

## Conflictos de género: Las mujeres del teatro de Lauro Olmo

Virtudes Serrano  
Asociación de Autores de Teatro  
virtudesjserrano@hotmail.com

**A la memoria de Francisco Ruiz Ramón, maestro y amigo**

### Resumen

La puesta en escena de *La pechuga de la sardina*, de Lauro Olmo, en 2015, ha propiciado mi reflexión sobre sus mujeres escénicas que cobran carne real con sus acciones y palabras, con las que el dramaturgo, gran observador de la vida y convencido del valor del género femenino, ha sabido dotarlas. Los conflictos de género articulan gran parte de las obras de Lauro Olmo y su actitud a favor de la víctima lo lleva a crear una galería de caracteres femeninos de sólido trazado en su fuerza pero también en su debilidad: mujeres que buscan un espacio donde poder ejercer su libertad.

**Palabras clave:** Lauro Olmo, hombres, mujeres, conflictos de género, libertad, dignidad.

### Abstract

The acting of *La pechuga de la sardina* (Lauro Olmo, 2015), has led my reflection on his stage women who look real with their actions and words, which the playwright, who is a great observer of life and convinced of the value of the female gender, has been able to provide them with. The gender conflicts articulate much of the works of Lauro Olmo and his attitude in favour of the victim leads him to create a gallery of female characters of solid sketch in their strength but also in their weakness: women looking for a space where exercise their freedom.

**Keywords:** Lauro Olmo, men, women, gender conflicts, freedom, honor.

Con motivo del montaje de *La pechuga de la sardina*, de Lauro Olmo, en el Centro Dramático Nacional, en febrero de 2015<sup>1</sup>, se hace necesaria una reflexión sobre los

---

<sup>1</sup> La obra se estrenó en el Teatro Goya de Madrid, el 8 de junio de 1963, dirigida por José Osuna y con un elenco de primera fila pero, aunque el público respondió con entusiasmo, la crítica no acertó a comprender ni su estructura ni su alcance. La puesta en escena de 2015, magníficamente dirigida por Manuel Canseco y con un reparto de actores y actrices de extraordinaria solvencia, ha sido entendida y valorada en sus justos términos, por lo que bien puede ser considerada como un estreno, dado el más de medio siglo transcurrido entre uno y otra.

problemas de género que el dramaturgo plantea en su teatro y que, como tales, no han tenido la misma atención crítica que otros aspectos de su dramaturgia. La recuperación para el espectador actual de esta obra sirve como punto de partida para analizar un aspecto que hoy reviste total vigencia, aunque en la época de su escritura y estreno no se resaltase tanto como merecía. Olmo fue creador de una galería de tipos y personajes femeninos protagonistas, víctimas en la sociedad de su primera etapa de escritura dramática (los años sesenta y primeros setenta) y de mujeres rebeldes y decididas en la segunda, después de la muerte de Franco. *La pechuga de la sardina* ofrece un mosaico de trece piezas, trece personajes femeninos donde se encuentran esperpentizaciones de la más recalcitrante actitud ante la vida en las Beatas; mujeres de la calle, con el desparpajo y la falta de tabúes de quienes todo lo han perdido, como las prostitutas (La Renegá y La Chata); estilizaciones poéticas como *La Viejecita de los gatos*. Y caracteres humanos, conflictos y comportamientos donde se ven reflejados casi todos los modelos desarrollados antes y después en la dramaturgia de su autor: Juana, la dueña de la casa, una mujer decidida a la que un matrimonio desgraciado no ha podido anular; Cándida, la criada, una chica con gran desparpajo que cree poder bandear los peligros de la calle y no renuncia a las relaciones con el chico que le gusta porque “nada y guarda la ropa”; Doña Elena, cuyas ideas patriarcales la han llevado a la soltería (como a la Señorita Elvira), a la amargura y a convertirse en la fiscalizadora de las acciones de las demás mujeres; Soledad, la víctima cruenta del trágico destino de la mujer sola, madura y débil; Concha y Paloma, dos miradas hacia el futuro que el dramaturgo compone de muy distinta manera. La primera, Concha, se rehace al ser abandonada por su novio tras quedar embarazada y decide asumir sus responsabilidades, trabajar y criar a su hijo; la segunda, Paloma, el personaje más positivo, tiene la certeza de que ha de labrarse un porvenir (por ello estudia unas oposiciones), aunque no renuncia a casarse y formar una familia pero sin dependencia absoluta del varón.

