
ELEMENTOS TEATRALES DE LA NOVELA
AYER 27 DE OCTUBRE DE LAURO OLMO

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO
(UNED)

La obra en su contexto

Las historias políticas y económicas que abordan la época en que se publica *Ayer: 27 de octubre* (1957) de Lauro Olmo hablan de superación de la autarquía, de Plan de Estabilización, de drástica reducción de los ingresos, de reforma de la legislación, de recambio ideológico..., pero lo que percibe de la realidad el lector de esta obra -y de otras aparecidas por esos mismos años- son todavía las consecuencias y las secuelas dramáticas de la guerra.

El hambre, el paro, la emigración, el desarraigo, la discriminación social..., constituyen los temas fundamentales presentados, directa u oblicuamente, por los autores de estos años.

En el prólogo que escribe Lauro Olmo para *La Camisa* explica que ha querido exponer con claridad y sin ningún tipo de atenuación estos problemas: «Un problema del pueblo había que darlo de forma popular, sin concesiones» (Olmo, 1967: 10). Un día, el propio autor se encuentra con Juan, el protagonista, «de carne y hueso...: tenso, ensimismado, con un decidido afán en la mirada» (Olmo, 1967: 8). Juan se niega a emigrar, no quiere irse, se aferra desesperadamente a su tierra porque sabe que la mayoría de los que emigran no se van, sino que huyen, y que esa huida es la aceptación de la derrota. Juan no quiere sentirse un derrotado y comenta a sus hijos que «su hambre es de aquí. Y es aquí donde tienen que saciarla» (Olmo, 1967: 57).

Por otra parte, las condiciones de vida de los que han emigrado tampoco son alentadoras. Valentina, en *Las calles y los hombres* de José María de Quinto, «recogía del suelo la fruta deshecha (los granos de uva uno a uno, como en la recolección de la

aceituna allí en su pueblo» (Quinto, 1957: 70).

Para no desarraigat a los personajes del entorno rural, Ramón Nieto sitúa la acción de *La patria y el pan* (1962) en un doble escenario: un suburbio madrileño y el pueblo jienense de Torredonjimeno. Luciano, que en otro tiempo pensaba que «con la aceituna y la labra se podía pasar» (Nieto, 1962: 275), termina reconociendo que «uno se acostumbra a todo» y que en definitiva da lo mismo sufrir en un lado o en otro.

La inmigración a los grandes núcleos urbanos crea una mano de obra barata y genera importantes desequilibrios. Así lo pone de manifiesto el caótico y oscuro mundo de las chabolas, habitado por los protagonistas de *Los olvidados* (1957) de Ángel María de Lera.

Fuera ya de los ambientes de la marginación y de la pobreza, de las condiciones impuestas por la incuria y la miseria, gastan sus días los modestos empleados y los anodinos funcionarios, como Rogelio Alonso de Celis, el protagonista de *El empleado* (1949), de Enrique Azcoaga: «Hay muchas maneras de morir en este mundo, y una de ellas consiste en renunciar a la vida indudablemente vivida» (Azcoaga, 1949: 274). Este funcionario, que reparte la jornada entre el despacho gris y el domicilio familiar, recuerda al Ramón Villamil del *Miau* galdosiano y puede ser considerado un precedente del *Funcionario público* de Dolores Medio. Próximos a él están algunos personajes de *Buenas noches, Argüelles* (1956), de Antonio Prieto. Su protagonista, en los días festivos, vive en la más absoluta ociosidad: «Marcelino Suárez ha terminado sus operaciones diarias en el baño y se ha fumado el primer cigarrillo del día 9 de enero de 1955. No tiene nada que hacer, absolutamente nada...» (Prieto, 1956: 17).

El oasis de paz y olvido que constituye el domingo para los jóvenes bañistas de *El Jarama* (1956) de Rafael Sánchez Ferlosio, deja entrever también la abulia y el vacío. Y si estos jóvenes viven en una especie de indolencia irresponsable, los de *Nuevas amistades* (1959) de Juan García Hortelano «conocen su inactividad culpable y la falsedad de su conducta, que unas veces comprenden derechamente y otras veces, las más, refractan mediante la ironía y el sarcasmo» (Sobejano, 1975: 435).

Estos breves ejemplos -testimonios directos o indirectos- de la sociedad de la época apuntan ya al realismo como a una de las principales tendencias literarias de esos años. Pero el realismo, en el campo de la narrativa, presenta, a su vez, una variante objetivista y una variante crítica o social. *Ayer: 27 de octubre* (1957) no puede ser adscrita estrictamente a ninguna de estas corrientes aunque participa de los procedimientos narrativos de ambas.

Para J. M. Castellet, «la técnica objetivista consiste esencialmente en narrar las historias novelescas con la misma imparcialidad con que lo haría una cámara cinematográfica, esto es, reproduciendo fielmente, sin añadir o intentar análisis alguno, lo que es pura exteriorización de una conducta humana en un espacio determinado y en una situación dada» (Castellet, 1957b: 311). Se trata de la impersonalidad narrativa, postulada ya por los defensores del naturalismo radical y propugnada más tarde por los representantes del *nouveau roman*.

Como luego se verá, la ausencia de análisis no se cumple en la obra de Lauro Olmo, ni tampoco el fenómeno de la «desaparición del autor», del que habla Castellet en otro de sus libros (Castellet, 1957a). Lauro Olmo no rechaza la introspección como método científico -negación que está en la base de los presupuestos del objetivismo o *behaviorismo*- aunque sí asuma, como este movimiento, la focalización propia de la cámara fotográfica, atenta a los gestos y a las características físicas de los personajes más que a sus pensamientos o sentimientos íntimos.

