

---

## EL ÚLTIMO TEATRO DE LAURO OLMO\*

Adelardo MÉNDEZ MOYA  
(Universidad de Málaga)

En 1962, con ocasión de la publicación en *Primer Acto* de *La camisa*, José Monleón aplica el término “realista” a una generación de autores, cuyo teatro se caracteriza por una serie de rasgos comunes a todos ellos, integrada por Lauro Olmo, Carlos Muñiz, Rodríguez Buded y Rodríguez Méndez<sup>1</sup>.

Si bien la nómina de los componentes del mencionado grupo ha sido ampliada por la crítica posterior, el adjetivo se ha respetado y continúa utilizándose sin modificación ni revisión. Creemos conveniente puntualizar, ante todo, una cuestión relativa a este aspecto: ¿Qué debemos entender cuando nos referimos al realismo —aplicado, en especial a Lauro Olmo—? Las aproximaciones han sido múltiples y complejas. Entre ellas seleccionamos tres que por su brevedad y acierto nos ayudan a precisarlo. El propio Lauro Olmo nos ofrece el siguiente testimonio:

Mi generación, etiquetada con el cómodo slogan de realista a secas, se ha expresado y se expresa experimentando las distintas vías que hacen del realismo un todo-creador que suele escaparse de encasillamientos que, por lo prematuro, pecan de fáciles (...) seguimos vivos y con la ciudadanía, la

---

\* Este trabajo fue leído como ponencia en el congreso *Teatro Siglo XX*, organizado por la Universidad Complutense de Madrid (17-20 de noviembre de 1992) y publicado como tal en su libro de actas, Madrid, Universidad Complutense, 1994, pp. 236-248.

<sup>1</sup> Monleón, J., “Nuestra generación realista”, *Primer Acto*, nº 32, marzo, 1962, pp. 1-3.

imaginación y el poder intuitivo a punto<sup>2</sup>.

Por su parte, Antonio Fernández Insuela habla de realismo “entendiendo por éste, en el campo teatral, la creación artística que pretende reflejar críticamente la compleja realidad mediante diversos procedimientos formales que no llegan al mero esteticismo o experimentalismo.<sup>3</sup> José Martín Recuerda, refiriéndose a Rodríguez Méndez y a sí mismo -y lo ampliamos al resto de compañeros de generación-, se expresa en los siguientes términos:

No concebimos el realismo si no es así: terriblemente rico en hondas espiritualidades; matizado por las mejores idealizaciones del hombre. Es, pues, un realismo múltiple que dignifica y sublimiza hasta el llanto o la risa al ser humano.<sup>4</sup>

Con esto tenemos esbozado el esquema de las directrices fundamentales en que se mueven nuestros autores.

La evolución de los integrantes de esta “generación realista” ha discurrido por cauces desiguales. Unos interrumpen su actividad poco después de la muerte de Franco (como Carlos Muñiz) a aun tiempo antes (Rodríguez Buded). Otros se mantienen en su línea (Rodríguez Méndez) o intentan explorar nuevos caminos (caso de los “grotescos” de Martín Recuerda, encabezados por *La Trotski* y sus continuaciones, por ejemplo).

Lauro Olmo ofrece su teatro en una línea de gran coherencia. Los temas que trata se esencializan en un fundamento constante: el ser humano. Así lo señalamos desde sus primeras manifestaciones literarias, esto es, sus poemas.<sup>5</sup> Con todos sus matices, en todas sus vertientes, el ser humano se convierte en el centro de exploración de Olmo. Él mismo nos lo confirma, cuando a la cuestión “¿Cuáles son, a su entender, los rasgos más significativos de su producción dramática en los últimos cinco años?”, responde:

Los mismos, con la lógica adecuación dialéctica al transcurso del tiempo. En

---

<sup>2</sup> Respuesta de Lauro Olmo a O'Connor, P., “Conversaciones con la generación realista”, *Estreno* II, 2, otoño, 1976, p. 24.

<sup>3</sup> Fernández Insuela, A., “Encuesta: La generación realista ante el teatro español de 1985-1990”, *Estreno* II, 2, otoño, 1991, p. 5 y ss. (Lauro Olmo, pp. 7-9. La cita aparece en el enunciado de la pregunta nº 4 (p. 5).

<sup>4</sup> Martín Recuerda, J., “Estudio Preliminar” a Rodríguez Méndez, J.M<sup>a</sup>, *Los quinquis de Madrid. Historia de unos cuantos. Teresa de Ávila*, Murcia, Godoy, 1982, pp. 10-11.

<sup>5</sup> Véase nuestro prólogo a Olmo, L., *En el tiempo* (Poemas, selección), pról., de. y not. de Adelardo Méndez Moya, Málaga, Tiempo de charol, en prensa. Entre los poemas, en este sentido pueden interesar especialmente “Poemas del hombre” y la conocida “Canción del juglar”.

definitiva: Lo convivencial, el ser humano como eje de las propuestas escénicas con un sostén poético-dramático, distorsionado o no. (...) Como preferencia, sigue dominando en mí la inclinación hacia las formas tragicómicas. Y siempre procurando no perder de vista las transformaciones de un espectador acostumbrado ya a la multiexpresión de los medios de comunicación actuales.<sup>6</sup>

Esta segunda parte de su respuesta apunta a los medios expresivos empleados por el autor, que, cuando menos, le alejan un tanto del “realismo”. Desde sus primeras piezas, como *El milagro* o *El perchero* (ambas de 1953), encontramos el retrato no pasivo de la sociedad, la solidaridad, la clara oposición al sistema establecido, mediante la verificación de una intuitiva, mas no improvisada, escritura que penetra en otras vías y en otros sistemas teatrales que superan ese estrecho marco que se la aplica.<sup>7</sup> De este modo, ya en *El perchero* (1953) nos encontramos elementos plenamente surrealistas, integrados en una atmósfera onírica que remite a la realidad inmediata, empírica o no, que contribuye a la creación de esta ensoñación. Asimismo, la alegoría escénica, sometida a revisión, aparece en *El milagro* (1953), *La camisa* (1960) y *Plaza menor* (1967). Este espíritu poético, a su vez, se hermana al esperpento, en no pocos casos.<sup>8</sup> A su lado, el absurdo, lo grotesco, lo irónico y una considerable cantidad de sistemas diversos se detectan a lo largo de toda la labor dramática de nuestro autor. Pero es a partir de 1973, con *José García*—al año siguiente se produce la revisión y la publicación de *Historia de un pechicidio o la venganza de don Lauro*— cuando se produce el más notable distanciamiento del realismo (si se quiere, decimonónico) por parte de Olmo, si bien nunca se desvincula absolutamente de él. Elementos propios del cine y la televisión, inclusión de números musicales —populares o grotescos—, utilización del flash-back y una importante potenciación de los sistemas señalados más arriba se constituyen en elementos básicos de esta dramaturgia que experimenta en la búsqueda del teatro total.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Fernández Insuela, A., “Encuesta...”, art. cit., p. 7. La pregunta y su respuesta aparecen consignadas con el nº 1.

