
ANÁLISIS DE LA CAMISA*

A. AMORÓS, M. MAYORAL y F. NIEVA

Construcción dramática

Lo mismo que sucedía en *Hoy es fiesta*, encontramos en *La camisa* un escenario múltiple en el que pueden señalarse cuatro planos: la chabola, la calle, la taberna y la casa de vecindad a cuyos balcones y corredores se asoman algunos vecinos.

El escenario múltiple permite muchos efectos dramáticos interesantes que aquí están explotados con maestría, y que desmienten la aparente sencillez de la obra. Citaremos, en primer lugar, por ser lo más llamativo, la posibilidad de escenas simultáneas que tienen lugar en distintos puntos del escenario. Al estudiar la secuencia dramática tendremos ocasión de verlo con detenimiento, pero citemos ahora como ejemplo quizá el más logrado, la escena que tiene lugar casi al final del acto tercero. En la chabola están Juan y Lola; ella hace la maleta e intenta, evocando el pasado, hacer salir a su marido de su hosco silencio. Mientras, por la calle, pasan abrazándose y sonrientes Nacho y Lolita. El paralelismo entre las dos parejas toma así forma plástica. Nacho y Lolita son lo que fueron en el pasado Juan y Lola. El artificio escénico permite ver al mismo tiempo el pasado y el presente de una ilusión.

Es realmente frecuente ese efecto de «ilustración» en las escenas simultáneas. Uno de los escenarios da forma plástica a algo que en el otro es una evocación o una idea abstracta. En el acto II encontramos otro ejemplo. En realidad, no se puede hablar de

* El fragmento que aquí reproducimos forma parte del capítulo "*La camisa* (1962) de Lauro Olmo", (pp.138-176) perteneciente a *Análisis de cinco comedias (Teatro español de posguerra)* de Andrés Amorós, Marina Mayoral y Francisco Nieva, Editorial Castalia, Madrid, 1977. Nuestro fragmento pertenece a las págs. 148-176.

escenas «simultáneas» en estricto sentido porque, salvo en contadas ocasiones, los personajes no actúan y hablan al mismo tiempo en los dos o tres lugares del escenario. Pero son simultáneas en el sentido de que están al mismo tiempo en escena personajes que protagonizan acciones diferentes. En el ejemplo que ahora nos ocupa, Lola y su hija hablan en la chabola. La madre está planchando y cuenta a la niña lo que ha sido su vida, los fracasos repetidos. Por la calle aparecen Lolo y Luis que vienen comentando sus aciertos con las quinielas, sus esperanzas de obtener un boleto de catorce resultados. Cuando desaparecen, Lola vuelve a hablar. Sus palabras parecen ser un comentario a la conversación de los otros dos: «Nos han fallao demasiadas cosas» (p.142). Lola no ha hablado de ello, pero entendemos que también les han fallado esas ilusiones «nacionales» de la quiniela o la lotería.

Las escenas simultáneas no parecen tener otras veces más función que la de conseguir un clima de realidad: igual que en la vida se superponen y coinciden gestos y palabras, también en el escenario se da esta coincidencia. Citemos como ejemplo una escena del acto I:

BALBINA: Buena está la mañana, ¿eh, señor Paco?

ABUELA: Espera, nena.

SEÑOR PACO: De turista caro, Balbina.

ABUELA: Te has olvidao del orinal. Sácalo, anda.

BALBINA: ¡Caro y con machacantes USA! (*Lolita saca el orinal de debajo de la cama y con él sale al solar. En un rincón lo vuelca.*) Lolita, ¿está tu madre ahí? (p. 125).¹

Del director de escena depende que las palabras coincidan más o menos, pero el efecto buscado es el de naturalidad: crear un ambiente determinado.

El escenario múltiple permite una gran movilidad, un dinamismo mucho mayor que el escenario único. Los personajes entran y salen continuamente. Hay muy pocos diálogos largos y es muy frecuente que una conversación entre dos personajes se interrumpa por la acción que tiene lugar en otro punto del escenario. Hemos citado ya el ejemplo del diálogo de Lola y su hija, interrumpido por la conversación en la calle de Lolo y Luis. Algunos son más difíciles de resolver y plantean problemas al director de escena. Por ejemplo los dos diálogos, uno en el acto I (pp.123 y ss.) y otro en el III (pp.164 y ss.) entre Juan y la abuela. En ambos, los dos tienen que permanecer largos ratos en silencio mientras tienen lugar otras acciones y diálogos en la calle o la taberna. En el acto I, el diálogo y la acción de la abuela y Juan coincide con los diálogos sucesivos, en la calle, del señor Paco con el tío Maravillas, Lolita, Balbina y de nuevo Lolita. En algunos momentos, las acciones son simultáneas:

¹ Citas procedentes de *La camisa*, editada junto con *El cuerpo* y *El cuarto poder*, en Madrid: Taurus, Colec.El Mirlo Blanco, 1970.

(En la chabola, la abuela ha sacado de la cómoda un cuello duro y trata de colocárselo a Juan.)

ABUELA: Irás con aspecto de señor y te harán más caso.

TÍO MARAVILLAS: *(Despidiéndose.)* Hasta más ver, señor Paco.

ABUELA: Enderézate un poco.

TÍO MARAVILLAS: *(Iniciando la salida.)* ¡Globitos!

ABUELA: Yo creo una cosa: que en este país, cuando todos llevamos cuello duro...

TÍO MARAVILLAS: ¡Globitos de colores! *(Saliendo.)* Compren globitos! (p. 125).

Pero a lo largo de la escena faltan indicaciones de los movimientos de la abuela y Juan mientras actúan los otros personajes. Lo mismo sucede en el acto III, donde la conversación entre los dos es interrumpida por los diálogos entre Nacho, Agustinillo y Lolita.

Hemos visto que los efectos conseguidos por las escenas simultáneas son distintos: resaltar el paralelismo de dos acciones (saltando por encima del tiempo), ilustrar plásticamente un diálogo, conseguir un efecto de autenticidad, de vida real... Pero quizá el efecto más frecuentemente buscado y conseguido sea el de contraste, como podemos ver en los dos últimos ejemplos citados, sobre todo en el del acto III: la alegría y el desenfado del diálogo de los niños contrasta con la amargura y la tristeza de los personajes de la chabola.

El efecto de contraste es uno de los más repetidos a lo largo de la obra, no sólo entre escenas simultáneas, sino entre escenas sucesivas. Los contrastes se dan, sobre todo, y no casualmente, en los finales de acto. Así, el final del acto II, con la niña en silencio, limpiando los zapatos de su padre, con una música «melancólica» y los globos que caen «lentos» sobre el escenario, forma evidente contraste con las dos escenas inmediatamente anteriores, muy movidas y tumultuosas: la de los vivas a España del tío Maravillas y la de las bombas-petardos que siembran el pánico entre los vecinos. Y si aquí pasamos del ruido y el movimiento a la calma y el silencio, al final del acto III, la secuencia será la inversa, y los gritos de un personaje vienen a romper violentamente el silencio de una escena muda.