Coincide con este tipo de realismo en presentar esencialmente lo externo de los escenarios, rechazando esas proliferas descripciones en las que, a una mirada objetiva, se añadan cuantas informaciones poseyera el autor.

Uno de los grandes maestros de la novela española de posguerra caracterizó con gran sabiduría esta técnica depurada: «La descripción en la novela actual española es desnuda y está apoyada en elementos indispensables; es, por entero, ajena a la antigua prolijidad. De esto deducimos que, en nuestro tiempo, hacer literatura no consiste en hinchar, adjetivar, divagar, sino sencillamente en sugerir» (Delibes, 1963: 9).

El punto de vista narrativo, con la presencia omnisciente del narrador, es -como señala Sanz Villanueva- «el aspecto en que más choca el libro con la estética de la generación del medio siglo y supone la transgresión de uno de los principios más elementales y el alejamiento radical del objetivismo como medio de análisis de la realidad» (Sanz Villanueva, 1980: 511).

Respecto al realismo crítico o social, Lauro Olmo comparte la preocupación por testimoniar los males y las necesidades de la colectividad, aunque esto se exprese con cierta oblicuidad en su obra.

El esfuerzo que se percibe en *Ayer: 27 de octubre* por contribuir a la transformación de la realidad ofrece más analogías con las preocupaciones de Aldecoa, Fernández Santos o Sánchez Ferlosio que con las de Antonio Ferres, López Pacheco o Juan Goytisolo.

De las seis secciones en las que Gil Casado -atendiendo al punto de vista temático-clasifica el material narrativo de la novela social («abulia», «campo», «obrero y empleado», «libros de viajes», «vivienda» y «alienación»), las dos últimas están particularmente presentes en *Ayer: 27 de octubre*.

En cuanto a los personajes, pertenecen a una capa media-baja, como muchos protagonistas de la narrativa social. De la clasificación que establece Sobejano entre *pacientes, esforzados y comprometidos*, los de Lauro Olmo se identifican claramente con los primeros. En *Ayer: 27 de octubre*, más que asumir un compromiso político o realizar una actividad encaminada a transformar la realidad, sufren pacientemente su tedio, su descomposición y su vacío.

Quizá por algunas de estas divergencias no la incluya Pablo Gil Casado en su estudio sobre *La novela social española* (Gil Casado, 1973), aunque sí lo hacen Santos Sanz Villanueva y Corrales Egea, que formula las siguientes matizaciones: «...podemos decir que Lauro Olmo forma parte de la tendencia realista o neorrealista en boga durante la

década del 50 al 60 tomando el término en su acepción más amplia. No se ajusta a preceptos fijos, ni se ajusta a una forma de elaboración preestablecida. Es un realismo, el suyo, que no descarta por principio ningún recurso, incluyendo el recurso a lo subjetivo, a la intervención directa del autor, a la alegoría y al símbolo. Todo lo integra» (Corrales Egea, 1971: 136-137).

Coincide la novela de Lauro Olmo con el realismo crítico en el tratamiento del espacio y del tiempo, aspectos que -como otros de la novela- presentan una ejecución eminentemente teatral.

La acción y el discurso teatral de la novela

El libro comienza con la conocida cita de *Luces de Bohemia*, en la que Valle Inclán, recurriendo a los espejos del callejón de Álvarez Gato de Madrid, expone una de sus teorías sobre el procedimiento teatral más innovador de nuestro siglo: «Reflejados en los espejos cóncavos, dan el Esperpento [...]... Conforme. Pero a mí «me obligan a mirarme» en los espejos de la calle del Gato».

Esta conexión explícita con lo teatral, y en concreto con la técnica deformadora valleinclanesca, determina no sólo el discurso y la acción de la obra, sino también la caracterización de los personajes y el tratamiento del espacio y del tiempo.

La acción es de escasa complejidad y está distribuida en una serie de *escenas* que no tienen entre sí otra vinculación que la de referirse todas ellas a algunos inquilinos de la Calle Nueva, 5, el inmueble de un barrio de Madrid, que bien pudiera ser -como en la obra citada de Antonio Prieto- una zona del barrio madrileño de Argüelles. Podría pensarse en el de Pozas, donde vivió el propio autor, o en otro más marginal. En el edificio hay una portería, una fontanería, una pensión y pisos particulares. Los personajes que sostienen la acción son Carlos José Federico Romero y Pérez de la Granda, el fontanero, y su hijo; la portera y Paco el Viejo; doña Leonor y su criada; Luisa, su mutilado marido y los niños; una pareja de payasos, etc.

La acción refleja la existencia anodina de estas gentes, que viven sin grandes sobresaltos, si exceptuamos la muerte de la portera, borracha y enloquecida por el asesinato de su gato Regaliz.

La distribución teatral en escenas se marca formalmente por los espacios en blanco que separaran unas secuencias de otras.

Al igual que en *La camisa* estas escenas son vividas por una pléyade de parroquianos y vecinos, que aunque se mueven en un mundo que recuerda el ambiente y la atmósfera del género chico, en la producción de Lauro Olmo alcanza dimensiones trágicas. Y si en *La camisa* el problema fundamental es el del hambre y el paro en *Ayer: 27 de octubre* se perciben claramente, como ya se ha indicado, las consecuencias desastrosas de la guerra civil.

