, sobre todo, con el cuento. Incluso la concesión con que yo me he metido en la novela era tratar de agilizar un poco la novela no perdiendo de vista ni el poema ni el cuento. Pero si me he metido en el teatro era porque yo me movía por ese clima literario, o sea, esas formas de expresión artística, y el teatro era una más entre ellas. Como muchos, yo inicié la aventura literaria probando varios caminos. Cuando ya había realizado el cuento, piezas cortas teatrales y el poema, surgió de pronto el ir a despedir en una de las estaciones de ferrocarril de Madrid a Lola, amiga mía y la protagonista de *La camisa*. [...] Aquello pedía el escenario. Es decir, que no había que elegir el teatro porque la novela o el cuento me interesaba menos. No era eso. De pronto, en aquella situación intuí que ante determinado tema la vía expresiva era la del drama. Ocurrió que el estreno de *La camisa* fue tal suceso que me condicionó, por así decir. La noche del estreno fue verdaderamente un acontecimiento memorable. Empezaron a surgir ofrecimientos por la vía del teatro. En este sentido, *La camisa* creó una plataforma que tampoco podía dejarla porque en el teatro yo me sentía muy bien. Así me veo en el teatro casi como un proceso natural. (Gabriele, 1990: 384).

¹³ Así lo aclaraba el escritor en la citada entrevista con John P. Gabriele (1991: 386):

Yo hago el desarrollo expresivo mientras que ella se encarga mayormente de los aspectos estéticos, escenarios, trajes, etc. Ha sido, para mí, una colaboración fructífera y satisfactoria.

¹⁴ *El Raterillo* obtuvo en Montevideo el Premio del Círculo de la Crítica del Uruguay a la mejor obra infantil del año 1967.

¹⁵ Con motivo de la publicación de *Asamblea general* en la revista *Primer Acto*, Olmo reflexionaba sobre su propia labor como escritor de teatro infantil y sostenía:

Escribir para niños, y hablo como modesto aprendiz, no es fácil. Esto se ha dicho muchas veces y se comprueba casi diariamente. Lo que muchos entienden por cultura se suele convertir en un

gran comodín que, frívolamente, da muchas cosas resueltas. Resueltas, naturalmente, al servicio de... Digamos de una pereza mental condicionada por... Bueno: por «eso». Esto, desde un punto de vista de sana ciudadanía, es grave. El destino del hombre se sienta en la infancia, y la metralleta de los siete años suele, adquiriendo gigantescas proporciones, explotar a los veinte en Hiroshima. [...] El bueno es el «bueno». Y el malo es el «malo». No hay términos medios. ¿Será que el espectador infantil no es apto para captar estos términos? ¿O será que ese comodín de que hablábamos al principio está muy interesado en crear malos «malos» y buenos «buenos»? Uno cree otra cosa: que los llamados mayores dejamos mucho que desear. Y claro, luego vienen los veinte años y ya se sabe: ¡pum! (Olmo, 1966: 31).

Como se advierte de las palabras del dramaturgo, el teatro infantil que tanto su esposa como él defendían otorgaba a la infancia una importancia preponderante por cuanto la infancia tiene de germen del futuro de los pueblos. A colación de su obra *Pablo Iglesias*, declaraba:

...puse mucho interés en reflejar [...] cómo un niño de una determinada situación sociopolítica [...] procede a una aventura que fue liberadora [...]. Lo que me importaba [...] era la aventura humana de ese niño gallego que llegó a ser el fundador del socialismo español. (Gabriele, 1990: 386).

- ¹⁶ Un rasgo que Enciso valoraba mucho de su labor como creadora escénica tenía que ver precisamente con el «juego con las edades» (Enciso, 1993); esto es, la capacidad de adaptar cada texto a una edad de referencia, aunque sin limitar el espectáculo ni cerrarlo a otro tipo de espectadores. A este respecto, señala Carandell (1966: 23):

El problema de la edad [...] queda superado [...] al presentarse las diferencias de edad infantil solo como diferencias de grado. Lo que los niños menores, de dos a ocho años, no pueden comprender en *Asamblea general*, les es facilitado, de un modo intuitivo, por el colorido carnavalesco y zoológico de esta extraordinaria obra. Por su parte, los niños mayores y los adultos encuentran en *El raterillo* un mensaje suficientemente serio como para prestarle toda su atención.

- ¹⁷ Podrían destacarse los montajes del OldVic Theatre School de Bristol (1963); el Teatro de la Ciudad Universitaria de París (1963) o el Centro Democrático Español de São Paulo (1963), entre muchos otros.

- ¹⁸ Lauro Olmo Enciso recuerda cómo Helene Weigel denunciaba también la lectura «extremadamente realista» de los textos de su marido, quien, como él en el ámbito hispánico, había encontrado inspiración para sus obras en la cultura y la música populares.

- ¹⁹ También fue público el apoyo de Pilar y Lauro a otras causas como la saharaui. Lauro fue invitado en distintas ocasiones a eventos organizados por la Asociación de Amigos del Sáhara en Madrid y, a principios de los años noventa se empezó a representar en los países del norte de África su poema *El niño saharaui* (Berenguer, 2004: 50).

- ²⁰ Olmo afirmaba en una carta privada a Patricia O'Connor:

La obra [se refiere a *Cronicón del Medievo*] tiene desparramo y zumba popular. Es como un juego desmitificador, que entre bromas y veras conduce a un momento esperpéntico revelador de muchas cosas. Una obra difícil por el ritmo y la constante gracia interpretativa que exige. En fin, un serio bromazo histórico. (Martín Recuerda, [1973]).

Para el tratamiento grotesco en Olmo, véase García Pascual (2008).

- ²¹ Estas obras pueden encontrarse en los dos volúmenes de la edición *Teatro completo*, a cargo de la Asociación de Autores de Teatro (Olmo, 2004).

²² Dichos textos son: *La Benita*, *Los quinielistas*, *El pre-electo* y *las putifláuticas*, ¿*Qué hago con la vuelta?*, *José García* y *Ese que nos mira*. El espectáculo se estrenó el 19 de abril de 1986 en el Centro Cultural de la Villa bajo la dirección de Alberto González Vergel. Según Fernández Insuela (2013), la diversidad de estos textos «sirve para que el lector o espectador vea qué perdura todavía de épocas oscuras y qué ha cambiado en la sociedad española de mediados de los ochenta».

²³ *Instantáneas de fotomatón* recogía algunas obras antiguas como *La señorita Elvira*; una nueva versión de *La Benita* y añadía *El orinal de oro* (1991).

²⁴ Quién sabe si, debido al éxito de taquilla de *Del Madrid castizo*, Lauro Olmo cultivase, como ya hiciera en *El cuarto poder*, la querencia por los espectáculos compuestos de diversas piezas.

²⁵ El espectáculo estaba compuesto por la revisión de *El espíritu del pedestal*, *El hombre rechoncho*, *El maletín* y *Desde abajo*, su última obra.

²⁶ El profesor César Oliva declaraba a finales de los ochenta (1989: 434):

Es menor la periodicidad de salidas de los antiguos realistas, muy alejados de nuevas experiencias escénicas. Muñiz, Martín Recuerda, Lauro Olmo, López Aranda han estrenado poco en relación con el número de obras que siguen escribiendo.

²⁷ En este sentido, debemos mencionar dos estrenos que jalonaron la historia de este texto durante los ochenta y los noventa: el ya citado a cargo de José Carlos Plaza en junio de 1978 y el reestreno en la temporada 1990-91 en el Centro Cultural de la Villa dirigido por Juan Carlos Pérez de la Fuente con producción de El Gato Itinerante. Como parte de los festejos celebrados por el quinto centenario de la llegada de Colón a América, el gobierno cubano invitó a los miembros de El Gato Itinerante a montar *Asamblea general* en junio de 1992 (Zatlin, 4).

²⁸ En la correspondencia de Pilar se encuentra un borrador de carta dirigida a Enrique Moral Sandoval, entonces concejal de cultura del Ayuntamiento de Madrid, y fechada el 18 de julio de 1979. En ella, Enciso se dolía de que el proyecto del consistorio para un teatro infantil estuviese congelado a solo un mes y medio del inicio de la temporada teatral. En el texto se deja entrever la falta de compromiso y de presupuesto de la institución:

Las principales capitales europeas, como sabes, tienen un teatro infantil de primer orden en sus distintas ramas expresivas. Todo esto no se improvisa. Creo [...] que somos gentes de una nueva situación y sin caer en revanchismos de ninguna especie, esto plantea sus exigencias. [...] Solo me resta decirte que en esta llamada de urgencia no hay más afán que el de hacer las cosas bien. (Enciso, 1979).

²⁹ Durante el mandato de Enrique Tierno Galván, la intención de crear un Centro Dramático Infantil fue, según la propia Pilar, muy bien acogido e incluso se llegó a plantear la Casa de Vacas del Retiro como una posible sede pero, al morir el alcalde, la iniciativa quedó propuesta. En su firme determinación, Enciso decidió escribir en 1988 a Carmen Romero, a la sazón esposa del Presidente del Gobierno. Reproducimos algunos extractos de aquella carta por lo que tienen de testimonio sobre las fuertes convicciones de Pilar sobre el teatro infantil y la firme determinación de situar a Madrid como uno de los referentes en dramaturgia dirigida a los jóvenes:

Al no contar con «su sala», los montajes [de teatro infantil] solo disponían del espacio escénico y el juego luminotécnico que les permitía el montaje en cartel para adultos. Esta supeditación, limitaba mucho todo el imaginativo y fabuloso juego expresivo que, por lo regular, suele ser la característica principal del teatro dirigido al niño. Si piensas en los montajes que se suelen hacer en algunos escenarios europeos en los que niños y jóvenes tienen su peso, estarás de acuerdo conmigo en las claras diferencias. Y no porque aquí nos falte gente de teatro para poner en pie iguales o parecidos montajes, sino por la falta de interés cultural que, generalmente, aqueja a esta decisiva parcela de la expresión. La frase «no me interesa el teatro infantil», suele ser moneda corriente entre nosotros.

[...] Ahora, ya metidos en Europa, no estaría nada mal que intentásemos poner en pie ese teatro infantil y juvenil que tan importante resulta en ciudades como Berlín, Copenhague, Moscú, etc. (Lauro, que con otros escritores europeos y americanos fue invitado durante el Año Internacional del Niño a Moscú, me vino hablando maravillas del teatro de Obrasok, que, entre otras cosas, mostraba en la planta baja del mismo el, según le dijeron, segundo museo de marionetas del mundo [...]). Como anécdota te cuento que Lauro le dijo a Obrasok que, para que su museo estuviese completo, solo le faltaba «La Tía Norica», ese prodigio popular del pueblo gaditano).

Si [...] pudiésemos poner en marcha el Centro Dramático Infantil y Juvenil, no dejaría de ser una saludable hazaña cultural. Desde hace más de treinta años llevamos Lauro y yo dando «la hermosa lata» por algo así. (Enciso, 1988).

³⁰ Así se refería a Pilar en su dedicatoria de *La camisa*.

³¹ Además de los montajes del Teatro Nacional de Educación y Descanso y del Teatro Popular Infantil a los que nos hemos referido, Pilar dirigió también varios entremeses –de Cervantes, de Quevedo y de Quiñones de Benavente– e incluso una reposición de *La camisa*.

³² En la citada carta a Patricia O'Connor, Lauro, que se encontraba en Salamanca en compañía de Martín Recuerda, declaraba:

Ahora mismo, en Talavera de la Reina, Pilar está estrenando *Los leones*, nuestro espectáculo infantil, que pasará el 1º de nov[iem]bre al Teatro Arniches de Madrid. En fin, ya te contaremos cómo marcha todo esto. (Martín Recuerda, [1973]).

³³ Así lo atestiguan su intenso contacto con el Ministerio de Cultura, con diversos ayuntamientos en busca de financiación o con espacios para montar los textos o, así como sus cartas a distintas embajadas buscando referencias de compañías de teatro infantil fuera de nuestras fronteras.

³⁴ Quizá el más importante de todos ellos fue el reestreno de *La camisa* en 1995. A pesar de la promesa de la ministra de Cultura, Carmen Alborch, de montarla en el Centro Dramático Nacional como tributo póstumo al autor y del tenaz intento de Pilar Enciso porque dicho compromiso se llevase a efecto (Enciso, 1995b), la reposición no tuvo lugar en un teatro nacional. El reestreno se produjo el 10 de noviembre de 1995 en el Teatro Bellas Artes de Madrid, bajo la dirección de Alberto González Vergel, responsable también del estreno absoluto. Desgraciadamente, como ya ocurriera con respecto a 1962, han transcurrido casi treinta años desde la última representación de esta pieza emblemática del teatro español del siglo xx. La última puesta en escena en un teatro nacional de una obra de Lauro Olmo fue *La pechuga de la sardina*, dirigida por Manuel Canseco en el CDN durante la temporada 2014/15. Otra de las conmemoraciones en las que Pilar estuvo presente fue el nombramiento de una calle como «Lauro Olmo» en O Barco de Valdeorras. La Xunta barajó también la idea de crear una Fundación Lauro Olmo que no terminó de consolidarse.

Retratos de mujeres en la dramaturgia de Lauro Olmo: lo documental como denuncia profeminista

MIRIAM GARCÍA VILLALBA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

[...] había una realidad dolorida y dolorosa, que nadie se atrevía a revelar. FRANCISCO GARCÍA PAVÓN

CONCHA: En su imaginación, ¿nunca las sábanas se le han cubierto de lodo y se ha revolcado en él como una puerca?

LA PECHUGA DE LA SARDINA

A pesar de las muchas trabas que le fueron impuestas por las instituciones del régimen¹, la llamada Generación Realista, o Generación del Realismo Crítico, ofreció relevantes inspiraciones para la poética teatral española, apartándose de modelos tradicionales e inservibles y consolidando una dramaturgia comprometida y dirigida a los sectores populares. En este conjunto de autores podemos citar, entre otros, a José María Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, José Martín Recuerda y al autor que homenajeamos en la presente investigación: Lauro Olmo. Cada uno de ellos propiciaría un nuevo modo de hacer teatro, tratando de conectar con el público de una manera reflexiva y analítica desde los padecimientos de la sociedad entre los cuarenta y los setenta.

Estos autores, apunta Arturo Ramoneda, tenían «la intención de poner al descubierto las contradicciones existentes en el seno de la sociedad española, y sin adscripción específica a una ideología concreta casi nunca, cultivan un teatro crítico, comprometido y testimonial» (2001: 643). Aunque practican un realismo dialéctico y rehúsan el teatro más vanguardista, acuden sin embargo a tendencias esperpénticas o expresionistas, y ahondan en lo popular (farsas y sainetes) (Oliva, 1979: 19-20). Esta reivindicación del folclorismo nacional fue llevada a cabo por Lauro Olmo², dentro de la cual merece un detenimiento especial el tema de la mujer. Los personajes femeninos olmianos contienen un activismo social notorio, pues constituyen un fiel retrato de la discriminación, la violencia y la represión sufridas por las mujeres durante la dictadura.

Dentro de este panorama dramático, el propósito de este estudio es analizar pormenorizadamente los rasgos de sus personajes femeninos, desde su propia idiosincrasia como mujeres y los elementos adscritos a su género dentro de una sociedad patriarcal, machista y misógina como lo era la España de aquel entonces. Esta investigación busca ofrecer el contexto general de su poética dramatúrgica desde la perspectiva de género y la crítica literaria feminista a través de los personajes de algunas de sus piezas teatrales más reconocidas. Aunque no podremos detenernos en todos los personajes ni todas sus obras, sí subrayaremos sus creaciones femeninas más sobresalientes dentro de su producción dramática; focalizaremos, en definitiva, en aquellas mujeres cuyo rol en la pieza sea trascendental desde la crítica política y social y la reivindicación profeminista.

REPRESIÓN, DISCRIMINACIÓN Y VILIPENDIO: LOS PERSONAJES FEMENINOS DE LAURO OLMO

Tal vez la situación laboral de Lauro Olmo³ tras la guerra explique su compromiso y activismo social. Sus trabajos le permitieron un contacto estrecho con las clases media y baja, motivo por el cual dedica especial atención a estos gremios en aras de mostrar la degradación reinante, sumándose así a los citados autores realistas de los sesenta, que «coincidían en convertir las tablas en escaparates de la injusticia, la represión o la hipocresía en la sociedad española» (Gracia y Ródenas, 2011: 508). Olmo muestra sumo interés en los espacios populares barriobajeros, donde abundan la delincuencia, la mendicidad y, por tales motivos, la violencia estructural a la que está sometida la supervivencia. Veamos cómo se construyen los tipos femeninos en estos heterogéneos ambientes que dibujaron con especial devoción los autores del medio siglo, «una generación consciente, a la que le dolían infinidad de cosas» (Muñiz, en Oliva, 1979: 34). O como también se les denominó, los llamados *realistas en evolución* (Oliva, 1979: 16), cuya preocupación por España es subrayable en sus obras, perceptible en un retrato desde la amargura, desde la crítica a la hipocresía social, a la inmisericordia padecida por los más débiles, los situados en la periferia, los humillados y los resignados a una vida de dificultades, miseria, impiedad y abuso. Y, en estos lares, la vasta losa sufrida por las mujeres.



Representación de *La camisa*
en Francia.

FOTÓGRAFO: RAJAK OHANIAN. CDAEM.

MUJERES ASFIXIADAS POR LO DOMÉSTICO: SUMISIÓN Y DESESPERACIÓN EN LA CAMISA

La camisa fue estrenada en 1962 y galardonada con el Premio Nacional de Teatro un año más tarde. De manera tragicómica, Lauro Olmo experimenta con el ser humano y su multiplicidad de matices (Méndez Moya, 1994) mediante unos arquetipos sociales muy marcados y una intencionalidad crítica en lo que respecta a la posición de las mujeres. En este sentido, es relevante que el espectador reconozca la veracidad del testimonio teatralizado: esto es, el hecho *real* de la emigración, que se repetía en tantos hogares. En la misma línea, debe subrayarse el subtítulo de esta, según Francisco Nieva, «comedia urbana»: *drama popular*.

Esta pieza está situada en Madrid, en el año 1960. En un ambiente popular asfixiado por los aprietos económicos, el conflicto dramático lo motiva la evocación, por parte del sector masculino, de que en Alemania existen mayores posibilidades laborales que en España: Olmo dramatiza el problema del éxodo y la migración europea. En la familia protagónica hallamos a Lola (madre), Juan (padre), Lolita (hija), Agustinito (hijo) y la Abuela. Las mujeres de esta historia, *ángeles* de un hogar humilde, presentan vastas similitudes con personajes femeninos valleinclanescos, lorquianos y buerovallejianos, de tintes costumbristas y, en ocasiones, expresionistas. García Pavón (1976) habla de un «naturalismo patético» a través de las prototípicas amas de casa, cuya configuración será más atendida que la de los personajes masculinos, los cuales son dependientes de los cuidados de las señoras de la casa. Francisco Nieva describe el contenido de esta pieza como un *extremo realismo documental* y en este ambiente, apunta Berenguer, «las mujeres están relegadas (por el sistema social) pero no enajenadas» (en Olmo, 1990: 61).

El primer retrato femenino es protagonizado por la Abuela: expuesta como modelo tradicional, representa la melancolía de quien mira al pasado como tiempos mejores y se lamenta del panorama actual; considera al varón como principal sustento económico y máxima autoridad familiar, con lo cual no permite errores ni decaimientos. En otras palabras, asienta el valor masculino y la supervivencia social en la apariencia como sinónimo de oportunidades, valor que yace simbolizado por la *camisa*, que da título al drama: «irás con aspecto de señor y te harán más caso». La prenda, en palabras de Berenguer, se traduce en un «travestismo social» y un «so-



porte moral y estético» (en Olmo, 1990³: 68) para el devenir de la familia. Tradicionalmente, las exigencias sobre el futuro de los hombres vienen marcadas por la obsesión de las mujeres desde la asunción del rol de protectoras, cuidadoras y abnegadas a servir al marido. De ellas depende el acicalamiento y la apariencia de estos en sociedad.

El segundo personaje es Lolita, muchacha de trece años y la menor de la casa, motivo por el cual es infantilizada desde el propio nombre a través del diminutivo. Su labor, a diferencia de su hermano, consiste en dispensar ayuda en las tareas y labores domésticas. Asimismo, es una joven marcada por la represión sexual y la censura moral, objetivos de sus progenitores para conservar la honra familiar; tan solo será destacada su belleza por hombres mucho mayores –la pederastia obscena y lasciva insinuada por el personaje del Señor Paco, quien se refiere a ella como *nena*–, siempre tratada desde la inferioridad aññada debido a su rol femenino.

Propio de su edad, así retratada por el dramaturgo, Lolita destila esperanzas en el amor y en un futuro brillante junto a su enamorado: Nacho, quien, como Fernando a Carmina en *Historia de una escalera* (1949) de Antonio Buero Vallejo, promete a su amada un devenir económico espléndido construyendo proyectos aún inexistentes y carentes de garantía. Este tipo de hombres son representados con la chulería goyesca típicamente madrileña, producto dramático de nuestro autor.

El punto de inflexión entre la autoritaria Abuela –como voz de la experiencia de una vida de observaciones y veteranía– y Lolita –como arquetipo de las nuevas mujeres en tanto que joven con altas expectativas en el futuro– es el personaje de Lola y, en papeles secundarios, Maruja y María, vecinas. Lola es un retrato del presente más represivo, terrorífico, frustrante y resignado de las mujeres de los años sesenta. Maldice abiertamente su matrimonio y confiesa estar profundamente *asqueada*: Juan no es un buen marido, está harta de cuentos incumplidos de una mejor vida en el extranjero, de verse obligada a hacer de madre con su esposo... Mientras, los hombres, en aquellos espacios públicos dominados por su presencia, mantienen la esperanza de Alemania como solución de sus incomodidades económicas y, desde el más preclaro machismo, hablan de las mujeres como *mal*, como *histéricas*, *insoportables* o *desatás*, mientras ellos se po-



Representación de *La camisa* en el Teatro Bellas Artes de Madrid (1995). FOTÓGRAFO: JESÚS ALCÁNTARA, CDAEM.



Lectura dramatizada de *La camisa* en el Aula de Teatro de la Universidad de Murcia 1995 dirigida Mariano de Paco Serrano.

sicionan como tipos *tristes*. La visión que Lola, María o Maruja aportan de estos es de borrachos, violentos y desatendidos del núcleo familiar, con problemas que solo saben solucionar con alcohol y sueños de grandeza incumplidos ante la inmovilidad social en la que yacen presos.

LOLA: Y tu padre, ¿qué? ¿Es un ogro? Tos son lo que tú quieras: buenos, generosos, trabajadores. Y ¿qué...? Mira, hija: cuando me casé con tu padre vinimos a vivir «provisionalmente» a esta chabola [...] 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». [...] Yo estoy harta: harta de sufrir, harta de amar, harta de vivir «provisionalmente». [...] Estamos en septiembre del sesenta. Han pasao dieciséis años. Demasiaos, hija. Y los mejores. En ellos se ha quedao toa nuestra juventud. ¡No, no salgas con Nacho! (Olmo, 2004a: 123-124)

Las mujeres de esta pieza denotan una absoluta resignación —«son las explotadas de los explotados» (Oliva, 1990: 71)— debido al panorama presentado: se revuelven ante el estancamiento misógino en el que se hallan sumidas y reconocen la asfixia del ambiente doméstico y de la retroalimentación machista con las relaciones masculinas. Se trata de un doble microcosmos: casa y calle, esto es, lugar doméstico-privado-íntimo frente a lugar público-colectivo-comunitario; en uno y otro ellas se encuentran con la misma censura, la misma violencia y el mismo sometimiento. Lola se aqueja de la asunción de la derrota por parte de Juan y siente impaciencia ante esta inactividad humillante. Se avergüenza, en definitiva, de la pasividad de su marido porque sufre lo provisional que se eterniza; se percibe un grito ahogado y lanza una advertencia a su hija: el fin de las posibilidades coincide con el final de la juventud, de modo que, si no se lucha cuando se está a tiempo, después será tarde para una emancipación. Para Lola se han agotado todas las oportunidades de una vida plena y feliz y se niega a que su hija crezca con este grado de esperanzas en los hombres. Lola quiere escapar de su casa, huir del infierno en el que muere en vida.

Como es habitual en los relatos familiares con varias mujeres, se observa una dolorosa fractura intergeneracional, presente en todo el teatro olmiano: Lolita no posee tal visión del mundo y la Abuela lo achaca a que el cine está estropeando su conducta. Las nuevas mujeres sujetan todavía la losa del patriarcado y, a pesar de que se vislumbra cierto desengaño, siguen amena-

zadas por el sistema que las oprime. Un ejemplo evidente es la imposición del silencio en el momento en que Lolita intenta dirigirse a su padre para contarle el proyecto de Nacho, pero es incapaz de verbalizar una palabra ante la figura paterna. Otra interpretación, posiblemente pretendida por el escritor, es la pasividad o inhabilitación del macho de la casa, que ya se comentó a propósito de la frustración matrimonial de Lola: hasta tal punto que esta hablará de mis hijos en lugar de nuestros hijos en diálogo con su esposo. La labor de los hijos es cosa de mujeres y esta percepción de los protagonistas se evidencia trágicamente en el lenguaje, conciso y significativo, empleado por Olmo en los diálogos entre hombres y mujeres.

Distancia, a través del éxodo, a hombres y mujeres mediante la representación del hartazgo de lo rutinario y la brutalidad cotidiana. Se expone abiertamente la violencia de género en los personajes secundarios: María es agredida por su marido, quien aparece cada noche borracho y se lamenta constantemente de la carga femenina, hasta el punto de provocarle un aborto de una paliza. De este modo, en una pieza sin aparentes conclusiones o desenlaces, sus personajes «nos hacen sentir la tristeza de las despedidas, el valor de lo conocido y propio, ante lo desconocido y ajeno. Y los gritos de María [...] nos devuelven bruscamente a la miseria y el dolor de un lugar inhabitable» (Amorós, Mayoral y Nieva, 1977: 143).

En esta primera obra, presenciamos que son las mujeres quienes viven en la realidad, dura y miserable, mientras que los hombres son dibujados como idealistas de un contexto que jamás podrán alcanzar. En definitiva, *La camisa* es una demostración de la labor frustrante de las mujeres de aquellos tiempos para solucionar los desastres cotidianos gestados por los varones. Lola no quiere más mártires ni más víctimas, tal es su denuncia ante la desesperación por una situación insostenible. Su discurso no cae en la condescendencia o lo lacrimógeno para con el género femenino, sino que mantiene una firmeza ideológica de clase obrera y de reivindicación feminista, en tanto que evita que su hija se sacrifique del mismo modo que ella: quiere que viva libre y sin ataduras varoniles.

Lola [...] una mujer que pertenece al mundo proletario, nos permite hacer hincapié en una situación que arranca de «lo particular» para desembocar en «lo universal», o sea, la difícil vivencia de una mujer que se convierte en el reflejo de la global y

pésima situación femenina de un grupo determinado [...] unas dificultades cotidianas sufridas por las abuelas, las madres, las hijas y las vecinas (Lauzière, 1994: 119).

Al final, se marchará de aquella casa para probar suerte en Alemania a través de un afianzado e inquebrantable paso adelante. La camisa, tendida como un cuerpo ahorcado, cierra esta obra que, por cierto, nuestro autor dedica a su mujer, Pilar Enciso, *compañera de las horas difíciles*. El mensaje de la pieza se vislumbra desde esta sencilla dedicatoria.

MUJERES BAJO LA REPRESIÓN SEXUAL Y EL CUERPO COMO SUJETO DE REVOLUCIÓN: LA PECHUGA DE LA SARDINA

La pechuga de la sardina fue estrenada en 1963 y, al parecer, no recibió buenas críticas en aquel entonces (Serrano, 2015: 150-152). Como anota Marta Olivas (2015: 500), si en la pieza anterior retrataba igualmente «el universo masculino y sus aspiraciones», aquí Olmo «concibió un drama femenino consagrado a reflejar las miserias existenciales y sociales a las que la acartonada sociedad española del momento había condenado a sus mujeres», a través de lo que Virtudes Serrano denomina «un mosaico de trece piezas», por el heterogéneo y esperpéntico retrato que ofrece de cada una de aquellas. Asistimos, pues, a un catálogo variopinto de personalidades enfrentadas por las normas sociales: una educación encorsetada y rancia que impedía el desarrollo de la libertad en los cuerpos y en las mentes femeninas.

Puesto que Marta Olivas ya ha pasado revista a la simbología de las referencias alimenticias, la trascendencia del Carnaval con motivo de la *sardina* («el cuerpo femenino en primera instancia y, más en concreto, el sexo femenino» [2015: 501])⁴ y la parafernalia animal vigente en la construcción poética de la obra⁵, en este artículo vamos a analizar otros elementos también relevantes para reivindicar una creación de este calibre. En primer lugar, debemos atender a la onomástica⁶ de estas mujeres. Para empezar, Concha posee una doble significación: procedente de Concepción, resulta que descubriremos un embarazo de un novio que la incitaría a abortar y la abandonaría, lo cual será criticado por otras voces femeninas. Nombre de origen mariano, se «la reconoce concebida sin pecado original», virgen «en la medida en que no haya sido vanidosamente exaltado» (Revilla, 2021:



Lauro Olmo en Berlín, durante las representaciones de *La camisa*, junto a la actriz que interpretó a Lola y al traductor, Joaquín Vilar (1964). CDAEM.

179): Concepción debería ser, por ende, un modelo católico; sin embargo, también se ha corrompido como motivo iconográfico a lo largo del tiempo, como corrompido se nos presenta el personaje debido a su preñez. En esta línea, también debemos tener en cuenta la simbología de la *concha*: «fecundidad, sexo, vida. Su analogía morfológica con el órgano sexual femenino refuerza estos significados» (Revilla, 2021: 179). Por último, augura un símbolo de peregrinación: aquella destinada a guiar⁷ en el camino, significativo por sus discursos subversivos y feministas. Todas estas facetas son ostensibles en su carácter y sus palabras.

En segundo lugar, Paloma también es un nombre parlante: símbolo de la paz, actúa como una suerte de protectora, salvaguarda de las emociones de sus compañeras:

La inocencia, la belleza y la sencillez son virtudes legendarias de la dócil y curiosa ave [...] observa desde el techo los divinos nacimientos, se cierne en amorosas parejas frente a las representaciones del galanteo y el matrimonio, alza el vuelo como espíritu de la esperanza, heraldo de las buenas noticias y emblema de la paz [...] siempre ha sido relacionada con la atracción y la devoción místicas y eróticas que llevan las cosas a una fecunda unión (Blechman en vv.AA, 2011: 244).

En tercer lugar, Soledad, quien lleva en su nombre el más absoluto desamparo y sentimiento de orfandad en una vida que le ha impedido cualquier posibilidad de medro. Su desoladora existencia se retrata desde el nombre mismo: «sufrimiento desgarrador, tristeza, resignación» (Revilla, 2021: 696). Relata cómo fue abandonada tantas veces en las conversaciones que mantiene con su reflejo: el espejo, el gran símbolo de la literatura de mujeres en el siglo xx, ya que se coliga con la incesante búsqueda de identidad y autorreconocimiento desde la perspectiva de género. ¿Nuestra identidad como mujeres es construida desde nuestros propios yoes o, por el contrario, se trata de un constructo social producto del sistema patriarcal que nos instruye y, de tal forma, nos domina? Asimismo, a través de este personaje asistimos al tópico de la culminación de la belleza (Olmo, 2004b: 198-199), de la invisibilidad social llegada la madurez y el fin del goce sexual en las mujeres: es el tradicional tópico *collige, virgo, rosas*.

Juana, al igual que la Abuela de *La camisa*, representa la voz de la experiencia, esto es, da cuenta de la mísera realidad de las mujeres bajo la

autoridad que le otorga ser, así se expresa en el texto, «terreno abonado»; advierte a las más jóvenes del maltrato de los varones como actitud inherente a su condición masculina. Mediante el diminutivo (*Conchita*) –basado en las actitudes condescendientes, paternalistas e infantilizadas propias de las mayores hacia las menos experimentadas–, alienta a la joven a erradicar los *fantasmas* circundantes, consejo que extrapola al resto de las cohabitantes de la casa. Juana alimenta la libertad de estas mujeres a través de su vida como contraejemplo: ella no tuvo la capacidad de escoger, pero las jóvenes sí tienen tal elección, de modo que pueden –y deben– elegir bien. La exigencia más potente en este discurso es la *honradez*. Los hombres, apenas relevantes en esta historia, mantienen la postura de valorar a las mujeres como brujas, víboras, demonios, idea compartida por Doña Elena, que se lamenta de las malignas conductas de las generaciones venideras.

Y Doña Elena, la Bernarda Alba o el Fermín de Pas de esta obra, es la mantenedora de la moral censora de antaño y la dictadora de conductas; buscará arrancar cualquier *fruto podrido* de estas nuevas oleadas de mujeres, sirva la metáfora en relación con el tópico manejado sobre la temporada *primaveral* en la vida de las muchachas y el fin de esta belleza y juventud, que con tanto padecimiento sufre Soledad.

A través del poliédrico y heterogéneo espacio dibujado, una ambientación asfixiante y claustrofóbica para nuestras protagonistas, Doña Elena representa la España excesivamente conservadora que impedía cualquier atisbo de libertad para los cuerpos femeninos. Actúan también bajo el mismo pretexto, simbólicamente, la pareja de beatas que, cual plañideras y parcas de la inmoralidad, atacan cualquier comportamiento disidente para con la España del franquismo. Puesto que buscan abolir cualquier *libertinaje* femenino, tampoco denuncian las agresiones, que son retratadas con dolorosa normalidad: por ejemplo, cuando el chico de la prensa se propasa con la criada o el momento en el cual dos hombres agreden a Concha y Paloma, escena en la que ellas propician un escupitajo y ellos devuelven la osadía con una hiriente bofetada.

En otra línea, encontramos personajes más emparentados con los bajos fondos, inmersos en un entorno barriobajero a través del cual se denun-



Representación de *La pechuga de la sardina* en el Teatro Valle-Inclán de Madrid (2015). FOTÓGRAFO: MARCOSGPUNTO, CDAEM.



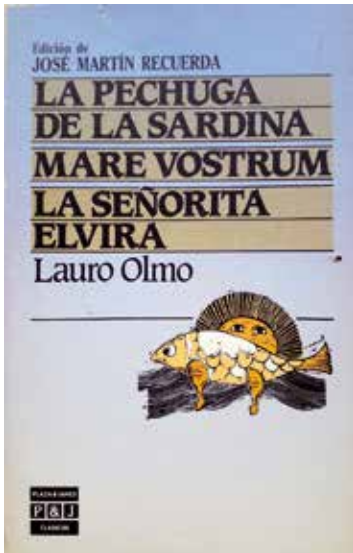


Representación de *La pechuga de la sardina* en el Teatro Valle-Inclán de Madrid (2015). FOTÓGRAFO: MARCOSGPUNTO, CDAEM.

cian las agresiones callejeras de los varones: Cándida, la criada, se magnifica como voz del pueblo y de los entornos más humildes, portavoz de la *honra* tan castizamente española, término mencionado en más de una ocasión. Su nombre, parlante: «ingenu[a], que no tiene malicia ni doblez», «simple, poco advertido» o, relacionado con lo carnavalesco, «hongo que produce diversas enfermedades». Tal como se ha mencionado, Cándida será vituperada por el hombre de la prensa (tocamiento sin consentimiento, 2004b: 204). En el caso de la joven, no hay una consciencia del suceso, sino una risotada, producto del entramado carnavalesco que se instala en los cuadros al exterior, en este caso, mediante su carácter de «gran desparpajo que cree poder bandear los peligros de la calle», analiza Virtudes Serrano (2015: 308). Precisamente, la práctica totalidad del conflicto dramático se asienta en el espacio interior, que se conforma como una atmósfera agónica, frente a la agilidad de las escenas compartidas con los personajes masculinos, que suceden en la calle, de noche y en las que se muestra preclara la normalidad de la agresión a las mujeres. En este sentido, cabe destacar aquí los personajes contrapuestos⁸ en antagonismo que, sin embargo, se complementan mediante la discordia esperpéntica: las dos prostitutas –de nuevo, la relevancia de la onomástica: sus nombres son La Chata y La Renegá– y las dos beatas⁹, ambas vestidas de negro.

«Se ha perdido el pudor y el miedo», sostiene Doña Elena: para ella, aquí yace el gran problema de la sociedad que se disponía a despertar desde este feminismo incipiente. Y el *pudor*, concepto que el autor reconsiderará en obras posteriores. Efectivamente, Olmo denuncia con especial maestría que este tipo de discursos estaban asentados en culpabilizar y juzgar a las mujeres por el mero hecho de vivir con libertad, sin ataduras éticas o religiosas. La culpa de la violencia hacia ellas, así, era justificada por las propias actitudes femeninas. (Serrano, 2015: 208).

Se establecen, pues, una serie de discursos transgresores y combativos entre mujeres de distintos pensamientos y prejuicios sociales que se sustentan en la educación heredada: las nuevas generaciones no toleran el encorsetamiento rancio de sus madres y se revolverán contra estas cadenas impuestas. Concha será la portavoz de esta rebelión porque desconfiaba de los modelos educativos tradicionales y, además, se presenta como un personaje absolutamente transgresor en el momento en que habla de su



La pechuga de la sardina.
Mare Vostrium. La señorita Elvira
 (Barcelona, Plaza & Janés, 1982).

primera menstruación: para ella, comenzó entonces una sensación constante de ser perseguida, de entender cómo «lo fecundo» se veía «oscurecido por el temor, por el maldito miedo» (2004b: 212), de necesidad de huir¹⁰ obsesivamente debido a la represión sexual y al silenciamiento de sus pasiones y deseos, restringidos tajantemente por el patriarcado. Lauro Olmo se muestra enormemente contemporáneo al hablar, desde su posición masculina y en los años sesenta, del cuerpo de la mujer como cárcel y de la primera sangre como martirio para las mujeres como entes políticos. Y, sobre todo, porque este discurso, al igual que el de Lola en *La camisa*, se aparta de lo lacrimógeno o paternalista, pues representa todo lo contrario: Concha reivindica revolcarse en el lodo, alentar «el placer en sentirse degradada» (Olmo, 2004b:213), vengarse de todo acto impune con las mujeres. Todo ello a través de la huida impulsada desde esa primera menstruación: la imaginación como mecanismo de resistencia, los deseos sexuales experimentados mediante la fantasía y la ensoñación de que el cuerpo puede ser generador y receptor de goce sexual.

Como sostiene Halsey, *La pechuga de la sardina* «denuncia no solo 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 solo de la clase trabajadora» (1995: 105). Sin embargo, personajes como Concha transgreden los límites patriarcales para reivindicar sus cuerpos y su libertad, ya para parir, ya para el disfrute carnal.

MUJERES CON UNA IDENTIDAD DEFORMADA, INVALIDADA POR ELLOS:

LA SEÑORITA ELVIRA

Esta pequeña pieza, estrenada en 1963, es una de las más interesantes de la dramaturgia del autor gallego, pues, en tan solo unas pocas páginas, es capaz de ofrecer un retrato de toda una vida de frustración e inhabilitación como mujer. No hay acción, sino *palabra*, una palabra que el sistema social busca silenciar. Desde el principio, se resalta la condición de esta y, en consecuencia, su lapidación como sujeto: *señorita*, esto es, no casada. Lo que parece ser un proceso burocrático rutinario y cotidianamente verosímil —Elvira acude a un funcionario público y este le solicita su documentación personal—, se convierte en una atmósfera alegórica, pues nos encontramos

con una especie de juicio final de una mujer cuyo único pecado ha sido el de no conseguir un marido. Es una creación intimista, metafórica y alejada de lo realista-verosímil, *rara avis* en contraste con las obras previas.

Elvira es sentenciada desde el apostillado de su situación sentimental a través del diminutivo de la fórmula de tratamiento: efectivamente, no ha obtenido un matrimonio, pese a los intentos relatados. Desde esta primera inculpación, la imagen de la mujer como ciudadana se desdibuja y se *deforma*, ya que su vida carece de sentido porque no ha podido cuidar de un hombre ni proseguir con la especie. La relevancia de tal asunto puede observarse en la insistencia, por parte del funcionario, de preguntar por sus apellidos: el símbolo del legado que dejamos tras nuestro paso por la vida. (Obsérvese que en *Plaza Menor* los personajes masculinos catalogan los apellidos de la madre como más importantes que los del padre). Para este funcionario, una mujer que no experimenta la maternidad es menos mujer, de modo que Lauro Olmo impone una denuncia mordaz contra este absurdo pensamiento. Elvira se aqueja de un vacío implacable desde su situación actual —*viejecita*, así descrita en la primera acotación (Olmo, 2004c: 263)—, se detiene en la vehemencia de las palabras y el empleo de estas como censura, coacción y perjuicios para las mujeres. La educación moral y religiosa del período, como se ha comentado en *La pechuga de la sardina*, se relaciona estrechamente con esta creación, escrita al año siguiente: las cadenas impuestas al sexo femenino y sus deplorables consecuencias.

El dramaturgo ofrece un demoledor retrato de la pobre Elvira, mientras que los hombres que alguna vez pasaran por su vida son expuestos sin identidad, sin rostros: Galán 1, Galán 2... hasta que, al final de la obra, aparece la tez del funcionario: la cara de la Muerte. Elvira habla de deseo por parte de estos galanes, sin ningún compromiso sentimental: solo sexo, pasión, disfrute del cuerpo. Con una ambientación sobria y austera, no obstante, hallamos una serie de símbolos que desvelan la intencionalidad crítica del autor. En primer lugar, el reloj de arena: el objeto torturador que, a modo de letanía, recuerda el *tempus fugit* e, incluso, el *memento mori*. El teatro es el lugar donde pueden sucederse todos los momentos de una vida y Elvira pasa revista a los *errores* que le han impedido ser una mujer *completa*. Ahora, el tiempo ha pasado y ya no hay remedio.

En segundo lugar, las máscaras, a través de las cuales procede a un viaje espiritual por sus épocas de juventud: con la irrupción de una música lejana de un guateque vivido, la mujer rememora las oportunidades perdidas a través de la careta, que nos permite *performar* otras identidades –pasadas o ficticias–. Por último, un libro con páginas en blanco: la posibilidad de haber construido una biografía, sin embargo, un evento fallido: la resignación latente de quien no logró un matrimonio con hijos que le otorgara tal posteridad como sujeto social.

La interpretación de esta creación, en conclusión, ofrece una nueva revaluación de la educación configurada para las mujeres como una losa psicológica y emocional insostenible en lo que respecta a las formas de vida femeninas en los años sesenta. Un nuevo enfoque más de los sometimientos, la violencia política y la inhabilitación del sexo femenino, sin prejuicios impostados, a través de un retrato íntimo de una mujer concreta. De cuántas Elviras estaría hablando Lauro Olmo en su rol de observador del iberismo caduco del pasado siglo en lo que respecta a este asunto.

MUJERES EXTASIADAS Y MUJERES HASTIADAS POR LA TESTOSTERONA MISÓGINA: EL CUERPO

Estrenada en 1966, *El cuerpo* está protagonizada por un matrimonio y la sobrina de ella, generadora del conflicto dramático: la apariencia de los cuerpos como expresión de una serie de valores impregnados en la personalidad de los ciudadanos como parte del sistema patriarcal. Se percibirán algunos de los temas tratados en las piezas anteriores: la gravedad del paso de los años en las mujeres, a través de doña Ceño (cincuenta años); la jovialidad y la energía positiva de las muchachas guapas y con cuerpos deseables para hombres de todas las edades, a través de Cuquina (dieciocho años) y Natalia (veinte); y la figura tóxica del macho mediante la hipérbole de la testosterona y la superioridad falocéntrica en un entorno de constante vituperio hacia las mujeres, en contrapartida a la exagerada y, por ende, ridícula alabanza narcisista de los hombres fuertes y corpulentos a través del personaje de don Víctor.

En esta obra no solo es reseñable la notoria diferencia de edad entre la sobrina y el matrimonio, sino, sobre todo, los motivos simbólicos presentes en la construcción dramatúrgica. En primer lugar, nos detenemos de



nuevo en la onomástica; no es arbitrario que el nombre del fornido señor de la casa sea Víctor, el *invicto*, aquel que no puede ser derrotado; como tampoco lo es el de la señora Ceño, en el *DRAE* recogido con los significados de «cerco o aro que ciñe algo», «demostración o señal de enfado y enojo que se hace con el rostro» o «aspecto imponente y amenazador que toman ciertas cosas». Asistimos a la prototípica pareja cuya relación se asienta en la autoridad patriarcal misógina de quien no acepta rebeliones de su mujer y, por otro lado, una señora de gran carácter que evita ser machacada por el anterior. Junto a ello, el icono significativo es preclaro desde su título: el cuerpo. La dignidad y la apariencia de la fisionomía como primigenio retrato de nuestra identidad en las relaciones sociales.

A través de un conjunto de elementos, implícitos pero sencillos de extraer, Lauro Olmo dibuja al español castizo obsesionado con una musculatura apolínea que desate pasiones por doquier. Desde la primera aparición de su sobrina se deja entrever un incesto motivacional que, aunque no llega nunca a materializarse, cobra presencia a través de las insinua-

Representación de *El cuerpo* en el Teatro Goya de Madrid, 1966. CDAEM.

ciones. La joven se siente impactada por la vitalidad que demuestra su tío, pese a ser *viejo* desde su mirada adolescente. Desde el otro lado, don Víctor, a pesar de sus cincuenta y cinco años, se desenvuelve con poca madurez –hecho criticado por su mujer– y, de hecho, se comporta como los veinteañeros que comparten escena con él en el guateque.

Al igual que en el caso de Lola y Lolita (*La camisa*) o Concha y Juana (*La pechuga de la sardina*), el diálogo entre dos mujeres de generaciones diferentes pone en evidencia perspectivas notoriamente dispares de sus papeles como sujetos deseantes y dominantes: la tía Ceño muestra síntomas del encorsetamiento al que se ha visto limitada por su educación moral y sexual y, por ende, aboga por la censura de los cuerpos: «tienes dieciocho años. Y empieza a preocuparme una cosa: que se te desboquen [las miradas de los hombres]» (Olmo, 2004d: 371); Cuquina, en cambio, desde sus optimistas dieciocho, defiende el desnudo y el disfrute ante la llegada imparable de las *arrugas*, en otras palabras, del fin de la juventud –de nuevo, Olmo apuesta por los tópicos tradicionales del *carpe diem* y *collige, virgo, rosas* puestos en defensa de las mujeres más jóvenes y rebeldes–: «hoy por hoy, no quiero que mis preocupaciones pasen del temor a los posibles dolores de estómago» (2004d: 371). Don Víctor se siente atraído físicamente por el cuerpo de su sobrina y, recíprocamente, Cuquina manifiesta especial interés en su tío; en este sentido, también es interesante señalar la obcecación de Natalia, de veinte años, con el cuerpo fornido de Víctor: «suelo sentirme dulcemente aterrorizada ante músculos como los tuyos. Ahora mismo pienso: si se le ocurriera apretar, ¿qué? (*Rápida.*) ¡Crak! (*Cómico-sentimental.*) ¡Y adiós, dulce Natalia!» (2004d: 386). La sexualidad y el coqueteo erotizado dominan a los jóvenes de *El cuerpo*, donde la incomodidad del espectador se asienta en que nos encontramos con un señor de cincuenta y cinco años manteniendo estas conversaciones con veinteañeras.

Lo que en aquella época podría ser entendido, desde las anacrónicas teorías freudianas, como un grupo de jóvenes alterados por la sangre de la juventud y sus correspondientes flirteos de alta pulsión sexual, en la deliberación moral del dramaturgo va más allá de esta mera lectura. Si en la primera pieza el símbolo era la *camisa*, en la segunda la *sardina* y en la tercera los apellidos, aquí el dolor de muelas de Víctor en el diálogo con

su sobrina y su metaforización como *gallo* acercan la moraleja de la pieza a nuestra imaginería literaria más canónica: «los gallos, agresivos, vigorosos, aficionados a pavonearse y de vistosas plumas [...] el canto del gallo antes del amanecer dispersaba a los demonios y señalaba la llegada del alba [...] Mercurio adoptó la forma de un gallo como guía del inframundo» (Barnhart en vv.AA, 2011: 328). El dolor de muelas canonizado en *La Celestina* posee connotaciones amorosas (mal de muelas = mal de amores) y sexuales en relación con la adolescencia (muelas del juicio = hormonas desatadas, *ergo* deseo sexual desenfrenado). Pero Víctor no es un adolescente y su narcisismo de *gallito* acaba en la frustración a través de su mujer, quien le abre los ojos con respecto a su situación vital. Doña Ceño, como Lola con Juan, es la mantenedora del orden *natural* y quien vive en la realidad, al ser la que difumina las fantasías del marido.

El final de la obra convierte todo lo representado en una circularidad sisífrica con poca valoración optimista: don Víctor golpeando el *puching*, esto es, practicando deporte desde la más absoluta violencia, en el caso de la figura masculina; y, en el caso de doña Ceño, con una demoledora sentencia a su sobrina como despedida: «la resignación es una amabilidad del sufrimiento» (2004d: 400). El autor había reconocido que, desarrollándose el argumento entre «un ocaso y un amanecer», se simboliza como «la fuerza que, sin proyección hacia el futuro, decae, y un nuevo empuje de juvenil espontaneidad y con fe en el porvenir»: una «crítica del «machismo» a escala doméstica» (Olmo, en Halsey, 1995: 114-115) desde una propuesta grotesca y esperpéntica¹¹.

MUJERES BAJO LA VIOLENCIA DEL PROXENETISMO: *ENGLISH SPOKEN*

Estrenada en 1968, *English spoken* posee ciertos rescoldos de la estética de su obra de 1962, pero amoldada a un nuevo contexto sociocultural. Si bien es cierto que, al igual que en *La camisa* o en *Plaza Menor* nos encontramos con una dicotomía espacial interior —la taberna de Basilio y menciones indirectas a las casas y a lo que dentro de ellas ocurre— y exterior —la calle, espacio libre para las discordias más violentas—, la ofensiva hacia las mujeres inunda todas las localizaciones con una potencia discursiva mucho más agresiva que sus predecesoras, debido al delicado asunto que maneja: la trata de mujeres.

Esta historia está protagonizada, de manera caleidoscópica, por una serie de tipos sociales, identificables por el auditorio, que conjuntamente ofrecen un retrato variado del españolismo de clase baja. En primer lugar, Basilio: hombre conservador y misógino, exaltado ante cualquier atisbo de flirteo adolescente en aras de alejar a los jóvenes de la depravación sexual, y dueño, sin embargo, de un negocio que deberá sumarse a las nuevas modas para no quedar estancado: resultará ser el futuro dueño de un prostíbulo. En segundo lugar, Carlos y Luisa, su novia: los enamorados cuya relación se basa en la autoridad del joven sobre la inseguridad de ella, pese a que Luisa tiene ideas claras de autorrealizarse y obtener un trabajo como secretaria; su intención es aprender inglés para optar a este puesto tan deseado tras su estancia en Londres. Por otro lado, Marisa, la prima de Carlos, representante de la hipocresía social y de las humillaciones a las que se ven sometidas las mujeres por parte de los hombres poderosos cuando carecen de recursos. Chelo, uno de los personajes femeninos más maltratados de la dramaturgia olmiana, denostada socialmente por una altura y belleza no normativas que, desafortunadamente, motivan un constante *bullying*. Y, en última instancia, la figura machista que genera el conflicto dramático, de nombre icónico: el Míster, que convertirá este vecindario marginal en un entramado prostibulario; perjudicando así gravemente un entorno que ya previamente denotaba miseria y hostilidad.

Tal vez esta obra sea una de las más reflexivas desde el punto de vista metalingüístico: en primer lugar, la obsesión por la lengua anglosajona desde el idiosincrático complejo «de una España incapaz de alcanzar un puesto digno en Europa» (Oliva, en Olmo, 2004e: 520). En segundo lugar, las fórmulas de tratamiento: los propios personajes distinguirán los conceptos mujer vs. hembra y hombre vs. macho, así como se hablará de mujeres *decentes* e *indecentes* y se pondrá cuidado en la apreciación *señorita*, todo ello en un mosaico esperpéntico, grotesco. En esta línea, debemos considerar la relevancia de aquello que no se dice expresamente: se trata de una pieza marcada por las insinuaciones, donde aporta mayor peso lo que no se representa o lo que no se pronuncia. El contenido implícito, identificable para cualquier espectador, es que el Míster pretende establecer un prostíbulo en el local de Basilio, el cual lo acepta sin mayor reflexión con el objetivo de internacionalizar su nego-





Páginas anterior y siguiente.
Representación de *English spoken*
en el Teatro Cómico de Madrid, 1968.

FOTÓGRAFO: BASABE. CDAEM.



cio. La denuncia es mordaz, aunque muy sutil desde el entramado dramático: eufemismos como las *luces rojas de infierno* o la llegada de muchachas que *alegren* la estancia en el local son algunos ejemplos. Cualquiera, lamentablemente, identifica a qué se refieren sin necesidad de verbalizarlo.

Los jóvenes se sentirán especialmente atraídos por la superioridad de quien viene del extranjero, el Míster, capaz de convencer con sus relatos foráneos. Marisa, Cecilia y Chelo quedan embaucadas por un discurso convincente, hasta que todos los personajes acceden a la parafernalia innovadora ofrecida por el cosmopolita sin nombre. Finalmente, se dejará entrever que una inocente adolescente, como Marisa, o una mujer desesperada sin oportunidades, como Chelo, son víctimas del proxenetismo de aquel, descubierto por Bertucho –sobrino de Basilio– tras encontrar a su madre (Maruja) víctima de una fuerte paliza. El final de la obra no es más que el resultado de un ambiente denigrado hasta el exceso: la violencia entre los hombres, asunto que ha pululado ficcionalmente a lo largo del desarrollo mediante el fantasma del hermano de Basilio; el tabernero, al igual que el resto de varones que componen este drama, parece ser que traicionó a su hermano y, encima, en el presente maltrata a su cuñada, Maruja. El hermano actúa como una suerte de *deus ex machina* que resuelve el entramado de su presencialidad. Exige a Basilio el reconocimiento de la culpa, la autorreflexión y el acto de pedir perdón por las faltas. Sin embargo, la última palabra de Basilio a su conciencia es: «¡Calla!», rechazando cualquier reconstrucción de moralidad. ¿Jamás podrán los hombres abandonar su psique violenta y destructora para con sus convivientes?

MÍSTER: (*Autoritario.*) ¡Chelo! [...] ¡Marisa! [...] Una vez mi madre –en paz descanse, si es que ella deja descansar a alguien allí donde esté– me dijo: hijo mío, nosotras tenemos una gran ventaja sobre vosotros, y es que nos casamos con hombres. La verdad es que no tenía muy buena opinión del sexo débil.

CHELO: (*Rabiosa.*) ¿Va por mí eso?

MÍSTER: ¿Por ti, Chelito? Estoy hablando del sexo débil. Y tú, a juzgar por las tortas que pegas...

CHELO: (*Hiriente.*) Todos sois lo mismo. En cuanto conseguís...

MÍSTER: Pero ¡Chelo!, ¿qué van a pensar nuestros amigos? Cariño, un achuchoncete en una esquina antes de encenderse las farolas del gas, ¿qué importancia tiene pa

un hombre que viene de Europa?

CHELO: ¡A saber de dónde vienes tú!

MÍSTER: (*Cogiéndole la barbilla.*) ¡Mi pequeño renacuajo! Pero, ¿quién te mima a ti?

CHELO: ¡Déjame! (Olmo, 2004e: 589).

En ningún momento se habla de la prostitución explícitamente, pero las mujeres que aquí aparecen son trabajadoras sexuales al servicio de un chulo que ha prometido una explosión económica en este espacio, habitado por personas de bajos recursos económicos, y lo único que ha conseguido es la degradación absoluta de sus gentes y un clima abiertamente hostil. Chelo tiene diecisiete años, pero justifica sus actos en función de una vida de picaresca con imposibilidad de medro: a lo largo de todas estas piezas rezuma la sensación de que estos personajes están inmersos en un ciclo de fracasos, humillados por unas estructuras sociales que impiden cualquier atisbo de esperanza de una situación más favorable. Por ejemplo, Chelo se ha visto empujada a vender su cuerpo ante la falta de oportunidades debido a su imagen; Luisa, finalmente, no obtuvo la plaza de secretaria, pues, pese a su incesante compromiso con sus estudios, esta fue lograda por la alemana; y, en lo que respecta a la pelea final entre los hombres contra el aprovechamiento ruin del Míster, el final se torna esperanzador para este: en otras palabras, gana el villano. Este barrio representado se convertiría en un receptáculo de puteros en esa visión profética del local de Basilio como un prostíbulo abierto a todas las nacionalidades, expuesto con demoledor sarcasmo. No obstante, una puerta se abre a la esperanza en la escena final, donde Chelo aparece aprendiendo idiomas para prosperar. ¿Será posible una nueva vida para ella, lejos de esta atmósfera denigrante y violenta para los cuerpos femeninos?

MUJERES SACRIFICADAS, MUJERES RENACIDAS: *MARE VOSTRUM*

Se trata de una de las piezas más sorprendentes dentro de la producción de Lauro Olmo, no solo por la persecución censora que sufrió, sino también por el imaginario grotesco y el universo simbólico que presenta, elaborado con ingeniosa maestría y que recuerda a los dramas decadentes¹². Estrenada en 1978, en un principio llevaba por título *Mare Nostrum S.A.*; la

vacilación en el pronombre es fundamental para comprender los personajes femeninos que conforman esta creación.

Probablemente por las fechas alcanzadas –la España encaminada a los años ochenta no era la misma que la de los sesenta, fecha de estrenos como *La camisa*–, esta obra posee unas intencionalidades mucho más directas, más descaradas y, por ende, más interesantes desde lo testimonial. Construida, como muchas de las anteriores, como una tragicomedia, esta nueva obra de Olmo asume un calado clásico reconocible: los tópicos medievales afloran a través de una prototípica Vieja que, cual Celestina, domina los deseos más primarios de los varones debido a su extensa experiencia vital, así como a través de la presencia de Dante como motor intertextual del cuadro principal; los aires siglodoristas, en los personajes de los pescadores como corpulentos jornaleros que solo buscan un buen cuerpo de mujer que disfrutar; los motivos románticos a través de la tempestad, del mar como reflejo del mundo interior de nuestra protagonista: Adriana; y, por último, la escena final se muestra como un aquelarre propio de las *Pinturas negras* de Francisco de Goya, con la personificación del mismo demonio en el cuerpo de un macho cabrío que oficia el sacrificio de la anciana e inaugura el renacer de la joven, que se despojó de su pureza destruyendo un níveo vestido de novia.

Las mujeres a las que prestamos atención son la Vieja y Adriana, representantes de la Europa casposa¹³ (Vieja) y la nueva España vendida al turismo (Adriana). Una vez más, la producción olmiana presenta a un personaje en edad madura (sesenta años) que se lamenta del paso del tiempo. Un cuerpo marchito que ya no puede producir placeres ni encantos, contrapuesto a los cuerpos de las jóvenes: Elisabeth –descrita como «hembra de unos treinta y cinco años, muy efusiva y algo alocada» (Olmo, 2004g: 248)–, Adriana –autopresentada, ahora sí, como *prostituta*–, Odile y Janet. Llama la atención, una vez más, que las mujeres aparecen identificadas, mientras que los hombres carecen de nombre, esto es, de identidad: Pescador 1, Pescador 2 y Pescador 3, aunque poseen mote significativo como El Cariñoso o El Apasionado. La figura de la Vieja como alcahueta es trascendental para comprender la denuncia del autor en torno al exacerbado turismo sexual y el retrato transgresor de la diversidad sexual –*travesti*, lesbianas, homo-

sexuales—: las mujeres son objetos expuestos para el divertimento de aquellos, sin distinciones de clase o nacionalidades; si hay dinero, es suficiente. He aquí la mordaz crítica del autor y las causas por las cuales esta obra tuvo serios inconvenientes con la censura.

VIEJA: Nunca te había visto tan vestida.

ADRIANA: Hay que incitar al descubrimiento. Esto eleva el precio. Un cuerpo desnudo resulta demasiado simple. ¿Te gusta el vestido? ¿Es bonito, verdad?

VIEJA: A tu edad y con tu cuerpo, no hay tela que desdiga.

ADRIANA: Estás espabilando mucho. [...] Ayúdame a colocar un poco las cosas, anda.

VIEJA: Te haré la cama. ¡Claro que para lo que te dura hecha!

ADRIANA:[...] ¿Te hubiera gustado ser joven y ahora? ¿Ahora y aquí?

VIEJA: ¿Para qué una furcia más?

ADRIANA: Sigues en el sexo. ¿Has oído hablar de lo supersónico? Sí, a lo supersónico llegas. Pero de lo supersexónico no tienes ni idea.

VIEJA: ¿Cómo? ¿Qué has dicho?

ADRIANA: Supersexónico. Vieja, tú has vivido entre dos extremos: las vírgenes y las prostitutas. Ese mundo a mí ya no me dice nada. Ha dejado de preocuparme. ¡Palmó! Y con él, todo un alucinante montaje de amenazas.

(Olmo, 2004g: 255).

Las prostitutas se venden de manera universal, y así se trata desde los diálogos. Se han perdido todos los valores —la moral *tiene la piel arrugada*, dice Ricard— y el feroz capitalismo ha convertido la convivencia en el Mediterráneo en un cúmulo de puteros y jóvenes convertidas en productos del sistema. La depravación alcanza tal punto que se presenta normalizada para mujeres como Adriana, que produce la fractura generacional con la Vieja —así como habíamos analizado en *La camisa*, abuela/madre/hija; en *La pechuga de la sardina*, Juana/Doña Elena/Concha, y en *El cuerpo*, doña Ceño/sobrina—. Resulta sorprendente la naturalidad con la que es presentada Adriana en el momento del vestido de novia: en una actitud absolutamente transgresora, rasga el vestido que representa la pureza con el demoledor mensaje de que no hay esperanzas para la salvación de este tipo de mujer. La escena final es trascendental por el desenvolvimiento grotesco con que se presenta, que recuerda a ciertos grabados del pintor aragonés, como los que se detienen en el vicio caricaturizado (de la serie

ESCENA PRIMERA

(Al alzarse el telón, se ve un telón corto que está reproducido el Mar Mediterráneo y los países de más movimiento turístico que lo orillan. Una VOZ *Off* dice:)

VOZ *Off*: En las costas de varios países del Mare Nostrum, ha entrado un nuevo personaje: el turista. Es un ser extraño de nuestra época que vive unas extrañas "vacances". En general, proceden de la vieja Europa. A muchos de ellos parece moverles un único objetivo: el libertinaje. Estos son los que en este espectáculo trágicómico importan.

(Se alza el telón corto. Una voz un poco alejada canta con aire marinero la siguiente canción:)

VOZ:

Vendrán,
vendrán las inglesas,
las nórdicas
y las francesas.