Además de producirse el contraste entre escenas simultáneas o sucesivas, encontramos también este efecto dramático en el desarrollo de una escena. Los contrastes más sencillos son aquellos que surgen del enfrentamiento de personajes con posturas distintas ante los problemas: Juan y Lola, Juan y los amigos, los niños (siempre alegres y esperanzados) con los mayores... que se prodigan a lo largo de la obra. Pero, además, la utilización de voces en «off» produce efectos que, a veces, son de intensificación, pero otras veces son de contraste. El ejemplo más bonito de esto tiene lugar en el acto II, en el momento de la cena en la chabola. Tienen sólo doce sardinas; los hombres tocan a tres, la abuela dice que no tiene hambre y que pueden repartirse sus dos sardinas, y en ese momento se oye en el diario hablado de Radio Nacional la siguiente noticia: «Índice informativo: la O.E.C.E. califica de espectacular la recuperación de reservas de oro y

divisas en España.» Siguen después otras noticias que se refieren a la política internacional. Nadie hace comentarios pero el contraste entre la realidad cotidiana y la versión oficial habla por sí solo.

Hemos hablado de los diálogos más o menos coincidentes para lograr un efecto de naturalidad. Otro procedimiento es el de las frases interrumpidas: un personaje está contando algo y no llega a terminar la historia por la interferencia de otra acción. Un ejemplo muy claro se da en el acto I, en la conversación de Juan con sus amigos. Intenta explicarles las razones de su decisión de quedarse y va a poner un ejemplo: «... ¡iré a ver al patrón y le diré que se invente un tajo pa mí, que aguante el chaparrón conmigo, que no quiero!, ¡que yo no quiero irme! (Pausa.) ¿Os acordáis de mi primo Antonio?» (p. 132). En ese momento comienzan a oírse las voces de Ricardo y María discutiendo. Juan y sus amigos hacen comentarios a lo que oyen, y como sucede en la vida real, se queda el cabo suelto de esa historia del primo Antonio que ya no se contará.

Varias veces, para referirnos a los elementos de la construcción dramática, hemos hablado de «efectos de». Tenemos que referirnos ahora al «efectismo» como uno de los rasgos característicos de la construcción dramática de *La camisa*.

En esta obra concreta entendemos la palabra «efectismo» como potenciación de los elementos emocionales. Los efectos, que son de distintas clases, tienden siempre a cargar de emoción la escena. Los testimonios, las anécdotas que muestran la emoción despertada por esta obra entre públicos muy distintos, son numerosos y nos hemos referido ya a ellos. Veamos ahora algunos de los medios usados por el autor para conseguirlo. El silencio es uno de los elementos utilizados en estas escenas «de emoción». En el silencio, los gestos de un personaje cobran una mayor importancia, quedan resaltados. A esto contribuye también el «tempo» lento, que suele coincidir con el silencio. Las acciones cobran, así, una gran trascendencia. De este tipo es la escena que pudiéramos llamar «del calcetín»: aquella en que la abuela se desprende del dinero que guarda para su entierro, para que su hija pueda irse a Alemania. Más que una escena es un cuadro breve, pero que ha tenido una larga preparación. Desde el comienzo se nos habla del calcetín de la abuela, sabemos que ella guarda el dinero para su entierro, que lo lleva siempre consigo, sujeto con imperdibles, que es amarillo. Más de una vez se alude a ese calcetín a lo largo de los dos primeros actos. Por eso se asiste con emoción al lento y silencioso despojarse de la única riqueza que posee la vieja. La escasa cuantía del capital contribuye a aumentar la emoción de ese donativo, tan parco en palabras. La voz en «off» de Ricardo, borracho, cantando una canción alusiva a la emigración, es un elemento de refuerzo, de identificación:

ABUELA: *(Se desabrocha la pechera. Luego se saca el calcetín amarillo. Todo calmosamente. Vuelca el contenido del calcetín sobre la mesa. Lola, en silencio, la contempla. Igual Lolita. Durante un instante las tres miran el montoncito de billetes y alguna moneda. Al fin, la abuela exclama): ¡Mil trescientas catorce con una moneda de dos reales!*

LOLA: (*Muy emocionada.*) Gracias, madre. Gracias, mamá. (*Dentro de la tasca se oye la voz de Ricardo.*)

VOZ DE RICARDO: (*Borracho.*)

Que del fraile me voy a la fraulien,
que a Alemania, muchachos, me voy,
y en el barrio me dejo to el hambre,
la gazuza que pasando estoy (p.145).

Tiempo lento y silencio coinciden también en el comienzo de la escena final: Lola, sola en la chabola, se despide de las cosas que le han rodeado durante tantos años. Se vuelve a oír la música «melancólica» del acto II, mientras la mujer va recorriendo con los ojos, acariciando también con sus manos, algunos objetos. Aunque aquí no haya acotación escénica que lo indique, la escena, por fuerza, ha de ser lenta.

Al silencio y a la lentitud, como efectos emotivos, viene a unirse el contraste, al producirse bruscamente la ruptura de la situación creada. En la escena anteriormente comentada, la voz en «off» intensificaba la emoción en un sentido auditivo, era un refuerzo más en el mismo sentido. Aquí por el contrario, el efecto es de ruptura, de sorpresa. El espectador se ve sacudido por dos emociones de signo distinto. Los gestos de Lola, sus palabras («de todos modos, ¡gracias!»), 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 («¡Sácame de aquí! ¡Sácame de aquí!») nos devuelven bruscamente a la miseria y el dolor de un lugar inhabitable.

Finalmente, citemos como un elemento más empleado por el autor en las escenas emotivas, el efecto de sorpresa. Este efecto es el más importante, a nuestro juicio, en la escena de los vivos a España del tío Maravillas, a la que quizá sería mejor llamar la escena «del satélite». Salen todos los vecinos a los balcones o a la calle para ver cruzar el satélite americano. Animados por el tío Maravillas, empiezan a dar vivos, para acabar vitoreando al propio Maravillas. La escena tiene un aire festivo, guasón. Los vecinos le gritan a Maravillas: «¡Viva el tío Maravillas, el incorrupto!». «¡Que no palme!» De pronto, éste pide silencio y comienza a dar vivos a España, llorando:

TIO MARAVILLAS: (*Muy serio, muy emocionado, con voz muy cálida.*) ¡Señores!
¡Por favor, señores! (*De pronto, exclama:*) ¡Viva España! (*Se hace un silencio absoluto.*) ¡Viva España! (*Cae de rodillas y, golpeando el suelo con los puños, vuelve a exclamar entre sollozos:*) ¡Viva España! (*Hay un instante en que sólo se escucha el jadeo del tío Maravillas*) (p. 154).

Se puede pensar que la emoción provocada por esa escena deriva directamente del contenido, del tema. Dar vivos a la patria, como mentarle a uno la madre, provoca siempre una reacción emocional. Partimos, pues, de que el tema no es neutro sino que tiene ya por sí mismo una carga emotiva. Pero esa emoción es potenciada por la construcción dramática y la sorpresa juega un papel muy importante. En medio de una

escena de juerga, la súbita seriedad de Maravillas, sus sollozos, pillan al espectador totalmente desprevenido. Se produce una doble ruptura de sistema. No sólo se ha producido un brusco cambio de lo alegre y burlesco a lo serio y triste, sino que, además, las mismas palabras del personaje contrastan con su actitud. Esperamos siempre oír vítores en actitud más o menos triunfalista, pero esa forma desesperada, rabiosa, de gritar «¡Viva España!» resulta también inesperada. Finalmente, el silencio que envuelve, por decirlo así, esos gritos, potencia, como en otras ocasiones, la emoción de la escena.