El lenguaje teatral está representado por el discurso dialógico de los personajes y por

las anotaciones del autor que equivalen a las acotaciones o didascalias.

Lauro Olmo aprovecha casi todas las posibilidades estudiadas por Kennedy para la construcción de su discurso dramático (Kennedy, 1983). Nos encontramos, así, desde el contacto intersubjetivo, pasando por el alarde de ingenio y la frase hecha hasta el diálogo de sordos.

En el discurso dialogado -como es frecuente en el género dramático- se diseminan abundantes construcciones interrogativas y exclamativas como las siguientes:

- Novelas las de antes, ¿se acuerda usted? -exclama la condesa en tono admirativo.
- ¡Compararlas es una ofensa! ¡Qué descaró! ¡Qué grosería en las de ahora! ¡Y qué empeño en meterle a una por los ojos toda la mugre que nos rodea! ¡Yo los expulsaba del país! ¡No los soporto! ¡Y no hablemos de sus ínfulas revolucionarias! Ya oye usted todos los días a don Luis... ¡Qué plaga, Señor! ¡Qué plaga! (p. 167).

La frase hechas, las oraciones suspendidas y sincopadas, los clichés lingüísticos, etc., constituyen muestras excelentes de ese registro coloquial o de base oral que Lauro Olmo consigue incorporar a su obra. Con el objetivo de alcanzar mayor verosimilitud en la utilización del lenguaje y de que el registro lingüístico incorpore todas las modalidades del habla coloquial, el diálogo aparece en ocasiones integrado no sólo por oraciones suspendidas o sincopadas en su final, sino también por frases mutiladas en su comienzo. La acotación se encarga de introducir ese discurso dialógico truncado:

- Del comedor, sigilosamente, sale doña Rosa. Al pasar por delante del cuarto de baño, oye, clara, la conversación de tres hombres.
- ... un empalme de tubería y se instala tranquilamente el bidé.
- ¿Y cuánto vendrá a costar eso?
- ¡Hombre!, el plomo hoy está algo caro, pero... (pág. 21).

Por la fuerza expresiva y la potencialidad estilística de ese diálogo, Corrales Egea resalta también la profunda raíz teatral de *Ayer: 27 de octubre*, e incluso ve en ella la prefiguración de su producción escénica posterior, y especialmente de la que se viene considerando como la más representativa: «En *Ayer: 27 de octubre* está prefigurada ya su obra más famosa: el drama *La camisa*. Y a tal punto es perfecta la equivalencia entre novela y drama en este autor, que podríamos considerar indistintamente su obra narrativa como una transposición a la novela de su obra dramática, y viceversa. A pesar de que donde nuestro escritor se siente (o da la impresión de sentirse) más a sus anchas, donde alcanza toda su dimensión, por decirlo así, es en el diálogo: un diálogo popular, suelto, expresivo, airoso y, al mismo tiempo, perfectamente natural» (Corrales Egea, 1971: 133-134).

Este ritmo, esta expresividad y naturalidad se manifiestan tanto en el diálogo

progresivo, que hace avanzar la acción, como en el denominado diálogo de sordos, que confiere al discurso un carácter gratuito y absurdo de gran teatralidad:

- ¡Luisa!
- ¿Qué me quiere?
- ¿Me oye?
- ¡Sí, mujer! ¡Hable!
- ¡Dice don Paco que la diga que si ha acabao usted ya con los paños y las servilletas!
- ¡Que sí! ¡Que ahora mismo se los bajo!
- ¿Me ha oído?
- ¡Sí! ¡La he oído!
- ¡Que don Paco necesita los paños y las servilletas! ¿Es que no me oye? ¿O quiere usted que me desgañite?
- ¡Sí, mujer! ¡La he oído!
- ¡Pues baje esté aquí y se lo diré! ¡Una no puede chillar más! (pág. 25).

En ocasiones uno de los posibles interlocutores ni siquiera llega a hablar y el autor suple formalmente su silencio con el recurso del guión y los puntos suspensivos. Así sucede por ejemplo en algunas de las escenas entre Paco el Viejo y Carapicada (págs. 190-191).

La funcionalidad de este discurso dentro del juego dramático es tan eficaz como la de aquellos otros casos en los que la interacción verbal parece más evidente.

Las frases hechas tomadas del lenguaje coloquial («dar el pego», pág. 78; «¡Ganas de endulzar la pildora!», pág. 191; «¡Pues me has hecho la santísima!», pág. 194, etc.) contribuyen a explicar la lozanía de su diálogo y son un buen testimonio de su «madrileñismo de ley, sabroso, popular siempre, jamás forzado ni prestado; vivo y directo» (Corrales Egea, 1971: 135).

Este tipo de discurso es el dominio privilegiado del ejercicio de lo que Benveniste denomina «el acto individual de apropiación de la lengua» que «introduce en su palabra el hablante (...) La presencia del locutor en su enunciación hace que cada instancia del discurso constituya un centro de referencia interno. Esta situación va a manifestarse por un juego de formas específicas cuya función consiste en poner al locutor en relación constante y necesaria con su enunciación» (Benveniste, 1973: 82).

