
ESPACIO ESCÉNICO Y ESPACIO CONVIVENCIAL EN EL TEATRO DE LAURO OLMO

Manuel PÉREZ
(Universidad de Alcalá)

1. El espacio escénico en el drama del realismo social

Al intentar establecer, a lo largo de este trabajo, una reflexión sobre las propuestas y concepciones espaciales contenidas en las obras teatrales de Lauro Olmo, pretendemos también remontarnos hasta una consideración general de cuestiones teóricas que afectan a la categoría del espacio en el teatro, relacionadas sobre todo con la dimensión espacial inscrita en la teatralidad naturalista y con sus derivaciones en las diversas fórmulas realistas.

Esto último es consecuencia lógica de la adscripción, indiscutible si se consideran los principales tratados que la abordan, de la obra teatral de Lauro Olmo a los principios del *realismo social* aplicados a la creación de sus piezas por un importante grupo de dramaturgos que, con especial brillantez textual y relevancia artística, llevan a cabo durante los años del Desarrollo una actividad creadora de talante predominantemente crítico en el interior de una tendencia que Ángel Berenguer ha denominado *de Reforma* y que se halla presente en todo el teatro español de la segunda mitad del siglo, desde la inmediata posguerra hasta los recientes años de la Postransición.

En el teatro español de posguerra, la aparición de este teatro crítico se caracteriza, en el plano formal, precisamente por la asunción de un lenguaje escénico capaz de materializar la voluntad de evidenciación y denuncia del sistema político-social y de los valores vigentes en la España oficial franquista. Un escenario utilizado como espejo, lente fotográfica u objetivo cinematográfico, apto para materializar verdaderos reportajes sobre las condiciones de vida de los oprimidos y perdedores del sistema, constituiría sin duda el camino adecuado para llevar a cabo tales propósitos.

La tradición teatral venía proporcionando desde hacía décadas una organización del espacio escénico que prestaba adecuadamente dicho servicio de evidenciación. En efecto, la revolución teatral que significó el descubrimiento de la nueva teatralidad llevado a cabo por el Naturalismo se había asentado en buena medida sobre la codificación rigurosa de un lugar espacial concebido como campo privilegiado para la observación y objetivación de los asuntos llevados a la escena. El análisis de los procesos relacionales y convivenciales que afectaban a los grupos sociales protagonistas del cambio de siglo europeo se convierte en el objeto predilecto de ese nuevo instrumento analítico, ya sea en el ámbito de la clase burguesa que puebla los escenarios europeos, ya en los espacios obreristas que van a disputar a aquélla, también en el teatro, las parcelas de poder por las que la revolución proletaria iba a contender durante todo el siglo XX.

La escena naturalista sirve de base a toda la corriente de teatro, sea proletario, burgués o de signo político, que en nuestro siglo trata de acogerse a los más que difusos perfiles del realismo. Sin embargo, cada una de estas manifestaciones teatrales, que hacen de la presentación escénica objetiva o verosímil el recipiente de los conflictos que plantean y de los procesos que analizan, practica modificaciones que suponen otras tantas derivaciones -a veces, de carácter contradictorio- con respecto a los principios de una teatralidad que, cual la naturalista, había estado especialmente atenta a la coherencia estética -si ya no científica- de los presupuestos que la conformaron.

En realidad, al igual que no se puede seguir manteniendo la denominación *naturalista* para referirse a todas estas prácticas teatrales, resulta también impropio caracterizar con el término *realista* a un teatro que, también en el plano escénico, lleva a cabo codificaciones específicas, acordes con los propósitos que inspiran su creación y representación, de los principios que rigen estas últimas.

Si la categoría de *entorno*, tal como la entiende Ángel Berenguer, dota de capacidad descriptiva global a las manifestaciones de este teatro, al tiempo que no suprime la especificidad de sus postulados y propósitos, la diferenciación entre las distintas evoluciones experimentadas por la escena naturalista resulta igualmente necesaria para describir las opciones escénicas preferidas por manifestaciones tales como la comedia burguesa, el teatro obrerista, el drama brechtiano, el teatro político, el drama marxista, el drama del realismo social e incluso (considerando la fórmula escénica que le sirve como punto de partida) la propia estética expresionista.