No obstante, en la abundante bibliografía sobre el dramaturgo gallego, aunque se ha comentado en general la incuestionable importancia de los personajes femeninos que pueblan sus obras, ha sido habitual que la crítica posterior a los estrenos y la más especializada en el terreno literario se haya venido fijando más en aspectos relacionadas con la estética de las obras (sobre el realismo, el expresionismo o el absurdo en el tratamiento de situaciones y personajes) o con la intención crítica de su autor en lo político y lo social. Y, no obstante, estos superan en calidad humana y en protagonismo a los masculinos; sus mujeres suelen estar dotadas de mayor fuerza de carácter para luchar

contra las adversidades a las que la vida cotidiana las enfrenta y de un desarrollo dramático más complejo; solo hay que observar los repartos para advertir que, en la mayor parte de los casos, son designadas por su nombre propio o por el lugar que ocupan en el ámbito familiar, salvo si poseen en la pieza significado de símbolo o si forman parte de un colectivo del que no han de desligarse. Los hombres, mucho menos complejos, son nombrados con frecuencia por sus oficios (Tabernero, Vendedor, Obrero), su comportamiento (Borracho), o mediante términos genéricos y alias (Hombre A, Hombre B, Él, "El Mister"); solo en ciertos casos en los que ellas constituyen también estereotipos negativos, como sucede en *Spot de identidad*, o representan una actitud nueva ante la vida (Ella en *La Benita*), se encuentran generalizadas.

Un dato interesante se relaciona con la presentación de *La pechuga de la sardina* al dictamen de la censura. Gracias al documentado e imprescindible trabajo sobre la censura teatral durante el franquismo de Berta Muñoz Cáliz (2005 y 2006, I y II)<sup>2</sup> se ha podido saber cuáles eran los parámetros precisos de las prohibiciones y de las múltiples mutilaciones y cambios sufridos por las obras antes de su recepción. Comenta Berta Muñoz que la pieza no sufrió objeciones por cuestiones políticas ni religiosas sino por la crudeza de su lenguaje y de sus situaciones; incluso, explica la investigadora, algunos censores defendían la coherencia de las expresiones por la índole de los personajes, aunque transcribe algunos curiosos apuntes:

*Para S. B. de la Torre, el único propósito del autor había sido crear un fresco con personajes populares. El mayor problema, en su opinión, eran las camas en escena en la que varias mujeres "se acuestan y se levantan a la vista del público con harta frecuencia" (2005: 206).*

Pero, por su atención a lo que dicen y cómo actúan los personajes, en algunas de las opiniones transcritas se produce un cierto análisis de estos y de sus conflictos, que no aparecía en la crítica de prensa tras el estreno en 1963<sup>3</sup>. A este respecto son notables las observaciones de Marcelo Arroitia-Jáuregui:

---

<sup>2</sup> Se compone el estudio de tres volúmenes; en el primero (2005) la autora analiza los procedimientos y opiniones de la censura con relación al teatro crítico durante el franquismo; en los dos volúmenes siguientes: I y II (2006), transcribe literalmente los comentarios y cortes realizados sobre las obras censuradas. Se trata de un material de extraordinario valor para cualquier estudioso del teatro pero de recomendable lectura para quienes deseen acercarse al fenómeno teatral de esos años desde un punto de vista singular.

<sup>3</sup> En una demoledora crítica, Enrique Llovet (1963: 113) afirmó que lo que allí se presentaba no era sino un residuo de ancestrales pensamientos, un conflicto de "honra". Tras el estreno de *La pechuga de la sardina*, en 1963, al ser publicado el texto en *Primer Acto* (13-14), ninguna de las "8 preguntas a Lauro Olmo" se refiere a sus protagonistas.

*La obra plantea el tema del amor en las mujeres solas [...]. Los personajes de Juana y Paloma vienen a ser la solución antigua y moderna de un problema: el de las relaciones del hombre y la mujer, y el de Cándida una constante de la mujer española del pueblo (2006, I: 244).*

Por su parte, José María Artola consideraba:

*En cuanto al fondo del problema la obra no presenta solución. Es, más bien, una amarga presentación de la situación de una serie de mujeres insatisfechas y la acusación entre el egoísmo, ya sea del varón que se aprovecha de la [ilegible: ¿insatisfacción?] (Sic.) de la mujer, ya sea de la beata que justifica su vida con la insidiosa censura de los defectos ajenos (2006, I: 246).*

A pesar de las actitudes negativas, los censores algo vieron del problema interno de la obra, un problema centrado en cuestiones de supremacía de género, basado en la consideración social de la mujer como alguien inferior a quien se puede usar y tirar o dominar merced a un canon que la excluye como ser libre del mundo regido por los hombres.