¿Hasta qué punto se podría hablar de un exceso en esa potenciación de lo emotivo en algunas escenas? ¿Cae *La camisa* en lo melodramático? Es difícil decirlo, porque es una cuestión de apreciación y no hay límites fijos. Pero sí podemos decir que el melodrama es uno de los peligros de la obra e, incluso, pudieramos decir, del autor. Hay que precisar, sin embargo, que en *La camisa* se ve claro que el autor quiere «cortar» esa corriente de emoción; en cierta manera, desinflar el globo. Así, tras los gritos del tío Maravillas, los comentarios de los vecinos devuelven rápidamente la frialdad a la escena: se trata sólo, en definitiva, de la borrachera de un pobre hombre:

SEBAS: Echame una mano, Lolo.

LOLO: (*Ayudando a Sebas a levantar al tío Maravillas, le dice a éste*): Ande, vámonos a casa. (*Desaparecen por el fondo derecha.*)

LUIS: ¡Pobre hombre!

SEÑOR PACO: De campeonato ha sido la de hoy.

ABUELA: Y siempre el mismo final: ¡pal arrastre!

BALBINA: ¡Qué pena de hombres!... (p. 154).

Otro ejemplo podemos verlo al final del acto III. Hay un momento en que parece que la obra va a despeñarse ya por el camino de la emoción desatada. Juan y Lola, junto a la maleta cerrada, se miran, ella le acaricia un brazo (antes le hemos visto salir de la cama) y en ese momento la abuela aparece y con voz emocionada dice: «¡Benditos seáis, hijos!» Las palabras de Juan establecen, una vez más, el equilibrio, manteniendo un tono de contención: «Abuela, vaya a por los chicos. Nosotros caminamos hacia el Metro» (p. 173).

La obra está dividida en tres actos pero no responde su estructura al esquema clásico de planteamiento, nudo, desenlace, aunque el desarrollo del primer acto lo hiciera pensar así. En efecto, el acto primero es el de presentación de personajes y planteamiento del tema fundamental de la obra: ¿se debe emigrar o aguantar en España? Aparecen primero los chicos jóvenes y la abuela, después Juan y la abuela que plantean, por primera vez, el problema y marcan las posiciones de los personajes (Juan quiere quedarse y su familia es partidaria de la emigración); simultáneamente, en la calle, siguen apareciendo u oyéndose las voces de nuevos personajes: María, el señor Paco, Balbina... Con la escena entre los amigos y Juan se insiste, de nuevo, en el tema-debate de la emigración, viéndose más claramente la postura de Juan. La aparición de Lola cierra este acto que puede considerarse de presentación de personajes y planteamiento de problemas.

Los otros dos actos se escapan ya del esquema clásico. No se puede hablar de nudo y menos aún de desenlace: no existe un punto crucial en el acto segundo del cual se derive o dependa la acción del tercero. Se podría pensar que cumple esta función el ultimátum planteado por Lola a Juan a mitad del acto II:

LOLA: Pues escucha: mañana te plantas la camisa y te vas a ver al patrón. Y si el patrón falla...

JUAN: Si el patrón falla, ¿qué?

LOLA: Seguiré lavando, fregando, haciendo lo que sea, pero aquí, ¡no!

JUAN: (*Extraño y seguro.*) El patrón no fallará (p. 150).

Si esto fuera el nudo, la obra, estructuralmente, estaría muy mal construida. Ese ultimátum es falso. La decisión de Lola es anterior a él; sabe, incluso, cuál va a ser su trabajo (criada en casa de un español que lleva años casado en Alemania...) (p. 143) y el momento decisivo es cuando acepta el dinero que la abuela guardaba para su entierro. Están presentes las tres mujeres de la familia y sólo el padre permanece ignorante de esa decisión.

Si quisiéramos trasladar el nudo a esa escena anterior, tampoco resolveríamos nada, porque el ultimátum y la expectativa que de él se deriva viene a desvirtuarlo. La estructura de la obra hay que buscarla por otro camino.

La estructura hay que analizarla partiendo de las relaciones que se establecen entre los personajes y del aumento creciente de tensión en estas relaciones. Distinguimos cuatro tipos de relación distintos: Juan, Lola (y los niños), Lolilla y Nacho; Ricardo y María; el grupo de amigos (Juan, Sebas, Luis y Lolo). La relación entre los grupos, y entre los personajes que los constituyen, no es estática sino que se mueve en un doble sentido: aumento creciente de la tensión, y tendencia a la disgregación. En efecto, en el primer grupo, Juan y su familia, asistimos al progresivo deterioro de sus relaciones: su mujer primero, la abuela, los mismos niños después, se ponen en contra de él y actúan a sus espaldas; a él, por su parte, le fallan sus intentos de encontrar trabajo; la relación entre los esposos es cada vez más difícil y culmina en la separación. En la pareja joven asistimos a un proceso semejante: de la despreocupación de las primeras escenas a la creciente tensión. Nacho se entera del intento del señor Paco y llega a proferir amenazas de muerte, comienzan a hacer planes «serios» para el futuro, hay una aceptación implícita por parte de Lola de este noviazgo cuando se despide de ella («Gracias, hijo», le dice) (p. 170). La escena simultánea en que se ve a Lola y Juan en la chabola y a la pareja joven paseando enamorados por la calle, tiene un doble sentido y es, en definitiva, un símbolo del deterioro de las relaciones humanas; deterioro provocado por el medio, desde luego, pero deterioro, al fin. Las relaciones de la tercera pareja, Ricardo y María, sufren el doble proceso de creciente tensión y deterioro: riñas, peleas, aborto como consecuencia de una paliza («Ella estaba muy ilusioná», dice la señora Balbina) para culminar en los gritos desgarradores, clamando por abandonar ese ambiente. Finalmente,

los amigos se disgregan también: Lolo, con el dinero de su quiniela abandona ese mundo de hambre, y Sebas, por el camino de la emigración, lo abandona también. Otras relaciones que se dan en la obra, como son las de la familia de Juan y el tabernero, sufren el mismo proceso de tensión creciente que las que hemos visto, hasta culminar en el enfrentamiento físico (p.164).

En la obra no hay desenlace, ni distensión. El movimiento de tensión dramática es creciente del primer al tercer acto y termina en el punto máximo (clímax) en dos de las cuatro relaciones que hemos examinado: la marcha de Lola (con toda su carga de incógnita) y el imposible intento de huida de María.

Algunos aspectos del lenguaje. La comicidad

Es imposible, dentro de los límites de este estudio, un análisis detenido del lenguaje de *La camisa*, que requeriría, por su complejidad, una mayor extensión. Vamos, por ello, solamente a dar unas breves notas sobre algunos aspectos, concretamente, sobre el llamado «realismo» del lenguaje y sobre los procedimientos de comicidad, que son casi siempre de carácter verbal.