Las bases teóricas del espacio naturalista habían sido establecidas por Jean Jullien, en el marco del Théâtre Libre, como primer elemento llamado a materializar la rebanada de vida en que viene a consistir el hecho teatral. Desarrollando la idea zolesca de un escenario capaz de imponer una determinación efectiva a la recreación de la vida llevada a cabo por los personajes, Jullien afirma que el proscenio debe ser considerado como "una *cuarta pared*, transparente para el público, opaca para el actor" de un espacio concebido como estancia objetiva en cuyo marco se desarrollan unos conflictos que el espectador presencia desde una posición de observador privilegiado. En las notas para la representación de *La señorita Julia*, Strindberg detallaría las condiciones de este

espacio tridimensional que exige una escenografía volumétrica en todos sus objetos y elementos componentes.

En realidad, la piedra angular de la concepción naturalista del espacio está constituida por el efecto que la representación aspira a conseguir sobre los espectadores. Se trata, en definitiva, de la identificación ilusionista, mediante la que el público, olvidado momentáneamente de que asiste a un espectáculo codificado según las leyes de la convención teatral, participa emocionalmente del universo representado y vive la ilusión de estar asistiendo al desarrollo de un fragmento de vida real, en tanto que equiparable -en cuanto a su grado de verosimilitud- a las formas de vida que reconoce en su entorno.

En su introducción a *La camisa*, de Lauro Olmo, Ángel Berenguer recoge la exposición que de dicho efecto ilusionista lleva a cabo Denis Bablet, en palabras que aquí nos hemos permitido reproducir traducidas:

Escena y sala forman dos espacios autónomos. La escena y su maquinaria oculta acogen los espejismos de lo imaginario o las rebanadas de vida naturalistas. El escenario aprisiona el universo dramático. La embocadura no es más que una ventana abierta sobre un mundo contemplado a distancia.¹

Para conseguir el fundamental principio de ilusión visual, y de su efecto consecuente en la ilusión perceptiva y emotiva, la escena diseñada por André Antoine, como ejemplo supremo de teatralidad naturalista, se atiene, con el rigor científicista que se halla en la base de la teoría naturalista expresada por Zola, a las leyes de conjunto y de detalle que rigen la reproducción minuciosa y fiel sobre el escenario de un universo equiparable a la experiencia cotidiana del espectador y percibido por éste, desde una posición de observación exterior a dicho universo, a través del instrumento privilegiado del “panel de vidrio”.

Podríamos decir que la escena naturalista se basa en una única convención: la exigencia de que el espectador acepte que el universo de la obra es, en bloque, verdadero, esto es, un fragmento de vida equiparable a la experiencia del mundo exterior que posee el espectador. Aquello que sucede en el escenario podría haber sucedido fuera de él, porque está configurado precisamente según la medida de ese mundo exterior.

Lo anterior arroja la primera sombra sobre el carácter indiscutiblemente naturalista del lenguaje escénico practicado por Lauro Olmo y por el resto de los autores del teatro de Reforma durante los años sesenta. Es decir, obliga a plantear la inadecuación crítica que supone equiparar completamente realismo social y naturalismo escénico.

En efecto, las obras estrenadas en aquella época por Lauro Olmo muestran una serie

¹ “Introducción”, en Lauro Olmo, *La camisa. El cuarto poder*, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 40.

de particularidades en la organización del espacio escénico que incumplen las leyes básicas de la verosimilitud perceptiva de los universos mostrados y añaden nuevas convenciones (de tipo parcial) a la convención única exigida por el espacio naturalista.

Es así como en *La camisa* (1962), la descripción escenográfica ofrecida en la acotación inicial sigue las leyes de la perspectiva en la disposición de las calles y espacios públicos (taberna, bloque de viviendas, calle, callejas adyacentes, solar) que componen el ámbito escénico, pero se omite un detalle que, sin embargo, la acción revela estrictamente necesario ya desde la segunda escena: la diafanidad del subespacio constituido por la chabola, al menos, en su pared más próxima al espectador.

Sobre ésta última, la acotación inicial dice estrictamente:

En segundo término, a la izquierda, y ocupando algo así como la tercera parte del escenario, se ve una humilde habitación de chabola. A la derecha, una puerta. Esta da a un solar. (pág. 135)²

Sin embargo, más adelante se indica:

(Juan se dirige hacia la entrada de la chabola. El tabernero se le queda mirando. Luego, con un gesto de circunstancias, se mete en la tasca. Juan entra en la chabola.) (pág. 142)

E, inmediatamente, Juan comienza a dialogar con la Abuela, dentro del espacio escénico de la chabola, de la que se señalan incluso los elementos que, ante la vista del espectador, van a complementar el juego de los actores: “(Sentándose en una banquetta que arrima a la mesa)”, “(Yendo hacia Juan)”, “(Dando un puñetazo sobre la mesa y levantándose repentinamente)”. Asimismo, en el transcurso de la acción serán indicados otros elementos escénicos pertenecientes al interior del ámbito de la chabola.