Ricard Salvat, frente a la crítica de su estreno, valoró *La pechuga de la sardina* como una “cruda e impresionante obra, una de las más acabadas del autor”, comparó al bloque femenino protagonista con el formado por Bernarda y sus hijas en *La casa de Bernarda Alba* y señaló como eje de su conflicto “el tema de la frustración, desde la sexual a la social” (1977: 39).

El siglo XXI ha abierto otras miradas críticas de mayor agudeza: Antonio Fernández Insuela (2002: 311)<sup>4</sup> en su atinada introducción a esta obra indica que “es muy distinta la importancia y complejidad de los caracteres femeninos y masculinos” y explica:

*Las mujeres ofrecen un repertorio más variado, desde lo dramático (doña Elena, Soledad, Concha, Juana, cada una con sus peculiaridades) hasta lo cómico (Cándida), aunque, a veces, alguna de ellas está un tanto afectada por el componente ideológico (la ejemplar o positiva moralmente Paloma, sobre todo, pero también la negativa doña Elena). Por lo que concierne a los hombres, su interés dramático es, por esquemáticamente negativos o sainetescos, mucho más limitado, con el denominador casi común de su obsesión por la mujer como “hembra”.*

---

<sup>4</sup> El profesor Fernández Insuela es, sin duda, el mejor conocedor de la vida y la literatura de Lauro Olmo. Ha publicado, además de numerosos ensayos sobre el autor y su obra, una extensa monografía sobre la vida, ideas literarias y obra narrativa del autor (1986).

Otros estudiosos aportan observaciones específicas sobre los personajes femeninos, las circunstancias que los rodean o las que han configurado su fisonomía escénica. Julio Huélamo realiza un interesante análisis de la congruencia del título en relación con las alusiones de las mujeres al sexo femenino y a la oportuna presencia del poético personaje de La Viejecita de los gatos al final de la obra:

*El propio título de la obra [...] responde a un sutil precipitado de alusiones diseminadas a lo largo de diferentes parlamentos y que cuaja poéticamente en el final de la obra: la sardina es disfemismo del sexo femenino (así aparece utilizado por dos veces en el texto), pero en un sentido más amplio alude a la mujer (así se desprende de las referencias a las “raspas” como los despojos de la feminidad cuando la rotundidad de la carne se ha marchitado). Esas raspas son estrictamente antitéticas de la “pechuga”, [...] que ha de ser entendida [...] como imagen de la carnalidad femenina en total exuberancia (2004:172)<sup>5</sup>.*

Mi intención ahora es dirigir un foco hacia ellas, mujeres escénicas que cobran carne real con sus acciones y palabras, con las que el dramaturgo, gran observador de la vida y convencido del valor del género femenino, ha sabido dotarlas<sup>6</sup>. Al concebirlas, Lauro Olmo deja ver aquello que Antonio Buero Vallejo, hacia quien él reconoció su admiración,<sup>7</sup> consideraba al afirmar que “la mitad mejor del género humano eran las mujeres” y, desde luego, mucho de esto se rastrea en la obra de un hombre que salió adelante en su infancia gracias a una madre luchadora (rasgo que caracteriza a no pocas de sus protagonistas, entre las que destacan las de *La camisa*: Lola, la mujer que decide emigrar para sacar adelante a su familia, frente a la inactividad de Juan, su marido; y la Abuela, su colaboradora necesaria porque sin lo ahorrado para su entierro, Lola no habría podido efectuar sus planes. Y, desde luego Juana Posse, la madre de aquel gallego, fundador del Partido Socialista, en su obra *Pablo Iglesias*, que tantos puntos de contacto directo tiene con la biografía del autor, como ha puesto de manifiesto Mariano de Paco (1999: VII-XLII).