<sup>7</sup> Puede verse Martín Recuerda, J., “Estudio preliminar” a Olmo, L., *La pechuga de la sardina. Mare Vostrum. La señorita Elvira*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986, pp. 24-29.

<sup>8</sup> Este hibridismo de tratamiento produjo extrañeza en la crítica, que, en coasiones, no llegó a comprender sus efectos. A este propósito, véase el trabajo de Monléon, y la consiguiente respuesta de Lauro Olmo, en Olmo, L., *Teatro (La camisa y El cuarto poder)*, Madrid, Taurus, 1970.

<sup>9</sup> Un factor de importancia que debe ser considerado es el de las fuentes de Olmo, que ha sido objeto de atención y estudio en numerosos trabajos. en función a la obligada brevedad de esta intervención, aquí debemos obviarlo. Podemos remitir, entre otros, a dos ensayos que se ocupan de ellos: Oliva, C., *Disidentes...*, ob. cit., pp. 122-129. Y más reciente y breve: Nicholas,

Lo que titulamos “último teatro de Lauro Olmo” abarca siete espectáculos teatrales, a los que se añade un grupo de piezas breves. Todos ellos han sido creados entre 1975 (*Spot de identidad*) y 1992 (*Desde abajo*). Tres de estos espectáculos están conformados por varias obras cortas, enlazadas por el asunto, por el tratamiento, por el contexto escénico o por el espíritu que comparten entre sí, al modo que se estructura *El cuarto poder*, mientras que los cuatro restantes se configuran como el desarrollo de una única pieza. Estos textos los hemos agrupado en dos bloques atendiendo al criterio clasificador de la ubicación temporal del tema sobre el que versa cada uno de ellos. Un tercero lo formarían las obras breves independientes.

El primer grupo se compone de dos dramas de asunto histórico, cuyos hechos se producen en tiempos pretéritos, y son siempre tratados desde el particular prisma poético del autor, lo que los aleja un tanto de lo que se denomina “drama histórico”.<sup>10</sup>

*Pablo Iglesias* (1983; estrenada en febrero de 1984 y publicada en Coruña, Ediciós dos Castro, 1984) es el primero. Reproducimos, por lo breve y acertada, la síntesis de la pieza que propone César Oliva:

Biografía apasionada del singular tipógrafo que llegó a fundar el sindicato español más veterano, la Unión General de Trabajadores... La obra está estructurada en una serie de flash-back que surgen de la mente del protagonista, que inicia y termina el drama cuando contaba con la edad de sesenta años. Sin cambiar de fisonomía, el actor se introduce en escenas con chicos de su barrio, con su madre, en la imprenta donde trabaja y todos sus recuerdos. Estas escenas se van sucediendo con cierto sentido cronológico, apoyándose en todos los referentes históricos que el teatro puede ofrecer (voceadores, viandantes, máscaras, un ciego “que parece un dibujo de Castelao” y los propios personajes dando discursos), además de los estéticos, con algunas recreaciones a caballo entre la rememoración de la zarzuela (escena de Casta, Susana y don Hilarión) y el drama naturalista (connotaciones dicentianas del *Juan José*).<sup>11</sup>

Esto debe completarse con un dato de indole ideológica, un tanto evidente pero que debe reseñarse: el desarrollo de la obra presenta a un muy humano, sencillo y solidario

---

R.L., *El sainete serio*, Murcia, Universidad, 1992, pp. 58-59 y, sobre todo, 74-75.

<sup>10</sup> Así se expresa Cesar Oliva, refiriéndose a la obra *Pablo Iglesias*: “[Olmo] propone una especie de biografía, tampoco muy en la línea del drama histórico (...)”, en Oliva, C., “Breve itinerario poreal último drama histórico español”, *Estreno*, XIV. 1, primavera, 1988, p. 9.

<sup>11</sup> Oliva, C., *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, p. 282. Semejante noticia, aunque más breve, proporcionan Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin en “Is there life after Lorca?”, incluido en Halsey, M.T. & Zatlin, P., de., *The Contemporary Spanish Theater*, New York, University Press of America, Inc., 1988, p. 14.

Pablo Iglesias que, finalmente, ocupa el primer escaño socialista de España (el movimiento obrero estaba excluido del panorama político español)<sup>12</sup>. Como puede comprobarse merced a lo expuesto, en esta bella pieza se emplean procedimientos técnicos de importancia. Algunos más coincidentes con otras obras de distinto autor, cercanas en el tiempo (v.gr., el uso del flash-back y de las máscaras, aunque con significación bien distinta, en *La detonación*, de Buero Vallejo, de 1977), otros menos (como la hibridación género chico-naturalismo o la interacción de lo evocado y lo que sucede en el presente), todos ellos de interés. Desde el flash-back que inicia la obra hasta la noticia final de la obtención del escaño coreada por organillos y la voz popular, que se cierra con el sonido de la maquinaria de imprenta, asistimos a un gran despliegue de medios e imaginación teatrales que convierten al drama en una excelente obra de arte literario, innovador respecto al realismo con que se le vincula.