En *La pechuga de la sardina* (1963), la casa de vecindad constituye un espacio a la vez único y múltiple, opuesto por otra parte al espacio abierto de las calles colindantes. Dicha casa, situada en posición directamente frontal al espectador, es mostrada a éste en sus dependencias interiores, exactamente igual que si se hubiera desmontado la pared de la fachada principal o como si ésta fuera transparente:

Al levantarse el telón se ve una casa de dos pisos. El primero, a ras de la calle, se divide en dos habitaciones. La de la derecha es mayor y cuenta en su fondo izquierda con unas escaleras que llevan al interior y al piso de arriba. (...) La habitación de la izquierda cuenta con una cama vieja, de hierro, y un armario

² Las citas de *La camisa* pertenecen a la ya referida edición del texto en la editorial Cátedra.

de luna. También se ve... (pág. 9)³

La cita aparece interrumpida precisamente en ese verbo que evidencia la alteración por el autor de las exigencias de la percepción frontal naturalista. Es más, la didascalia inicial continúa mostrando la disposición de los distintos cuartos que habitan las diversas mujeres de la casa, y nos sorprende con la siguiente indicación:

La de la derecha cuenta con paredes que, según, las necesidades de la acción, pueden quitarse y dejar al descubierto el interior. (pág. 9)

Efectivamente, a lo largo de la obra dicha habitación irá apareciendo, ya abierta (dejando ver entonces la acción que sucede en su interior), ya oculta, mediante la pared que la cierra de manera, podría decirse, natural.

En el breve prefacio que precede a la edición de *English spoken* (1968), el mismo Olmo explicita la filiación estética de su obra creada hasta ese momento:

Si hay instantes en que pudiera parecer que el naturalismo asoma la oreja, piensen que lo que yo he buscado es el fresco popular, pero sin ninguna pretensión de fidelidad fotográfica. (pág. 7)⁴

Muy al contrario de la voluntad naturalista que pudiera serle atribuida, el autor pretende “ir en busca del realismo en profundidad”, principio estético que supone un grado de presentación verista de la escena que el autor considera superior al propio naturalismo:

Nuestro realismo, para despegarse totalmente de cierto tono afectivo que procede de un naturalismo decadente hoy (...), necesita ensayar nuevas formas.⁵

Dicho criterio de preferencia se basa, por su parte, en la eficacia conferida a la obra como instrumento de indagación en los procesos sociales que constituyen el objeto del drama social, para lo cual aquélla es construida “con el fin de ahondar en la colectividad”.

³ Para *La pechuga de la sardina* nos servimos del texto publicado en Madrid por la editorial Escélicer, en 1967.

⁴ Lauro Olmo, *English spoken*, Madrid, Escélicer, 1969. De esta edición proceden las citas que se refieren a dicha obra.

⁵ Lauro Olmo, “Opiniones al vuelo”, en *La camisa. El cuerpo. El cuarto poder*, Madrid, Taurus, 1970, pág. 70.

En definitiva, el texto prologal de *English spoken*, titulado “Unas palabras”, nos pone en el camino del verdadero sentido de la utilización de la categoría espacial (objeto de nuestro interés) en la primera época del autor:

English spoken juega con claves existenciales y sociales, no sólo en cuanto a los personajes, sino al decorado también. (pág. 7)

Para lograr su propósito, Olmo se sirve de procedimientos que se alejan de la ortodoxia naturalista, ya se trate de la eliminación del detallismo en el decorado (“que en ningún momento lo accesorio intervenga”), ya mediante la presentación simultánea de aspectos internos y externos de algún elemento del espacio escénico:

Al alzarse el telón se ve, al fondo, la fachada de una taberna y parte del interior de ésta. (pág. 11)

El drama social, expresamente reivindicado por el autor, muestra en esta obra el aspecto más afín a las preocupaciones morales y cívicas del reformismo de Lauro Olmo: la clarificación de los aspectos convivenciales que, incluso en el ámbito exterior de la plaza, merecen un tratamiento dramático que los traslade desde la presentación superficial o folclórica que le habían otorgado hasta el momento el sainete o la zarzuela, hasta la indagación minuciosa que hasta entonces había estado reservada a los espacios interiores del psicologismo burgués:

Una de las audacias de *English spoken*, la principal, es el propósito de ‘interiorizar’ una calle, un rincón del exterior. (pág. 7)