<sup>5</sup> El estudio de Huélamo sobre *La pechuga de la sardina* se inserta dentro de los volúmenes de *Teatro completo* que la Asociación de Autores de Teatro dedicó al dramaturgo que había sido su primer Presidente. Coordinados por Ángel Berenguer y con Bibliografía compuesta por Cristina Santolaria, incluyen diecisiete obras de Lauro Olmo, precedida cada una por un estudio a cargo de especialistas en el autor y el teatro. Otras aportaciones bibliográficas sobre los personajes femeninos relacionan su comportamiento con las consignas político-sociales del nacional catolicismo; así lo hace Fidel López Criado al ocuparse de *La señorita Elvira* y de los personajes femeninos de *La pechuga de la sardina* (2010: 256-260).

<sup>6</sup> José Martín Recuerda (1986: 32), al referirse a las protagonistas de *La pechuga de la sardina*, indicaba. “Cada una está marcada por su historia, aunque son ramas de un mismo árbol; la condición femenina es la que marca y define”. Y José Monleón había afirmado que en esta obra “Lauro Olmo restaura la relación existente entre [...] el ‘machismo’ y la soledad del mundo femenino” (Monleón, 1970: 29).

<sup>7</sup> “En cierta ocasión me preguntaron en Guadalajara, su Tierra: - ¿Qué opinión le merece la obra de Antonio Buero Vallejo? - Quitarla del teatro de posguerra -contesté- ¡Y cuidado con el socavón! No os vaya a dar vértigo y os estrelléis en el vacío. El vacío social, se entiende” (Olmo, 1963: 35).

Olmo, además, emprendió y desarrolló su vida con otra luchadora: la infatigable dramaturga y mujer de teatro Pilar Enciso, quien fue una voz potente siempre junto a Lauro.

Como indicaba más arriba, es muy importante considerar a las inquilinas de la casa de huéspedes que regenta Juana en *La pechuga de la sardina* y a ella misma, porque, tras un análisis de sus caracteres, resultan ser sinónimos de otras compuestas por su autor y antónimos de algunas posteriores a ellas<sup>8</sup>. Cómo no pensar en Juana, la dueña de la pensión donde viven las protagonistas, una mujer capaz de superar las adversidades de la vida y salir adelante, dejando atrás a un marido alcohólico, al que a pesar de todo protege, en aspectos de la decidida Lola, la bondadosa Señora Balbina y María, víctima del alcoholismo de su marido, todas ellas de *La camisa*.

En esta obra y en otras, el bloque masculino ejerce, frente a las mujeres, salvo contadas excepciones, el papel opresivo y acosador dentro del microcosmos dramático de la calle, del barrio, del país, en el que todos, protagonistas y antagonistas, son víctimas de un poder superior: la pobreza, y se encuentran subyugados por una visión del mundo torcida e insolidaria. Los conflictos de género son una marca dominante de su temática y un elemento de construcción dramática de sus obras, porque el sometimiento y la violencia se ejerce contra las mujeres, mientras que los hombres, perdedores también desde un punto de vista social, actúan como ejecutores de un sistema patriarcal y machista que intenta aniquilarlas o aprovecharse de ellas. Así vistas, las obras de Olmo gozan de una incuestionable actualidad, por más que los referentes directos de la sociedad en la que se desenvuelven dramáticamente sean de otro momento. ¿Cómo afirmar que es de otro tiempo lo que recrean sus obras si casos como el de María, cuyo embarazo se malogra por culpa de la paliza propinada por su marido borracho; Soledad, violada por el prepotente chulo callejero; o las chicas del barrio de *English Spoken*, seducidas por “El Mister” para llevarlas a prostituirse al extranjero se ven hoy constantemente en noticias y programas de televisión, a pesar de las leyes que rigen en nuestro país para preservar a la mujer de la violencia? ¿Cómo, si, para conseguir la hilaridad, aún se recurre a chistes de fuerte componente machista o, para vender sus productos, las marcas cosifican a las mujeres exhibiéndolas como mercancía?<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> A este respecto es interesante cotejar a Soledad, de *La pechuga de la sardina*, con Luisa, de *El perchero*, obra que había permanecido inédita hasta el homenaje que, tras la muerte del dramaturgo, le dedicó la revista *Estreno* (1996: 7-11).

<sup>9</sup> Sorprende que, en la película de Daniel Sánchez Arévalo, *Primos*, estrenada en 2011, uno de los protagonistas exteriorice comportamientos que podrían pertenecer al señor Paco, el tabernero de *La camisa*, en su actitud de falta de respeto y agresión realizada o tramada contra las mujeres.