(En un cuartucho de pescadores, sintético y mínimo, se ve a LA VIEJA realizando faenas caseras. Al fondo está el Mar Mediterráneo. La Vieja se para y, como escuchando la canción, se ensimisma. No todo a su alrededor es pobre. Se ven también detalles de "nuevo rico"... Cuando se abre la ventana, la luz del Mare Nostrum lo ilumina, lo purifica todo un poco)

Por la tierra
por el aire
y por el mar,
la vieja,
¡Oh, vieja Europa!,
vendrá.
Vendrán,
vendrán las inglesas,
las nórdicas
y las francesas:
¿Cuál de ellas
mi amor
será?
¿La libra?
¿La corona?
¿El franco?
El sol dirá.

(La Vieja sale de su breve ensimismamiento y reanuda su faena. La voz de la canción

de *Caprichos*); por ejemplo: «Dónde va mamá» (*Caprichos*, nº65), «¡Linda maestra!» (nº68) o «Si amanece nos vamos» (nº71), entre muchos otros de temática celestinesca y carnavalesca.

La VIEJA regresa al centro de la escena y, ya a solas, contempla el traje de novia. Acto seguido, como acariciándose, se pasa la tela con cierta voluptuosidad por la cara [...] se suelta el pelo. [...] con una risa contenida y levemente histérica, empieza a desnudarse. Cuando se ha quitado la falda, hace un gesto grotesco de pudor. [...] Según se va poniendo el traje de novia, va emitiendo unas risitas indefinibles. Puesto el traje, se autoinspecciona subiendo el tono de su risa. El rasgón hecho por ADRIANA deja parte de su pecho al aire [...]

[...] El macho cabrío agarra a la VIEJA en un abrazo violento, distorsionado, y la clava sus dientes en el cuello. La VIEJA cae al suelo y se queda inmóvil [...] (Olmo, 2004g: 277-278).

Charles Baudelaire calificó la risa humana «íntimamente ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral [...] de origen diabólico, uno de los más claros signos satánicos del hombre [...] La risa, dicen, viene de la superioridad. [...] ¡Idea satánica como la que más!» (Baudelaire, 1988: 18-23). La risa en la Vieja, por ende, la convierte en un ser demoníaco. Destaca aquí igualmente la presencia del pudor en el reflejo de quien rinde culto al propio cuerpo, deseante de ser joven, y demacrado no obstante por el espejo cóncavo del esperpento, producto de la edad. El tono *in crescendo* de la risa vaticina lo que sucederá a continuación: la llegada de las máscaras que propician el sacrificio de la Vieja. Un aquelarre, como se dijo, propio de las pinturas goyescas, cuyas máscaras, advierte Javier de Prada Pareja (2020: 169), «representa[n] el principio que reúne en sí tanto la masculinidad como la feminidad; [...] símbolo en que se unifican los contrarios, la realización sin contradicciones de lo femenino y lo masculino; [...] ánima dominada en ese momento por contenidos de carácter sexual».

El final no puede ser más desalentador tras la imagen del macho cabrío, personificación del mismísimo diablo en plano terrenal: «símbolo de abominación, de reprobación [...] putrefacción y de inicuidad» (Chevalier, 2015: 223). Tras la apocalíptica imagen, aparece Adriana desnuda, «como procedente de un bautismo [...] desde el fondo del mar» (Olmo, 2004g, 278). Si bien pudiera relacionarse con una imagen cristiana en tanto que bautismo, también podría relacionarse con Afrodita, diosa del placer venial. El final es abierto en la medida en que Adriana se desprende de los

billetes tirados frente a ella: ¿habrá solución para Europa? La obra cierra su telón con esta mujer desnuda arrojando las divisas.

CONCLUSIONES

A través del estudio de algunas mujeres protagonistas en las obras dramáticas del autor gallego, se ha pretendido demostrar la trascendencia de su labor creadora en lo que refiere a sus personajes femeninos; a estas alturas, es innegable su concienciación social y sus implicaciones ideológicas con perspectiva de género. Mediante un madrileñismo que no pasa desapercibido, la recepción crítica de sus obras se torna universal, pues alejó el género teatral de las élites para acercarlo al pueblo, que podría empatizar e identificarse con sus personajes, reflejo de la sociedad que acudía a las representaciones. Y, de este modo, impulsar el cambio.

Con *La camisa*, Lola no culmina su rebelión emancipadora, pero sí hay un intento por desembarazarse de la opresión y del silencio. Con *La pechuga de la sardina*, se ha estudiado la represión sexual de las mujeres, que buscan transgredir esas cadenas impuestas por el patriarcado desde la abolición de la educación ultracatólica. Con *La señorita Elvira* se ha profundizado en el sometimiento femenino a través de una mujer derrotada que busca ser algo más que su identidad femenina, algo más que un nombre, que abandona el mundo viviente porque ha sido catalogada como una muerta en vida desde la imposibilidad de conseguir marido y de formar una familia. Con *El cuerpo*, se ha marcado notoriamente la brecha generacional entre jóvenes con ansias de libertad que luchan contra la tradicional frustración erótica de la mujer española y contra el machismo generalizado. Con *English spoken* hemos podido reseñar la trata de blancas desde una sociedad en la que demasiados temas eran tabú y la opresión sobre los cuerpos de las mujeres estaba a la orden del día. Y, por último, con *Mare Vostrum* hemos asistido al anarquismo más evidente por parte de una voz dramática hastiada de la situación europea, y concretamente de la española; llevando a cabo, no obstante, una crítica política a través de los cuerpos de las mujeres como mercancías, de una depravación moral imparable que preocupaba sobremanera a un dramaturgo como Lauro Olmo.

Se trata de una producción dirigida a la juventud de aquellos años, de ahí que estos sean los protagonistas de los acontecimientos representados: son las juventudes quienes deben proceder a la revolución social para promover el cambio. A consecuencia de ello, hablamos de un teatro combativo, social, crítico y documental: a través de los testimonios de personajes acorralados, el dramaturgo habla por quienes no tienen voz; de aquellos ciudadanos considerados inferiores, débiles. Como hemos visto a través de este repertorio de personajes femeninos, el teatro de Lauro Olmo posee una variedad demostrada, de distinta condición y desenvolvimiento en torno al retrato de mujeres. Todos ellos, no obstante, están dibujados, en cierto sentido, como caricaturas: entre el ilusionismo de una fantasía de medro y los rescoldos de un pasado represivo, con una ligera esperanza, sin embargo, en el porvenir. Independientemente de que hablemos de señoras, criadas, amas de casa, prostitutas o estudiantes, esta búsqueda de cambio mediante la transgresión de las estructuras sociales resulta evidente a través de sus actos y sus palabras, con mujeres actantes y no pasivas.

No obstante, no podemos confirmar que exista un vaticinio optimista definitivo, pues sus mujeres están limitadas por un determinismo social: (de)limitadas por un entorno muy concreto, asfixiante y hostil, expuesto con la mayor profundidad posible. Pese a tener que lidiar con inquebrantables matriarcas como Doña Elena, icono de la España que debía ir desapareciendo en pro de una sociedad que trate en igualdad a las mujeres, las jóvenes creadas por Olmo dan los primeros pasos en busca de una libertad igual a la de sus compañeros varones. En fin, con el efecto generacional de sus madres, pero hacia un futuro que se desperece del mutismo patriarcal en unos ambientes de «héroes y heroínas cotidianos que sobreviven en circunstancias difíciles y que a menudo son sobrepasados por ellas» (Santos Sánchez y Muñoz Cáliz, 2023: 340). Existe, en la poética olmiana, una imparable concienciación, una autocrítica a la sociedad de su tiempo y una inevitable reflexión sobre la inutilidad del sistema vigente, consciente y dilatadamente dedicado a la mujer como ciudadana.

NOTAS

- ¹ La censura cultural legitimada por el régimen dificultaba esta apertura. No obstante, en los autores de los cincuenta es inevitable negar las influencias de Bertolt Brecht, Arthur Miller, Tennessee Williams, Eugene O'Neill, Antón Chéjov y un largo etcétera, así atestiguado por los investigadores.
- ² Sobre la constatación de Lauro Olmo como gran conocedor del madrileñismo popular, véase García Pavón (1976).
- ³ Sobre los apuntes biográficos de Lauro Olmo y su período de adaptación al Madrid de la época, sobre todo en relación con sus coetáneos, véase Oliva (1979: 52-53).
- ⁴ «De forma semejante a la iconografía carnavalesca en la que la sardina (símbolo de los pecados y excesos cometidos durante los días de carnestolendas) es quemada y enterrada a fin de llevar una vida de recogimiento durante la Cuaresma, en ese ambiente que Olmo lleva a las tablas, el deseo sexual y su libre expresión han de quedar reclusos a cal y canto como condición *sine qua non* para respetar el código de buenas costumbres y, en consecuencia, evitar la calumnia y la marginación social» (Olivas Fuentes, 2015: 501). En su análisis, Olivas también profundiza en la relación de la comida con el cuerpo de la mujer en analogía con obras canónicas como el *Libro de Buen Amor*.
- ⁵ «[...] el felino doméstico es el vehículo por el cual se alude al deseo sexual o representación de lo masculino» (Olivas Fuentes, 2015: 501).
- ⁶ En idéntica trascendencia que ofrecen los nombres de las hijas de Bernarda Alba en la tragedia de Federico García Lorca: Martirio, Magdalena, Angustias... etc.
- ⁷ Exactamente de la misma manera que el matriarcado de Bernarda Alba buscaba silenciar a Adela y sus oscuros deseos, aquí las mujeres avisan a Concha de que manifestar la pena y «pregonar a voces el extravío» es peligroso para su seguridad. Mostrar tristeza o desazón no es conveniente para las jóvenes.
- ⁸ «Olmo muestra cómo la bestialidad de los hombres y la hipocresía de las beatas configuran la soledad del mundo femenino [...] Tanto doña Elena como las beatas que pasan por la calle son víctimas de la misma represión e hipocresía sexual que ellas mismas representan» (Halsey, 1995: 107).
- ⁹ Sobre el análisis de estos personajes, véase Virtudes Serrano (2015: 308).
- ¹⁰ Marcharse al extranjero, como Lola en *La camisa*.
- ¹¹ Sobre la constatación de estos elementos propios del drama valleinclanesco, véase Oliva (1978: 57-60).
- ¹² La ambientación del Simbolismo de Valle-Inclán, Benavente o Maeterlinck. Diego Santos Sánchez y Berta Muñoz Cáliz (2023: 328-330) destacan la poca documentación existente sobre los ecos del Modernismo tras el conflicto, cuando numerosos autores y autoras se inspiraban en los motivos estéticos del movimiento finisecular que, prácticamente, alcanzarían las postrimerías del pasado siglo.
- ¹³ Analizado por Luciano García Lorenzo (Olmo, 2004g: 230).

El teatro para público infantil de Lauro Olmo y Pilar Enciso

EVA ELENA LLERGO OJALVO UNIVERSIDAD CAMILO JOSÉ CELA

CONTEXTO: UN TEATRO COLABORATIVO

Pilar Enciso y Lauro Olmo fueron uno más de los matrimonios de artistas que colaboraron codo con codo en creaciones conjuntas; como antes lo habían sido Magda Donato y Salvador Bartolozzi o María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra (aunque con diferentes grados de transparencia en la autoría de las partes femeninas). En el caso que nos ocupa, su producción a cuatro manos se centra en cinco textos teatrales destinados a público infantil. No obstante, es complicado estimar exactamente el papel que desempeñó cada uno en la elaboración de las obras conjuntas. Como punto de partida, ella tenía formación y experiencia en dirección de escena y él llevaba años dedicado a la dramaturgia para adultos. Isabel Tejerina (2007: 69) trae a colación una entrevista realizada al autor sobre sus obras infantiles en la que el propio Olmo aporta que «las ideas son de Pilar», y suya es «la realización, el hecho material». Sin embargo, en la introducción de sus obras en la edición de Escelicer de 1969, ellos mismos afirman que las «obras fueron creadas por Pilar Enciso, con la asesoría literaria de Lauro Olmo». ¿Ella ideaba y él encarnaba en palabras? Imposible ir más allá en los entresijos de la composición.

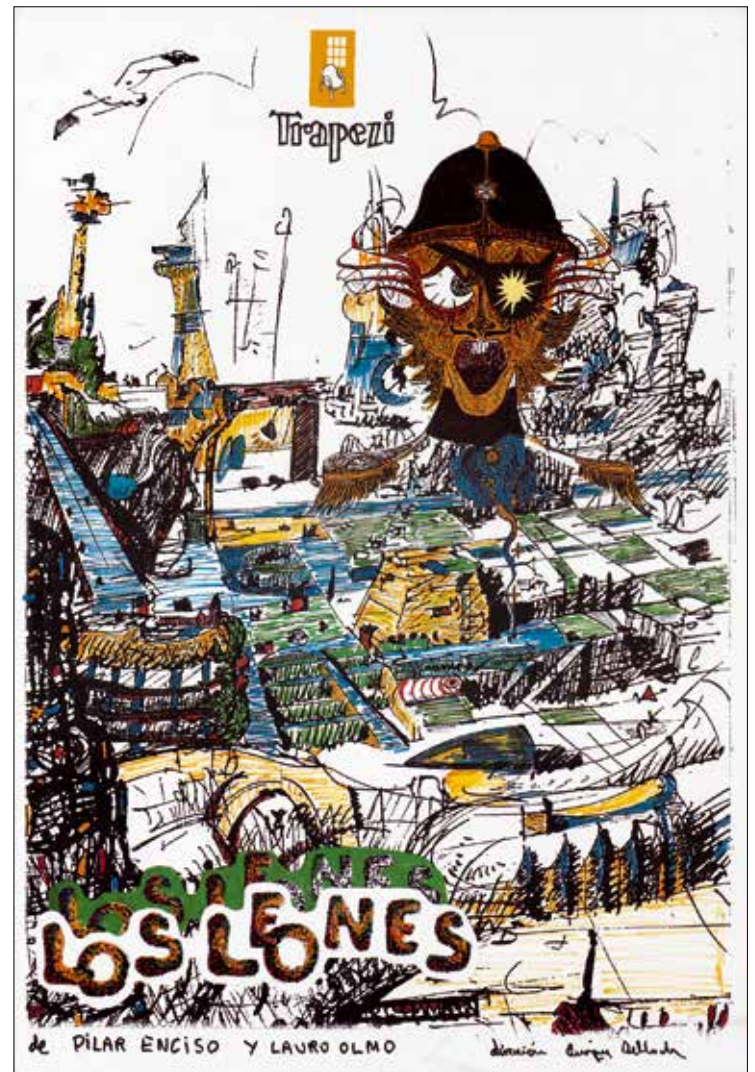
Enciso (Madrid, 1930), de la que lamentablemente se sabe y recuerda mucho menos que de su pareja, cursó estudios de Dirección Escénica en la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid. Dirigía la compañía teatral

Educación y Descanso, vinculada al sindicato franquista (Muñoz Cáliz y Sotomayor, 2016: 198) y en 1958 funda el Teatro Popular Infantil, con la asesoría de Olmo (Enciso y Olmo, 1969: contraportada)¹. Y para ella Olmo y Enciso escribieron las cinco piezas para niños citadas. Eso sí, la trayectoria del grupo no debió de ser muy larga, puesto que en 1969, al publicarse sus textos en la editorial Escelicer, su actividad ya había cesado (Cervera, 1982: 446). No fue así con la vigencia de los textos que, como veremos, se extendió en el tiempo y traspasó nuestras fronteras.

Por otra parte, la implicación de Enciso y Olmo con la compañía Teatro Popular Infantil distó mucho de recaer solo en la redacción de estos textos. Su implicación en cada uno de los montajes era total. En palabras de César Oliva (1979: 70), «en su quehacer infatigable, junto a su mujer Pilar Enciso, dentro del teatro infantil, hemos visto al autor correr de aquí para allá, antes de un estreno, dar indicaciones a los actores, ajustar las diapositivas, un trabajo en suma de quien conoce bien el oficio».

Desde el comienzo, la pareja no teme en calificar su teatro de «político», puesto que el punto de partida de todos sus argumentos es la rebelión contra el poder autoritario, y su intención siempre fue suscitar un diálogo entre el público adulto y el infantil tras las representaciones (Arnaud, 2016: 89). Por supuesto, no estaban solos en este nuevo y revolucionario enfoque del teatro destinado a niños; Alfonso Sastre, Carlos Muñiz, Armando López Salinas o Antonio Ferres también trabajaban en esta misma dirección. La dramaturgia de todos estos autores es una reacción al teatro infantil que proliferó hasta los años cincuenta: de corte nacional y católico, y alineado con el pensamiento de derechas promulgado por el régimen franquista. En el caso del destinado a niños, estaba escrito sobre todo por mujeres y vinculado fuertemente a lo educativo, al ser textos pensados para ser representados por niñas y niños en entornos escolares y no tanto por actores y compañías profesionales en teatros (Tejerina, 2007: 67).

Como decimos, ambos ocuparon un papel muy activo en el cambio de concepción que el teatro infantil experimentó a partir de los años sesenta. En 1977 Olmo participó en las «Primeras jornadas de estudio sobre teatro infantil» y el 1978 en el Congreso Internacional de la ASSITEJ (Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud) (Fernández Insuela, 1986:



Carteles de los montajes de *Vivo parque infantil* (versión de *El raterillo*), por Teatro Aberto de Lisboa (1977) y *Los leones*, por la compañía valenciana Trapezi (1991). CDAEM.



TEATRO INFANTIL Y JUVENIL

TEATRO INFANTIL Y JUVENIL

Verdaderamente, el teatro dirigido a las edades infantil y juvenil siempre ha estado supeditado, cuando ha habido interés por él, al llamado teatro de adultos.⁽¹⁾ Que yo sepa, nunca se ha contado en nuestro país con una sala dedicada exclusivamente al teatro del que hablamos. Al no contar con "su sala", los montajes sólo disponían del espacio escénico y el juego luminotécnico que les permitía el montaje en cartel para adultos. (Si es que esto era posible, que no siempre lo era). Esta supeditación, limitaba mucho todo el imaginativo y fabuloso juego expresivo que, por lo regular, suele ser la característica principal del teatro dirigido al niño. Si piensas en los montajes que se suelen hacer en algunos escenarios europeos en los que niños y jóvenes tienen su peso, estarás de acuerdo conmigo en las claras diferencias. Y no porque aquí nos falte gente de teatro para poder poner en pie iguales o parecidos montajes, sino por la falta de interés cultural que, generalmente, aqueja a esta decisiva parcela de la expresión. La frase "no me interesa el teatro infantil", suele ser moneda corriente entre nosotros.

El caso es, que ahora, ya metidos en Europa, no estaría nada mal que intentásemos poner en pie ese teatro infantil y juvenil que tan importante resulta en ciudades como Berlín, Copenhague, Moscú, etc. (Lauro, que con otros escritores europeos y americanos fue invitado durante el Año Internacional del Niño a Moscú, me vino hablando maravillas del teatro de Obrasok, que, entre otras cosas, mostraba en la planta baja del mismo el, según le dijeron, segundo museo de marionetas más importante del mundo; ya que, al parecer, el primero está en Munich. Como anécdota, te cuento que Lauro le dijo a Obrasok que, para que su museo estuviese completo, sólo le faltaba "La tía Norica", ese prodigio popular del pueblo gaditano.

Si pudiésemos poner en marcha el Centro Dramático Infantil y Juvenil, no dejaría de ser una saludable hazana cultural. Desde hace más de treinta años llevamos Lauro y yo dando "la hermosa lata" por algo así. En un momento en el que, desgraciadamente, están amenazadas de desaparición algunas salas de Madrid, no sería difícil encontrar la más adecuada para el proyecto que proponemos. /

Otras gestiones se diluyeron entre acogedoras sonrisas. De todas formas, lo mejor sería adecuar alguno de los teatros existentes que andan de capa caída. Conseguido éste, lo demás se daría por añadidura.

Para terminar, permíteme que cite a Lauro: Dice que uno de los males que aquejan hoy al Teatro radica en que los especialistas, los teóricos, los que hablan ex-cátedra, se han subido al escenario eclipsando a los cómicos. Y en vez de realizar su impagable y necesaria labor desde "su sitio": la universidad, el periódico, el libro, lo están haciendo desde ese lugar tan sorprendente, tan inexplicable en el hondo sentido de la creación, como es el espacio escénico, el escenario, imponiendo en la mayoría de los casos sus pre-juicios. O dicho de otra forma: matando la espontaneidad o los hallazgos intuitivos que, en mayor o menor medida, alientan en todo proceso creador auténtico. Quiero decir con esto, que si este entrañable proyecto para el que pedimos vuestro apoyo saliese adelante, procurad, por eso del "dueño", ponerlo en manos de "cómicos de la lengua" de hoy como nosotros.

Pilar Enciso

La figura que ahora Pilar y yo pensamos en la figura

(1) Hemos tenido al de la Montañana y al marino Guerrero que fueron amigos míos por lo bien que lo hicieron que queda en Barroto

Proyecto presentado por Pilar Enciso para la creación de un Centro Dramático Infantil. CDAEM.

127 y 131). Dentro de la programación del acto se incluyó una representación de su obra *Asamblea general* en versión musical por el Teatro Experimental Independiente (cuyo audio incompleto se puede escuchar en la web del CDAEM²); el dato no es nada baladí teniendo en cuenta, como veremos más adelante, los problemas que la obra había tenido con la censura desde su redacción inicial, pero es comprensible si recordamos que la Junta de Censura teatral se había desarticulado por fin en la primavera de 1978 (Muñoz Cáliz y Sotomayor, 2016: 200). En 1980 y 1982, Olmo también participó en los últimos congresos de la asociación que, a partir de aquel momento, se convirtieron en muestras de teatro (ASSITEJ España, 2006: 8). Su trabajo dentro del teatro infantil también les convirtió en portavoces de este arte escénico fuera de nuestro país y en 1989 Olmo asistiría a un Congreso de Teatro Infantil en Rusia en representación de España (Berenguer, 1995: 13).

Una de sus reivindicaciones más reiteradas fue la necesidad de crear una compañía nacional de teatro infantil (Fernández Insuela, 1986: 128). Basten estas palabras de Pilar Enciso para conocer el fondo y la forma de dichos requerimientos (1982: 73).

[...] creo que de este Congreso Nacional debe salir como una de sus principales peticiones –no es la primera vez que hacemos esta esencial reclamación– la de que, siguiendo el ejemplo de las principales capitales del mundo, podamos contar con salas única y exclusivamente dedicadas al teatro que toma como eje al niño, donde los montajes se puedan realizar con todo rigor y espectacularidad [...]. Salas donde el espacio escénico, la luminotecnia y demás efectos puedan utilizarse con pleno rendimiento.

Capitales como Madrid, [...] con cuatro millones de habitantes, debían de contar con un local permanente de teatro infantil en el que pudiera desarrollarse toda la gama expresiva inherente al mismo. Los argumentos de la no rentabilidad, o el de los días de colegio, no son válidos en ciudades como esta. Ir al teatro o visitar los museos, por ejemplo, ¿no es un modo de estar en clase?; ¿no es un modo de palpar el hecho cultural? La nueva situación que, entre otras cosas, ha considerado necesaria la creación de un Ministerio de Cultura, no puede quedar indiferente ante esta petición. [...]

Esperemos que esta vez nos oigan.

En 1980 Enciso y Olmo reciben del Director General de Música y Teatro el encargo de redactar un proyecto para la extensión del teatro popular y

del infantil. En ese proyecto los autores vuelven a incidir en la necesidad de generar espacios estables de representación descentralizados y con responsables formados en esta materia (Fernández Insuela, 1986: 134-135).

En 1994 se le concedió a la pareja (en el caso de Olmo, a título póstumo) el Premio Nacional ASSITEJ España que se conceden anualmente a una persona o entidad dedicada a una labor en beneficio del teatro para niños, niñas y jóvenes (ASSITEJ España, 2006: 12).

LOS TEXTOS PARA NIÑOS DE PILAR ENCISO Y LAURO OLMO

Si volvemos ahora los ojos hacia sus textos infantiles, debemos recordar que Enciso y Olmo enclavan su trabajo para la infancia dentro de los años del régimen franquista y primeros de la Transición y, por lo tanto, en tiempo de vigencia de la censura que, como ya hemos apuntado, perduró hasta 1978. Si el lector cree que, por tratarse de teatro infantil, estos textos se libraron de ser mutilados o directamente prohibidos, está muy equivocado. Veamos a continuación la historia que se ha podido recuperar de los montajes, censuras y vigencia que han tenido cada uno de los cinco textos infantiles pergeñados por Enciso y Olmo³.

EL LEÓN ENGAÑADO

Esta obra fue escrita en 1954, el mismo año en que la pareja contrajo matrimonio. También ese año se publicó su primera edición, en la colección Literatura de Juglaría de Gráficas Bachende. En el prólogo a la reedición de 1969, los autores declaran que está libremente inspirada en un cuento del *Panchatantra* llamado «El león y la liebre» (ATU 304). El argumento es sencillo. Leoncio, rey de la selva, quiere satisfacer su voracidad comiéndose a los animales que tiene a mano: Loristo (un loro), Gatina (una gata) o Burrote (un burro), personajes todos ellos que serán recurrentes en la dramaturgia infantil de la pareja. Es muy sencillo advertir el mensaje, apenas cifrado, que querían transmitir Enciso y Olmo con la obra, puesto que el burro se salva de ser devorado porque en la «última guerra» sus hijos perecieron sirviendo al Estado y esto es valorado sumamente por el león, que afirma: «Dichoso aquel que, como tú, ¡oh, burro heroico!, da hijos para que



El león enamorado, por el Teatro Popular Infantil (1958). CDAEM.

mueran defendiendo la selva de sus mayores». El asno, además, promete al león seguir poblando la selva de burritos para que sigan protegiendo su «amada patria». Sin embargo, aunque la gata y el loro hacen el mismo ofrecimiento, sus descendientes no sirven al león porque «hablarían y dirían las verdades» y «serían valientes y arañarían». Según Cervera, pese a «su intención, esta obrita conserva bastante la ingenuidad primitiva del apólogo oriental» (1982: 449).

En un primer momento se llamó *Más vale maña que fuerza* y, frecuentemente, apareció vinculada a otra pieza, *El león enamorado*, bajo el marmete de *Los leones*. Es la primera obra que se presentó ante la Junta de Censura por los autores y se autorizó cinco días después de solicitar su permiso (29 de julio de 1954). No debió de generar ningún tipo de suspicacia, puesto que solo la leyó un censor, que la valoró como «obra ingenua para distracción de pequeños espectadores», añadiendo que poseía «escaso» valor literario y efectuando algunas enmiendas menores antes de darle el visto bueno. En 1970 volvería a presentarse a censura, ya con el título con el que se editó en 1969: *El león engañado*; esta vez a petición del grupo Antígona de Córdoba. Se aprobó por cuatro censores sin problemas; incluso añadiendo que la obra no tenía «extrañas intenciones». En 1973, Pilar Enciso solicitó añadir al texto la «Canción del león zampón», que también fue autorizada (Muñoz Cáliz, 1995)⁵.

Tenemos noticia de que, en junio de 1972, Enciso y Olmo fueron a Valencia para asistir a la representación de *Los leones* por el grupo Quart 23, dirigido por Antonio Díaz Zamora (Fernández Insuela, 1986: 98). También bajo el título *Los leones* se encuentran registrados en la base de datos del CDAEM dos estrenos: el 24 de noviembre de 1973, en el Teatro Arniches, con producción del Teatro Popular Infantil⁶, y el 2 de noviembre de 1991 en la Sala Trapezi de Valencia⁷. El 22 de octubre de 1982 en la Sala Olimpia de Madrid se registra un estreno con producción de El Gato Itinerante, denominación que por entonces había adoptado la compañía dirigida por Pilar Enciso⁸.

EL LEÓN ENAMORADO

Esta obra fue escrita en 1959 (Berenguer, 1995: 8). Como en el caso anterior, los autores nos revelan que su argumento está sacado de una fábula de Esopo (ATU 151*). Mantienen a los personajes de *El león engañado*; la diferencia es que aquí el engaño al león surge de su enamoramiento por Gatina, lo que le lleva a aceptar, para poder casarse con ella, limarse los dientes y cortarse las uñas hasta quedar indefenso. Según Cervera (1982: 450), la idea de reivindicación contra el poder despótico es idéntica a la obra anterior, pero las alusiones al público adulto que propician una doble lectura son menores.

En cuanto a su proceso censor, Muñoz Cáliz (1995: 134) deja constancia de que se aprobó con un pequeño corte el 2 de junio de 1960, una semana después de que la compañía Teatro Popular Infantil lo enviara para su revisión. De nuevo, solo lo leyó un censor y zanjó la cuestión indicando que no encontraba problemas con su temática o planteamiento y que tenía un «diálogo fluido». Como había sucedido con *El león engañado*, en 1973 Enciso solicitó que se incluyeran unas canciones («Canción del buen y mal león», «Canción de la cuesta de nunca parar», «Canción del burro» y «Canción del 'a mí qué', 'a mí plin'»), que también se autorizaron, a pesar de que uno de los censores explicaba que «Queriendo pensar mal, pudiera atribuirse cierta intención a estas cantables, todas ellas fustigadoras de la fuerza impuesta. Habría que conocer el libro de la obra para formar un juicio definitivo. En sí, las cantables no tienen nada censurable».

Fernández Insuela (1986: 130) da noticia de que a finales de mayo de 1978 la obra se estaba representando por la compañía Telón de Fondo, oriunda de Asturias, en la II Muestra teatral del Ayuntamiento de Langreo. El resto de representaciones, como se dijo, parece que fueron en conjunto con *El león engañado* y bajo el marbete de *Los leones*.

LA MAQUINITA QUE NO QUERÍA PITAR

Fue escrita en 1960 (Berenguer, 1995: 8). En esta ocasión los autores no declaran ninguna fuente o inspiración para la historia. Solo marcan que «todo tendrá un aire de juego de muñecos». De nuevo, el argumento tie-



Libreto de *El león enamorado* visado por la censura (1960). CDAEM.
Concurso de fábulas organizado por el Teatro Popular Infantil. ABC, 12-6-1960.

ne un antagonista claro que, paradójicamente, se llama Peluche y que es paradigma de la brutalidad y el abuso de poder. Por el simple hecho de poseer un garrote amedrenta a todos y, como en *El león enamorado*, cree que puede ganar el amor por la fuerza. En este caso, el objeto de los requiebros de Peluche es Maristel, la niña protagonista, que está enamorada de Nachito, nuestro héroe. Aunque no se diga explícitamente, imaginamos a Peluche como un viejo o como un adulto, puesto que el Coca, su esbirro (descrito como «el jorobado»), se refiere a él como «mi jefe», y Maristel, como «señor». Sorprende al lector instalado en los códigos sociales del siglo XXI que una figura adulta (aunque se la describa como «el monstruo» y nos lo imaginemos encarnado por un actor enfundado en un traje de felpa verde) pretenda a una niña, por mucho que la relación sentimental desigual en edades ha sido una constante en la literatura; muchas veces como motivo de crítica (desde *El viejo celoso* de Cervantes a *El sí de las niñas* de Moratín).

Nos recuerda Tejerina (1997: 27), además, que *La maquinita que no quería pitar* contiene idéntica morfología de funciones⁹ que los cuentos maravillosos analizados por Vladimir Propp. Cuentos que han servido de inspiración no solo a otros dramaturgos que han escrito para niños (Valle-Inclán, Casón, Benavente), sino a gran parte de los autores que, en unos u otros géneros, han ahondado en la literatura infantil. Cuentos que tanto aportan a la realización del pequeño espectador/lector que, a través de la identificación con el héroe o la heroína, «vive el camino de la propia realización, la lucha por la conquista de una personalidad equilibrada» (27). En nuestro caso, la trama se resuelve felizmente por la valentía de Nachito y la intervención de una locomotora humanizada, la maquinita, que ayuda a los protagonistas.

Poco o nada en ella perturbó a los censores, que la autorizaron con tres cortes el 3 de junio de 1960, con solo una semana desde la petición enviada por el Teatro Popular Infantil (Muñoz Cáliz, 1995: 135).

La búsqueda en la base de datos del CDAEM arroja dos estrenos de la obra: uno el 26 de diciembre de 1969 en el Teatro Principal de Valencia¹⁰, y otro en 1974 por el Teatro Popular¹¹.



ARDILLA INQUIETA



1

Pilar Enciso y Lauro Olmo

"LA MAQUINITA QUE NO QUERIA PITAR"

Simpática pieza teatral en la que Nachito, "con más fuerza que todo un ciclón", se enfrenta a los malvados Peluche y Coca.

En el disco, canciones y adaptación de la obra. Además: un desplegable de gran formato.

P.V.P.: 225 Ptas.



PILAR ENCISO LAURO OLMO

LA MAQUINITA QUE NO QUERIA PITAR

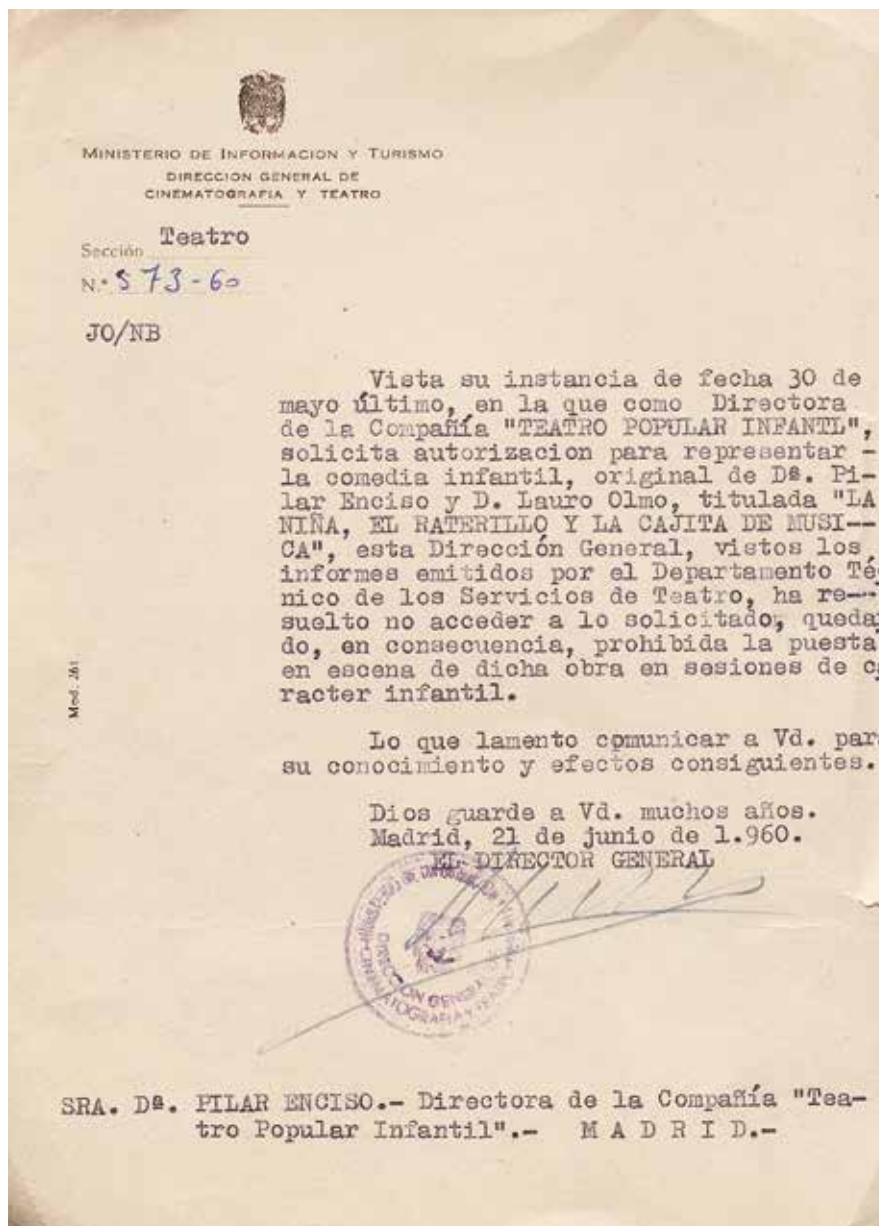




Anuncio del audiolibro *La maquinita que no quería pitar*.



Figurines de *La maquinita que no quería pitar*, por Rafael Gassent, para su estreno por el grupo El Sambori, dirigido por Antonio Díaz Zamora (Teatro Principal de Valencia, 1969). CDAEM.



Oficio de prohibición de *La niña, el raterillo y la cajita de música* (El raterillo), firmado por el Director General de Cinematografía y Teatro (21-6-1960). CDAEM.

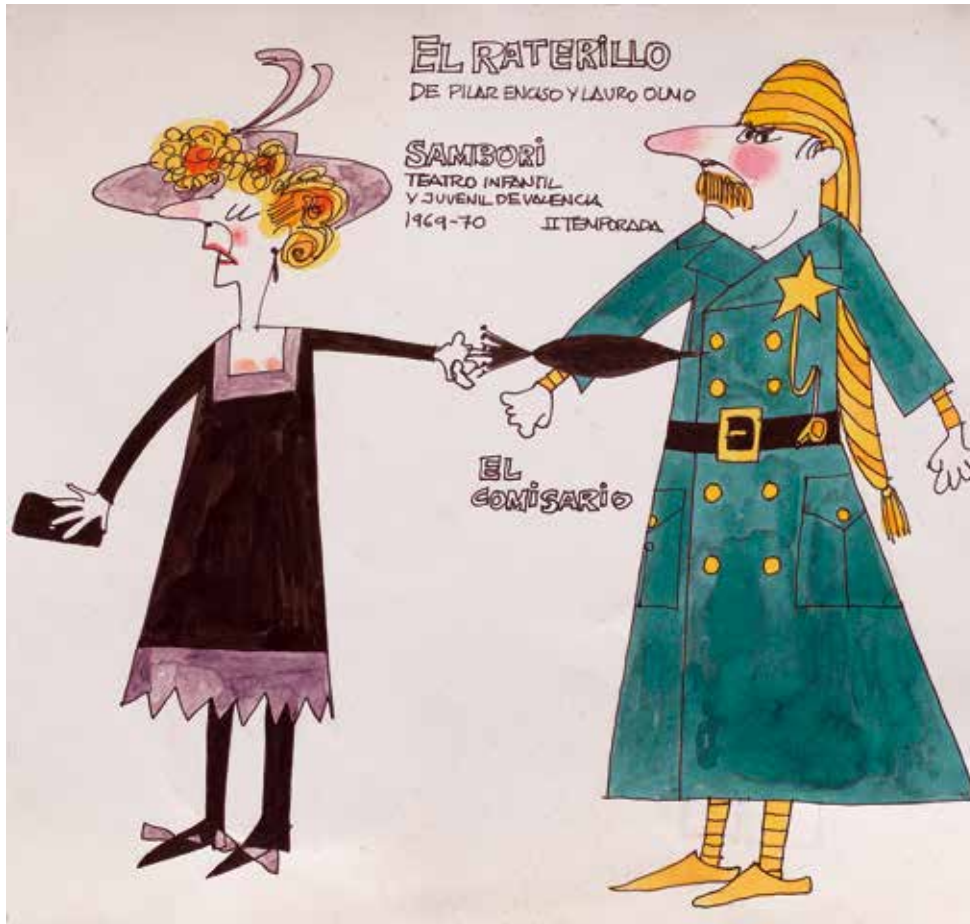
EL RATERILLO

Escrita en 1960 (Berenguer, 1995: 8)¹², y, en un primer momento llamada *La niña, el raterillo y la cajita de música* (Muñoz Cáliz, 1995: 135). Cuenta la historia del Chispa, un pequeño ladronzuelo de tres al cuarto, al que el Comisario pretende achacar el robo de las joyas de Doña Nuez. Se critica claramente la brutalidad, así como la ceguera y casi la estulticia del poder, que, a pesar de tener varios testigos y todo el peso de la lógica en su contra, se empeña en achacar el robo al pequeño carterista. A pesar de que finalmente es atrapado con la ayuda del agente Tóntez, el Chispa consigue liberarse gracias a la intervención de la Niña y su cajita de música mágica, que, al sonar, hace bailar a todo el que la escucha, incluido el garrote del Comisario. Una vez liberado, el Chispa consigue averiguar que el robo lo han cometido los S.A., trabajadores el Banco del Bosque, que tienen la intención de seguir comprar «pistolas, metralletas, tanques» para seguir robando a «todos los pueblos del mundo», incluso los de la luna.

El raterillo fue estrenada en Montevideo, manteniéndose en cartel durante dos temporadas y obteniendo el Premio del Círculo de la Crítica del Uruguay a la mejor obra infantil en el año 1967 (Enciso y Olmo, 1969: contraportada). En 1977 el Teatro Aberto de Lisboa realizó un montaje de la obra llamado *Viv'o parque infantil*, versionada por Luis Sttan Mointeiro y con canciones de José Barata Moura. Tanto debió de ser el éxito del montaje portugués que, según constató el propio Olmo, «no solo respondieron muy bien la crítica y el público, sino que la televisión portuguesa nos ha pedido el correspondiente permiso para televisarla» (Fernández Insuela, 1986: 128).

Sin embargo, en España no tuvo tanta fortuna. Parece que fue prohibida el 21 de junio de 1960 cuando portaba el nombre de *La niña, el raterillo y la cajita de música*. Sin embargo, traducida al euskera (*Lapurtxiki*), se autorizó sin supresiones para todos los públicos, aunque bajo las condiciones del teatro de cámara (inviabiles para el público infantil), nueve días después de que la compañía Jarrai de San Sebastián solicitara la autorización en diciembre de 1966.

En el mismo año, Justo Alonso, empresario del Teatro Marquina, solicitó permiso para montar *El raterillo y Asamblea general* de manera conjunta.



Figurines de *El raterillo*, por Rafael Gassent, para su estreno por el grupo El Sambori, dirigido por Antonio Díaz Zamora (Teatro Principal de Valencia, 1969). CDAEM.



A los ocho días de la petición se autorizó el montaje de ambas para todos los públicos, aunque con una supresión en *Asamblea general* que comentaremos más adelante. De los tres censores que valoraron las obras, es muy interesante la percepción de Juan Emilio Aragonés, que escribió:

En *El raterillo* hay dos aspectos deliberadamente tratados con injusticia: los poderosos S.A. quieren utilizar el tesoro robado al pueblo con fines bélicos, que no concuerdan con su posición capitalista. La autoridad queda desprestigiada ante los niños. (El Comisario es tonto y el agente se apellida Tóntez). Pero quizás los niños no sean tan influibles (sic) (en Muñoz Cáliz, 1995: 135).

Como puede verse, a los censores no les pasó desapercibido el enfoque político y social que atacaba de nuevo a los poderosos (los agentes de la ley y el orden, los banqueros, etc.), poniendo en evidencia un poder brutal, irracional y absurdo. Como tampoco fue obviado por los censores cuando se solicitó su publicación en la editorial Escelicer (Muñoz y Sotomayor, 2016: 199-200). Sin embargo, en esta segunda ocasión la obra fue aprobada para su montaje y, en ambos casos, la razón parece radicar en que los censores subestimaban las capacidades de los niños para actualizar la crítica contenida en la obra.

ASAMBLEA GENERAL

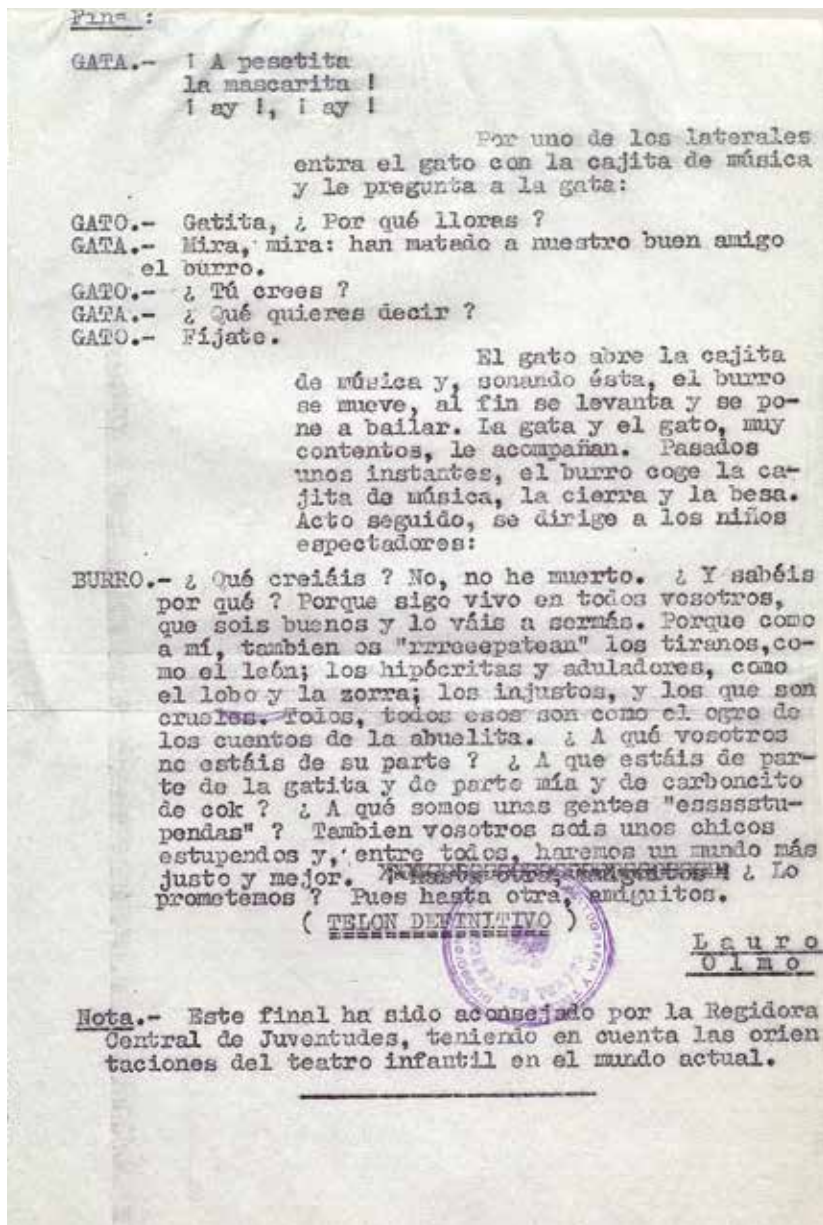
Fue escrita en 1961¹³. El argumento, según los propios autores, está basado en la fábula de La Fontaine «Los animales apestados». Se ubica en un reino animal asolado por una gran peste. Para intentar congraciarse con el dios que les ha enviado tamaña pandemia, el león, como rey de los animales, decide sacrificar al animal «más culpable» y los reúne a todos en asamblea general para que cada cual se confiese y decidir así quién va a sacrificarse. Los animales van exponiendo sus «pecados», pero, a pesar de los intentos del rey por generar un principio de equidad (paródico) entre todos los animales, la realidad muestra claramente que la selva está jerarquizada y que no todos los animales merecen igual consideración. Para dar ejemplo, el león comienza confesando que se comió cinco ovejitas y a su pastor, pero la zorra (representante, junto al lobo, de esos individuos zalameros y desprovistos de moral que intentan medrar a toda costa) le aclara enseguida que las ovejas son una



Representación escolar de
Asamblea general. CDAEM.

«raza vil y despreciable» y los pastores llevan toda la historia de la humanidad esclavizando animales, por lo que todos ellos merecen ser castigados.

Así pues, los pecados de la «clase alta» son siempre perdonados. El tigre afirma haberse vuelto vegetariano para eludir todos sus «crímenes»; el oso hormiguero, que las hormigas «trabajan para ellas, no para su majestad», «gobiernan con leyes propias» e, incluso, «han formado brigadas de choque que van destruyendo los templos, los palacios, los cuarteles, las reales cárceles», «¡brigadas anarquistas, majestad!» y por tanto, merecen ser erradicadas; la araña, que es la «más alta colaboradora de la instrucción pública» porque «fabrica trampas» con su tela donde caen los tontos, o el cocodrilo, que es perdonado porque come más negros que blancos y cuando se zampa sacerdotes, cosa inadmisibles dentro del código ético del reino animal, no son católicos sino protestantes. El lobo acaba salvándose porque cometió el mismo pecado que el rey (las ovejitas) y se le aplica finalmente la misma amnistía que al monarca. La zorra, por sus sabios consejos en los que tergiversa la realidad, acaba convertida en condesa.



Finalmente, como único candidato para ser sacrificado, queda el burro, al que condenan... por no poder vencer la tentación de su estómago vacío y comerse unas florecillas del campo. La obra tiene un final en dos tiempos: uno completamente trágico y sin atenuación de imágenes violentas que transcribimos para no dejar pasar ningún detalle:

[...]

(El VERDUGO separa al BURRO de la GATITA y lo lleva al lado del tronco. Allí le obliga a arrodillarse y a que ponga la cabeza sobre él. Se separa y alza el garrote. El LORO redobla con más intensidad el tambor. El LEÓN se pone de pie, siempre comiendo. La GATA corre al estrado y se arrodilla suplicante.)

GATA.- ¡Piedad, señor! ¡Piedad!

LEÓN.- *(Apartando a la GATA con el pie.)* ¡Atento, Verdúñez!... ¡Ya!

(Al mismo tiempo que el VERDUGO descarga el garrotazo y cae el BURRO, empieza a oírse, como acompañamiento de metralletas y alguna que otra explosión.)

TODOS.- ¡Viva Leónidas, el justo! [...]

Pero a este final dramático y sin concesiones le sigue un epílogo donde recuperamos al personaje de *El raterillo*, el Gato del Chispa, Carboncito de Cok, que abriendo la cajita de música de la Niña, consigue que el Burro se levante y baile y, dirigiéndose a los niños, les aclare:

BURRO.- No, no he muerto, amiguitos. ¿Y sabéis por qué? Porque sigo vivo en todos vosotros. ¿O qué creíais? ¿Que los tiranos como el León, los hipócritas y los aduladores como el Lobo y la Zorra; los injustos y los que son crueles, iban a poder con la cajita de música? A todos esos que son como los ogros de los cuentos de la abuelita, es fácil vencerlos. ¿Y sabéis cómo? ¡Quitándoles las máscaras! Preguntarles, preguntarles [sic] a vuestros papás qué es lo que quiero decir. ¡Ellos lo saben! Y una vez que lo sepáis vosotros, uniros [sic] todos y todos juntos acudid a la Asamblea general, y poniéndoos al lado de Carboncito de Cok, de la Gatita y del Burro, que soy yo, ya veréis como entre todos lograremos meter en el gran cubo de la basura a todos los monstruos. Si acudís, yo no moriré. [...]

Según Tejerina (2007: 69), con su tono de farsa y con su lenguaje «rico en juegos de palabras, frases hechas y cierto desgarró popular», esta obra persigue una finalidad «humorística y crítica», y constituye «una buena crítica de la injusticia que supone la administración de la justicia cuando protege al poderoso aun siendo culpable y busca como víctima propiciatoria al ser más indefenso». Además, afirma,

Contiene un evidente mensaje político-social por su ataque al trabajo alienante, a la actitud de sumisión de los oprimidos y por la denuncia de la utilización de la religión por parte de los poderosos para defender sus privilegios y para mantener un poder tiránico e injusto. Así mismo por su rotunda defensa de los débiles y de los ideales de justicia y de solidaridad entre los hombres.

Con estos detalles arrojados sobre la trama de la obra y su simbología, a nadie le extrañará saber que *Asamblea general* fue la obra de Enciso y Olmo de relación más problemática con la censura. En la petición que Justo Alonso hizo en 1966 para poder montar *El raterillo con Asamblea general*, la censura suprimió el fragmento del texto donde se mencionaba el pecado del cocodrilo comiéndose al sacerdote luterano (no así cuando le exoneran por comer más personas negras que blancas). Además, el informe del censor permite deducir que la versión autorizada debió de contener un final modificado y no el que hemos transcrito más arriba:

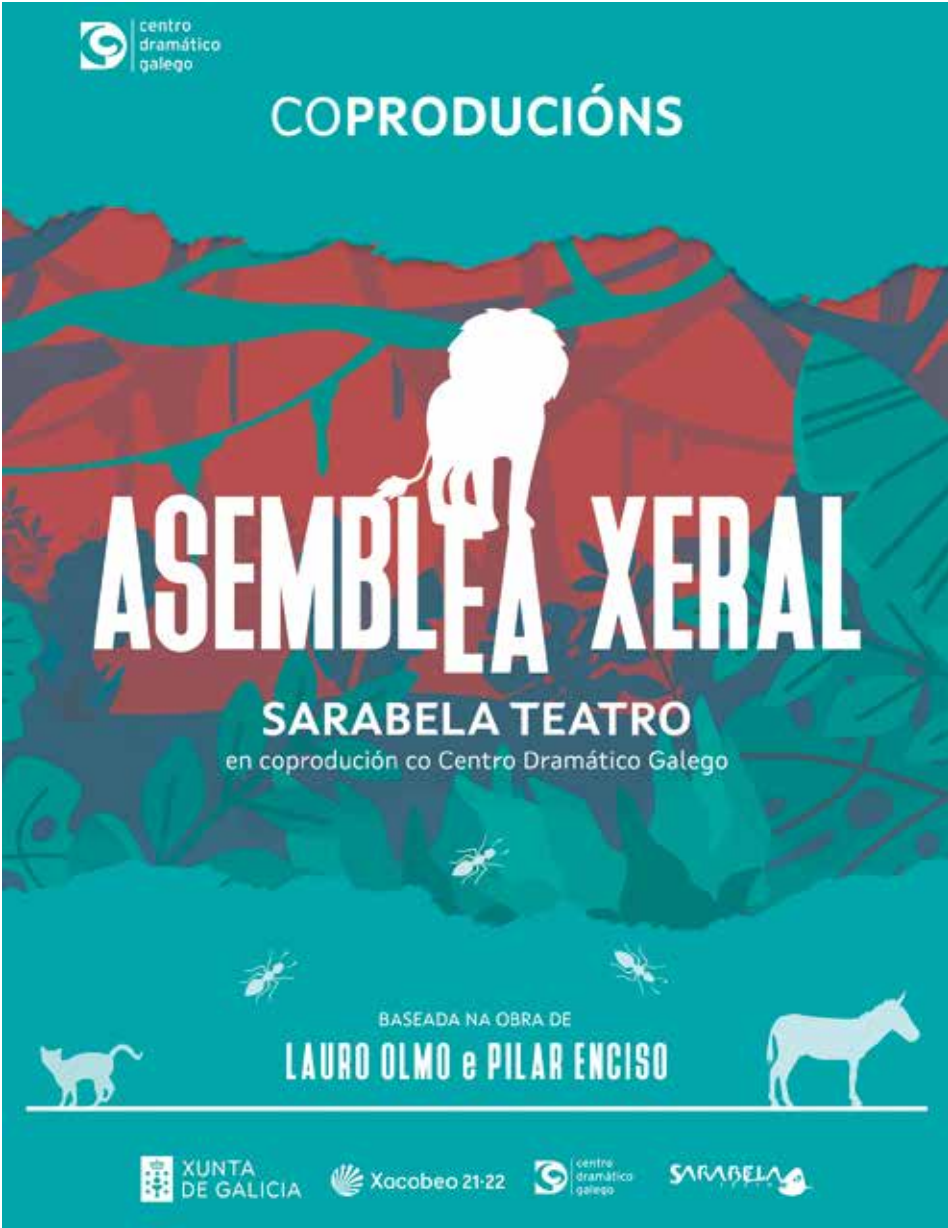
Asamblea general es una traslación al campo de los animales de la lucha de clases y del predominio de los poderosos, astutos o serviles sobre los humildes dignos. Pero el final modificado quita hierro a la negativa de la obra (en Muñoz Cáliz, 1995, 135).

Poco después, en 1969, María Nieves Suyner, funcionaria de la comisión de censura que había juzgado la obra, secretaria general de la Sección Femenina y, ahora también, directora de la Asociación Española de Teatro Infantil y Juvenil (AETIJ), auspició el montaje *Asamblea general* entre los que pudieron verse en el II Congreso de la Asociación. Resulta contradictorio, pero según relata Arnaud (2020: 18), debió subir a las tablas una versión retocada, sin permiso de los autores y distinta a la que se había publicado ese mismo año en la editorial Escelicer. Entre los retoques efectuados para este montaje, el más significativo fue la eliminación del epílogo que concentra y traduce todo el mensaje crítico de la propuesta.

Quizás por no haber conseguido ver sobre las tablas el texto en su esencia primigenia, en 1972 los autores volvieron a intentarlo con una versión de *Asamblea general* llamada *Leónidas, el grande*. El texto fue elevado al Pleno de la Junta de censura en mayo del 72, donde fue leído y evaluado por diecisiete censores. Solo uno la autorizó para todos los públicos. Seis utilizaron un «insidioso proceso de censura» (Arnaud, 2020: 15), pues la autorizaron, sí... pero para mayores de 18 años; siete la prohibieron to-



Representación de *Asamblea general*, por la compañía El Gato Itinerante, dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente (Centro Cultural de la Villa, 1990).
FOTÓGRAFA: PILAR CEMBRERO. CDAEM.



Cartel de la puesta en escena de *Axembla xeral* ('*Asamblea general*'), por Sarabela Teatro, en coproducción con el Centro Dramático Galego (2022).

talmente, y los últimos tres emitieron votos de «dudosa interpretación». No tuvieron dudas en considerarla «políticamente peligrosa» e incluso los que habían sido partidarios de autorizarla alegaron que habría que vigilar de cerca su puesta en escena para asegurarse de que ningún elemento escénico (insignias, vestuario, escenografía) incidiera en aspectos no visibles en el texto. Incluso, como medida excepcional, se consultó con la Subdirección General de Teatro y con la Junta Superior consultora de Medios de comunicación (Muñoz y Sotomayor, 2016: 200). La decisión final fue muy clara: la obra debía prohibirse. Uno de los censores realizó el siguiente análisis de las pretensiones de Olmo y Enciso:

El subtexto socio-político-religioso que presenta esta obra, bajo su forma de farsa fabulesca, y su intencionalidad crítica, la descarta como obra infantil. La fácil identificación de los animales con estamentos políticos, sociales y religiosos en su función simbólica; la utilización de frases y elementos distanciadores de la obra y de acercamiento a España y a su situación desde el punto de vista del autor; y, por último, la tesis político-social de la obra, me obliga a su prohibición (en Muñoz Cáliz, 1995: 136).

En diciembre de 1972, la compañía vasca Xaribari solicitó autorización para llevarla a San Sebastián traducida al euskera. Se aceptó poco después, pero a condición de que se mantuviera «dentro de la fábula, sin aditamentos escénicos que permitan concreción actualizadora». Sin lugar a dudas, se debieron de ejecutar cambios respecto a la versión que supuso *Leónidas, el grande*, puesto que otro censor destacó que, la que presentaba la compañía vasca, estaba libre de carga «política o contestataria». En 1976 volvió a pasar por un proceso de censura y se autorizó para mayores de 14 años (cuando los autores la planteaban para a partir de 9) con una única supresión menor.

Pero *Asamblea general* no solo les granjeó quebraderos de cabeza a Pilar Enciso y Lauro Olmo con los censores. En 1977 fue excluida del Centro Cultural de la Villa de Madrid tras la decisión unilateral del director de la sala, Luis Prados de la Plaza, de rescindir el contrato tácito con los autores eliminando *Leónidas, el grande* de su programación, argumentando que no era apropiada para un público infantil (Arnaud, 2020: 19).

En cuanto a su subida a las tablas, tenemos constancia de que en diciembre de 1968 se estrenó en el Teatro Principal de Castellón y en 1969 fue representada por la compañía Sambori de Valencia. En 1978 se repuso

dentro de la I Mostra de Teatro Independiente del País Valenciano por el grupo Círculo de Teatro. En el 79 se incluyó, como se dijo, en el Congreso Internacional de ASSITEJ en versión musical por el TEI¹⁴. Además, recibió el Premio Manuel Espinosa y Cortina de la RAE, concedido a la mejor obra estrenada en el quinquenio 1977-1891 (Berenguer, 1995: 12).

Asamblea general no es solo la obra de Enciso y Olmo que más ha recibido la atención de la crítica sino también de las compañías a lo largo del tiempo. Su periodo de vigencia sobrepasa el pico de actividad de sus autores (entre los años sesenta y fines de los ochenta) y registramos dos montajes del texto pasados los años noventa. Así, el 28 de octubre de 1990 se estrenó una nueva puesta en escena en la Sala II del Centro Cultural de la Villa (actual Teatro Fernán-Gómez) con producción de El Gato Itinerante¹⁵. Así mismo, el 27 de mayo de 2022, en el Teatro Municipal Lauro Olmo de Barco de Valdeorras (Ourense), el Centro Dramático Galego y Sarabela Teatro la pusieron una vez más sobre las tablas¹⁶.

A pesar de que, en la edición, los cinco textos elaborados por los autores aparecen como piezas individuales, su pretensión siempre fue que subieran de manera integrada a las tablas. Esta era su propuesta concreta de combinación:

Con las cinco obras pueden formarse dos espectáculos de duración normal. Uno pudiera constituirse con las dos obras del «León» y *La Maquinita que no quería pitar*, y otros, con *El Raterillo* y *Asamblea general* (Enciso y Olmo, 1969: 5).

ALGUNAS CONCLUSIONES

Aparte de sus pretensiones políticas y sociales, el repertorio de teatro infantil de Enciso y Olmo se caracteriza por conservar el ambiente fabulístico, animista y mágico de los cuentos tradicionales, las frecuentes alusiones en diferentes niveles de encriptación para el público adulto, e incluso un microcosmos compartido de personajes asociados a características simbólicas para generar una interrelación entre las obras¹⁷. Y, en cuanto a la caracterización ideológica, es evidente que todas las obras denuncian el poder despótico ejercido como arma de opresión contra los más vulnerables, tratando además de contextualizar este mensaje en España, y ofre-

cen como arma eficaz contra él la unión, la colaboración y la inteligencia para lograr la justicia (Cervera, 1982: 450-451).

Los autores concibieron su teatro para la infancia como un espacio de encuentro entre generaciones que perdurara mucho más allá del tiempo de la representación. Por eso nunca tuvieron miedo de generar interrogantes en la mente de los pequeños espectadores. De hecho, su teatro se fraguó como una herramienta para interpelar, para que el público infantil sintiera la necesidad de llenar las lagunas estableciendo un diálogo posterior con el adulto que le acompañaba. Buscaban, en resumidas cuentas, emancipar al espectador joven, darle herramientas de pensamiento crítico y divergente, que fuera capaz de cuestionar la realidad a través del diálogo con lo presenciado y con el adulto que le acompañaba. En resumidas cuentas, plantear una alternativa al teatro infantil moralizante, simplificador y reduccionista que se realizaba en la época (Arnaud, 2020: 13). Y todo ello, sin renunciar a la noción de espectáculo, de divertimento y de arte que merecen tanto los pequeños espectadores como los adultos.

El esfuerzo, el compromiso, la profesionalidad y la calidad con la que trabajaron Enciso y Olmo en su teatro para niños, navegando contra viento y marea contra la censura y las concepciones reduccionistas sobre la infancia, abrieron una brecha que sería continuada por Luis Matilla, Jesús Campos o Fernando Lalana en la democracia. Sin ellos, el teatro para niños actual no sería lo que es hoy en día.