Consideramos de esencial importancia destacar que, desde la perspectiva que en 1968 posee el autor, dichos procedimientos que suponen una alteración del espacio naturalista en búsqueda de la mayor capacidad evidenciadora que Olmo atribuye al realismo social, comportan un carácter estéticamente avanzado:

English spoken está llena de riesgos. Como vulgarmente se dice, el autor ‘se la juega’ por ir en busca de un entrañamiento de lo popular. (pág. 8)

La adscripción de este primer teatro de Lauro Olmo al realismo social ha sido trazada por Ángel Berenguer en el estudio citado, donde el investigador establece asimismo el parentesco entre esta forma dramática propia de los autores de Reforma de los años desarrollistas y la doctrina marxista que le sirve de fondo:

El compromiso con la realidad adquiere entre ellos carta de naturaleza y coincide plenamente con la tesis (elaborada en el V Congreso del PCE, en noviembre de 1954) del *frente nacional antifranquista*, en lo que se refiere

a la creación literaria. Se trataba de enfrentarse a ella iluminando, en el terreno de la creación imaginaria, los aspectos más oscuros de la convivencia social.⁶

La doctrina del realismo social había surgido en la Unión Soviética como materialización del triunfo de los teóricos del arte proletario (especialmente representados por el Proletcult) frente a las experiencias vanguardistas o experimentales que, sin embargo, habían subsistido en aquel país hasta la celebración, en 1927, del Quinto Congreso del Partido Comunista. En 1932, Stalin impulsó el uso de la denominación, convirtiendo así el realismo socialista en el arte oficial -y único permitido- del estado. Andrei Zhdanov, secretario del comité central para asuntos ideológicos, insistió ante el Congreso de los Escritores Soviéticos en que, además de fidelidad y exactitud, la nueva estética oficial implicaba acción educativa y modelación ideológica del pueblo en el espíritu del socialismo, poniendo así de relieve la función que de este modo era encomendada al arte en el ámbito de la organización social.

George Lukács acababa por entonces de mantener con Bertolt Brecht una polémica (sólo interrumpida por la toma del poder por Hitler en 1933) que establecía con nitidez las dos líneas que durante las siguientes décadas iban a suponer, en el interior del teatro político, el teatro épico brechtiano y el drama realista social. Este último fue aceptado por Lukács desde su llegada a la Unión Soviética, condenando expresamente el teatro expresionista y contribuyendo a dotar de una formulación científica a la literatura del realismo. Junto a la propedéutica docente de carácter ideológico, la presentación precisa, los personajes arquetípicos y los universos proletarios se convierten en los principios configuradores de la nueva estética.

Lo anterior da idea acerca del valor que en la doctrina del realismo socialista adquieren los postulados esenciales del naturalismo. La objetividad de raigambre científica preconizada por Zola se ve reemplazada por una tendenciosidad de la que se vanagloria el propio Zhdanov. La educación del proletariado se convierte en el nuevo fin de la creación artística y, en su aplicación al teatro, determina el resto de los elementos que intervienen en el drama: unos personajes que deben, antes que nada, servir de ilustración a la lucha de clases y una fidelidad descriptiva que da cuenta del conjunto de factores que intervienen en el proceso a fin de facilitar la comprensión del mismo por el espectador.

Estos mismos presupuestos se hallan presentes en la creación de los dramaturgos realistas españoles de los años sesenta. Así, Berenguer señala cómo Lauro Olmo

Se plantea la construcción de sus dramas desde una perspectiva bien precisa:

⁶ Ángel Berenguer, "Introducción", en Lauro Olmo, *La camisa. El cuarto poder*, op. cit., pág. 30.

la eficacia es la base de su preceptiva dramática.⁷

Y el propio autor señala los términos de esa eficacia, al definir el teatro como “espejo social”, cuyo efecto será combatir ese “dolor que podríamos llamar social, que está producido por las estructuraciones sociales y mentales que nos rigen”.⁸

Al logro de esa función evidenciadora, divulgadora y mostrativa que Olmo confía al teatro, aparecen dirigidos, según creemos, los procedimientos de alteración del código naturalista que hemos señalado en sus obras de la primera época y que se centran en la pretensión, acorde con la dimensión ética que las inspira, de conseguir que el público esté presente

no como ‘espectador’, sino como ‘mirón’, que es una forma de estar en el juego, o en el ruedo.⁹

A lo dicho cabría aún añadir la observación de que, como evidencia *La pechuga de la sardina*, el tratamiento más habitual consiste en organizar el espacio escénico de forma que se muestre al espectador lo que se sabe de ese espacio o de los subespacios cerrados que lo componen, y no tanto lo que de ellos se aprecia externamente a través de la visión directa.