*Luis Candelas (El ladrón de Madrid)* (1987, inédita) es la obra que completa este conjunto. Se trata de un espectáculo musical que el INAEM encargó a Lauro Olmo (autor del texto) y José Nieto (autor de la música) que todavía está por estrenar,<sup>13</sup> que gira en torno a la figura del mítico héroe-bandido, de hondas y claras raíces populares. El texto nos presenta la actuación de Candelas desde los palacios nobiliarios hasta las tascas del pueblo, a lo largo de una serie de episodios de sus actos —no carentes, en mayor o menor medida, del espíritu del pícaro— hasta su ejecución en la plaza pública por el sistema del garrote vil. En el transcurso de la obra percibimos constantes referencias político-sociales (tan presentes en toda la literatura de Olmo) que refuerzan la consideración de “héroe” por parte del pueblo hacia Luis Candelas. Se produce un fuerte contraste entre el “modus vivendi” y las diversiones y apariencias de los nobles y los propios del pueblo llano; Luis Candelas, ubicado en este grupo, penetra en el mundo de aquéllos, alterando y transgrediendo sus leyes y valores. El conservadurismo de los privilegiados se enfrenta al progresismo popular (de Candelas se asevera, en tono de insulto por parte de los nobles, que es “masón, liberal y afrancesado”). Esto se reitera en el apoyo a la constitución de 1812 que manifiestan los personajes, rubricado por la exclamación del protagonista ante la muerte de Fernando VII: “¡Ha muerto el rey! ¡Vivan los radicales!”. El ambiente popular se nos transmite mediante la sucesión de episodios de clara vinculación con ello: los cantables del pueblo y de tonadilleras, las escenas de tabernas, el momento en que los mendigos se disponen a las puertas de una iglesia. Y, por supuesto, en la graciosa picaresca que se invierten en los robos que presenciarnos. Robos en los que “ni una gota de sangre se derrama”, se insiste como rasgo caracterizador del grupo de hampones, que les hace merecedores del respeto y de una cierta admiración de quienes les rodean. A pesar de ello, aun habiéndose negado el

---

<sup>12</sup> Vid. Halsey, M. Th. “Introduction to the historical drama of post-civil-war Spain”, *Estreno*, XIV.1, cit., p. 12.

<sup>13</sup> Así lo testimonia Olmo en Fernández Insuela, A., “Encuesta...”, cit., p. 8.

propio Candelas a llevar a cabo el secuestro de la infanta Isabel, y en contra de sus esperanzas, al resultar detenido por el robo de una capa, es ajusticiado como ladrón en la plaza. Estas líneas argumentales se expresan en el escenario sirviéndose de múltiples elementos: algunos “tipos” del siglo XIX aparecen representados por maniqués, presentes en las escenas del robo de carteras y relojes, en el baile de uno de ellos con la “Manola”, en el camerino-gabinete de Candelas o en el momento en que éste es apresado. Por otro lado, la muerte del monarca absolutista se representa en escena de sombras chinescas. Otros pasajes se describen mediante acotación: “tanscurren con cierto aire de cómic” y similares. Y, finalmente, hay otros dos momentos, próximos a la ejecución del protagonista, que deben destacarse: aquél en que Candelas da lectura a la carta de alegación que él escribió en realidad, en presencia de la sollozante María y, poco después, la rememoración de su nacimiento, en el que las mujeres comentan que la señal que el niño muestra en la lengua es manifestación de extraños augurios, prontos a cumplirse en el presente del texto. En definitiva, estamos ante un espectáculo novedoso, muy rico en personajes, matices y paisajes (internos y externos), que utiliza diversas técnicas poco menos que inéditas en la aplicación al género y que muestran la experimentación y búsqueda de nuevos caminos sin, por ello, abandonar los que les precedieron, que intenta Lauro Olmo.

El segundo grupo anunciado lo componen cinco textos cuyo común denominador es el planteamiento y la preocupación por temas contemporáneos, propios de nuestro presente. El alcance de estas obras se nos antoja amplio y el uso, casi derroche mas nunca abuso, de elementos técnicos en manos del autor expresa en su colma medida el dominio de estos junto a su preocupación por la expresión estética y dramática, que supera con creces, reiteremos una vez más, los estrechos límites del realismo.

*Spot de identidad (o Los maquilladores)* (1975) no disfrutó del premio del estreno a poco de ser concluida, si bien lo tuvo próximo.<sup>14</sup> Desde entonces no conocemos nuevas

---

<sup>14</sup> Fernández Insuela recoge cómo en la prensa de principios de 1976 “se indica que dicha autoridad [Director General de Música y Teatro] ha pedido a César Oliva que forme una compañía de actores en paro para representar *Spot de Identidad*. Esto último, que sepamos, no se llevó a cabo pero si los informes como el propio Olmo señala unos dos meses después”, extraído de Fernández Insuela, A., *Aproximación a Lauro Olmo (Vida, ideas literarias y obras narrativas)*, Oviedo, Universidad, 1986, p. 134. El propio Oliva lo confirma, sin atribuirse la coordinación del presunto proyecto, en Oliva, C., *Cuatro dramaturgos “Realistas” en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*, Murcia, Universidad, 1978, nota 52, p. 76. A pesar de los aciertos del investigador, que celebramos, no podemos menos que poner en duda su suposición de que *Spot de identidad* procede de *Las mesas*, ya que ésta da origen a otra pieza distinta, como expone en la referida nota 52 a *Cuatro dramaturgos...*, ob. cit., y reitera en Oliva, c. *El teatro desde 1936*, ob. cit., p. 281.

tentativas de estreno, aunque será publicada, previsiblemente, en 1993.<sup>15</sup> El propio Olmo nos proporciona la primera noticia sobre ella:

obra sobre la crisis de una serie de valores convivenciales reflejándose en una edad que pudiéramos llamar otoñal, y así es llamada por muchos, del ser humano... a algunos les pilla en medio, en una especie de condena biológica que les hace recurrir a ilusorias argucias, impulsados por los spots publicitarios.<sup>16</sup>

Y, un año después,

*Spot de identidad*, tema con breves apoyaturas musicales basado en la crisis de ciertos convencionalismos sociales trivializados por la sociedad de consumo. Una crisis de transición planteada, como situación límite, en el momento menopáusico de unos cuantos personajes que, procedentes de la época del 'carnet de identidad', aspiran a mantenerse en forma en ésta, que es la del 'spot de identidad'.<sup>17</sup>

La acción se desarrolla entre dos matrimonios formados por sendos funcionarios y sus respectivas mujeres, interpretadas por una sola actriz, de edad madura, rodeados por una serie de maquilladores, hombres-anuncio, cameraman y un regidor, que participan de lleno en determinados momentos. Las relaciones entre los miembros de cada pareja, subyugados al mundo de las imágenes y los mensajes publicitarios; las existentes entre ambos matrimonios, con una posibilidad de adulterio mediatizado a su vez por la influencia de la publicidad; las escenas de casa y la fundamental del "exterior"; etc., muestran ese ámbito dominado por lo aparente, por lo disfrazado (evidenciado por la utilización y las referencias a bisoñés, pelucas, puentes dentales, rellenos y otros postizos), por la necesidad de consumir que plantea Olmo. Y el hecho de que todo es apariencia se reafirma en los instantes inicial y final de la obra: todo lo que hemos

---

<sup>15</sup> Olmo, L., *Spot de identidad o Los maquilladores*, intr. de Adelardo Méndez Moya, Murcia, Universidad (Antología Teatral Española), en prensa. Para un análisis más extenso y pormenorizado de la pieza remito al prólogo de esta edición.