Lauro Olmo, en su trabajo «Algunas puntualizaciones sobre *La camisa*»², sale al paso de opiniones superficiales acerca del realismo del lenguaje. No consiste esto, dice, en que los personajes hablen «como en la calle», que su lenguaje sea «el de la vida cotidiana». Para Olmo se trata, sobre todo, de un proceso de síntesis, de concentración y selección: «Pero hacer hablar a un personaje teatral y darle, por representatividad, más carga vital que al individuo de la vida normal, requiere, sobre todo, un gran poder de síntesis. Podríamos decir que las palabras del trato diario se van amontonando de una manera informe, sin perfil, quedando a la espera de ese proceso de selección o juego inventivo que ha de realizar el autor-creador: el autor realista».

En opinión de J. Monleón, «el lenguaje de *La camisa* y, en general, de todos los personajes populares de Lauro Olmo debe ser examinado desde una perspectiva poética, como creación del dramaturgo, referido artística y no documentalmente a personajes y conflictos de la sociedad española actual»³.

Quizá una buena manera de demostrar la «artificiosidad» de este lenguaje sea mostrar aquellos momentos en que ésta salta a la vista. No se trata de señalar defectos. Sería absurdo. A lo largo de toda la obra, el espectador tiene la impresión de estar oyendo «el idioma del bajo Madrid esmaltado por palabras gruesas que no surgen por afán de

² Lauro Olmo, "Algunas puntualizaciones sobre *La camisa*", Madrid, Taurus, Col.El Mirlo Blanco, 1970, pp.75-81.

³ José Monleón, "Lauro Olmo o la denuncia cordial", en Lauro Olmo, *La camisa, El cuerpo, El cuarto poder*, Madrid, Taurus, Col.El Mirlo Blanco, 1970, p.24.

asombrar al burgués, sino de modo absolutamente natural», citando palabras del crítico Adolfo Prego. Pero la impresión de naturalidad es engañosa. Como dice el autor, las gentes del bajo Madrid no hablan «así», ni juran, ni taquean tan oportunamente. Es cierto que esas gentes eliminan la "d" de los participios verbales, «tirao», «pensao», de los sustantivos en -ado: «recaos», así como la -d final de palabra: «mitá», o utilizan formas reducidas de preposiciones o adverbios: «pa» por para, «to» por todo, etc. Pero, partiendo de esa base real, el autor ha sometido el lenguaje a un proceso de reconstrucción creadora, potenciando al máximo sus recursos expresivos. Esta reconstrucción, esta invención, se advierte, sobre todo, en los momentos en que al autor se le va la mano, carga demasiado las tintas y nuestra conciencia lingüística nos advierte que aquella frase, aquella construcción no es «popular», es decir, no la diría nunca, espontáneamente, una persona iletrada. Pero tan «inventada» es esa frase como las demás. No sigamos teorizando y veamos algunos de esos momentos en que el artificio en la construcción del lenguaje es más patente.

El fallo (llamémosle así) procede alguna vez de la construcción sintáctica utilizada, que no es propia del habla popular. Hay que decir que esto es infrecuente y que sólo se ve con claridad en un caso, en la frase siguiente pronunciada por Sebas: «Si el jornal en marcos lo traduces en rubias y tiras éstas en un bautizo, ¡escalabras a tos los chaveas del barrio!» (p. 130). La forma más sencilla es: «... lo traduces en rubias y las tiras en un bautizo...». La repetición del antecedente mediante el pronombre («y tiras éstas») sería más propia de una frase culta.

Más frecuente es que la sensación de inoportunidad de una frase no se deba a su inadecuación sintáctica, sino léxica. La frase «suená» a literaria. No nos referiremos al lenguaje del tío Maravillas, por ser un caso particular del que hablaremos en otro momento, sino a frases sueltas de otros personajes. Por ejemplo, dice Lola: «Y estoy harta: harta de sufrir, harta de amar, harta de vivir provisionalmente» (p. 141). La frase «harta de amar» es literaria. En castellano, a todos los niveles, el verbo empleado es «querer», en el lenguaje hablado.

A veces, en el lenguaje de estas gentes, parece oírse el eco de los seriales radiofónicos: son frases retóricas, novelescas, aunque la fonética sea popular:

LOLA: Mira esa camisa. ¡Contéplala! Es la historia de tu casa (p.141).

SEBAS: Y esto, yendo por lo hondo, no me gusta, y menos la mira de resignación que, a veces, le enturbia los ojos a la Maruja (p.133).

La dificultad de pronunciación hace dudar de que una frase tenga el empleo popular que le da el autor. Así, cuando el Lolo grita: «¡Inmortalicémosle! »

No vale la pena insistir más en este punto. Como decíamos antes, no se trata de señalar defectos, sino, al contrario, de resaltar el acierto del autor en la reconstrucción artística del habla de un determinado grupo social.

La comicidad de *La camisa* merecería por sí misma un capítulo; si la incluimos aquí, además de las razones de espacio, se debe a que la gracia de la obra es preferentemente de carácter verbal. Aparte de algún pequeño episodio, como el de Nacho dándole un cabezazo en la barriga al señor Paco, la comicidad de las escenas se basa en lo que dicen los personajes.

Son muy abundantes los chistes basados en el doble sentido de una palabra o de una frase. Muchos de ellos referidos al vino, a la borrachera; índice de la importancia que tiene la taberna en la vida de estas gentes. Vemos uno, sobre el doble sentido de la palabra «merluza», "pescado" en sentido real y "borrachera" en sentido figurado.

SEÑOR PACO: ¡Dichosos los ojos, Maravillas! ¡Tres días sin verte! Pero, ¿tanto te dura ahora la merluza?

TIO MARAVILLAS: Hay que estírala, amigo. ¿Sabe a como está hoy el kilo? ¡A ciento diez pesetitas, imagínese!

SEÑOR PACO: Por eso tú las prefieres de a siete el litro, ¿eh? (p. 124).

Otro ejemplo muy similar. Sale de la taberna Ricardo; como siempre, borracho. Dice otro personaje: «Oye, ¿no hueles a pesca?» (p. 135).

El mismo procedimiento encontramos en la escena en que los chicos levantan las faldas a la mujer: Ella, en su comentario al señor Paco, se refiere a un orden de cosas (la desvergüenza de los muchachos). El contesta refiriéndose a algo mucho más concreto:

MUJER: (*Al señor Paco.*) Pero ¿usted se ha fijado?

SEÑOR PACO: Sin querer, señorita: involuntariamente. Y permítame decirle, con tu respeto, que no lo lamento (p.121).

Un ejemplo más de paso del sentido figurado al sentido real.

SEBAS: ... ¿Está usted mala, abuela?

ABUELA: (*Desde la cama.*) Estoy que no me encuentro.

SEBAS: ¿Ha mirao usted debajo la cama? (p. 151).

A veces este procedimiento se combina con otros, como en el ejemplo siguiente:

MARIA: ... ¡Que lo degüello o me cuelgo, juro!

BALBINA: ¡Juro! ¡Juro! Aquí, como en las Salesas: ¡to dios jura! (p.129).

El doble sentido en que se toma la palabra «jurar» permite establecer esa identidad de evidente efecto cómico.