Como hemos señalado, dichos procedimientos insertan otras tantas convenciones en la apreciación de la escena por el espectador, las cuales se ven compensadas, en la dimensión moral que anima la creación del autor, por los efectos didácticos que ejercen sobre la recepción de la pieza.

2. El espacio escénico como indagación en el espacio convivencial español

El tratamiento dramático del espacio en el primer teatro de Lauro Olmo responde, en definitiva, a un interés que caracteriza muy especialmente el reformismo de su obra:

¿cómo puede el autor que se sienta vivo prescindir de cualquiera de estos personajes que echamos de menos y que conviven con él?¹⁰

⁷ Íd., pág. 38.

⁸ Lauro Olmo, “Opiniones al vuelo”, op. cit., pág. 67.

⁹ Íd., pág. 68.

¹⁰ Lauro Olmo, “Sobre un punto esencial”, en *La camisa. El cuerpo. El cuarto poder*, op. cit., pág. 65.

La escena aparece concebida como foro en el que se objetivan y clarifican asuntos que afectan a las relaciones colectivas (“con un ansia de ayudar al mejoramiento social”):

En el censo de personajes del actual teatro español -o sea, del que se representa- faltan muchas personas. Pero muchas personas vivas, de ahora mismo que están ahí (...). Y también gentes alegres, gentes esperanzadas, gentes que creen que España va hacia adelante. (...) Y esto, dicho así, por marcar un poco el aspecto político. En cuanto al íntimo, al del hogar, también esas posturas, esas definiciones, comportan hondas actitudes de carácter vivencial: de carácter dramático, en definitiva.¹¹

En ese foro cívico que es el teatro, tal y como lo concibe Lauro Olmo, juegan conjuntamente dos planos que revisten el mismo valor: el plano de lo público y el de lo privado.

Ambos aspectos adquieren idéntico interés, en tanto que espacios de convivencia igualmente válidos para la relación humana. Si, como hemos visto, en el prefacio a la edición de *English spoken* reclamaba Olmo la elevación al rango de tema teatral, apto para un tratamiento dramático riguroso, de las relaciones desarrolladas en los espacios públicos, en las palabras que acabamos de citar reivindica el valor convivencial que posee el ámbito privado, en cuanto marco de relaciones humanas a las que el teatro *identificado* de aquellos años no estaba atendiendo más allá de sus aspectos superficiales o secundarios. Precisamente, *El cuerpo* (1966) constituye una indagación en este plano íntimo de la relación humana:

Hay dos actitudes: la doméstica y la otra. Son como la cara y la cruz de una misma moneda. Aquí se trata de la primera: una actitud a escala reducida; pero quizá más definitoria, más acusadora que la esperpéntica. El ser humano se deja ver mejor cuando se está afeitando, cuando todavía no se ha puesto el disfraz. (pág. 7)¹²

De alguna manera, las modificaciones que Lauro practica sobre el patrón de la escena naturalista obedecen a la indagación del autor en torno a los dos ámbitos, público y privado, de la convivencia humana y sobre las relaciones establecidas entre ambos.

En términos generales, puede afirmarse que es la esfera de lo íntimo aquella que suele materializarse en espacios o subespacios escénicos atendidos a las leyes de la percepción verosímil. Así, sucede en *El cuerpo*, cuya acotación inicial ofrece una descripción del espacio escénico rigurosamente atendida al principio de percepción

¹¹ Id., pág. 64.

¹² Lauro Olmo, *El cuerpo*, Madrid, Escélicer, 1966. De esta edición proceden las citas referidas a dicha obra.

naturalista: el escenario debe mostrar exactamente aquello que el espectador, desde su posición de observador privilegiado, puede ver, y tal como éste lo puede ver. Los elementos situados fuera del espacio constituido por ese “cuarto de estar de un piso de clase media no muy moderno” se presentan ante la visión del espectador a través de los huecos (ventana, puerta) practicados en las paredes del fondo del espacio escénico.