<sup>16</sup> "Encuesta (...) Lauro Olmo", en AAVV, *El año literario español*, 1975, Madrid-Valencia, Castalia, 1975-76, p. 176, cit. en Fernández Insuela, A., *Aproximación a Lauro Olmo*, ob. cit., p. 119.

<sup>17</sup> Fragmento de la intervención de Lauro Olmo en el ciclo "Literatura viva" organizado por la Fundación Juan March en 1976, publicado en AAVV, *Teatro español actual*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1977, pp- 89-90. En Medina, M.A., *El teatro español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1976, p. 28, Olmo ofrece un comentario sobre la obra casi idéntico al transcrito.

presenciado no es más que la realización de un spot publicitario. Guiño irónico de Olmo, ya que el spot critica, bajo la forma del esperpento, la saturación, el constante bombardeo de publicidad a que se ve sometido el ciudadano televidente y seguidor de los restantes medios de comunicación. Gran parte de los diálogos se verifica en slogans (de insecticida, de somier, de crema antiquemaduras, de productos contra el envejecimiento, especialmente, tinte para el cabello, de estimulantes sexuales y otros), en la mayoría de los casos intencionadamente molestos e incongruentes, que impiden la comunicación y favorecen la anulación de los sentimientos y de la personalidad. Esta importancia del diálogo, ya señalada por Luciano García Lorenzo,<sup>18</sup> se complementa con multitud de elementos escénicos y plásticos que dotan de gran espectacularidad a la obra. Entre ellos se hallan los efectos televisivos, logrados merced a la iluminación y la aparición de cámaras, la música y bailes, el manejo de máscaras y disfraces y la actuación de los hombres-anuncio. Pero son dos las escenas que confieren especial importancia a este show teatral, en el que se combinan esperpento, surrealismo, visión imaginada u onírica y teatro del absurdo. Poco después de iniciarse la segunda parte entran en acción los maquilladores. Toman a la mujer “más avejentada, más cansada, menos viva” y se disponen a remozarla. El ágil diálogo que se produce no tiene desperdicio. A base de peluca, pintura y maquillaje faciales y de uñas, vestuario –faja incluida– y una máscara que ocupa medio rostro se realiza la transformación de la mujer. Transformación que, a pesar de restringirse a lo físico y ser circunstancial, afecta a su forma de actuar. Esta escena, sin interrupción, desemboca en la segunda referida más arriba. Ella, metamorfoseada, se encuentra en un night-club. Su marido, también cargado de postizos, no la reconoce e intenta seducirla. Aparece el otro matrimonio. Conversación tan insustancial como las que suelen mantener. Se personifica “el padre”, “eje de un mundo en el que todavía no dominaba la imagen, el spot”, que nada más es percibido por uno de los presentes. Se inicia, por parte de la “cambiada” mujer un “esperpéntico streep-tease” a lo largo del cual se va deshaciendo de sus adornos”, de la pintura, de su nueva belleza creada, terminando con cuerpo y rostro pringado por los “chorretones” del rimel y la pintura. La descomposición se propaga a los presentes, alguno de los cuales también reacciona ante “el padre” e intenta estrangularlo. El doble cambio efectuado en la mujer (el primero de “mejoría”; el segundo de degradación) sobre el escenario, sumados al baile y a la intervención del “padre” configuran una segunda parte llena de ritmo, de teatralidad y de experta utilización de multitud de medios expresivo-teatrales sin, por ello, desdeñar de la primera parte del espectáculo. Después de diecisiete años, *Spot de identidad* se ofrece como una pieza dramática de rabiosa actualidad.

*La jerga nacional* (1986, estrenada en abril de 1986) se conforma como un

---

<sup>18</sup> Vid. García Lorenzo, L., prólogo a Olmo, L., *La camisa. English Spoken*. José García, Madrid, Espasa-Calpe (Selecciones Austral), 1981, p. 22.



conglomerado de pequeñas piezas que, unidas, integran el espectáculo completo.<sup>19</sup> Su estructura no se limita a la mera concatenación de las obras cortas que lo originan. Los elementos de conexión, los “marcos” escénicos, como el “Café Español” o la canción “Hispanis-Babilon”, que abre y cierra *La jerga nacional*, y el espíritu que recorre el espectáculo, le confieren unidad propia. Las piezas breves, inicialmente independientes, pasan a formar parte del todo, por lo general, no sin sufrir alguna modificación del autor.<sup>20</sup> El plan de la obra viene a ser el que sigue: tema musical “Hispanis-Babilon”, con presentación de algunos personajes, permanentes de la pieza. A continuación *La Benita*: contraposición de concepciones, visión del mundo y pensamiento entre dos hermanas en presencia de “don José”, la una de ideas tradicionales frente a la otra, liberada. El desparpajo de ésta, su comportamiento, su sinceridad chocan con la “prudencia”, la “educación” y el papanatismo de aquélla. Se intercala un momento de la relación entre una pareja. Tras un número musical en torno al DNI, sucede el “Auto de fe de la identidad censada” (la identidad mantenida de acuerdo con el carné), ambos interrelacionados. *Los quinielistas* es la siguiente minipieza: trabajadores cuya esperanza de salida de su situación actual radica en el acierto de una quiniela. Nuevo juego cantable. Le sigue un escena con rasgos pertenecientes a *El pre-electo* y *las putifláuticas*, que se inicia con la fe de éste en la posibilidad de que figure en las listas electorales y lo que necesita y pide a su madre. En ese instante hace su aparición el enigmático personaje “X”, quien se dirige a su mesa entre la reacción de los demás asistentes al local. A continuación *¿Qué hago con la vuelta?*: los problemas de una mujer de condición humilde y la propuesta de escape que le hace la prostituta que es su interlocutora (prostituirse ella también). Ésta da paso a la reanudación de *Las putifláuticas*. Su lenguaje, sus asuntos (drogas, los clientes...). A ellas se incorpora la agobiada personaje de la escena anterior. Una de ellas toma asiento junto al pre-electo. Entra en escena el primo del posible candidato. Reconoce a la prostituta y, tras un instante, alecciona al pre-electo en el lenguaje empleado por el requerimiento político que recuerda a una escena análoga de *Un cierto sabor a angulas*. *José García* es la continuación. La carencia de identidad individual, la incomunicación, la opresión se muestran evidentes. Los “José García” se rebelan contra su situación, para rendirse a ella con posterioridad. César Oliva indica que “el concepto de medida, entre la pretensión temática y el tiempo y forma escénica se hace modélico... son varios José