NOTAS

¹ La compañía estaba compuesta por los actores Víctor Gabiondo, Pedro San Martín, Teresa Romero, Joaquín Dicenta, el escenógrafo Luis Garrido (Arnaud, 2020: 12) y dirigida por Vicente Saiz de la Peña (Fernández Insuela, 1986: 128).

² Esta grabación, que forma parte del portal *Teatro Independiente en España*, del CDAEM, puede escucharse en <https://cdaem.mcu.es/teatro-independiente/documentos/> o directamente en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=xjE4QUZoZCw>

³ La mayoría de las veces ha sido imposible rastrear los estrenos absolutos de las obras por el Teatro Popular Infantil, aunque los propios autores declaran en la introducción de sus textos a la edición de 1969: «Las cinco han sido estrenadas en distintas fechas. Unas, durante las fiestas de San Isidro, bajo el patrocinio del Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid, y otras, en la Feria Nacional del Libro, bajo el patrocinio de la Comisaría de Extensión Cultural

(Ministerio de Educación)» (Enciso y Olmo, 1969: 5). En el resto de las ocasiones, cuando nos referimos a «estrenos», lo hacemos entendiendo que es la primera vez que otras compañías pusieron en pie los textos dentro de sus repertorios y no con esa noción de «estreno absoluto» que debió correr a cargo de dicha compañía fundada por Enciso y Olmo.

⁴ Según la clasificación tipológica del cuento folclórico de Aarne y Thompson (Uther, 2004).

⁵ Toda la información sobre el proceso de esta obra con la censura aparece detallada en: Muñoz Cáliz, 1995: 134-136, así como en: Muñoz Cáliz y Sotomayor Sáez, 2016: 198.

⁶ Dirección, escenografía y vestuario de Carlos Marco.

⁷ Dirección de Enrique Belloch, escenografía de Alfredo Sánchez, vestuario de Víctor Vila y, como intérpretes, Berta de Pablos, Víctor Vila, Jaime Palacios y Alfredo Sánchez.

⁸ Dirección de Ángel Ruggiero, escenografía y figurines de Aldo Guglielmone, y con Elena Álvarez, Miguel Ángel Martínez, Salomón Konig y Javier G. Yagüe en el elenco, según la base de datos de *Estrenos teatrales* del CDAEM.

⁹ «El protagonista sale del hogar, se encuentra con antagonistas y con amigos, auxiliares que poseen poderes extraordinarios, combate contra agresores y falsos héroes, supera pruebas difíciles para merecer la mano de la princesa, llega al reino y se consagra como héroe» (Tejerina Lobo, 1997: 27).

¹⁰ Con dirección de Antonio Díaz Zamora.

¹¹ Dirección de Antonio Díaz Merat, ayudantía de dirección de Ramón Tejela, escenografía de Díaz Merat, vestuario de Cornejo y, como intérpretes Sergio de Frutos, Flora M^a Álvaro, José Antonio Correa, Ramón Tejela y José Sabate.

¹² Aunque Doménech (1969: 46) señala que la redacción fue en 1953.

¹³ Es la fecha que indica Berenguer (1995: 8), si bien Doménech señala que la redacción es de 1953 (1969: 46).

¹⁴ Véanse: Fernández Insuela, 1986: 91, 131; Enciso y Olmo, 1969: contraportada.

¹⁵ Con dirección y escenografía de Juan Carlos Pérez de la Fuente, vestuario de Rodríguez Montero, máscaras de Dolores Trives, coreografía de Jaime Montoya, música de Enrique Paradas, y María Kosty, Juan José Artero, José Olmo, Patricia López, Juan José López, Francisco Rivero, Alberto Jiménez, Ángel García, Elena Calvo, Ángel M. Sánchez, Lucía Navarro, Tony García y Begoña Lara como intérpretes

¹⁶ Con dirección de Fina Calleja, traducción de Fernando Dacosta y Fina Calleja, versión de Fernando Dacosta y Fina Calleja, escenografía de A Menos de 7 Metros, iluminación de José Manuel Bayón, sonido de Renata Codda Fons y Ramón Raíndo y, en el elenco, Héctor Martínez, Fran Lareu, Elena Seijo, Fernando Dacosta y Sabela Gago.

¹⁷ Comparten directamente los mismos personajes *El león enamorado* y *El león engañado*. E incluso, a pesar del ligero cambio de nombre, el león Leónidas de *Asamblea general* podría ser perfectamente el Leoncio de estas dos primeras, y el Burro y la Gata de esta obra coinciden en su caracterización básica con los que aparecen en *Los leones*. Al final de *Asamblea general* aparece también un personaje de *El raterillo*.

Los espacios urbanos en el teatro de Lauro Olmo

CERSTIN BAUER-FUNKE UNIVERSITÄT MÜNSTER

LAURO Olmo (1922-1994) fue uno de los dramaturgos más censurados y así amordazados por el régimen franquista (véase Muñoz Cáliz, 1995, 2005, 2006). La carga crítica, si no disidente, de su teatro se expresa en gran parte a través de los espacios urbanos de sus obras dramáticas de los años sesenta, puesto que siempre son lugares de resistencia y oposición a la Dictadura. Cuando Olmo se hizo repentinamente famoso con el estreno de *La camisa*, el 8 de marzo de 1962, y fue celebrado por el «éxito fulminante» (Martín Recuerda, 1982) de su pieza en los círculos teatrales como uno de los mayores descubrimientos del teatro sociocrítico, José Monleón aprovechó las entusiastas reacciones a esta obra realista para titular su artículo, publicado en *Primer Acto* (1962: 1-3), «Nuestra Generación Realista», situando a Olmo junto con Carlos Muñiz, Ricardo Rodríguez Buded, José María Rodríguez Méndez y Alfonso Sastre como representantes de un nuevo grupo de dramaturgos:

Una generación realista. También el término, dada su amplitud y riqueza, hay que manejarlo con un valor convencional. Hablo aquí de un realismo español de 1961. Formalmente este teatro puede ser muy distinto.

En el mismo número de *Primer Acto*, en el que se publicó igualmente *La camisa*, junto con otros artículos la obra de Olmo y una entrevista con el autor, Carlos Muñiz (1962) explicaba detalladamente por qué Olmo y *La camisa* tienen una importancia fundamental desde el punto de vista de los dramaturgos críticos y antifranquistas: como él mismo –junto con Sastre,

ARRIBA.—Jueves 17 de enero de 1963

VIDA CULTURAL

“La camisa” y “El concierto de San Ovidio”, Premios “Larra” de teatro

HAN SIDO CONCEDIDOS POR LA REVISTA
TEATRAL “PRIMER ACTO”

La revista teatral «Primer Acto» ha establecido unos premios anuales que llevarán el nombre de Premios «Larra», atendiendo a la significación y pensamiento del gran escritor y crítico dramático. Con arreglo a las bases, el Jurado lo compondrán prestigiosos críticos de la Prensa diaria madrileña, junto al director y críticos de la revista «Primer Acto».

En esta ocasión el Jurado lo han constituido don Gonzalo Torrente Ballester y don Francisco García Pavón, críticos teatrales del diario ARRIBA; don Adolfo Prego, crítico teatral de «Informaciones»; don Enrique Llovet, crítico teatral del diario «A B C»; F. José Ange. Ezcurra, director de la revista «Primer Acto», y don José Monleón y don Ricardo Domenech, críticos del teatro profesional y no profesional de la citada revista.

Se establecen en las bases la libre adjudicación de estos premios, sin limitación alguna, en número o concepto, habiendo seleccionado el Jurado, como aportaciones más importantes y positivas al teatro español, durante el año 62, las siguientes:

Otras teatrales españolas: «La camisa», de Lauro Olmo, y «El concierto de San Ovidio», de An-

tonio Buero Vallejo. Obra teatral extranjera: «Becket o el honor de Dios», de Jean Anouilh. Dirección escénica: José Luis Alonso, por el conjunto de su campaña. Interpretación: Amelia de la Torre («La loca de Chaillot») y «Dulce pájaro de juventud»), María Dolores Pradera («Soledad»), Fernando Fernán-Gómez («Mi querido embustero») y José María Roderio («El concierto de San Ovidio»). Escenografía: Antonio Mingote, por sus decorados y figurines de «Los caciques». Dirección artística: Teatro Valle Inclán, dirigido por Armando Moreno, por su declaración de propósitos y la programación de «Los acreedores». Teatros de cámara: «Dido, Pequeño Teatro», dirigido por Josefina Sánchez Pedreño, en atención al conjunto de sus representaciones. Conmemoración del LV centenario de Lope de Vega: Compañía de la Ciudad de Montevideo, dirigida por Antonio Larraite, por su puesta en escena de «Porfiar hasta morir».

Los premios serán entregados en un acto público.

Premio “San Fernando” para obras de teatro

La Delegación Provincial de Juventudes recuerda a todos los in-

Artículo publicado con motivo del Premio Larra de Teatro (Arriba, 17-1-1963).

Rodríguez Méndez y Rodríguez Buded–, Olmo deambula por «ese camino áspero [...] de la acusación, de la reconsideración de muchos problemas y circunstancias de la vida española que no nos gustan por lo que tienen de injustos» (Muñiz, 1962: 6-7), y afirmaba que el objetivo de su teatro era «reflejar aquella parte más entrañable de nuestra sociedad, la que vive en orfandad absoluta, olvidada, una existencia sórdida y penosa» (Muñiz, 1962: 7). Y en efecto, estos personajes y los espacios urbanos en los que se mueven transmiten esta «acusación» y este mensaje crítico.

El éxito de *La camisa* entre el público madrileño fue abrumador y se justifica por el hecho de que ningún dramaturgo antes que Olmo había abordado los barrios marginales de los pobres y la emigración de forma tan abierta y agresiva en el teatro; por lo que el Premio Nacional de Teatro y el Premio Larra de la revista *Primer Acto* le fueron concedidos en el mismo año. La recepción de *La camisa* fue también muy intensa en otros países europeos. Pero continuaron las restricciones impuestas por los censores (véase Muñoz Cáliz, 1995). La versión cinematográfica de *La camisa*, de José María Forqué, fue prohibida por la censura, al igual que *El milagro* (1953), cuya representación estaba prevista en el marco de la ceremonia de entrega del Premio Larra. No obstante, Olmo recibió el Premio Álvarez Quintero de la Real Academia Española por *La camisa* en 1964.

La llegada relativamente tardía de Olmo al teatro de oposición realista se explica por su trayectoria de escritor, que Antonio Fernández Insuela (1986) describe convincentemente: tras escribir dos obras dramáticas ya en 1953 –*El milagro*, estrenada en 1955 pero, hasta hoy en día inédita, y *El perchero*, que no se publicó hasta 1996–, Olmo se dio a conocer primero como escritor de cuentos y novelas; con su novela *Ayer, 27 de octubre* (1957), llegó a ser finalista del Premio Nadal en 1958, premio que finalmente se le otorgó a Carmen Martín Gaité por *Entre visillos*. Fernández Insuela ha demostrado que la obra narrativa de Olmo puede situarse claramente en el contexto de la novela social y que también tiene una gran afinidad con el género dramático, tanto en el contenido como en la forma.

Sin embargo, en 1960 Olmo dio un giro poético que le convirtió en uno de los dramaturgos críticos más importantes y más conocidos del teatro antifranquista: se dedicaría a partir de entonces al teatro, por considerar

que este era el medio más adecuado para la literatura socialmente crítica. Esta convicción la puso en práctica con *La camisa*. Para Olmo, como para sus compañeros, el teatro es un medio de lucha contra la injusticia social y sus consecuencias. Su preocupación es, pues, contrarrestar el intento de los franquistas de ocultar las verdaderas condiciones socioeconómicas de la España contemporánea, poniendo claramente de manifiesto, como en *La camisa*, «toda esa cara de España falseada» (Olmo, 1970: 77).

Fue precisamente la retórica del franquismo de «un país en orden, y además alimentado, trabajando y feliz» (Sinova, 1989: 246), el punto de partida de mi estudio sobre la Generación Realista y la poética teatral de la oposición antifranquista (Bauer-Funke, 2007). En este libro propuse un nuevo acercamiento al análisis de los conceptos estéticos de los dramaturgos realistas. Este enfoque se centra sobre todo en los procedimientos estéticos que sirven para crear una visión verista desde la ficción dramática, la cual, a su vez, permite descubrir la cruda realidad socio-económica de España bajo la dictadura de Franco. Analizaba allí la manera en que se construye en dichas obras una imagen crítica, si no disidente, e incluso opuesta a la imagen creada por la retórica franquista; crítica que se expresa a través de una determinada configuración del espacio dramático, es decir, en la dicotomía entre un espacio cerrado –microcosmos ficcional que alude a la sociedad franquista extraliteraria, que es el macrocosmos– y un espacio abierto, que en muchos dramas realistas se imagina solo tras la huida hacia un espacio libre. Tal acercamiento me ha permitido proponer una definición más exacta del realismo de dicha generación.

La tensión entre el espacio cerrado y el abierto, entre encierro y libertad, es, según mi propuesta, un rasgo recurrente muy significativo, acentuado por dos recursos empleados por Olmo y sus compañeros del realismo social: en primer lugar, la configuración espacial de la relación siempre conflictiva entre un macrocosmos y un microcosmos, siendo este último a su vez un territorio de luchas y conflictos, y, en segundo lugar, la estrategia de visualizar esta dicotomía mediante el contraste entre un espacio cerrado y un espacio abierto por medio del decorado imaginado por el dramaturgo. Es preciso enfatizar que esta dicotomía polifacética es una de las principales características del teatro antifranquista. Además, dicha

La camisa.
Teatro Goya de Madrid, 1962.



dicotomía se plasma con mayor fuerza dramática y dramaturgica mediante una serie de elementos escénicos imprescindibles para la configuración del espacio dramático urbano: la plaza pública con su taberna y la casa con ventana y balcón con grandes ventanales. Estos motivos despliegan visualmente el poder del espacio dramático urbano y sirven, en tanto que espacios transitorios entre un adentro y un afuera, de conectores entre lo privado y lo público y, también, entre el microcosmos y el macrocosmos. Son, por lo tanto, espacios urbanos dicotómicos porque conectan, al tiempo que diferencian, lo privado y lo público, mundo interior y mundo exterior, encerramiento y libertad, aislamiento y participación, soledad y solidaridad etc.

Basándome en mi citado análisis de obras de la Generación Realista y de Buero Vallejo (Bauer-Funke, 2007 y 2016), quisiera subrayar que este espacio abierto se plasma a través de las múltiples aperturas del *huis clos* (Ruiz Ramón, 1978), hacia un afuera, hacia un mundo más libre para los que se encuentran encerrados durante el conflicto dramático.

Como se verá a continuación, estos espacios ilustran la gran diversidad dramática de las piezas de Lauro Olmo pertenecientes al realismo social de los años sesenta (Bauer-Funke, 2007, 2011, 2013, 2016). En otras piezas de la misma época y posteriores, Olmo explora estéticas menos realistas, con tintes farsescos, surrealistas, absurdos y alegóricos. También estos dramas se sitúan en espacios urbanos, porque remiten a la misma problemática socioeconómica. Algunos ejemplos de estas configuraciones espaciales nos servirán para ilustrar la importancia del entorno urbano en su producción dramática.

LOS ESPACIOS URBANOS EN EL TEATRO DE LAURO OLMO

Es preciso remarcar que Lauro Olmo utiliza en la mayoría de sus obras un modelo escenográfico específico: el escenario simultáneo, caracterizado por un decorado único. Este escenario permite crear un entorno dramático de gran alcance visual, en el que, como se dijo, se amalgaman el adentro y el afuera, lo privado y lo público: una chabola o un salón, una taberna o un bar en una plaza, una pensión con varias habitaciones... Tal unidad

decorativa, cuyo hermetismo y estatismo reflejan el estancamiento social y la implacable situación asfixiante del sufrimiento colectivo, se plantea por primera vez de forma crítica y realista durante la dictadura del general Franco en *Historia de una escalera*, escrita en 1947-48, y llevada a escena en 1949, y en *Hoy es fiesta* (1956), de Antonio Buero Vallejo.

Por medio de distintos procesos y estrategias, y especialmente de la citada configuración dialéctica entre macrocosmos y microcosmos, la crisis económica se presenta en escena como un vivo constructo de la realidad. El escenario simultáneo muestra todos los espacios de acción, uno al lado del otro, y permite focalizar lugares urbanos antitéticos: viviendas con y sin ventanas, azoteas, plazas y terrazas, con tabernas y calles, son los lugares de los conflictos desplegados por Lauro Olmo. El dramaturgo pone especial interés en los lugares de la acción dramática y emplea de forma significativa las ventanas, los balcones y las terrazas, por lo que acomete en casi todas sus obras una descripción minuciosa del decorado. Tanto este como el uso que de él hacen los personajes tienen siempre una fuerte carga simbólica.

En estos espacios dicotómicos y antitéticos se despliegan conflictos típicos de la España popular; espacios vitales propios de las clases más humildes, pobres y hasta marginadas. Olmo utiliza su carga simbólica para subrayar visualmente el mensaje político antifranquista de sus obras, las cuales tematizan de forma abierta y audaz las secuelas materiales, psicológicas e ideológicas tanto de la Guerra Civil como de la Dictadura: evocan la guerra fratricida, el encarcelamiento de opositores, la lucha clandestina contra el poder tiránico y la lucha contra el olvido de la memoria histórica (Martí Gómez, 1995: 146-171, 201-234; Bauer-Funke, 2007). Conflictos todos ellos que promueven con frecuencia la rebelión contra semejantes circunstancias, contra ese sistema político, o que conducen por el contrario a la rendición ante el poder agobiante y tiránico del sistema. De cualquier forma, casi todas las piezas de Olmo remiten simultáneamente a todas las que el Régimen dictatorial consideraba como

ideas disolventes, conceptos inmorales, propaganda de doctrinas marxistas y todo cuanto signifique falta de respeto a la dignidad de nuestro glorioso Ejército, atentados a la unidad de la Patria, menosprecio de la Religión Católica y de cuanto se oponga al significado y fines de nuestra Gran Cruzada Nacional. (Gubern, 1981:23).

La imagen de la sociedad que muestran estas piezas se contrapone diametralmente, por tanto, al «país en orden, y además alimentado, trabajando y feliz» (Sinova, 1989: 246) que el estado franquista celebra como avance de su «Gran Cruzada Nacional».

Las obras aquí investigadas rememoran los años del aislamiento internacional de España, el estancamiento económico durante la autarquía, los «años de hambre», con penuria de alimentos y desempleo masivo, e igualmente, recuerdan el movimiento de oposición que estaba reorganizándose a partir de los años cuarenta y que promovía huelgas y revueltas entre los obreros y estudiantes para mejorar las condiciones de vida (Biescas/Tuñón de Lara, 1983; Nicolás Marín/Alted Vigil, 1999; Gracia García/Ruiz Carnicer, 2001; Juliá/Casanova, 1999; Gracia García, 2004). Además, estas obras ponen en escena la oposición, tanto individual como colectiva, al monopolio del poder que ejerce la dictadura franquista. Por ello, sus *dramatis personae* son los oprimidos y vencidos, los miserables y los marginados de una sociedad partida en dos: las víctimas de la Guerra Civil, pobres, mendigos, prostitutas, alcohólicos y niños hambrientos; pero también los activistas políticos, obreros y estudiantes que luchan por una sociedad más justa y más humana. Conflictos y problemas todos ellos situados en un microcosmos, pero que concuerdan con los del macrocosmos.

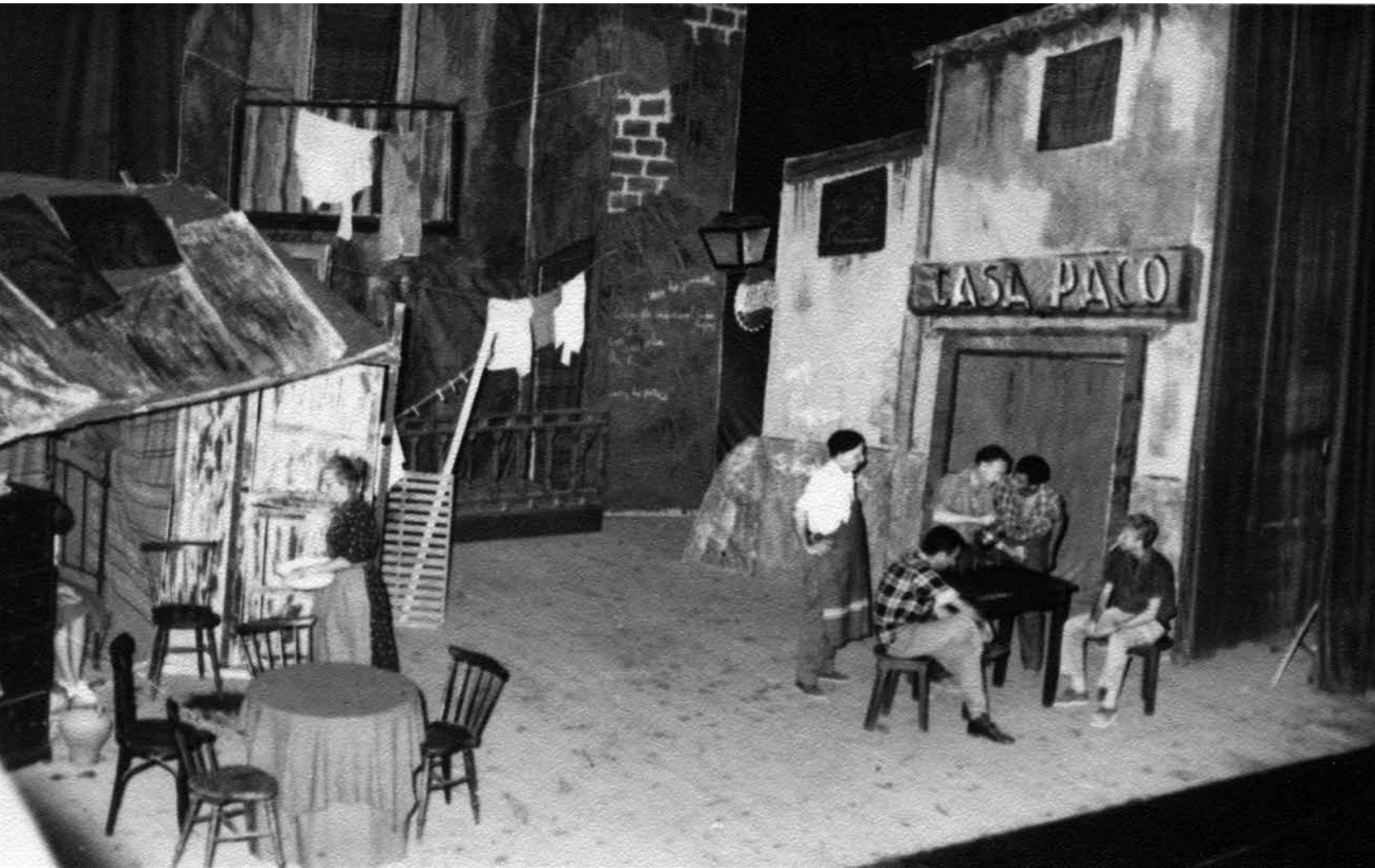
Las tensiones entre individuo y sociedad motivan en estas obras el impulso hacia la rebelión, al tiempo que evidencian que esta sublevación contra el Estado dictatorial conlleva –tanto para los luchadores aislados como para los colectivos– riesgos y sacrificios. Por esta razón, las obras tienen a menudo un desenlace trágico para los individuos, desenlace que contrasta fuertemente con el rayo de esperanza que queda para la sociedad, y que igualmente se deja traslucir en muchas de ellas. De ahí que los espacios esbozados por Olmo sean espacios cerrados, a veces verdaderas trampas, dentro de los cuales se desarrolla la tragedia de seres humanos incapaces de adaptarse al sistema deshumanizado, o sin apenas fuerzas ni capacidad para rebelarse. Además, estos espacios son fundamentalmente pobres, humildes, gastados, desmoronados y hasta miserables, tal como corresponde a los conflictos que en ellos se desarrollan.

Para escenificar la tristeza y el pesimismo que traen consigo las circunstancias explicadas arriba, Olmo opta en obras como *La camisa*, *La pechuga de la sardina*, *English spoken*, *Plaza Menor* y *Mare Nostrum* por el escenario simultáneo con decorado único, lugar idóneo para poner en escena, de forma metonímica, un fragmento representativo de todo un barrio con sus sitios habituales –la calle, el bar, la plaza pública, la casa de vecindad, la vivienda particular o una pensión, todos marcados por el uso recurrente de ventanas, balcones y terrazas– que dan cuenta de la situación desoladora en la que se encuentra el pueblo español. De esta manera, el decorado posibilita una entrada a la estrechez angustiosa de la vivienda de una familia y a lo privado, evidenciando así el encierro en que viven los personajes: la permanencia de los caracteres principales en el área común y semipública subraya visual y acústicamente el amalgamamiento de ambos espacios³; el abrir y cerrar constante de ventanas simboliza la dicotomía entre el espacio cerrado y el abierto. El espacio urbano del barrio revela ser *pars pro toto* de la ciudad, si no del país, estrategia que es de gran utilidad: lo que pasa en estos espacios cerrados representa lo que pasa en la gran urbe y, por ende, en el país entero.

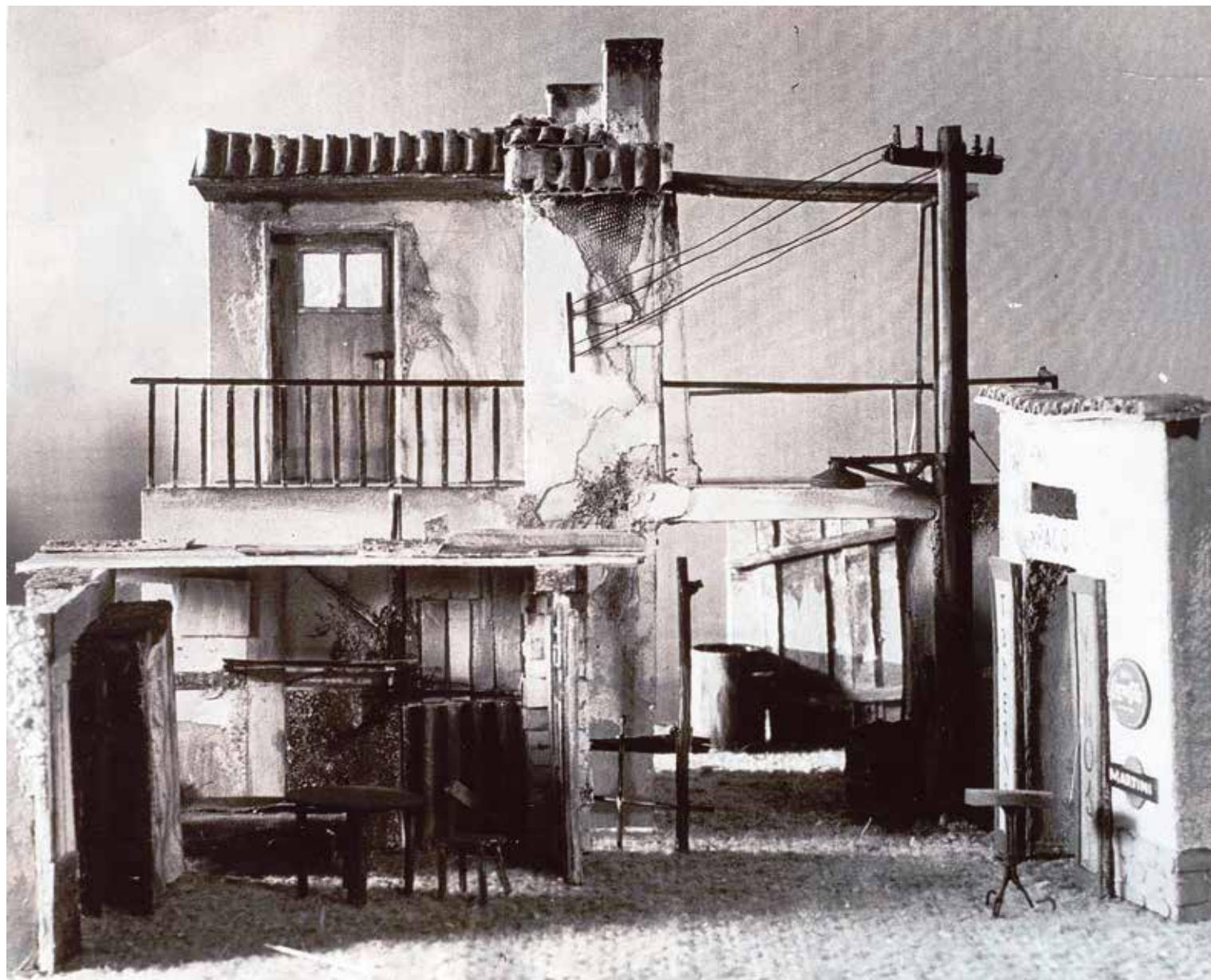
LA CAMISA (1960)

En *La camisa*, esta interrelación entre lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, la casa y el barrio, el microcosmos y el macrocosmos, se realiza de manera visual y acústica. El decorado simultáneo de esta pieza propone un espacio dramático bien preciso, que es el microcosmos del barrio, en el cual aparece la chabola de Lola y Juan integrada en un conjunto urbano formado por una calle, una plaza central con una taberna y una casa de vecindad:

Al alzarse el telón se ve una valla que, después de ocupar horizontalmente todo el primer término, tuerce en el extremo derecha y se pierde hacia el fondo. En segundo término, a la izquierda, y ocupando algo así como la tercera parte del escenario, se ve una humilde habitación de chabola. A la derecha, una puerta. Esta da a un solar. Dicho solar, menos por delante, está cerrado por una valla. A la derecha del solar, la calle arriba citada. A la derecha de la calle, o sea lateral derecha del escenario, se ve «Casa Paco», la tasca. Al perderse la calle hacia el fondo va a dar contra la fachada de



Representación de *La camisa* el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, por el Teatro Insular de Cámara (1963). CDAEM.
Escenografía de *La camisa* en el Teatro Kleist de Frankfurt (1964). CDAEM.



una casa popular de dos pisos. Cada piso tiene un corredor. El fondo de la calle corresponde con el portal de la casa. Hacia la derecha e izquierda de esta figura cruza otra calle. Las dos terceras partes del fondo, que es lo no ocupado por la fachada de la casa, es cielo raso. Naturalmente, todo lo anterior corresponde a un barrio extremo de Madrid. Durante los tres actos se mantiene la misma decoración. (Olmo, 1984: 135)

El elemento visual más significativo y simbólico es la «valla» que crea desde el principio la sensación del espacio cerrado, que es, en efecto, este barrio para sus habitantes. El único terreno abierto en medio del barrio, el solar, aparece «cerrado por la valla». De esta forma, Lauro Olmo crea una fuerte tensión entre encierro y libertad a través de los espacios. A su vez, al microcosmos cerrado del barrio se le opone una sociedad liberada que se anuncia en el espacio abierto sugerido por el «cielo raso». Puesto que este es «un barrio extremo de Madrid», se añade además la oposición entre centro y periferia, donde empieza a formularse el descontento con las condiciones socioeconómicas.

El dramaturgo, por tanto, concede al espacio dramático urbano una gran importancia ética, política y estética, ya que el conflicto dramático – que no pocas veces oscila entre dos polos opuestos: rebelión y sumisión, progreso y espíritu retrógrado, modernidad y tradición, razón y sentimiento, visión de la realidad y fuga hacia mundos imaginarios...– implica una configuración dialéctica del espacio. Por tanto, en *La camisa* resulta lógico que todos los sueños de Lola, quien al final emigra a Alemania, converjan en una misma imagen: la de una casa «abierta», cuyo simbolismo alude al macrocosmos, es decir, al país entero:

¡No quiero más víctimas en mi familia! Hay que aspirar, hija, a una casa con ventanas amplias, donde el sol y el aire se encuentren a gusto, donde el agua corra, donde cada cual tenga su cama pa' poder darle un repaso al día vivido. Y una mesa, con dos o tres sillas de más pa' la convivencia. Una casa que no te aprisione, que no te reduzca el cerebro. (Olmo, 1984: 181).

La plaza del barrio ofrece un cierto espacio abierto en oposición al espacio cerrado de la casa, sugiriendo cierta apertura hacia un mundo mejor, libre, pacífico. No obstante, para todos aquellos que pisan este espacio abierto a la espera de algún cambio que mejore la convivencia o la situación financiera presentes («aspirar», «ventanas», «que no te aprisione»), la

plaza culmina siendo un sitio sin salida. Lola es la única que logra escaparse para emigrar a Alemania.

Además, el espacio del barrio, espacio vital y de desenvolvimiento del pueblo, le resulta idóneo para desarrollar el tema de la lucha y la rebelión contra estructuras sociales injustas y deshumanizantes, como hará Olmo más tarde en *La condecoración*.

LA PECHUGA DE LA SARDINA (1962)

La pensión, que es la amalgama del espacio urbano interior y el exterior, es de gran relevancia e impacto visual, dramático y crítico. Así se plantea el espacio vital de las mujeres en *La pechuga de la sardina*: su situación es tan triste y desoladora como la de las hermanas solteras en *Las ilusiones de las hermanas viajeras* (1955), de José Martín Recuerda. La configuración dialéctica del espacio a la que venimos haciendo referencia, así como su semantización por medio de ventanas y balcones, también resulta extremadamente fructífera para interpretar la pensión como espacio de la tristeza, como última etapa del camino hacia el fracaso. Esta se percibe como fría, lúgubre, gastada, miserable, al igual que las relaciones humanas que se hacen y deshacen en su interior, donde reinan el egoísmo, la cobardía, el oportunismo y, en general, los instintos bajos y viles, donde se mueren los más frágiles y los más pobres. Así se explica el mensaje mucho menos optimista en esta obra que en *La camisa* (véanse, por ejemplo, Halsey, 1995; Nicholas, 1996: 41-46; Bauer-Funke, 2007: 490-505; sobre la censura, Fernández Insuela, 1998).

En *La pechuga de la sardina*, el decorado se mantiene igual durante los tres actos. También este barrio es popular y pobre, tal como lo es la pensión en su centro. Pero, a fin de explicar la situación de los más humildes y marginados, Olmo imagina en esta pieza el lugar de la acción dramática no como un espacio único, sino como una composición de varios espacios ensamblados que se presentan desde distintas perspectivas y según la iluminación del escenario. El dramaturgo los describe de manera muy detallada para hacer ver la perfecta fusión horizontal y vertical de las diversas habitaciones, que son los distintos microcosmos de la pensión y el barrio (siendo este último otro microcosmos integrado en el macrocosmos de la ciudad):

Al levantarse el telón se ve una casa de dos pisos. El primero, a ras de la calle, se divide en dos habitaciones. La de la derecha es mayor y cuenta en su fondo izquierda con unas escaleras que llevan al interior y al piso de arriba. Esta habitación comunica directamente con la calle. Es comedor y cuarto de estar. En su fondo derecha hay una cama turca. Entre esta y la escalera, una cómoda. Una mesa camilla ocupa el centro. A esto se añaden las sillas y todo lo que se considere necesario para conseguir un ambiente de clase media modesta. La habitación de la izquierda cuenta con una cama vieja, de hierro, y un armario de luna. También se ve un lavabo de madera con jarra y cubo para el desagüe, una mesilla de noche y en la pared fotografías de artistas de cine, reinas jóvenes actuales, etc. Todo ayudando a crear un clima de ilusión desbordada. Un alto ventanuco en la pared de la izquierda da al exterior.

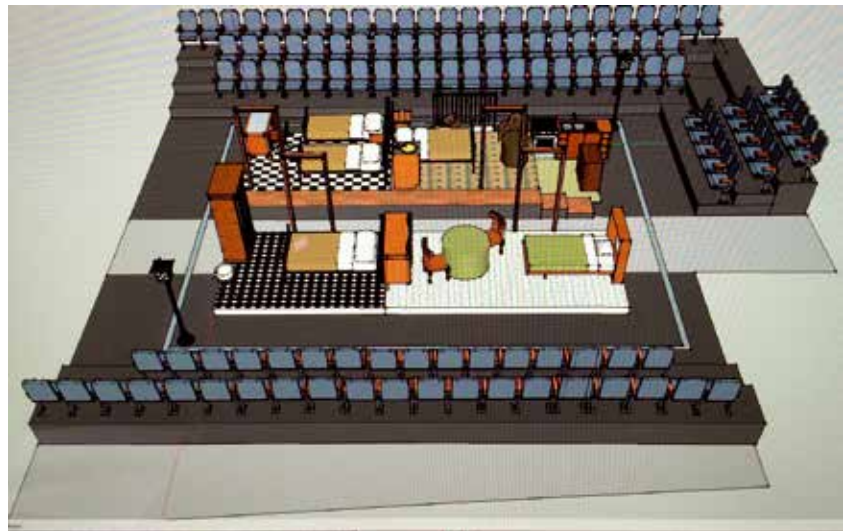
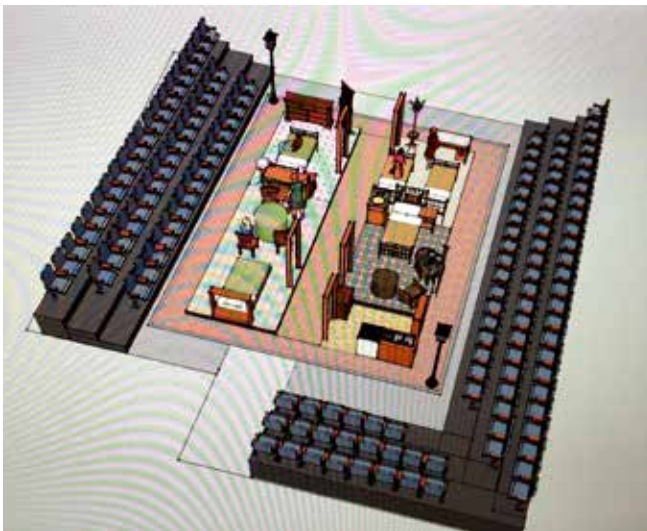
Subiendo las escaleras se llega a un estrecho pasillo con dos puertas, que dan, respectivamente, a dos nuevas habitaciones. La de la derecha cuenta con paredes que, según las necesidades de la acción, pueden quitarse y dejar al descubierto el interior. Esta habitación cuenta con otra puerta que da a una pequeña terraza enfrenteada con el público. La habitación de la izquierda tiene dos camas que dan los pies al público. Están separadas por una mesilla de noche. Encima de esta se ve un despertador. En la pared de la izquierda, una ventana da a la calle. (...)

La parte frontal de la casa da a una calle que ocupa el primer término del escenario. La parte izquierda da a un callejón estrecho, angosto, que se pierde al fondo. Toda la pared de la izquierda de este callejón, que es la que la encajona, se proyecta en dos esquinas, entre las cuales, y casi en primer término, figura perderse otro callejón. En el vértice de la segunda esquina y coincidiendo con el punto medio entre la ventana y el ventanuco de la casa, se verá un farol clavado. En la parte derecha de la casa se verá otro callejón, este sin salida, que da a una taberna. Toda la pared de la derecha, que a su vez encajona este callejón, comienza en otra esquina que ocupa el extremo saliente de este lateral. En el vértice, y a la altura adecuada, se verá otro farol igual al anterior. Esta esquina también figura dar a una calle. Está amaneciendo. Los dos faroles, con una luz algo difusa, alumbran la escena. En la habitación de arriba (...) se ve a Concha de pie ante la ventana y con la mirada perdida a lo lejos. (Olmo, 1963: 16).

La descripción del decorado anuncia perfectamente la compleja configuración de los conflictos dramáticos entre los diversos microcosmos. Las palabras clave son el «alto ventanuco», las puertas a la calle, la «pequeña terraza», «una ventana que da a la calle», los callejones «sin salida», las múltiples «paredes» que encierran el entorno, los dos faroles, la taberna; además, todo este conjunto urbano se caracteriza por una cierta estrechez. Para sus habitantes, la pensión se revela como el hogar familiar, la



Representación de *La pechuga de la sardina* en el Teatro Valle-Inclán de Madrid (2015). FOTÓGRAFO: MARCOSGPUNTO. CDAEM.



Bocetos escenográficos de Paloma Canseco para la representación de *La pechuga de la sardina* en el Teatro Valle-Inclán de Madrid (2015).
CORTESÍA DE MANUEL CANSECO.

trampa, la cárcel y el último refugio antes de terminar en la calle. Opino, pues, que la pensión no es únicamente un microcosmos del barrio, pues está compuesta por distintas habitaciones (que son otros tantos microcosmos), y conforma, junto con las casas y calles colindantes, el barrio (segundo microcosmos cerrado), el cual, a su vez, forma un contraste bastante fuerte con la ciudad (macrocosmos) en la que está insertado. En estos microcosmos se reproducen los problemas económicos, sociales, morales, psicológicos y de género de la España de por sí dividida.

Como se puede ver, Olmo define desde un principio las habitaciones, la pensión y el vecindario que las rodea como espacios cerrados interconectados entre sí. La integración escénica de las habitaciones y la representación del barrio con su taberna y sus calles se presentan, además, en un complejo entretejido óptico y acústico. Las cuatro habitaciones de la pensión, en las que viven las mujeres, son siempre visibles y se comunican con el barrio por medio de ventanas, puertas y balcones. El mismo barrio se percibe a través de las paredes de la casa, la taberna, las callecitas y los faroles que las alumbran. A lo largo de toda la pieza, el vecindario está tan presente como las habitaciones de la pensión: todo transcurre de forma simultánea mediante escenas mudas y habladas dentro y fuera de ella. Además, dicha pensión se integra en el conjunto del macrocosmos social mediante la presencia de instituciones estatales y eclesiásticas, que se hacen escuchar de múltiples maneras, e interfieren de distintas formas en la vida de las mujeres, cuyo contacto con el mundo externo suele ser negativo las más de las veces. Esta función conectora la desempeñan igualmente las ventanas y la terraza de la pensión, que son, además, los lugares desde los cuales se construye una densa red de miradas, puesto que los personajes se atisban, inspeccionan y espían continuamente. Claramente se establecen sendas dicotomías entre las habitaciones de las mujeres que entran en conflicto, y entre las habitaciones y la calle. Cada uno de estos espacios es un territorio de lucha. Además, mirar y observar son elementos que movilizan la acción dramática y revelan el conflicto central de la obra. Por esta razón se utilizan de forma recurrente palabras como «mirar», «inspeccionar» y «observar» en las acotaciones, para caracterizar a los personajes que ven deliberadamente a sus vecinos y a los transeúntes en la calle. Por otra

parte, existe un fuerte contraste entre los lugares pisados por las mujeres, que son los espacios cerrados de la pensión, y el mundo exterior, donde actúan sobre todo los hombres, contraste que desemboca en un evidente contacto negativo entre los dos grupos de personajes.

En efecto, las distintas biografías femeninas que se despliegan aquí muestran las reducidas oportunidades de desarrollo económico, social, cultural e intelectual que tenían las mujeres durante el franquismo. Dentro de la pensión es sobre todo la habitación de Soledad –*nomen est omen*– la que pone al descubierto la imposibilidad de escaparse del sistema o de liberarse del rol tradicional asignado a la mujer por el Nacional-catolicismo. Al espacio cerrado –que aquí es a la vez su habitación, la pensión, el barrio y toda la sociedad alrededor– se opone un frágil espacio abierto compuesto por un paisaje o mundo de ensueños, que subraya la situación sin salida de esta mujer. La descripción de la habitación de Soledad visualiza este conflicto entre veleidades reaccionarias y actitudes modernas y emancipadas a las que ella no se atreve:

La habitación de la izquierda cuenta con una cama vieja, de hierro, y un armario de luna. También se ve un lavabo de madera con jarra y cubo para el desagüe, una silla de noche y en la pared fotografías de artistas de cine, reinas jóvenes actuales, etc. Todo ayudando a crear un clima de ilusión desbordada. Un alto ventanuco en la pared de la izquierda al exterior. (Olmo, 1963: 71).

Pero este motivo, el «alto ventanuco» no sirve para dar el impulso liberador de escaparse de los mundos de «ilusión desbordada» que atan y encierran a Soledad. En la acotación citada arriba se omite un detalle significativo, que son las rejas de las ventanas, a las que se alude en otro momento de la acción, rejas que agudizan el encerramiento de esta mujer. Al terminarse el drama, es precisamente ella quien choca con suma fuerza con la realidad. Tal comentario agrio sobre la situación de la mujer durante la dictadura de Franco lo encontramos igualmente en *El perchero* (1953) y en *La señorita Elvira* (1963), de Lauro Olmo.

Otra figura simbólica de la situación de la mujer en la sociedad tradicionalista y retrógrada es Doña Elena, personaje soplón sobre el que recae un agrio comentario, porque espía e inspecciona a las demás mujeres con sus prismáticos. Al situar a Doña Elena en la terraza, Olmo demuestra que

el problema no solo ocurre de puertas adentro, sino también afuera, en público, en la terraza, en la que aparece su figura negra sobre un fondo blanco, destacando aún más el odio de esta mujer. La simultaneidad de la salida de Doña Elena y el grito del vendedor: «¡Ha salido *El Caso!*!» –el semanario de sucesos, escándalos y crímenes– acentúa la mirada irónica sobre esta figura tristemente desleal y traicionera con las demás mujeres.

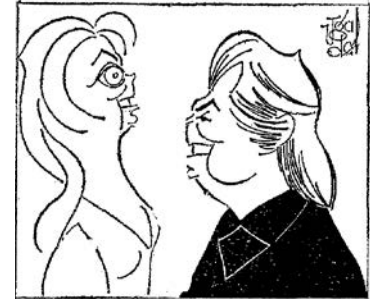
La salida de Doña Elena a la terraza se percibe como acción amenazante, pero también se revela, más tarde, que este personaje busca una solución para conectarse con las otras mujeres de la vivienda, y anuncia, en este sentido, un gesto liberador. Esto se hace más evidente cuando irrumpe de forma clandestina en la habitación de otra mujer para ponerse las prendas íntimas y eminentemente femeninas de su vecina. Así se muestra que ella también es víctima del sistema coartador del que intenta liberarse.

El decorado del barrio en esta pieza se singulariza por los aspectos centrales aquí destacados: la triple configuración del espacio urbano (relación macrocosmos/microcosmos; dialéctica espacio abierto/espacio cerrado; función de la ventana, del balcón, de la terraza). Todos estos motivos traducen visualmente la difícil situación económica de los personajes y conforman un espacio ideal para el teatro crítico, ya que conectan al tiempo que diferencian lo privado y lo público, lo particular y lo general.

LA CONDECORACIÓN (1963-64)

Una configuración espacial similar se plasma en *La condecoración*. Escrita entre finales de 1963 y principios de 1964, se caracteriza por un espacio cerrado y dominado por un personaje patriarcal y también dictatorial, espacio cuya atmósfera claustrofóbica permite concebir la rebeldía contra el patriarca como una consecuencia lógica. De ahí que el lugar se defina también en este caso por medio de la dicotomía entre un «espacio cerrado» y un «espacio abierto». El dramaturgo configura la acción dramática fundamentalmente en torno a la represión, la cual conduce, dentro del espacio cerrado, a la rebelión. Es de notar, asimismo, que la rebeldía de los personajes contra lo injusto y lo represivo del sistema se inicia al penetrar un personaje desde fuera, de modo que se rompe el silencio y se pone en marcha

«LA CONDECORACION», TEATRO CRITICO Y POLITICO DE LAURO OLMO



Caricatura de Queta Claver y Carlos Lemos en *La condecoración*, por Ugalde. (ABC, 12-3-1977).

PLENO POR RECURSO

Título: "LA CONDECORACION"

Autor: Lauro Olmo

Traductor:

Adaptador:

Compañía:

Teatro:

Fecha de inscripción:

Finaliza el plazo según el Reglamento:

ENVIADA A:	Fecha	Devuelto	Dictamen	OBSERVACIONES	
				A.	P.
Rvdo. P. Blajot	2-3-65	8-3-65	PROHIBIDA		P.
Rvdo. P. Artola	16-2-65	23-2-65	PROHIBIDA		P.
Rvdo. P. Fierro	2-3-65		En suspenso		
Sr. Arroita	2-3-65		P		
Sr. Auz	2-3-65		En suspenso		
Sr. B. de la Torre	2-3-65		P		
Sr. Baquero	2-3-65		P		
Sr. Prego	2-3-65		P		
Sr. Barceló	16-2-65	23-2-65	PROHIBIDA		P
Sr. Martínez Ruiz	2-3-65		P		
Sr. Vázquez Dodero	2-3-65		P		
Sr. C. de la Torre	2-3-65		En suspenso		
Sr. Mostaza	16-2-65	23-2-65	PROHIBIDA		P
Sr. Director	2-3-65				
Sr. Subdirector	2-3-65				
Sr. Secretario General	2-3-65				
Sr. Jefe del S. de Teatro	2-3-65	10-3-65	PROHIBIDA		P

Insc. del Serv. de Public. del M. U. L. - Madrid, 1.2.1965 (Ins. 1.000)

- 17 -

¡Justicia! ¡Libertad! ¡Bondad!

(Cogiendo a su hija por los hombros)

Son palabras horribles. ¡No, no las pronunciéis vosotros!
¡Que en esta casa no vuelva a hablarse de justicia, de
libertad, de bondad!

(Dejando a Luisa)

¡Si le pasara algo a Pedro, yo...! ¡Qué vida la mía!

LUISA.- Sí, mamá, ¡qué vida la tuya! ¡Qué asfixiante sensa-
ción de fracaso! Detrás de todo lo que acabas de decir
no hay más que miedo y un cariño mal entendido. Egoísmo,
mamá. Defiendes, y perdona que te lo diga así, tu como-
didad.

Dª MARIA.- Defiendo nuestra paz.

LUISA.- Llámalo como quieras, pero no digas nuestra paz. No
hay más paz que la de todos. Esa paz por la que lucha tu
hijo, mi hermano.

Dª MARIA.- Enfermedad juvenil. Se lo pasará.

LUISA.- (Ya cerrado el bolso mira fijamente a su
madre)

¿Qué han hecho de tí? Tu casa es cómoda. Puede decirse
que no careces de nada, pero ¿qué han hecho de tí? No,
mamá. La resignación, el hastío, todo eso es cosa nues-
tra. Yo no consentiré...

Dª MARIA.- También tuve tu edad, hija.

LUISA.- Sí. Y un marido vencedor. Pero, ¿qué han hecho? ¿Qué
han hecho contigo? ¿Cómo es posible que...? Mira, mamá:
preferiría que mi padre figurase entre los...

Dª MARIA.- ¿Entre los qué, hija?

(Breve pausa)

¿Entre los muertos?

(Breve pausa)

¿O te refieres a los derrotados?

una revuelta mediante la cual se imagina el fin del sistema opresivo. De ahí que la obra aluda como *pars pro toto* a una sociedad siempre dividida, y la Guerra Civil se evoca como el desgraciado origen de todos los males.

Por cierto, en *La condecoración*, Olmo muestra el intento y luego el fracaso trágico de la generación más joven de rebelarse contra el poder dictatorial del padre de familia, muy condecorado por el propio jefe del Estado. La agresiva denuncia de la dictadura franquista en esta obra tuvo como consecuencia, como era de esperar, su inmediata prohibición por la censura en 1964; también fueron rechazadas otras solicitudes de aprobación en 1965, 1966 y 1976 (véanse los votos de los censores presentados y comentados por Muñoz Cáliz: 1995: 125-126; y 2006: 258-271). El veto censor se debió no solo al antifranquismo de la obra, sino también al compromiso político de Lauro Olmo, ya que en septiembre de 1963 había firmado la carta de protesta de los 102 intelectuales contra la opresión de los mineros en Asturias, y después de que el ministro de Información, Fraga Iribarne, atacara a los intelectuales, firmó otra carta en la que los atacados volvieron a arremeter contra este político (véase Fernández Insuela, 1986: 61-64). Así, el intento de Alberto González Vergel de poner en escena *La condecoración* en 1965 fracasó. Aunque la obra se estrenó en Francia ese mismo año (véase Fernández Insuela, 1986: 72), el público español tuvo que esperar hasta 1977 para poder verla estrenada en el Teatro Infanta Isabel (véanse, entre otros, Fernández Torres, 1977: 15; Álvaro, 1978: 17-20); incluso no se publicó hasta 1985.

La crítica literaria no ha prestado mucha atención a esta obra (véase Bauer-Funke, 2007: 399-409), lo que resulta sorprendente a la vista de su crítica radical a la dictadura, sobre todo porque que desmitifica la retórica oficial del franquismo presentándola como altamente destructiva, a través de un contradiscurso polifónico de los representantes de la oposición amordazada –tanto en el microcosmos de la acción dramática como en el macrocosmos al que alude–. Por esta razón, el comentario sobre su contenido es más detallado, antes de analizar el concepto espacial como lugar de la resistencia al régimen de Franco.

Aunque Olmo subraya en el prefacio de la edición de 1985 que su obra sólo representa «una conmoción familiar, doméstica» (Olmo, 1985: 6), esto

no significa que no sea también –o sobre todo– «una historia con un indudable fondo sociopolítico en la que es constante la resonancia de nuestra última guerra civil» (Olmo, 1985: 5). Para ello, el autor se esfuerza por presentar «con cierto realismo [...] seres vivos, seres de nuestro contorno». Lo consigue mostrando la destrucción de una familia en 36 horas. *La condecoración* es así la prueba de que la fórmula estética del teatro antifranquista –el respeto a las tres reglas de la poética aristotélica, la estética del drama realista y la dicotomía entre espacio abierto y cerrado– sigue siendo válida hasta bien entrados los años sesenta. Sin embargo, en consonancia con el tema de la obra, Olmo no hace protagonistas a los pequeños y a los «golfos» –como había hecho en *La camisa*–, sino a los representantes de la alta burguesía y a los militares, es decir, a los pilares del régimen dictatorial. Los personajes son Don José, quien recibe la condecoración militar epónima, su esposa Doña María, su amigo Don Lucas, su hijo Pedro, luchador y activista clandestino para la democracia, su hija Luisa y Antonio, el novio de Luisa y cabeza de la sublevación antifranquista.

La acción, estructurada en dos partes, gira en torno a la condecoración militar que se le concede a don José por los servicios que ha prestado al Estado. Sin embargo, en el transcurso de la trama, la condecoración en tanto que símbolo de la «Cruzada» y la retórica de «España una, grande, libre» se convierte en la herramienta de la división de la familia en las dos Españas, que luego se enfrentan en el salón de la casa. Una vez más, esta «contienda» termina con la victoria de los «vencedores». El día de la entrega de la medalla surge el conflicto porque, paralelamente a la celebración, tiene lugar una importante acción de la oposición antifranquista, y el hijo de don José, Pedro –que, como estudiante, pertenece al grupo de resistencia clandestina–, es perseguido por la Policía y finalmente detenido. En conversación con su hija Luisa, Doña María revela cómo siente el hecho de que el sufrimiento del pueblo se oculte tras la retórica oficial:

Ellos podrán decir bellas cosas y hasta permitirse heroísmo; pero por miles, por millones tendrán estos testigos en contra. Millones de arrugas, de ojos que miran desde la tristeza. Testigos que no se dejan sobornar. Testigos que forman mi cara –¡la tuya aún no, hija!–, la cara de una gran mayoría. Esa cara educada en el miedo y en la crueldad. (Olmo, 1985: 61).



Saludos del autor y los intérpretes la noche del estreno de *La condecoración*, en el Teatro Infanta Isabel (1977). FOTÓGRAFO: MARTÍN SANTOS YUBERO.

Y también la condecoración es para ellos, los vencidos, sólo un signo de la división del país:

Detrás de medallas como ésa, no se encuentran más que los muertos, los torturados, y esa horrible cadena que arrastran los fracasados. ¿Vencedores? ¿Vencidos? ¡Qué orgullo más demoledor! (Olmo, 1985: 63).

Se hace evidente que la casa del «marido vencedor» (Olmo, 1985: 62) está infiltrada políticamente por todos lados, pues durante su conversación, madre e hija destruyen los escritos políticos y la lectura ideológica de Pedro para ahorrarle más problemas. Mientras tanto, Don José ha negociado con la Policía que Pedro será liberado si les entrega a su amigo Antonio. Para que su hijo vuelva al camino «correcto», Don José ha sugerido a la Policía que Pedro sea encarcelado en su casa: el espacio cerrado está configurado en esta obra de forma radical, convirtiendo así el hogar familiar en cárcel. La última escena tiene lugar durante la noche. Se oye una explosión a través de las ventanas, y las sirenas de los coches de Policía suenan una y otra vez. Doña María, Luisa y Julia esperan a Don José y a Pedro. Luisa intenta llamar a Antonio, pero como nadie responde, sale del piso para avisarle de que la casa está rodeada por la Policía. Finalmente, el padre reaparece solo y dice que Pedro le escupió en la cara cuando le sugirió traicionar a su amigo Antonio. Cuando suena el timbre y Julia intenta avisar a Antonio, Doña María le invita al piso. Pero Don José ya está esperando a Antonio en la escalera y le dispara. El drama termina con una apoteosis:

(Un poco lejano, comienza a oírse el coro de voces juveniles entonando el mismo himno patriótico que en el comienzo, más o menos, de la primera parte. [...] El himno va creciendo en intensidad. Reaparece en la puerta DON JOSÉ, entra y cierra. Echa sobre la mesa la pistola. Por el balcón abierto entra el himno, siempre creciente. DON JOSÉ coge la condecoración, la mira. El himno ya se oye en su máxima intensidad. Al fin, según se va alejando el himno, DON JOSÉ suelta la condecoración con un gesto que muy bien pudiera ser de cansancio.) TELÓN. (Olmo, 1985: 82).

La división de la sociedad en vencedores y vencidos domina la obra y se refleja, como en todos los dramas antifranquistas, en el concepto espacial. Como en *La mordaza* (1954) de Alfonso Sastre, el salón-comedor burgués es el lugar de la acción donde se manifiesta el dominio del jefe de familia dictatorial. Por supuesto, la condecoración se exhibe en «el sitio más privi-

legiado de esta casa» (Olmo, 1985: 17), es decir, en el lado derecho del escenario, sobre un aparador. Es igualmente significativo que la habitación de Pedro se encuentre a la izquierda del escenario; aunque esta habitación, que le sirve como refugio, no es visible para el público, forma parte del piso y deja claro que la esfera de poder de Don José ya ha sido infiltrada por el adversario político. Esta función subversiva la cumplen también todos los demás personajes de la casa: Doña María representa al pueblo desilusionado que comprende que se usa la retórica pomposa para ocultar la triste realidad de la España «del estraperlo». Luisa ya está asociada al adversario político Antonio, y la criada Julia es otra representante de los oprimidos y marginados. Todos estos personajes intentan transformar el piso del patriarca en un lugar de resistencia al franquismo.

La «victoria» de los franquistas sobre el pueblo y sobre la oposición política es palpable desde el principio de la obra. Es cierto que hay un gran balcón en el centro del escenario, cuyas puertas están a veces abiertas de par en par. Pero esta apertura de las puertas no significa la apertura del espacio dominado por Don José, quien, de esta forma, se caracteriza como un doble del dictador Franco². A través de esas puertas abiertas, los fragmentos de palabras, canciones y ruidos penetran una y otra vez, perfilando así el macrocosmos fuera del escenario: en primer lugar, se produce la llamada de un vendedor de chicles americanos, expresión de la apertura a Occidente criticada por Olmo por consistir principalmente en la adopción de hábitos de consumo. Otro elemento acústico que resuena en el piso a través de las puertas abiertas del balcón es el «himno patriótico» (Olmo, 1985: 22) de un joven coro desfilando por la calle en el «paso marcial» (Olmo, 1985: 23). Este coro enmarca la acción, ya que también constituye el fondo acústico de la apoteosis final. Y, por último, son las sirenas de los coches de Policía las que entran en el piso después del atentado, subrayando así la omnipresencia de las autoridades del estado franquista.

Las transiciones entre las distintas escenas se practican técnicamente de forma siempre idéntica, mediante una apertura de las puertas y un cambio de iluminación: «[...] se oscurece la habitación y, como impulsado por la fuerza vital de la calle, se abre el balcón dejando entrar la luz, los ruidos ambientales de la ciudad y el repetido pregón [...]» (Olmo, 1985: 24). Sin embargo, ni los

sonidos ni la luz que entran por las ventanas simbolizan en absoluto el viento del progreso, sino que deben interpretarse como la penetración del microcosmos (el piso de Don José) por el macrocosmos; de hecho, este piso reproduce las estructuras sociales y políticas del macrocosmos que lo rodea: tanto en uno como en otro, se impone la «tristeza que nos rodea» (Olmo, 1985: 17) contra la cual Pedro lucha del lado de la oposición. Al transformar Don José finalmente este piso en una cárcel para su hijo, reproduce una situación social que se muestra así también en el macrocosmos. El encierro y la vigilancia de la casa son otra muestra de la analogía entre el microcosmos y el macrocosmos.

Como Pedro no puede escapar del espacio cerrado —ya sea del microcosmos o del macrocosmos—, opta por un tercer lugar cerrado: la cárcel. Así, mantiene la esperanza de que Antonio, el jefe del grupo de la resistencia antifranquista, siga sin ser descubierto. El desenlace del drama muestra, sin embargo, que, debido a la interpenetración de los diferentes espacios cerrados por parte de los representantes del poder, no es posible derrocar la dictadura porque sus estrategias para mantener el poder funcionan de forma perfecta. Para Don José, la condecoración es a la vez el símbolo y el elixir de vida: solo por ella ha querido servir a la «patria» —«cueste lo que cueste» (Olmo, 1985: 66)— y aunque sea sacrificando a sus propios hijos.

EL CUERPO (1965)

La condecoración fue escrita en un momento decisivo y refleja las tensiones y crisis internas por las que estaba pasando España a principios de los años sesenta. En su siguiente obra, la tragicomedia *El cuerpo*, de 1965, Olmo retoma el conflicto generacional y, sobre todo, ideológico de *La condecoración*. Sin embargo, en *El cuerpo*, estrenado en 1966 (véase Álvaro, 1967), todas las referencias políticas al franquismo se trasladan al lenguaje del deporte y la «condecoración» se sustituye por premios deportivos. Fernández Insuela acierta en subrayar que el fondo antifranquista era difícil de entender:

[...] ahora trata de burlar la censura mediante la presentación de una acción que gira alrededor del culto a la fuerza física y de un cierto machismo. Triunfa en su objetivo de conseguir la autorización (solo alrededor de una docena de expresiones de tipo erótico o fisiológico; Muñoz Cáliz 1995, p. 126-127), pero a costa de que el espectador no vea con la nitidez suficiente la conexión entre la historia dramatizada y la subyacente intencionalidad política, el ataque al régimen de Franco. (Fernández Insuela, 2022: s.p.)

El tema de *El cuerpo* es la lucha de poder entre el envejecido, musculoso y vigoroso Don Víctor y el joven amigo de su sobrina. El escenario del duelo en *El cuerpo* es, como en *La condecoración*, el salón-comedor burgués con balcón, desde el que Don Víctor mira directamente a la sala de entrenamiento de su adversario. A diferencia de *La condecoración*, Don Víctor es vencido aquí por el joven retador y termina desfigurado por la pandilla de su sobrina, con una peluca y con un ridículo disfraz de luchador. La ridiculización de «Víctor» dentro del espacio privado sirve para proyectar esta imagen de un «victor» derrotado y burlado hacia afuera, hacia el espacio público, con lo cual resulta obvia la carga antifranquista de la obra.