Similar canon es aplicado, en *La camisa*, a la configuración interna del subespacio de la chabola, que el autor va describiendo mediante acotaciones que, en conjunto y abstracción hecha de su pertenencia a un ámbito superior, responden a los requisitos de la caja con una cuarta pared (aquella más próxima al espectador) transparente. Igualmente, en *La pechuga de la sardina*, las habitaciones en que viven las protagonistas aparecen descritas, cada una, con una minuciosidad y rigor que las convierte en espacios escénicos autónomos de carácter naturalista:

La habitación de la izquierda tiene dos camas que dan los pies al público. Están separadas por una mesilla de noche. Encima de ésta se ve un despertador. En la pared de la izquierda, una ventana da a la calle. A sus lados figuran un lavabo como el de abajo y una mesita de pino con dos o tres libros encima, alguna carpeta y una silla arrimada a ella. A los pies de una de las camas se verá una banqueta. En el primer término de la derecha, y arrimado a la pared, se verá un viejo baúl y encima de él dos maletas. De un árbol perchero pende algún vestido, alguna prenda. (pág. 9)

De manera contraria, son los espacios de la convivencia pública aquellos que ven alterada su presentación naturalista cuando así lo requiere el interés estético-moral que inspira la creación de Olmo y que predomina en el drama del realismo social. Así es como, en estas dos últimas obras, los espacios generales de carácter público (las respectivas calles) muestran elementos que suponen sendas transgresiones de la perspectiva naturalista (chabola y edificio con pared “de cristal”), pero que hacen posible el análisis de las relaciones establecidas entre los ámbitos público y privado de cada uno.

El carácter de estas relaciones resulta, por otra parte, diferente en cada caso. En *La pechuga de la sardina*, el ámbito exterior posee una connotación negativa, en tanto que impone coerciones a la convivencia personal de unas mujeres que intentan vivir su propia vida en el ámbito interior. En efecto, la calle y lo que ésta contiene, constituye

el gran personaje que condiciona todo lo demás. Este personaje es el ambiente: un ambiente que adquiere un poder asfixiante, desvitalizador. Todo va conduciendo a unas patéticas campanadas finales. (pág. 7)

Contrariamente, el espacio exterior posee en *La camisa* un valor general positivo, que lo convierte en foro o asamblea en donde la solidaridad purga (o remedia en lo que puede) los conflictos que afectan al ámbito privado y en el que la conversación cívica clarifica los aspectos convivenciales que interesan a los seres que habitan los ámbitos

interiores privados. Si la generosidad y comprensión de la Señora Balbina son muestra de lo primero, la resolución de los altercados conyugales entre Ricardo y María o la exposición por Juan de las razones de su actitud ante el corro de sus amigos pueden servir como ejemplos, entre muchos otros posibles, de la charla objetivadora y lúcida que propone Lauro en muchas de sus obras.

Por otra parte, en correspondencia con la composición generalmente proletaria de los universos que el autor recrea, las relaciones de convivencia tematizadas afectan a individuos y grupos resueltamente situados en la esfera de lo popular. En último término, el espacio ideal de la convivencia solidaria propuesta por Olmo es el espacio popular. A través de sus ámbitos públicos (la calle, la plaza), este espacio popular impregna de connotaciones positivas el tipo de convivencia que el autor considera más acorde con la perspectiva moral en la que sitúa su creación y su concepto de la función del teatro.

3. Espacio convivencial y género popular

Tanto la crítica como los testimonios del propio autor informan sobradamente acerca de esta vinculación de su teatro con las esferas de lo popular:

Yo veo en mi teatro una línea tragicómica enraizada en las calles de nuestro país.¹³

Sin embargo, la recuperación de lo popular posee en Lauro Olmo un claro sentido moral, orientado hacia las formas convivenciales de carácter colectivo y solidario:

Se ha dicho que uno está en los demás, que uno solo no es nadie. El teatro debe ayudar a entender esto.¹⁴

Si lo primero explica su acercamiento al sainete arnichesco, según lo manifiesta el propio autor:

Las dos vías más válidas del teatro español de hoy son la esperpéntica y la grotesca y creo que el representante de esta última es Arniches;¹⁵

¹³ "Opiniones al vuelo", op. cit., pág. 67.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Entrevista de Paloma Larena a Lauro Olmo, publicada en *Ya* el 7 de Agosto de 1982, con motivo de las representaciones en La Corrala de *Serafin el pinturero*, de Carlos Arniches,

lo segundo da cuenta de la voluntad, y de las consiguientes reservas, con que lleva a cabo esta aproximación a los géneros populares del sainete y del género chico, en los cuales:

Hay mucha ganga expresiva y mucho patrioterismo barato. Pero, buscando, uno se encuentra con muchas páginas de primerísima categoría en cuanto a la expresión popular directa, vivísima, ligada a las situaciones del teatro español.¹⁶