Otras veces la gracia procede del uso de frases metafóricas ya consolidadas por el uso, en sentido real, o en la creación de metáforas muy sencillas:

Como te decía: señita de don Santi. El Gento la guipa, agarra el balón, coge la vespa y se embala por el verde. Sorte a cinco o seis desgraciados del equipo víctima y, ya cerca de los palos, se saca la bandeja de plata y le sirve el esférico al «Di». Lo demás te lo imaginas, ¿no? (p. 139).

La frase hecha, en origen metáfora, pero ya petrificada, «servir en bandeja de plata» se deshace y se usa como una metáfora de nuevo cuño, exactamente igual que «coger la vespa» por "acelerar" o "lanzarse velozmente".

Se puede decir que las metáforas se construyen sobre la base de una comparación exagerada, de una hipérbole. Responden a la expresividad propia del habla popular. Veamos algún ejemplo más: «A ver un tapón pa éste, que se le sale el mosto!» (p.139).

«Mientras tanto, el portero, como las vacas suizas, llenándose las ubres de verde» (p.139), por "revolcándose por el suelo". También la ruptura de un cliché lingüístico, por sustitución de una palabra, puede ser fuente de comicidad:

LUIS: Qué, ¿cómo va el negocio?

MARAVILLAS: De globo caído, hijo (p.134).

Partiendo de la frase hecha «de capa caída», mediante la sustitución de una palabra, el personaje lo aplica a su caso particular y da nueva vitalidad a la frase. Y lo mismo vemos en la siguiente: «En todas, en todas partes cuecen globos» (p.153).

Alguna vez nos encontramos con frases que son verdaderos juegos de ingenio y de gran originalidad, basadas en comparaciones imprevistas: «Se ha acostumbrado a verlo to negro. Ni que al arco iris se le hubiera muerto el padre» (p.133).

Alguna vez el efecto cómico se debe a un error lingüístico cometido por uno de los personajes. En principio, este procedimiento pertenece, desde sus comienzos, al teatro culto: son las gracias del «sayagués» de nuestro primitivo teatro; los errores del palurdo que hacen reír al hombre culto. Pero en Lauro Olmo el procedimiento es más complicado, pues, tras el error, lo que queda patente es el ingenio del que lo ha cometido. Así, el tío Maravillas lee muy seriamente en el periódico la trayectoria del satélite, pronunciando las abreviaturas de nordeste y sureste como «ne» y «se». Cuando el señor Paco le pregunta si él entiende eso de los grados y el «ne» y «se», responde Maravillas: «Yo no me dejo complicar la vida. Alzo la vista ¡y miro!» (p.124).

El mismo procedimiento encontramos tomando como base la deformación de palabras extranjeras:

AGUSTINILLO: Yo me vestiría de «cua-buay».

LOLA: (*Extrañada.*) ¿De qué? (...).

LOLILLA: ¿No sabéis lo que es un «cua-buay»? Un norteamericano encima de un caballo con dos pistolas y lazo.

En el fondo, lo que hace reír es que el ignorante sea tan listo.

Si tuviéramos que resumir los procedimientos lingüísticos empleados para lograr efectos cómicos, diríamos que se trata fundamentalmente de juegos basados en el paso del sentido recto al figurado o a la inversa, y en un aumento de la expresividad basada en la exageración caricaturesca.

Análisis de personajes

En la construcción de personajes se caracteriza Lauro Olmo por el rápido trazado de éstos mediante sus acciones y palabras. Utiliza, además, el procedimiento de la definición (o autodefinition, en el caso de Maravillas, que es el único que habla de sí mismo). Hay, creemos, un voluntario empeño del autor en fijar rápidamente los rasgos característicos de sus personajes desde el momento en que salen a escena, lo cual podría responder a su deseo de un teatro popular: nada de sutilezas excesivas que el público vea pronto quién es quién sobre el escenario. Como ejemplo podemos citar la aparición del señor Paco. Antes de verle tenemos una definición por parte de otros personajes: «Es un explotador, ¿verdad?» (p. 120), e inmediatamente le vemos inmerso en una escena que le configura en sus rasgos fundamentales: les paga a los niños para que levanten la falda a las mujeres. El personaje ha quedado trazado: su lascivia y el aprovecharse de la miseria que le rodea, serán los rasgos que se repetirán a lo largo de la obra.

Incluso en el caso de un personaje más complejo, como es el de Juan, sus primeras palabras le configuran ya como uno de los «buenos», precisamente por su enfrentamiento al señor Paco. Ante los gritos de María insultando a su marido borracho, comenta el señor Paco: «¡Qué tia!», y Juan: «¡Pobre mujer!». El diálogo siguiente confirma la dignidad del personaje, y su solidaridad con los otros desgraciados (páginas 122-123).

La aparición de Lola, al final del acto I, muestra el mismo esquema de construcción. La precede un comentario de Juan que hace las veces de definición: «Todas están histéricas» (p.133) y otro de Ricardo que, aunque referido a María, se siente común a las demás mujeres que están en la misma situación: «Está desatá y no hay santo que la soporte. (...) tenemos los nervios cabreaos» (p. 136). Con esta preparación, los breves minutos que Lola aparece en el primer acto bastan para caracterizarla: llega nerviosa, dando órdenes, le suelta una andanada a Ricardo y su comentario a lo que sucede es: «¡Perra vida!» (p. 137).

Los personajes de *La camisa*, en su dimensión psicológica, están condicionados por el carácter social de la obra, por el doble intento del autor de conseguir un teatro de denuncia y de alcance popular. Unas palabras de Lauro Olmo en el prólogo, aunque no se refieren a la construcción de personajes, nos parecen muy importantes para entenderlo: «Un día de agosto de 1960, se presentó en mi casa un matrimonio obrero: un matrimonio amigo. Ella se llamaba – se llama – Lola (...). Lola venía a despedirse: se iba a Alemania, a servir (...). Hubo un modo de irse que alcanzó bastante aceptación entre las familias económicamente débiles. *Primero se iba Lola – las incontables Lolas – y*

se colocaba de criada» (el subrayado es nuestro)⁴.

El peligro de estos personajes que han de reflejar la problemática de las «incontables» Lolas o Juanes españoles, está en el esquematismo fácil. Se han de sacrificar los rasgos individualizadores, la complejidad psicológica en pro de una sencillez que sea representativa. Por eso, excepto el tío Maravillas y Juan, no hay en *La camisa* caracteres individuales importantes. La impresión que produce es de «gente corriente», mujeres de obreros, vecinos de un barrio pobre. Como sucedía en el lenguaje, la impresión de realidad es engañosa, y tan inventados son el tío Maravillas como Lola o Ricardo, y tan difíciles o más de crear.