---

<sup>19</sup> No es la primera vez que Olmo emplea este sistema de agrupación de obras cortas. Resulta de sobra conocido su trabajo *El cuarto poder*, constituido por seis piezas, más una séptima, *El tonto útil*, que puede sustituir a alguna. Por otra parte, como se verá, el autor volverá a valerse de este sistema, hasta hoy, en otro par de ocasiones.

<sup>20</sup> Para información acerca de las obras cortas, las técnicas, las fuentes y un estudio del espectáculo puede verse Méndez Moya, A., “Nota introductoria” a Olmo, L., *La jerga nacional*, Málaga, *Canente. Revista literaria*, nº 11, en prensa.

García quienes ejemplifican un mismo problema que no terminan de superar”,<sup>21</sup> referido a la obra breve. Por su parte, Luciano García Lorenzo relaciona, como Oliva, la minipieza con el absurdo. Concede la opresión sobre los hombres a sus mujeres que “responden al arquetipo de una buena parte de las mujeres españolas”,<sup>22</sup> pues con su conducta y su moral dominan a los hombres, quedándoles a estos poco más que el pataleo. Con la canción de los “Pepe-José García” concluye la pieza corta. Por ello García Lorenzo no acierta plenamente el significado del personaje “X”, si bien algunas de sus propuestas no parecen desacertadas.<sup>23</sup> Esto lo refiero porque la última obra breve, *Ése que nos mira*, gira en torno al mencionado “X”. El resto de personajes, al ignorarlo todo acerca de él, se violenta en su contra. El camarero les apacigua al hacerles partícipes de la condición de ciego del aludido. El ciego, el simbólico ciego (guiño que nos dedica Olmo), finalmente habla un única vez. La obra concluye con la repetición del “Hispanis-Babilon” como digno colofón. Este es, en síntesis, el desarrollo de *La jerga nacional*, con las obras que la componen especificadas, esa pasarela que es el “Café Español” por la que han desfilado todos los personajes, hasta llegar al extraño “X”, que todo lo ve sin ver, excelente contexto para representar la piel de toro en que se mueve, vive, actúa, disfruta y padece esa diversidad de tipos mostrados por el autor. Así, la falta de comunicación, la obsesiva relación identidad-DNI, el argot político, la confianza en el milagroso juego de azar y la evolución de la mujer y su situación sexual-social (a esto nos referiremos en seguida) son temas que preocupan a Lauro Olmo y que, en consecuencia, aparecen en su literatura con cierta frecuencia, también presentes en *La jerga*. Por otra parte, podemos señalar la música, en ocasiones tan cercana al género chico, la utilización de un lenguaje vivo, popular, actual (unido, a ratos, a las jergas de putas, políticos, etc.) y la aparición de elementos propios del teatro del absurdo, junto a los propiamente realistas, que llevan a algunas escenas a caer en auténtico caos, como aspectos destacados del experimentalismo llevado a cabo en esta obra.

*Instantáneas de fotomatón* (estrenada en enero de 1992) es un espectáculo constituido por tres piezas independientes entre sí, cuyo nexos unitivo se fundamenta en el tema, en palabras de Olmo, de “el devenir de la mujer española más o menos distorsionado por la visión teatral”,<sup>24</sup> sin querer ser “un tríptico sobre unos cuantos instantes fotomatónicos”<sup>25</sup> de tal devenir sino un acercamiento a todo el proceso, que se

---

<sup>21</sup> Oliva, C., *El teatro desde 1936*, ob. cit., p. 281.

<sup>22</sup> García Lorenzo, op. cit., pp. 34-35.

<sup>23</sup> Vid García Lorenzo, L., op. cit., p. 35.

<sup>24</sup> Estas palabras pertenecen a la primera de las dos advertencias que Lauro Olmo coloca precediendo a la redacción del espectáculo en sí. Desde ahora las citaré como “Advertencias”.

<sup>25</sup> Nota de Olmo incluida en el programa de mano del estreno valenciano.

extrae de las tres piezas concretas, se somete a una abstracción y, por inducción, nos presenta el fenómeno completo. Así, el panorama propuesto por Olmo se realiza como una indagación de la evolución sexual y social de la mujer en España en los últimos casi cincuenta años, que parte de la preocupación del autor por el asunto. Preocupación constante en el dramaturgo desde 1962, año en que elabora *La pechuga de la sardina*. De acuerdo con esto, responde a una entrevista en los siguientes términos: “La represión sexual es desde luego un tema más o menos acuciante... El virgo se tiene o no se tiene; se da o se regala. Pero cuando el virgo se vende o se compra, cuando se convierte en mercancía del subdesarrollo, se yugula una de las manifestaciones más importantes de la libertad humana, la sexual”.<sup>26</sup> Una vez más el consumismo, el poder de lo que se logra con dinero, tema fundamental de *Spot de identidad* vuelve a perjudicar el desarrollo libre como tal del ser humano, en este caso particular, mostrado en la mujer y su contexto vital.