Las dos últimas citas aluden a las adaptaciones que Lauro Olmo lleva a cabo, en varios veranos sucesivos entre los años 1978 y 1982, a partir de los sainetes de Arniches, desde una concepción que pasa por la utilización escénica de un espacio urbano tradicional como es el patio madrileño de La Corrala y por la consiguiente implicación del espectador (en una suerte de fusión de espacio real y espacio imaginario) en el universo de la obra, precisamente en aquellos actos en los que el costumbrismo popular genera relaciones colectivas de carácter convivencial positivo: bailar, beber, charlar, etc.:

Los barquilleros y las floristas se pasean entre la gente exhibiendo la mercancía y el ambiente castizo y verbenero se contagia enseguida. No hay intermedio en la representación, pues actores y público se funden en la pista central para bailar el chotis.¹⁷

Resulta un espectáculo musical de costumbres madrileñas, con ambiente de fiesta veraniega en La Corrala y recreación del aire de verbena, con cena fría incluida.¹⁸

Si en la creación de sus propias obras había predominado la necesidad de adaptar su idea espacial a los escenarios a la italiana de los teatros convencionales,¹⁹ el trabajo de refundición que practica en las obras de Arniches permite a Lauro Olmo convertir en

según adaptación de Lauro Olmo, durante el verano de ese año.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Larena, Paloma, crónica publicada en *Ya* el 7 de Agosto de 1982, con motivo de las representaciones en La Corrala de *Serafín el pinturero*, de Carlos Arniches, según adaptación de Lauro Olmo, ya mencionadas.

¹⁸ Crítica publicada en *Ya* con motivo de la representación de las piezas de Arniches, refundidas por Lauro Olmo, *El santo de la Isidra* y *El amigo Melquiades* en La Corrala madrileña, durante el verano de 1981.

¹⁹ Véase Berenguer, "Introducción", op. cit., pág. 39.

realidad una opción escénica perfectamente avenida con el talante profundo de su concepto teatral: disponer del tipo de espacio que él considera como ámbito ideal para la convivencia, esto es, un escenario “envolvente” en el que resulte posible recrear, también entre el público, aquellos hábitos relacionales de carácter positivo que las vivencias de su infancia y juventud madrileña le habían mostrado (y que las formas del urbanismo moderno amenazaban con sepultar en el olvido).

Es esto, sobre todo, lo que a Lauro Olmo le interesa de Arniches, del género popular y de la tradición. Y todo ello impone unas exigencias estéticas que permiten materializar en el ámbito escénico público los presupuestos ideológicos (convivencia solidaria) que las inspiran:

El texto, tal y como es el de Arniches, no es suficiente para encajar plenamente en nuestra idea de la dramaturgia de la plaza. Esto ha supuesto que la nueva versión esté potenciada (...), y todo ello sirviendo al espectáculo musical que nos hemos propuesto y que hemos procurado que posea una capacidad expresiva envolvente, que haga que al final el público se convierta en actor también en un espíritu de fiesta popular.²⁰

Esta “dramaturgia de la plaza” se concreta de manera especialmente eficaz en “el merendero”, entendido, al decir de Olmo en la entrevista citada, como “unidad escénica”. En efecto, ya ante las tabernas de *La camisa*, de *English spoken* y de otras obras, los personajes comían y bebían ante y con los demás, manteniendo en la esfera de lo público actos que la cultura urbana moderna ha ido relegando en buena medida a la esfera privada. En el tratamiento dramático de las piezas de Arniches, como hemos visto, el ámbito de La Corrala permite, mediante la integración del espectador, dar un paso más en esa celebración pública de la ceremonia de la convivencia.

Todo ello, evidentemente, posee un sentido que difiere de la percepción de lo popular que ha sido propia de la mentalidad conservadora a lo largo de nuestro siglo y que, con motivo de los espectáculos arnichescos preparados por Lauro, ejemplificaban los siguientes comentarios:

Una eficaz lección de cómo el teatro puede encontrar sus caminos de mañana sin pasar forzosamente por la tardía imitación de las que fueron vanguardias en los años cincuenta más allá de los Pirineos.²¹

²⁰ Entrevista de Paloma Larena a Lauro Olmo, op. cit.

²¹ Crítica publicada en *ABC* sobre el espectáculo *Del Madrid castizo*, representado en La Corrala de Madrid durante el verano de 1980, con estructura teatral de Lauro Olmo sobre textos de Arniches.