EL CUARTO PODER (1963-1965) Y OTRAS OBRAS NO REALISTAS

En esta misma etapa de su carrera dramática, Olmo explora también otras modalidades estéticas. En efecto, en las diversas piezas que forman *El cuarto poder* emplea formas más alegóricas para formular una fuerte crítica de la censura de prensa: recurre a la farsa, al teatro del absurdo y a la alegoría. Los decorados de las piezas se liberan en parte de una función mimética; son abstractos y remiten a «distintos lugares del mundo» (Olmo, 2004, vol. I: 448), donde aparecen los símbolos y los sitios que ya conoce-

Guía de censura de *El cuarto poder* (30-3-1976).

MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO
 DIRECCIÓN GENERAL DE ESPECTÁCULOS

GUIA DE CENSURA

Visto la instancia sujeta por
 con fecha 30 de marzo de 1976

CONSIDERANDO:

Esta Dirección General ha resuelto
 la obra titulada *El cuarto poder*
 de LAURO OLMO
 que ha de representarse la Compañía
 bajo las condiciones que se establecen al dorso.
 Lo que comunico a Vd. para su conocimiento y demás efectos.

Madrid, 30 de marzo de 1976

El Director General

Sr. Director de la Compañía

CONDICIONES PARTICULARES

La presente guía de censura queda sometida a las siguientes condiciones:

- 1.ª Es intransferible, bajo la responsabilidad del cedente y del concesionario.
- 2.ª Toda alteración de los datos establecidos en la petición o cualquier modificación del texto aprobado que no cuente con la aprobación expresa de la Dirección General de Espectáculos será considerada como causa de caducidad de esta guía de censura.
- 3.ª Este documento carece de validez si no se acompaña al mismo libro-acta en todas sus páginas por la Dirección General de Espectáculos y en cuya cubierta constará, además de la fecha del otorgado, la Compañía a que pertenece y el número de esta guía.
- 4.ª La Dirección General de Espectáculos se reserva el derecho de inspeccionar en todo momento la representación de la obra autorizada, pudiendo delegar esta facultad en los Delegados Provinciales e Inspectores.
- 5.ª Solamente se permitirá la entrada de los menores de dieciséis años a la representación de aquellas obras en cuya guía de censura conste la calificación de *tolerado o recomendado para menores*.
- 6.ª El cumplimiento de cualquiera de los datos consignados en la petición de censura será tramitado de acuerdo con la ley en vigor.
- 7.ª Contra la resolución recaída podrá interponerse recurso ante el Excmo. Sr. Ministro de Información y Turismo.
- 8.ª Supresiones. Pág. 13 del tomo 24

Representación al aire libre del
guñol *Don Especulón*,
en la campaña electoral del
Partido Socialista Obrero Español.

CDAEM.



mos: «una valla» (421), «ventanas colgadas del aire» (448), una «habitación con ventana cerrada» (449), una «plazuela de mercado» (472), fachadas y una «plazuela popular» con un balcón (491), un despacho con «una ventana que da a la calle» (507). Todos estos elementos del decorado señalan espacios urbanos poco concretos, pero cerrados, por lo que pueden entenderse muy bien como signos de un régimen totalitario.

Espacios dramáticos irrealistas dominan también en varias piezas, como, por ejemplo, en la farsa *Cronicón del medioevo* o *Historia de un pechicidío* o *La venganza de Don Lauro* (1967) y en *Spot de identidad* o *Los maquilladores* (1975), obra en la cual el espacio dramático —«un plató de televisión»— es caracterizado por lo absurdo para burlar el lenguaje de la publicidad. Otro ejemplo es *Don Especulón* (1979), una «farsa guñolesca con una defensa de los intereses de los ciudadanos madrileños humillados por la estafa y la corrupción en plena década de los ochenta» (Conde Guerri, 2004: 281-282).

PLAZA MENOR (1967)

Con *Plaza Menor* Lauro Olmo vuelve al barrio. La configuración del espacio urbano como cerrado y agobiante es semejante a los microcosmos que el dramaturgo planteaba anteriormente en *La camisa* y *La pechuga de la sardina*: un decorado único, con una taberna, el interior de una casa, con ventanas al corredor, y una pequeña plaza. Según José Monleón (2004, vol. II: 10), *Plaza Menor* es un homenaje a «la España popular». Sin embargo, el tema principal de la obra es la censura y cómo ésta oprime a la gente –la prohibición de la obra por la censura franquista no extrañó. Por este motivo, el espacio dramático está dominado por ventanas con rejas:

Al alzarse el telón vemos, reproducida en el telón corto, una ventana con rejas. Esta ventana, según veremos, es la que domina entre las que hacen juego en la Plaza Menor. Se oyen unos golpes restallantes. Los DOS AMIGOS, en primer término, mantienen un diálogo duro, tenso. Toda esta primera escena tiene un aspecto fantasmagórico, alucinante casi: como irreal. Y que no sugerirá ninguna clase de represión, sino nervios que se desmandan. (Olmo, 2004, vol. II: 23)

[...]

(Se alza el telón corto. Vemos una extraña, sugerente y cambiante en tonalidades, según el juego de luces, Plaza Menor. Uno o dos callejones, algún escalón y dos o tres cambios de nivel en el piso consiguen una nota peculiarmente popular, muy humanizada, con mucho tiempo encima. En una palabra: es una plazuela con historia. Lo que abunda en ella, en sus ventanas, en sus tragaluces, en su alcantarillado, son las rejas. Rejas en un juego constante que, en determinados momentos, adquieren un tinte amenazador pero que nunca darán la sensación de rejas policiacas, sino de rejas sociales mentales, etc. [...]) (25)

En efecto, el *leitmotiv* de *Plaza Menor* son las rejas. Siempre están bien visibles, tal y como lo subraya el dramaturgo en sus acotaciones (23, 25, 56, 62, 66). Olmo insiste en el significado de las rejas para aclarar el verdadero impacto del espacio cerrado: «las rejas –rejas que nunca darán la sensación de rejas policiacas, sino de rejas sociales, mentales, etc.– [...]» (62).

Sin embargo, el desenlace de esta obra deja sentir un espacio abierto hacia un futuro mejor en el que la libertad existe. En efecto, el AMIGO 1 se rebela contra la censura al comenzar a cantar la «canción-protesta», luego se dirige a otros hombres –el público–, con lo cual empieza a transgredir la cuarta pared, para inspirar entonces al Hombre del periódico un acto igualmente

liberador. De esta manera, los dos personajes sirven como impulsores para la liberación, así que resulta obvio hasta qué punto esta obra dramática es una acusación de la censura:

AMIGO 1.- ¿Qué ha sucedido?

(El AMIGO 2, como respuesta, echa un brazo por los hombros de LOLITA y, en silencio los dos, hacen mutis.

El AMIGO 1 hace ademán ahora de ir a preguntar al VIEJO, pero éste, dándose la vuelta, inicia también el mutis. El AMIGO 1 corre hacia él, lo agarra por un brazo y, enfrentándolo con él, inquiere una vez más:)

¿Por favor, qué ha sucedido?

(EL VIEJO le mira durante un breve instante, y al fin, reanudando el mutis, sale de escena. Entonces el AMIGO 1 se dirige al público y, por última vez, repite su pregunta:)

¿Qué ha sucedido?

(Queda un instante mirando al público. Lejana comienza a oírse la canción-protesta, que viene acercándose, acercándose. De pronto el AMIGO 1 se quita la peluca, la tira contra el suelo y, sin cesar la música, es ahora él el que interpreta la canción-protesta. Y por primera vez se entiende perfectamente la letra.)

Al aire,
al aire las palabras:
Lejos anda el amor.
Al aire,
al aire las palabras.
Ahí,
donde dobla la esquina,
aguarda la esperanza
Al aire,
al aire las palabras,
hablemos,
compañeros.
¡Al aire,
al aire las palabras!

(El del periódico, dejando de leer, se levanta, rompe el periódico y tira los trozos al suelo. Hecho esto, pasa del escenario a la sala y, mezclándose

entre el público, se sienta en una de las butacas, como un espectador más.

El AMIGO 1 canta ahora los primeros versos de la letra:)

Al aire,
al aire las palabras,
lejos anda el amor.

(Y cae el telón.) (Olmo, 2004, vol. II: 75-76).

ENGLISH SPOKEN (1967) Y MARE NOSTRUM, S.A. (1966)

English spoken forma igualmente parte de las piezas realistas. Retoma algunos temas ya desarrollados en *La camisa* y *Plaza Menor*, como son la penuria económica y la emigración. Según Oliva, es el retrato de «una España incapaz de alcanzar un puesto digno en Europa» (Oliva, 2004, vol. I: 520). Significativamente, el decorado es casi idéntico al decorado de *Plaza Menor*, como se puede comprobar aquí, puesto que Olmo reutiliza la misma configuración espacial con plaza, taberna y casa individual:

Al alzarse el telón se ve, al fondo, la fachada de una taberna y parte del interior de ésta. Encima, un piso y un corredor popular con puertas a derecha e izquierda. Ésta da a una escalera que baja y termina en otra puerta situada en el extremo izquierda de la taberna. Todo es de trazo irregular y, por las partes convenientes, se ve un tejadillo de tejas que sobresale en un alero gracioso y ambientador. Delante de la taberna se ven dos o tres mesas con alguna banqueta o taburete alrededor. Adosados a la pared se ven también dos o tres banquitos de madera, todo con un aire muy popular, aunque algo adulterado por retoques que pretenden acentuar su tipismo. A izquierda y derecha, dos callejones, con un pivote de piedra en medio cada uno, cercan el escenario dándole aspecto casi de plazuela, de íntimo rincón. En conjunto todo resulta muy humanizado, con mucho tiempo encima. (Olmo, 2004, vol. I: 533)

En *Mare Nostrum, S.A.* (1966), retitulada *Mare Vostrum, S.A.* (1978), se deja sentir igualmente la reflexión crítica sobre el rol de España en Europa (véase Fernández Insuela, 1983). En esta obra, Olmo formula una fuerte crítica al turismo de los años sesenta. Por ello, la obra no está ambientada en un entorno urbanístico, sino al borde del mar: «En un cuartucho de pescadores, sintético y mínimo, se ve a la Vieja realizando alguna faena casera. Al fondo está el mar Mediterráneo.» (Olmo, 2004, vol. I: 237). Es decir, el mar que simboliza normalmente la libertad y la apertura.



Páginas del libreto de
Luis Candelas. CDAEM..

LUIS CANDELAS. EL LADRÓN DE MADRID (1987)

La gran diversidad dramática y dramaturgica de los espacios urbanos del teatro de Olmo abarca igualmente su teatro menos realista, un teatro irreal, farsesco y hasta absurdo. Ya se ha visto cómo en *El cuarto poder*, compuesto por siete piezas cortas, se despliega un ambiente alegórico, irreal e incluso fantasmagórico. En otras piezas, Lauro Olmo saca del olvido varios lugares urbanos emblemáticos de la ciudad de Madrid, como, por ejemplo, en *La jerga nacional* (1986), el Café Español, o la Puerta del Sol en el musical histórico *Luis Candelas. El ladrón de Madrid*, dedicado al bandido romántico epónimo. Los espacios urbanos detallados en esta obra siguen cronológicamente la biografía del ladrón hasta su muerte (véase Santolaria Solano, 1995).

En efecto, siguiendo el ritmo de la acción, se despliega el juego constante con los distintos lugares urbanos: desde «un amplio salón-terrazza» (Olmo, 2004, vol. II: 495), la acción pasa a una «especie de gabinete-camerino» (501), luego a la Plaza del Sol (502), a otro camerino, a un «desván» (532), al «salón-taller de la modista de la Reina» (537) para terminar con la ejecución pública en «un patíbulo. Un poco alejada, vemos la Puerta de Toledo en las afueras de Madrid.» (549).

En consonancia con la vida de Luis Candelas, la escenografía urbana en estas obras es mucho más variada; no hay un decorado único, sino un constante juego con telones de distintos tamaños, que se alzan y se bajan, al igual que los muchos cambios de luz, que se detallan al compás de la vida del bandido:

(En determinado momento, comienzan a desaparecer las paredes que forman el gabinete-camerino, al mismo tiempo que los maniqués toman vida transformándose en sus correspondientes personajes.) [...]

(Aparece en toda su amplitud una plaza-mentidero: la Puerta del Sol, que es ocupada por los maniqués, lo cual da lugar a una estampa de época animada de fondo por la pieza musical titulada: «El delirio» (sólo música). Luis Candelas ha quedado oculto por el maremágnum. [...]) (502).

(De pronto, la Puerta del Sol se ilumina ante el asombro general. La iluminación por gas acaba de hacer su aparición en Madrid celebrando el nacimiento de Isabel II. [...]) (503).

(Desaparecen por ambos laterales la pastelería y la sastrería y avanzan desde el fondo los elementos escenográficos necesarios para formar La Fontana de Oro, famoso café de la Villa y Corte. [...]) (507).

De esta forma, Lauro Olmo pasa revista a una gran serie de espacios urbanos típicamente madrileños.

CONCLUSIONES

Los espacios urbanos tratados aquí –el barrio, la pensión, la casa individual con su habitación principal– en tanto que espacios vitales y de desenvolvimiento de la gente popular, de las víctimas de la Guerra Civil y de la Dictadura, son lugares emblemáticos para las tragedias individuales y colectivas que se desarrollan en las obras. Éstas ponen en escena los conflictos y las tragedias de la posguerra que conducen a la rebelión contra estructuras sociales injustas e inhumanas. La relación entre el macrocosmos de la ciudad, en el cual están integrados los diversos microcosmos populares, se define por la configuración dialéctica entre espacios cerrados y espacios abiertos, configuración que confirma, junto con el avance de la acción dramática, el hermetismo tanto del lugar como de la situación vital de los personajes. Siguiendo el modelo del escenario simultáneo con decorado único, las casas y habitaciones, las plazas con sus bares y tabernas, conforman el espacio cerrado donde ocurren los conflictos sociales. Pero también son los «espacios convivenciales» (Pérez, 1995) de los habitantes de estos barrios populares a los que Olmo brinda un homenaje en su teatro.

Como se ha podido exponer, estas obras muestran unos espacios urbanos relacionados tanto con el deseo de una revolución como con la destrucción del ser humano por la falta de solidaridad. Además, hacen posible una multitud de efectos dramáticos y dramatúrgicos en sus diversas formas estéticas. Son espacios urbanos teatrales idóneos para poner en escena la diversidad social y observar de cerca la miseria del pueblo, que es producto de la represión política y las circunstancias miserables de la vida cotidiana.

Por ello, los distintos modelos de espacios urbanos aquí expuestos son siempre lúgubres; además de fríos y gastados; son, además, lugares cerrados sobre sí mismos. Pero también son lugares donde, al final, entrevé un espacio abierto, donde la solidaridad existe y conduce a la rebelión

individual y luego colectiva. Es obvio que el conjunto urbanístico del barrio diseñado por el dramaturgo es un lugar simbólico que logra transmitir un mensaje político e ideológico, pero también, y sobre todo, humano: si existe solidaridad entre los seres humanos, en este espacio urbano puede surgir la rebelión contra la deshumanización y conducir, primero al teatro y luego a los españoles, hacia la libertad.

NOTAS

¹ Manuel Pérez (1995) analiza cómo el decorado único permite la amalgama de lo privado con lo público para destacar la importancia de estos «espacios de convivencia» (91) como espacios populares de los que forma parte el público en la sala del teatro.

² Sobre la función crítica del balcón y de las ventas abiertas en el teatro antifranquista, véase Bauer-Funke, 2016: 49-74.

Lauro Olmo, Felipe M. Lorda Alaiz y *La camisa en Holanda*

ANTONIO FERNÁNDEZ INSUELA UNIVERSIDAD DE OVIEDO

EN los últimos lustros, el interés suscitado por el exilio literario español de la guerra civil y el de los primeros años del franquismo ha dado lugar a la aparición de varios trabajos sobre la relación epistolar que Lauro Olmo (1921-1994) mantuvo con ciertos exiliados. El primer estudio es el libro que en 2010 publicó el profesor Manuel Aznar Soler, *Los Amigos del Teatro Español de Toulouse. Historia de un grupo teatral español del exilio francés (1959-2009)*. En él, Aznar Soler refleja muy documentadamente la trayectoria de dicho grupo teatral, dirigido por el dramaturgo exiliado en 1947 José Martín Elizondo, y publica algunas cartas cruzadas entre Lauro Olmo y los responsables de ATE (Martín Elizondo, la hispanista Marie Laffranque y Manuel Martínez Azaña), que dieron a conocer dos obras de Olmo: en lectura dramatizada *El milagro* (1960) y en representación convencional *La condecoración* (1965), estreno absoluto de esta pieza entonces prohibida en España.

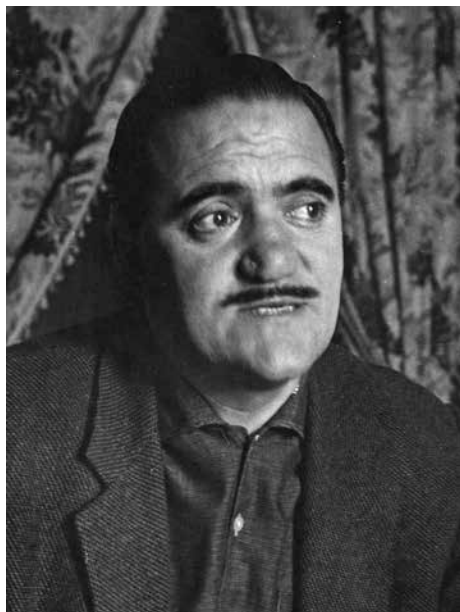
En fechas más recientes, y gracias a la correspondencia que se encuentra en el Fondo Lauro Olmo del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM)¹, vieron la luz tres artículos, dos de ellos vinculados al congreso «Puentes de diálogo entre el exilio republicano de 1939 y el interior»², del que Aznar Soler fue coordinador general. Uno de ellos es el artículo del profesor Juan Aguilera Sastre titulado «La exiliada María Lejárraga y el interior: Epistolario con José Luis Sampedro y con Lauro Olmo», publicado en 2021 en las actas de dicho congreso (López García et alii 2021) y, al año siguiente y con algunas actualizaciones, en *Laberintos*.

Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles (Aguilera Sastre, 2022). En su trabajo, Aguilera Sastre reproduce y comenta pasajes significativos de las cartas que Olmo cruza con María Lejárraga y con José Luis Sampedro, sobre todo en relación con la difusión radiofónica y las representaciones de *La camisa* en Buenos Aires.

También en 2021 se publica en dichas actas mi artículo «Correspondencia epistolar de Lauro Olmo con Simón Otaola» (Fernández Insuela, 2021). En él comento y reproduzco en su integridad tres cartas de Lauro Olmo y seis de Simón Otaola (1907-1980) en 1959, 1960 y 1964. Una relación que comienza cuando el autor de *La librería de Arana*, humorística y polémica intrahistoria del exilio en México, interrumpe su lectura de la novela de Lauro Olmo *Ayer, 27 de octubre* para escribirle a este una carta en la que le muestra su alegría por estar descubriendo allá y literalmente en esos momentos a un magnífico narrador. En la citada correspondencia se encuentran muchas informaciones y opiniones literarias y sociales desde dos ámbitos geográficos, políticos y culturales, a la vez semejantes y distintos.

Y en 2022 aparece mi trabajo «Sobre la correspondencia de Lauro Olmo con Alejandro Casona y la representación de *La camisa* por el I.F.T. en Buenos Aires» (Fernández Insuela, 2022a). En él reproduzco y comento fragmentos o el texto de algunas cartas que Olmo se cruza con Casona, el empresario español Manuel Benítez Sánchez-Cortés y el director Jaime Kogan, con motivo de la representación de aquella obra por el Idisher Folks Teater (I.F.T.) de Buenos Aires, lo que sucederá el 29 de julio de 1964.

En el presente artículo hablaré de diversos aspectos de la correspondencia que Lauro Olmo mantiene a comienzos de los años sesenta con el matrimonio formado por el político socialista, profesor en la Universidad de Ámsterdam, ensayista y traductor Felipe Lorda Alaiz (Almacellas, Lleida 1918 - Barcelona 1992) y la poeta, profesora y traductora socialista Josefina Vidal Morera (Tárrega, Lleida 1932 - Barcelona 2023), los cuales viven en Holanda desde 1960 hasta 1977, en que regresan a España, donde Lorda ocupará relevantes cargos políticos socialistas. En el CDAEM se encuentran 15 cartas de la familia de Felipe Lorda y 4 de la de Olmo. Con cierta frecuencia se alude en ellas a cartas no conservadas y, a veces, en sobres enviados por Lorda, Lauro anota que las contestó, pero en el CDAEM no



Lauro Olmo, años 60.
Felipe M. Lorda Alaiz (1968).
DE RON KROON PARA ANEFO -
NATIONAAL ARCHIEF, CC BY-SA 3-0.

queda copia de esas misivas de Lauro. La colección comienza en 1963 y termina en 1992, pero están centradas fundamentalmente en el periodo 1963-1967 (un total de 15), que son las que vamos a utilizar para presentar la relación entre ambos corresponsales, el intercambio de opiniones literarias, culturales y políticas y la labor de difusión de obras de Olmo en Holanda, que Lorda realiza sobre todo para dar a conocer en dicho país *La camisa*.

La primera misiva cruzada entre Lauro Olmo y Felipe Lorda es una tarjeta postal manuscrita por las dos caras -una veintena de renglones- que este envía desde Hilversum (Holanda) el 6 de mayo de 1963³ y que nos ofrece bastantes informaciones:

- A. Lorda se dirige al «Sr. Lauro Olmo» y dos líneas después lo trata de «Ud.».
- B. El autor de la tarjeta alude a que «[d]esde que en nuestra casa entró *La camisa* pertenece Ud. a nuestra galería de hombres que contribuyen, a despecho de la trampa y el cartón reinantes, a mantener nuestra fe en el hombre y en la vida». Es posible que Lorda y familia leyese la

primera edición de *La camisa*, en la revista *Primer Acto* de marzo de 1962 (Olmo, 1962), publicación de la que Lorda era colaborador (cinco artículos antes de dicha misiva).

- c. Lauro y Pilar habían dispensado una «cordial acogida» a Josefina Vidal. Desconozco a qué se debió ese encuentro.
- d. En agradecimiento por *La camisa* y por el trato a Josefina, Lorda le envía a Lauro un libro –que no precisa–, y le anuncia que Arturo del Hoyo, de la editorial Aguilar, le hará llegar otro, que incluye una obra del «amigo Hoornik[i]»⁴. Se trata de *Teatro neerlandés contemporáneo* (Lorda 1959) y la obra es *El agua*, traducida por Lorda.
- e. Felipe Lorda señala que en su familia esperan «con impaciencia el estreno de *La camisa* en Holanda y también la oportunidad de acogerles en nuestra casa en tal ocasión».
- f. Y se despide con un «muy amistosamente».

De lo que acabamos de exponer creo que se desprende que a primeros de junio de 1963 entre Olmo y Lorda no hay una clara amistad previa, pero sí cordialidad y, sobre todo, se trasluce un idéntico modo de ver la vida, con fe en ella.

En su contestación, del 28 de junio de 1963, Lauro Olmo comienza disculpándose por el retraso en responderles: «se me aproximaba una nueva y discutida salida a escena». Antes de explicar esto, afirma haber recibido los dos libros de Aguilar y haber leído el prólogo dedicado al teatro neerlandés, que elogia. Se fija en que aparece el nombre de «un viejo amigo, autor de buenos cuentos, Vicente Soto»⁵, y expone su decisión de leer inmediatamente *El agua*, añadiendo que tanto Hoornik como su mujer «me parecieron, muy agradables». Y pasa a hablar de la nueva obra:

He estrenado *La pechuga de la sardina* y se me ha dividido la opinión. Hay polémica. La obra, debido a la «cola» de la temporada, ha estado muy poco tiempo en cartel. Pero yo tenía que estrenar, ver la obra en pie: observar... Para el anunciado estreno de la misma en el María Guerrero, no estaba nada propicio el aire «burocrático» y, siendo esto así, me parecía tonto esperar a enero próximo. Yo estoy bastante conforme con lo que he escrito. Comparto la opinión de muchos de que *La pechuga de la sardina* es una obra muy positiva y hecha con el claro propósito de remover ciertos aspectos estancados de las provincias españolas. En fin, una obra más en la lucha. De sus posibles méritos artísticos nada os digo.

3-1-65-1

Hilversum, 6.5.63

Sr. Lauro Olmo.

Desde que en nuestra casa se
leyó "La Camisa" pertenece Ud.
a nuestra galería de hombres
que contribuyen, a despecho de
la trampa y castrón reinante,
a mantener nuestra fe en
el hombre y en la vida. Nuevo
motivo de agradecimiento
ha sido la cordial acogida que
hay dispensado usted y su mujer
a Jose fina en ocasión de su

pasó por Madrid. Para corresponder
en medida mínima a su interés
este libro. Dije a Arturo del Río que le
haga llegar, también el "Teatro Nederlands"
en el que figura una pieza del amigo
Florentino. Esperamos con impaciencia
el estreno de "La Camisa" en Holanda

FELIPE M. LORDA ALAIZ

SECCIÓN ESPAÑOLA - LATINOAMERICANA

RADIO NEDERLAND WERELDOMROEP

y también la oportunidad de acogerlos
en nuestra casa en tal ocasión.

Muy atentamente

F. Lorda

Caen 1940-41, nº 1

HILVERSUM - Holanda -

TEL. 02950-16151

Carta de Felipe M. Lorda a Lauro Olmo,
fecha el 6 de mayo de 1963.

Luego le anuncia el envío de la próxima edición en *Primer Acto*. Creo que la referencia al aire «burocrático» tiene que ver con las dificultades políticas y culturales que Olmo padeció con motivo de sus protestas y firmas de manifiestos sociales y políticos y por la actuación de la censura, que fue muy agresiva con *La pechuga de la sardina* y su denuncia de la opresión económica y moral de la mujer española en aquellos años del franquismo (Fernández Insuela, 1986: 57 y ss., y 1998). «Esperemos que los censores nos pongan menos inconvenientes que en esta ocasión», desea el dramaturgo para la próxima temporada. Por otra parte, es totalmente comprensible que Olmo quisiera estrenar, pues vive de lo que escribe, sin otros ingresos, y también porque, como cualquier autor, quiere confrontar sus obras con el público y la crítica. Una crítica que, en general, consideró que *La pechuga de la sardina* era inferior a *La camisa* y que, por ejemplo, señaló la falta de intensidad dramática de una acción que tiene lugar en las distintas habitaciones de una pensión ocupada por muy diversas mujeres (Fernández Insuela, 1986: 57-60). Digamos que el Centro Dramático Nacional produjo y representó en febrero y marzo de 2015 esta obra de resonancias de la Vetusta clariniana y del mundo opresivo de *La casa de Bernarda Alba*, en una versión escénica y dirección de Manuel Canseco que fue elogiada en la prensa (*ABC*, *El País*, etc.).

Lauro cumplió con su promesa de leer *El agua*, de Hoornik, como se puede ver en su carta del 2 de julio a Mies Hoornik-Bouhuys, en la que le da su opinión sobre dicha obra:

Me ha interesado mucho. Está muy bien llevada esa amenaza constante del agua —amenaza que, a veces, se personaliza y cobra vivencias psicológicas, temperamentales— y es magistral el final: esa Josine, con el miedo dentro y el bastón al alcance de su mano... Felicite a Eduard de mi parte y dele las gracias. La traducción de Felipe Lorda deja una buena impresión de justeza, de agilidad dramática, de equilibrio expresivo. Se ve que sabe lo que se trae entre manos. Le agradecería que le diera la enhorabuena de mi parte. ¡Cómo se agradece un buen traductor!

Le informa de que ha estrenado *La pechuga de la sardina* con división de opiniones y promete enviarle un ejemplar de la obra, que va a publicarse en *Primer Acto*. Y finaliza solicitándole que cuando sepa de la fecha del estreno de *La camisa* en Ámsterdam se lo diga, pues tiene «amigos interesados en asistir a dicho estreno. ¿Entregó usted la traducción?».

Medio año después, en una carta a Lauro Olmo fechada el 22 de diciembre de 1963, Felipe Lorda felicita a Lauro por lo que ha leído en el último número de la revista barcelonesa *Destino*: la obtención del premio Elisenda de Montcada por su novela *El gran sapo*, título que, añadimos nosotros, sustituye al previo, cuando inédita, de *El zócalo negro*. Después pasa a relatar una buena noticia:

a Francisco Carrasquer, mi cuñado, y a mí el Estado Belga nos ha concedido el Premio Nacional de Traducción (a Francisco por sus traducciones de poesía flamenca y a mí por el tomo de Teatro Flamenco que ya conocéis, dotado con 75.000 francos belgas). A partir nos tocan unas 40.000 leandras a cada uno. Así es que vengan más. ¡¡¡¡¡Hurra!!!!!!

A continuación, comenta con humor el presunto sobresalto que Lauro habrá experimentado al recibir el texto de Lorda «Religio versus Charitas»⁶:

Ya comprendo que el título «Religio versus Charitas» haya producido un sobresalto morrocotudo a un golfo de bien, pero adviértale al interfecto que, si logra vencer su apabullo y se decide a hincarle los ojos al texto, no dejará de sentirse identificado, ya que, aunque parezca mentira, es un golfo de bien el autor del engendrillo. Así es que no renunció al cargo de Gran Canciller de la Orden de los G. de B. Por lo visto, también a Celaya⁷ le causó a primera vista una impresión semejante. «Me imaginaba el texto» —me escribe— como un golpe de incensario. Pero no —claro—. Es fenomenal. Así, y solo así —no con desaforados iberismos— es como se levanta la liebre».

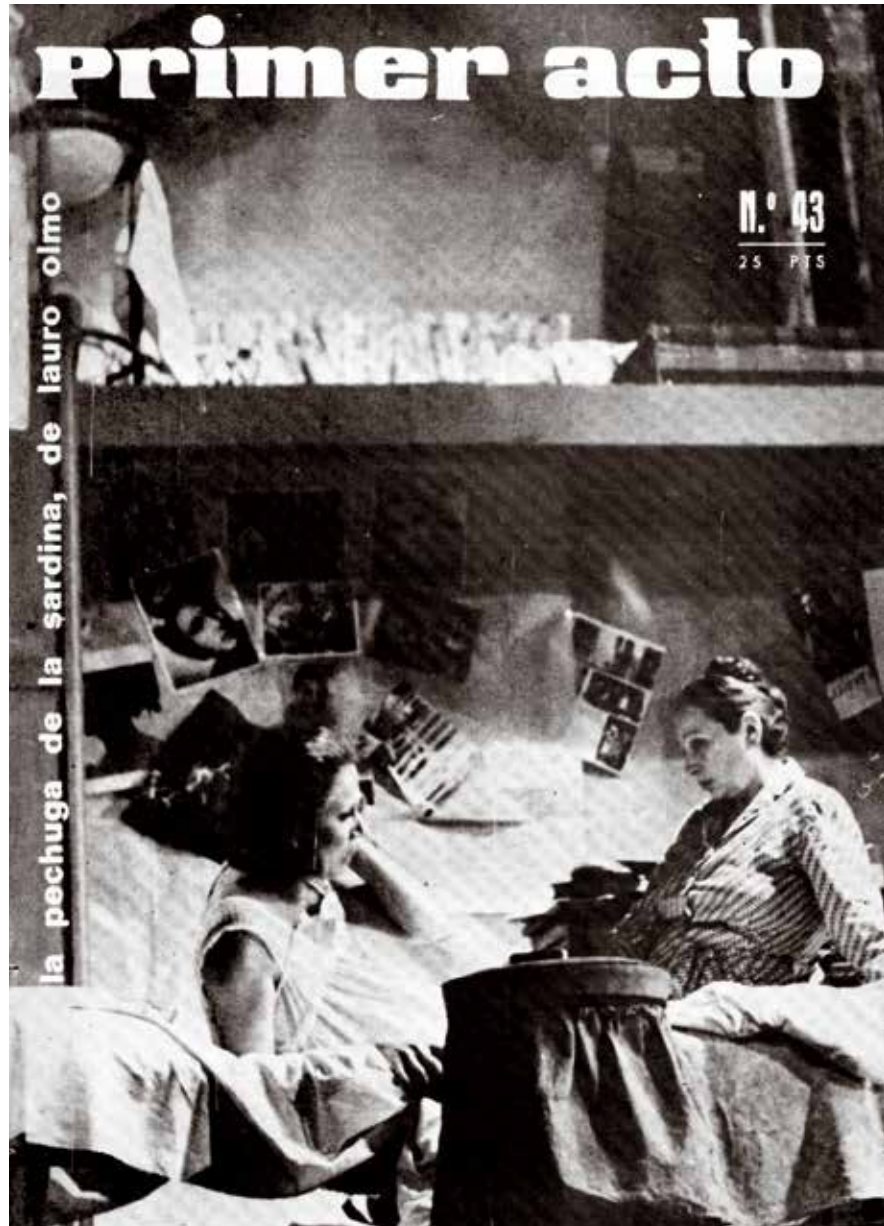
La explicación de ese pasaje de la carta de Lorda radica en que una quincena de los cuentos de Olmo publicados en los años cincuenta están protagonizados por muchachos que él, alterando conscientemente el sentido negativo habitual de la palabra «golfos», califica como «golfos de bien». En una entrevista en 1959 con su amigo el periodista José Antonio Novais, Lauro, que se inspiró para dichos personajes en sus propias vivencias cuando niño en el Madrid popular, afirma que lo característico del golfo es

su fe en la vida. Desde luego es un ser mágico. Quiero decir, que es sorprendente [...] La vida para él es algo abierto. Algo que se le ofrece con naturalidad. La clave para entenderlo es que es un ser ingenuo [...] es un ser naturalmente libre y es su fe en la vida la que lo hace así (Fernández Insuela, 1986: 334).

Olmo, con noble orgullo, se identificará, incluso cuando ya es un escritor conocido, con ese tipo de personajes naturales, vitalistas y deseosos de libertad. Y, a su vez, Lorda, por coincidencia de su modo de pensar con el de



El gran sapo.
(Barcelona, Garbo Editorial, 1964).



Portada del n. 43 de *Primer Acto* (1963),
en el que se publicó
La pechuga de la sardina.

su corresponsal, se define también como «golfo de bien» e incluso, jocosamente, aspira al más alto cargo de esa «Orden de los G. de B.». De hecho, las palabras «golfos» o «golfillos de bien» aparecerán con frecuencia en los encabezamientos o en otros pasajes de las cartas cruzadas entre ambos.

Volviendo a la carta del 22 de diciembre de 1963, Lorda le pregunta a Lauro y familia por Mies Bouhuys:

¿Te ha escrito Mies acerca de *La camisa*? Nosotros hace días que no vemos a tu traductora. Estamos agobiados de trabajo. A ver si pasadas estas fiestas hablamos con ella.

También le comunica que transmitió la dirección de «tu traductor y editores ingleses» a su amiga Margery Withers «muy metida en los círculos de la Escena y la Radio de Londres. A ver si sale algo por ahí». No nos consta que su gestión diese fruto.

Muy cerca del final de la carta, Lorda se expresa de un modo que permite suponer que previamente Lauro y él han hablado acerca de la posibilidad de que se representase en España *La danza del sargento Musgrave*, del dramaturgo británico John Arden⁸, a lo cual ahora añade un argumento a favor:

Y el sargento Musgrave, ¿qué? Se ve que en París ha tenido un éxito bastante gordo, utilizándose incluso la pieza para introducir un nuevo sistema de atraer el público a base de reducir considerablemente el precio de las localidades.

Creemos que este comentario puede aludir implícitamente a la reseña que José Monleón hace del montaje de aquella obra en París bajo la dirección de Peter Brook (Monleón, 1963). Unas semanas después, Lorda, en los párrafos finales de su artículo «El teatro español contemporáneo en Holanda», se refiere a dos circunstancias favorables para el teatro español. Una de ellas la describe así:

No estuvo menos acertado el azar —segundo golpe de suerte—⁹ al poner hace un par de meses en manos de la escritora holandesa Mies Bouhuys, que goza de gran popularidad en Holanda, que asimismo habla y lee el español con soltura, la pieza de Lauro Olmo *La camisa*, que tanto éxito tuvo no hace mucho en la propia España. Mies Bouhuys [...] se ha labrado también un gran prestigio como traductor. [...] Mies Bouhuys ha terminado ya la traducción de *La camisa*, de Lauro Olmo, y todo induce a creer que el estreno de esta obra dramática tendrá lugar en un teatro de Ámsterdam a comienzos de este mismo año (Lorda Alaiz, 1964a: 61).



Golfos de bien
(Barcelona, Plaza & Janés, 1980).

Y antes de despedirse, le pregunta muy escuetamente a Lauro por su obra escrita en 1963-1964 y entonces inédita *La condecoración*.

De modo deliberado, dejé para el final este párrafo, el antepenúltimo:

¿Habéis estado en Ginebra? ¿Qué tal fue? Aquí nos gustaría hacer algo parecido con tu *Camisa* y ya hemos estado hablando del posible enfoque de la cuestión. También en Holanda hay varios miles de obreros españoles y si pudiéramos hacernos con la colaboración de sindicatos y alguna otra organización «simpatizante», acaso resultara factible ofrecer algunas representaciones de tu obra –en castellano, claro– a estos trabajadores emigrados, que buena falta les hace. Te tendremos al corriente.

La referencia a Ginebra se debe a que en dicha ciudad el 13 y 14 de diciembre de 1963 la Agrupación de Trabajadores del Centro Cultural Español había representado *La camisa* en el Théâtre de la Cour Saint-Pierre, con asistencia de Lauro Olmo y su esposa, Pilar Enciso, y del poeta y traductor José Ángel Valente, orensano de nacimiento, como Lauro Olmo, que en el programa de mano de la representación señaló que el mundo de *La camisa* «está habitado por seres de carne y hueso, no por símbolos o ilustraciones secas de una tesis artísticamente inerte» (Fernández Insuela, 1986: 67).

En su contestación de 31 de julio de 1964, Lauro Olmo comienza señalando los viajes que acaba de realizar con motivo de la representación de *La camisa* en Frankfurt¹⁰ y de un viaje becado a París:

Mis queridos «golfos de bien»: ¿Cómo estáis? Aquí recién llegados de un instructivo viaje por tierras alemanas y francesas. Los del Teatro Kleist, de Frankfurt fueron invitados a representar *La camisa* en Berlín, y, a su vez, la Unión de Escritores Alemanes nos invitó a Pilar y a mí a asistir al estreno. Y, claro, fuimos. Hemos visto estupendos montajes tradicionales y otros de la más punzante vanguardia (Berliner Ensemble, Komische Oper, Deutsches Theater, etc., etc.). Luego, coincidiendo con esto el que me concedieran una bolsa de viaje los del «Comité D'Écrivains [sic] et D'Éditeurs [sic] pour une entre'aide européenne», nos largamos a París y completamos un poco la visión. Allí, entre otras cosas, vimos a los del Teatro de Moscú (Teatro de Arte). Total: que no es manco eso de viajar de vez en cuando por el ancho y golfesco mundo.

Al respecto hay que señalar que, dada la realidad política española en aquellas fechas, el que Lauro Olmo y su esposa pudieran presenciar en el Berlín Oriental algún espectáculo del Berliner Ensemble, entonces aún dirigido por Helen Weigel, la actriz viuda de Bertolt Brecht, fue una experiencia inaccesible para el común de los posibles espectadores en España.



La camisa en Ginebra (1963).



Teatro inglés de Osborne hasta hoy, edición de Felipe M. Lorda. (Madrid, Taurus-Primer Acto, col. El Mirlo Blanco, 1964).

A continuación, en su carta Lauro alude al libro *Teatro inglés de Osborne hasta hoy*, que, con prólogo de José Monleón, acaba de publicar Felipe Lorda, trabajador cinco años en la *BBC* (1955-1960) y que en el libro analiza las características más significativas de cerca de una quincena de dramaturgos contemporáneos ingleses, de los que en su mayor parte ofrece un fragmento de alguna de sus obras. Son los integrantes de la generación de los «jóvenes airados»: John Osborne, Arnold Wesker, Shelagh Delaney, Harold Pinter, Ann Jellicoe, Brendan Behan, etc. (Lorda Alaiz, 1964b). En el libro incluye algunos artículos que había publicado o iba a publicar en *Primer Acto* y otros que no me consta si eran inéditos o se habían dado a conocer en otras revistas. Lauro valora así dicho libro:

Francamente, nos parece un libro necesario y hondo. Un libro que, por contraste, produce indignación contra los causantes de que el teatro español se encuentre tan desamparado. ¡Nos sentimos tan identificados con todo ese proceso que canta tu libro! ¿Pero dónde están aquí los Kenneth Tynan? ¿Las Joan Littlewood? ¿Los Devine y su Royal Court? Felipe, tu libro duele y causa tristeza. Una tristeza que pone a flor de labio las frases más explosivas del idioma. [...] De verdad, un fuerte y agradecido abrazo.

Una muestra del impacto de ese libro de Felipe Lorda la tenemos en el hecho de que Lauro Olmo lo utilizará seis años después para referirse a las dificultades que tuvieron los dramaturgos españoles de su generación:

Un magnífico ejemplo de cómo se pone en marcha y se renueva un teatro nacional nos lo explica Felipe Lorda en ese libro eficazmente claro, editado por Taurus en la colección «El Mirlo Blanco»¹¹ –y aquí una felicitación más para el inquieto equipo de Pepe Monleón–, que se titula *Teatro inglés: de Osborne hasta hoy*. Allí se unió la empresa y la crítica y alentó a todo aquel que mostraba talento. Y no importaron los primeros desaciertos. La consecuencia, la mayoría de los que estamos aquí la conocemos: un resurgimiento del teatro inglés. Voces autorizadas han dicho: «Todas esas obras muestran interés por descubrir en qué medida la dignidad humana es compatible con la actual organización del mundo de habla inglesa»¹². A mis compañeros y a mí, creo que, con respeto a nuestro mundo, nos mueve el mismo afán. Y les seguro que no nos importa que nos llamen patriotas (Olmo, 1970: 1966).

Un inciso. En una carta de José María Rodríguez Méndez a Lauro Olmo, fechada el 14 de mayo de 1969 y depositada en el CDAEM, el autor de *Los inocentes de la Moncloa* afirma que si llevara a cabo un proyecto de dirigir

obras teatrales la primera sería *Ivanov*, de Chejov, y la segunda *La cocina*, de Arnold Wesker.

Y en la parte final de la carta, Lauro Olmo lamenta que las gestiones que realizó para que se representase en España *Danza del sargento Musgrave* no dieron resultado:

De la dichosa *Danza del sargento Musgrave* no hay, de momento, nada que hacer. Fernán-Gómez anda volcado en el mundo del cine y «Dido» sigue sin dar señales de vida. Siento mi culpa: la culpa de un iluso que a veces se olvida de las tablas que pisa. En fin, disculpadme. Como dice la canción, «mi intención era –y es– buena». Si algo surgiera... etc. (Perdóname, Fina).

En su contestación del 12 de septiembre de 1964, Lorda agradece a Olmo sus elogios a «mi librejo sobre el teatro inglés». Y pasa a darle una información pesimista sobre el proyecto de representar *La camisa*:

Respecto de *La camisa* en Holanda, la cosa, por lo visto, se ha puesto mal, al menos en lo que toca a la temporada presente. Hemos hablado con Mies y también ella está disgustada. Ahora debe estar en España. Nos dijo que iría a veros y os pondría personalmente al corriente de todo. Ya contaréis.

Después se refiere a cuestiones familiares y tareas presentes. Una de estas es la elaboración de una antología de poesía social española, según se deduce de dos páginas impresas que le adjunta y en la que entre los poetas elegidos no figura Lauro Olmo¹³. Y la otra es que a partir de octubre será profesor auxiliar de lengua y literatura catalanas en la Universidad de Ámsterdam.

De 1965 no hay cartas en el CDAEM y la siguiente, de Lorda también, lleva fecha de 10 de mayo de 1966. Ahora las noticias son muy positivas:

Desde hace dos meses estamos ensayando *La camisa*. Hay en Utrecht una asociación de obreros españoles –«Libertad y Cultura», se llama, ya veis que la divisa no deja nada que desear– a la que, socialistilla que es ella, no nos costó persuadir que se lanzara a la empresa de representar tu obra, Lauro, indiscutible archipámpano de los golfos de bien.

Expone los problemas que se les plantean en esa «empresa de órdago la grande» [sic]:

Nunca se nos han ocultado las dificultades. En primer lugar, porque *La camisa*, con su frecuente acción simultánea, sus numerosos personajes, su dinamismo, su expresividad, en suma, sus altas exigencias de coordinación¹⁴, se las trae, y en se-

gundo lugar porque sabíamos que habíamos de contar con gente que nunca o poco menos se las ha visto de tan frescas.

Dificultades que no arredraron a Lorda y Fina, pues

nos ha parecido siempre que es un crimen de lesa humanidad no hacer lo imposible incluso para que, en especial, los obreros exportados [sic] vean esa indispensable obra artística que es tu pieza.

Afirma después:

No os quisimos decir nada antes, porque, a pesar de esa prueba de intrepidez, no acabábamos de estar seguros de si existían realmente las posibilidades «físicas» de llevar a cabo la empresa con cierto decoro. Pues bien, en estos dos meses hemos comprobado que sí.

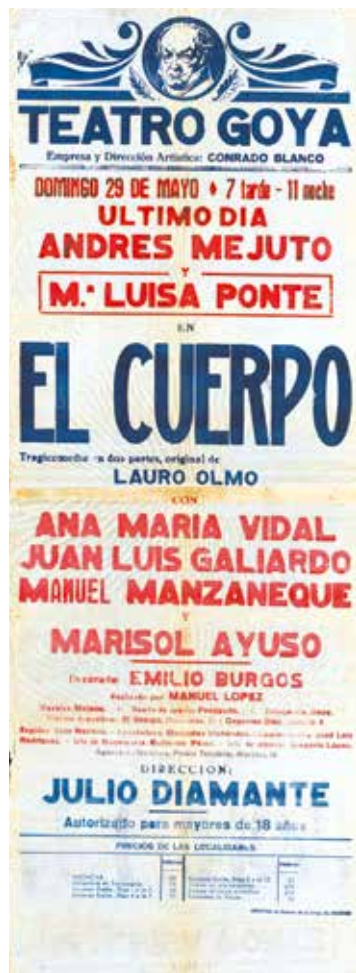
Y señala la fecha de estreno de la representación: el domingo 26 de junio a las cuatro de la tarde en un local de Utrecht. En los renglones finales, Lorda detalla cuestiones relacionadas con el viaje, el alojamiento y otras posibles actividades de Lauro y Pilar. Y los invita a que se alojen con ellos varios días antes y después de la representación. Con un cierto retraso del que se disculpa («es que quería estar seguro de poderos dar una respuesta afirmativa»), Lauro contesta el 5 de junio y afirma que

[v]uestra carta –¡estupenda carta!– nos trajo alegría y ganas de viajar. [...] sabemos que, por lo que a vosotros toca, será un éxito. Y espero que ella [*La camisa*] os corresponda: es muy sincera y suele entregarse a los suyos.

Pasa a indicar que está trabajando a marchas forzadas en una obra, en principio para Nuria Espert y le informa de cómo resultó *El cuerpo*, recién estrenada en el teatro Goya:

buena baza crítico-profesional (con excepciones), pero que no nos ha sacado de apuros, hasta el punto de que si vamos a visitaros, tenéis que enviarnos el importe de los billetes de ida. [...] En fin, económicamente la cosa no ha sido muy brillante. Una cosa sí hemos conseguido: romper la barrera del silencio y romperla, dentro de las circunstancias, con suficiente eficacia. (De mis obras *La condecoración* y *El cuarto poder* no hay nada que hacer por ahora).

Como es lógico en aquel contexto histórico, las «circunstancias» son la censura, y la «eficacia», la capacidad de transmitir un mensaje sobre una fuerza física de un cincuentón que empieza a decaer ante el empuje de



Cartel de las representaciones de *El cuerpo* en el Teatro Goya de Madrid.

los jóvenes y que el espectador, con dificultades, debe interpretar como alegoría del franquismo presuntamente en decadencia (Fernández Insuela 2004: 345).

Y finaliza la carta proponiendo lo que le parece la mejor manera de llevar a cabo las posibles conferencias, presentaciones, etc. que le había sugerido Lorda en su carta.

La respuesta de este es inmediata: el 9 de junio. En ella le informa de que le envía dos billetes de tren Madrid-Ámsterdam y de que recibirán en el banco en Madrid cierta cantidad de dinero para «gastillos adicionales». Se disculpa por no ser «más rumboso facilitándoos un viaje por todo lo alto —en avión por ejemplo—», pero ello se debe a que todo es un anticipo suyo y añade, con incisivo humor, «como sabéis, yo tampoco soy Carlos Mar(x)ch, digo Don Juan». Le pide que lleve los textos de toda su producción dramática

y todo lo que te parezca para ofrecer una imagen de Lauro Olmo, de su situación de escritor en España y de la situación de España en estos momentos. Advirtiéndote, claro está, que no se trata de comprometerte sino en la medida en que tú lo desees o consideres prudente.

Le anima a que estén en Ámsterdam el fin de semana anterior a la representación, le señala que no se preocupen por la cuestión económica («eso va por cuenta de Holanda»), le pide su *curriculum vitae* y le da datos sobre la transferencia bancaria que ya le envió.

En efecto, el 25 de junio de 1966, en la sala «N. v. v¹⁵. Huis» de Utrecht (Holanda), la compañía del Círculo Español «Libertad y Cultura» representa *La camisa* bajo la dirección de Felipe Lorda. Según el periódico *El trabajador español*, «la representación fue interrumpida muchas veces por calurosos aplausos del público», que estaba formado por más de 500 personas. Y la prensa holandesa dedicó notable atención a Olmo y su obra en críticas, entrevistas, etc. (Fernández Insuela, 1986: 78 y 147, notas 224 y 225).

De esa experiencia hablará con emoción Lauro Olmo en un texto de 1970, en el que se refiere al modo expresivo popular y directo de dicha obra y recuerda los casos en que la obra se representó por y ante obreros españoles emigrados (Suiza, Holanda, Francia, etc.). Y se centra en su representación en Utrecht:

Pero el hecho más significativo, por lo que de dolor había en él, ocurrió en Holanda. Cuando Lola coge la maleta y se dispone a marchar rumbo al extranjero, uno de los trabajadores que estaba viendo la obra –hombre de edad– se levantó de su asiento y con una voz en la que se traslucía una gran emoción, exclamó, dirigiéndose a la protagonista: «¡Lola, no te vayas!». Yo les aseguro que nada de esto tenía que ver con el melodrama. Había y hay mucho dolor en la emigración y sus causas (Olmo, 1970: 78).

También hay que señalar que en el número de julio-agosto de ese mismo año *Norte. Revista Hispánica de Ámsterdam*, de la que Francisco Carrasquer, cuñado de Lorda y profesor en la universidad de Leiden, es uno de los cinco miembros de la redacción, publica una entrevista con el dramaturgo (Kramer, 1966) y su obra breve e inédita *Metamorfosis de un hombre vestido de gris* (Olmo, 1966), que, con el título de *Conflicto a la hora de la siesta*, acabará formando parte de *El cuarto poder*, proyecto de Olmo en el que, con técnicas teatrales realistas y farsescas, vierte su acerada mirada crítica sobre la prensa española que oculta la verdadera la realidad de lo que está sucediendo en esos años sesenta en España. *Metamorfosis...* está dedicada a Josefina y Felipe Lorda y solo tiene tres personajes: la suegra, rebelde y por ello nostálgica de las luchas sociales; su hija, apoyo total del marido, el hombre de gris, o sea, de un «policía nacional»; y este, incapaz de pensar por sí mismo y defensor de las ideas conservadoras difundidas por la prensa. De poca tensión dramática, su implícito ataque al franquismo explica que no se autorizara en España hasta 1976, cuando, tras dos tentativas fracasadas, el conjunto *El cuarto poder* (seis piezas breves) logra el visto bueno del plenario de la censura, como documentó la investigadora Berta Muñoz Cáliz, que señala que *Conflicto a la hora de la siesta* fue la pieza que más resistencia encontró entre los censores (Muñoz Cáliz, 2005: 452-453). De censura habla claramente Olmo en la entrevista en Norte. Por ejemplo, afirma:

Para mí, el escribir teatro no solo es una cuestión económica. Intervienen otros factores que hacen que el escritor sea auténtico o no. Y mantener la autenticidad siempre es arriesgado. Además, no me gusta una postura cómoda. O sea: claro que me gusta la comodidad, pero hay temas que resultan incómodos en países en que la libertad de expresión está muy lejos del nivel deseable (Kramer, 1966: 74).

Preguntado acerca de sus intenciones al escribir, Olmo responde:

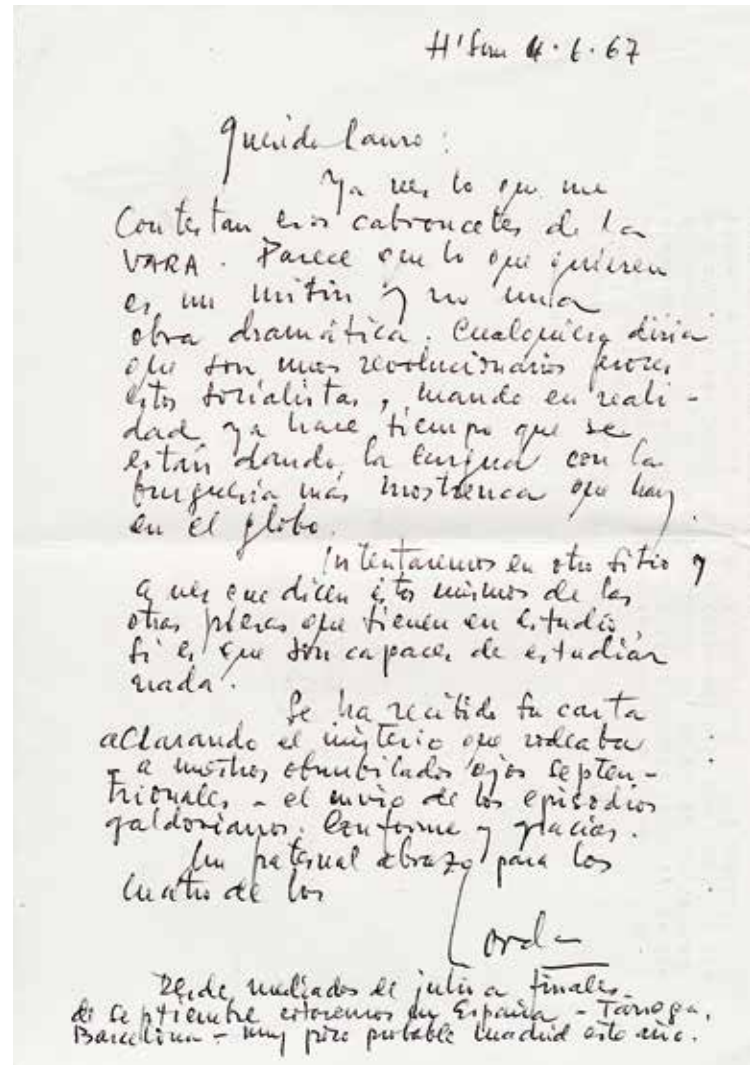
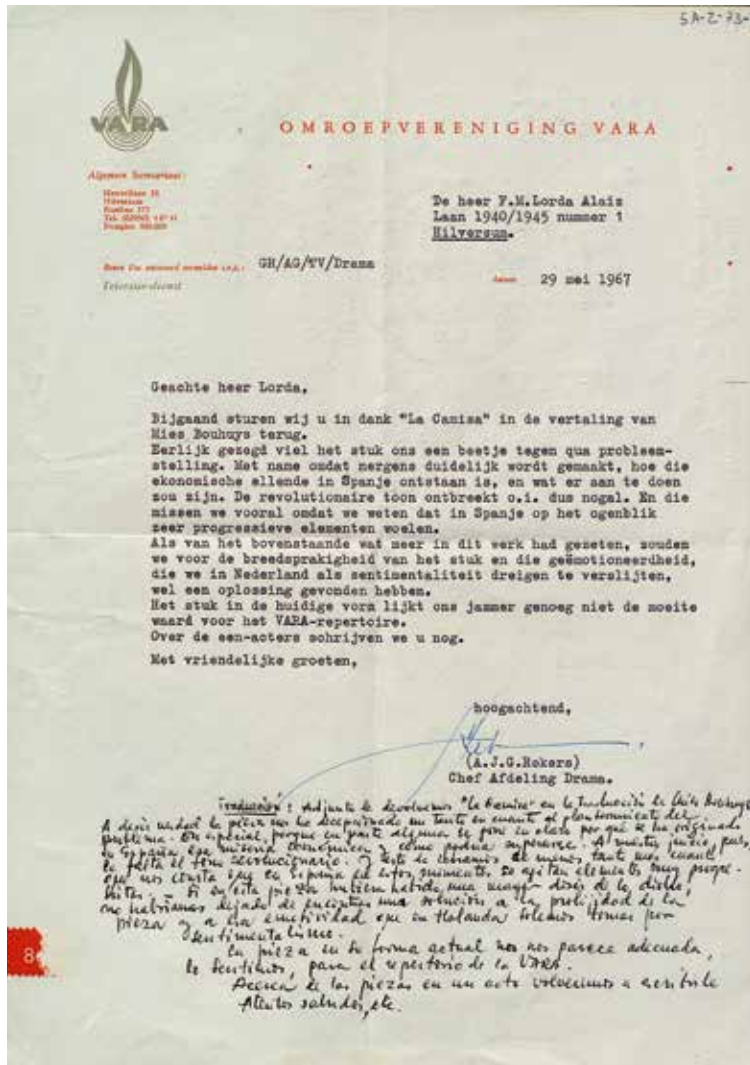
Mi intención es de luchar y de responsabilizar al espectador con los hechos dramáticos que le rodean en la vida real. En definitiva, puede que mi teatro intente ser una llamada a la solidaridad.

No rehúye otras cuestiones de tipo social o político. Así, preguntado por su opinión acerca de que se habla mucho de la mejora de España «en plan social y liberal», responde muy breve, pero, en el fondo, con evidente carga crítica: «Que se habla mucho». Es decir, una cosa son las palabras y otra los hechos¹⁶. Y a la pregunta sobre las influencias que pueda tener el hecho de que los emigrados españoles a Europa retornen dentro de unos años, Olmo responde que «[i]ndudablemente, el contacto con los sindicatos extranjeros¹⁷ será muy beneficioso para ellos», creencia que está en la base de la conducta del protagonista de su obra de 1968 *English spoken*, Carlos, que trabajó en París, donde admiraba a un compañero, ferroviario francés que «[e]n todos los fregaos sociales suele meterse» (Olmo, 2004, vol. I: 536).

Lorda no cesa en su afán de representar en holandés *La camisa*, tal como indica en una carta de 13 de diciembre de 1966. En ella da cuenta a Lauro de las gestiones que está realizando para que se haga una versión televisiva: «hay a la vista un proyecto grandioso: pasarte *La camisa* el primero de mayo». Sin embargo, en una carta del 16 de abril de 1967, las expectativas son bastante pesimistas. Había enviado tres piezas cortas de *El cuarto poder* y *La camisa* a la cadena de televisión VARA, socialista, y el jefe de la sección pertinente dijo estar muy interesado en las obras de Olmo, pero se refirió a una serie de dificultades de gestión. Además, «de poner *La camisa* el primero de mayo ni hablar». Por ello, Lorda está pensando en buscar otro camino:

He pensado abordar otra asociación de T.V. —¡protestante!—, pero que, según hemos estado observando Fina y yo últimamente, se muestra más avanzada que los socialistas. Ya sabes que el socialismo europeo cada vez está saliendo más rana. [...]. Por nosotros no quedará.

No consta en las cartas del CDAEM si Felipe Lorda acabó realizando esta gestión. Sí consta la decisión negativa de VARA respecto de *La camisa*. El 14 de junio de 1967 Lorda envía el documento oficial que esta televisión le



Carta de la editorial Vara a Felipe M. Lorda comunicándole el rechazo de la traducción de *La camisa* (29-05-1967).

Carta de Felipe M. Lorda a Lauro Olmo transmitiéndole la decisión de la editorial (04-06-1967).

había remitido el 29 de mayo comunicándole el rechazo de dicha obra. Lorda traduce para Lauro dicho documento:

Adjunto le devolvemos *La camisa* en la traducción de Mies Bouhuys. A decir verdad, la pieza nos ha decepcionado en tanto en cuanto al planteamiento del problema. En especial, porque en parte alguna se pone en claro por qué se ha originado en España esa miseria económica y cómo podría superarse. A nuestro juicio, pues, le falta el tono revolucionario. Y esto lo echamos de menos tanto más cuanto nos consta que en España en estos momentos se agitan elementos muy progresistas. Si en esta pieza hubiese existido una mayor dosis de lo dicho, no habríamos dejado de encontrar una solución a la prolijidad de la pieza y a esa emotividad que en Holanda solemos tomar por sentimentalismo.

La pieza en su forma actual no nos parece adecuada, lo sentimos, para el repertorio de la VARA.

Acerca de las piezas en un acto volveremos a escribirle.

El comentario de Lorda a esta decisión de la televisión socialista holandesa es contundente:

Querido Lauro: Ya ves qué me contestan los cabroncetes de la VARA. Parece que lo que quieren es un mitin y no una obra dramática. Cualquiera diría que son unos revolucionarios feroces estos socialistas, cuando en realidad ya hace tiempo que se están dando la lengua con la burguesía más mostrenca que hay en el globo.

Intentaremos en otro sitio y a ver qué dicen estos mismos de las otras piezas que tienen en estudio. Si es que son capaces de estudiar nada.

Parece que los responsables de VARA tenían un incomprensible desconocimiento de lo que significaba escribir en España bajo el franquismo cuando se adoptaba una actitud crítica hacia el régimen y los defectos sociales del país. Un país donde estaban prohibidos los partidos políticos y los sindicatos de clase y donde existía una pertinaz censura oficial, de la que fueron víctimas frecuentes Lauro Olmo y otros autores que denunciaban o intentaban denunciar aquel estado de cosas. En ese contexto histórico y social, el autor de *La camisa*, que se declaró «simpatizante y militante de todo lo que significa progresismo en nuestro país» (García Moya, 1983) y afirmó que le gustaría ser recordado «como un hombre solidario» (Gabriele, 1991: 387), contó con la amistad y la ayuda generosa de su amigo residente en Holanda Felipe María Lorda Alaiz, otro ejemplo de solidaridad política y cultural con la gente del mundo del teatro y con los emigrantes españoles a aquel país.