*Instantáneas de fotomatón*, como ya indicamos, consta de tres obras breves, expresadas mediante técnicas distintas y representando, cronológicamente, tres tiempos distintos: “La primera es como un preludio. La segunda, anda alrededor de los setenta... La tercera es una reacción que se mueve por la vía de la tragicomedia popular. En definitiva, las tres vías serían la del teatro intimista, la del sainete actual y la de la tragicomedia de siempre, respectivamente”.<sup>27</sup> *La señorita Elvira* es la primera pieza corta, el primer momento. Representa los cuarenta. En la edición<sup>28</sup> del texto la precede una frase significativa: “A modo de recordatorio”. Un funcionario interroga a la protagonista, cuyo nombre da título a la pieza, acerca de sus apellidos y edad, lo único que le interesa, para ser inscrita en el registro que finalmente no es otro que la objetivación de lo que representa el siniestro funcionario: la muerte. A lo largo de la acción comprobamos la opresión que sufrió Elvira, la “falta de vida” de sus padres, la educación y el trato recibidos que, inexorablemente, le hacen desembocar en la situación actual. Esto se ve reforzado por la incapacidad de comunicación que se produce entre el funcionario y Elvira. Los elementos escénicos que posibilitan la acción son diversos: una mesa que brota del suelo, el reloj de arena, las máscaras, fundamentales una vez más, las proyecciones cinematográficas y la exteriorización de lo evocado por Elvira, que concluyen con la visión del rostro del funcionario, hasta entonces de espaldas, esto es,

---

<sup>26</sup> Isasi Angulo, A.C., *Diálogos del teatro español de posguerra*, Madrid, Ayuso, 1974, p. 289.

<sup>27</sup> Olmo, L. “Advertencias”, cit.

<sup>28</sup> La puesta en escena del texto ha sido realizada y emitida por televisión en dos ocasiones. En cuanto a ediciones, cuenta con cuatro hasta el momento. Citamos por Olmo, L., *Mare Vostrum. La señorita Elvira*, Coruña, Ediciós do Castro, 1982, pp. 79-95.

el rostro de la muerte, en un momento de gran intensidad.<sup>29</sup> La siguiente obra corta es una nueva versión de *La Benita*, a la que nos referimos brevemente a propósito de *La jerga nacional*. El enfrentamiento entre las dos hermanas, una atada por tapujos y prejuicios, la otra libre, es el mismo, con variaciones en los diálogos. La más notable variante es la introducción, al final, de una escena desarrollada entre una pareja de adolescentes, que con su juventud, su nueva mentalidad y sus concepciones se contraponen al pensamiento y a la moral anterior, superándolos. El espectáculo se cierra con *El orinal de oro*, pieza que se configura como un caótico esperpento, con cierta tendencia iconoclasta que, a su vez, humaniza todo lo presentado y que eleva a un carácter cercano al portento la simple visita acuosa al templo de los mirones palomos, cojos en su esencia y existencia, o sea: la solemne meada. tres prostitutas conversan con “El Sacris”, “sacristán renegado al que se le nota cierto tufillo eclesial de cuando ejerció el divino oficio”, transformado en chulo putero, gratuito cliente del “establecimiento” en que manda. El coloquio versa en torno a lo mal que se da el “negocio”. La causa es clara: no se encuentran mujeres decentes. Y “si no hay mujeres decentes no hay putas”. Rememoran, con melancolía, la virginidad, olvidada y prácticamente inexistente. En eso aparece una señora que parece reunir las características propias de lo que apenas es un recuerdo. Y, en efecto, se trata de una virgen. Le proponen que orine, para poder ellos registrar en cinta magnetofónica el sonido del chorrillo y mantenerlo como preciosa reliquia. Ella se opone, tras sobreponerse al choque y a la indignación que le provoca la petición. No cesa la persuasión y termina por acceder. Al efecto, se hacen con un orinal y una grabadora. La señora ingiere vasos de cerveza que faciliten la labor. Al fin, rodeada por las prostitutas y después de hacer salir de escena al “Sacris”, micciona en el orinal. El sonido se graba, ante las muestras de admiración de las presentes. Concluida la operación, se procede a la realización de la liturgia del orinal y su áureo contenido, con reproducción del “eslabón acústico perdido” (el líquido silbido) incluida. Se arrodillan, se improvisa un peculiar bautismo y se eleve el valioso tesoro. La ceremonia viene acompañada por el “Aleluya” de Haendel, a modo de celestial colofón musical. La obra concluye, y con ella el espectáculo. Un final “caliente”, asaz líquido, adecuado a la importante propuesta teatral que es *Instantáneas de fotomatón*.

*Estampas contemporáneas* es el título genérico del penúltimo espectáculo que nos ocupa, el cual, como en el caso anterior, integra tres piezas breves. Creado en junio de 1992, no ha sido estrenado. Mas dos de las obras serán publicadas próximamente, como

---

<sup>29</sup> Puede consultarse, a propósito de esta pieza, Martín Recuerda, J., “Introducción” a Olmo, L., *La pechuga de la sardina. Mare Vostrum. La señorita Elvira*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986, pp. 49-52.

ya lo fue la primera.<sup>30</sup> El espíritu que recorre las tres piezas es el de la vida política, su evolución, las actitudes que provoca y su significación. En clave cercana a las de *Spot de identidad* y, sobre todo, *La jerga nacional*, se nos participa una peculiar visión de los acontecimientos, siempre recreados, relativos al asunto apuntado. El humor, la ironía, el absurdo son de nuevo utilizados por Olmo como caminos expresivos que conducen al deseado resultado. El espectáculo se inicia con *El espíritu del pedestal*. El personaje “Gabi” regenta un negocio callejero consistente en el alquiler y venta de pedestales. Sus clientes son “aspirantes”, gente de la calle (en el texto, cuatro) que, por el módico precio de cien pesetas, suben al pedestal y durante un cuarto de hora permanecen en él, mimando la “poss señora”, muy “imperial”. Cuando les llega el turno a los referidos aspirantes, erguidos cual estatuas, experimentan un cambio de humor y de talante notables. Sólo atiende al trato de “Excelencia”, se creen transportados por coches oficiales, oyen vítores, se contagian del vocabulario y la palabrería de los “próceres”, etc. La actitud cambia de acuerdo con la importancia política (hay aspirantes más modestos que otros), pero, en general, el pedestal eleva al personaje en altura física y espiritual. Se apodera de ellos el “espíritu del pedestal”, incluso antes del alzarse al deseado promontorio. Los clientes son tantos que “Gabi” piensa subir los precios. Algunos, en su afán, adquieren pequeños pedestales, para ensayar en casa, desnudos ante el espejo del cuarto de baño. Todo ello se complementa con la “Peridis-Gallery”, figuritas de los “inmortales del momento” (figuras de la política, militares, eclesiásticos y seculares) que vende un comerciante a cuarenta duros. En definitiva, un jocoso retrato del espectro de medro político que nos invadió y cuyas secuelas aún perviven. *El hombre rechoncho*. La segunda obra, se conforma como lúdica metáfora de nuestra transición política. La escena representa una plaza con estatua ecuestre a la que le falta el jinete. El alcalde (del “movimiento”), junto al secretario, se muestra muy nervioso porque el monumento está incompleto. Pronto llegará “Él” para inaugurarla. Hace su entrada el escultor, cuñado del alcalde. No pudo terminar a tiempo el encargo. La gente, deseosa, quiere penetrar en el recinto, lo que es impedido por el guardia, efectuando disparos al aire, acción que el mismo alcalde llega a emprender. Ruido de motores. Era la guardia africana que suele preceder al coche de “Él”. Conminan al escultor a que traiga el jinete. El “hombre rechoncho” se cuela entre la gente y llega hasta el alcalde. Es ejecutivo, miembro de la banca. Él y el alcalde se conocen desde la infancia, donde aquél superaba a éste. El “hombre rechoncho” intenta proponer una solución, pero le expulsan del lugar sin escucharle. Al secretario —cuya plaza obtuvo merced al alcalde y al escultor, es decir, “por oposición”— se le ocurre una idea que indigna al alcalde pero entusiasma al