El conflicto de género afecta a la trayectoria personal de sus personajes femeninos aunque, como en otros autores coetáneos, ellas se constituyen también en símbolo de la víctima social, por estar inmersas en una sociedad gobernada por un patriarcado profundamente machista que intenta aniquilarlas y destruir a cualquiera que intente rebelarse<sup>10</sup>. Así se observa también entre sus compañeros de generación y de manera muy especial en la dramaturgia de José Martín Recuerda.

Lauro fue un adelantado en su concepción del personaje femenino y así lo ha mirado la crítica en este nuevo montaje de *La pechuga de la sardina*<sup>11</sup>, a pesar de que, fiel a su intención de reflejar la sociedad que ve, algunos de sus personajes femeninos acepten sin reservas el canon establecido y otros lo defiendan y justifiquen, porque lo que verdaderamente está planteando Olmo en la configuración de esta y otras obras con sus mujeres es la búsqueda de la dignidad y la necesidad de libertad a las que todo ser humano tiene derecho.

Ambas le son negadas a Soledad, una mujer al borde de perder su juventud, que vive del recuerdo melancólico de melodías pasadas y de las ilusiones soñadas sin realizar; por ello, se deja seducir por las bellas palabras fingidas del Hombre A pero la resistencia a sus atropellos y lascivas pretensiones la hacen *merecedora* de la violencia y la violación, porque él está convencido de que la mujer es un objeto para su capricho y, si no se entrega, se toma por la fuerza. Tal estereotipo masculino abunda en la producción de nuestro dramaturgo y choca frontalmente en su despreciable e inicua caracterización con la fuerza o la inocencia que muestra otros femeninos. El Señor Paco, de *La camisa*, ejemplifica también el peor machismo agresor: paga a los pillos del barrio para que hagan agacharse a las mujeres y así mirar por debajo de sus faldas e intenta apoderarse de Lolita, una niña de 14 años. También en esa pieza encontramos al marido maltratador que de una paliza provoca el aborto de su mujer. Y, como hemos apuntado, “El Mister”, de *English Spoken*, pervierte con dádivas a las jóvenes para prostituirlas.

---

<sup>10</sup> Así las construye Domingo Miras, dramaturgo que comienza su andadura una década después, con *La Saturna* (aunque ya tenía otras obras cuando esta salió a la luz), a quien Moisés Pérez Cotterillo calificó de “último realista”. Él organiza el argumento de la mayor parte de sus obras con mujeres rebeldes extraídas de la historia o la literatura que, tras sublevarse ante la opresión y el abuso, sufrirán el castigo del poder canónico dominante, en una estructura dramática de rebelión y caída que he estudiado en otro lugar (Serrano, 2000).

<sup>11</sup> Esther Alvarado reconocía en *El Mundo Digital* (24 de febrero de 2015): “Hay obras que necesitan encontrar su tiempo de estreno”. En *Prográmate* (60, marzo 2015: 12) se explicaba en clave de mujer el contenido de la pieza: “El maltrato, la soledad, el miedo a envejecer, la opresión de la sociedad a través de la educación pero también del amor y la pasión”. Javier Vallejo (2015: 44) opinaba tras el estreno: “*La pechuga de la sardina* es, en el bien temperado montaje de Manuel Canseco, un aguafuerte del universo femenino de la España predesarrollista, pero también una alegoría del juicio moral previo que la opinión pública de casi toda época hace del deseo sexual, en función del género”.

A Concha (*La pechuga de la sardina*) acaban de despedirla del trabajo y, tras quedar embarazada, su novio la abandona incapaz de asumir su responsabilidad en la vida como lo hace ella:

*Es un pobre hombre, quiere que aborte. Otro asustado. Pero este de tipo económico. Una casa, una mujer, un hijo. La idea le trastorna, le pone frenético. Y toda su ira se queda en unas cuantas frases revolucionarias. No pasa de ahí. ¡Le desprecio, Paloma!* (Olmo, 2004: 214).

El personaje va desarrollando su fuerza durante el proceso dramático y adopta una resolución con independencia del hombre que la ha dejado, como Lola (*La camisa*) o Luisa (*English Spoken*) intentan salir adelante con lo que les ha tocado vivir.