NOTAS

- ¹ Quiero expresar mi agradecimiento al personal directivo y administrativo del CDAEM por su ayuda, muy en especial a Berta Muñoz Cáliz y a María del Mar Gómez. Y también a Lauro y Luis Olmo Enciso, los hijos de Lauro Olmo y su esposa, Pilar Enciso.
- ² Este congreso se celebró en la Universidad Autónoma de Barcelona del 18 al 20 de diciembre de 2019, como cierre del Congreso plural «Ochenta años después».
- ³ Al margen de quiénes sean los destinatarios especificados en el encabezamiento de las cartas, me limitaré a citarlos como si solo fuesen, respectivamente, Lauro Olmo y Felipe Lorda Alaiz.
- ⁴ Se refiere a Eduard Hoornik (La Haya, 1910- Ámsterdam, 1970), poeta, dramaturgo y esposo de Mies Bouhuys, crítica y traductora.
- ⁵ Combatiente republicano, progresista exiliado en Londres desde 1954 y magnífico cuentista.
- ⁶ Se refiere a la separata de su artículo «Religio versus charitas. (El catolicismo abstencionista de Evelyn Waugh)», *Papeles de Son Armadans*, 91, 1963: 59-89. Lorda colaboró en dicha revista, al igual que en *Destino* e *Ínsula* y en los parisinos *Cuadernos del Ruedo Ibérico*.
- ⁷ Gabriel Celaya, amigo de Lauro Olmo desde los años cincuenta, fue quien propuso a José Martín Elizondo y Marie Laffranque que invitasen a Lauro a estrenar una obra en Amigos del Teatro Español (ATE) de Toulouse, según consta en una carta que ambos le remitieron el 30 de enero de 1959 y que está en el CDAEM.
- ⁸ En traducción de Josefina Vidal, la esposa de Felipe Lorda, es una de las seis piezas que formarán el volumen *Teatro inglés (1956-1962)* o *Teatro inglés contemporáneo 1956-1962* —de una u otra forma aparece en el lomo, cubierta o portada del volumen y en los catálogos de bibliotecas y librerías— (vv.AA., 1966: 279-376).
- ⁹ El primero trata de que un influyente crítico va a intentar que se represente *El concierto de San Ovidio*, de Buero.
- ¹⁰ Quizá por cautela, Olmo no indica con precisión que las representaciones fueron en dos ciudades de la República Democrática Alemana (RDA): Frankfurt an der Oder y Berlín Este.
- ¹¹ En realidad, la colección se llamó «Primer Acto» hasta el número 9 y el libro de Lorda era el número 2.
- ¹² Es una opinión de Kenneth Tynan, que Lorda cita en la pág. 22 de su libro.
- ¹³ Creo que se trata de su libro *Dichters buiten zichzelf. Bloemlezing van de hedendaagse Spaanse poëzie 1936-1967*, Ámsterdam, Bezige Bij, 1969, 263 pp. No consta ningún ejemplar en los catálogos en línea de la Biblioteca Nacional de España ni de REBIUN.
- ¹⁴ Lorda sintetiza muy certeramente varias de las principales características de *La camisa*.
- ¹⁵ El n.v.v. era el sindicato socialista holandés, con el que tenían muy buena relación Felipe Lorda y Josefina Vidal, al igual que otros españoles exiliados o emigrados a Holanda a comienzos de los años sesenta.
- ¹⁶ En 1977, Olmo, a petición de su amigo el pintor Pepe Ortega, significado militante del

Partido Comunista de España en la clandestinidad, escribe una breve farsa política titulada *Menos «bla-bla» y más hechos* (Fernández Insuela, 2000:19-21, y 2022b). Obviamente, se refiere a los sindicatos de clase de los países democráticos de Europa Occidental. Además, a inicios de los años sesenta, Josefina Vidal y Felipe Lorda se afiliaron en Holanda a la UGT y el PSOE del exterior, ejerciendo una intensa actividad sindical y cultural, con especial atención a los obreros emigrantes españoles. Para estas actividades y, en general, para la vida de Lorda, véase Durendes, 2001 (en especial las páginas 18 y ss.). Quiero testimoniar mi agradecimiento a Iván García, archivero de la Fundació Rafael Campalans, por su ayuda y, muy especialmente, por haberme facilitado una edición de dicho libro. Y para la vida de Josefina Vidal, véase también Creus Verni, 2018.

El fondo del dramaturgo Lauro Olmo en el CDAEM: un mundo lleno de posibilidades para la investigación

ÁLVARO PAJARES ARCHIVO DEL CDAEM

MIGUEL ÁNGEL HERMIDA JEFE DE ARCHIVOS DEL CDAEM

MAR GÓMEZ ARCHIVO DEL CDAEM

EL archivo documental del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM)¹ está constituido esencialmente por fondos privados de carácter personal, es decir, aquellos que se han formado a partir de las funciones o actividades que son propias de determinadas personas, tanto físicas como jurídicas. En este caso, atendiendo a la idiosincrasia de nuestro centro, los fondos custodiados en nuestros depósitos pertenecen a destacadas figuras e instituciones vinculadas a ese ámbito mágico de la música, la danza, el teatro y el circo.

Estos fondos personales, por tanto, presentan unas características muy particulares, que otorgan al CDAEM una gran originalidad y singularidad. No en vano se convierten en un fiel reflejo de la actividad no solo profesional, sino también personal, de sus productores. Como veremos en el presente capítulo, un estudio pormenorizado de los diversos documentos y materiales que los conforman permite reconstruir la vida de cada uno de estos artistas y también la realidad social de toda una época.

Se constituyen, además, en el reflejo de unas manifestaciones artísticas que se caracterizan por ser en gran medida efímeras, y de ahí la trascendencia de poder disponer de un testimonio tangible de elementos que, de otra forma, habrían desaparecido. En este sentido, cobran especial valor documentos como las escenografías, los figurines, las partituras, las fotografías y audiovisuales, etc., todos ellos un pequeño muestrario de las diversas tipologías documentales que componen los ricos fondos archivísticos del CDAEM.

Con anterioridad, hemos dedicado ya una publicación –fruto de una exposición–² al fondo de uno de los bailarines y coreógrafos flamencos más influyentes del panorama artístico español e internacional, Antonio Gades (1936-2004) (vv.AA., 2023). Asimismo, recientemente se ha editado el catálogo de la exposición dedicada a otro de los bailarines y coreógrafos españoles más señeros, Vicente Escudero (1888-1980), en la que colaboró activamente el CDAEM proporcionando diversos materiales³. Por todo ello, se ha escogido para la presente publicación otra de las esferas artísticas que engloba nuestro centro, el teatro, centrándonos en esta ocasión en el fondo archivístico de uno de los dramaturgos más destacados de toda una generación, la generación del denominado realismo social que se desarrolló en la España de posguerra: Lauro Olmo Gallego (1921-1994).

EL TRATAMIENTO ARCHIVÍSTICO: LAS PECULIARIDADES DE LOS ARCHIVOS PERSONALES VINCULADOS A LAS ARTES ESCÉNICAS

LA ADQUISICIÓN Y RECEPCIÓN DEL FONDO

La recepción del archivo documental de Lauro Olmo por parte del CDAEM tiene su origen en el interés de sus propios hijos, Lauro y Luis, de conservar el rico legado de su padre, quienes lo han cedido no solo para su custodia y conservación, sino también para su revalorización y puesta en valor a través de su difusión. Gracias a esta loable inquietud, ya en 2017-2018 se firmó un primer acuerdo para un depósito provisional, hasta la firma del comodato definitivo en 2023. Debido a las circunstancias específicas que rodean a los fondos de carácter personal, el acuerdo con el propio dueño –o sus herederos– suele ser la vía más habitual de ingreso, a diferencia del ciclo vital de los documentos que suele marcar la historia archivística en otros archivos de carácter más orgánico.

Por desgracia no siempre es así y no se estima en su justa medida la importancia de este tipo de archivos, por lo que sus propios dueños no tienen conciencia de su valor y, en muchas ocasiones, se han llegado a disgregar, perder o, directamente, destruir. Por ello, queremos aprovechar el altavoz que nos brindan estas líneas para señalar la existencia de institu-

ciones archivísticas, como es el caso del CDAEM, cuyo objeto es conservar el rico patrimonio documental español. En estos casos, por tanto, se debería contactar con los profesionales de estas entidades para recibir una buena guía y asesoramiento en la forma de proceder.

CLASIFICACIÓN Y ORDENACIÓN

Una vez adquirido el fondo, se inicia un complejo proceso: el tratamiento archivístico de la documentación. Para lo cual podemos diferenciar varias fases. En primer lugar, se ha de instalar de forma adecuada, en unas instalaciones que cumplan los requisitos de conservación pertinentes. En este caso, se encuentra instalado en el archivo del CDAEM, sito en la céntrica calle madrileña de Argumosa, en pleno barrio de Lavapiés, muy cerca de la estación de Atocha, ocupando un sugestivo edificio neomudéjar, históricamente vinculado al colindante Hospital general de Madrid, hoy sede del Museo Reina Sofía. Se encuentra ubicado, por tanto, en un enclave estratégico, en el corazón del llamado *triángulo del arte de Madrid*, constituido por instituciones museísticas tan importante como El Prado, el Thyssen, el Caixa-Forum o el propio Reina Sofía.

Conformado por más de un centenar de cajas, se constituye como uno de los fondos más voluminosos del CDAEM, a lo que habría que sumar la también amplia biblioteca del autor. No obstante, hemos de tener en cuenta que, de forma simultánea a la instalación de la documentación, es necesario realizar la ordenación y clasificación de los documentos. Fruto de esta clasificación se elabora ya un primer instrumento de descripción: el cuadro de clasificación. Frente a la instalación física, se trata de una descripción intelectual basada en el principio de procedencia, principal fundamento de la ciencia archivística que da lugar a la formación de series, es decir, a la agrupación de los documentos que han sido generados en el desarrollo de una misma actividad, regulada por la misma norma jurídica y/o procedimiento.

Por lo que respecta a los fondos personales presentes en el CDAEM, al compartir múltiples características, comparten también diversas series y tipologías documentales. Pese a ello, cada uno conserva su propia idiosincrasia, por lo que se trata de un cuadro siempre abierto a leves modificaciones o



Edificio del CDAEM
en C/ Argumosa, 41, Madrid, donde
se ubican el archivo, la biblioteca y
sus fondos documentales.

FOTÓGRAFO: ÁLVARO PAJARES.

variaciones. Tomando como ejemplo el caso de Lauro Olmo, vamos a destacar aquí las siguientes series.

Obra de creación propia

Se constituye, sin duda alguna, en la serie más voluminosa del fondo, pues abarca un total de 40 cajas (20-40). No en vano, recoge la amplia producción literaria de este importante dramaturgo⁴. Contiene los libretos –tanto manuscritos como mecanografiados– que constituyen los borradores y versiones de sus diferentes obras. De hecho, muchos de ellos conservan el expediente o guía de censura, ya que la maquinaria censora del régimen franquista fue un organismo perfectamente regulado, dependiente del Ministerio de Información y Turismo y, por tanto, esta documentación resulta de gran interés, ya

que sabemos que fue uno de los autores más censurados durante la dictadura⁵. Y, así, resulta de gran utilidad para conocer cómo se desarrolla el proceso creativo del autor y su forma de trabajo. Y, en este caso, los procesos de revisión a los que se veían sometidos los autores de este periodo.

Correspondencia

Ordenada cronológicamente, abarca un amplio tracto temporal, desde 1946 hasta su fallecimiento en 1994; a lo que habría que sumar la correspondencia –mucho más modesta desde el punto de vista material– de su mujer, Pilar Enciso, que se extiende hasta su fallecimiento en 2008. Destaca el volumen de esta serie, con más de 2.000 cartas que ocupan 25 cajas (1-19), lo que convierte esta documentación epistolar en una rica fuente para la investigación, ya que ofrece una perspectiva más íntima y personal, que no es posible colegir a través de otro tipo de tipologías documentales⁶.

Recortes de prensa

Debido a la trascendencia pública de las personalidades cuyos fondos custodia el CDAEM, es muy habitual encontrar una serie formada por los recortes de prensa que atañen tanto a su vida profesional como personal. Pueden haber sido recopilados por ellos mismos –como es el caso– o, incluso, por empresas o agencias especializadas en estas tareas como, por ejemplo, Camarasa. Por lo general, suele aparecer tan sólo el recorte individualizado del artículo, pero también puede darse el caso de que se conserve todo el periódico o revista donde fue publicado.

Dentro de esta serie, hemos de tener en cuenta que pueden aparecer también recopilaciones de prensa (periódicos y revistas), de carácter comercial, que fueran de su interés y, por tanto, de temática de muy diversa índole, no sólo de teatro y literatura. En este caso, es más habitual que aparezca conservado el periódico o revista íntegros.

En el fondo de Lauro Olmo, la prensa se encuentra ordenada cronológicamente y abarca 8 cajas (41-48). Aunque aparecen algunos recortes de prensa muy tempranos, empiezan a aparecer de forma seriada desde 1951, coincidiendo con el inicio de su producción literaria y, por tanto, su proyección pública.

Fotografías

Se trata también de una serie de gran peso y relevancia en este tipo de archivos personales, adquiriendo además un gran valor documental, ya que reflejan la realidad social y artística de la época. En ellas, aparecen retratados múltiples personalidades e, incluso, en muchas ocasiones, presentan dedicatorias manuscritas. Debido al ámbito cronológico de los fondos custodiados en el CDAEM, en su mayor parte se trata de positivos en papel –tanto en blanco y negro, como a color–, o bien de los negativos originales de dichas fotografías. Sin embargo, en algún caso, pueden aparecer también soportes más antiguos como, por ejemplo, daguerrotipos del siglo xix.

En el caso de Lauro Olmo, las fotografías se encuentran recopiladas en una caja de gran formato (la 56), superando los 300 ejemplares, conservándose algunas con el marco fotográfico (cajas 59 y 60), aunque la buena práctica archivística aconseja la supresión de estos elementos que pueden deteriorar el material documental.

Audiovisuales

En muchos casos, en estos fondos personales se ha conservado material audiovisual de carácter comercial y que, por tanto, no presenta mayor interés. Sin embargo, al pertenecer a importantes figuras artísticas, también puede aparecer material audiovisual de gran relevancia que podríamos considerar, incluso, de creación propia. En el caso de Lauro Olmo, cabe destacar la presencia de grabaciones –especialmente, sonoras– de algunas entrevistas radiofónicas, así como de conferencias (por ejemplo, de la cátedra Valle-Inclán del Ateneo) o de la puesta en escena de alguna de sus obras. Desde el punto de vista cuantitativo, abarcan 8 cajas (64-71) y nos encontramos con un total de 21 bobinas de audio, 23 VHS, 181 casetes, 2 CDs y 1 DVD.

Asimismo, cabe destacar que esta serie trae consigo una característica que distingue al CDAEM de otro tipo de archivos: la presencia de una gran variedad de soportes audiovisuales, que permiten reconstruir su evolución tecnológica. Y, así, nos encontramos desde bobinas de audio o vídeo de principios del siglo xx y soportes que tuvieron una gran importancia pero que fueron quedando obsoletos como U-Matic, Betamax, Betacam, DAT, casetes, vinilos, etc., hasta llegar a formatos más cercanos en el tiem-

A.B.C. VIERNES 9 DE MARZO DE 1962. EDICIÓN DE LA MAÑANA. PAG. 73

INFORMACIONES TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS

Estreno de "La camisa", en Goya

"VAMPIRESAS 1930", EN LOS CINES GAYARRE Y VOZ

Bajo la orientación de Josefina Sánchez Pedreño, "Dido" ha estrenado en el escenario del Goya, y en función única, el drama "La camisa", de Lauro Olmo, premio Valle-Inclán del pasado año.

Con magnífica escenografía y ambientación de Mampuso, la dirección corrió a cargo de Alberto González Vergel, que realizó una de las tareas más difíciles de su carrera de realizador, ya que la obra, por su continuo movimiento y desplazamiento de personajes, por su acelerado ritmo y su tono verista y realista, requería tanta inteligencia como habilidad, y ambas cosas quedaron bien patentadas.

Margarita Lozano y Manuel Torremocha, en los papeles de protagonistas: Carolina Fernández Gómez y Rosa Luisa Gortegui, en sendas creaciones de damas de carácter, con Tina Salas, María Paz Bailesteros, Emilia Zambrano, Emilio Laguarda, Tomás Carrasco, Oliver, Dicienta, Fernández, Serrano, Cuadros, Lumberras y Alonso actuaron con tanto entusiasmo como disciplina y buen arte.

El público premió la obra con sus ovaciones, y el autor y el director salieron a saludar.

"La camisa" es una obra fuerte en la forma, y conmovedora y humana en su fondo. Sus personajes son gente de "chabola" y suburbio en lucha con la miseria, el hambre, la inequidad, las escases y el problema de la emigración. Este último, en realidad, es el que centra la acción interna del drama. Los tipos son crudos y amargos, pero verdaderos: un tabernero procaz, algunos borrachos, un vendedor de globos, la mujer que golpea al marido alcohólico y el alcohólico que se venga de mala manera, los chicos oscilando entre la golfería y los amores incipientes, los que se van al extranjero y los que prefieren quedarse aquí, menestrales de buen corazón, jugadores de quinielas que todo lo confían al azar, contempladores del paso de los saliciles artificiales, el censo que, si en un tiempo nutrió los salientes, hoy puebla este drama directo y casi fotográfico, con alguna evasión de tipo poético y efectismos disculpables y hasta lógicos: una música de fondo de organillo, unos petardos "de pega", tenadas populares, altavoces de radio y los citados globos de colores que—como se dice en la jerga escénica—también "juegan" le suyo, sabiendo o bajando o dando color de ilusión a determinados pasajes.

Hay en el diálogo muchas palabras mal sonantes, pero es porque el clima y los personajes lo requieren. Si estas desgarradas criaturas escénicas hablaran de otro modo no estarían en situación. Y "La camisa" no sería un drama, sino un juguete cómico más o menos costumbrista. Lauro Olmo sabe lo que quiere y séndole va. Si a su obra le sobra algo es exceso de efectismo, pero tiene "garra" teatral, domina las reacciones y del movimiento, y nos brinda un aguafuerte



Carola Fernán Gómez, Margarita Lozano, Manuel Torremocha y Pedro Oliver, intérpretes de "La camisa", estrenada anoche en el teatro Goya.

arraballero con tintas recias, con pasión, con vida, en suma, lejos de la demagogia y del blando latiguello, un aguafuerte que impresiona y escandaliza porque debajo de él fluye el caudaloso y turbulento río de la verdad, una verdad áspera y desagradable con la que debemos enfrentarnos, una problemática tremenda que es preciso resolver.—Alfredo MARQUERIE.

FUNCIONES EXTRAORDINARIAS EN INFANTA ISABEL Y REINA VICTORIA

En el Infanta Isabel llegó a su centésima representación la divertida obra de Alfonso Paso "Cómo casarse en siete días". Carmen Carbonell, Hugo Pimentel, Rafael López Somoza y el resto de los intérpretes oyeron, con el autor, muchas ovaciones con motivo de la función extraordinaria celebrada con tan feliz motivo y que prueba el mérito y el éxito de la celebrada comedia.

Las doscientas representaciones de "La

MOBILIARIO DE EPOCA

ESPAÑOL, FRANCES, INGLES, ALEMÁN, ITALIANO, ETC.

Piezas sueltas y conjuntos de alta pureza. Instalación de pisos completos.

Lista de regalos para bodas.

EXPOSICIÓN Y VENTA:

LECHA MUEBLISTA DECORADOR

SANTA CATALINA, 8. I. - MADRID

VENDESE EXCAVADORA

Cangilones Tema, tipo BMB, eléctrica. Potencia motor 10 CV. Capacidad 20 m3 hora. Un mes de uso. Diríjase a "CIGSA". Calle Manuel Alfaro, 3. Badajoz.

COMPRO O ALQUILO

bajo, entresuelo, propio oficina, mucha luz. 100 a 150 m2. zona Serrano, Salamanca. Escribir núm. 200. FONTAN, Frechados, 27.

IV FESTIVAL ESPAÑOL DE LA CANCIÓN

El IV Festival Español de la Canción dará comienzo el día 24 de abril, y la final se celebrará en Benidorm durante los días 21, 22 y 23 de julio próximo, pudiendo participar en él los autores de nacionalidad española.

La admisión de canciones comenzó el 1 de marzo cerrándose el 16 de abril y los autores podrán presentar una o varias obras inéditas.

Las obras seleccionadas por el Jurado de precalificación se darán a conocer en programas producidos y retransmitidos por la Cadena de estaciones de la R. E. M.

Un jurado calificador nacional determinará en las pruebas finales, entre las veinte canciones seleccionadas, las merecedoras de recompensa estableciendo el orden de su calidad, y determinando el mérito sobresaliente de la letra y el mejor intérprete. Los premios serán:

Primero, 100.000 pesetas y trofeo; segundo, de 50.000 pesetas y trofeo; tercero, de 25.000 pesetas y trofeo, y siete trofeos más a otras canciones por orden de su mérito. Independientemente se concederá un premio de 50.000 pesetas y trofeo a la mejor interpretación, creándose otro premio de 10.000 pesetas y un trofeo a la mejor letra de las veinte canciones seleccionadas para las pruebas finales. Ningún premio podrá ser declarado desierto ni dividido.

"Idiota", de Achard, en feliz versión de Edgar, en villa, bajo la dirección de Ceuna se celebraron ayer en el Reina Victoria, y Analia Gadé—que, como es sabido, realiza un deliciosa creación en la figura de la protagonista—triunfó, una vez más, y escuchó calurosos aplausos en unión de Francisco Piquer, Luis Peña y los demás componentes del brillante reparto.—A. M.

ISABEL GARCÉS, RESTABLECIDA

En la imposibilidad de contestar directamente a cuantas personas se han interesado por la salud de Isabel Garcés durante la enfermedad que ha sufrido últimamente, la notable actriz, ya restablecida, nos ruega que hagamos presente a todas ellas su gratitud por medio de estas líneas.

Gayarre y Voz: "Vampiresas 1930"

Producción, en Eastmancolor de Hispanamer-Cineas. Argumento y guión de Carmen M. Román, Pío Ballesteros y Jesús Franco. Realizador: Jesús Franco. Intérpretes principales: Miquela, Antonio Ozores, Yves Massard, Antonio Gato, Lina Morgan, Juan Riquelme, Félix Fernández, etc.

Esta película, "Vampiresas 1930", que se ha estrenado en los cines Gayarre y Voz, da la impresión de que cuantos han intervenido en ella se han divertido mucho durante el rodaje. Y lo bueno hubiera sido que el espectador se hubiera divertido en



Antonio Ozores, Miquela, Yves Massard y Lina Morgan.

la misma medida presenciando la proyección y escuchando lo que se dice. Laides no faltan, porque acontece de todo o de casi todo. Hay romanticismo, parodia,

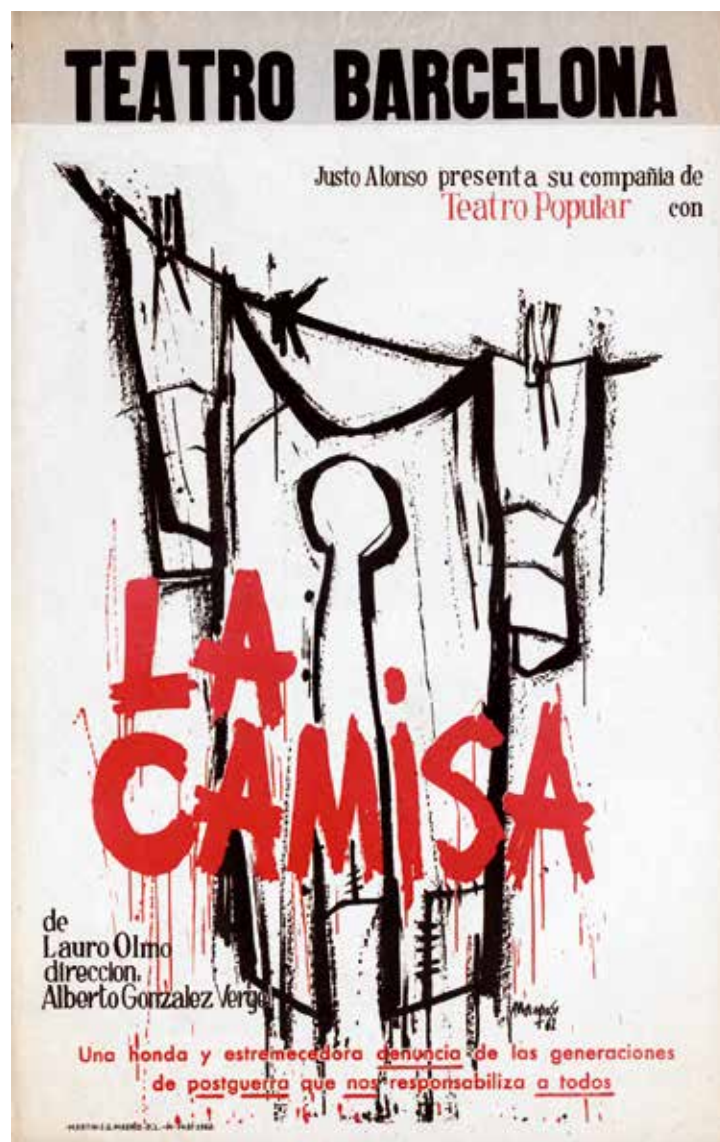
Crítica del estreno de *La camisa*. (ABC, 9 de marzo de 1962).

Fotografía de Pilar Enciso y Lauro Olmo con el pintor Josep Renau (junto a Pilar) en Alemania del Este, tal como se conservaba en el archivo Olmo/Enciso.



Cubierta del álbum con las imágenes del montaje de *La camisa* en Berlín, tal como lo conservó el autor.





Dos de los carteles conservados en el fondo Olmo/Enciso del CDAEM: *La jerga nacional* (1986) y *La camisa* (1962).

po –y, por tanto, más familiares– como VHS, DVD o CD, sustituidos finalmente todos ellos por formatos completamente digitales, que presentan numerosas ventajas en todos los ámbitos. Estos soportes requieren unas condiciones especiales para su conservación, así como una serie de aparatos específicos para su reproducción. Por todo ello, para garantizar la conservación del valioso material audiovisual que contienen es aconsejable su digitalización (López Hernández, 2003; Oncó López, 2009).

Programas de mano

Vinculada a la producción literaria del autor, nos encontramos con esta serie que recoge los programas de mano, en especial de las obras de creación propia, pero también de otros autores, bien porque él mismo acudió a su representación, bien porque eran de su interés. En algunos casos, incluso, observamos un verdadero afán coleccionador de este tipo de material, por lo que se conservan programas de mano de múltiples estrenos y representaciones ajenos a la actividad del autor, constituyéndose en una importante fuente para la recopilación de este tipo de documentación. Y, así, este fondo cuenta con 7 cajas de programas (81-87).

Carteles

Al igual que la serie antecedente, están relacionados con los estrenos y la producción literaria de este dramaturgo. Hemos de tener en cuenta que, debido a su formato, los carteles requieren de medidas especiales para su conservación. Generalmente presentan mayor tamaño y, para una correcta conservación, han de guardarse completamente desenrollados en planeros. En muchos casos, su estado de conservación es muy deficiente, ya que se han almacenado plegados o enrollados. En este caso, han sido convenientemente instalados en un planero⁷, superando el centenar de ejemplares.

Esta serie nos permite observar la evolución que se ha producido en la cartelería teatral, así como los modelos utilizados por cada uno de los teatros. Cabe destacar, por ejemplo, los carteles de gran formato del Teatro Goya, donde se representaron sus obras *La camisa* en 1962, *La pechuga de la sardina* en 1963 o *El cuerpo* en 1966, rondando todos ellos 1,70 m de largo por 0,63 m de ancho.

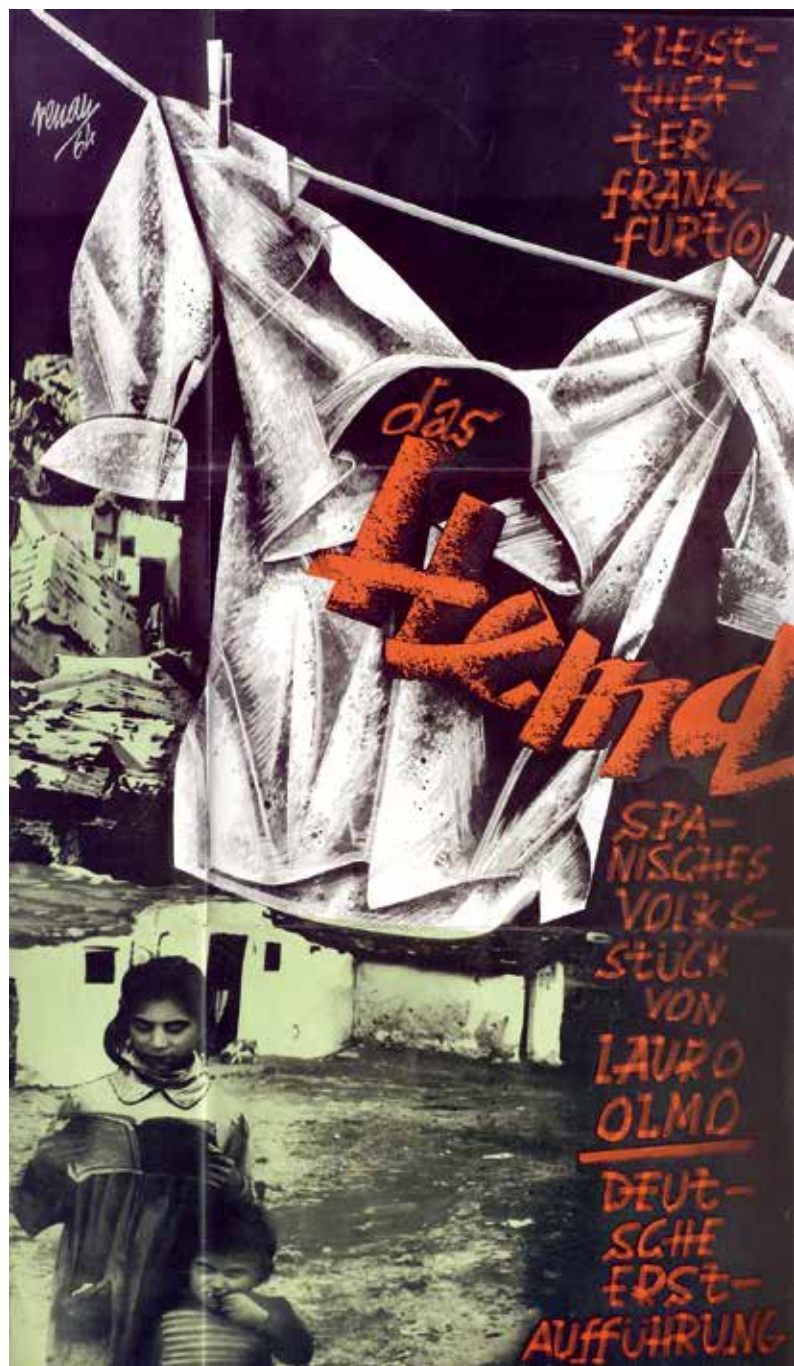


Imagen del programa de mano de *La camisa* diseñada por Josep Renau.

Documentación personal y profesional

Como venimos insistiendo, la documentación personal no es muy abundante, pero sí se conservan algunos elementos como carnés o pasaportes, tarjetas de visitas o invitaciones a actos, diplomas, certificados, etc. Más abundante resulta la documentación profesional, donde cabe destacar que ocupó la vicepresidencia y dirigió la cátedra Valle-Inclán del Ateneo de Madrid, organizando numerosos cursos y conferencias. Asimismo, fundó junto a su mujer, Pilar Enciso, una compañía de teatro infantil y juvenil, el Gato Itinerante, pues ambos produjeron diversas piezas teatrales infantiles, tal como estudia Eva Elena Llergo en otro artículo de este libro. Estrechamente vinculados también al teatro popular –y castizo–, a principios de los años ochenta, organizó para el Ayuntamiento de Madrid, dentro del programa Los Veranos de la Villa, una serie de representaciones en la corrala existente en el barrio de Lavapiés, conocida como Corrala de Tribulete, bajo el título *Del Madrid castizo*. Debido a su dedicación profesional, colaboró también activamente con la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

Finalmente, podemos destacar aquí que, en este tipo de fondos personales, también aparece documentación de tipo legal, jurídica, mercantil, contable o fiscal, de gran importancia para reconstruir la actividad artística desde el punto de vista de una verdadera actividad profesional, en este caso vinculada a la producción literaria, por lo que fundamentalmente nos encontramos con las negociaciones y los contratos para la publicación o representación de sus obras.

Objetos personales

Por último, este tipo de fondos personales en ocasiones incluye algunos objetos de uso personal de lo más variopintos y llamativos. En el caso de Lauro Olmo, se conservan (cajas 75-76) dos pares de gafas –con las que aparece retratado en cientos de fotografías–, un maletín de mano, así como una botella de vino, vacía, un Viña Pomal de las Bodegas Bilbaínas de Haro, pero cuya etiqueta aparece firmada por varios amigos con la leyenda: «Bebida en el puente de los franceses. Caminando por Madrid en una espléndida tarde otoñal con espléndidos amigos españoles» y la fe-



Lauro Olmo sujeto al tranvía, como en su infancia.

cha 16 de noviembre de 1957. También aparecen diversos trofeos, premios y placas homenaje que recibió a lo largo de su fecunda trayectoria.

Sirva todo ello como una pequeña muestra de la variada y rica documentación que los expertos y apasionados de las artes escénicas pueden descubrir en los fondos archivísticos del CDAEM.

DESCRIPCIÓN Y DIFUSIÓN

Una vez ordenado y clasificado el fondo, se procede a su descripción de acuerdo con la norma internacional de descripción archivística, conocida como ISAD-G, así como a la elaboración del registro de autoridad, a través de la norma ISAAR (CPF). Aunque en nuestro caso, de momento, nos servimos de bases de datos de uso interno, elaboramos también una serie de fichas que incluyen el cuadro de clasificación y el inventario con una relación de toda la documentación que compone el fondo y su signatura topográfica para poder localizarlo. Estos instrumentos de descripción se encuentran accesibles para los usuarios en nuestra página web, en el apartado de «Fondos Archivísticos», tanto en la sección de Teatro y Circo⁸, como en la de Música⁹ y Danza¹⁰.

Todo ello permite a los usuarios e investigadores localizar la documentación y, en su caso, solicitar su consulta en la sala de usuarios. Debido a las especiales características de estos fondos, se ha de tener siempre muy presente la legislación referente tanto a la propiedad intelectual, como a la protección de datos, ya que puede afectar a personas todavía vivas o fallecidas recientemente, así como a la producción artística que han desarrollado a lo largo de sus trayectorias profesionales.

Por último, en 2022 se llevó a cabo la digitalización del fondo completo, aunque, de momento, sólo se puede consultar –previa autorización– en las instalaciones del centro. Para la difusión, resulta fundamental la participación en exposiciones o en publicaciones especializadas, como la presente obra de carácter divulgativo centrada en la figura de Lauro, así como la presencia en redes sociales e Internet.



En el barrio de Pozas (h. 1960).
Arriba, Lauro Olmo en lo que fue el barrio de Pozas,
junto a su casa derruida por la especulación (h. 1971).

EPÍLOGO: UN MUNDO LLENO DE POSIBILIDADES PARA LA INVESTIGACIÓN

No es nuestro objetivo realizar un estudio académico de su figura, sino – como archiveros– presentar las características de este fondo archivístico, así como las posibilidades que presenta un fondo como este para la investigación, lo cual, además, es extrapolable a casos similares.

En primer lugar, cabe destacar que la documentación que atesora este fondo pone de manifiesto los acontecimientos vitales más importantes de este escritor de origen gallego, afincado desde su más tierna infancia en Madrid. Desde el éxito de su obra más emblemática, *La camisa*, hasta sucesos mucho más desconocidos. Cabe destacar, así, su estancia en un asilo de Madrid que hubo de ser evacuado a San Juan, Ibi y Villajoyosa (Alicante) durante la Guerra Civil, sus primeros trabajos como «chico de tienda» en un establecimiento de pasteles y fiambres de la puerta de Atocha, el inicio del servicio militar, su operación en el hospital Gómez Ulla y su posterior estancia en el sanatorio militar de Ronda, etc. También cabe resaltar otros acontecimientos que a priori pueden parecer secundarios, pero que también marcaron su existencia, como es el caso de su lucha y denuncia contra uno de los primeros casos de especulación inmobiliaria de la capital madrileña: el derribo del llamado barrio de Pozas en 1972, de gran repercusión mediática, del que era vecino; en concreto, de una vía de nombre idílico, la calle Hermosa, número 4.

En este sentido, nos gustaría subrayar que se conserva una interesantísima autobiografía que el autor elaboró a raíz de una petición de Ángel Berenguer Castellary, quien le envió una serie de preguntas con el fin de incluir dicha información en su tesis doctoral¹¹. Esta autobiografía le sirvió al citado investigador como base para su cronobiografía, que posteriormente incluyó en el tercer apartado de su tesis bajo el epígrafe: «La trayectoria humana de Lauro Olmo».

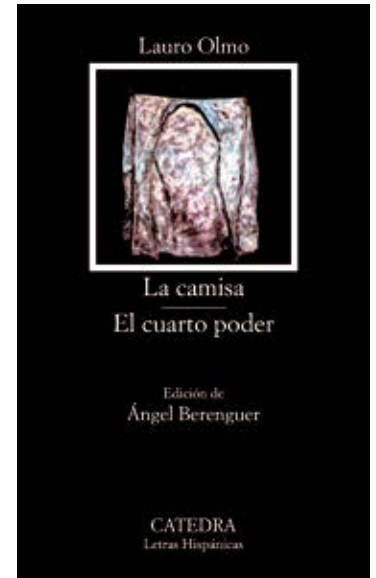
Esta autobiografía cobra verdadero interés, pues está escrita en el estilo llano y castizo tan característico de Lauro, por lo que recrea su trayectoria vital de una forma vívida y realista, reconstruyendo también de forma fidedigna el Madrid de aquella época. Es el texto que comienza con la poética sentencia: «Yo –con perdón– soy gallego»¹², convirtiéndose en un testimonio

fundamental para esclarecer sus primeros años, así como sus inicios literarios. Así describe, por ejemplo, el ambiente cultural de aquel Madrid castizo:

[...] También en la Cuesta-Moyano estaba –está– la feria permanente del libro de ocasión, de la que fui desde los primeros momentos cliente asiduo. [...] La tarde que libraba, me largaba con tres pesetas a los cines de sesión continua [...]. Pronto empecé a ir también a la «cla» (claque) de los teatros, de revista o no, de cuya experiencia recuerdo las para mí extraordinarias varietés o aquellos charivaris llenos de colorido y de primerísimos números internacionales. Era la época áurea del circo Price, donde todavía actuaba el mítico Ramper. Y en el Progreso, el sorprendente e inigualable Rambal, el de los montajes fantásticos e increíbles. Tomás de Antequera –«Zambra de mi soleá»– triunfaba en un café cantante de la cabecera del Rastro. [...] Todavía vivía Alady, genial rey de la pasarela. Y Lepe. Y Heredia. Celia Gámez resucitaba la revista, u poco por lo fino, ya sin la gracia y la garra popular del «Pichi». Y allí estaban todavía, majestuosos y plenos de seria gracia, los insuperables brazos de Pastora Impero (¡y olé!). Y cantando cuplés: La Piquer. Luego vendría otra época: Lola Flores, Nati Mistral, Antonio, Gila –con sus extraordinarias estampas paletas–, etcétera. Me dejo gente, claro; pero esto lo que quiere es crear sustancia dentro de ciertas vías populares donde las lentejuelas y las castañuelas juegan un importante papel. Esto sin olvidar «El Tubo», de Zaragoza. Y «El Molino», del Paralelo de Barcelona, toda una leyenda cabaretera y extraordinaria con su atmósfera sensu-sexual plena de desparpajo y de artística gracia putesca.

También relata cómo, a su regreso del sanatorio militar a finales de 1948, se inscribió en el Ateneo de Madrid «impulsado por un anuncio en la prensa que decía que el ingreso en el Ateneo de la calle del Prado era gratis durante el mes de septiembre», por lo que «comienza a frecuentar de una manera regular el Ateneo madrileño que, como muchas veces ha dicho el autor, se convirtió en su segunda universidad, que la primera fue según hemos ido viendo la sacrosanta calle que habitaban los golfos de bien». Una vez inmerso en esta importante entidad cultural, describe cómo fueron sus primeros contactos y encuentros con importantes personalidades literarias, así como la representación de su primera pieza teatral:

[...] Hicimos la primera presentación española de tasca-teatro con mi obra *El Milagro*, allá por el año 1954 y en una taberna de la calle de las Delicias, en cuyo sótano tenía su sede la Peña de pescadores «El Barco». Recuerdo que el principal papel lo interpretó Pedro Dicenta, y que ya todas nuestras actuaciones tenían un marca-dísimo acento político-social.



Cubierta de la edición de *La camisa* y *El cuarto poder*, (Madrid, Cátedra, 1984).

Gracias a esta autobiografía se conocen con minuciosidad diversos datos personales que, de otra forma, hubieran sido difíciles de conocer y que han sido utilizados por los numerosos estudiosos de su figura. No obstante, puede resultar curioso el hecho de que, durante mucho tiempo, se desconocía el año exacto de su nacimiento, habiéndose generalizado la fecha –errónea– de 1922¹³. El mismo Lauro Olmo, al hablar de sus orígenes, no solía especificar la fecha de nacimiento, sino que señalaba que llegó a Madrid, junto a su madre y sus hermanos, cuando contaba 7 u 8 años de edad, sin precisar nada más. Sin embargo, este dato fue dado a conocer en 1994 por Ángel Fernández Fernández¹⁴ en su discurso de adhesión a la propuesta realizada por el Instituto de Estudios Valdeorreses de dedicar una calle en su localidad natal a Lauro Olmo. En dicho texto indica que la fecha de nacimiento de Lauro es 1921, basándose en una partida de bautismo y una certificación de nacimiento que ha consultado:

Lauro Pedro Olmo Gallego nace en O Barco y no en Xagoaza, como muchos creen, y que, francamente, sería un bonito sitio en donde hacerlo, el día 9 de noviembre de 1921 y no en 1922 como, por error, figura en todas sus biografías. Aquí tengo su partida de bautismo y su certificación de nacimiento. Es hijo de Lauro Olmo Arias, de Xagoaza, y de María del Carmen Gallego Miranda, de O Barco.¹⁵

Dato que también hemos corroborado desde el CDAEM comprobando dicha partida de nacimiento, conservada en el Registro Civil de El Barco de Valdeorras, siendo registrado con el nombre de Lauro Pedro Olmo Gallego el 11 de noviembre, dos días después de su nacimiento.¹⁶ Aunque tan sólo residió en esta localidad gallega en su más tierna infancia, a lo largo de su vida estuvo estrechamente vinculado a ella. Varias personalidades de la localidad contactaron con él en diversas ocasiones para colaborar con su valiosa prosa –o verso– en publicaciones locales como los programas de fiestas. También fue objeto de interés de los periódicos de la región como *El Sil*, *La Región o Aquiana*, semanario del Bierzo y *Valdeorras*. Ya en 1993, el instituto de la localidad, el Martaguisela, organizó un certamen de teatro escolar con el nombre del dramaturgo barquense, al que realizaron un homenaje, en el que estuvo presente. El mismo año de su fallecimiento se le dedicó una calle de la localidad, acudiendo a la inauguración su familia y Fraga Iribarne, por aquel entonces presidente de la Xunta de Galicia pero que, como veremos,

Representación de *La camisa* en Checoslovaquia en 1975 dirigida por Rudolf Tesáček.





Representación de *La camisa* en Checoslovaquia en 1975 dirigida por Rudolf Tesáček.

ya había mantenido relación con el matrimonio debido a su cargo de ministro de Información y Turismo. Finalmente, en 1999, uno de los institutos de la localidad, que hasta entonces sólo había estado orientado a la Formación Profesional, a través de un referéndum celebrado entre todos sus alumnos, adoptó también el nombre de Lauro Olmo. Él mismo señala esta estrecha vinculación con sus raíces en su autobiografía:

Lo que siempre permaneció vivo en el recuerdo de aquellos años de infancia valdeorresa, es el río Sil, que para Lauro Olmo tiene hechuras de duende familiar. También las leyendas, los cuentos alrededor de la lareira,¹⁷ los aparecidos, la Santa compañía (dicen por allí: «Creer no creo en ella, pero existe»), las meigas, el embrujo de las corredoiras en las anochecidas que poblaban lobos y difuntos o almas en pena. Todo ello le daba a las noches cierto aspecto terrorífico: todo podía suceder. Hasta los gigantes y cabezudos de las fiestas tenían un «no sé qué» amenazante para el niño.

A excepción de esta autobiografía, la documentación de carácter personal dentro de su fondo archivístico es ciertamente escasa, predominando la de carácter estrictamente profesional. Tan sólo se conservan dos fotografías familiares (una de ellas, una fotocopia) de cuando era pequeño, junto a su madre y sus cinco hermanos: Carmen, José, Pedro, Ramón y Joaquín. Entre la correspondencia, apenas se conservan cartas –tan siquiera una decena– con sus hermanos. Corresponden, además, a una etapa temprana, quienes le escriben desde sus puestos militares en Guinea Ecuatorial (Puerto Iradier)¹⁸, Sahara Occidental (Villa Cisneros, actual Dajla)¹⁹ o Gran Canaria (Gando)²⁰. Asimismo, en relación a su padre, emigrado a Buenos Aires, tan sólo se conservan unas cartas comunicándole diversas noticias en relación al estreno de *La camisa* en el teatro IFT de Buenos Aires, gracias a las gestiones de Jaime Kogan, el 31 de julio de 1964²¹, siendo un abogado el que les comunica el fallecimiento de su progenitor pocos años después, el 12 de noviembre de 1967.²²

Tampoco se conservan cartas de carácter personal con su mujer y, en la correspondencia con algunos de sus amigos y allegados, predominan los asuntos profesionales, mezclándose ocasionalmente algunas cuestiones personales. En este sentido, cabe destacar la abundante correspondencia con su amigo santanderino Benito Madariaga de la Campa (1931-2019) y su mujer Celia Valbuena Morán, familia con la que disfrutaron algunos retiros

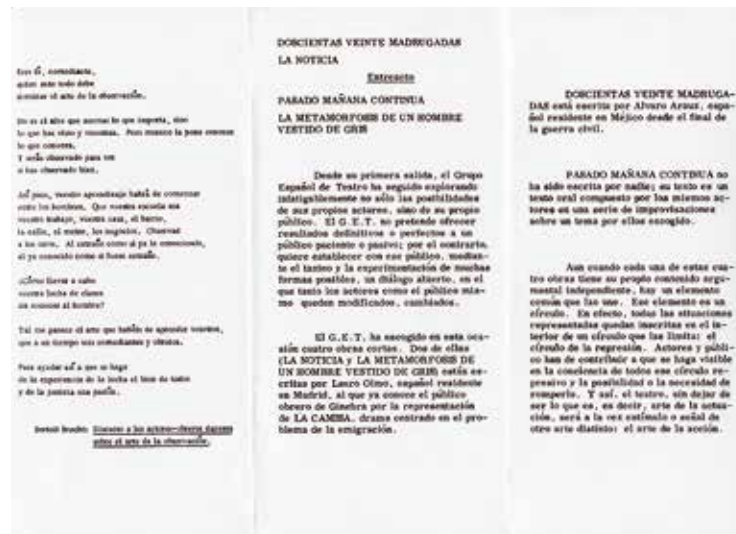


vacacionales en la costa cantábrica; el músico Joaquín Villatoro, director de la banda municipal de Jerez de la Frontera; el escritor catalán Ricard Creus y su mujer, la pintora Esther Boix; así como literatos coetáneos de gran renombre como Antonio Buero Vallejo, Ramón de Garciasol, José Martín Recuerda, Medardo Fraile, Alfonso Sastre, etc. También fueron numerosos los estudiosos interesados en analizar su obra que se pusieron en contacto con él, como Antonio Fernández Insuela, Ángel Berenguer Castellary, Luis López Rubio, José Ángel Fernández Roca o, en el ámbito internacional, Erna Brandenberger, desde Suiza; Francine Caron, desde Francia; Deana Smalley Fernández, de la universidad de Purdue (West Lafayette, Indiana), Donald R. Kuderer, de la universidad de Wisconsin-La Crosse, Mary Sullivan Taylor y Marjorie Dillingham, desde los Estados Unidos.

La mayor parte de la correspondencia, por tanto, es de carácter profesional y posee un gran valor, pues nos encontramos con todos los trámites y negociaciones para la edición y/o representación de sus obras. Cabe destacar la repercusión internacional de su obra *La camisa*²³, ya que fue traducida y representada en teatros de diversos países: el Kleist Theater de Fráncfort (Oder), por entonces parte de la llamada República Democrática

Página anterior, representación de *La noticia* en Ginebra.

Programa de mano del montaje de *La noticia* en Ginebra por el Grupo Español de Teatro de la Universidad Obrera.



Alemana (RDA), gracias a las gestiones de Joaquín Vilar en 1963²⁴, representándose también en Berlín Oriental en 1964²⁵ y en Görlitz y Zwickau (Sajonia), también de la RDA, en 1965²⁶; en Reino Unido por The Bristol Old Vic Theatre School, gracias a las gestiones de John Hodgson y Manuel Santos en 1963²⁷; en Suiza por la Agrupación de Trabajadores del Centro Cultural Español en 1963²⁸; en París por el Teatro Español Universitario (TEU) de San Sebastián, gracias a las gestiones de Jaime Azpilicueta en 1963²⁹ y, de nuevo, en Francia, en el teatro de Saint-Étienne en 1970, dirigido por Pierre Vial, gracias a las gestiones de Francine Caron³⁰. Asimismo, se conservan las cartas con la editorial alemana Henschelverlag para la adquisición de los derechos de representación de *La camisa* en la República Democrática Alemana, Austria y Suiza, quienes posteriormente se interesaron también por la edición y representación de la obra de Pilar Enciso y de Lauro Olmo *Los leones*. El cartel de la representación de *La camisa* en Berlín Oriental fue diseñado por el pintor valenciano Josep Renau (1907-1982), quien se encontraba allí exiliado y junto al cual el matrimonio posee una fotografía cuando viajaron a la capital alemana invitados por Vilar para asistir a la representación que la compañía de Fráncfort realizó en el Teatro de la Amistad de Berlín en 1964. Asimismo, asistió a otras representaciones internacionales de su obra, como la que tuvo lugar en Ginebra por parte de la Agrupación de Trabajadores del Centro Cultural Español y la de París por el TEU de San Sebastián, ambas en 1963.

Se produjeron incluso negociaciones en varios países para llevar a la pequeña pantalla *La camisa*, como es el caso de Suiza³¹, Suecia a través de Arne Lundgren³², Dinamarca a través de Ingrid Hohnen³³. Checoslovaquia a través de la agencia «Lita»³⁴ o los Países Bajos a través de Felipe Lorda Alaiz con la empresa de radiotelevisión VARA en 1967³⁵, tal como explica en su artículo el profesor Fernández Insuela. Se llegó a radiar por la radiotelevisión italiana en 1964, gracias a las negociaciones de Darío Puccini³⁶, retransmitiéndose también posteriormente, en 1968, sus obras *La noticia* y *La metamorfosis de un hombre vestido de gris*, gracias a las gestiones de María Luisa Aguirre d'Amico³⁷.

La documentación refleja también el compromiso social y político que siempre caracterizó a Lauro. Estrechamente vinculado a los partidos polí-

ticos de izquierdas, llegó a colaborar activamente en la campaña a la alcaldía de Madrid de Tierno Galván en 1979, para lo que creó un guiñol, *Don Especulón*, del que formaba parte el llamado *Chotis de las escobas*. En 1980, con la llegada de la democracia, Lauro y Pilar presentaron al ministro de Cultura Ricardo de la Cierva un plan para la extensión del teatro popular e infantil en España, consiguiendo ser designados para encargarse de este proyecto en 1982. Llegaron a realizar dos viajes a la Rusia soviética, en 1979 y 1982, para participar en sendos encuentros internacionales de escritores expertos en literatura infantil celebrados en Moscú, el primero de ellos con motivo del año internacional del niño. Posteriormente, en 19 de julio de 1988, presentaron un nuevo proyecto para crear un Centro Dramático Infantil y Juvenil a través de una carta remitida por Pilar Enciso a Carmen Romero, mujer del presidente del gobierno Felipe González, de la que tan siquiera recibieron contestación³⁸.

Debido a dicho compromiso, contactaron con Lauro en numerosas ocasiones solicitándole su colaboración en ciertas cuestiones que marcaban la actualidad política y social de la época. En 1962, se adhirió al manifiesto firmado por una serie de intelectuales en denuncia de la represión franquista que sufrieron los mineros de la cuenca minera de Asturias tras la huelga de 1962³⁹. Al año siguiente, también exigió explicaciones al ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, sobre el polémico caso del fallecimiento, en extrañas circunstancias, de Manuel Barranco Moreno en la cárcel de Jerez de la Frontera, pues se había comunicado a través de los medios un supuesto suicidio⁴⁰. En 1984, recibió una carta de Ramón Tamames para adherirse al manifiesto en defensa de la neutralidad de España y contra la tensión armamentística y su permanencia en la OTAN. Pero destaca, especialmente, su lucha contra el desahucio y demolición del barrio de Pozas en 1972, consiguiendo retrasar su evacuación con una ingeniosa artimaña, que años después *El País* relataba así:

A las nueve de la mañana del 11 de febrero o de 1972, hace 22 años, numerosos efectivos de policía armados –los famosos *grises*–, guardias municipales, bomberos y funcionarios de los servicios de limpieza y talleres del Ayuntamiento rodeaban un edificio de dos plantas situado en el número 4 de la madrileña calle de Hermosa para desalojar a los últimos inquilinos que lo habitaban. Cuando los

funcionarios se acercaron con la piqueta para echar la puerta abajo, algo les detuvo en seco. La puerta estaba pintada con la bandera nacional, y pisar o ultrajar el estandarte estaba completamente prohibido. Era la última estrategia ideada por el escritor Lauro Olmo y su mujer Pilar Enciso para impedir que los desahuciaran⁴¹.

Como es de esperar, la documentación también refleja la censura de la que fue objeto su obra, pues, como ya hemos apuntado, fue uno de los autores que más sufrió dicha lacra y, por ello, se trata de una cuestión que ya ha sido abordado por otros autores.

En conclusión, como se puede observar, este tipo de archivos personales se constituyen en una verdadera mina gracias a la gran riqueza de información que pueden aportar. Empero, paradójicamente, muchas veces no se les otorga la importancia y el valor que merecen, llegando a haberse perdido muchos de ellos por desidia, desconocimiento o dejadez. Sirvan estas líneas para poner en valor la necesidad de conservar este rico legado patrimonial y documental, poniendo de relieve la existencia de instituciones y entidades, como el CDAEM, encargadas de su custodia.



Lauro Olmo y Pilar Enciso. (h. 1990).

NOTAS

- ¹ El CDAEM es un organismo autónomo dependiente del Ministerio de Cultura, creado en 2019 a través de la Orden CUD/428/2019, de 14 de abril, que supuso la fusión de dos centros preexistentes: el Centro de Documentación Teatral (CDT) y el Centro de Documentación de Música y Danza (CDMyD).
- ² Expuesta durante el 46º Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro en la Casa Palacio de Juan Jedler entre junio y septiembre de 2023, bajo el título «Antonio Gades y los clásicos».
- ³ La exposición, titulada «Coreografía. Bailes y danzas de Vicente Escudero», recaló en tres ciudades: Granada, Valladolid y Sevilla, entre 2022 y 2024.
- ⁴ Por lo que respecta a su producción teatral, fue editada de forma conjunta en el décimo aniversario de su fallecimiento en dos volúmenes coordinados por Berenguer Castellary (2004).
- ⁵ Gracias al magnífico estudio que acometió una compañera del propio CDAEM para su tesis doctoral, dirigida por Ángel Berenguer: Muñoz Cáliz, Berta, *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Alcalá de Henares, 2004, publicado al año siguiente por la Fundación Universitaria Española. También dedicó un artículo específico a la censura de nuestro autor (Muñoz Cáliz, 1995).
- ⁶ En las últimas décadas, gracias al desarrollo de los estudios de las literaturas del yo y de la escritura personal e íntima, se observa un creciente interés por este tipo de documentación; en particular, por lo autógrafos privados como fuentes de primera mano para la investigación filológica e histórica (Véase Thion Soriano-Mollá, 2017).
- ⁷ CDAEM, Lauro Olmo, PL5, C. 9 y 10.
- ⁸ Aparte de Lauro, se encuentra publicados los inventarios de los fondos de Sigfrido Burmann, Adela Escartín, Andrea D'Odorico, Charo Soriano, Ricardo López Aranda, Lluís Pasqual, Berta Riaza y Teatro Guirigai.
- ⁹ Se encuentra publicados los fondos de María de Pablos Cerezo, Luis Alonso, Luis Fraca Royo, Juan Gyenes, Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), Fondo de la Asociación Cultural y Artística ProMúsica.
- ¹⁰ Se encuentra publicados los fondos de Antonio Ruiz Soler, Antonio Gades, Vicente Escudero, Narciso Hurtado de Córdoba, José Greco, Alberto Lorca, José Antonio y los ballets españoles y Delfín Colomé.
- ¹¹ Presentada en la universidad de Granada hacia 1984 bajo el título: «Conciencia política y poética realista en Lauro Olmo (Estudio y edición de *La camisa* y *El cuarto poder*)».
- ¹² CDAEM, Lauro Olmo, C.40, 6.
- ¹³ Aunque también se han llegado a indicar otras (1923 o, incluso, 1927).
- ¹⁴ Persona destacada en el ámbito cultural de El Barco de Valdeorras, localidad natal de Lauro, llegando a presidir, por ejemplo, el casino.
- ¹⁵ CDAEM, Lauro Olmo, C.93, 4. La propuesta se realizó a principios de 1994, poco antes del fallecimiento de Lauro, por lo que cierra su discurso «deseando que Lauro se restablezca pronto y que en la III Edición del Premio que lleva su nombre pueda estar de nuevo entre

nosotros». Deseo que, lamentablemente, no se vio cumplido, ya que Lauro falleció el 19 de junio de ese mismo año.

¹⁶ En concreto, se conserva en el Tomo 47, pág. 200, de la sección 1ª. Asimismo, en ella se indica que su padre contaba en ese momento con 33 años y era natural de Jagoaza, y su madre contaba con 25 años, siendo natural de El Barco. Nieto de José Olmo Sanmiguel, natural de Gestoso de Oencia (León) y Encina Arias, de Jagoaza, y de Pedro Gallego Fernández y Concepción Miranda Janeiro, naturales de El Barco.

¹⁷ Nombre que recibe la chimenea u hogar en Galicia.

¹⁸ Una de su hermano José el 7 de abril de 1962 (CDAEM, Lauro Olmo, C.2A, 5, 43) y otra de Joaquín el 12 de diciembre de 1966 (CDAEM, Lauro Olmo, C.5, 1, 86). En otra de ellas, el sobre cuenta con el siguiente membrete: «El Vice-Cónsul de España, B.J 22, Libreville-Gabón» y contiene una carta de su hermano José y su cuñada Angustias felicitándole por el premio «Elisenda de Montcada», fechada el 17 de diciembre de 1963 (CDAEM, Lauro Olmo, C.3, 1, 145).

¹⁹ Sin especificarse en la carta de qué hermano se trata, enviada el 10 de octubre de 1963 (CDAEM, Lauro Olmo, C.3, 1, 109).

²⁰ Remitida por su hermano Ramón –Moncho– el 24 de marzo de 1965 (CDAEM, Lauro Olmo, 4A, 2, 31).

²¹ CDAEM, Lauro Olmo, C.4, 1, 63 (Fechada el 28 de abril de 1964), C.4, 1, 89 (Fechada el 4 de agosto de 1964) y C.4A, 2, 4 (Fechada el 8 de enero de 1965).

²² A través de una carta fechada en Buenos Aires el 21 de noviembre de 1967. CDAEM, Lauro Olmo, C.5A, 2, 63.

²³ En España, la obra se representó el 8 de marzo de 1962 en el Teatro Goya de Madrid en función única, de cámara y ensayo, debido a las reticencias mostradas por la censura del régimen. Su éxito obligaría a su reposición comercial a partir del 17 de marzo en el Teatro Lara, donde alcanzaría más de cien representaciones. Su representación fue posible gracias a que había ganado el premio Valle-Inclán en 1961 (convocado por Dido Pequeño Teatro) que conllevaba su representación, aunque tuvo que solicitar su autorización, conservándose la instancia de 12 de junio de 1961, remitida por Josefina Sánchez Pedreño, de «Dido, pequeño teatro de Madrid», al Director General de Cinematografía y Teatro solicitando autorizasen la representación (CDAEM, Lauro Olmo, 2A, 4, 19). Tras su representación, se alzaría asimismo con el Premio Nacional de Teatro en 1962.

²⁴ CDAEM, Lauro Olmo, C.3, 1, 53 - 100 - 123 y 146 y C.4, 1, 2 - 26 - 27 - 39 - 69 - 70. También se conserva un dossier de la representación berlinesa que contiene diversas fotografías, prensa y el programa en C.58, 1, así como una fotografía junto a Joaquín Vilar durante su estancia en Berlín en C.56, 1, 13.

²⁵ CDAEM, Lauro Olmo, C.4, 1, 69 - 70

²⁶ CDAEM, Lauro Olmo, C.4A, 2, 15.

²⁷ CDAEM, Lauro Olmo, C. 3, 1, 6 - 14 - 24 - 33 - 48 - 84 - 94, conservándose dos fotografías de dicha representación en C.56, 3, 35.

²⁸ CDAEM, Lauro Olmo, C.3, 1, 132 - 135 - 148 y 151; C.2, 2, 59 (Incluyendo tres fotografías), conservándose el cartel (C.79, 1, 30) y el programa (C.85, 65).

²⁹ CDAEM, Lauro Olmo, C.3, 1, 83 - 96 - 103 - 106 - 120 - 133, conservándose también el programa en C.86, 33.

³⁰ CDAEM, Lauro Olmo, C.6, 1, 98; C.7, 1, 15 - 37 - 41 47 - 96; C.7A, 2, 27 - 30 - 41 - 57 - 65 - 68; C.8, 1, 18 - 26 - 37; C.8A, 3, 10 y 25; C.11, 3, 36 y C.12, 1, 47. Se conserva también el programa en C.85, 63.

³¹ CDAEM, Lauro Olmo, C.9, 1, 27.

³² CDAEM, Lauro Olmo, C.7, 1, 72.

³³ CDAEM, Lauro Olmo, C.8, 1, 33 y 53.

³⁴ CDAEM, Lauro Olmo, C.12, 2, 19.

³⁵ CDAEM, Lauro Olmo, C.5A, 2, 73.

³⁶ CDAEM, Lauro Olmo, C.4, 1, 85 - 90 - 105 - 119 y 122.

³⁷ CDAEM, Lauro Olmo, C.5A, 2, 35 - 43 - 59 - 68; C.3, 1, 3 - 23 - 58, C.7, 14 - 24 - 49 - 65; C.7A, 2, 3 y 26 y C.8, 1, 21.

³⁸ CDAEM, Lauro Olmo, C.19, 17, 1.