En general, podemos decir que el autor intenta paliar el inevitable esquematismo de los personajes, mediante detalles individualizadores: el cuello duro que guarda la abuela, el problema sentimental del Sebas y la Maruja, la afición del Lolo al fútbol, la historia del vestido y las ratas a orillas del Manzanares que cuenta Lola, las sábanas de la beoda de la señora Balbina... Hay que señalar también un cierto maniqueísmo en la construcción de algunos personajes secundarios. La señora Balbina es una especie de ángel tutelar en la medida de sus escasas posibilidades económicas, mientras que el señor Paco acumula sobre sí sólo rasgos negativos: es vicioso, aprovechado, hipócrita, cobarde, falso y además antipático. En realidad, es el único malo de la obra, porque todos los demás personajes están presentados bajo su prisma más favorable. Se podría pensar que en ese mundo de los obreros no los hay vagos, despreocupados, lascivos, aprovechados, envidiosos... Lo cierto es que sus defectos, cuando los hay, están cordial o socialmente justificados. Ricardo, sin trabajo, borracho empedernido, que de una paliza provoca un aborto a su mujer, en sus momentos de lucidez analiza la situación y vemos que la culpa la tienen las injustas e inhumanas circunstancias en que viven:

Por quien más lo siento es por la María, está desatá y no hay santo que la soporte. De noche, cuando logra dormirse, le brinca el cuerpo; le pega sacudidas eléctricas. Y eso me pasa a mí a veces. Na: que tenemos los nervios cabreaos. Así te explicas que la columna de sucesos... (p.136).

Como dice otro de los personajes: «Un buen jornalito y na: los nervios nuevos» (p.133).

El Sebas alude a chicas a quienes han «desgraciao» en el barrio, no se explican detalles: él, por su parte, quiere cumplir, por eso se va a Alemania. ¿Volverá Sebas? ¡Quién sabe!, pero en todo caso, la culpa habrá sido de la injusta situación social:

Mira, Juan, quiero a la Maruja. Hace diez años que nos hubiéramos casao; pero, ¿con qué...? Estoy cerca de los cuarenta, y ella... ¡con canas! Cuando nos garbeamos juntos y pasa por nuestro lao algún guayabo de los de hoy, se me empieza a ir la vista. Y esto, yendo por lo hondo, no me gusta, y menos la mira de resignación que, a veces, le enturbia

⁴ Lauro Olmo, "Prólogo a *La camisa*", *Ibidem*, p.115.

los ojos a la Maruja. Además, últimamente, nos hemos descuidado y está (...) preñá. Y si me doy el piro de aquí es por arreglar las cosas. A bastantes hemos desgraciao ya en el barrio y no quiero que la Maruja sea un caso más. ¿Está claro? (pp. 133-134).

Otro rasgo que podemos señalar en la construcción de personajes en *La camisa* es que éstos están en función de un ambiente y una anécdota concreta. Explicamos esto. De Lola, sabemos lo que piensa y lo que quiere en relación a un hecho muy concreto: trabajar fuera de España. Sus palabras, sus actitudes, sus reacciones se centran en ese tema. Pero, ¿qué piensa Lola, por ejemplo, sobre Dios? ¿Cómo son sus relaciones con sus patrones, qué piensa de ellos? ¿Se siente explotada en su trabajo, aquí? ¿Qué piensa o qué siente hacia otras gentes que disfrutaban de lo que ella no tiene? Creemos que no se trata sólo de problemas de censura sino de una voluntaria limitación del personaje en función de una mayor representatividad. Lo que se pierde en extensión, en profundidad psicológica, se gana en fuerza. Lola es la mujer de un obrero que quiere emigrar para vivir mejor. Y todos los rasgos de carácter que nos presenta el autor están al servicio de esa función. Hagamos un rápido recuento de estos rasgos:

Lola está nerviosa, «histérica» (p.133) como todas las mujeres de los parados, agresiva (María, de obra; ella, de palabra): «Y tú con la escopeta cargá, como siempre» (p.137). «No me tires de la lengua que la armamos, ¿eh?» (p. 149), harta de la situación y deseosa de una vida más digna: «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 para poder darle un reposo al día vivido. Y una mesa con dos o tres sillas de más pa la convivencia»... (p.143). Es una mujer que trabaja, que trae a la casa el poco dinero que en ella entra y sabe que eso le da derechos que hace valer para salirse con su idea de marchar a Alemania (p.150), decidida (ultima los planes de marcha sin tener la seguridad del dinero y sin el consentimiento del marido) y a quien la vida ha hecho desconfiada sobre las ilusiones juveniles:

En cuanto se vea con unas perras en el bolsillo se olvidará de ti. Y aspirará a la hija del barbero, o a alguna como la Merche, la de la ferreteria. Además, es un crío. Tié tiempo por delante para jugar con unas cuantas como tú y luego olvidarlas (p.142).

Muy poco más. Como detalle único, irrepitible, individual, esa historia del traje nuevo manchado a orillas del Manzanares (p.171).

No hay que entender esto como un defecto; a lo sumo, como una voluntaria limitación. Y a este respecto son muy significativas las palabras de Lauro Olmo: «En el realismo en profundidad existe algo que, a veces, tiene más poder que los personajes mismos. Y este algo es el ambiente. Y todo autor-creador sabe que cuando el ambiente posee estas características, su voz domina a la de los personajes. Es más, estos hablan

por boca de aquel»⁵.

Los personajes de *La camisa* se sienten reales, pertenecientes a un ambiente real. Y eso, en definitiva, es lo que el autor pretende.

El único personaje que no está en función del ambiente, que, en cierto modo, está al margen de él, es Maravillas, y éste ha sido, precisamente, el personaje más discutido. Para el autor es «el personaje más entrañable», señala que «ha sido criticado por algunos intelectuales» y recibido «con entusiasmo por el espectador popular»⁶.

No entramos ahora en lo que significa el personaje, sino en cómo está construido. Su mismo nombre le diferencia de entrada de los otros personajes y alude al mundo en que él quiere moverse: el mundo de lo maravilloso, de lo fantástico. Su lenguaje no es realista: la proporción de juegos de palabras, metáforas y símbolos en sus intervenciones es abrumadora:

Sol de España, sol de España en gotas. [...] Es un trocito de infancia (p.135).

Somos los creadores del arco iris (p.153).«¡Soy un estafaor, Juan! He estafao a tos los chavales del barrio! (...) Asesinar los globos (...) El arco iris es pura filfa. Tos los globos son negros... (pp.161-162).

Como personaje, pertenece a la categoría de los «locos-cuerdos», de glorioso antecedente en Don Quijote. Es el borracho que divierte y a quien se toma a broma, pero que dice verdades y tiene siempre a punto una réplica ingeniosa. También es un pobre viejo que ha perdido a un hijo (miembro del partido comunista), que trabaja de noche como guarda para cuidar a su mujer inválida y enferma, y que habla de una forma pedante y libresca, sin que sepamos por qué. Pero Maravillas es también un símbolo: su nombre, su lenguaje, la importancia de los globos en las escenas que llegan a cerrar dos actos (en el I, todos los personajes miran a un globo que sube; en el II, los globos caen lentamente desde lo alto), hacen que le veamos como un símbolo de la ilusión, de la esperanza en el porvenir.

Creemos que el problema de Maravillas como personaje consiste en que no es fácil lograr la unión de las facetas simbólica y realista. Las dimensiones humanas realistas se interfieren con la simbólica. Así, cuando a Maravillas-obrero se le muere la mujer, Maravillas-símbolo cambia de signo y pasa a representar la desilusión, la desesperanza («Tos los globos son negros.» «El arco iris es pura filfa») (p.162). La evolución, los cambios son propios de personajes realistas, pero los símbolos, si cambian, pierden esa categoría. De ahí que Maravillas se sienta como un personaje «raro» dentro de la obra, a medio camino entre la realidad y el símbolo.

⁵ Véase nota 4, p.79.