Otras de sus protagonistas poseen el convencimiento de que deben labrarse un porvenir y ser independientes, son esas mujeres del futuro que propone el dramaturgo como solución para la situación de su género. Paloma (*La pechuga de la sardina*), como hemos indicado, es el paradigma de este modelo deseable; a su amiga Concha le aconseja: “Hay que luchar, Conchita. Oye [...] ¿Por qué no preparamos juntas estas oposiciones?”. Luisa (*English Spoken*) también persevera reforzando su inglés para conseguir un trabajo, y lo habría logrado si no hubiese prevalecido el criterio machista que describe Basilio, cuando le echa en cara que no tenía nada que hacer frente a la alemana Heidi, mucho más del agrado de cualquier jefe:

*Pero tú, ¿qué crees? ¿Que te vas a llevar esa plaza brujuleando una alemanita por medio? [...] Entre tú y ella vuestro posible jefe, ¿a quién elegirá? Hoy viste mucho dictar las cartas a una secretaria en Marbella, por ejemplo. A pleno sol. [...] En serio: ¡Si yo fuera el jefe ese...!* (Olmo, 2004: 583).

Olmo dibuja otros perfiles que enriquecen esta galería femenina y uno de los ejemplos que suscitan la ternura y la reflexión del receptor es el de la Señorita Elvira. Este personaje podría, desde la superficie, alinearse con la retrógrada Doña Elena (la intransigente figura, prototipo del canon establecido de *La pechuga de la sardina*) pero dista mucho de ella porque en la Señorita Elvira no existe la inclinación a reprimir a nadie, solo quiere salvaguardar, ante su interrogador, el anonimato que utiliza como refugio contra la frustración y el miedo. Víctima de la educación restrictiva y autoritaria ejercida sobre ella por sus padres (las grandes palabras de él, asumidas por su madre sin comprenderlas fueron los instrumentos de su aniquilación), se encuentra aislada de su propia historia a la



que se resiste a volver porque recordarla sería actualizar la castración vital a la que ya ha sido sometida y en la que pretende permanecer, escondiéndose bajo el apelativo de “señorita”, preservada así de las agresiones masculinas con las que desde la infancia la han amenazado.

Lauro Olmo defiende en esta obra la libertad de la que Elvira y cualquier mujer deben gozar en su relación con los hombres para no ser víctimas del miedo como el que la protagonista evidencia en su proceso dramático. En esta pieza, la heroína-víctima no tomará conciencia del canon impuesto que ella ha asumido hasta no encontrarse ante la última máscara, la de la muerte.

Distinta formulación del tema de la condición femenina plantea el autor en *Mare vostrum*, donde compone otros interesantes comportamientos en los personajes de Adriana y La Vieja; esta vez cada una de las mujeres actúa como “signo” de aquellas realidades que el dramaturgo pretende resaltar: el envilecimiento de España en manos de un turismo salvaje y la colaboración de unos poderes que venden la tierra y la dignidad de su pueblo<sup>12</sup>. La joven Adriana simboliza la inocencia prostituida por el turismo sexual que llega a las costas de un mar antes puro, como el autor percibe que le ocurre al país, pero consigue redimirse mediante un bautismo purificador en las aguas de ese mismo mar. La Vieja, representante de la España que acepta y anima a tal corrupción, actúa como alcahueta de los jóvenes (aquí de ambos sexos) y los alienta a caer en manos de quienes los utilizan. Su funeral, cubierta por las divisas mal adquiridas, significa el punto de vista del dramaturgo sobre lo que observa. Entre las dos mujeres se componen las dos actitudes que Lauro Olmo contempla: una deseable juventud capaz de la regeneración y la vetustez de unos principios ahogados en el mar que ha dejado, en los años de composición de la pieza, de ser “nostrum”<sup>13</sup>.

Las esposas forman un nuevo grupo femenino cuya vida ha trazado el autor en total dependencia de sus maridos, ante los que se muestran sumisas a su voluntad, aunque conozcan sus debilidades. Dos ejemplos pueden ilustrar este modelo: Doña Ceño, de *El Cuerpo* y Doña María, de *La condecoración*. Ambas toleran los delirios de poder de sus esposos; Doña Ceño aparenta no ver las ridículas actitudes de Don Víctor, pendiente de su

---

<sup>12</sup> Luciano García Lorenzo (Olmo, 2004: 230 y 232) destaca cómo la censura arremetió contra la obra (Vid. Muñoz Cáliz, 2005 y 2006 I) y afirma que: “*Mare vostrum* es el producto, una vez más, de la capacidad de observación del autor” y añade: “Olmo pone el escenario sin contemplaciones, dura y desgarradamente”; y concluye lamentando que cuando ya la censura del Ministerio de Información y Turismo dejó de existir, “su teatro, como el de tantos otros, se había silenciado”.