³⁹ CDAEM, Lauro Olmo, C.1, 11, 5.

⁴⁰ CDAEM, Lauro Olmo, C.1, 11,2 y C.3, 1, 81.

⁴¹ CDAEM, Lauro Olmo, C.43, 3, 27.

Carta autobiográfica

Lauro y Pilar en la memoria

ÁNGEL BERENGUER

EN 1971 conocimos, mi esposa Joan y yo, a Pilar Enciso y Lauro Olmo, sitiados en su piso del Barrio de Pozas. Digo «sitiados» porque no se puede definir de otro modo su situación. El barrio entero había sido destruido por la especulación inmobiliaria y sólo se mantenían firmes, en su casa, Lauro, Pilar y sus dos hijos, Laurito y Luis. Habíamos parado unos días en Madrid, procedentes de París, donde vivíamos, y nos puso en contacto nuestro común amigo Manuel Martínez Azaña, profesor en Burdeos, autor y director teatral.

Ese año también, Lauro y Pilar nos invitaron al Pequeño teatro del TEI para asistir a la presentación en Madrid de *Quejío*, la obra de Salvador Távora que cambiaría, en adelante, la percepción del flamenco destacando su modo de expresar los valores y esencias populares, tan cerca de las propuestas de Lauro Olmo. Por aquellos años, el teatro en España andaba tan enmarañado como el resto de la ciudadanía. La dictadura estaba empezando a transformarse, gracias al desarrollo económico, pero ello mismo era una absoluta contradicción. ¿Cómo encajar el desarrollo (también de las mentalidades y los nuevos nacientes deseos de libertades) en el marco de una dictadura fascista? De ello se ocuparía la Transición Política, que, de algún modo, según le parecía a Lauro, empezó transmitiendo factores políticos (y nomenclatura) de la dictadura fascista al nuevo sistema democrático.

Lauro era un escritor valiente y de un origen humilde muy distinto al de sus compañeros autores del momento, salvo el caso del almeriense

Agustín Gómez Arcos. Como podrá verse en la autobiografía que me envió cuando escribía mi tesis doctoral, toda su vida estuvo marcada por una lucha constante para sobrevivir, también como escritor, en marcos mayormente hostiles. El origen y la crianza determinarían su actitud durante la dictadura, incorporándose naturalmente en la Tendencia de Oposición al «régimen» franquista. Esta oposición se manifestaría de manera muy distinta en los diferentes autores, tanto en los temas como en sus diversas formulaciones y lenguajes creativos. No olvidemos que esas tendencias que observamos en el teatro son las mismas que se plantean en el conjunto de la sociedad española en relación con los valores del régimen franquista: *Identificación, Oposición, Ruptura*.

El modo en que Lauro Olmo se plantea su expresión artística es muy radical. Se centra en elementos fundamentales de la experiencia cotidiana entre las clases sociales más desfavorecidas de su entorno. Esta decisión lo incorpora formalmente a la política de izquierda cercana a CCOO y el PCE, como ocurrió con otros artistas interesados en expresar el panorama social del fascismo, durante las diversas etapas de la dictadura franquista. Para dar cuenta en su obra de ese entorno empleará el lenguaje escénico del realismo social en sus primeras obras para ir evolucionando, como la sociedad española del Desarrollo, hasta lenguajes más rupturistas en sus últimas obras.

Todas estas cuestiones eran el fondo de nuestras conversaciones por aquellos años. Desde que lo conocí, supe que era un hombre cabal, honrado, leal y totalmente decidido por las libertades políticas, sindicales, sociales y culturales. Su compañera, Pilar, era también una mujer admirablemente valiente. Escritora y activista cultural, tenía un sentido muy claro de la justicia y los derechos individuales. Esos eran sus valores que defendía fragorosamente cuando la ocasión lo requiriera¹.

Cuando nos instalamos en Madrid, la amistad con los Olmo se hizo más constante. Lauro me invitó a ser ateneísta, junto con César Navarro de Francisco, entonces presidente del Ateneo de Madrid. Con Lauro Olmo trabajé en la *Cátedra Valle Inclán* que él dirigía con inteligencia y habilidad. Años más tarde, tras la muerte de Lauro Olmo, el Ateneo me propuso dirigir esa Cátedra y aceptó que se llamara en adelante *Cátedra Valle Inclán*/

Lauro Olmo. Las actividades de esa Cátedra fueron numerosas, abarcando cursos de postgrado, ciclos de conferencias y múltiples publicaciones, entre las que se incluyó la *Revista Teatro*. Debo confesar que, para mis adentros, a menudo me refería a la posible opinión de Lauro, siempre cuerdo y optimista piloto en los mares adversos de la dictadura.

Con él murió un modo de hacer teatro y el sueño que escribió Celaya de «pasearnos a cuerpo», que tampoco le ofreció la Transición.

Hoy escribo estas líneas que quieren ser un recuerdo y un homenaje a todos los autores que hicieron posible una vida más racional durante aquellos años y los subsiguientes. Porque el arte, y el teatro en particular en España, han expresado desde siempre los valores y contradicciones de la sociedad, cimentando así nuestra entidad cultural.

¹ Véase el texto en su autobiografía: «La manifestación del 12 de mayo del 65 terminó en la Plaza de España con la policía armada y la secreta sacudiendo a placer...».

U. S. S. R.



ESTA EDICIÓN

El escrito autobiográfico que aquí se reproduce (con las modificaciones que anotamos más adelante) fue escrito por Lauro Olmo hacia 1979 a petición de Ángel Berenguer, con motivo de una investigación inicialmente destinada a ser leída en un congreso y que acabó convirtiéndose en su segunda Tesis Doctoral, leída en la Universidad de Granada en 1984. Desde el Archivo del CDAEM se ha considerado que se trata de un documento de enorme interés, tanto para conocer al autor como las circunstancias de la vida cotidiana en nuestro país durante la dictadura franquista.

Aunque parte de la información que contiene esta carta autobiográfica ha sido publicada en otros lugares, nunca hasta ahora se había publicado de forma íntegra. No obstante, en la presente edición no se reproduce el escrito de forma literal, sino que se han realizado una serie de modificaciones que explicamos a continuación. En primer lugar, se han omitido las alusiones amistosas a su interlocutor que contenían algún tipo de información personal, por considerar que forman parte del ámbito privado, a pesar de que daban cuenta de la bonhomía del autor y de la amistad que existía entre ambos. También se han suprimido buena parte de los datos que el dramaturgo aportó en forma de curriculum vitae, sobre todo en la última parte del escrito, por encontrarse publicados, con las actualizaciones pertinentes, en revistas y libros que se pueden consultar en la biblioteca del CDAEM (Berenguer, 1984, 1995 y 2004; Santolaria, 1995, 2004). Todas las supresiones se han marcado mediante corchetes y puntos suspensivos. Por otra parte, debido a que el dramaturgo escribió este texto siendo consciente de que sería reelaborado por el investigador, en más de una ocasión introdujo datos sueltos advirtiendo que se había olvidado de incluirlos en el lugar que les habría correspondido por cronología. En las dos ocasiones en que esto era muy evidente e interrumpía el relato, hemos modificado la ubicación de estos datos advirtiendo sobre esta alteración en nota a pie; en la mayoría de las ocasiones, sin embargo, hemos intentado respetar la escritura a vuela pluma del autor, con saltos adelante y hacia atrás a los que él mismo hace referencia y que forman parte del estilo distendido y coloquial con que está escrita esta biografía. También para facilitar la lectura, hemos optado por insertar epígrafes que no existían en el texto original, basándonos para ello en frases del propio autor incluidas en el apartado correspondiente, de forma similar a las entradillas de un texto periodístico. Finalmente, como se verá, pese al carácter epistolar y autobiográfico del escrito, en ocasiones Olmo vacila entre el uso de la primera y la tercera persona al referirse a sí mismo; en estos casos hemos respetado dicha vacilación, con la intención de respetar al máximo el estilo y el tono con que fue escrito. Asimismo, con el fin de facilitar la lectura, se han normalizado la ortografía y la puntuación, que en general no presentaban problemas. Tanto el texto original del dramaturgo como la cronobiografía que en su Tesis realizó el citado investigador a partir de dicho original pueden consultarse en el Archivo del CDAEM, dentro del legado de Lauro Olmo.

BERTA MUÑOZ, ÁLVARO PAJARES Y MIGUEL ÁNGEL HERMIDA (CDAEM).



Carta autobiográfica

LAURO OLMO

YO –CON PERDÓN– SOY GALLEGO¹

1922. Su padre, al que prácticamente no conoció y del que solo conserva un vago recuerdo, emigró a Buenos Aires en 1928, muriendo en la misma capital argentina en 1967, donde está enterrado. Su madre, una sufrida y extraordinaria mujer defendida siempre por un inagotable espíritu vital y una innata tendencia a ver el lado cómico de las cosas –disposición que le ayudó a sostenerse en su nada fácil existencia–, muere el 15 de septiembre de 1977. En el recordatorio de su fallecimiento, su hijo Lauro, de acuerdo con sus hermanos, hace figurar las siguientes palabras que ella escribió después de una festividad familiar en que lograron reunirse todos:

Tenéis que perdonarme. No os he podido dar nada, sólo cariño, aunque a veces feroz. Ha sido el cansancio de años. Una de mis grandes penas es la de no poder satisfaceros por lo que no he conseguido. Hoy me encuentro dichosa. Con vuestros medios, os tengo a todos reunidos, lo que no ha sido posible en tanto tiempo. No deseo manjares. Solo deseo perdón para esta madre de lucha, que os ha querido, os quiere y os querrá siempre.

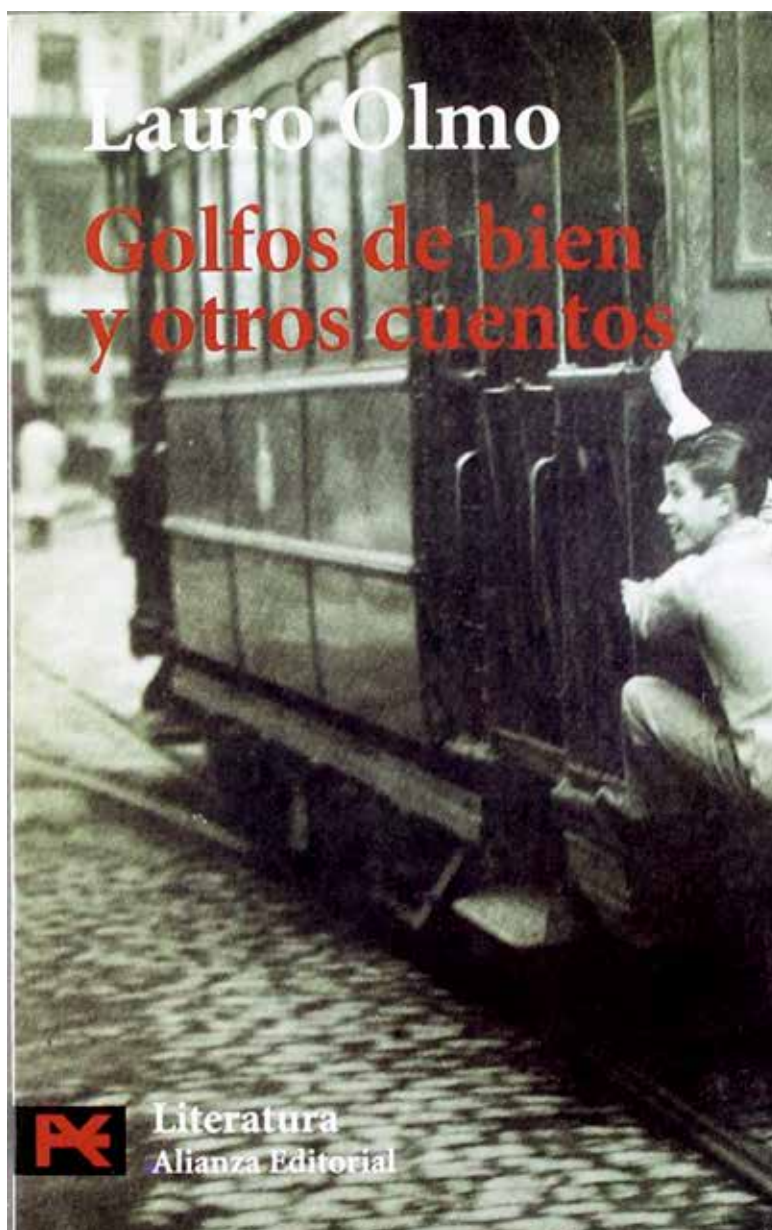
En síntesis, estas palabras reflejan la historia de una casa en la que muy pocas veces logró verse reunida la familia. Con la desaparición del padre al emigrar, del que Lauro Olmo solo conserva un vago recuerdo que no ha de influir nada en su trayectoria vital, no tarda en desaparecer también la posibilidad de mantener constituido el hogar familiar.

Es el cuarto de siete hermanos, es decir, el de en medio, de los cuales muere al poco de nacer el tercero, una niña. De los seis que viven, cinco son varones. Los recuerdos que el escritor guarda en su memoria de aquellos años de infancia en su pueblo no difieren mucho de los de cualquier niño de casa pobre: travesuras y las apreturas lógicas de situaciones parecidas. Apreturas en una casa que había conocido cierto bienestar, aunque muy poco de este llega a compartir el escritor. Lo que siempre ha permanecido vivo en el recuerdo de aquellos años valdeorreses es el río Sil, que para Lauro Olmo es como un duende familiar. También las leyendas, los cuentos alrededor de la lareira: los aparecidos, la Santa Compañía (dicen por allí, «creer no creo en ella, pero existe»), las meigas, el embrujo de las corredoiras en las anochecidas por las que no solo podían aparecer los lobos, sino los difuntos o las almas en pena. Todo ello le daba a las noches cierto aspecto terrorífico: todo podía suceder. Hasta los gigantes y cabezudos de las fiestas tenían un «no sé qué» amenazante para el niño.

1930: EL TRASLADO A MADRID

Llega la madre con sus seis hijos a Madrid en busca de alguna oportunidad para salir adelante, ya que en Barco de Valdeorras, pueblo natal de todos ellos, su situación se hace insostenible. Con los envíos monetarios de su marido desde Buenos Aires, que pronto se harán irregulares, logra la madre sostener su casa tres o cuatro años con todos sus hijos. Muchos de los recuerdos de estos años quedan reflejados en *Golfos de bien*. No tardan en surgir de nuevo las dificultades, y la madre no encuentra otra salida que la de internar a cuatro de sus hijos en un asilo de la Junta de Protección de Menores y dejar a los dos restantes con la familia que habitaba en Madrid: el más pequeño, en casa de sus padres, que ya hacía tiempo que se habían trasladado a la capital, y la niña, que es la mayor, en casa de unos tíos (que también vivían en Madrid).

(La madre de Lauro Olmo tenía la manía de las mudanzas, que entonces eran factibles, por lo que el escritor ha vivido en distintos barrios madrileños, todos ellos de rancia solera popular. Cuando se proclamó la República vivía en uno de los barrios extremos, y recuerda el aire de fiesta que,



Cubierta de *Golfos de bien y otros cuentos*.
(Madrid, Alianza Editorial, 2000).

para los golfillos de su panda, se concretó en un larguísimo partido de fútbol jugado en plena calle).

Con sus hijos en el asilo (ingreso en el 1932²), salvo los dos que acoge la familia, la madre se coloca de ama de llaves en una residencia particular. (En el libro *Golfos de bien*, el último cuento de los que cuentan las vivencias de los golfillos se refiere precisamente a su despedida —la despedida del escritor—. Lo titula «Adiós». Al día siguiente, ingresaba en el asilo). Dentro de lo que pueda haber de «tango» en todo esto, de «hambres» que más adelante iban a arrojar consecuencias, Lauro Olmo no lo recuerda con excesiva amargura, lo cual cree que se debe a que de su madre ha heredado algo impagable: su espíritu vital y, sin que esto suponga la renuncia al dramatismo de las cosas, su capacidad para ver y sentir el lado cómico de las mismas. Y piensa que, sin estas aptitudes, todo hubiese sido y sería excesivamente cruel, pues la capacidad para la tragicomedia sostiene en pie muchas cosas; lo cual no quiere decir que esto sea precisamente una virtud. Es, humanamente, otra cosa.

Antes de ingresar en el asilo, debía ser a finales del año 1932 poco más o menos, un matrimonio muy amigo de la familia, que tenía un bar-casino en Venta de Baños, se llevó a vivir con ellos al escritor. Estuvo en aquella localidad cuatro o cinco meses, que tuvieron una significación especial para él, pues lo pusieron a despachar como chico de bar. Hacia la atardecida, unas cuantas putitas animaban el cotarro. Recuerda con cierta precisión a una de ellas, que no debía pasar de los diecinueve años y que, a cambio de un beso (así era de ingenua la cosa), le pedía que le pusiese en el gramófono el disco de «Los campanilleros», de La Niña de la Puebla. La recuerda como una muchacha muy atractiva, aunque él andaba platónicamente subyugado por la maestra de la escuela municipal, que debía andar por los mismos años. El ambiente prostituido de aquellos meses de cabaret provinciano lo recuerda con afecto, sin ninguna repulsión. La putita del disco es uno de sus gratos e inocentes recuerdos, reavivado cada vez que oye sonar el famoso disco. La verdad es que fueron unos meses que, salvo la experiencia convivencia, no le distorsionaron en ningún sentido.

Hasta ahora, y en cuanto a enseñanza, asistió, tanto en Barco de Valdeorras como en Madrid, a las escuelas municipales. Para sus compañeros de pandilla era una especie de sabelotodo, el que escribía las cartas a las

chicas y hacía las letras de alguna que otra canción que, como juego, cantaban en panda. Todo era muy ingenuo, muy intuitivo, muy «a lo que salía».

En el asilo, siendo cuatro hermanos, no hubo problemas de soledad. Lo que sí recuerda con tristeza eran los casos de algunos de sus compañeros. Los días de visita, la pobreza de algunas madres o familiares visitantes, alguna de ellas prostituta, ofrecían los datos reales de aquella situación de desamparo, de injusticia social. Eran unos días importantes los días de las visitas. Siempre recordará el escritor a su madre acudiendo todos esos días con algún regalo, una pelota, lo que fuera, que nunca era mucho. Allí empezaron a perfilarse los distintos tipos de toda colectividad: el chulo, el matón, el marica, el chivato, el cobarde, el generoso. Allí estaba la crueldad, la bondad, la envidia, la mala leche de unos sobre la cobardía de otros, etcétera. Esto fue acentuando algo que el escritor ya traía de los barrios: su sentido de la solidaridad, del compañerismo; su total repulsa a todo lo que atentase contra el más débil, contra el más indefenso. Era una repulsa ingenua en el más hondo sentido de la palabra. Una repulsa que más adelante adquiriría concreciones teóricas.

En el asilo también estuvo considerado por sus compañeros como un intuitivo sabelotodo, que escribía –otra vez– alguna que otra carta a las chicas del asilo de al lado, y algún romance, e incluso una novelita corta. Todo perdido, claro. El asilo estaba regentado por monjas. Recuerda a la todopoderosa Sor Vitorina, la de los capones y los golpes con las llaves en la cabeza, que, de vez en cuando, le hacía leer en voz alta –»ya que leía aceptablemente»– el libro de oraciones durante la misa dominical. También recuerda que en la pequeña piscina del asilo fue campeón de natación; cosa tirada, pues venía bien entrenado por el río Sil. Y un domingo, en el teatrillo del asilo de las chicas, interpretó uno de los papeles de *El espanto de Toledo*, que ahora no recuerda de quién es. (¿Quizá Zorrilla? Terminaba así: «...ya que batirme no puedo. Y aquí termina, señores, *El espanto de Toledo*». O sea, octosílabos...³).

Varias veces, saltando con algún compañero por la ventana de la enfermería, se escapó del asilo para recorrer Madrid en los topes del tranvía. (Estas fugas se volverían a repetir más adelante en las guarderías infantiles de San Juan, Ibi y Villajoyosa, tres pueblos de la provincia de Alicante,

donde, por la guerra civil, fueron evacuados por el gobierno de la República. Fugas a Alicante, claro. Una de ellas, por ir a ver la película *Rebelión a bordo*). La pericia en la toma de los topes de los tranvías ya venía de los barrios. (Durante la estancia en Venta de Baños, más de una vez se largó a Palencia en las garitas de los vagones de los trenes de mercancías). Desde un punto de vista personal, tampoco las vivencias del asilo fueron excesivamente amargas para él. Surgía de vez en cuando la tristeza, la melancolía –la galaica «morriña»–; pero nunca nada de lo vivido le ha hecho caer en el resentimiento. Lo que hay en su obra de lucha y denuncia siempre ha surgido de un fondo dramático sano, solidario.

ESTALLA LA GUERRA CIVIL

Al cumplir los catorce años, el hermano mayor de los cuatro tiene que salir del internado y se marcha a Galicia. Allí ingresa voluntario en el Ejército y al año y pico, apenas cumplidos los dieciséis, estalla la guerra civil y marcha al frente de batalla con su regimiento. Al finalizar la guerra, aparece en casa transformado en un alférez de la Legión. Con los años, de Larache (Marruecos) pasa a la Guardia Colonial de Guinea Ecuatorial. En la actualidad, ya teniente coronel, presta sus servicios en el Consejo Superior de Justicia Militar. De los otros hermanos, ella está casada. Otro, casado también, es oficial-especialista del Ejército del Aire. El menor, después de quince años de estancia en Guinea Ecuatorial, donde también se casa y ejerce de jefe de explotación maderera al servicio de la Compañía Vasco-Africana, tiene que regresar a España debido al conflicto originado con la independencia de aquel país, siendo en la actualidad capataz-camionero en una de las empresas constructoras de la península. El que queda sigue soltero y trabaja en la actualidad de inspector de una línea de autocares del extrarradio madrileño. Pero volvamos al asilo. Desde él nos vamos dando cuenta de que algo empieza a ocurrir en la calle. A veces se suspendían los paseos, las idas al cine o al teatro; todo según los sucesos del día. Así hasta que estalló la guerra civil que, como iniciación para todos nosotros, se concretó en la toma del Cuartel de la Montaña por el pueblo de Madrid. Recuerda los primeros muertos vistos en el Campo de las Calaveras. Recuerda la desa-

parición de las monjas, a algunas de las cuales verían vestidas de paisano por la calle. Recuerda los tiros, el «paqueo», etcétera. Pronto decidieron evacuarlos de Madrid y dos de los tres hermanos que quedaban en el asilo fueron destinados a las guarderías infantiles improvisadas por el gobierno de la República en San Juan de Alicante. El otro hermano formó parte de una de las expediciones que salieron fuera de España y fue a parar a Bélgica, acogido por una familia de este país que se portó inmejorablemente con él. La madre, la hermana y el pequeño quedan en Madrid hasta que logran salir también para Alicante, donde alquilarán un pequeño piso y se colocarán en uno de los hospitales de sangre. De enfermera, la hermana; y en el taller de costura, la madre.

En la guardería Abril, de San Juan (Alicante), Lauro Olmo tiene un encuentro importante. Uno de los «responsables» de la misma, es Manolo Giner de los Ríos, procedente de Misiones Pedagógicas, y que tendría entonces unos dieciocho años de edad. No duró mucho este encuentro, pues al cabo de unos meses Manolo Giner se marchó voluntariamente al frente y, hasta hoy no se han vuelto a ver. Lauro Olmo le recordará siempre con una enorme armónica y, brotando de ella y de su voz, muchas de las mejores canciones populares del mejor folklore español. Canciones que el escritor aprendió de él. La verdad es que más que un «responsable», Manolo Giner de los Ríos fue un amigo para él, dado los pocos años que los separaban. Otro encuentro en San Juan fue don Ramón, maestro del pueblo, que preparó a varios de ellos para el ingreso en el Instituto de Alicante, donde aprobaron tres años de una sentada. La marcha de la guerra civil interrumpiría sus estudios. El escritor recordará siempre a don Ramón como ejemplo de lo que eran aquellos maestros de la República, aquellos seres extraordinarios que más tarde pagarían su fe en la enseñanza, su fe en la cultura, incluso con la vida.

Desde la guardería seguían las vicisitudes de la contienda. Recuerda la fiesta que organizaron cuando la toma de Teruel, por ejemplo, que pocos días después sería recuperada por las tropas franquistas. Muy cerca de la guardería Abril, de los chicos, estaba Santa Rosa, que era la de las chicas, procedentes también de Madrid. Pandillas, luchas, noviazgos, etcétera. Y el deslumbramiento al ver el mar, al descubrirlo tan inmenso a los ojos

del niño del río Sil, allí, en la playa de San Juan, tan inmensa también y en donde solo existía una caseta para la parada de un tren-tranvía. Al poco tiempo, a varios de ellos los trasladaron a otra guardería establecida en Ibi, pueblo también de la provincia de Alicante. De allí, como ya ha contado, se fugaría con otro compañero, no solo por ver la película *Rebelión a bordo*, mítica para ellos, sino para enterarse de cuándo se iban a reanudar los estudios suspendidos en el Instituto de Alicante. La fuga esta vez fue cinematográfica. Durante la cena, los compañeros les hicieron un hatillo con comida de sus platos, pues algunos de ellos sabían que después de la cena se iban a fugar. Llegada la hora, desde la ventana de su dormitorio, que estaba en un segundo piso, se descolgaron al modo clásico, anudando sábanas. Caminaron los dos toda la noche y, ya de mañana, rendidos y cerca de Alicante, cogieron uno de esos tranvías que llevan a los pueblos cercanos a las ciudades. Vista la película, se presentaron al «responsable» en Alicante, estupenda persona que les dijo que las clases estaban suspendidas indefinidamente. (Eran frecuentes los bombardeos por aire y, de vez en cuando, aparecía «El Canarias» y soltaba también sus zambombazos). Ante la negativa del «responsable» de la guardería de Ibi a que regresasen a ella los fugados, estos fueron enviados a la de Villajoyosa, provincia de Alicante también. Al poco tiempo –ya estaban su madre y sus dos hermanos en Alicante– se fugó de esta nueva guardería en solitario, robando una enciclopedia de la biblioteca: que luego, ya con su madre, pasaría a ser una de las lecturas preferidas de aquellos días. Estuvo tres días con su familia y al cabo de ellos regresó a Villajoyosa, donde el «responsable», que había estado preocupadísimo, le recibió con emocionado afecto. No tardó mucho en reclamarle su madre y se lo llevó con ella a Alicante, terminando así sus años de asilo y guardería.

(Como verás, querido amigo, todo va a «vuela maquina», incluyendo muchas ingenuidades que me vienen al recuerdo de pronto, pero que, indudablemente, crean sustancia vital. En fin, sigo según tu consejo).

Del tiempo con mi madre en Alicante, trataré de recordar lo más sobresaliente aparte de las eternas lentejas (un Himalaya en el puerto de la ciudad), la carne de burro, una riquísima paella de gato (carne de gacela entonces –¿y ahora no ?), etc.: racionamiento, hambre otra vez, con lógica

guerrera en este caso. Alicante ya era bombardeada con frecuencia. Un 25 de mayo, la aviación italiana hizo una verdadera masacre bombardeando la plaza del mercado central de la ciudad en plena hora punta. Un hermano del escritor estaba allí y, afortunadamente, fue uno de los supervivientes. El escritor no andaba lejos. En otro bombardeo se salvó por pies, refugiándose a tiempo. Ver muertos o heridos, ya era habitual. Un amigo de la familia, teniente de intendencia en el cuartel de Benalúa, se lo llevó con él de ayudante. Esto supuso más pan, más comida. Pero se cuenta porque fue allí donde el escritor se encontró por primera vez cara a cara con la muerte. (¿A que suena bien?). Estaban unos cuantos en un patio cercano al almacén de víveres. De pronto, casi inesperadamente, empezaron a caer bombas sobre el cuartel. Corriendo hacia el almacén, que fue el último en alcanzar, a cuatro metros escasos de él cayó una bomba. Al escritor le dio tiempo a tirarse sobre unos sacos que había a la entrada mientras todo se hundía a su alrededor. Surgieron ayes, gritos, y cuando el polvo de los escombros se disipó, lo que presencié era estremecedor. De los que se refugiaron en el almacén, solo quedaron vivos tres; uno de ellos, malherido. A la salida del almacén, uno de sus amigos estaba con una pierna en la mano, desangrándose y pidiendo socorro. Y más muertos alrededor, y más heridos, que otros soldados cargaban en camiones para llevárselos al hospital de sangre. El amigo de la pierna no llegó con vida. Era un muchacho como él, enchufado allí.

Y pasan los días. Muchas noches duermen en los refugios, con colchonetas y en comunidad; por lo regular, a los pies del castillo de San Fernando. Digo el lugar porque cuando los bombardeos eran en el puerto y el objetivo alguno de los barcos que entraban, más de un chico nos quedábamos fuera del refugio y desde la altura que tenía el sitio en que estábamos respecto al puerto, presenciábamos el bombardeo o ametrallamiento con balas luminosas que adquirían una extraña sugestión cuando era de noche. «¡Ya está ahí el hidro!», exclamábamos. Un mítico hidroavión que, a barco que entraba, solía aparecer ya anochecido para intentar cargárselo.

Y COMIENZA LA REPRESIÓN

Ya perdida la guerra civil por la República, estuve en el puerto la noche en que miles de republicanos aguardaron inútilmente la llegada de los barcos que iban a llevarlos al exilio. Fue un espectáculo hondamente triste. Recuerdo los coches abandonados, las armas, los chicos de la ciudad conduciendo algunos de los coches de un lado para otro. Yo me fui a casa con una pistola y una lata de aceite de coche. A la mañana siguiente entraron los italianos en Alicante y se acabó la guerra para todos nosotros. Los derrotados concentrados en la espera inútil de los barcos que nunca llegarían, fueron conducidos en filas interminables al castillo de Santa Bárbara. La mayoría de ellos terminarían en el campo de concentración de Albufera, que dio lugar a una historia dantesca, hoy contada por Eduardo de Guzmán, que la padeció, en uno de sus libros⁴.

Y comienza la represión. Por lo que a mí respecta, solo contaré una anécdota significativa de la paz que comenzaba. Estando en el gallinero de uno de los cines de Alicante, al terminar la película y empezar a sonar el «Cara al sol», con todo el mundo firme y con el brazo extendido, yo me distraje con el amigo que tenía al lado. Entonces apareció un falangista, me llamó y de malos modos me condujo ante la taquillera y, mostrándome, le ordenó que no me volviese a dejar entrar en el cine. (Es curioso: a aquel falangista yo le había visto visitándonos en la guardería de San Juan. Él, debido a la cantidad de chicos que éramos, era lógico que no me recordase. En fin, un elemento de la «quinta columna» entonces. O uno de los espectaculares cambios de chaqueta). A los pocos días me lo volví a encontrar en los pasillos del ayuntamiento de la ciudad. Iba acompañado por dos de los suyos. Me paró y me dije con sorna algo así: «¿Tú eres el muchachito del cine?». Yo le contesté algo con cierta sonrisa que, indudablemente, era nerviosa. Entonces, de forma inesperada, me sacudió una hostia exclamando: ¿Encima te vas a reír, mamón? En fin, ojalá toda la represión se hubiese limitado a esta hostia, casi de cuento de hadas comparada con la barbarie general, aunque algo me debió de doler, porque recuerdo que se me humedecieron los ojos; también es posible que fuera de rabia contenida.

A finales del año 1939, regresé a Madrid. Mi madre, con mi hermana y el otro hermano, se quedó en Alicante dos años más. Allí regresó el que

CENTRAL NACIONAL SINDICALISTA
DELEGACIÓN PROVINCIAL DE MADRID

AÑO 1941

ENERO

FEBRERO

MARZO

ABRIL

MAYO

JUN 1941

Lauro Olmo Gallego

Huertas 12.

31-1-41

El Secretario Provincial,

1.00 Pta.

1.00 Pta.

1.00 Pta.

1.00 Pta.

1.00 Pta.

1.00 Pta.

SINDICATO DE CEREALES

Paro Obrero

50 Céntimos

SINDICATO DE CEREALES

Paro Obrero

50 Céntimos

SINDICATO DE CEREALES

Paro Obrero

50 Céntimos

Documento de la Lauro Olmo, emitido por la Central Nacional Sindicalista (1941).
 Cupones del Sindicato de Cereales (1941).

se había ido a Bélgica y también se les unió el pequeño. Por cierto que «el belga» les creó más de un conflicto, pues regresó con ciertas «manías» socialistas en el comportamiento que no hacían ninguna gracia.

Y así podemos decir que acaba el período 1936-1939, sentado a «vuela máquina».

De regreso en Madrid, entré de «chico de tienda» [...] en uno de los establecimientos más concurridos de la Puerta de Atocha, al lado de la entonces activísima estación de ferrocarril. Los dueños del establecimiento eran dos matrimonios, el varón de uno de ellos, primer hermano de mi madre. (Por cierto, mi empleo como ayudante en un taller de bicicletas, fue en Alicante. Precisamente, el taller pertenecía al teniente intendente del cuartel de Benalúa, que había sido un ciclista de fama regional, y al que ayudaba por la mañana en el cuartel y por la tarde en el taller de bicicletas). El establecimiento de la Puerta de Atocha abría a las nueve de la mañana y cerraba sobre las diez y media pasadas. Entrábamos media hora antes y salíamos media hora después. Este horario para mi tío-primo suponía una conquista social, pues él había sido de aquellos esclavos del comercio que incluso dormían en las tiendas. Una tarde a la semana teníamos libre (otra conquista). No existían los días festivos para nosotros. Era una verdadera paliza, pues dado lo concurrido del sitio, la brega era constante. Mi primera misión era limpiar las lunas, fregar el suelo después de barrerlo y después, con una gran bandeja rectangular de madera y un rodete para sostenerla sobre la cabeza, ir al taller donde se fabricaba el pedido diario de pasteles, que, por suerte, no estaba muy lejos de la Puerta de Atocha. También, de vez en cuando, atravesaba la ciudad con un carro de mano para recoger otros pedidos o para repartirlos. Eran los años de las famosas bolas amarillas (pan), del piojo verde, del pregón que aseguraba que tres almendras equivalían al poder alimenticio de un huevo. La Puerta de Atocha era un verdadero y burbujeante zoco popular: putas, carteristas, timadores de todos los pelajes, vendedoras de tabaco y de «gomos para paraguas», que al pregón habitual añadían «por lo bajini»: «Se jode, moreno». Y viajeros de todas las provincias, paletos, víctimas en gran parte del timo de la estampita o del toco-mocho. Y en todo su apogeo, la picaresca del estraperlo, esmaltada por todos los tacos y todos los giros del idioma popular, castizo o no. Todo en boca de todos y, por si faltara algo, La Cuesta Moyano, donde

estaban las pajilleras más famosas de España, que al anochecer hacían pajas por dos reales, y si eran con cascabel, un real más; ya que el cascabel pendiente de la muñeca le daba alegría a la paja.

También en La Cuesta Moyano estaba –está– la feria permanente del libro de ocasión, de la que fui desde los primeros momentos cliente asiduo. Los días de diciembre, ya cercanas las Pascuas, montábamos un tenderete en la esquina que da a la plaza, cerca de la boca del metro, y allí me colocaban a mí a vender turrón, mazapán, almendras, cascajo, etc. Solía hacer un frío que hasta las partes pudendas (léase «huevos») se helaban. Eran días de una actividad increíble en aquel lugar de Madrid. Empecé ganando sesenta pesetas, pero como era un chaval espabilado, pronto doblé el sueldo mensual, pues a sesenta pesetas mensuales me refiero. La tarde que libraba me largaba con tres pesetas a los cines de sesión continua: el Doré, con palcos que eran un «follaero»; el Carretas, con sus succionadoras (¡qué fino!) o manipuladoras de semen; el Ideal, con maricones a borde; el Encomienda, célebre palacio de las pipas; el Cristal, con una numerosa programación de rebajas cinematográficas en una sola sesión; el Bilbao, magister en palcos para el aquelarre, donde se veía gente durante los descansos y a nadie durante la proyección. Todas, todos ellos condenados por el infierno del nacionalcatolicismo. Y a veces, lo cual suponía un acontecimiento, la ida al Capitol.

Pronto empecé a ir también a la «cla» (claque) de los teatros, de revista o no, de cuya experiencia recuerdo las para mí extraordinarias variedades o aquellos charivaris llenos de colorido y de primerísimos números internacionales. Era la época áurea del circo Price, donde todavía actuaba el mítico Ramper. Y en el Progreso, el sorprendente e inigualable Rambal, el de los montajes fantásticos e increíbles. Tomás de Antequera –«Sombra de mi soleá»– triunfaba en un café cantante de la cabecera del Rastro, y corría en lenguas por un escándalo pasional con un legionario. Todavía vivía Alady, genial rey de la pasarela. Y Lepe. Y Heredia. Celia Gámez resucitaba la revista, un poco por lo fino, ya sin la gracia y la garra popular del «Pichi». Y allí estaban todavía, alzándose majestuosos y plenos de seria gracia, los insuperables brazos de Pastora Imperio (¡y olé!). Y cantando cuplés: la Piquer. Luego vendría otra época: Lola Flores, Nati Mistral, Antonio, Gila –con sus extraordinarias estampas paletas–, etcétera. Me dejo

gente, claro; pero esto lo que quiere es crear sustancia dentro de ciertas vías populares donde las lentejuelas y las castañuelas juegan un importante papel. Esto sin olvidar El Tubo, de Zaragoza. Y El Molino, del Paralelo de Barcelona, toda una leyenda cabaretera y extraordinaria con su atmósfera sensu-sexual plena de desparpajo y de artística gracia putesca. Pero todo esto último, por lo que a mí respecta, es irnos a los años cincuenta y pico.

Hasta que regresó mi madre a Madrid (año 1941), viví con mis abuelos, que tenían el piso en la misma casa en que estaba el establecimiento de mi tío-primo. El piso en que se instaló mi madre, estaba y está –ahora vive en él mi hermana con su marido– en la plaza de Matute, al lado de Antón Martín y a muy pocos pasos del Ateneo de Madrid. Precisamente lo busqué yo, y la verdad es que sin tener en cuenta la cercanía de lo que iba a ser mi «universidad». También quedaba cerca de la Puerta de Atocha.

En 1941 yo ya había ascendido a dependiente, pues «era un chico bastante espabilado»; pero... Los pocos momentos en que en la tienda no había público, yo me arrinconaba Y escribía a salto de mata, poemillas sobre todo, de los que no conservo ninguno, seguramente porque eran malos o excesivamente sentimentales, aunque recuerdo que a mis compañeros de mostrador les gustaban. Empezaba a ser «el poeta», «el escritor». Recuerdo que un día oí cómo el primo de mi madre –como ya he dicho, uno de los dueños del establecimiento– exclamó despectivamente y con cierto sarcasmo refiriéndose a mí después de unos cuantos elogios sobre mi espabilamiento tenderil: «...pero no hay 'na' que hacer, ¡nos ha salido poeta!». Recuerdo este tópico tan manido y tan real, porque el tono despectivo me hirió. En aquella Puerta-Atocha activísima y plena de picaresca, yo era «el chato». Le caía bien a la gente del barrio. La verdad es que yo no era del todo antipático y demostraba cierto ingenio, cierto saber alternar con todo aquel mundo del que yo formaba parte. Por lo regular, siempre he sabido ganarme el afecto de muchos de los que han convivido conmigo. Un día, el peluquero me dijo pelándome: «Chato, tú no duras mucho aquí»...

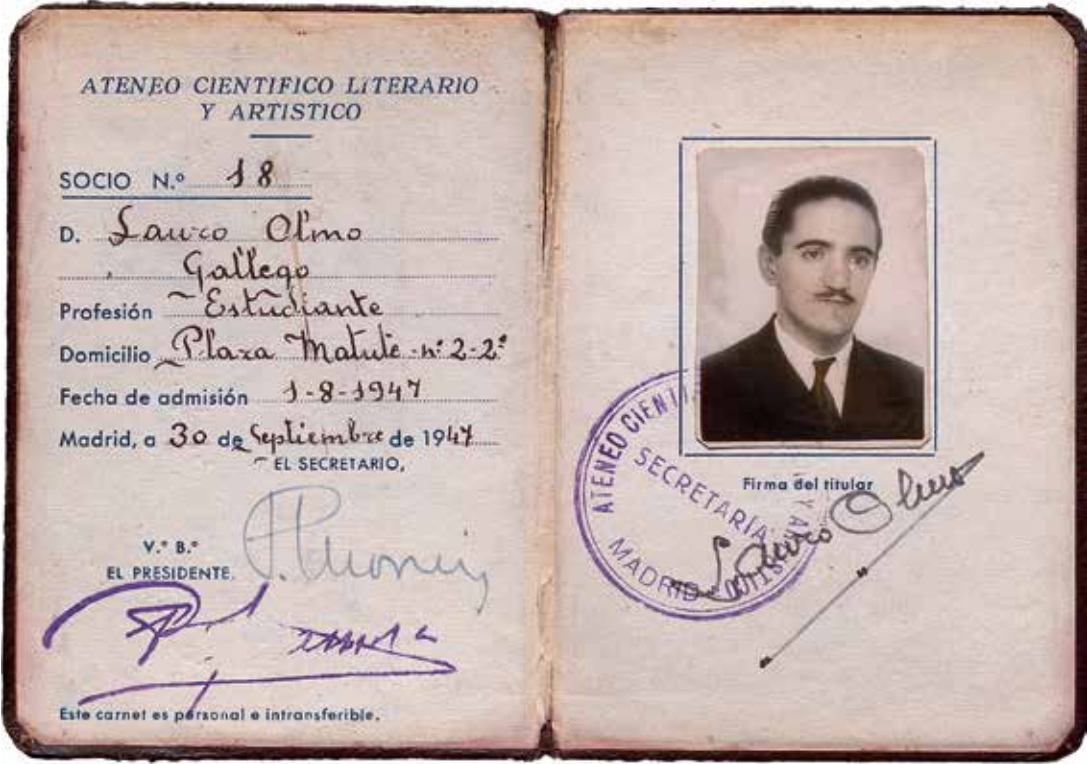
Duré hasta 1943, pero más que la escalada social que me auguraba el peluquero, me sacó de allí la «mili» que hice de soldadito raso en uno de los regimientos madrileños en el que, nueva panda, nos juntamos unos cuantos del «Foro» (Madrid en argot) y acabamos repartiéndonos los puestos

más cómodos de las oficinas y demás. Te podría contar muchas anécdotas cuarteleras, algunas tristes, otras muy graciosas; pero no distintas a lo que todos sabemos de la vida cuartelaria de aquel entonces indudablemente dura y con resonancias de vencedores y vencidos. De todas formas, no fui de los que lo pasé peor, aunque no tuvo un final feliz. Recién llegado a Madrid de Galicia, yo me había roto la nariz en un accidente, del que pervivía una lesión traumática de tejidos que aconsejaba la intervención quirúrgica. Así que, para realizarla de una vez, ingresé en el hospital militar Gómez Ulla, donde me operaron. Al poco tiempo, me descubrieron un infiltrado pulmonar que me produjo varios vómitos de sangre, debido a lo cual volví a ingresar en el hospital, donde terminaron aconsejando mi internamiento en un sanatorio. Como hermano de oficial del Ejército, ingresé en el sanatorio militar de Ronda (Málaga) a mediados de 1944, donde me hicieron un neumotórax. Al descubrir que este tenía adherencias que no permitían la total expansión de las pleuras, decidieron seccionar aquellas produciéndome con el cauterio un derrame que me tuvo al borde de la muerte y me costó bastante tiempo superarlo. Allí las muertes ocurrían a menudo y todo creaba una sensibilidad muy especial.

MI ESTANCIA EN EL SANATORIO

Yo leía bastante. Y escribía. El sanatorio tenía dos plantas. La de arriba, totalmente independiente, la ocupaban mujeres. Todos eran oficiales o jefes militares, o familiares de los mismos. Podría contar muchas anécdotas, incluso un intenso enamoramiento con una de las chicas de arriba, un enamoramiento a distancia, un poco enfermizo, que acabé superando, librándome del tono afectivo que suponía: un tono rayano en la hipersensibilidad y un poco enfermizo. Cuando con el tiempo, y después de varias extracciones, desapareció el derrame, recuperé el tono vital y volví a ser el de siempre. Yo creo que mi extraña capacidad de optimismo fue la que me salvó, la que me salva. Este nuevo encuentro con la muerte, que llegó a darse como inevitable en cierto momento, fue, como es fácil suponer, más hondo.

De todas las anécdotas que podría contar, voy a escoger una que tiene su significación: Un mal día murió un morito de diecinueve o veinte años,



Carné del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1947). Una entrada del Ateneo de Madrid, con su número de socio.

hijo de un fabricante de telas que era proveedor del ejército de Marruecos. Era de mi pandilla en el sanatorio y lo recuerdo con mucha simpatía. Aún lo veo inclinado hacia el sol naciente y orando. Como el entierro se iba a efectuar según el rito musulmán, el cura castrense del sanatorio, perfecto espécimen del nacionalcatolicismo que privaba entonces, prohibió a todos los católicos, bajo pena de excomunión, la asistencia al mismo. Y «el infiel» Tuhami, mi amigo, se largó al otro barrio únicamente acompañado por dos familiares y un excomulgado: yo. Muchos lo presenciaron, muchos simpatizaron conmigo; pero cuando me dieron el alta y fui a despedirme del cura, este se hizo «el longui», que es una forma de mandarle a uno a tomar por donde a muchos les gusta.

Mi estancia en el sanatorio fue de casi tres años, divididos en dos etapas. Cuando me hicieron el neumotórax, regresé con él a Madrid, yendo a pincharme periódicamente, para eso del aire, al hospital militar Gómez Ulla. O sea, que mi primera estancia en Ronda fue de unos meses, que no llegaron al año. Pero en Madrid, al ver que la cámara de aire que se formaba no era completa por eso de las adherencias, terminaron aconsejándome que volviera al sanatorio de Ronda (¡extraordinaria ciudad!) para realizar la segunda intervención. En este intermedio volví a la tienda del primo hermano de mi madre, ya que había que hacer frente a la situación económica de mi casa. Y allí estuve, de nuevo en la Puerta de Atocha, hasta que reingresé en el sanatorio. Cuando me dieron el alta definitiva, que si mal no recuerdo fue a finales del año 1948, regresé definitivamente a Madrid, e impulsado por un anuncio en la prensa que decía que el ingreso en el Ateneo de la calle del Prado era gratis durante el mes de septiembre —o sea: que no se pagaba cuota de entrada—, me hice socio y acudí a él durante unos meses, al cabo de los cuales mi madre me convenció para que me marchase a Galicia a reponerme en casa de los hermanos de mi padre, que vivían en una aldea muy próxima al Barco de Valdeorras, llamada Jagoaza (la aldea de «Cuno», mi primer paso literario importante dentro de mi aventura como escritor: un mundo «viejo», dentro de un determinado tono afectivo, enfrentado con un mundo «nuevo», dentro de un tono afectivo distinto representados por «Anguilucha» y el niño «Cuno»). Por allí estuve algunos meses del año 1949. ¡Y cómo me sirvieron en las rondas con los mozos las canciones aprendidas con Manolo Giner de los Ríos!

Como muestra del estado emotivo sanatorial, y dentro del terreno poético «de aquellos instantes», a continuación copio una de mis composiciones poéticas de entonces, publicada más tarde en *Poesía española*:

VUELO

*Yo moriré en el aire, me decías,
con una voz de brisa enamorada,
y, enseñadoramente traspasada,
ibas muerta en el aire de tus días.*

*Yo moriré en el aire, repetías
sobre la nube inútil de tu almohada,
y, triste mariposa imaginada,
en la luz de mi huerto te perdías.*

*Yo moriré en el aire, era tu cante
de antiquísima alondra, alondra en celo.
Y así, de rama en rama, humildemente,
ebria de luz, dulcísima de llanto,
te me fuiste en el aire de tu vuelo
come se va la luz: calladamente.*

DE NUEVO EN MADRID

1949. A finales de este año, de nuevo en Madrid, comienza verdaderamente mi etapa del Ateneo. Mis primeros pasos en él fueron silenciosos, de continua labor de lectura. Una lectura anárquica buscando clarificaciones expresivas. Pronto surgieron los primeros amigos, los primeros que se fijaron en aquel muchacho silencioso, que tanto leía y que, de vez en cuando, se ponía a escribir: Ramón de Garciasol (poeta), José María Cabezalí (catedrático de literatura), Castelo (extraordinario dibujante, creador de alfabetos, erudito, etc.), Amando Sacristán (catedrático hoy de pedagogía), Alberto Sánchez (catedrático de instituto hoy y acreditado cervantista), Jorge Campos (escritor y crítico), José Ortega (pintor y hoy acreditadísimo

grabador en Europa), Pedro Dicenta (infatigable conversador, buen oidor y erudito «a pie» de la historia contemporánea española), José Antonio Novais (poeta, escritor, que adquiriría resonancia como periodista corresponsal de *Le Monde*), Rafael Millán (poeta y editor, que publicaría mi primer libro de poemas *Del aire*), y más, muchos más diseminados hoy por las distintas vías del conocimiento y que formaban entonces parte del caldo de cultivo ateneístico. Recuerdo cuando Ramón de Garciasol, escuchados algunos de mis primeros poemas de entonces, me llevó una mañana ante José Luis Cano y este le preguntó: «¿Quién es este chico? No he oído hablar de él». A lo que Garciasol le replicó: «Ya oirás». Recuerdo cuando Dionisio Gamalle Fierros escuchó también aquellos poemas y, convencido de que algo había en ellos, organizó mi primer recital público en el Centro Gallego de Madrid. Recuerdo el interés que despertó en la famosa Cacharrería del Ateneo la lectura de mis primeros cuentos y de mi primera pieza teatral, *El milagro*, lecturas privadas los dos y para unos cuantos amigos.

Pronto, como oposición a «la clerecía», creamos un grupo de acción literaria bajo la denominación de Literatura de Juglaría, publicando el primer número de unos cuadernos literarios con este nombre y dos libros, financiado todo por los amigos pudientes del grupo. Los dos libros fueron *Cuno*, del cual, como ya es sabido, soy autor, y *Cuentos con algún amor*, de Medardo Fraile. Como precedente de todo esto, se organizó en las hoy célebres Cuevas de Sésamo un acto de rompimiento con la situación reinante que titulamos «Inauguración de la Palabra» y, por decisión asamblearia, fue sazonado con una sopa de ajo con dos huevos. Conocí entonces también a Ángel Crespo y Alejandro Carriedo, a Francisco García Pavón, a muchos de los poetas de la llamada Juventud Creadora, a los del Café Varela, «poetas de café» que solían reunirse en La Cruzada, tasca famosa por sus tortillas y no mal vino, que hoy cuenta con una lápida en recuerdo de Eduardo Alonso, un poeta popular que se fue al hoyo por su exceso de humanidad. (Por entonces también conocí a Buero Vallejo, en la despedida de soltero de Ramón de Garciasol. Recuerdo este encuentro en un número que los cuadernos de poesía *Ágora* le dedica en homenaje). En realidad, nos conocimos todos los que empezábamos a despuntar en aquel Madrid todavía al alcance de la mano. Te lo puedes imaginar si pien-



Junto a Benito Madariaga y
Blas de Otero.

sas que asistí a las tertulias de *Ínsula*, de *Ágora* –la nuestra se celebraba los sábados por la mañana en el Ateneo y la llamábamos La Sabatina, alguna vez a la del Café Lisboa (Buero, García Pavón, etc.). Estuve en la inauguración de la del Gambrinus (Sastre, Paso, Quinto, Medardo Fraile, etc.); aparecía esporádicamente por el Café Gijón, hacíamos reuniones en casa de Ángela Figuera (Pepe Hierro, Celaya, Angelina Gatell, Eladio Cabañero, Claudio Rodríguez, Félix Grande, López Pacheco, Fernández Molina, Blas de Otero cuando aparecía, etcétera); fui de vez en cuando al Comercial (Eusebio García Luengo, Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Rafael Azcona, etcétera), recitábamos en los sótanos de algunas cafeterías de barrios populares (Lavapiés, Plaza Mayor, etc.), hicimos la primera representación española de tasca-teatro con mi obra *El milagro*, allá por el año 1954 y en una taberna de la calle de las Delicias, en cuyo sótano tenía su sede la peña de pescadores El Barbo. Recuerdo que el principal papel lo interpretó Pedro Dicenta, y que ya todas nuestras actuaciones tenían un marcadísimo acento político-social.

Sé que se me olvidan cosas, nombres, algunos, indudablemente, importantes; pero sigue importándome más el «caldo de cultivo». Por allí andaba, ¡cómo no!, Edmundo de Ory, Chicharro (conocí bastante a Carriado, al que aprecio); pero lo que me resulta curioso es cómo no conocí entonces a Arrabal, que por aquel entonces brujuleaba como yo por el Ateneo, del que yo apenas salía. Tanto es así, que se llegó a decir: «Se traspasa Ateneo con Olmo dentro». (Fernando Arrabal y yo nos saludamos muchos años después –¿1966? ¿1967?–, en el Ateneo precisamente. Fue un encuentro rápido y cordial, como en las visitas, y digo esto sin reticencias). En fin, todo lo anterior abarca en gran medida hasta el estreno de *La camisa*. Añádele recitales, lecturas de cuentos en alguna que otra entidad (Universidad, Colegios Mayores, Ateneo, Tertulia Iberoamericana, etc.), todo potenciado por la resonancia crítica que alcanzó mi libro *12 cuentos y uno más* y el polémico premio Nadal en el que quedé finalista.

Pero precisemos un poco más.

1954. [...] Como he contado, Rafael Millán, el editor de *Del aire*, era uno más de nuestra pandilla como incipiente poeta y editor. Así todo surgió en casa, con pedido directo de Rafael, pues le interesaron mis poemas.

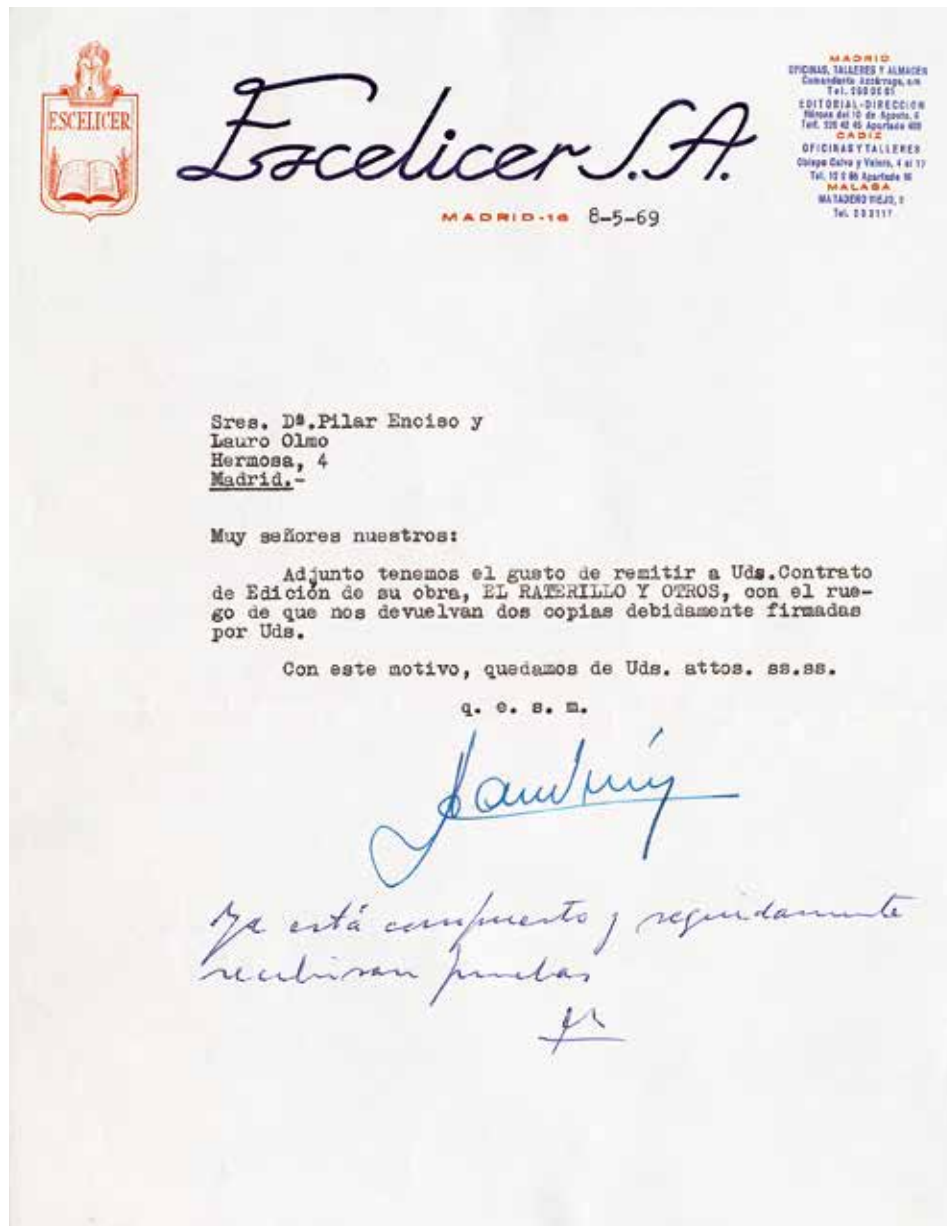


Pilar Enciso y Lauro Olmo en el homenaje que se le tributó a este en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 12 de abril de 1962, con motivo de las cien representaciones de *La camisa*. CDAEM.

En cuanto a *Cuno*, prosa que entusiasmó en la lectura del manuscrito a los amigos, su edición fue financiada principalmente por uno de ellos, Amando Sacristán, e ilustrada por José Ortega, el de los grabados. Un buen número de ejemplares –la edición estuvo también al cuidado de Rafael Millán, y es una edición cuidadísima y agotada– ya salía colocada entre los amigos. De todas formas, eran ediciones pequeñas que, si tenían interés, no eran difíciles de colocar. La edición de los demás libros se debió a los premios, salvo *La peseta del hermano mayor*, que me lo pidió la editorial Rocas debido al éxito de *12 cuentos y uno más*, publicado también por esta editorial. Mi primera visita a un posible editor, en este caso José Luis Cano, que tenía mucha mano en la colección Adonáis, se debió, como ya he contado, a Ramón de Garciasol. En cuanto a las ediciones de teatro, rodaron un poco solas, impulsadas por *La camisa* en primer lugar.

ME CASO CON PILAR ENCISO

Me caso con Pilar Enciso Pellico el 29 de octubre de 1954. La conocí a principios de este año. Ella acababa de terminar sus estudios teatrales en la Escuela de Arte Dramático de Madrid, y había obtenido el premio Lope de Vega de dirección que convocó dicha Escuela. Creó un grupo teatral bajo el patrocinio de Educación y Descanso y se dispuso a desarrollar una labor encaminada hacia el mundo del trabajo y con una meta en primer lugar: la cuenca minera de Asturias, cosa de la que tuvo que desistir. Amigos socialistas la habían asesorado. (Su familia fue víctima de la represión franquista. Concretamente, su madre fue metida en la cárcel y murió a consecuencia de esto; y su padre, factor de la Renfe, fue depurado y expulsado de su cargo. Los dos eran socialistas, habiendo participado en la famosa huelga de 1917. Un tío de Pilar, el Comandante Enciso, del Ejército de la República, defensor de Madrid, antes Jefe de la Guardia Presidencial de D. Manuel Azaña, terminó siendo hecho prisionero por los nacionales y fusilado en Zaragoza por el conocido (y ex-compañero de armas) García Valiño. Una tía, también hermana de su padre como el Comandante Enciso, se casó con el catedrático de Geodesia de la Universidad de Madrid, Honorato de Castro, íntimo colaborador de Azaña, y que, cuando el gobierno de la



Carta de la Editorial Escelicer, acompañando al contrato de edición de *El raterillo* y el resto de las obras para niños de Pilar Enciso y Lauro Olmo. Entrada al espectáculo *Los leones*, de Pilar Enciso y Lauro Olmo.

República decidió trasladarse a Valencia, se llevó a mi mujer con ellos. Ella recuerda con total admiración a D. Manuel Azaña.

Como nuestro común amigo, el pintor y grabador José Ortega, le había dicho que en el Ateneo había gente muy interesante en el campo literario –concretamente le había hablado de José María Cabezalí, nuestro juglar máximo, y de mí, debido a mi obra *El milagro*–, ella se presentó en el Ateneo dispuesta a charlar con nosotros y proponernos un plan teatral. Deshecho este, enfocamos las actuaciones hacia el extrarradio madrileño, debutando al poco tiempo bajo una carpa en Tetuán de las Victorias. Se montó, como primer trabajo, una pieza infantil escrita por José María Cabezalí titulada *Retablillo de colegio*. La cosa no resultó demasiado brillante respecto a esta obrita, y para aprovechar cuatro trajes de animales que habían resultado un poco caros, Pilar y yo, que ya salíamos juntos, cambiamos impresiones y partiendo de los cuatro trajes, que correspondían a un león, una gata, un loro y un burro, elegimos una de las fábulas del *Panchatantra*. Me encerré con ella en el Ateneo, y de una sentada se compuso *El león engañado*, que, la verdad sea dicha, fue muy celebrado por la chiquillería. A este le siguió *El león enamorado*, recurriendo a Esopo esta vez (1959); luego, en 1960, *La maquinita que no quería pitar*, y en el mismo año, *El raterillo*; concluyendo la programación para nuestro Teatro Popular Infantil con *Asamblea General*, escrita en 1961 y basada en una fábula de La Fontaine. (Mucho más tarde, y más bien como una ampliación de esta última, escribí *Leónidas el Grande*, que, como espectáculo musical, sigue la técnica de la zarzuela, y, aunque localizado en la adolescencia, vale para todas las edades).

Cuando conocí a Pilar, su padre, hombre culto y de fina sensibilidad, había muerto hacía aproximadamente un año. En cierta forma, estaba sola y aprovechamos una beca de estudios que le había concedido a ella el gobierno francés, para casarnos y largarnos de estudiantil viaje de novios a París. Además –¡oh, apariencias de la decencia a la española!–, así, casados, solo tendríamos que alquilar una habitación, lo cual nos salía más barato. O sea, que casi nos casamos por estirar la beca en primer lugar, y por tranquilizar a «las reservas espirituales de occidente» que aleteaban en parte de la familia. Todo esto a Pilar Enciso y a Lauro Olmo les tenía





Página anterior, Pilar Enciso.
Izquierda, Lauro, Pilar, y sus hijos Lauro y Luis, en su casa de Pozas.
Arriba, Lauro, Pilar, y sus hijos Lauro y sus hijos en el barrio de Pozas,
con un periodista (octubre de 1965).

sin cuidado, pues la unión ya era honda y duradera; pero, claro, convenía formalizar las cosas. De este primer encuentro con París en calidad de estudiante consorte, recuerdo las sesiones en la cinemateca, las idas al teatro, la asistencia a los cabarets en plan de claqué estudiantil, las representaciones de guiñol en los jardines de Luxemburgo, los comedores universitarios con gentes vivas de todos los países, la buhardilla en la que nos hospedamos y que rociábamos con champán barato y muchos deseos de vivir, los tenderetes de libros de ocasión al lado del río, las plazas, las calles («¡Bulanyerí!», «¡patiserí!»), «San Yermé de Pré», «Monparnás», «Monmartr», que así lo pronunciaba yo, en alta voz y a lo golfo, en mis primeras lecciones callejeras de francés secundadas por el «deló si vu plé», el «ovuá, mesiédam», el constante y cargante «pardón, mesié» y el liberador «in litr de ven rus». ¡Y cómo no, el más hermoso tópico de aquellos años: ¡las orillas del Sena! Y lo insólito: nos multaron porque un guarda increíble nos pilló besándonos. Claro que, al parecer, era el único sitio en que no se podía hacer eso en París «El Vert-Galán», parque infantil. Añade los museos, y vale como impresión.