---

<sup>30</sup> Tengo noticia de que *El hombre rechoncho* y *El maletín* aparecerán en el nº 11 de la revista *Monteagudo*. Por su parte, *El espíritu del pedestal* fue publicada hace algunos años por Luciano García Lorenzo (en AAVV, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 293-305).

escultor. Conversan y deciden llevarla a la práctica. La idea no es otra sino subir al “hombre rechoncho” sobre el caballo, en sustitución de la estatua. Él se presta al juego, que coincide con la propuesta que no le permitieron formular. Trepa hasta el lomo del caballo y adopta una apostura elevada. Suena el himno patriótico. En escena queda el “hombre rechoncho”, en su pose, sobre el caballo. Los demás van a recibir al ilustre visitante. Pero éste pasa de largo sin detenerse, al modo del famoso “Mr. Marshall” de Berlanga. Tras un nuevo altercado con el pueblo, regresan a escena los ausentes. El alcalde, furioso, exige al rechoncho que baje. Éste hace caso omiso. Intenta derribarlo a tiros, mas no quedan balas. Ambos personajes discuten (“¡Baja!” “¡No me da la gana!”), se insultan, en un tono infantil que se contagia al himno. La pieza concluye con la llamada de ambos a sus respectivas “mamás”. El caballo ha sido “tomado” por un orden nuevo, distinto al del alcalde que, desolado, queda fuera de escena. La tercera y última pieza es *El maletín*, en una línea, si se quiere, más dramática. Una oportuna llamada de atención con que nos obsequia Lauro Olmo: ante la “puerta utópica” queda el resto de una cola por cruzarla, compuesto por dos individuos, acompañados por un guardián. Detrás de la cola está la utopía. Quienes esperan van mal trajeados y exteriorizan mal humor; los que proceden de la mencionada puerta salen felices, radiantes, luciendo buen vestuario y portando un maletín, símbolo de la mejoría experimentada por su contenido (a uno se le abre y está repleto de billetes) y su significado. Detrás de la puerta está la pretendida utopía acomodada, de dinero, etc. Una alienación, denominada “Orden nuevo”, en la que desaparecen los individualismo y los contrastes. Es la “época de las canonizaciones”. El “hombre mal trajeado”, el “hombre del silbido” y el guardián son, como éste se encarga de aclarar, los tres últimos que quedan. Se escucha el “Himno de la alegría”; ante la emoción que siente el “hombre del silbido” el guardián explica que debe abstenerse de manifestarla y que se acostumbre. De la puerta salen “él” y “ella”, hermosos, mostrándose, palpándose. Antes eran un “don nadie” y una prostituta; a partir de ahora son dos “Ex” (en nuevo orden se olvida el pasado). Recuerdan los acontecimientos de Numancia, considerados como una reliquia. El “hombre mal trajeado” atraviesa la “puerta utópica”. El que queda sería “el único que aún podría sostener la antorcha que delataría a todos”. emerge de la “puerta utópica” un “hombre imponente”, con su correspondiente maletín. Comenta cómo la “plantilla”, los que llevarán a cabo las labores físicas, manuales, inferiores, estará formada por africanos, portugueses y sudamericanos. No habrá ningún embajador “nacional” puesto que todos estarán proyectándose. El “hombre del silbido” reflexiona y se plantea la posibilidad de individualidad, de ser un numantino, de pasar a la historia. Pero el último no es él, sino el guardián (como él mismo dice, “todo está previsto”). Cuando, por fin, le llega el turno al “hombre del silbido”, medita y decide no cruzar la puerta. Al iniciar la acción de alejarse de ella, el guardián lo mata de un tiro. El propio guardián no entra por la puerta. En su última intervención, que cierra la pieza, libera una idea latente en la obra, que viene a ser el “aviso”, el contrapunto que anula toda posibilidad, por remota que fuese, de que el “orden nuevo” transformara algo en mejoría: “¿Por qué tengo yo que

proporcionarles esa tranquilidad? Compréndanlo: también las utopías tienen sus límites.” Que precisamente sea el guardián quien esto proclama, a renglón seguido de haber asesinado a un individuo que se resistía a “lo que debía”, completa el sentido de *El maletín*. Y con esta pieza nuestra terminan las *Estampas* contemporáneas, el recorrido que nos invita a realizar Lauro Olmo por nuestra realidad político-ideológica más cercana.

*Desde abajo* es el título de la última obra que trataremos. Redactada en septiembre de 1992, este trabajo teatral nos parece de importancia y envergadura. Esta “fantasmagoría”, como la define el autor, puede esencializarse así: desde la perspectiva humanizante, propia de Olmo, se establece una alegoría, tamizada y alterada por el esperpento, de la soterrada y degradada vida suburbana, de la infravida de quien todo lo ha perdido y, a pesar de ello, no se rebaja ni resigna, sino que se enfrenta, a su modo, a lo establecido, a lo que permanece. Esa alegoría dramática se centra en una vieja, Carmen, protagonista omnipresente y directora de la acción. esta vieja vive en un pasadizo subterráneo, fuma lo que le dan, come lo que puede y duerme entre cartones. En la acotación inicial se la caracteriza.

Aunque reducida a esta situación, no es una mendiga. Y esto se nota en sus modos, en sus expresiones de fuertes características populares. Algo, desde luego, se ha roto en ella. Hasta su lenguaje no es más que un permanente desfogue.