<sup>13</sup> Otro interesante personaje-signo es el de Luisa (*Plaza Menor*), la chica que sale adelante prostituyéndose y que, al final de la obra, cuando queda desnuda y con sus cicatrices al descubierto, se convierte en símbolo de la España maltratada y mancillada.

físico, sin querer aceptar el paso del tiempo. Doña María ha cubierto de bruma la guerra que se libra en su casa, trasunto de la pasada en el país, entre las ideas renovadoras de su hijo y las ya trasnochadas de su marido, apegado a las consignas del alzamiento. Ambas mujeres han cedido ante el dominio ejercido por sus compañeros, por la larga permanencia junto a quienes se adjudican superioridad frente a ellas<sup>14</sup>. A este respecto son de interés las palabras de Coquina, sobrina de Doña Ceño, la joven que representa la nueva visión del mundo en *El cuerpo*: “Tú has venido al mundo atada de pies y manos, como un fardo. No tenías libertad ni para poner la dirección. “¡Frágil: necesita marido!” y así os facturaban” (Olmo, 2004 I: 370).

Si, en la primera etapa de su escritura, Olmo maneja el tema de género desde el punto de vista de la mujer convertida en víctima del sistema, tenga o no la fuerza para enfrentarse a él, en los textos aparecidos en democracia muchas de sus protagonistas rompen los tabúes lingüísticos y de comportamiento para convertirse en voces agresivas intimidadoras de los hombres, actitudes que en obras anteriores solo llevaban a cabo las prostitutas por no tener ya “nada que perder”, como se observa en las actitudes de La Renegá y de La Chata, de *La pechuga de la sardina*.

Una de estas mujeres “normales” que rompe el canon de conducta, acercándose a la del varón en sus formas agresivas es Benita, protagonista de la pieza breve que lleva su nombre, *La Benita* (Olmo, 1993, 63-77), contrafigura de la introvertida y pulida señorita Elvira o de la amargada Doña Elena, quienes proyectan su eco en Concha, hermana de Benita. Esta asusta a los hombres con sus procacidades, sus gestos obscenos y sus deshonestas proposiciones, colocándolos en situación de huída porque no se adaptan al vuelco de la situación en otro tiempo dominada por ellos con las mismas armas; así sucede cuando interpela al Viandante y lo acosa, como los personajes masculinos de otras obras han hecho con las mujeres. Pero el colofón a esta escena de relevo no lo pone Benita, quien, por su edad, puede resultar algo esperpéntica al receptor, sino su sobrina, esa hija de la que se queja Concha al principio, porque no comprende su comportamiento. Con Él y Ella, dos jovencitos de una nueva generación, que se expresan en la jerga ciudadana y callejera de la movida madrileña, y en quienes los antiguos roles de comportamiento ya no son identificables, finaliza la obra, porque la chica ha asumido sin reservas ni engolamiento el canon masculino con el que se libera de la presión del hombre. Tal

---

<sup>14</sup>*La condecoración* (Olmo, 2004 I: 179-336) es una pieza valiente, de hacia 1960, según el autor (Olmo, 2004 I: 281) sobre las secuelas de la guerra civil española y el comienzo de una juventud que no acepta a los vencedores. En ella, las mujeres juegan un importante papel: la madre, ya incapaz de rebelarse contra lo establecido; la hija, lúcida y dispuesta al cambio; y la criada, procedente del pueblo, quien más ha sufrido las consecuencias de la guerra y que ofrece la cara de la víctima consciente de lo que la violencia acarrea.

situación se percibe en la discusión que sostiene con Él, con quien ha pasado una noche loca, que se niega a repetir:

*ELLA.- [...] Esta noche paso, tío, en serio. He quedado ya, ¿sabes? [...]*  
*ÉL.- No me jodas, ¿con quién? [...].*  
*ELLA.- Pero tío, yo no te dije nada, ¿o te dije algo? No le demos más vueltas, ¡esta noche paso!*  
*ÉL.- ¿Pasas de quién? ¡De mí! Hoy de mí, mañana del otro, y pasao con otro.*  
*ELLA.- Pues no sé, tío; ya se verá, ¿no? [...] Lo pasamos bien, ¿no?, ¡pues ya está!, ¿qué más quieres? ¿Es que no hay más noches? Tú no te conformas con nada (Olmo, 1993, 76).*

El sentido del humor que impregna esta pieza lo hace llegar su autor más lejos en *El orinal de oro* (Olmo, 2004 II: 585-600) donde tres prostitutas y un chulo pretenden encontrar a una mujer de las de antes, porque el negocio se les viene abajo si no hay contraste entre las mujeres de la calle y las normales.