En rigor, como señala Brecht, todo personaje es considerado en primer lugar como personaje que habla, en primer lugar, el lenguaje de la capa social a la que pertenece. Los de Lauro Olmo se ajustan rigurosamente a este decoro que postulaban las primeras preceptivas teatrales. Pero eso no significa una determinación mecanicista de la superestructura por la infraestructura. El lenguaje de los personajes no está concebido como un discurso que refleje con una exactitud referencial el lenguaje del ente social que suponemos representa, aunque en la obra que comentamos de Lauro Olmo se aproxime a él con fidelidad.

En el idiolecto del personaje, en la enunciación subjetiva que caracteriza cada situación, lo socialmente codificado es sólo un préstamo de tal o cual tipo de discurso ya existente en la sociedad que lo rodea, discurso que él utiliza como sistema codificado. Lo «social» del lenguaje de un personaje no está en el lenguaje como reflejo de la realidad, sino como reflejo de tal o cual tipo de *discurso social* (Ubersfeld, 1989: 192).

El discurso teatral, aun el más subjetivo, es un conglomerado de otros discursos tomados de la cultura de la sociedad o, más frecuentemente, de la capa social en que evoluciona el personaje.

Junto al diálogo tienen una gran importancia en el teatro -y en los textos que se atienen al código del discurso teatral- las acotaciones. En ellas el sujeto de la enunciación es el propio autor. No podemos compartir las tesis de Serpieri, según las cuales la abundancia de acotaciones estaría provocada por una crisis del diálogo (Serpieri, 1978). Los ejemplos de Valle Inclán y de otros autores bastan para refutarlas. Las acotaciones no sólo complementan la capa dialogal sino que sirven para incrementar la dinámica de la acción. Mediante este procedimiento se nos presenta, por ejemplo a Paco el Viejo, propinándole un golpe mortal al gato Regaliz:

De repente le asesta una cruel patada a Regaliz que hace que el pobre animal huya despavorido, y desaparezca escaleras abajo. Detrás de él, y a punto de romperse la crisma contra los escalones, desciende saltando increíblemente Paco el Viejo. El gato se queda acorralado por el hombre en uno de los rincones del patio. Está tenso, con los pelos de punta y los ojos redondos, incendiados. Parece que va a saltar. En este instante se echa hacia atrás y levanta, rígido, la cabeza. Sus ojos fulguran intensos. Y el ruido que hace el garrafón al estrellarse contra Regaliz, retumba, sonoro, en el hueco del patio (pág. 192).

La capa textual constituida por las didascalias o las anotaciones, como en el caso de la novela de Lauro Olmo, tienen, entre otras funciones, las de formular las condiciones de ejercicio de habla de los personajes. Sirven por tanto, para marcar la fuerza ilocucionaria del diálogo:

Y Paco el Viejo, encogiéndose como un niño, vuelve a sollozar. Y al ver que Carapicada se va dejándole solo, a voz en grito le suplica... (pág. 230).

.....
Y lloriqueando cómicamente, sale el payaso del dormitorio de Felisa la Sorda...(pág. 234)

.....
Ella, impaciente, sale a su encuentro y le pregunta... (pág. 235)

Estas indicaciones van diseñando los rasgos psicológicos de los personajes, que se completarán en los diálogos y en otras acotaciones posteriores.

Lauro Olmo sabe, como ha expresado Tadeusz Kowzan, que «el arte teatral es, entre todas las artes, y quizá entre todos los ámbitos de la actividad humana, donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad e intensidad. La palabra dicha por el actor tiene ante todo una significación lingüística, es decir, que es el signo de los objetos, las personas, los sentimientos y las ideas o de sus interrelaciones... Pero la entonación del actor, la manera de decir las palabras, tiene la capacidad de cambiar su valor». (Kowzan, 1992: 163). Por ello Lauro Olmo recurre a todos los aspectos icónicos y simbólicos del signo tanto en los diálogos como en las acotaciones, tanto en su teatro como en su novela.

Un ejemplo, entre muchos, de la plasmación gráfica de lo acústico y lo visual nos lo proporciona la siguiente anotación:

...mientras a su lado la Viuda no hace más que dar gritos histéricos que casi son comidos por las tremendas y doloridas blasfemias que brotan, incontenibles, de la boca de Felisa la Sorda.

De los contendientes, parece que es el gato el que ataca con más furia, aunque la vez que el perro lo engancha, los maullidos, estridentes, se clavan en los tímpanos de los que están alrededor. Ahora, sobre el suelo comienzan a caer unas gotas de sangre (pág. 191).

La presentación y caracterización de los personajes

El personaje es una de las categorías más problemáticas no sólo de la historia dramática sino de la teoría literaria en general. La dificultad de caracterización deriva de su propia complejidad.

Oswald Ducrot y Tvetan Todorov consideran que la crítica contemporánea no le presta la consideración que se le concedió en siglos pasados. Esta falta de interés se explicaría, por una parte, como una reacción frente a la sumisión total al personaje que fue regla general en el siglo XIX, y por otra, debido al hecho de que en la noción de personaje se cruzan categorías diversas (Ducrot-Todorov, 1974: 259).

Pero tal desatención no es enteramente cierta, aunque las aproximaciones más certeras a la concepción de esta categoría literaria nos las proporcionarían ya los textos clásicos. En la *Poética* de Aristóteles el personaje aparece vinculado a la definición de la literatura como *mimesis* y la *mimesis* es propiamente imitación de acciones y, secundariamente, de hombres actuantes. Aristóteles se está refiriendo esencialmente al personaje dramático, pero sus palabras se expresan en un contexto en que valen indistintamente para el personaje de la epopeya y el drama. La concepción aristotélica está en el fondo de aquellos que consideran al personaje como un elemento funcional de la estructura dramática, o incluso, de acuerdo con el enfoque semiótico, un signo en el marco del sistema.