Laurito nació el 6 de junio de 1955. (Hoy cursa cuarto año de Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Madrid y, asediado por el tremendo y coactivo sentido práctico de sus padres, le ha dado por la Arqueología). Luisito nació el 7 de junio de 1958. (Hoy cursa segundo año de Medicina en la Universidad Complutense de Madrid, y ya sabe conferenciar sobre las sorprendentes y un día mágicas propiedades de la aspirina). Los dos, algo por la cuna y mucho por lo vivido, poseen un acusado sentido de lo que es justo y ese espíritu humano que hace posible la democracia. (Ya sé qué están pensando: ¡qué va a decir su padre!).

EL ROTUNDO NO DE LOS CENSORES

12 cuentos y uno más, lo escribí durante 1953. La primera lectura de estos cuentos-capítulos de una historia fue acogida con entusiasmo por los compañeros del Ateneo. Su título inicial fue *Golfos*. Y asómbtrate: se lo cargó la censura cuando la concesión del Premio Leopoldo Alas, que, aparte del importe económico del mismo, suponía la edición. Bueno, la censura

se cargó todo el libro; pero el premio era catalán, y esto terminó siendo decisivo, pues nacía una política de mimo a Cataluña. Total, que el director general de turno, contra la opinión de los guardianes de la «reserva espiritual de Occidente», autorizó personalmente la edición. Ahora, eso sí: cambiando el título y alguna que otra frase del desvergonzado escritor. Como botón de muestra, ahí va una: Decía el original, «Y los tres golfos, pilila en mano, realizaron, meones, la sagrada ceremonia del Bautista». La frase ha quedado así: «Y los tres golfos, pilila en mano, bautizaron, meones, al monigote». Salvo ésta, todas las demás supresiones de entonces han quedado corregidas en la antología que, con el título de *Golfos de bien*, publicó Plaza y Janés en noviembre de 1968.

(Por cierto, en cuanto a censura, lo mismo le ocurrió a *La camisa*, prohibida totalmente por los censores. Pero también el director general de turno, ya que el premio Valle-Inclán de Dido consistía en la puesta en escena de la obra premiada en sesión de cámara Y POR UNA SOLA NOCHE, terminó autorizando personalmente el estreno ante el infatigable acoso de Josefina Sánchez Pedreño, que lo consiguió al cabo de ocho o nueve meses de lucha. Ya sabes que se empezó a ensayar y ante el rotundo NO de los censores, hubo que suspender los ensayos. Lo que no consiguió Josefina –¡qué homenaje sin hacer todavía!– fue que el director general le autorizara dos representaciones, pues dados los gastos debido a la largura del reparto de personajes de *La camisa*, quería recuperarse económicamente. Pero no hubo modo. Además, y afortunadamente, el director general no creía mucho en la obra. Según me confesó, la encontraba exagerada. A *La camisa* la salvó el ser un premio de teatro de cámara. Y si luego, tras nueva lucha con la censura, salió adelante, aunque autorizada solo para Madrid y Barcelona, fue debido al extraordinario acontecimiento que supuso su estreno –todos los actos aplaudidos con entusiasmo y una increíble ovación final con un telón que no paraba de subir y bajar según la costumbre de entonces–. Resumiendo: *La camisa* se le escapó a los censores de las manos).

Una anécdota curiosa. ¿Sabes cuál fue mi primer tropiezo con los celadores del orden? Escucha, querido almeriense: la casa Agustín Blázquez (Jerez al aparato) convocó un concurso de frases para anunciar su coñac



Felipe II. Los presentamos varios ateneístas por aquello del espíritu festivo que nos caracterizaba. Pues bien, lo gané yo, coincidiendo en la misma frase-slogan con un restaurador del Museo del Prado que también envió la misma y que no era otra que la forma de firmar los reyes: «Yo, el Rey». Pero, claro, resultó poco respetuosa su utilización y un «no» de siglos cayó sobre nosotros. Ah, otra de las piezas en principio prohibidas fue *El raterillo*, tan listo él y más eficaz que el agente Tóntez y poniendo en tela de juicio la imparcialidad del Comisario. Y para acabar con lo referente al teatro infantil o para todas las edades, también estuvo prohibida *Leónidas el Grande*. En fin, ya desde el principio la marcha del Teatro Popular Infantil levantó sospechas para no tardar en ser seriamente dificultado.

1955. Ante las dificultades para editar libros de cuentos, Pilar agarra el original, saca copias, y lo envía al concurso. Y, como es sabido, *Doce cuentos y uno más* se lleva el premio. (Más adelante, en 1963, haría lo mismo con mi novela *El Gran Sapo*, presentándola al premio Elisenda de Montcada, que también ganó y fue publicada en marzo de 1964 por Garbe-Editorial-Barcelona, que convocaba el premio. Por cierto que esta novela la iba a publicar el editor Caralt. Firmamos contrato, cobré el correspondiente anticipo (doce mil pesetas del año 1958, que fue cuando la escribí, y con las que Pilar, los niños y mi madre, conmigo al frente, pues era el mítico cabeza de familia, nos dimos una vueltecita por Galicia), y ya el original en galeradas, la leyó Caralt y se negó a publicarla, pues atentaba contra principios que para él eran intocables. Nos limitamos a no devolverle el anticipo, ya volatilizado).

La peseta del hermano mayor se acabó de imprimir el 24 de diciembre de 1958. Los cuentos que lo componen, alguno de este mismo año, son una recopilación perteneciente a distintas fechas de escritura. Veamos: el que da título al libro, no recuerdo si lo escribí en 1957 o en el mismo año 1958. «Don Cosme» (1953), «El segundo terrón» (1957), «El señor González» (1953), «Un botón» –antecedente de *La condecoración*– (1958), «José García» –del que nacerá la pieza teatral del mismo nombre– (1953), «Casa Paco» –antecedente de la pieza teatral *El milagro*, aunque esta cobra rotunda vida propia– (1950), «Breve historia del hombre que vendió su muerto» (1951), «La gran lección» (1958), «El Nacho», «Historia de una noche» y

Montaje de *El raterillo* en Portugal.

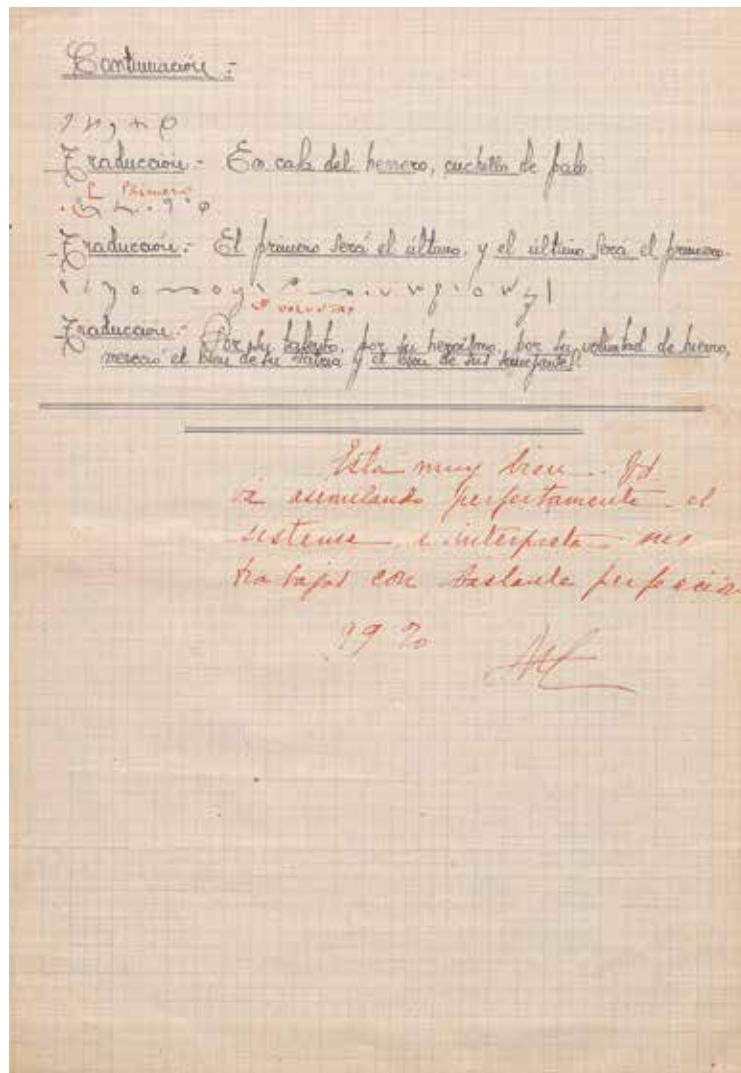
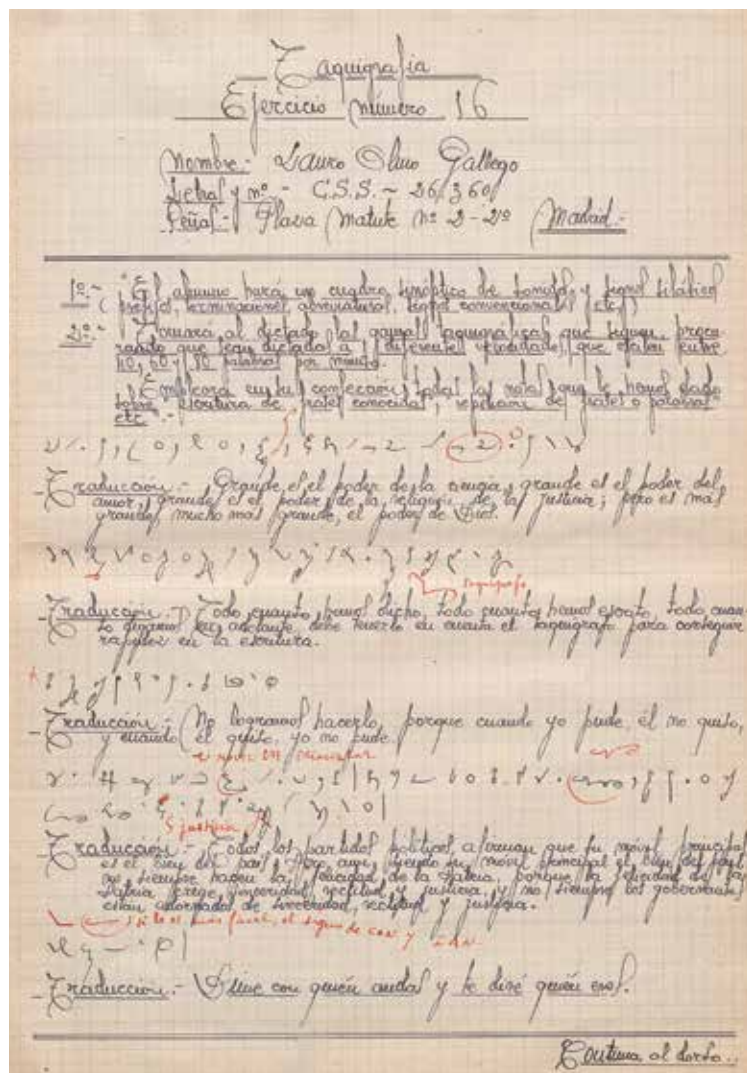
«El Cucha», incorporados los tres a la historia de los golfillos en *Golfos de bien*, los escribí en 1956 los dos primeros y en 1957 el último. Como final del libro, figura «Cuno», escrito entre enero y febrero de 1954 e impreso en gráficas Bachende, de Madrid, en el mes de julio del mismo año. En el anterior, 1958, fue cuando escribí las piezas cortas de teatro *El milagro* y *El perchero*, esta inédita desde entonces. (Por cierto, *El milagro* está desarrollada sacándole el jugo a un chiste –o «humor negro social»– que me contó mi hermana como ocurrido en el Puente de Vallecas, barrio popularísimo de Madrid. Y su tipo central, el borracho, está basado en un viejo ateneísta que perdió la guerra y que, al calor del vino, nos echaba grandes parrafadas, doloridas y cínicas, sarcásticas en ocasiones, y que reflejaban una gran depresión).

Nuestro piso, en Hermosa núm. 4 (Barrio de Pozas, en pleno corazón de Argüelles y «un modelo urbanístico-popular que tenía como eje la vida comunitaria», y que, con el tiempo, se convertiría en un ejemplo nacional de lucha contra la especulación del suelo –nuestra obra social «a lo vivo»–, resistencia que Laín calificó como *la Numancia contra las inmobiliarias*), nuestro piso, digo, o piso de Pilar, muy pequeño, muy acogedor, muy humanizado, auténticamente entrañable, reunía muy a menudo buenas tertulias de amigos –poetas, pintores, escritores, paisanos de a pie, etc.– alrededor de unas tazas de café con coñac de marca algunas veces o de garrafa las más. Y más de una vez se improvisaban comidas «a escote», subiendo vino y lentejas de una de las tascas cercanas. La política, la literatura, lo que nos leíamos unos a otros, todo lo debatíamos allí. Y a veces, la noticia de la detención de algún amigo. Volviendo un poco atrás, recuerdo las peripecias corridas por José María Cabezalí y yo con la primera carpeta de grabados de José Ortega, compuesta en la clandestinidad y muy politizada. Los tres, corría el año de 1953, nos pasamos una noche quemando uno de los grabados en que a Ortega se le había ido la mano y que, distribuidos ya algunos de los ejemplares de las carpetas, había causado miedo o lógica preocupación en más de uno de los que la habían recibido.

Por estas fechas, o quizá un poquito más adelante, conocí a uno de mis mejores amigos, Luis Garrido, pintor y extraordinario tapicista hoy, de fama internacional, llevando su visión de pintor al tapiz y revolucionando este.



«En esta taberna, en donde hacíamos “taberna-teatro” mucho antes que los “cafés-teatro” [...]. Peña de Pescadores es una taberna de calle Cáceres, con Pedro Dicenta y otros amigos. Se puso *El milagro* de Lauro Olmo, se recitan poemas y también iban pintores como Clavo y Castelo y Ortega. En fin, todas gentes que no querían saber nada del régimen. Los sábados y domingos iba a pasear». (Nota manuscrita en el reverso de la foto, redactada probablemente por Pilar Enciso).



Ejercicio de taquigrafía de Lauro Olmo, con anotación del profesor que lo corrigió.

En su taller leíamos mis cosas y, en principio, antes de comenzar a escribir algunas de mis obras de teatro posteriores, incluida *La camisa*, me iba a él y le contaba cómo quería que fuesen los decorados o escenarios en que se iban a desarrollar, y él me hacía un boceto. Con este delante, yo escribía. Era –es– un hombre de una gran cultura y de una gran sensibilidad. Todos, hoy, nos vemos de tarde en tarde, aunque siempre el encuentro supone un alegrón.

A QUIEN CONMIGO IBA

Por eso de los garbanzos, estuve asistiendo a la Escuela de taquigrafía unos meses y llegué a adquirir una respetable velocidad. Como durante la mili me doctoré en teclado Olivetti, junté las dos habilidades y conseguí en enchufe en la secretaría del aero-club de Madrid, donde acudía por las tardes. No me duró la cosa demasiado, pues mi jefe, a quien yo le cogía sus dictados en taquigrafía, terminó cabreándose conmigo, pues decía que aunque yo le mejoraba el estilo le hacía decir cosas que no había dicho. Otra de mis chapuzas circunstanciales fue la de corrector de pruebas de imprenta. Jorge Campos me proporcionó más de un trabajo. Entre ellos recuerdo el libro sobre el Rastro, de R. Gómez de la Serna. En algún período de Navidad arreglé cestas de ídem a destajo, lo cual, aunque eran pocos días, proporcionaba unos ingresos bastante aparentes, pues no dejaba de ser un trabajo artístico. De todas formas, atravesamos épocas en que descubrir una peseta era un acontecimiento. Recuerdo con verdadera emoción histórico-ético-anticapitalista, la trampa de la luz en nuestro inolvidable piso de Pozas, gracias a la cual el «fiat lux» era permanente y clarificador. (¡Gracias, Enrique, que el dios del socialismo te tenga en la Gloria! Fuiste el mejor hacedor de trampas antimonopolistas, benefactor de la pobreza, y adelantado social. ¿Recuerdas ahí, en el más allá del hondón humano, cuando venías los domingos por la mañana a casa y nos íbamos a las siete puertas a echar el párrafo? En mi novela *El Gran Sapo* te dediqué una calle: «Pasaje de Enrique González». Ya sabes que en el barrio que me saqué de la manga, y que es en el que transcurre la acción, muchas de las calles que le componen están dedicadas a la familia y a los amigos como tú).

En uno de los pisos-buhardilla del Barrio de Pozas, vivía la madrina de Luisito, íntima amiga de Pilar desde la infancia. Vivía con su madre, y muerta ésta, se quedó sola. Como trabajaba, la casa se quedaba vacía todo el día y, como era lógico, terminamos convirtiéndola en mi lugar de escritura. Allí, con la ventanuca de la guardilla volcada sobre las tejas rojas de los tejados, escribí, entre otras cosas, *La camisa*. También, ¿te acuerdas, José Ortega?, ¿te acuerdas de aquella imprentilla casi infantil?, hicimos alguna vez pegatinas de lucha antifascista.

Todos, cada cual desde su independencia o desde su militancia, acudiendo a manifestaciones o firmando todo lo firmable, repartiendo propaganda o pegando pegatinas, todos éramos actores en contra de la dictadura. [...] Nos pasábamos también libros unos a otros: Gorki, Brecht, Miguel Hernández y todo lo que quieras meter en un etcétera bastante largo. En *Historia 16*, cuento la colecta que, a principio de los años cincuenta, se hizo en el Ateneo de Madrid para sufragar los gastos de la lápida del nicho de Miguel Hernández, en el cementerio de Alicante. Cuento también cómo nos pasábamos de mano en mano la copia a máquina de *Viento del pueblo*. No eran pocas las reuniones en el estudio que José Ortega tenía en una de las bocacalles de Bravo Murillo, al lado de la estación del metro de Estrecho. Las audiciones de discos prohibidos, las confidencias sobre las actividades clandestinas, y siempre las lecturas de nuevos poemas, de nuevas canciones, etcétera. Entonces conocí a Joaquín Villatoro, a Pascual Palacios (pintor), a Francisco Mateos (pintor). Con Joaquín Villatoro llegó a unirme una gran amistad –cosa que aún perdura, aunque nos vemos menos–. Él es un gran músico y entre sus numerosas composiciones revolucionarias, se cuenta el himno a Thaelman –¿se escribe así?–. Con él hice alguna canción que otra, llegando a ser famosa en nuestras reuniones clandestinas «La vaca colorada». Con motivo del Congreso de Escritores Jóvenes (1956), a alguna de cuyas sesiones asistí en la Facultad de Derecho de la calle de San Bernardo, amplí el círculo de conocidos, algunos de ellos, amigos míos, Julian Marcos, Enrique Múgica, Jaime Maestre (agudo y polémico sentido crítico, y no porque le llamara a *La camisa* «el Quijote de los sainetes», sino por sus muchas lecturas y su a ratos sorprendente clarividencia. Hoy anda alejado y casi perdido). Y etcétera, etcétera, etcétera, pues la lista es larga para seguir adensando el caldo de cultivo.



Lo que sí debo citar, por su decisión popular, es mi pasar a formar parte como literato y prologuista de alguna exposición del recién creado grupo de Estampa Popular, compuesta por los pintores Francisco Mateos, Javier Clavo, Luis Garrido, José Ortega, Pascual Palacios, Valdivielso, Ortiz Valiente, Ricardo Zamorano⁵ y la posterior incorporación de Antonio Saura. Por aquel entonces, y como vecinos de Argüelles, hice amistad con Medardo Fraile, Antonio Prieto y su mujer, Pilar Palomo, ya distanciados en el tiempo. Con Medardo, al que sí he vuelto a ver más de una vez, compartí, como ya he contado, la colección de «Literatura de juglaría», que no pasó de los des libros citados a pesar del éxito de ambos. También por Medardo conocería a Álvaro Galmés. Dando otro saltito atrás, quiero resaltar la importancia que tuvo para mí desde los primeros pasos en el Ateneo, la amistad también de otras gentes, que más adelante serían médicos, abogados, periodistas, simples opositores que, en cierta forma, eran mi claqué incondicional.

Y citar también a un amigo que, inexplicablemente, se me olvidaba y que aguantó más de una lectura mía con la consiguiente disquisición crí-

Congreso del Partido Socialista Obrero Español.

tica. Me refiero a Santiago Melero, que hoy escribe habitualmente en la prensa de Valladolid y que es autor de numerosos escritos sobre temas teatrales y artísticos. Más adelante, fue el que me presentó a Dionisio Ridruejo que, alejado del franquismo y de su falangismo inicial, estaba tratando de formar un partido político equilibrado de las tensiones que suponían los extremos de la sociedad española. Fuimos varios ateneístas a casa de Ridruejo, por ver qué era aquello. La verdad es que él nos causó una impresión inmejorable. Yo no continué yendo, pues siempre he andado más por los climas populares. Y así se lo dije. Y lo comprendió. Guardo un buen recuerdo de él, y no porque opinase que mis *12 cuentos y uno más* fuesen, con el *Alfanhuí* de Ferlosio –todo según él, claro–, las dos auténticas revelaciones de escritores de entonces⁶.

Por entonces conocí también a Pablo Martí-Zaro, Fermín Solana, Benito Madariaga, y su mujer, Celia Valbuena. E insisto que más, muchos más, pero, dejando aparte la mayor o menor importancia, estoy diciendo la canción a quien conmigo iba. Y de estos, sé que me estoy olvidando de alguno, y que debía citar de nuevo a Enrique Núñez Castelo, el genial viñetista y creador de alfabetos, con quien quemé muchas horas contando las nubes que pasaban. El conocimiento con Fernando Baeza también procede de entonces. Fue el que luego, con su editorial Arión, haría una edición –la primera– primorosa de *La camisa*, hoy agotada y buscada. Recuerde también los consejos de guerra en la calle del Reloj, en una habitación pequeña –sería exagerado llamarla sala–, con un público rotundamente popular, pocos, pero allí, aguantando el presenciar como condenaban a los suyos. Y algunas tardes en casa de Pedro Dicenta, donde leíamos y recitábamos de vez en cuando algunos amigos, Ángel Santiago, a quien llamábamos «El Cósmico» por su aliento y torrencialidad nerudiano-castellana; Jaime Maestre, de quien ya he hablado; Carlos Álvarez, que andaba en sus primeros pases poéticos; reuniones que alternaban con las de nuestra casa en la calle Hermosa y en las que nunca faltaba la audición de algún disco: Brassens, Atahualpa Y., Neruda, Ernest Busch (debe estar mal escrito) con sus canciones de las Brigadas Internacionales, etcétera. (Como anécdota curiosa, pero que indudablemente «marca clima», recuerdo la boda de la hermana de José Ortega, acompañada al órgano por nuestro común amigo J. Villatoro,

que interpretó, convenientemente enmascarada, «La Internacional»). También recuerdo el primer homenaje a Machado, en Segovia, dificultado por el gobierno civil de esta ciudad y del que, por encargo de José Antonio Nováis, que le pillaba en París, hice yo la reseña que se publicaría en *El Correo de Sao Paulo*, de Brasil, de donde Nováis era corresponsal. En fin, todo era un clima de oposición, de repulsa contra el régimen y de enfrentamientos con él. (Ahora me viene a la memoria el estreno de *Manolito*, del maestro Sorozábal, realizado en el teatro Reina Victoria, de Madrid, y que hubo que defender desde «gallinero», pues se trataba del estreno de un «rojo». Este fue mucho antes de todo lo que vengo contando). Se me olvidaba citar las reuniones en el estudio de fotografía de Concha Lagos, en plena Gran Vía madrileña, centro de Ágora. Cuadernos de poesía, donde acudíamos muchos de los poetas de entonces; bueno, poetas y no poetas: Gerardo Diego, alguna vez Aleixandre, Bousoño, Pepe Hierro, Celaya, Buero Vallejo, Claudio Rodríguez, Eladio Cabañero, Félix Grande, Medardo Fraile, Jorge Campos, Garciasol, Rafael Millán, Fernando Quiñones, Rafael Montesinos, Rafael Morales, Ángela Figuera, Angelina Gatell, Gloria Fuertes, Leopoldo de Luis, Vicente Gaos, y muchos de los que estaban de paso por Madrid.

Otro centro importante de reunión fue la tertulia de Ínsula, como ya he dicho. Aparte de los constantes, estaban también los de paso, tanto nacionales como extranjeros. Entre los constantes estaban Gaya Nuño, Garciasol, Jorge Campos, Marra López, José Luis Cano, Nora de vez en cuando, Cremer, Valente, López Pacheco, Antonio Núñez, Fernández Santos, Flora Prieto, José Ares, Elena Soriano, Consuelo Borges, Concha Marco, Ricardo Doménech, Corrales Egea (de escapadas parisinas), y los que te dé la gana poner, sobre todo rojos y liberales, estables o de paso, de aquí o de allá.

El que vino alguna vez a casa, fue el General Rojo (D. Vicente), compañero del Comandante Enciso, tío de Pilar. Hicimos muy buena amistad y frecuentamos su casa también. Era un caballero. «A D. Vicente Rojo, Caballero leal», dice la dedicatoria de mi novela *El Gran Sapo*. Era un católico liberal con un gran sentido de la lealtad. Y mantenía una absoluta fidelidad a su trayectoria como defensor de la República. Cuando lo enterramos, Pedro Dicenta y yo hicimos una colecta entre los amigos asistentes al entierro, más que por sufragar los gastos de una corona que decía: «Al Ge-



De izquierda a derecha: Lauro Olmo, Beatriz, «El pintor del PC», Buero Vallejo y José Ortega. (Información tomada de la nota manuscrita en el reverso de la fotografía, redactada probablemente por Pilar Enciso). Derecha. Inauguración en Baeza del monumento del escultor Pablo Serrano a Antonio Machado (1983).



neral Rojo, sus amigos», por hacer que todos participasen en el homenaje póstumo. Hubo quien se enfadó por estar rápidamente cubierta la colecta y no poder participar en ella.

Otro de los entierros que tuvo mucha importancia por su impacto fue el de Baroja, en cuyo velatorio estuve. En este, detrás de Cela y de Vázquez Díaz, apareció Hemingway, lleno de barba blanca y alto como un chicarrón del norte del mundo. Fue uno de los pocos entierros sinceros de aquellos años. Sin alharacas oficiales y derecho al cementerio civil, como él dejó dispuesto y como Julio Caro Baroja hizo cumplir. Al día siguiente, un grupo numeroso de universitarios le tributó un homenaje ante su tumba del cementerio civil.

1960. A Buero ya he contado cómo lo conocí «vis a vis»: despedida de soltero de nuestro común amigo Ramón de Garciasol (su nombre verdadero es Miguel Alonso Calvo). A Sastre ya lo conocía, aunque un poco de «hola-hola» en algún encuentro o acto literario (lo mismo a Julio Diamante, Armando López Salinas, Antonio Torres, Caballero Bonald, Antonio Gala, Carlos Muñoz, Delgado Benavente, Rodríguez Buded, Ángel Fernández Santos, etc.).

Cuando entré en verdadero contacto con Sastre, y su entonces inseparable José María de Quinto, fue cuando pusieron en marcha el G.T.R. Cuando yo les leí *La camisa* en el Teatro Recoletos, a petición de Quinto, pues buscaban obras y les hablaron de que Lauro Olmo debía tener alguna, yo ya la había presentado al Premio Valle-Inclán. En un camerino del mismo teatro, donde se estaba representando *El tintero*, de Carlos Muñiz, leímos de mala manera mi obra. El espacio era mínimo, me pude sentar yo, *semisentar* Pilar (que ahora mismo me está exigiendo que es así como lo debo contar, «porque así fue y, según ella, no era más que una lectura de puro compromiso»), permaneciendo Sastre y Quinto de pie y apoyado en la pared, o sea: «en su lugar descansan». La verdad es que en aquel camerino no hubiese cabido un alma laica más. Podemos decir que para esta lectura en el G.T.R., el local en que se leyó estuvo abarrotado de público. Terminada la lectura, enhorabuenas, parabienes, y hasta yo les dije que tenía la obra presentada al Premio Valle-Inclán, que, si pensaban mentarla y pasaba censura, yo la retiraba. Ellos, cosa que les agradeceré siempre, me aconsejaron que no; que esperase a ver qué pasaba. Este consejo cuenta como uno de los hechos más positivos del G.T.R (Grupo de Teatro Realista). Salir de aquel camerino y nunca volver a saber nada de la cuestión, fue todo uno. ¿Por qué no me dijeron entonces que no les interesaba?, ¿que no se atenía a lo que ellos entendían que debía ser el teatro? Luego vino lo que vino, dentro y fuera de España: noches cálidas, hondas, de asentimiento popular hacia mi obra. Pero, claro, «los bachilleres» han secuestrado una palabra para congelar estos asentimientos: *populismo*. (Dos anécdotas: cuando Alfonso se decidió a ver *La camisa*, dado el revuelo y la eficacia revulsiva que había organizado, me dijo al final después de observar al público: «esto está vivo», y habló de lo conveniente que sería organizar unos coloquios después de la representación.

La otra anécdota se refiere a la lectura que, unos años más tarde, di de *El cuarto poder* en Cuadernos para el Diálogo. La obra interesó mucho y obtuvo frases elogiosamente altisonantes. Recuerdo las de Sastre; fueron algo así: «Me he llevado una gran alegría con esta lectura» —quizá lo de «gran» no lo dije, no sé; pero me felicitó con convicción e, incluso, me aconsejó que la pieza final debía ser «Ceros a la izquierda», con su incendio final como



Alfonso Sastre posa junto a un cartel del Grupo de Teatro Realista (GTR) (h. 1960).

efecto catártico. Me pareció sincero; pero nunca he vuelto a oír o leer un elogio o una defensa suya sobre la obra. Este no quita para que considere acertada su opinión respecto a «Ceros a la izquierda» como pieza final de *El cuarto poder*. Luego, muchas veces, hemos sido compañeros de manifestaciones, de firmas, de coloquios; como más de «los dos», recuerdo uno en uno de los patios de la Universidad de Salamanca. Claro, cada cual iba a su aire, aunque nos unía la repulsa al franquismo y creo que cierto afecto, cosa que, por mi parte, sigue igual. Y hasta puedo asegurar que no miento si digo que me jode tener que contar todo esto. Lo que siempre he echado de menos en él es que no se clarificase conmigo. La lectura en Cuadernos para el Diálogo, que entonces tenía las oficinas en Bárbara de Braganza, debió ser en el año 1967. Entre otros, asistieron a ella Roberto Mesa, Aguilar Navarro, García Pavón, Quinto, Ángel Fernández Santos, Adolfo Marsillach, Pedro Altares, Ricardo Doménech, Garciasol, Jaime Maestro, González Vergel, etcétera. Por entonces ya tenía muy buena amistad con José María Carandell, que vivía en la calle de la Libertad y en cuya casa celebrábamos también buenas reuniones. De allí partió una sonada lectura de *La condecoración* en el Colegio Mayor «César Carlos», que luego reflejaría José María en la desaparecida revista Siglo 20. También organizamos una lectura de *La condecoración* en casa de Conchita Montes, con variopinta y numerosa asistencia. Debió ser en el año 1964 y fue escuchado con un vivísimo interés. Entre los asistentes estaban Buero, Bardem. Fernando Baeza, Doménech, Fernández Santos, García Pavón, Llovet, Jaime Maestro, etcétera. Otro de los amigos de entonces fue Sánchez Dragó. A Rodríguez Méndez, que vivía en Barcelona, lo conocí entonces un poco de pasada, pues apenas paraba en Madrid. A Martín Recuerda me lo presentó Buero, y debió ser por el año 1963. A Gala lo conocía de antes de *La camisa*, por las comunes andanzas poéticas. [...].

1962. [...] Para conseguir el paso de la obra a comercial, Conrado Blanco, que estaba en bancarrota teatral y previendo un saneado negocio con *La camisa*, contó y demostró su situación en el Ministerio de Información y Turismo y, ante las dudas de este, amenazó con cerrar el teatro Goya si no se le autorizaba la obra. Así surgió el permiso para Madrid y Barcelona exclusivamente. Por las representaciones de *La camisa* pasaron casi todas

MINISTERIO DE INFORMACION
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

Espe. n.º. 144-61
Guia n.º. 2

GUIA DE CENSURA

CM/ Visto la instancia suscrita por **D.º Justo Alonso**
con fecha **28 de Mayo** de **1962**.

CONSIDERANDO:

Esta Dirección General, ha resuelto **AUTORIZAR**
la obra titulada **"LA CAMISA"** original
de **D.º Mauro del Olmo** adaptación de
que ha de representar la Compañía **"Justo Alonso"**
bajo las condiciones que se establecen al dorso.

Lo que comunico a V.º para su conocimiento y demás efectos.
Madrid, **29 de Mayo** de **1962**
DIRECTOR GENERAL

Sr. Director de la Compañía **"JUSTO ALONSO"**

A RESERVA DE VISADO DE MAYOR ORDENAL
VEN OBSERVACIONES

CONDICIONES PARTICULARES

La presente guía de censura queda sometida a las siguientes condiciones:

- 1.º — Es intransferible, bajo la responsabilidad del cedente y del concesionario.
- 2.º — Toda alteración de los datos establecidos en la petición o cualquier modificación del texto aprobado que no concuerden con la aprobación expresa de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, será considerada como falta de capacidad de esta guía de censura.
- 3.º — Este documento cesa de valerse si no se acompaña al mismo librito sellado en todos sus págs. por la Dirección General de Cinematografía y Teatro y en cuyo cubierto constará, además de la fecha del sellado, la Compañía a que pertenece y el número de esta guía.
- 4.º — La Dirección General de Cinematografía y Teatro se reserva el derecho de inspeccionar en todo momento la representación de la obra autorizada, pudiendo delegar esta facultad en los Delegados Provinciales e Inspectores.
- 5.º — Solamente se permitirá la entrada de los menores de 16 años a la representación de aquellas obras en cuya guía de censura conste la calificación de **tolerada o recomendable** para menores.
- 6.º — El fallecimiento de cualquiera de los datos consignados en la petición de censura será tramitado de acuerdo con la Ley en vigor.
- 7.º — Contra la resolución recabida podrá interponerse recurso ante el Excmo. Sr. Ministro de Información y Turismo.

8.º — Adaptaciones. — Páginas. — 21 y 22 del acto 2.º. — Páginas. — 7-13-15 y 32 del acto 3.º. —

POSIBILIDAD DE SU RADICACION. — NO RADICABLE

OBSERVACIONES. — La presente guía de censura solamente ampara la puesta en escena de la obra **"LA CAMISA"**, original de D.º Mauro del Olmo, en **MADRID** y **BARCELONA**

JUEVES
12
7 TARDE
11 NOCHE

LA OPORTUNIDAD QUE
VD. ESPERABA
Después del éxito arrollador
en el Teatro Goya, de

LA CAMISA

Ahora la verá a Precios Populares
por la misma Compañía que la estrenó
EN EL

TEATRO MARAVILLAS

Butaca: 25 ptas.

AMBIENTE AGRADABLE

LA CARTELERIA MADRILEÑA · Andrea Puech, 5 · Telef. 234 18 51

Guía de censura en la que se autoriza el estreno comercial de *La camisa*, con las condiciones indicadas al dorso.
Anuncio de las funciones populares de *La camisa* en el Teatro Maravillas de Madrid.

las autoridades, además de la oposición, claro. Uno de los acomodadores, hoy de Comisiones Obreras, me contaba hace poco cómo cuando fue a ver *La camisa* el General Barroso, entonces ministro del Ejército, le echó un rapapolvos a Conrado Blanco, preguntándole que cómo había montado eso en su teatro. A partir de ahí cesó la propaganda de la obra, concluyó contándome el acomodador. También, por medio de la «consignoteca», se trató de evitar que *La camisa* fuese a Barcelona, pero Justo Alonso, empresario en esta ocasión, no cedió. Una vez allí, funcionó la consigna por medio de ciertas críticas, tanto periodísticas como de radio. Cuando a los quince días Justo Alonso quitaba la obra porque los ingresos no eran muy boyantes (en Madrid, comercialmente, tardó quince días en arrancar; o sea, hasta que surtió su efecto la propaganda «boca a boca»), el que tenía arrendado el bar me dijo: ¿pero cómo se van ustedes ahora, cuando la obra empieza a conseguir ambiente en la ciudad? Mire usted, de los espectadores habituales de este teatro (el Teatro Barcelona), veo a pocos; pero empieza a acudir gente que nunca he visto por aquí». Algunos de los actores recibieron cartas verdaderamente emocionantes. Pero Justo Alonso, sin capacidad de aguante económico, había ido a ganar desde la primera carta.

En este aspecto, las dos primeras semanas de Madrid en comercial fueron verdaderamente acojonantes. Recuerdo que a los diez días se rumoreaba que se iba a quitar la obra. Conrado Blanco estaba desesperado, exclamando que en teatro no había nada que hacer. Cuando le enseñé el patio de butacas diciéndole que no estaba tan mal de gente, me señaló las localidades altas explicándome que el éxito de una obra lo daba el público de arriba. Y cuando estas localidades comenzaron a llenarse y el patio de butacas continuaba igual, me las señaló vociferándome que el dinero lo daba el público de abajo. Por entonces Buero me preguntó que cómo iba la obra, le dije que mal; y procuró tranquilizarme explicándome que existía una curva teatral que era la que indicaba si una obra iba a ir mal o bien. Y ya estábamos en los diez días de representaciones. Y precisamente el sábado de la segunda semana, pegó la obra el salto hacia arriba, dando señales de la ascensión el viernes. Cosa que, naturalmente, alborozó al puñetero Conrado Blanco. Se puso varias veces el cartel de «No hay bi-

lletes» y a pesar del rapapolvos del entonces ministro del Ejército, la obra no solo pasó de las cien representaciones –doscientas con las veraniegas y populares del Teatro Maravillas–, sino que se largó a Barcelona, aunque con el más débil de los empresarios en aquel entonces.

(En un ciclo de teatro para el pueblo organizada la semana pasada por el Club de Amigos de la Unesco al que asistieron componentes de La Barraca y, entre otros, un autor que consideraron popular, o sea, yo (17-1-79), después de nuestra intervención se organizó un coloquio, salió varias veces a relucir *La camisa*, y una profesora, ex-presa por roja, contó la impresión que les había causado la obra y cómo no se atrevían a aplaudir hasta que veían aplaudir a los demás. Y más de un escritor, periodista, o paseante en cortes, me ha contado lo que supuso para él *La camisa* como concienciación, como camino a seguir).

Bueno, *La camisa* se trató cuatro veces de llevarla al cine. Las dos primeras se las cargó la censura. La tercera, me la cargué yo por no malbaratarla; aunque me supongo que no hubiese pasado censura tampoco. Y la cuarta, que sí se autorizó, y que, en un mal momento para nosotros, nos supuso cuatro entregas de cincuenta mil pesetas cada una, dejando otras cien mil para cobrar sobre los derechos de venta al extranjero, terminó no realizándose. (¿Consignoteca? ¿Resarcimiento por otros medios al productor?... No sé. En fin, las doscientas mil pesetas aliviaron algo nuestro cabreo, que tampoco fue demasiado, pues nuestro cine suele machacar, por lo regular, sus aventuras teatrales-cinematográficas. Esto debió ocurrir por el año 1967 o 66).

[...] Y ahora te voy a decir una copla que corrió por Madrid después del estreno de *La camisa*:

*Permita Dios y un «divé»
que esa camisa cimera
te dure en la cartelera
más que la camisa de
Pilar Primo de Rivera.*

ANÓNIMO



Representación de *La camisa* en Buenos Aires, por el Teatro IFT (1964).



1963. TVE, en los Estudios de Miramar, de Barcelona, televisa *La señorita Elvira* en 1963. [...] Cuando escribí *La noticia*, los dos sucesos que nos traían indignados eran el caso Grimaú y las huelgas de la cuenca minera asturiana, con aquel bochornoso corte de pelo a varias mujeres de los mineros. [...]

Por cierto, *La camisa* fue primero dada en Buenos Aires por Radio Nacional Argentina, presentada por Valentín de Pedro, que, antes de 1936, dirigió durante algún tiempo la colección teatral *La Farsa* en Madrid. (Era argentino y residió largo tiempo en Madrid). Esto me lo contaron después, sin precisar fecha; pero debió ser un año antes del estreno teatral en Buenos Aires. También, y gracias a una amiga, me enteré de que fue radiada también en Estocolmo (Suecia). Me envió un recorte parecido al del Radiocorriere, que no encuentro. La verdad es que los suecos trataron de localizarme enviando el importe de autor por la emisión a nuestra casa de Hermosa, ya inexistente; cheque que les devolvieron. Yo les había autorizado hacía algún tiempo por carta. Les escribí reclamando y respondieron casi a vuelta de correo aclarando el asunto y aumentando la siempre escasa economía de los Olmo, que son unos tercicos, unos cabezotas, y no acaban de aprender. No he localizado los datos, debió ser alrededor de 1972, viviendo nosotros en el piso que nos dejaron los Vergel. La verdad es que el maldito desahucio nos desarticuló muchas cosas, algunas de las cuales echo de menos, bien porque anden traspapeladas o bien porque las haya perdido.

De 1963, no podemos pasar por alto el documento firmado por los 102 intelectuales. Las represalias, sobre todo con algunos, fueron durísimas. Casi podríamos decir que se nos cercó por hambre. Se dificultó al máximo nuestra labor. Los periodistas, al entrar en sus agencias, tenían ante sí una lista de personalidades de las que no se podía hablar. Dicho de otro modo, hoy de moda: «secuestraron nuestros nombres», y el secuestro duró más con los más débiles, debilidad que quizá les venía de su integridad. Funcionaba la «consignoteca» a todo vapor. Las «pegas» te caían encima sin ruido, siniestramente, desde la sombra. Ofrecimientos que te hacían ingenuamente de posibles trabajos, terminaban desviándose hacia otros compañeros menos conflictivos, con más garantías para la Administración. Había que anularle a uno, arrinconarle, obligarle a largarse



fuera del país. Y una cosa lograron en cierta medida: parar nuestro ritmo de producción. Recuerdo nuestras declaraciones ante el Tribunal de Orden Público, para reafirmarnos o no en la firma del documento. A mí me tocó pasar con Gabriel Celaya. Naturalmente, nuestro modo de mantener la firma fue rotundo, sin titubeos de ninguna clase. Trataron de sacarnos quién nos había puesto el documento a la firma. Un estudiante, contestamos. ¿No le conocían ustedes? No. ¿Y él a ustedes sí, claro? Sí, por nuestros libros. ¿Mantienen ustedes la firma o quieren rectificar? Sostenemos lo firmado. Acto seguido, firmamos una declaración en este sentido, que también reproducía el interrogatorio y que, sin apenas variantes, nos fue hecho individualmente a los dos, o sea, primero uno y luego el otro.

El barrio de Pozas derruido por la especulación. (1971).



«Verano de 1979. Lauro, como siempre, firmando».
(Nota manuscrita en el reverso de la fotografía, redactada probablemente por Pilar Enciso).

Y seguimos firmando otros documentos, y manifestándonos, y reuniéndonos, y dando lecturas y recitales. Unos se suspendían, otros terminaban de mala manera. Un documento algo anterior al de los «102», que firmamos cerca de cuarenta y que dirigimos al Ministro de Información pidiéndole noticias sobre la muerte de un estudiante en la cárcel de Jerez que, según la versión oficial, se había tirado desde los corredores al patio y que aireó la prensa extranjera, motivó una durísima respuesta del Ministro enviada personalmente a varios firmantes, yo entre ellos. Formábamos parte de una «conjura extranjera contra España» —era una frase de moda—, nos responsabilizaba de acusar a la Policía de torturadora, nos amenazaba con los tribunales si no demostrábamos las torturas, negaba nuestro patriotismo, etc. Decidimos contestarle individualmente los que habíamos

recibido su carta y así lo hicimos. Yo vine a decirle que el patriotismo no era una exclusiva de nadie y que podía estar seguro de que, precisamente por patriotismo, defendía mi derecho como escritor a estar debidamente informado sin tener que recurrir a la prensa extranjera. Algunos de los otros se ofrecieron a presentarle las pruebas que demostraban las torturas aludidas. En fin, la cosa, aparentemente, no pasó de ahí. Pero fue un dato más –y no manco, precisamente– para el fichaje. (Al estudiante que, siempre según la versión oficial, se suicidó en la cárcel de Jerez, le habían cogido con propaganda antifascista).

La manifestación del 12 de mayo del 65 terminó en la Plaza de España con la policía armada y la secreta sacudiendo a placer. Veníamos todos de pasar el día en Casa de Campo con varios amigos y algunos niños, hijos suyos y los dos nuestros. De repente, en medio de la Plaza de España, precisamente al lado del monumento a Cervantes, un grupo numeroso de universitarios y trabajadores empezaron a quemar periódicos (¡Qué distinta esta quema de la del *Quijote*, eh, almeriense!), los periódicos del franquismo y de Ceros a la izquierda. Más claro: los periódicos de *El cuarto poder* (Como en la «Niña y el pelele» resuenan los consejos de guerra de la calle del Reloj, o, como ya te he dicho, en «La noticia» el caso Grimau o las huelgas del norte, resonando también en «Ceros a la izquierda»). Al mismo tiempo que las llamas de los periódicos, la Policía empezó a sacudir golpes a mansalva. Carreras, gritos, enfrentamientos, etc. De repente veo a Pilar que se dirige, rápida, hacia un hombre ya de edad, totalmente pálido y renqueante, que traían entre sí dos policías de paisano. –¡Soy practicante!, ¿qué le pasa a este hombre? ¡Este hombre está muy malo! (A gritos al guardia de tráfico). ¡Guardia, por favor, una ambulancia! Ante las exclamaciones de Pilar, la gente se arremolina alrededor, se organiza el tumulto, y el pálido y renqueante detenido, aprovecha para escabullirse y desaparecer ayudado por todos. Entonces los polis se me quedan con la Enciso en plan violento. El gallego que lo ve, o sea: el de «il quarte potere», se lanza a rescatar a su dama y, sin ninguna amabilidad ni comprensión ante el bello gesto, los dos de la secreta, ayudados por un tercero al que Pilar le exigía que se identificase, cambian de presa y tiran del «golfo de bien» de muy mala manera, arrancándole les botones de la chaqueta a tironazo limpio, ya que se resistía, y tratando de llevárselo hacia los

dos o tres Land-Rover ya llenos de detenidos. Apartan a Pilar, desprenden a Laurito que había acudido a mí agarrándose también de mi chaqueta – que, como nunca me he cambiado de ella, no era muy flamante y, al mismo tiempo que lo empujaban hacia atrás sin hacer caso de las exclamaciones de «¡suelten a mi papá!», le espetaron en pleno rostro infantil: «¡Tú, mocoso, márchate a casa!». Entonces papá, pleno de sabiduría histórica y ante los oídos momentáneamente atónitos de los polis, improvisó una réplica de la que ya Tuñón de Lara ha tomado nota y que fue la siguiente gritada a pleno pulmón y dirigida al niño: «¡Tú, aquí, y con los ojos bien abiertos. Esta es la historia de tu país. Ya te la explicaré más a fondo!». Parece larga e increíblemente literaria, pero fue así. Y no te la remarco con orgullo, sino todo lo contrario, pues lo que debí apoyar en aquel instante fue la frase que los polis le espetaron al niño, que debían habérselo llevado de allí los amigos, como hicieron con Luisito, y como terminaron haciendo con él, le llevaron hacia el Landrover, que salió sin mí siguiendo a los otros dos, pues estaban llenos, y allí me tuvieron esperando su regreso a por más rojos.

Entre los estudiantes se corrió la voz de que me habían detenido. Un grupo empezó a exclamar: ¡Lauro!, ¡Lauro! Por la noche, Radio París, y al día siguiente la prensa dio noticia de mi detención. Pero esta no llegó a efectuarse por una hermosa carambola dialéctica. ¿Pero dónde estaba la Enciso? Me vuelvo y la descubro enzarzada con un policía que al zarandearla, ella, fuera de sí, ¡zas!, le sacudió una hostia (lo siento, pero no hay otra palabra) que me dejó pálido a mí. Ella había cruzado la calzada detrás de los que me llevaban y estaba discutiendo sobre la sinrazón de mi detención con el poli que acababa de comulgar de tan insólita manera. Al mismo tiempo –¡Oh, manes de la oportunidad!–, Luis Gil, compañero del Ateneo y hoy catedrático de la Complutense, pasaba por donde yo estaba y, dirigiéndose a los policías que me tenían detenido, les soltó: «Pero saben ustedes a quién tienen detenido? ¡Mañana esto va a ser un escándalo en la prensa europea!». Y ni corto ni perezoso, me agarró del brazo y me sacó de allí. La verdad es que iba estupendamente «trajeao» y dijo lo que dijo con autoridad y con una estupenda vez de barítono tirando a bajo. ¿Pero qué hice yo al verme liberado por Luis Gil? Otra heroicidad antibrechtiana. Me fui hacia el policía que había zarandeado a Pilar, que era bastante joven y posiblemente

estudiante de la Escuela de Policía –por eso Pilar les exigía que se identificasen– y, cogiéndolo por las solapas, le dije que parecía mentira que con la edad que tenía estuviese metido en eso. Me amenazó con detenerme. Le contesté que a ver si era capaz. Todo así de descabellao; pero a mí no se me quitaba la vista el zarandeo a Pilar. Otra policía nos separó «ordenándome» que me largase de allí. Luis Gil tiró nuevamente de mí aconsejándome que hiciese caso. Y a él se sumó Alfonso Sastre, que andaba como nosotros por la Plaza de España, y me aconsejó también, no sólo que me marchase, sino que aquella noche no durmiese en casa. Aun así, yo quería regresar a recoger los botones de mi chaqueta. Cosas.

VIAJES Y GIRAS INTERNACIONALES

Por aquel entonces (1964), Buero Vallejo nos preguntó a Carlos Muñiz y a mí que si queríamos que propusiese nuestros nombres para optar a unas bolsas de ayuda de viaje al extranjero para realizar cualquier trabajo artístico que eligiésemos. Le contestamos que sí. Entre los que discernían quién merecía las bolsas estaba también Laín Entralgo. Yo alegué que me gustaría conseguir una de ellas para poder asistir a las representaciones teatrales de aquel año del Teatro de las Naciones en París. Al poco tiempo el mismo Buero nos comunicó a Muñiz y a mí que se nos habían concedido y al querer darles las gracias, las rechazó diciéndonos que no había lugar a ello, pues al proponer nuestros nombres entre los discernidores no le dejaron decir nada más, pues la decisión de otorgárnoslas fue instantánea y por unanimidad. Esta beca del Congreso por la libertad de la cultura que presidía, si mal no recuerdo, el poeta francés P. Enmanuel, ha sido la única que he conseguido en mi accidentada vida de escritor. Con las treinta y pico mil pesetas que suponía, nos fuimos Pilar Enciso y yo a París, vimos dos o tres representaciones teatrales del Teatro de las Naciones, entre ellas al Teatro de Arte de Moscú, y continuamos viaje a la República Democrática Alemana, pues la Asociación de Escritores Alemanes nos había invitado a la representación de *La camisa* en Berlín en homenaje al pueblo español.

Si no llega a ser por la bolsa de viaje, no hubiéramos pedido llegar a la República Democrática Alemana, ya que, por los problemas que tenían de



Edificio del Berliner Ensemble,
en el antiguo Berlín oriental.

FOTÓGRAFO: UTE EICHEL

divisas, limitaban sus invitaciones a todos los gastos pagados en la propia República Democrática. Con nosotros se volcaron. Nos hospedaron en el recién inaugurado Hotel Berelina, pusieron un coche y una intérprete a nuestra disposición para los días que permaneciésemos entre ellos, nos pasaron una cantidad para los gastos diarios y allí conocimos a ese revolu-

cionario del fotomontaje nacido en Valencia y llamado J. Renau, de quien era el cartel que anunciaba la representación de *La camisa* por las calles de Frankfurt Oder, que fue donde se estrenó la obra el 26 de enero de 1964 («Kleist-Theater»), siendo invitada la Compañía de esta ciudad a hacer la representación-homenaje de Berlín el 31 de mayo de 1964. Fue una representación muy emocionante. A Renau, que estaba a nuestro lado, se le saltaron las lágrimas en varios momentos de la representación. Vino un numeroso grupo de españoles del Berlín Occidental. Y luego todos, con representaciones de la vida política y cultural alemana, entre las que figuraba el Ministro de Defensa y varios que, como él, habían estado en España con las Brigadas Internacionales, nos reunimos en una cena donde los brindis con «vodca» eran interminables y las efusivas demostraciones de amistad crearon un clima verdaderamente fraterno. Yo terminé, después de unas palabras de agradecimiento (recuerdo a Renau diciéndome, «Afina, que en estos momentos representas a España»), recitando ese canto solidario que suelo soltar en las ocasiones hondas, porque para mí, y dejando aparte el que yo sea su autor, supone una entrañable regla de conducta hecha muy a la española⁷.

Pasamos unos diecisiete días en la República Democrática. Acudimos a representaciones teatrales del Berliner Ensemble, donde conocimos a Helene Weigel, que pidió que nos enseñaran el local por dentro y los archivos. Asistimos a la Ópera Cómica, a la Ópera del Estado, a coloquios de las post representaciones, recorrimos varias ciudades de Alemania asistiendo a distintas representaciones en ellas y comprobando la excelente organización teatral. En Weimar visitamos la casa de Goethe, la de la familia de Schiller, bebimos algo en la posada del Caballito Blanco y, como brutal contraste, visitamos el campo de concentración de «Bujenwald» (sé que está mal escrito). Luego, en un gigantesco monumento dedicado a las víctimas de la represión nazista pertenecientes a todo el mundo, buscamos Pilar y yo el espacio dedicado a los españoles y, reuniendo unas cuantas florecillas del campo, dejamos el ramito improvisado a los pies de la inscripción que recordaba unos cuantos nombres de compatriotas nuestros aniquilados en «Bujenwald»⁸, bosque de las hayas. Hacía un día espléndido y el paisaje en medio del cual estaba aquella monstruosidad,

era una maravilla. (En Postdam, en el palacio de Federico de Prusia –donde las famosas e históricas reuniones de intelectuales y artistas con Voltaire al fondo– vi y toqué la madera del piano en que Juan Sebastián Bach interpretaba «sus cosillas». En «Bujenwald», en el horno crematorio, me mostraron el mazo de madera con que remataban los cuerpos de las víctimas que aún llegaban vivas. No sé por qué, asocié las dos utilizaciones de la madera como los dos extremos de toda una cultura).

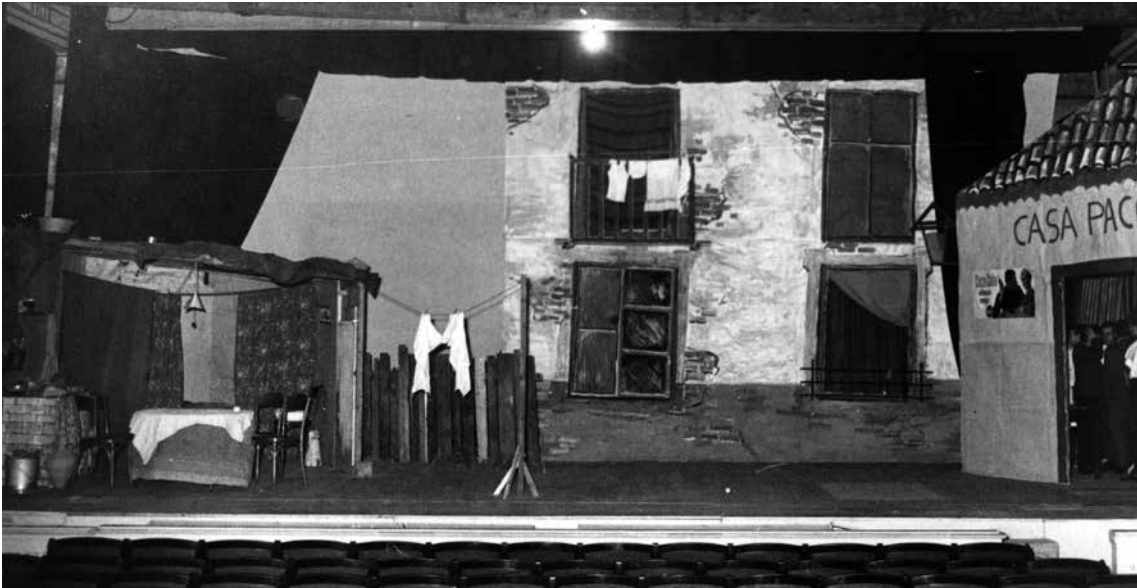
Nos impresionó Dresde, por su belleza y su desolación todavía patentes. ¡Caray con los ingleses! Visitamos uno de los teatros más recientemente contruidos en el mundo en aquel entonces y que es un verdadero palacio de la cultura, con el último grito en adecuaciones escénicas y técnicas, y unos camerinos, comunicados los altos con el escenario por medio de ascensores, que hubieran hecho saltar de esperanza a nuestros legendarios cómicos de la legua. Esto fue en Leipzig. Añade visitas a museos y exclamaciones de «¡Oh, qué maravilla!» ante ciertos paisajes alemanes vistos durante el largo recorrido; visita al aula teatral en una de las fábricas de Berlín; generoso ágape en la Asociación de Escritores Alemanes; encuentros con luchadores de las Brigadas Internacionales que, al hablar de España, no sólo se emocionaban saltándoseles las lágrimas, sino que te repetían su condición también de españoles, pues la República concedía la doble nacionalidad; una inolvidable cena con Ana Seghers, que hablaba perfectamente español (larga estancia en Méjico y creo que anduvo también por España) y que, aparte de su valía literaria, me pareció de una matizadísima y honda calidad humana como persona; dos paseos por el Berlín occidental, que contrastaba como un rutilante escaparate con la austeridad del oriental. Una tarde conocimos a Benno Beson, y fuimos a ver su extraordinario montaje de *La Paz*, de Aristófanes. Y etcétera, etcétera; todo, en fin, ensanchamiento y enriquecimiento del caldo de cultivo.

Ya puesto a hablar de viajes, antes que el anterior realizamos uno a Ginebra (Suiza), invitados por la Agrupación de Trabajadores del Centro Cultural Español, que había montado *La camisa* y nos invitaba a su estreno en Ginebra, realizado los días 13 y 14 de diciembre de 1963. Llegamos dos días antes «para echar una mano» y, entre tres amigos, allí nos encontramos con el poeta José Ángel Valente, que hizo un prólogo hondo y clarificador para



«Lauro Olmo la tenía en su escritorio. Firmada para Lauro por Helene Weigel, actriz y compañera de Bertolt Brecht».. (Nota manuscrita en el reverso de la fotografía, redactada probablemente por Pilar Enciso).

FOTÓGRAFO: HAINER HILL



La camisa en Ginebra (1963).

el programa de mano, y con Herrera Petere. El estreno realizado por los propios protagonistas de *La camisa* en la vida real, fue algo verdaderamente emocionante. El poder comunicativo de la obra produjo momentos difíciles de olvidar. Al final, la ovación fue interminable. Cuando reclamaron mi presencia en el escenario y salí, aquello se desbordó. Hablé, recité –¡cómo no!– ese canto solidario a que me refería en el caso alemán, o sea, mi «Canción del juglar»; y aquello prácticamente acabó cuando yo dije basta.

Es difícil para un autor «solidario» no pensar que estas dos representaciones, sumada a la del Teatro «N.V. Huis», de Utrecht (Holanda), por la compañía del Círculo español «Libertad y Cultura», constituida también por trabajadores españoles de la emigración, quienes nos invitaron también a asistir al estreno, celebrada el 25 de junio de 1966, es difícil no pensar, digo, que fueron las representaciones más esclarecedoras e importantes presenciadas por mí. Y conste que sé distinguir los efectos de la morriña sobre intérpretes y espectadores, españoles en su casi totalidad. Pero más de un hispanista y algún crítico, al mismo tiempo que yo mismo, nos dimos cuenta de que allí estaba ocurriendo algo muy hondo y conectado directamente con el dolor humano. Al día siguiente en Ámsterdam, en casa del poeta Heornik (héroe de la Resistencia holandesa y que tiene en la editorial Aguilar una obra teatral traducida titulada *El agua*), varios escritores holandeses, incluido uno de los jefes de «Los Provos», que eran noticia en la vida de la Holanda de aquellos días, nos ofrecieron otro ágape, digámoslo así, en mi homenaje. (¿Os acordáis, Josefina Vidal y Felipe Lorda, de aquellos días inolvidables para nosotros? ¿Os acordáis que fuisteis el alma de todo aquello?)⁹.

También recuerdo, porque también estuvimos presentes, la representación de *La camisa* por el TEU de San Sebastián, el 8 de noviembre de 1963, en el teatro de la Ciudad Universitaria de París (¿Teatro de la «mesón», Maison?). Fue otro gran éxito, con palabras finales y agradecidas del autor. José Ortega se lamentó de no haberlo sabido a tiempo, porque se podía haber organizado una representación en La Renault. Pero claro, el TEU tenía que regresar a San Sebastián por las ocupaciones o estudios de cada cual. Y conste que no digo esto con segundas, pues la entrega de ellos con mi obra fue total. Lo reflejó toda la prensa vasca; pero no la de Madrid. Allí me reen-



Obreros españoles en un ensayo de *La camisa* en Utrecht (Holanda).
Lola: Josefina Vidal. (Junio 1966).

FOTÓGRAFO: JOH. DE HAAS.



contré con mis compañeros en juglarías José Ortega, ya afamado grabador, y exiliado político, pues estaba reclamado por la Brigada Político Social; y Enrique Núñez Castelo, que andaba buscando salidas en París. Allí conocí personalmente a Manolo Tuñón de Lara, que, desde el primer momento me ha distinguido con su aprecio y simpatía, guardándonos desde entonces una mutua amistad. Desde entonces, pasar por París era comer con Tuñón y cenar con José Ortega. (Otros amigos, en este caso franceses, son –aunque ya apenas nos vemos– R. Marrast, Francisco López, Marie Lafranque y, más adelante, Francine Caren. Y algunos más, claro).