⁶ *Ibidem*, p.76.

Análisis de contenidos

Lauro Olmo, refiriéndose al resurgimiento del teatro inglés y a la actitud de sus autores, decía en una ocasión: «A mis compañeros y a mí, creo que, con respecto a nuestro mundo, nos mueve el mismo afán. Y les aseguro que no nos importa que nos llamen patriotas.»⁷

En *La camisa*, un aspecto muy importante es el amor a la patria, sentimiento un tanto «demodé» en estos tiempos que corren, pero que alcanza en Lauro Olmo una gran intensidad. Dos personajes encarnan y manifiestan en la obra este sentimiento: Juan y el tío Maravillas.

En Juan, el amor a la patria va unido a su sentido de justicia social, y ambos sentimientos son la base de su deseo de permanecer en España, frente a la ola creciente de emigración. Hay que hacer una puntualización. En el texto no se habla de «patria» sino de «tierra». «¿Qué culpa tié la tierra?» (p.151), «a tu padre le tira demasiao la tierra» (p.142). Siendo su autor gallego, quizá conviene señalar que este sentimiento no tiene nada que ver con el atávico sentimiento que une a muchos gallegos al terruño, a un pedazo de tierra propio, a una huerta propia, aunque demasiado pequeña, a una casa donde vivieron y murieron sus padres y sus abuelos. A Juan no le «tira» la chabola (¿cómo le va a tirar?), ni el barrio miserable. Lo que le tira es España, es decir, la patria. Este amor, decíamos, va unido a un deseo de justicia social. Juan es consciente de las dificultades, pero distingue perfectamente entre la estructura política y económica, transitoria y, sobreentendemos, injusta, y el substrato permanente, merecedor de respeto y de amor.

Ambos sentimientos están unidos en la original postura de Juan, que hay que calificar de militante, pese a su aparente pasividad. Juan ve su permanencia aquí como una lucha, una lucha que les atañe a todos y que les justifica: «Han nacio aquí, Lola. Su hambre es de aquí. Y es aquí donde tienen que luchar pa saciarla. No debemos permitir que tu hambre, que nuestra hambre, se convierta en un trasto inútil» (p.149).

Para Juan la marcha es como una deserción, como una huida cobarde y, lo que es peor, inconsciente, en la que no se distingue al verdadero culpable: «¿Te quieres meter en la sesera que la mayoría no os vais: que huís? ¡Es la espantá! Y lo que a muchos no os aguanto es que os larguéis maldiciendo la tierra que os parió. ¿Qué culpa tié la tierra?»(p.151).

Hay momentos en los que la postura de Juan peca de idealismo: se imagina una patria unida y solidaria donde todos arriman el hombro y «aguantan el chaparrón» juntos:

Iré a ver al patrón y le diré que se invente un tajo pa mí, que aguante el chaparrón conmigo, ¡que no quiero, que yo no quiero irme! (p.132).

⁷ Lauro Olmo, "Sobre un punto esencial", *Op.cit.*, p.66.

¡Pienso en mi patrón!... Me oirá. Mi deber es que me oiga y el suyo es escucharme (p.148).

Lola, más apegada a la realidad inmediata, enfoca más certeramente la situación:

Palabras. Palabrería. Lo más que lograrás es un cachetito amistoso. Y no esperes que la mano que lo dé caiga en la cuenta de que pega en hueso. En hueso descarnao. Las manos gordezuelas, Juan, tienen atascá la sensibilidad (p.148).

No se puede decir que Lola no comprenda la postura de su marido. Ella misma quiere que él agote, antes de marchar, los medios de quedarse:

Y si algún día decide también marcharse, que nunca, ante sí mismo o ante los demás, pueda reprocharse o acusarse de... (p.142).

Con sentido más práctico, más atento a la realidad inmediata, Lola se irá. Pero no es la suya una decisión trascendente que comprometa toda su vida, como lo es la de Juan. Lo de Lola es una solución transitoria:

Pero no se irá, a tu padre le tira demasiado la tierra. Me iré yo. Seis meses, un año; hasta que él salga de las chapuzas y vuelva a encontrar algo fijo (p.142).

Juan no cambia de idea en ningún momento, aunque las circunstancias le coloquen en una postura cada vez más difícil. Por mucha que sea la necesidad, la partida de Lola le sigue pareciendo una huida:

¡Un céntimo! ¡Un solo céntimo que consiga yo traer a mi casa y no hay huida pa nadie!
¡Que quede bien claro! (p.149).

Y ante esa inevitable «huida», la postura de Juan será afirmar su voluntad de permanencia y de lucha por los derechos más elementales del hombre: trabajar y vivir dignamente en la tierra que ama. El verdadero fracaso sería abandonar la lucha por esos derechos:

¡Si yo me fuera, abuela, sería un fracaso! ¡Y yo no he fracasao; le juro que yo no he fracasao! (p.161).

Juan sabe que, quedándose él, Lola volverá: «Claro que volverá. Pero, porque yo me quedo aquí!» (p.161).

Y juntos han de proseguir la lucha por esa paz que la esposa va a buscar fuera y que él piensa que «pa nosotros, primero debe estar aquí» (p.165).

Otro aspecto del amor a la patria está representado por el tío Maravillas. En él encontramos exacerbado, llevado al paroxismo, el mismo amor que hacía desesperarse a Juan ante los que se marchaban de la tierra maldiciendo de ella. Los vivas a España del tío Maravillas, sollozando, golpeando el suelo con los puños cerrados (p.154), son la expresión de su amor a una tierra a la que una injusta situación social hace dura y difícil para sus hijos; es la manifestación de un amor que va más allá de un presente que no nos gusta y que nos duele.

Otros aspectos del amor a España de Maravillas resultan más problemáticos, más polémicos. En él encontramos, como en los galanes de nuestro siglo de Oro, como en los dramas de Marquina (por citar ejemplos clásicos), una eufórica complacencia en ser español: «El tío Maravillas, ¡un español!, precursor de lo interplanetario» (p.124).

¿En qué se basa esa autosatisfacción? No queda claro. Pero en las palabras de Maravillas se trasluce un desprecio a los valores materiales, que no ha sido precisamente nuestra mayor virtud:

«Va por mi país: el reino de la fantasía!» (p.124). Los globos de Maravillas simbolizan la ilusión, la fantasía, la fe en un mañana mejor, la confianza alegre en el porvenir:

Cógelo, amigo. Es un trocito de infancia (p.135).

... el gran globo de la ilusión (p. 135).

Te has fijao en la mira de un chavae cuando descubre por primera vez los globos?

¡Impresionante, Juan! Miran preñaos de fe los mocosos, como si en este puñetero mundo to estuviera bien hecho. Les bulle la alegría en los ojos y te hacen creer que... (p.161).

Frente a ellos, el satélite americano que cruza el cielo madrileño, simboliza la técnica, el progreso, el poder. Maravillas lo desdeña; sus globitos, su mundo de fantasía no se arredra ante la realidad material:

Silencio. (Suelta y le ayudan a soltar siete globos.); ¡Mirad, mirad! ¿Cuántos satélites hay ahora en el aire? Contadlos: ¡siete! Y de los siete, solamente uno no es nuestro (p.153).