Al despertar, se asea, peina y pinta los labios; a pesar de su situación no renuncia a acicalarse y sentirse bella y limpia, más para sí misma que para los demás, en ese escondido rasgo de cierta coquetería. Por el subterráneo circulan personajes quienes, a excepción de un negro, que también habita en el pasadizo, y un niño, se manifiestan como fantoches y seres anónimos sin rostro definido (son “voces sociales”). Carmen se dirige a ellos con dureza, con brutalidad incluso, que choca al principio y va comprendiéndose conforme avanza la obra y entramos en esa paradójica metáfora de la indigente víctima de la incomprensión y las circunstancias que es la vieja. El negro, que carece de documentación y demás “papeles”, que toca el saxofón (melodías que subrayan lo perdido, la melancolía o lo fantasmagórico de ciertas escenas) por si los viandantes le echan monedas, despierta la ternura y el afecto de Carmen, quien se interesa y preocupa por él; el negro también se convierte en la única persona con quien Carmen comparte sus pensamientos. Su cariño l transmiten, asimismo, al niño de cinco años que participa en la obra. El resto de los que pasan por allí le desagradan, le resultan indiferentes o le indignan. Ella los define como “los de arriba”, los de la superficie, los de la ciudad, y desea que la dejen en paz, allí abajo, con sus fantasmas. Los que pasan reaccionan de distintos modos: la insultan, le recriminan su falta de educación, expresan un sentimiento caritativo, la amenazan con la agresión o la denuncia, le indican la consulta de un psiquiatra. Entre los “paseantes” destacan una viuda (que comparte con Carmen algún recuerdo de su trato con los hombres); el borracho seguidor del Gran Cristobalia (con él se produce una escena en que, como palabras ilustres, un viandante señala “libertad” y su acompañante quiere indicar otra, mas no recuerda el término, y es

la vieja quien la pronuncia: “solidaridad”); un individuo que reconoce a Carmen, que le menciona al hijo de ésta y que la vieja expulsa de allí, no sin brusquedad, al recordarle el trato recibido de su hijo; un vendedor de condecoraciones, que propone al negro que trabaje para él (las medallas evocan en Carmen, nuevamente, a los muertos, tan presentes en la acción); y, finalmente, un joven miembro de un grupo de teatro, que les propone al negro y a la vieja que se unan a ellos. Ella manifiesta que, en otro tiempo, quiso ser actriz. Se produce la rememoración auditiva de una escena de la guerra civil, en la que Carmen y su marido, al que mataron, se despiden. Un personaje importante, a pesar de su escasa intervención, es el “Fantoche 3<sup>o</sup>”. También vive en el subterráneo, aunque hace poco vivía “arriba”. Parece un bulto, entre los cartones. Cuando despierta, exclama “con una entonación muy peculiar: Pasaron, pasaron por aquí. ¡Yo los vi! ¡Juro que los vi!”, refiriéndose al solidario abrazo que fueron las brigadas internacionales que acudieron en socorro de la república. Este “fantoche 3<sup>o</sup>” conserva unas pequeñas banderas de numerosos países, mientras suenan las marchas de los viejos brigadistas. La vieja Carmen deja escapar una lágrima. Refiriéndose a este “fantoche”, Carmen asegura que él los vio y ella también. el negro encuentra una jeringuilla entre las ropas del “fantoche tercero”. Carmen se la quita, la tira al suelo y la pateo hasta romperla. La escena última se desarrolla como el final “esperado” por Carmen de la situación: unos tipos “de arriba” cruzan corriendo el pasadizo. Las máquinas limpian los subterráneos. La vieja hace que el negro se marche de allí. Reaparece el niño y Carmen le obsequia con las condecoraciones no vendidas. Por última, la protagonista intenta despertar al “fantoche 3<sup>o</sup>”, sin conseguirlo. Ha muerto. Ella descubre otra jeringuilla. Muestra intención de clavársela, pero desiste de su idea y la arroja lejos de sí. Se encara al público y, mirándolo fijamente, exclama: “¡Los vi! ¡Yo los vi!”, momento en que desciende el telón final. Estamos ante una pieza, insisto, de gran valor, que despliega un interesante y buen que hacer teatral, llena de juicios y consideraciones éticas, filosóficas, políticas, sociales y vitales, que cuenta con diversos medios expresivos y que refleja una desconcertante e injusta parcela de nuestro entorno.

Finalmente debemos mencionar, aunque sea de pasada, otras piezas breves de Olmo. La mayoría se integran, con variantes, en *La jerga nacional*, como las señaladas José García, *Los quinielistas*, *El pre-electo* y *las putifláuticas*, *La Benita* o *¿Qué hago con la vuelta?*, publicadas en revistas. *La señorita Elvira* cuenta con varias ediciones. *Un cierto sabor a angulas*, si bien no se traslada tal cual a espectáculo extenso, deja en *La jerga* un eco de la verborrea política que le sirve de base. En lo referente a *El espíritu del pedestal* debemos señalar que el texto incluido en las *Estampas contemporáneas* es una segunda versión del publicado por García Lorenzo, fechado en 1980. En éste, como variación más notable, encontramos un mayor acercamiento al género chico, la desaparición de ciertos personajes (Alejandro, Guardia) o la modificación de otros (los que ahora son “aspirantes” en la versión primigenia eran “quinielistas”) y el mayor número de canciones y referencias a temas ajenos existente en la primera respecto a la segunda redacción. Por último, *Don Especulón* es pieza de apoyo electoral a la



candidatura de D. Enrique Tierno Galván a la alcaldía de Madrid, en 1979. En ella, cuatro personajes muestran la situación de la ciudad, presa de la especulación, y el cambio a mejor que experimentaría si las ideas avanzadas, representadas por “Taquitos”, tomasen las riendas, que es lo que sucede en la obra. Este teatro breve de Olmo, que no teatro menor, contiene elementos de gran interés y requeriría un detallado y atento estudio que excede a la expectativa de las presentes líneas.

En conclusión, hemos intentado ofrecer un panorama de las más recientes creaciones dramáticas de Lauro Olmo, fijándonos en temas, estructuras teatrales, técnicas, sentido y finalidad. Un teatro honesto, coherente, comprometido y preocupado, que nos transmite plenamente los sentimientos que lo impulsan. Un teatro, en definitiva, que se encuadra entre nuestras principales manifestaciones dramáticas de este siglo. Esperamos, con esta primera aproximación, haber contribuido en algo a su difusión, a su conocimiento, a su estudio y a su valoración.