En determinadas etapas de la historia literaria, como la realista, el teatro se consideró

como teatro de personajes, porque solía organizar su trama en torno al mismo.

Sin embargo, como han observado algunos críticos con sagacidad, desde principios del siglo actual, y desde varios frentes se ha producido un verdadero «asalto a la personalidad» y al personaje, y la euforia decimonónica respecto a la posibilidad de crear grandes personajes con vida propia, con perfiles ontológicos, morales y funcionales claros, parece que va decayendo, y una buena parte de la crítica anuncia la desaparición del personaje y otra buena hasta niega su existencia» (Bobes, 1987: 193).

Es cierto, que desde algunas instancias se ha defendido la deconstrucción e incluso la desaparición del personaje. Rastier ha sostenido que la deconstrucción del personaje clásico fue ya labor de Propp que puso el acento sobre la acción en detrimento del agente.

Sin llegar al radicalismo de Rastier, otros investigadores como Garroni, Rossi Landi, Ubersfeld, etc., postulan su desacralización. Los argumentos se basan en que este concepto nos llega con una gran carga mixtificadora por haberse apoyado en nociones hoy superadas como *sustancia*, *alma* y *sujeto trascendente*.

Hay que reconocer, sin embargo, que el personaje viene a ser el punto de amarre que anuda una gran diversidad de signos. El personaje, no sólo en relación con la representación sino también con el texto, es una noción que no se puede obviar, aunque no haya de ser considerado como una *sustancia* (persona, alma, carácter, individuo único) sino como un *lugar geométrico* de estructuras diversas, con una función dialéctica de mediación.

Así lo entiende Lauro Olmo al construir y organizar los personajes de sus obras. El autor recurre a diversos procedimientos para su caracterización, entendiendo por tal la presentación plurimedial de sus rasgos más destacados y de sus funciones. El recurso más frecuente viene dado por lo que algunos estudiosos denominan «emisores de información caracterizadora» (Spang, 1991: 167) entre los que destacan la voz del propio autor y la de sus personajes o figuras.

La voz auctorial, desde una perspectiva omnisciente, puede ofrecernos en un primer momento el nombre y la función del personaje: «Este que sale del cuarto izquierda es Carlos José Federico Romero y Pérez de la Granda, el fontanero» (pág. 16). A continuación se detallan sus antecedentes y situación familiar:

Al principio, recién llegado de la montaña, firmaba con todos sus nombres, y en el sello que acreditaba su calidad de industrial mandó que figurasen unas barras y un león que le venían de sus antepasados, gente hidalga. Luego se casó con una modesta y laboriosa muchachita de la ciudad, que pronto echó al mundo al señorito Pedro, su hijo. Lo demás lo hizo la vida. Que fue ir convirtiéndole las barras en cañerías, y el león, humildemente, transmigró a una lechosa y utilitaria vaca (pág.16).

Este descenso en la escala social justifica que el resto de los personajes sólo lo conozcan y lo llamen con el apelativo de su profesión: «-¡Oye, tú, fontanero!» (pág.16).

Se comprueba, por tanto, cómo el autor y los mismos personajes suministran una información que se limita a lo aparentemente objetivo sin entrar en rasgos que trasciendan lo fenoménico. La complejidad o profundidad psicológica habrá que deducirla luego del comportamiento y sobre todo del discurso dialógico de los actantes. Las informaciones siguientes insisten en estos rasgos físicos: «Alto, voluminoso, de aspecto saludable, baja la escalera limitado por su boina, su peto azul, y sus grandes sandalias con suela de neumático» (pág. 16). El componente gráfico de esta caracterización es de tanta fuerza dramática como la presentación deíctica inicial: «Este que sale...».

El acierto en la elección de los antropónimos es una muestra del talento o de la pericia del autor, y en los géneros teatrales o parateatrales esta pericia adquiere un mayor rendimiento expresivo. El nombre de la dueña de la pensión es un apelativo derivado del nombre propio de su ex-marido: «La Condesa es viuda, ya vieja. Su marido, que según ella murió de puro sinvergüenza que era, se llamó en vida Manolo Conde. De ahí lo de Condesa. Benemérita y Clotildita son dos hijas que Manolo le dejó y que siguen como nacieron: solteras. Entre las tres y Pepa Centollo, la cocinera, atienden a todo el que llega a la pensión» (pág. 17).

Se viene afirmando que en el género teatral, el personaje textual es un personaje puramente virtual. Éste sólo adquiere existencia concreta en el marco de una representación determinada. Lauro Olmo, que conoce estas limitaciones y esta grandeza del teatro, cuando elabora sus personajes novelescos, lo hace de tal forma que sea el discurso dialógico de los mismos el que nos proporcione la información fundamental.