Los sollozos, los vivas a España llorando, con los que termina esta escena, ponen un contrapunto de dolor a la gozosa indiferencia. No basta refugiarse en la fantasía. España no puede ser sólo el país de las ilusiones. Hay que luchar por realidades concretas y materiales que hagan la vida más fácil. Al final de la obra, la enlutada figura de Maravillas queriendo asesinar los globos, asegurando que «tos los globos son negros» (p.162), aquellos globos que eran «sol de España en gotas» (p.135), parece querer decirnos que no se puede, o mejor, que no se debe huir de la realidad: ni yéndose a Alemania, ni refugiándose en un ilusorio mundo de fantasía. El tío Maravillas gritaba: «¡Viva el más allá! ¡El más allá es nuestro!», pero la realidad inmediata es más fuerte que él: ni siquiera es nuestro el más acá. La tragedia personal del tío Maravillas (la muerte de su mujer ya inválida) trasciende su individualidad para hacerse universal: las ilusiones

son mentira. Nosotros, los españoles, éramos «los creadores del arco iris» (p. 153), pero ahora Maravillas piensa que «el arco iris es pura filfa» (p. 162).

Al hablar de la construcción de personajes hemos señalado cómo en Maravillas coexisten una faceta simbólica y una realista, que acaban interfiriéndose y perjudicando la visión del personaje. Lo mismo tenemos que decir al analizar los contenidos. La evolución psicológica del personaje, el paso del optimismo del comienzo al pesimismo final, ¿hay que extenderlo a la dimensión simbólica? Si somos los creadores del arco iris, si el nuestro es el país de la fantasía, hay que pensar que todo lo nuestro es, como el arco iris, «pura filfa». Pensemos que no es ese el mensaje que se quiere transmitir y que éste se mantiene al margen de la evolución del personaje. Lo fundamental de Maravillas sigue siendo la actitud de amor a la tierra, a pesar de las circunstancias actuales.

Propuesta escénica para *La camisa* (por Francisco Nieva)

Otro sainete trágico que no debemos emparentar con la estética de Buero. Y la evolución posterior de Lauro Olmo como dramaturgo lo confirma. Sería un error hacer del «realismo español» un cajón de sastre en el que todo cupiese bajo el mismo denominador cuando se trata de materializar escénicamente sus productos.

Con relación específica a *La camisa* debiéramos tener en cuenta varios valiosos factores para su justa interpretación plástico-dramática.

Aparentemente el autor parece «inspirarse», en cuanto al espacio escénico sugerido, en la convencional encrucijada escenográfica de los sainetes madrileños. Tengamos en cuenta que en *La Camisa* y en *La pechuga de la sardina* se ofrece un tipo de comedia urbana en moderna y «auténtica» versión de la realidad española. Mas esta encrucijada que casi tiene un aire de patio interior, por la que no pasan sino los personajes de la comedia y no el normal e indiferenciado tráfico urbano, nos puede equivocar. El estudio profundo de la calidad – y cualidad – biográfica, o mejor autobiográfica, en las primeras manifestaciones de la obra de Olmo, nos puede orientar perfectamente. Existen datos importantes para ello provistos por el propio autor en muy diferentes escritos. En estos datos se basa una prueba fehaciente de la autenticidad del clima urbano de *La camisa* si tenemos en cuenta que el autor vivió por mucho tiempo en el demolido barrio de Pozas, cuyo enclave en casi el centro del moderno Madrid hacía de él una isla con un denso clima vecinal próximo y humanísimo.

No sabemos cuánto el autor ha añadido imaginando, sí hemos de tener muy en cuenta cuánto el resto es observada verdad. La destrucción del citado barrio sólo podía indignar a personas de una determinada formación y tendencia estético-humanista; lamentar su desaparición aún más en la medida que novísimos arquitectos «sueñan» ahora en conseguir núcleos vecinales parecidos con bastantes visos de utopía. Este pequeñísimo y denso Madrid que era el barrio de Pozas es, en realidad, el escenario de dos comedias conmovedoras de Lauro Olmo.

La misma veracidad encontramos en remotos precedentes clásicos como *El campiello*, de Goldoni, desarrollada como tal comedia en escenarios todavía existentes y magníficamente conservados.

Director y escenógrafo han de tener muy en cuenta que Olmo no se basó en una «convención» literaria, ni su madrileñismo tiene nada de nostálgico.

Su enfoque plástico admite el extremo realismo documental – difícil, puesto que Pozas desapareció– casi en los mismos términos de una reciente puesta en escena de *El Campiello* realizada por Strehler. Mas también admitiría, pese a ciertas dificultades argóticas del diálogo, una idealización: un Madrid extractado y finamente simbólico en posteriores montajes de la obra.

Podemos basarnos para ello en escenas de un discreto pero atinado simbolismo como las intervenciones en los tres actos del tío Maravillas. La venta de los globos en tristísima competición con el satélite espacial que cruza el cielo de la ciudad. El teatro documento se confabula aquí en ocasiones con determinados resúmenes líricos, sin que lo uno invalide lo otro. La camisa comprada en el Rastro por catorce pesetas es también un objeto de teatro con aplicaciones simbólicas.

¿Nos atreveríamos a afirmar que la última solución tendría carácter más universal y subrayaría en la obra de Olmo un aspecto algo postergado por la crítica?

Tal solución daría acaso una nueva luz sobre lo que, por encima de lo anecdótico histórico, sería simplemente «la comedia de la pobreza y de la emigración». Todo ello sin hacer tabla rasa de las sugerencias ambientales que abundan en la obra.

Mas el tiempo no pasa en balde y tengo por cierto que el tiempo no ha limitado la inicial pujanza de *La camisa*, ciertamente basada en ese curiosamente acotado recinto urbano. Que parece convención teatral y no lo es. Que, por el contrario, puede «trascenderse» en un escenario algo más abstracto y simbólico. La comedia lo soportaría muy bien, a pesar de su argotismo documental, y a favor de los contados pero intensos momentos en que la realidad de observación pasa suavemente a concentrarse en un símbolo.

Si en Buero o en Sastre tales concentraciones simbólicas existen no es tan factible en ellas este trueque de carácter plástico. No nos basaríamos, como es natural, en la convencional encrucijada sainetesca y su ilusionismo pictórico, puesto que también hay en el espacio escénico de *La camisa* un deseo de presentar el exterior de la calle y parte de los interiores de algunos de sus habitantes. Si bien, por otra parte, no es de olvidar que la obra resume un tiempo, unas fechas de acción y desarrollo, muy determinadas. Sería preciso, pues, un «alejamiento» estilizador, una atemporalidad hacia atrás, si se nos admite el aparente contrasentido.

No es necesario que la arquitectura y los trajes sean de un tiempo determinado, ni por supuesto antihistórico, sino que simplemente se sugieran como «otros» en un pasado próximo. Solución que por otra parte no sería convencional, en su sentido más peyorativo, sino determinante de una convención original que sirviese a las intenciones de la obra, ahora entendida mejor como la comedia de la pobreza y de la emigración,

excluyente de todo aditamento folklórico.

Es así como este sainete trágico, o «drama popular» como mejor lo define su autor, podría seguir resaltando sus valores formales, si la reconstitución histórica se considerase embarazosa.