Con su aguda mirada y su capacidad para convertir en materia artística lo que veía y vivía, Lauro Olmo profundizó en el tema de la relación de la mujer y su entorno porque oía y conocía la realidad en su estado más puro. La experiencia de la calle nutrió su imaginario y su oficio de escritor puso el resto.

Desde sus criaturas escénicas gritó contra el machismo y en defensa de la mujer pero ironizó, cuando su sensibilidad se sintió herida, algunos de los nuevos usos sociales y lingüísticos del final del siglo que le tocó vivir, aunque siempre se perciben, en la construcción de sus criaturas más débiles o sometidas, el amor que profesaba por los seres humanos, su defensa de las víctimas y su rechazo a los tiranos. Colocó mujeres de todos los tipos en papeles protagonistas y las ocupó en la dura tarea de mostrar la constante batalla que habían de librar para conseguir ser respetadas, dignas y libres.

### Referencias bibliográficas

**Alvarado, E.** *El Mundo Digital*. 24 de febrero de 2015.

**Estreno.** "Homenaje a Lauro Olmo". *Estreno*. 1996, Vol. XXII, N.1.

**Fernández Insuela, A.** "La pechuga de la sardina, de Lauro Olmo". Víctor García Ruiz y Torres Nebrera, G., (eds.), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*. Vol. V: 1961-1965, Madrid: Fundamentos, 2002, 309-316.

**García Lorenzo, L.** “Lauro Olmo en el Mediterráneo: *Mare Vostrum*”. Ángel Berenguer (coord.), Lauro Olmo, *Teatro completo* II. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2004, 229-232.

**Huélamo, J.** “Una revisión más que justificada”. Prólogo a Lauro Olmo, *La pechuga de la sardina*. Ángel Berenguer (coord.), Lauro Olmo, *Teatro completo* I. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2004, 169-174.

**Llovet, E.** “Estreno de ‘La pechuga de la sardina’ en el teatro Goya”. *ABC*. 9 de junio, 1963, 113-114.

**López Criado, F.** “El eros femenino en el teatro de Lauro Olmo”. Mercedes González de Sande (ed.), *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*. Sevilla: Arcibel, 2010, 197-220.

**Martín Recuerda, J.** “Introducción” a Lauro Olmo, *La pechuga de la sardina, Mare vostrum, La señorita Elvira*. Barcelona: Plaza y Janés, 1986, 11-64.

**Monleón, J.** “Lauro Olmo o la denuncia cordial”. Lauro Olmo, *La camisa, El cuerpo, El cuarto poder*. Madrid: Taurus, El mirlo blanco, 1970, 9-41.

**Muñoz Cáliz, B.** *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.

\_\_\_\_\_. *Expedientes de la censura teatral franquista*. I, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.

**Olmo, L.** “Antonio Buero Vallejo: el compañero”. *Cuadernos de Ágora*. mayo-agosto 1963, 79-80, 34-35.

\_\_\_\_\_. *La Benita. Teatro realista de hoy*. Eduardo Galán (ed.), Zaragoza: Edelvives, 1993, 63-77.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo* I y II. Ángel Berenguer (coord.), Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2004.

**Paco, M. de,** “Introducción” a Lauro Olmo. *Pablo Iglesias*. Madrid: Fundación Autor, 1999, VII-XLII.

**Primer Acto.** “8 preguntas a Lauro Olmo”. *Primer Acto*. 1963, N. 43, 13-14.

**Salvat, R.** “Prólogo”, *Años difíciles*. Barcelona: Bruguera, 1977, 5-48.

**Serrano, V.** “Personajes femeninos en el teatro español actual: rebelión y caída”. *Montearabí*. 2000, 30, 67-79.

**Vallejo, J.** “Historia de otra escalera”. *El País*. Jueves 12 de marzo, 2015, 44.