La caracterización auctorial en *Ayer: 27 de octubre* no prescinde, como ya se ha señalado, de la perspectiva omnisciente. Por este motivo, aunque se eviten las intromisiones en el mundo interior de los personajes, no se pueden soslayar las valoraciones sobre su forma de actuar: «...doña Leonor: esa viejecita que pronto se secará del todo. Es menuda, vivaracha, y por sus ojos, casi cerrados ya, se le escapa una constante sonrisa que se acentúa en su boca de labios generosos» (pág. 18). La presentación, que se ha iniciado con un discurso valorativo, se torna luego objetiva, para volver de nuevo a la valoración: «En su barbilla, que parece la de un niño irritado, se ocultan muchas rabietas. Y es que doña Leonor tiene un amigo, y como ella es muy voluntariosa y se le ocurren bastantes cosas que pedir, él no accede siempre, porque en esta vida no es sólo doña Leonor la que cosecha caprichos y necesidades. Y eso a ella la encorajina y la saca de sus ya ingenuas, de sus infantiles casillas» (pág. 18).

Con frecuencia, en *Madrid: 27 de octubre*, la caracterización no se lleva a cabo atendiendo a lo que los personajes son sino a la que hacen o representan:

Se acaba de oír un ruido. Un portazo. Y ha sido en el tercero izquierda. Efectivamente. En el rellano de la escalera se halla doña Rosa, vestida de calle, aunque con la «toilette» un poco precipitada. Ahora se inclina y pega su oído derecho en el ojo de la cerradura. No se oye nada. Pega el ojo. No se ve

nada. Entonces, irguiéndose, pega una patadita en el suelo (pág. 19).

Para lograr el efecto del suspense teatral, la voz del narrador puede anunciar primero la presencia de alguien, luego describir sus rasgos caracterizadores para finalmente mostrar su identidad:

Alguien viene (...) Son dos hombres maduros, conocidos. Quizá el que trae una caja metálica colgando del hombro tenga más edad que el otro. Unos cincuenta y nueve. Y si aún no los tiene, es que está muy gastado. Su compañero debe de andar por los cincuenta. Es alto, casi seco, y con la cara agria. También es ladrón de tuberías y de todo lo que, reluzca o no, se le ponga al alcance de la mano. Una de las perneras de su pantalón ofrece a la vista un buen cosido, aunque no tan largo ni tan recto como el que por la espalda divide en dos su ya vieja, su ya exhausta chaqueta. Éste es el portero, el marido de Felisa la Sorda (págs. 19-20).

A juzgar por lo indumentaria de los tipos, se puede afirmar que no gozaban del desarrollismo al que hacen referencia los libros de historia económica de la época.

Un personaje presentado en un primer momento por el autor, puede recibir una nueva caracterización, bien por parte de otro de los integrantes de la trama (heterocaracterización) o bien por parte del mismo personaje (autocaracterización). En cualquiera de los casos el resultado es una intensificación, por acumulación o por contraste, de la presentación inicial. Es lo que sucede con el marido de Felisa la Sorda, cuya autocaracterización constituye una replica a la que previamente ha realizado el autor:

- Ya ves tú: ¡Paco el Viejo! ¡El marido de la Sorda! Eso es lo que yo soy pa la gente. ¿Y sabes por qué? ¡Porque no tengo un maldito real que acariciar! Convéncete, amigo: ¡Aquí abajo el parné es lo que priva! Todo lo demás: ¡Ganas de endulzar la píldora(pág. 191).

Un efecto sorpresivo produce el corte o la interrupción de la caracterización por la intervención de uno de los elocutores. La oración suspendida o sincopada abre el camino a esa dialéctica de ostensión/inferencia que hace avanzar el discurso dialógico:

...es verdad que don Faustino no es ningún privilegiado en cuanto a constitución física. Como vulgarmente se dice, es posible que no tenga media bofetada. ¡Pero carajo! ¡Tiene un modo de mirar, y un modo de hablar, y un modo de accionar, que parece un matón! ¡Menudo nervio le echa el maldito a las polémicas! Además no sólo se queda en palabras don Faustino. Él ya tiene visto cómo...

- ¡Clodio! ¡La cena está servida!- anuncia doña Rosa desde el comedor.... (pág. 188).

La caracterización del personaje resulta en ocasiones imposible porque ni el propio autor conoce exactamente su identidad. Estas autorrestricciones o autolimitaciones, a pesar de la perspectiva omnisciente, tienen como objetivo resaltar la verosimilitud de la acción:

!Atención! Estos tres señores que salen ahora del primero derecha nadie, ni el escritor mismo, sabe quiénes son (pág. 32).

¡Atención! Estos tres señores que, como todos los días, salen ahora del primero derecha, nadie, ni el escritor mismo, saben quiénes son. Ni siquiera si son hermanos, o si existe algún lazo familiar que los una. Nada. (pág. 256).

En todos estos casos, el autor tiene presente al narratario y pone en marcha la función apelativa, utilizando unos recursos semejantes.

El personaje va presentando nuevos rasgos, conforme se desarrolla la acción. Si, por desventura, se produce un desenlace trágico, los rasgos físicos son los principales testimonios de este infortunio:

...al tratar de incorporarla, Paco el Viejo nota que el cuerpo está sin vida, exactamente igual que el del gato. Al darse cuenta de esto lo suelta, repentino, y el golpe seco que hace el cráneo al pegar contra el suelo, lo deja paralizado. Al fin, buscando en sus bolsillos, saca el mechero y, encendiéndolo, pone la llama al lado del rostro de la que fue su mujer.

Y lo que alumbra la llama es una mirada grotesca, torcida, y una expresión sarcástica que concluye en la enigmática sonrisa de la boca (págs. 228-229).

La influencia de los modos expresivos de Valle Inclán queda una vez más patente en estas acotaciones del autor.