Otra representación sonada por las noticias que me llegaron fue la del Centro Democrático Español de Sao Paulo (Brasil), la noche del 13 de abril (vísperas del 14 de abril), donde la asistencia fue tan numerosa que tuvieron que abrir las puertas del teatro o local para que el público que no pudo entrar siguiera la representación desde la calle. Tuvieron que hacer una segunda representación obligada ante la demanda de los pertenecientes al Centro

Democrático. Me contaron que la ovación al «Tío Maravillas» fue inenarrable. Puede que la fecha y el momento de los «vivas» del Tío Maravillas, que produjo la liberación de la tensión creada en el espectador por la andadura en que ya estaba la obra, se conjuntaran para reduplicar la profundización y la necesidad de proclamar la aquiescencia activa de todos los presentes.

Un dato polémico: hubo un crítico ginebrino que habló de *La camisa* como de una renovación del teatro por el camino de la emoción. (¿Peligrosa aseveración para críticos dogmáticos de nuestra izquierda, ¿no?). Otro dato que tiene cierto interés: en un coloquio sobre *La camisa* en el Seminario, o centro, de jesuitas de Alcalá de Henares, con ilustres próceres de la orden ignaciana y una numerosa promoción joven, alguno de ellos vino a sacar la consecuencia, y así se lo decía más tarde a Pilar en nuestra casa de Hermosa, que no importaba mi indiferencia religiosa, pues *La camisa* estaba escrita con tanto amor que me podía considerar salvado. (¿Qué le parece a usted? No, no solicité el ingreso en la Orden). Digo esto porque lo del amor en *La camisa*, que no tiene nada que ver con el amor en camisa, es una opinión bastante extendida. Miguel Ángel Asturias me decía: «Tú ya tienes tu columna, como el Estilita». Y hasta Jorge Guillén, a quien conocí en París en una librería en que Alberti firmaba una edición bilingüe, a la que me llevó Corrales Egea y en la que se encontraba todo el mundo de la oposición de estancia o de paso en la capital francesa, me dijo al conocerme personalmente, quizá con cierta zumba bien intencionada: «¡Hombre, Lauro Olmo, un clásico!». Ojalá llegara a serlo, por lo que representa. Por cierto, en el jurado de académicos que le concedieron a la obra el premio de la Real Academia Álvarez Quintero estaba Rafael Lapesa. Este premio le vino muy bien a *La camisa*, por proceder de la entidad cuidadora del lenguaje. La verdad es que la existencia de *La camisa* se propagó por toda España, tanto la inmovilizada como la de la diáspora, y una parte muy importante del mundo culto de allende las fronteras.

Como verás, todo esto que te cuento da saltos para atrás y para adelante, como en buena técnica circense. Y ya que he hablado de algunos viajes, permíteme que, siguiendo la anarquía cronológica, trate ahora de agotar al máximo el tema. Una parte importante de España, bien por alguna representación, bien por lecturas, charlas o coloquios, la he recorrido frecuentemente. En Toulouse y Burdeos –«Amigos del Teatro Español», re-

A
MIGOS
DEL
TEATRO
ESPAÑOL

SAMEDI 18 JUIN 1960
à 21 heures,
Salle du Centre Pédagogique,
3, rue Roquelaine,
TOULOUSE.

Nous vous invitons
cordialement
à notre
lecture-spectacle
en espagnol.

Au programme :

C A N
de Orozco

y

M I L A G R O
de Lauro Olmo

Cartel anunciador de la
representación de *El milagro*
en Toulouse por
Amigos del Teatro Español (1960).



Escenografía de Jean-Baptiste Manessier, para el montaje de *La camisa* en La Comédie de Saint-Étienne (Francia).

FOTÓGRAFO: RAJAK OHANIAN.



Con Pierre Vial, director de La Comédie de Saint-Étienne, cambiando impresiones sobre el montaje de *La camisa* en Francia.

(Nota manuscrita en el reverso de la fotografía, redactada probablemente por Pilar Enciso). FOTÓGRAFO: RAJAK OHANIAN.



La camisa en La Comédie de Saint-Étienne (Francia).

FOTÓGRAFO: RAJAK OHANIAN.

presentación de *La condecoración* en el II Festival de Théâtre Espagnol, 1965 –Burdeos– conocí a Martín Elizondo (pasamos una noche en su casa de Toulouse) y a Manolo Martínez Azaña, alma de estos festivales, en Burdeos, donde nos encontramos de nuevo con Francoise López.

Luego vino el viaje a Saint Étienne, donde conviví dos o tres días con los componentes de La Comédie y, especialmente, con Jean Dasté. A Pierre Vial, actual director de La Comédie, ya lo había conocido en Madrid, pues se desplazó a nuestra ciudad para ambientarse, acompañado de un fotógrafo y una de las actrices. (Por cierto que recorrimos parte de la ciudad y zonas representativas del chabolismo del extrarradio. Escucharon el lenguaje, los tonos, los ritmos, y algo de la zumba popular. Parte de lo visto, lo filmaron. Esto daría pie para un corto cinematográfico sobre mi persona,

mis circunstancias y algo de la historia contemporánea española en sus aspectos socio-políticos. Corto que sirvió de orientación a la ciudad –fábricas y otras entidades– de Saint Etienne. Por cierto que uno de los emigrantes españoles que había allí y que había quedado profundamente afectado por la obra, me dijo, después de saludarme, que encontraba la misma tan verdadera que le preocupaba el que algunas gentes de la ciudad, al presenciar la pobreza de la que habían partido –o sea: su situación en España–, les considerásemos...). Se hizo una rueda de prensa conmigo en Lyon y asistí a un coloquio, con Francine Caron de intérprete, con el público de Sain Étienne. Y sobre todo, me di cuenta de cómo funcionaba una casa de la cultura en Francia, que aunque ellos se quejaban, para nosotros la quisiéramos.

No recuerdo bien si fue en 1975 [...] cuando volví a Francia a tomar parte en el Seminario sobre el teatro español, en la Universidad de Montpellier. No, no; fue exactamente en abril de 1976. Ahí conocí a Ruiz Ramón. Fueron también Nuria Espert, Monleón, Osuna, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda, Ángel Cobo, como joven universitario, y, como invitados norteamericanos, Patricia W. O'Connor y Anthony M. Pasquariello. También, como representante del teatro infantil español, Pilar Enciso. Fue una semana espléndida, de plena confraternización humano-cultural, entre estudiantes, profesorado e invitados. Y al fondo, el espíritu de Rabelais.

Otro viaje, a mediados de marzo de 1977 y aceptando una invitación privada para ir a ver el montaje de *La condecoración*, me llevó a Praga (Checoslovaquia), donde estuve cuatro días y desde donde me desplazé a Hradec Králové, a presenciar mi obra. (El estreno checo se adelantó al español, realizado el 10 de marzo de 1977, en el teatro Infanta Isabel, de Madrid. Esto sin olvidar que el primer estreno fue el de los «Amigos del Teatro Español», el 4 de diciembre de 1965, en el Théâtre Du Taur, de Toulouse, Francia; aunque por compañía no profesional). El estreno en Hradec Králové fue el 12 de enero de 1977. Me atrajo mucho Praga, sobre todo el famoso barrio de la «Malestrana», si es que se dice y se escribe así. Con todas las ventanas abiertas, debe de ser una ciudad soberbia. A finales de julio de 1976, fui de los invitados del mundo del teatro a la Bienal de Venecia. Las conversaciones y discusión de ponencias se desarrollaron en el Teatro de La Fenice de esta asombrosa ciudad. De todo lo que allí viví, sobresale su recuerdo, fas-

cinante para el que la visita por primera vez. Perdiéndose uno por sus calles y canales, se percibe cómo el tiempo puede pesarse. [...]

Cerremos el asunto de los viajes diciendo que a finales de febrero de 1978 fui invitado por la «Asociación de Amigos del Sahara», de Madrid, a asistir a la celebración en pleno desierto del II aniversario de la proclamación de la República Árabe Saharaui Democrática. Allí acudieron gentes de todo el mundo: líderes africanos, periodistas, escritores. Fue una experiencia emocionante, en la que, aparte de la complejidad política, lo que quedaba claro era que un pueblo luchaba por su independencia. De Madrid, aunque también estaban invitados Julio Caro Baroja y el obispo Iniesta, estos dos no pudieron acudir. Así que, como escritor independiente, allí me vi entre representantes de los partidos de la izquierda española, aunque por libre y sin compromiso de ninguna especie. Y todo a la luz del día, como corresponde a demócratas. Pasé también medio día en Argel, tan profuso y multicolor de gentes, tan sucio por algunos sitios, tan sugerente y fantástico a ratos. Me impresionó la brutal diferencia entre la parte de la ciudad en que habitaban los franceses y «La Casba». ¡Cómo coño no iban a terminar echándolos! Como todos teníamos reciente la película *La batalla de Argel*, tratamos de localizar alguno de los sitios de la filmación.

Bueno, poco más o menos, esos son mis viajes hasta ahora. Te puedo asegurar que bastantes menos que en los topes de los tranvías, expresos de aquellos ingenuos y fabulosos viajes de la infancia.

El ser humano ha sido y es la constante de mi obra. Se podría decir que más que con palabras, he tratado y trato de escribir con hombres y mujeres tratando de no anular el clima afectivo de la convivencia. Mi segundo libro de poemas (1955, inédito), titulado *Del hombre*, del que hay publicados algunos por revistas, se sale del ambiente urbano –como «Cuno»– y se expande a campo abierto por ríos y por valles en busca del campesino. Deben de ser resonancias galaicas. Lo leí ese mismo año en casa de uno de los fundadores del premio Leopoldo Alas, en Barcelona, con asistencia de Enrique Badosa, Esteban Padrés y el poeta catalán V. Foix, entre otros. Gustó mucho por su concreción épico-lírica. Te lo cuento, más que por darte noticia del libro (repito que inédito), por señalar que la amistad con los del Leopoldo Alas fue muy beneficiosa para mí, no solo a nivel literario, sino a nivel hu-

II^e FESTIVAL DE THEATRE ESPAGNOL
Quinzaine de la Culture Espagnole

THEATRE Soirée 21 h. Salle de l'Institut Ibérique
 12, Chemin Megret - TALENCE

Jeu 9 Décembre **LA CASA DE BERNARDA ALBA** de Garcia Lorca
 Samedi 11 Décembre **LA CONDECORACION** de Lauro Olmo
 Jeu 16 Décembre **RETABLO DE LA AVARICIA LA LUJURIA**
 Samedi 18 Décembre **Y LA MUERTE** de Valle-Inclán

CINEMA Matinée 18 h. - Soirée 21 h. Salle du C. P. R.
 12, Place de la Ferme de Richemont

HOMMAGE A BUÑUEL

Vendredi 3 Décembre **LA FIEVRE MONTE A EL PAO**
 Samedi 4 Décembre **CELA S'APPELLE L'AUREOLE**
 Mardi 7 Décembre **LA MORT DANS CE JARDIN**

MUSIQUE Mardi 14 Décembre
 Matinée 18 h. - Soirée 21 h. Salle du C. P. R.
 12, Place de la Ferme de Richemont

CONCERT FLAMENCO DE GUITARE
 par **PEDRO SOLER**

PEINTURE Du 1^{er} au 15 Décembre
 Librairie Posteur - 61, Cours Posteur

EXPOSITION DU GROUPE
" ESTAMPA POPULAR ESPAÑOLA "

Renseignements et location : Au Secrétariat de l'Institut, Tél. 92.43.38 et aux librairies Posteur et Mollet

LA MESA DE BLUMENTHAL
SPECTACLES

LUNDI 20 NOVEMBRE, à 21 h 30, SALLE DELPY
 Institut Hispanique, 31, rue Gay Lussac

Et si on aboyait ? et Pré-Papa
 d'Agustin Gomez Arcos mise en scène : Antonio Duque

MARDI 21 et MERCREDI 22 NOVEMBRE, à 21 h 30, SALLE DELPY
Es bueno no tener cabeza
 de Francisco Nieva mise en scène : Santiago Paredes

JEUDI 23 NOVEMBRE, à 21 h, THEATRE PALACE
Et ils passèrent des menottes aux fleurs
 d'Arrabal mise en scène de l'auteur

VENDREDI 24 et LUNDI 27 NOVEMBRE, à 21 h, SALLE DELPY
Paraphernalia de la Olla Podrida
La Misericordia y la Mucha Consolacion
 de Miguel Romero Esteo mise en scène : Ditirambo Teatro-Estudio de Madrid

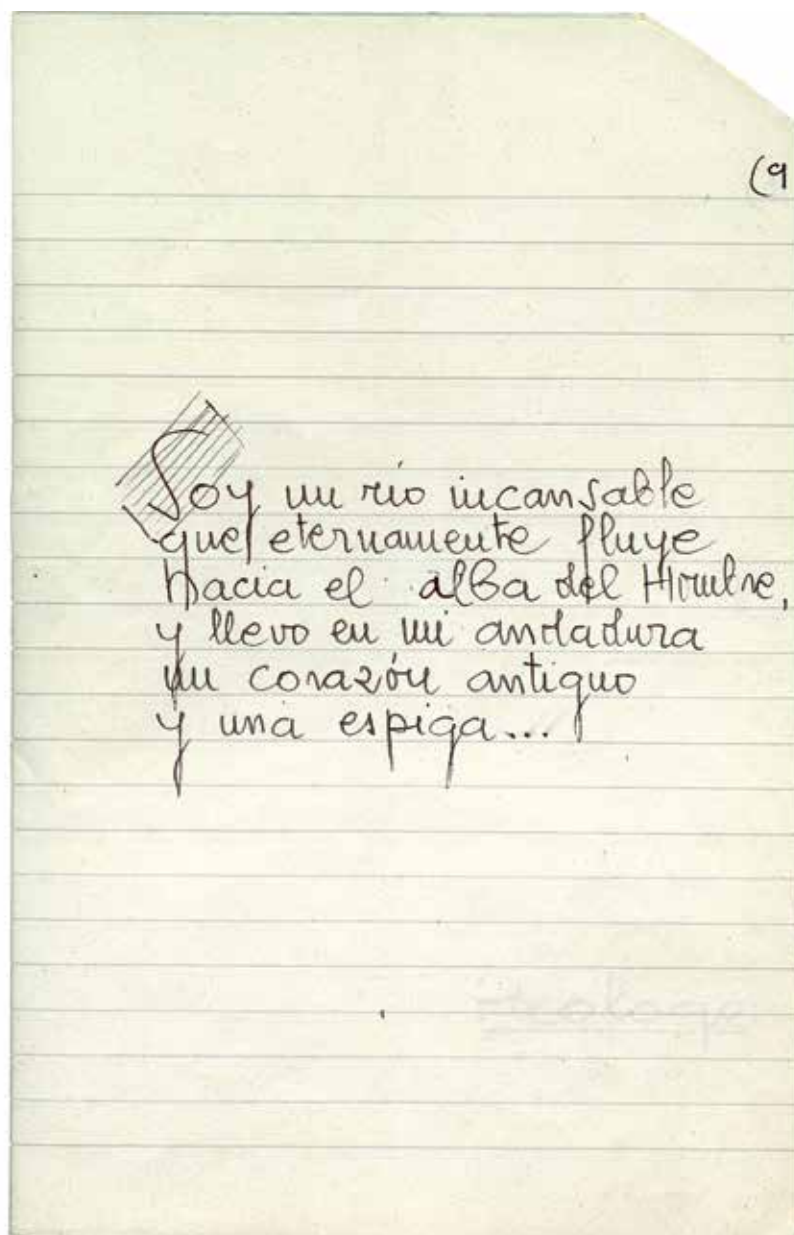
SAMEDI 25 NOVEMBRE, à 21 h, 64, rue Théophile-Gautier
Conflicto a la hora de la Siesta
 de Lauro Olmo

El payaso de las bofetadas
 de Leon Felipe mise en scène : Antonio Amoros

Tous ces spectacles seront présentés dans le cadre des journées internationales universitaires du théâtre espagnol contemporain organisées par
 l'U. E. R. d'Etudes Ibériques de l'Université de Paris III (Sorbonne Nouvelle)
 avec la participation de
 l'U. E. R. d'Etudes Ibériques de l'Université de Paris IV (Sorbonne)
 le groupe de théâtre espagnol de l'Institut Hispanique

IMPRIMERIE PALLIARD - 8, avenue Guy-Macquet, 94 - VITRY-SUR-SEINE

Carteles del II Festival de Theatre Espagnol y de La Mesa de Blumenthal, que organizó Ángel Berenguer en la Universidad de La Sorbona.



E1)

un aire de tragedia.
 ¿es el Hombre ese aire.
 Por eso hay sangre en mis histor
 y hay risa y llanto,
 y hay fe.
 Una fe avrolladora
 en que la vieja nana
 volverá a su inocencia.
 ¿ahora apoyad, tranquilos, la
 cabeza
 cada cual en su almocada,
 ha llegado el instante de contar
 las historias que se.
 Todas son Hombres:
 ¡Un Hombre es un poema
 acabe como acabe!



(5)

Cita:
 "Mi corazón espera
 también, hacia los fue
 y nació la vida"
 A MICHAEL

Manuscrito de *El libro del
 Hombre*, primera versión
 del poemario *Del Hombre*.

María Teresa León y Rafael Alberti en su barrio de Roma, fotografiados por Lauro Olmo.



mano. Eran —son— católicos liberales con un profundo sentido humanista. Siempre he tenido sus casas abiertas. Por ellos conocí a Jorge Ferrer Vidal, excelente amigo y excelente escritor, que, por su cargo en una de las más poderosas compañías de electricidad, a más de un plumífero ha salvado de multas y cortes de luz. Por ellos conocí también a Vargas Llosa, premio Leopoldo Alas igual que Jorge y que yo, y a todos los que se lo fueron llevando después, algunos ya amigos míos desde antes. La verdad es que en Barcelona siempre ha habido casas abiertas para mí. Grandes amigos desde antes del premio son Esther Boix, una de las primeras pintoras españolas, su marido el poeta Ricard Creus y, aunque algo posterior en encuentro y amistad, José María Carandell, como ya he dicho antes, aunque refiriéndome a la calle de la Libertad de Madrid, y su mujer Crista, un prodigio de sencillez y sensibilidad con una capacidad artística nada común. Naturalmente, tengo más amigos catalanes; pero mis «casas» son esas.

Estoy pensando que no he dicho nada de mi primera representación teatral, de mi primer contacto con el público teatralmente hablando. Como ya te he dicho, esto va un poco «a vuela máquina» y este jugueteo con la cronolo-

gía tiene su lógica. Me estoy refiriendo a mi obra *El milagro*, que dirigida por Pilar, prologada por Medardo Fraile a viva voz, e interpretada, entre otros, por Agustín Gómez-Arcos y Lauro Olmo –dos autores en ciernes– representamos el 16 de diciembre de 1955 en la Escuela de Capacitación Social de Trabajadores, de Madrid. Debido al éxito y al vivísimo interés que despertó, recuerdo que el director de dicha Escuela –ex-socialista, por más señas– nos ofreció el local para lo que quisiéramos. Y acto seguido organizamos un recital con aire popular del bueno, de cuya selección y semblanzas de autores me hice cargo yo: Romancero, Villalón, Alberti, Lorca, Unamuno, Miguel Hernández y escenificación de *La tierra de Alvar González*. Fue una especie de lectura escenificada que no solo gustó, sino que al poco tiempo, con motivo de un congreso mundial de la juventud celebrado en Moscú por aquel entonces, fuimos invitados a repetirla en el Teatro de la Sátira de la capital soviética. Pero no pudimos ir porque, solicitado el permiso desde la embajada rusa de París para nuestro desplazamiento –lo mismo, según nos contaron, le ocurrió a Antonio, el bailarín, en aquellas fechas–, dicho permiso fue oficialmente denegado. ¿Quién se había enterado de este recital si solo lo dimos en la Escuela de Capacitación Social de Trabajadores y, por lo tanto, en régimen privado? La respuesta es fácil: cualquiera de los infiltrados en los organismos sindicales pertenecientes al mundo socialista. Muchos de los poemas los repetiríamos luego por más de una emisora radiofónica de la España de entonces. Eso del patrocinio de Educación y Descanso permitía colar muchas cosas. Por ejemplo: fragmentos como ese de Miguel Hernández, perteneciente a *El labrador de más aire*, y que, entre otras cosas, dice: «Nadie merece ser dueño / de hacienda que no cultiva»... De todo lo cual se deduce, querido almeriense, que Pilar Enciso no era una mujer cualquiera. Así nos conocimos, y no en ningún bailongo de barrio, a los que ella no iba, aunque yo sí.

Lo del Barrio de Pozas –una pequeña guerra civil– nos tuvo en tensión durante cerca de cinco años, siendo los dos últimos, sobre todo cuando nos quedamos solos entre derribos y excavaciones, auténticamente inquietantes. Aquello nos ocupó mucho tiempo y nos hizo quemar muchas energías. Ahora, visto desde la distancia y pensando en lo desproporcionado de las fuerzas en pugna, creo que supuso una acción cívica de bastantes quilates. Y más que por la parte que me toca, lo digo por Pilar Enciso, una madrileña



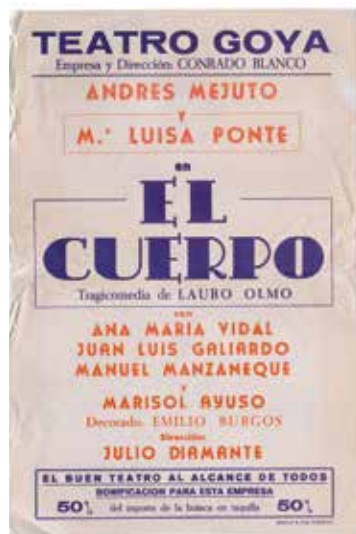
La camisa en la televisión checa. Rudolf Chromch como Paco y Ladislao Lahomy como el Tío Maravillas. Ulasta Peterková como Lola y Ladislao Uecera como Paco.
FOTÓGRAFO: ULCEK JIRL

importante, y sus dos hijos, porque «de tal palo, tal astilla», y quijotes los cuatro, como cuatro gilipollas en un mundo absurdo dominado por los hijos de padre desconocido. Entre los recortes de prensa, algo te va sobre todo esto que, por su desmesura, ocupó muchas páginas de toda la prensa española y algunas de la extranjera. Date cuenta que allí vivíamos trescientas cincuenta familias, muchas de ellas humildes, y que durante los años que duró la distorsión se produjeron desequilibrios nerviosos, infartos, agresiones psicológicas que precipitaron muchas muertes entre los más débiles o de más edad. Y, sobre todo, el absoluto desprecio hacia la dignidad de las personas, humillándolas constantemente por medio de toda clase de coacciones. ¡Cuántos ingenuos le vieron la verdadera cara al régimen con este proceso! Y me refiero a muchos protagonistas-víctimas, para quienes el franquismo era intocable. ¿O es mejor decir «la democracia orgánica»? ¿O, sencillamente, el capitalismo? En fin, todo esto viene a demostrar que es muy difícil vivir de acuerdo con lo que uno escribe. Y es que *La camisa* es *La camisa*¹⁰.

[...]. Otro saltito atrás: ¿Te conté lo de *La camisa* en la televisión checa? La televisaron a finales de 1975, apuntándose otro tanto. Tanto la gestión de esta obra, como la de *La condecoración* respecto a los checoslovacos, se la debo a Artemio Precioso, hijo, buen amigo nuestro, viejo luchador por el socialismo que, aparte de mantener relaciones comerciales con Checoslovaquia, es un forofo de mi teatro. Él fue el que me invitó a ver *La condecoración* en Hradec Králové y gracias a él conozco esa maravilla de ciudad que es Praga. (Su padre, Artemio Precioso, fue, entre otras cosas, el fundador de La Novela Semanal, la popular colección de antes de nuestra guerra).

[...] En todo esto que he contado hasta aquí, con sus saltos hacia atrás y hacia adelante, y en los recortes y fotocopias que te he enviado [...], va todo el caldo de cultivo y todos los datos y noticias que he pedido recordar sobre mi galaico-matritense persona. [...] Pero no olvides que tú tendrás cosas sobre mí que yo desconozco. De muchas de ellas me he enterado por los que me han estudiado y enviado las tesis... que han tenido a bien comunicarse conmigo, porque hay tesinas –no tesis– de las que no tengo noticia. [...]

En febrero de 1975 interviene activamente en la Huelga de Actores, dando lectura personalmente, en una asamblea celebrada en uno de los locales del Teatro Independiente, al escrito en que los autores, solidarizán-

Cartel de *El cuerpo* en el Teatro Goya.

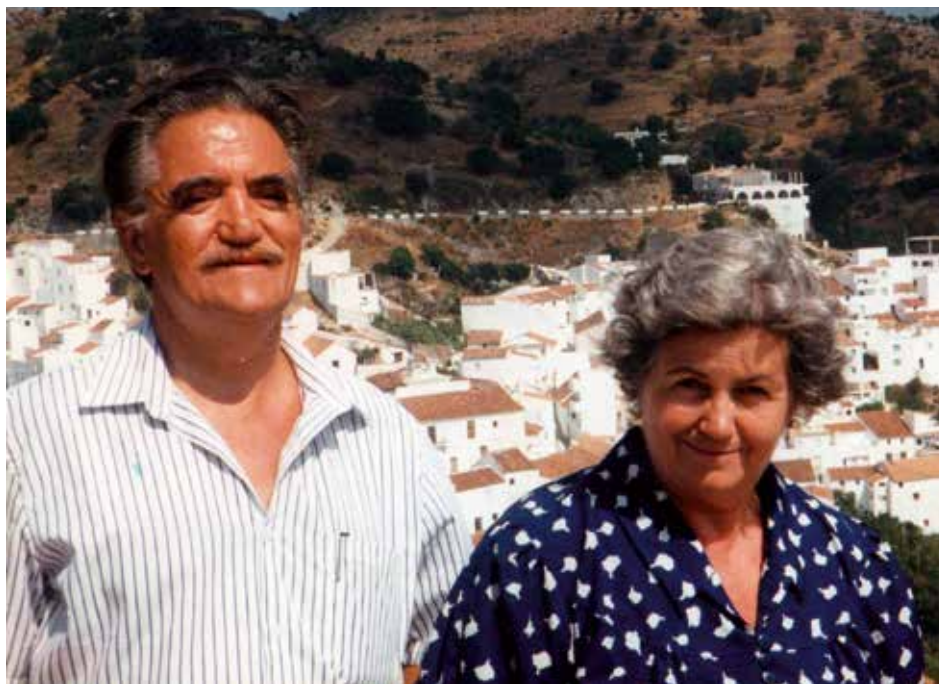
dose con los actores, prohibían su repertorio en el territorio nacional mientras no se solucionasen los problemas planteados. Dicho escrito fue redactado en la asamblea misma, por Buero, Muñiz, Mañas y yo. El 2 de mayo de 1975, se celebra una de las «Cenas de los Ateneístas» en homenaje a Lauro Olmo, siendo prohibidos los discursos. En abril de 1976, interviene en los Encuentros sobre el teatro español actual, organizados por la Universidad de Montpellier. El 4 de noviembre de 1975, y durante unos días [...], interviene en los «Diálogos sobre teatro español», autojuzgándose. En agosto, 1976, acude a la Bienal de Venecia, donde da lectura a su ponencia «Problemas de un autor». [...] Y en septiembre de 1978, el espectáculo *Arniches*, un verdadero éxito popular en La Corrala, y de cuya estructura me encargué incorporando diálogos, tipos y cambiando las letras de algunas canciones de la época, resaltando unas coplas y «unos versitos» contra el sempiterno Ayuntamiento que, como tanto le quiero, me saqué de la manga, y que eran ovacionadas todas las noches. Ha sido, ni más ni menos, que poner en pie a todo un sector urbano de Madrid, con sus señas de identidad, que es lo bueno, y, como es lógico, distanciadas, para que brillara el garbo popular sin sentimentalismos.

[...] Por lo regular, he corregido poco los manuscritos, aunque estos los he tensado o reajustado al pasarles a máquina. Luego, en los ensayos —a los que suelo asistir a todos (la verdad es que no han sido muchos hasta ahora)— suelo estar atentísimo para los reajustes o supresiones posibles. Me gusta seguir el proceso de la puesta en pie de las obras. Mis obras, hasta ahora, no han exigido documentación, en el real sentido del término. Todo ha ido quedando como ha ido manando, unas veces rápido y otras lento, siempre con algo de anarquía en el tiempo. Obras como *El cuerpo* o *Historia de un pechicidío* han sido escritas en menos de un mes. Las demás, ponle tres meses aproximadamente. He operado siempre con una intuición general del tema elegido y su desarrollo; pero he caminado sin falsillas, sin esquemas previos —salvo el escenográfico, como ya te he contado—, y ni yo mismo sé los encuentros que me van a salir al paso en el transcurso del proceso creador. Lo que sí creo que poseo con alguna eficacia es intuición selectiva respecto a escenas, situaciones y lenguaje. En fin, me callo; todo lo que acabo de decir, quiere decir poco. Olvídalo. Solo

quería decirte que hasta ahora no he necesitado el acopio documental para escribir. Lo cual tampoco es verdad de modo absoluto.

¿Qué te diría más? Recordaré siempre el impresionante y silencioso entierro de los abogados laboristas. Hubo momentos de una gran tensión cívica en el dolor general. Vivimos unas horas absolutamente solidarias. Algo nos habían matado a todos. Recuerdo también el entierro de Largo Caballero (sus restos), por lo que tuvo de entrañable homenaje popular. Y ahora las víctimas del terrorismo, los miedos de las poblaciones y, a pesar de todo, el sentir que estamos dejando atrás una inmensa cárcel donde hemos estado presos todos. [...].

Aquí faltarán muchas cosas, por olvido, no por otra causa; pero el caldo de cultivo va. (Quizás todo esto me sirva para hacer algún día una semblanza autobiográfica más reposada). [...]



NOTAS

¹ En su carta, Lauro Olmo le recomienda a Ángel Berenguer que inicie su biografía con un fragmento de la edición de *Golfos de bien*, indicándole las páginas correspondientes, aunque él mismo omite la cita. La reproducimos a continuación:

«Yo –con perdón– soy gallego. Nací en el Barco de Valdeorras, pueblo de la buena gente y anclado en uno de los valles más risueños de aquellas tierras. Según mi madre, fui un chaval sin prisas, de mucha pachorra y resueltamente testarudo. Hasta los ocho años estuve por allí. Y no debieron ser muy recomendables mis andanzas, pues, como castigo, muchas veces me prendieron con una cadena al pasamanos de la escalera. Y así me tenían, horas y horas, sentado en uno de los escalones. Es posible que de aquí me venga este afán de meditar las cosas y sacarles punta. (...) Su padre nació en Jagoaza, una aldea lindante con Barco de Valdeorras, donde su progenitor compró unas tierras dedicadas a la labranza. Estudió contabilidad y ejerció este menester. Su madre, nacida también en Barco de Valdeorras, no tuvo suerte. Un descalabro económico deshizo el relativo bienestar de su casa, obligando a su marido a emigrar siguiendo la ruta tradicional de muchas gentes económicamente débiles de la tierra gallega: América».

² El número 2 está escrito a mano sobre lo que parece un 4 escrito a máquina. En la línea anterior, Olmo había dejado en blanco el espacio correspondiente al año de ingreso en el asilo, probablemente porque no recordaba con exactitud esta fecha; tal como parece atestiguar, de nuevo, la citada tachadura.

³ La obra en cuestión es de Pedro Muñoz Seca, el creador del *astracán*, y constituye una parodia de los dramas románticos como los del propio Zorrilla, al que Olmo alude en su escrito.

⁴ El libro al que se refiere el autor es *El año de la victoria* (Madrid, 1974), por el cual Eduardo de Guzmán recibió el Premio Internacional de la Prensa en 1975.

⁵ Este autor aparece citado algo más adelante, en el epígrafe siguiente, justo antes de contar cómo entró en contacto con Alfonso Sastre y José María de Quinto. En párrafo aparte, Lauro Olmo escribe: «Por cierto, cuando hablé de Estampa Popular me olvidé de Ricardo Zamorano [...]», dejando constancia de su voluntad de incluirlo aquí.

⁶ Algo más adelante, a modo de inciso, Lauro Olmo escribe: «12 cuentos y uno más había fijado mucho la atención sobre mí y mis posibilidades ¿se dice así?). Luego, continué dando mi lata, claro». Se trata claramente de un apunte suelto escrito desde la consciencia de que el texto iba a ser reelaborado y se incluiría cronológicamente en el lugar que le correspondía.

⁷ Tal como explica el autor algo más adelante (pág. 269), se trata de la «Canción del juglar», que se reproduce en págs. 291-292 de este libro.

⁸ Evidentemente Olmo se refiere a Buchenwald, uno de los campos de concentración más grandes establecidos por los nazis. Se construyó en 1937 en un área arbolada en el noroeste de Weimar, en la Alemania oriental. Antes de que los nazis tomaran el poder, Weimar se asociaba sobre todo a Johann Wolfgang von Goethe, que representaba la ilustración alemana del siglo XVIII, y al nacimiento de la democracia constitucional alemana en 1919, la República de Weimar. Durante el régimen nazi, «Weimar» llegó a estar asociado con el

campo de concentración de Buchenwald. (Enciclopedia del Holocausto, en línea: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/buchenwald>).

⁹ Véase al respecto el artículo de Antonio Fernández Insuela incluido en este libro.

¹⁰ A partir de aquí, el autor introduce datos y fechas referidos fundamentalmente a ediciones, estrenos y lecturas dramatizadas de sus obras, visitas a universidades extranjeras, trabajos académicos que se habían realizado o se estaban realizando por entonces sobre su obra, participaciones en encuentros y actos profesionales y académicos, adaptaciones de textos de otros autores. A diferencia de lo que hemos reproducido en este libro, los datos referidos no están insertos en la narración autobiográfica, sino que se anotan junto al año en que ocurrieron, a modo de currículum, sin comentarios personales ni contextualización en su circunstancia histórica. El lector que desee acceder a esta información puede hacerlo a través de la crono-biografía publicada por Ángel Berenguer en su edición de *La camisa. El cuarto poder*, de Lauro Olmo (1984: 12-21). La cronobiografía de Lauro Olmo actualizada tras su fallecimiento fue publicada por Berenguer en la revista *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, monográfico dedicado al autor que incluye también un «Acercamiento bibliográfico a Lauro Olmo» en el que se aglutina la bibliografía publicada hasta entonces a cargo de Cristina Santolaria (Santolaria, 1995). En 2004 estos materiales se actualizaron en el *Teatro Completo* de Lauro Olmo que dirigió Ángel Berenguer (Berenguer, 2004: 41-50 y Santolaria, 2004: 53-77).

Selección de poemas de Lauro Olmo

Edición de Adelardo Méndez Moya

CANCIÓN DEL JUGLAR

Para los que un día nos sentimos
juglares. Y seguimos...

Traer la vida jugada,
andar a mucho peligro;
o ser hombre o no ser nada,
este es el dilema, amigo.

Por eso lo canto yo
a la humana concurrencia
y aseguro al que nació:
nadie nace por su cuenta.

El uno se debe al otro,
esto, oídlol, es la verdad
y aquel que aquí se haga el sordo
morirá de soledad.

Pensad, hermanos, pensad,
la vida es un sorbo breve
y no gana eternidad
el que por sí solo bebe.

Una uva no hace vino,
ni una gota agua corriente,
el vino está en el racimo
como el agua está en la fuente.

Quemad hoy mismo el sombrero,
como lo he quemado yo,
que siempre pudre el cabello
todo lo que quita el sol.

Y hace falta claridad
para encontrar el camino
que al agua os ha de llevar
o, si preferís, al vino.

Aquí acaba la tonada
que yo he venido a cantar,
puede decir mucho o nada,
sólo es saberla escuchar.

Hombre has de ser si la aclaras,
hombre si acuerdas conmigo,
traer la vida jugada
y andar a mucho peligro.

BARRIO POZAS

A Dionisio Gamallo Fierros. Que fue testigo.

Mujeres del Barrio-Pozas,
barrio de la capital,
que vivís en vuestras casas
y coméis de vuestro pan
sobre los claros manteles
del trabajo, ¿quién podrá,
olvidando que os protege
una ley fundamental,
atreverse a maldeciros
por defender vuestro hogar?
¡Malhaya quien tal hiciera
y que sufra el mismo mal
y que nunca encuentre amparo
ni aquí ni en el más allá
y que sus hijos renieguen
de su savia paternal,
que aquel que da oscuridades
el alba no ha de encontrar!
Hay quien nace para justo,
hay quien para especular,
hay víctimas y verdugos:
hay de todo en la ciudad.
Pero hay también claras voces

que deben, por Patria, hablar;
que si todo enmudeciera:
¡Malhaya esta ciudad,
malhaya las altas torres
que, sin cimientto moral,
tengan que ir ante la historia
un día a testificar
crímenes de lesa patria
y de lesa humanidad!
Mujeres del Barrio Pozas,
yo, que os he visto llorar,
yo que he visto a vuestros hijos...

Silvia, tres años de edad:

¡si menudica era ella,

qué grande era su penar!

Piquetes de la codicia,
¿qué fuisteis a desahuciar?
Si nuestros hijos reían,
ahora ya saben llorar;
si nuestros hijos hablaban,
ahora ya saben callar.
¡Cosas saben nuestros hijos
difíciles de olvidar!
Mujeres del Barrio-Pozas,
barrio de la capital,

quisiera poder deciros
por hoy y por siempre ya,
que el pez gordo no se come
a nadie en esta ciudad.
Pero lo que sí os digo,
y España lo sostendrá,
es que hay jueces que no han muerto,
que todo en litigio está,
que hablarán los tribunales
y sabrán lo que fallar.
Cronistas tiene la villa
y ellos nos lo contarán,
que si no nos lo contaran,
Dios se lo demandará,
mujeres del Barrio Pozas,
barrio que es España ya.

NOTA A BARRIO POZAS

Creo que no todo el mundo conoce los hechos acaecidos en este barrio, por lo que daré una breve noticia de ellos: el barrio de Pozas era un lugar tranquilo del madrileño Argüelles, donde residían a gusto no pocas familias, entre ellas la formada por el matrimonio Olmo-Enciso. A causa de un asunto de especulación inmobiliaria, el Ayuntamiento de Madrid desaloja la zona, bajo pretexto de que los edificios amenazaban ruina. Los residentes se oponen a abandonar sus hogares, llegando a presentar informes arquitectónicos que desmentían el riesgo. Ante las presiones, las familias van cediendo hasta que, finalmente, la familia Olmo es desahuciada por la fuerza pública a principios de 1972. El resto de Madrid y la Prensa se hicieron eco de la polémica existente entre el ayuntamiento y la gente del barrio, con general sentimiento de solidaridad hacia estos, produciéndose casos verdaderamente curiosos pero que no debemos apuntar aquí.

LO QUE UN HOMBRE NO PUEDE

Un hombre

puede vender, si acaso,

su huerto,

su casa.

Lo que un hombre no puede

es vender a otro hombre.

Y todo porque hay dioses,

innumerables dioses que nos miran

buscándonos la sangre.

Por eso el hombre que a su hermano vende

no es un ser bien nacido.

Acaso sea un dios,

o un mercader de símbolos.

Y hay que saber, hermanos,

qué máscara le cubre;

en nombre de qué credos

os promete la vida.

Y si no está de acuerdo con el aire,

o si repugna al sol lo que os dice,

no vendáis vuestro huerto,

ni vendáis vuestra casa.

A PILAR ENCISO

en nuestro veinticinco aniversario

Pienso en ti
cuando oigo: «sufrimiento».
Pienso en ti
si dicen: «alegría».
Pienso en ti.
si el que habla es el silencio...
Pienso en ti.
Pienso en la vida
ya tan larga a tu lado,
tan pródiga en sucesos
y tan corta si ahondamos
en nuestros sentimientos.
¡Qué absurdo, compañera,
este amor ya tan nuestro!,
a ratos, tan alado;
otras, tan violento.
Te quiero aquí, en España,
en España te quiero;
donde tanto me hieres,
donde tanto te hiero;
en esta tierra absurda
donde tantos murieron
por lograr que tú y yo,

lograr que un pueblo entero,
venciese a la tristeza
de este amor ya tan nuestro
en esta España de la que maldigo,
en esta España de la que me siento
eternamente parte,
eternamente amor y sufrimiento
volcado a la esperanza;
eternamente cielo
y, ¡oh, paradojas de la patria mía!,
eternamente infierno.
Si volviera a nacer,
si a encontrarte volviera,
¡Con qué júbilo, amor, yo te diría:
te quiero, compañera!

CUANDO EL TIEMPO ME BORRE

Cuando el tiempo me borre
este amargo perfil que nos define,
te dejaré mis montes,
mis valles
y mis ríos.
A cambio quiero, niño,
—porque así están las cosas todavía—,
que busques en tu huerto
una espiga naciente.
y fraternal la olvides
donde haya acabado mi aventura.
Luego, tú sigue
el eterno camino
que, de hombre a hombre,
ya hablaremos .

Poemas extraídos de *En el tiempo*, de Lauro Olmo. Edición prólogo y notas de Adelardo Méndez Moya (Málaga, Tiempo de Charol, 1993).

Bibliografía citada

Abellán, Manuel L. (1980). «La censura teatral», en: Manuel L. Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 31-36.

___ (1989). «La censura teatral durante el franquismo», en: *Estreno*, 15.2: 20-23.

Aguilera Sastre, Juan (2021). «La exiliada María Lejárraga y el interior: Epistolario con José Luis Sampedro y con Lauro Olmo», en López García et alii, 151-182.

___ (2022). «La exiliada María Lejárraga y el interior: Epistolario con José Luis Sampedro y con Lauro Olmo», *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 24: 9-51.

Álvaro, Francisco (1967). «*El cuerpo*, de Lauro Olmo», en: Francisco Álvaro (ed.), *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1966)*, Valladolid/Madrid, Sever-Cuesta, 63-67.

___ (1978). «*La condecoración*, de Lauro Olmo», en: Francisco Álvaro (ed.), *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1977)*, Valladolid/Madrid, Sever-Cuesta, 17-20.

Alonso de Santos, J.L. (et. al.) (1995). *Lauro Olmo: fe de vida*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.

Amorós, Andrés, Marina Mayoral y Francisco Nieva (1977). «*La camisa* (1962) de Lauro Olmo». En Andrés Amorós (et al.), *Análisis de cinco comedias (Teatro español de posguerra)*, Madrid, Castalia, 138-176.

Anónimo (1972). «Lauro Olmo, el último del barrio de Pozas», *ABC*, 12 de febrero, p. 11.

Arnaud, Simon (2016). «El desarrollo del teatro para niños y jóvenes en Francia, Chile y España en la segunda mitad del siglo XX: retos comparatistas y políticos», *Mapocho: Revista de Humanidades*, 76: 77-93.

___ (2020). «Le Teatro Popular Infantil de Pilar Enciso et Lauro Olmo: expériences pionnières et réception politique du théâtre pour enfants dans l'Espagne des années 1950 et 1960», *Strenae. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, 16. En línea: <https://journals.openedition.org/strenae/4602>

ASSITEJ España (2006). *Breve historia de ASSITEJ España*. En línea: <https://www.assitej.net/wp-content/uploads/ASSITEJ-Espa%C3%B1a-Breve-historia.pdf>

Aznar Soler, Manuel (2010). *Los Amigos del Teatro Español de Toulouse (1959-2009)*, Sevilla, Editorial Renacimiento, Biblioteca del Exilio, Anejos, XIII.

Baudelaire, Charles (1988). *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor.

Berenguer, Ángel (1984). «Introducción a *La camisa* y *El cuarto poder*», en Olmo, 9-70.

___ (ed.), (1995). *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, 8. (Número monográfico: Lauro Olmo). Alcalá, Universidad.

___ (2004). «Cronobiografía», en Olmo, vol. I, 41-50.

Bauer-Funke, Cerstin (2007). *Die «Generación Realista». Studien zur Poetik des Oppositionstheaters während der Franco-Diktatur*. Fráncfort del Meno, Vittorio Klostermann (col. Analecta Romanica).

___ (2011). «La Generación Realista: Bibliografía», *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*,

Centro de Documentación Teatral del INAEM (Ministerio de Cultura), n. 1. En línea: https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=2_3.

___ (2013). «La Generación Realista: ediciones de sus textos teatrales», *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, Centro de Documentación Teatral del INAEM (Ministerio de Cultura), n.o 3. En línea: https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=1_9

___ (2016). «Espacios urbanos, ventanas y balcones y su función dramática en algunas obras de Antonio Buero Vallejo», en: *Monteagudo*, 21: 49-74 [«Antonio Buero Vallejo, en el primer centenario de su nacimiento», monográfico coordinado por Mariano de Paco y Virtudes Serrano].

Biescas, José Antonio y Manuel Tuñón de Lara (1983). *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*. 2ª ed. Barcelona, Labor [Vol. 10 de Manuel Tuñón de Lara (ed.). *Historia de España*].

Carandell, J.M. (1966). «El teatro infantil en España», *Primer Acto*, 71: 15-23.

Castro Jiménez, A. (2008). «Pilar Enciso, escritora y colaboradora de Lauro Olmo», *ABC*, 8 de diciembre.

Centro Dramático Nacional (Departamento de Actividades Culturales y Educativas) (2014). «*La pechuga de la sardina*», *Cuadernos Pedagógicos*, 76: 7-34.

Cervera, Juan (1982). *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional.

Chevalier, Jean (dir.) (2015). *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder Editorial.

Conde Guerri, María José (2004). «Introducción», en: Olmo, vol. 2, 281-284.

Creus Verni, Jordi (2018). «Josefina Vidal i Morera», en «Biografies de dones targarines del segle xx», *URTX: revista cultural d'Urgell*, 32: 115-121.

Doménech, Ricardo (1969). «El teatro de Lauro Olmo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 229: 161-172.

Durendes, Laura (2001). *Felip Lorda: socialista i humanista*, Barcelona, Fundació Rafael Campalans.

Enciso, P. (1979). «[Borrador manuscrito de Lauro Olmo de una carta de Pilar Enciso a Enrique Moral Sandoval]», Fondo Lauro Olmo, 019-011-1, CDAEM.

___ (1980). «[Cartas entre Pilar Enciso y el jefe de la casa real]», Fondo Lauro Olmo, 19-12-3-2, CDAEM.

___ (1982). «Trabajo sobre teatro infantil», *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, 25 (abril-junio): 72-73.

___ (1988). «[Carta de Pilar Enciso a Carmen Romero]», Fondo Lauro Olmo, 019-017-1, CDAEM.

___ (1990). «[Cartas entre María-Josep Ragué i Arias y Pilar Enciso]», Fondo Lauro Olmo, 019-018-1. CDAEM.

___ (1993). «[Cartas entre Pilar Enciso y Marta T. Halsey]», Fondo Lauro Olmo, 019-019-1, CDAEM

___ (1995a). «Carta», *Homenaje a Martha T. Halsey, Estreno*, p. 13-14.

___ (1995b). «[Carta de Pilar Enciso a Felipe González]», Fondo Lauro Olmo, 019A-021-8, CDAEM.

___ y Olmo, Lauro (1969). *Teatro infantil. El león engañado. La maquinita. El león enamorado. El raterillo. Asamblea general*, Madrid, Escelicer, col. Teatro.

Fernández Insuela, Antonio (1983). «Un caso de censura teatral en la post-guerra: *Mare Nostrum*, S. A., de Lauro Olmo», en: *Archivum*, XXXIII, 369-382.

___ (1986). *Aproximación a Lauro Olmo. (Vida, ideas literarias y obra narrativa)*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.

___ (1998). «La censura teatral y *La pechuga de la sardina* (1963) de Lauro Olmo», en: *Estreno Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, XXIV: 1, primavera: 33-38.

___ (2000). «Prólogo», en Olmo: 7-49.

___ (2004). «Introducción», en Olmo: 339-345.

___ (2008). «Pilar Enciso, autora de teatro y cuentos infantiles», *El País*, 5 de diciembre.

___ (2013). «La trayectoria teatral de Lauro Olmo en la época democrática», *Don Galán*, 3. En línea: https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=1_2&pag=1 [consulta: 12 de julio de 2024]

___ (2021). «Correspondencia epistolar de Lauro Olmo con Simón Otaola», en López García et alii: 231-289.

___ (2022a). «Sobre la correspondencia de Lauro Olmo con Alejandro Casona y la representación de *La camisa* por el I.F.T. en Buenos Aires», en Contreras Elvira, Ana y Soria Tomás, Guadalupe, eds., *A la sombra de las luces. Homenaje a Fernando Doménech*, 281-295. Madrid, Fundación Universitaria Española.

___ (2022b). «Una mirada a la trayectoria teatral de Lauro Olmo (1921-1994)», *Las Puertas del Drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 57, s. p. En línea: <<https://aat.es/las-puertas-del-drama/una-mirada-a-la-trayectoria-teatralde-lauro-olmo-1921-1994/>> [consulta: 23 de mayo de 2024].

Fernández Torres, Alberto (1977). «La condecoración (una historia de posguerra)», en: *Ínsula* n.º 365: 15.

Gabriele, John P. (1991). «Conversación con Lauro Olmo», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 16:3: 383-387.

Galán, D. (1972). «Un desalojo en busca de autor», *Triunfo*, XXVI, 490: 9

García Lorenzo, Luciano (1981/³1986). «Introducción», en: Lauro Olmo: *La camisa. English spoken. José García*. Ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, Espasa-Calpe, 23-30.

García Moya, Carmen (1983). «Lauro Olmo montó su quinto espectáculo en La Corrala: 'Nunca he militado en el Partido Comunista'», *Hoja del Lunes* (Madrid), 8 de agosto.

García Pascual, R. (2007). «Cronicón del medievo, de Lauro Olmo: hacia en neorrealismo por la reteatralización burlesca», *Acotaciones: Revista de Investigación Teatral*, 18: 57-76.

- García Pavón, Francisco (1976). «Obra y semblanza de Lauro Olmo», *Estreno*, II, 2: 33-36.
- Gracia García, Jordi (2004). *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona, Anagrama.
- ___ y Ruiz Carnicer, Miguel Ángel (2001). *La España de Franco (1939-1975): cultura y vida cotidiana*. Madrid, Síntesis.
- ___ y Domingo Ródenas (eds.) (2011). *Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, vol. 7 de *Historia de la literatura española*, dirigida por José-Carlos Mainer y coordinada por Gonzalo Pontón. Madrid, Crítica.
- Gabriele, John P. (1991). «Conversación con Lauro Olmo», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 16-3: 383-387.
- Giuliano, William (1971b). «Lauro Olmo and La camisa», *Revista de Estudios Hispánicos*, 5: 39-54.
- Gubern, Román (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona, Península.
- Halsey, Martha T. (1995). «La problemática de la mujer en algunas obras teatrales de Lauro Olmo». *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, 8: 101-118.
- Juliá, Santos y Julián Casanova (eds.) (1999). *Víctimas de la Guerra Civil*. 5ª ed. Madrid, Temas de Hoy.
- Kramer, Immeliem (1966). «Entrevista con Lauro Olmo». *Norte. Revista Hispánica de Ámsterdam*, 4: 73-74.
- Lauzière, Carole (1994). «El heroísmo femenino en *La camisa* de Lauro Olmo». En *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, editado por John P. Gabriele, 119-126. Madrid, Iberoamericana.
- López Hernandez, Ángeles (2003). *Introducción a la Documentación Audiovisual*, Carmona, S&C Ediciones.
- López García, José Ramón; Manuel Aznar Soler, Juan Rodríguez y Esther Lázaro, eds. (2021). *Puentes de diálogo entre el exilio republicano de 1939 y el interior*, Sevilla, Renacimiento, col. Biblioteca del Exilio, Anejos, 51.
- Lorda Alaiz, F[elipe]. M[aría], ed. (1959). *Teatro neerlandés contemporáneo*, Madrid, Aguilar.
- ___ (1964a). «El teatro español contemporáneo en Holanda», *Primer Acto*, 49: 59-61.
- ___ ed. (1964b). *Teatro inglés de Osborne hasta hoy*, Madrid, Taurus, col. «Primer Acto», 2.
- ___ ed. (1966). *Teatro inglés contemporáneo (1956-1962)*, Madrid, Aguilar.
- Martí Gómez, José (1995). *La España del estraperlo (1936-1952)*. 2ª ed. Barcelona, Planeta. [Vol. 4 de Memoria de la Historia/Siglo XX].
- Martín Recuerda, J. [19-10-1973]. [Carta dirigida a Patricia O'Connor, diciendo que está con Lauro Olmo porque van a estrenar *Cronicón del Medioevo*, que va a ir a Caracas a estrenar dos

de sus obras, que se estrena *El engaño* y que está intentando irse a Estados Unidos], T-AE-Mar-3, Fundación Juan March, Madrid.

___ (1982). «Introducción», en Lauro Olmo, *La pechuga de la sardina. Mare Vostrum. La señorita Elvira*, 12-52, Barcelona, Plaza y Janés.

Méndez Moya, Adelardo (1994). «El último teatro de Lauro Olmo», *Teatro Siglo XX*, 236-248. Madrid, Universidad Complutense.

Miralles, A. (1986). «El teatro español después de Franco: reflexiones de un autor», en *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español*, editado por K. Pörtl, 55-66. Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

Monleón, José (1962). «Nuestra generación realista», *Primer Acto*, 32: 1-3.

___ (1963). «La danza del sargento Musgrave», *Primer Acto*, 47: 57-59.

___ (1966). «*La metamorfosis de un hombre vestido de gris*», Norte. *Revista Hispánica de Ámsterdam*, 4: 75-83.

___ (2004). «Introducción», en: Olmo. *Teatro completo*, II, 9-20.

Moral, José María. del (1988). «Un poeta dramático», *El Público*, 54: 39-40.

Muñoz, Carlos (1962). «Lauro Olmo, un autor de mi generación», *Primer Acto*, 32: 6-9.

Muñoz Cáliz, Berta (1995). «El teatro de Lauro Olmo visto por sus censores», *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, 8: 119-138.

___ (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

___ (2006). *Expedientes de la censura teatral franquista*, 2 vols., Madrid, Fundación Universitaria Española.

___ y María Victoria Sotomayor (2016). «Censura y teatro infantil». En *Censuras y LIJ en el siglo XX (En España y 7 países latinoamericanos)*, editado por Pedro Cerrillo y M^a Victoria Sotomayor. 183-216. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Nicholas, Robert L. (1992). *El sainete serio*. Murcia, Universidad.

___ (1996). «Texto dramático y contexto social: El dilema de Lauro Olmo», *Estreno*, 22.1: 41-46.

Nicolás Marín, Encarna y Alicia Altred Vigil (1999). *Disidencias en el franquismo (1939-1975)*. Murcia, DM.

Núñez, A. (1963). «La personalidad humana y creadora de Lauro Olmo», *Ínsula*, 197: 5.

Oliva, César (1978). «Lauro Olmo». En *Cuatro dramaturgos «realistas» en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas (Carlos Muñoz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda)*, 47-76. Murcia, Publicaciones del Departamento de Literatura Española.

___ (1979). *Disidentes de la generación realista: introducción a la obra de Carlos Muñoz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda*, Murcia, Publicaciones del Departamento de Literatura Española.

___ (1989). *El teatro español desde 1939*, Madrid, Alhambra.

___ (2004). «Introducción», en: Olmo. *Teatro completo*, I, 520-526.

Olivas Fuentes, Marta (2015). «*Fish & Chips*: la metáfora alimenticia en *Chips with everything*, de Arnold Wesker y *La pechuga de la sardina*, de Lauro Olmo». En *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, coordinado por Jesús Murillo Sagredo y Laura Peña García, 499-510. Madrid, Biblioteca Nueva.

Olmo, Lauro (1962). «*La camisa*». *Primer Acto*, 32: 14-37.

___ (1963). «*La pechuga de la sardina*», *Primer Acto*, 43: 15-41.

___ (1966). «Y: ¡pum!», *Primer Acto*, 71: 31.

___ (1970a). *La camisa. El cuerpo. El cuarto poder*, edición de José Monleón. Madrid, Taurus Ediciones, colección «El Mirlo Blanco».

___ (1970b), «Sobre un punto esencial», en Olmo, *La camisa. El cuerpo. El cuarto poder*, 63-66.

___ (1970c). «Algunas puntualizaciones sobre *La camisa*», en Olmo, *La camisa. El cuerpo. El cuarto poder*, 75-81.

___ [1984]. *La camisa. El cuarto poder*, edición y prólogo de Ángel Berenguer. Madrid, Cátedra. (3ª ed. 1990).

___ (1985). *La condecoración*, Madrid, Preysson.

___ (2000). *Golfos de bien y otros cuentos*, edición y prólogo de Antonio Fernández Insuela. Madrid, Alianza Editorial.

___ (2004). *Teatro completo*, edición de Ángel Berenguer. Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2 vols.

___ (2004a). «*La camisa*». En Olmo, *Teatro completo*, I, 79-166.

___ (2004b). «*La pechuga de la sardina*». En Olmo. *Teatro completo*, I, 167-252.

___ (2004c). «*La señorita Elvira*». En Olmo. *Teatro completo*, I, 253-270.

___ (2004d). «*El cuerpo*». En Olmo. *Teatro completo*, I, 337-402.

___ (2004e). «*English spoken*». En Olmo. *Teatro completo*, I, 517-598.

___ (2004f). «*Historia de un pechicidio o La venganza de don Lauro*». En Olmo. *Teatro completo*, II, 77-175.

___ (2004g). «*Mare Vostrum*». En Olmo. *Teatro completo*, II, 227-278.

Onco-López, María-Milagros (2009). «Los documentos audiovisuales y su conservación», en *Dokumentazio zerbitzuak Euskal Herriko komunikabideetan*. (‘Los servicios de documentación en los medios de comunicación del País Vasco’), 73-100. Bilbao, Universidad del País Vasco.

Pascual, A. (2022). «Pozas, un barrio del futuro que se destruyó de forma ilegal para hacer un Corte Inglés», *El Confidencial*, 28 de enero.

Pérez, Manuel (1995). «Espacio escénico y espacio convivencial en el teatro de Lauro Olmo», *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 8: 83-99.

Pérez Martínez, Ana María (2005). «La obra de Lauro Olmo», *Monteagudo*, 10: 147-152.

Ramonedá, Arturo (2001). *Antología de la literatura española del siglo xx*, Madrid, S.G.E.L.

Revilla, Federico (2021). *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra.

Ruiz Ramón, Francisco (1978). *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid, Fundación Juan March/Cátedra.

___ (1995¹⁰). *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra.

Santolaria Solano, Cristina (1995). «Aproximación a Luis Candelas (*El ladrón de Madrid*) de Lauro Olmo», en: *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 8: 235-251.

___ (1998). «Dramaturgos consagrados se acercan al teatro para la infancia y la juventud», *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 13-14: 459-487.

Santos Sánchez, Diego y Berta Muñoz Cáliz (2023). *Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico. España. Siglo XX. Una historia en tres actos*, Madrid, Cátedra.

Sinova, Justino (1989). *La censura de prensa durante el franquismo*. Madrid, Espasa-Calpe.

Sorbona, Universidad de La (1954). [«Carta de la universidad de París a Pilar Enciso»]. Conservada en el Fondo Lauro Olmo del CDAEM, con signatura: LO 019-001-1.

Serrano, Antonio (2015). «Olmo/Canseco en el Centro Dramático Nacional», *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, 11: 148-175.

Serrano, Virtudes (2015). «Conflictos de género: Las mujeres del teatro de Lauro Olmo», *VERBEIA. Revista de Estudios Filológicos*, 1: 307-318.

Teatro Nacional de Educación y Descanso (1955). «[Recital de poesía]». [Programa de mano]. Conservado en el Fondo Lauro Olmo del CDAEM, con signatura: LO-84-061.

Tejerina Lobo, M^a Isabel (1997). «El teatro infantil es España: rasgos y obras representativas», *Primeras noticias. Literatura Infantil y Juvenil*, 150: 25-33.

___ (2007). «Panorama histórico del teatro infantil español en castellano». En *Teatro infantil. Do texto á representación*, editado por Blanca Ana Roig Rechou, María Isabel Soto López y Pedro Pablo Lucas Domínguez, 57-86. Vigo, Xerais.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2017). «Estudios epistolares: edición y metodología a partir de la correspondencia de Emilia Pardo Bazán», *AIEMH. Revista de la Asociación Internacional para el Estudio de Manuscritos Hispánicos*, 3: 1-28.

Uther, Hans-Jörg (2011). *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*, 3 vols., Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

VV.AA. (2011). *El libro de los símbolos*, Köhl, Taschen Benedikt.

Zatlin, Phyllis (1992). «*Asamblea general invited to Cuba*», *Estreno*, XVIII, 1: 4.

TEATRO DE RESISTENCIA. LAURO OLMO Y PILAR ENCISO

EDICIÓN DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA, INAEM.

EQUIPO DEL CDAEM

DIRECCIÓN

Marina Bollaín Pérez-Mínguez

ADMINISTRACIÓN

Daniel González Camhi
Elena Legido García

AGENCIA DEL ISMN

Marta Fernández Sandín

ARCHIVO

Miguel Ángel Hermida Jiménez
Álvaro Pajares González
Luis Eugenio Muñoz

ATENCIÓN A INVESTIGADORES

María Isabel Álvarez Domínguez

AUDIOVISUALES

Juan Antonio Ávila Tellería
José Manuel Bonilla Garrido
David González Saiz
Eduardo Lamamie de Clairac Palarea
Antonio Martín Rodríguez
Javier Olmo Fernández
María Serrano Rubio
Javier Suárez Gómez

BIBLIOTECA

Irene Vera de la Fuente

COMUNICACIÓN Y APOYO A LA DIRECCIÓN

Carlos San José Vargas

CONTENIDOS

José Ramón Fernández Domínguez

DOCUMENTACIÓN

Adoración Casas Carpio
Pilar García Ledesma
Eugenio Gómez del Pulgar Rodríguez
Cristina Marcos Patiño
Irene Martín Rodríguez
Pedro Ocaña Triguero
Pilar Sanz Corral

INVESTIGACIÓN Y DIFUSIÓN

María José González Ribot
Berta Muñoz Cáliz

Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música

SEDE DE RETIRO: Alfonso XII, 3-5. 28014 Madrid.

SEDE DE LAVAPIÉS: C/ Argumosa, 41. 28012 Madrid

+ 34 91 353 39 41

cdaem@inaem.cultura.gob.es

<https://cdaem.mcu.es>

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL 1 DE MAYO DE 2025,
DÍA INTERNACIONAL DE LOS TRABAJADORES.

OTRAS PUBLICACIONES DEL CDAEM

Más difícil todavía! Una crónica del circo en España (1940-1975)

Las revistas teatrales. Vol. I: Desde sus orígenes hasta 1899.

El repertorio del Ballet Nacional de España (1978-2023)

Antonio Gades y los clásicos

Música vocal escénica (1950-2024)

Violín solo, a dúo y solista (1950-2022)

50 años del Centro de Documentación Teatral

*Índices de Las Puertas del Drama.
(Revista de la AAT) (1999-2020)*

Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1984-1994)

Homenaje a María de Ávila

Antonia Mercé, la Argentina. Epistolario (1915-1936)

¡Arriba el telón!

La creación de una puesta en escena de gran formato

Massa brillant / Demasiado brillante

Las pequeñas alegrías

Empieza por F

La cadena del frío

Héroes en diciembre

Inquilino (Numancia 9, 2º A)

*The Classical Guitar in Spain, Portugal, Italy & Germany.
A General Approach to its History*

Revista Figuras. (Entrevistas de la escena)

Don Galán. (Revista de investigación teatral)