La huella es igualmente detectable en el habla de cada personaje, a pesar del propio idiolecto o de sus propias particularidades estilísticas.

Lauro Olmo podía haber incurrido, tanto por la topografía como por el ambiente madrileño que describe en un fácil costumbrismo localista. Para evitar caer en lo más trivial del sainete castizo, el autor ha rehuido la presentación de tipos, los ha convertido en personajes, los ha elevado al rango de personas humanas, como observa Corrales Egea. Y como figuras humanas se ofrecen con toda su complicación, con toda su problematicidad y con todo su dramatismo.

A cada uno le agitan sus preocupaciones, a cada uno le inquietan sus conflictos, aunque por debajo de todos laten una preocupación y un conflicto colectivos: las consecuencias y secuelas dejadas por la guerra civil.

Este substrato épico es lo que confiere a la obra un indudable carácter de tragedia, en la que ni siquiera falta el *coro*. El personaje coral no está representado en las obras de Lauro Olmo por una ente colectivo, sino por un elemento simbólico, encarnado en un

hombre de cierta edad, que, de algún modo, ejerce la función recitante. Este ente simbólico, como ya observó Corrales Egea, tiene como misión establecer una especie de contrapunto a las aspiraciones y empeños de los demás personajes. A veces, dada su edad y experiencia, corre a su cargo la evocación del pasado, época que a menudo explica y aclara el presente, y otras veces se contrapone a éste (Corrales Egea, 1971: 136). En *Ayer: 27 de octubre* este personaje simbólico aparece representado por Jorge, inválido de la guerra civil. En *El gran sapo* aparece encarnado en el tío Godo, evocador de la época de las luchas liberales, personaje que algunos críticos han relacionado con el del tío *Maravillas* de *La Camisa*.

El espacio y el tiempo

Desde hace algunos años una idea invade la reflexión crítica: la de que la literatura no sólo está ligada al tiempo, a la duración, sino que mantiene con el espacio unas relaciones muy estrechas. Los trabajos de Blanchot (1955) y Genette (1969) lo han ilustrado con ejemplos palmarios. No podía ser de otra forma. A partir de la monumental obra de Kant, el espacio es considerado -junto con el tiempo- un elemento nuclear no sólo en el universo filosófico o en la antropología cultural, sino en cualquier manifestación artística. Sobre ello han insistido -con distintas matizaciones y variantes- Ernst Cassirer, Bachelard, Durand y Lotman.

En las obras de Lauro Olmo -y de modo muy especial en *Ayer: 27 de octubre*- la relación entre las formas espaciales y las temporales es muy estrecha: con frecuencia se refiere al tiempo con metáforas espaciales y al espacio con metáforas temporales.

La condensación del espacio y del tiempo en *Ayer: 27 de octubre* es uno de los mayores logros del autor. Restringidas las coordenadas espacio-temporales a un día y a una casa de vecinos, la acción se sustenta en la presentación simultánea de una serie de vidas, de una serie de pequeñas -o grandes- tragedias cotidianas.

El escenario está representado, en efecto, por una casa de vecinos: la del inmueble número cinco de la Calle Nueva: el espacio está distribuido entre los ocho vecinos, la portería y dos locales comerciales: una taberna y una fontanería.

La acción transcurre en un solo día, el 27 de octubre, desde que amanece hasta el amanecer del día siguiente.

Tanto el espacio como el tiempo tiene en esta obra un tratamiento cinematográfico. La cámara puede enfocar a su gusto los pisos segundo derecha o izquierda -ocupados por la pensión de la Condesa- o el quinto derecha, un piso con balcones que dan a la calle, en el que vive doña Leonor. Si focaliza el tercero izquierda, podemos encontrar en el rellano de la escalera a doña Rosa, vestida de calle; y si penetramos en su interior, quizá encontremos en la alcoba a don Clodio, el culpable de sus males. En el quinto izquierda no es raro sorprender a Luisa planchando los paños, las servilletas y todo lo que le cae encima para ir sacando adelante su casa: «esos cuatro niños en edad de crecer, y ese

marido que perdió los dos brazos en la pasada guerra: la de los intereses económicos» (pág. 25).

Entre los espacios exteriores ocupan un lugar privilegiado la escalera y la taberna «Casa Paco». La taberna no está situada en un lugar de mucho tránsito pero en ocasiones se encuentra bastante concurrida. Otras veces, sobre todo al final de la noche está ocupada por pocos parroquianos:

Los clientes, por eso de que al día siguiente también hay que «currelar» se han ido yendo con su ración diaria de buen o mal vino, y sólo han quedado los ayudantes del fontanero y una languideciente partida de mus en el rincón. Los que faltan por venir son los de paso. Esos que, según los buenos entendedores, se dedican a recorrer estaciones. Las escalofriantes estaciones de la noche (pág. 189).

A pesar de tratarse de una casa de vecinos -o quizá precisamente por ello-, la privacidad no tiene mucho peso en esta obra. Lauro Olmo prefiere privilegiar, como diría Bajtín, el espacio de la plaza pública. En ella, en esa plaza pública que es la escalera, los rellanos, o la taberna, dirimen muchas veces los vecinos sus intereses. Tampoco faltan, no obstante, los espacios interiores o incluso los fantásticos. En el espacio interior se puede amar, urdir tramas, confiar intimidades o relatar una tragedia. En el espacio interior de la guardilla de Carapicada relata Paco el Viejo el final de Felisa la Sorda. Lo truculento del suceso está en consonancia con ese mortecino escenario, en el que, «a través de los barrotos en cruz pasa, de vez en cuando, la poca claridad» de la noche. Pero los espacios interiores también son capaces de guardar la intimidad y de velar los sueños de los niños:

Ya están en el dormitorio. Es un cuarto pequeño. Casi lo ocupan dos camas separadas por una mesilla de noche. Nada más entrar y a la derecha, se ve un árbol-percha del cual penden tres pijamas amarillos. Enfrente está la ventana. Y por ella las estrellas se encuentran al alcance de la mano. Aquí duermen los niños. Entre cuatro paredes enjalbegadas de las cuales una puede abrirse para dejar paso al día o a la noche (pág. 194).

La pobreza del escenario no es un obstáculo para que el autor prodigue procedimientos de gran plasticidad y fuerza poética: «Sobre el fondo blanco de las paredes, sus cuerpecillos, ágiles, parecen tres manchas amarillas a punto de volatin» (pág. 194).

Lo reducido de estos interiores sólo puede dar cabida a un espacio fantástico como el del desván de la historia del Bombillita y el fantasma más joven. La fantasía es la única forma de abrirse a espacios sin límites.

La concentración temporal también encierra un valor simbólico que, aunque se trate de un sólo día, tiene la capacidad de englobar una temporalidad ilimitada. El día, cada

día, en lo que tiene de repetición del día anterior y de anuncio de los días que vendrán- alcanza una duración infinita: «Y es que mañana, que según ellos es otro día, hay que volver a bajar y a subir las escaleras. Y pasado mañana lo mismo. Y al otro. Y al otro» (pág. 226).

Ese fluir incesante del tiempo que nos hace vivir en un solo día, y a veces en un solo instante, una sensación temporal sin principios ni fin les hace hablar a los personajes de un «parpadeo fugaz» o de «las inacabables horas de la noche».

En este día denso y concentrado del 27 de octubre los personajes unas veces perciben cada minuto y cada hora de su tiempo, pero en otros momentos -heridos tal vez por tanta cotidianidad- no intentan sólo sobrepasar el tiempo sino instalarse en un no-tiempo.

En una de las secuencias finales, la dialéctica espacio-temporal nos hace retornar al comienzo imprimiendo a la acción una indudable circularidad:

Sobre las tejas de la Calle Nueva, 5, la oscuridad se va tornando pálida. Y es que amanece. Pronto las chimeneas comenzarán a echar humo, y la casa se irá llenando de pequeños ruidos familiares. Y no faltará quien asegure que el mundo es un poco más viejo porque cuenta un día más. Cosas de la gente (pág. 241).

El incesante fluir del tiempo, la llegada de un imparable nuevo día se percibirá en los ruidos y movimientos de las gentes, pero también -y sobre todo- en el espacio, en las tejas de la casa y en una pequeña sábana tendida, que con la nueva luz, irá destacando progresivamente su blancura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZCOAGA, E. (1949). *El empleado*. Madrid: Revista de Occidente.
- CASTELLET, J. M. (1957a). *La hora del lector*. Barcelona: Seix Barral.
- , (1957b). «De la objetividad al objeto». En *Papeles de Son Armadans*, nº XV, junio 1957. Palma de Mallorca.
- BENVENISTE, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale, I*. París: Gallimard.
- (1973). *Problèmes de linguistique générale, II*. París: Gallimard.
- BLANCHOT, M. (1955). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- BOBES, M. C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- CLAVERA, ESTEBAN MONES, MONES, MONTSERRAT Y ROS HOMBRAVELLA (1973). *De la autarquía a la estabilización (1939-1959)*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- CORRALES EGEA, J. (1971). *La novela española actual (Ensayo de ordenación)*. Madrid: Edicusa.
- DELIBES, M. (1963). «Notas sobre la novela española contemporánea». En *Índice*, nº

173. Madrid, mayo 1963.
- DUCROT, O.- TODOROV, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- GENETTE, G. (1969). *Figures, II*. Paris. Seuil.
- GIL CASADO, P. (1973). *La novela social española (1920-1971)*. Barcelona. Seix Barral, 2ª ed.
- KENNEDY, A. K. (1983). *Dramatic Dialogue. The Duologue of Personal Encounter*. Cambridge. Cambridge University Press.
- KOWZAN, T. (1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid, Taurus.
- NIETO, R. (1962). *La patria y el pan*. Barcelona: Seix Barral.
- OLMO, L. (1958). *Ayer, 27 de octubre*. Barcelona: Destino.
- . (1967). *La Camisa (1960)*. Madrid: Alfíl.
- PRIETO, A. (1956). *Buenas noches, Argüelles*. Barcelona: Planeta.
- QUINTO, J. M. DE. (1957). *Las calles y los hombres*. Madrid: Aramo.
- SANZ VILLANUEVA, S. (1980). *Historia de la novela social española (1942-75)*. Madrid: Alhambra.
- SERPIERI et alli (1978). *Come comunica il teatro: del testo alla scena*. Milan: Il Formischiere.
- SOBEJANO, G. (1975). *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Editorial Prensa Española.
- SPANG, K. (1991). *Teoría del drama*. Pamplona. Eunsa.
- TAMAMES, R. (1978). *Estructura económica de España*. Madrid. Alianza Editorial, 12ª, 2 vols.
- UBERSFELD, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.