Un maravilloso espectáculo que nos hace volver a ese Madrid un tanto olvidado ya, pero que en el fondo todos llevamos dentro.²²

Por contra, Ángel Berenguer ha demostrado cómo la forma tradicional del sainete es reutilizada, primero por el propio Arniches (que “rompe con la descarada manipulación ideológica del sainete anterior”) y luego por los autores críticos de los años sesenta, quienes vierten en el molde tradicional una dimensión ideológica progresista, dando lugar a una modalidad genérica que “ha servido a no pocos autores posteriores, ideológicamente radicales” entre los que se cuenta Lauro Olmo.²³

Dicha transformación aparece relacionada, según hemos visto, con la concepción que de lo popular posee Lauro Olmo y que afecta a la categoría del espacio teatral, en cuanto que éste viene a ser un elemento que materializa de manera especialmente eficaz la concepción progresista de la convivencia popular que es propia de nuestro autor.

4. El espacio hipotético en el teatro de Lauro Olmo

El concepto de espacio hipotético ha sido codificado en el terreno de la crítica teatral por Ángel Berenguer como categoría analítica que ofrece un marco explicativo a la utilización por los dramaturgos de las categorías de espacio real (el ámbito de la representación) y de espacio imaginario (el de la acción narrada o representada), más frecuentes en los estudios sobre el teatro:

El espacio hipotético corresponde al concepto espacial que compone y condiciona la visión de la realidad en una época histórica concreta o en una cultura determinada. El concepto mental que los personajes manejan y que condiciona la acción dramática. Incluye la concepción global del espacio como categoría física muy diferente según la época.²⁴

Es precisamente la revolución experimentada por el concepto de espacio hipotético durante nuestro siglo la que alberga el sentido último del concepto de espacio presente en el teatro de Lauro Olmo y sucintamente descrito en este trabajo.

Como el propio autor manifiesta, los personajes de su primer teatro

²² Larena, Paloma, op. cit.

²³ Ángel Berenguer, *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*, Madrid, Taurus, 1988, pág. 47.

²⁴ Ángel Berenguer, *Teoría y crítica del teatro (Estudios sobre teoría y crítica teatral)*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá, 1991, pág. 40.

viven en un momento histórico inquietante y prometedor. En su haber, bien como protagonistas, bien como comparsas, hay hechos decisivos: la bomba atómica, la división del mundo en dos bloques de influencia, el Concilio Vaticano, el auge del neocapitalismo por un lado y del marxismo por otro, el tercer mundo, el subdesarrollo, el hambre, el neocolonialismo, la moral alrededor de la divisa, etc. (...) Todo este mundo muriente y naciente da a las personas -a los posibles personajes- unas características, un eje, un modo de mirar y de dejarse ver especial y esencial.²⁵

El autor se muestra, así pues, plenamente consciente de las nuevas dimensiones que la realidad contemporánea impone a la percepción individual y a las categorías analíticas (la de espacio, entre ellas) con que la mente del individuo actual intenta comprender y dar respuesta a las nuevas realidades. Desde esa consciencia, Lauro lleva a cabo las codificaciones del espacio de sus obras primeras obras en los términos referidos y de sus creaciones posteriores bajo formas que ofrecen a veces una notable diversidad. Como señala Berenguer, “la concepción del universo en una época se manifiesta en la forma que adoptan los escenarios coetáneos”.²⁶

De esta manera, Olmo crea en *Pablo Iglesias* (1984) una obra en cuya configuración espacial se dan elementos de carácter onírico:

Procedentes también del recuerdo, tres chicos de unos once años de edad (...) irrumpen en el espacio escénico. (pág. 13)²⁷

El dinamismo narrativo, así como el profundo sentido social de la pieza, resultan posibles gracias a la libre alteración del espacio primario (estancias de la casa de Pablo), mediante la inserción constante de fragmentos de la acción desarrollados en espacios imaginarios que responden a la evocación por el protagonista de vivencias anteriores personales y colectivas, con el auxilio de connotaciones espaciales encomendadas a la iluminación, a la música, a los efectos sonoros y a las didascalias insertas en los diálogos.

En *Desde abajo*, pieza central de las que componen sus *Estampas contemporáneas*,²⁸ los elementos expresionistas que refuerzan la admirable capacidad crítica de la pieza se asientan, sin embargo, en un espacio escénico rigurosamente

²⁵ “Sobre un punto esencial”, op. cit., pág. 64.

²⁶ Op. cit.

²⁷ Lauro Olmo, *Pablo Iglesias*, Madrid, Ediciones Antonio Machado, 1986.

²⁸ Lauro Olmo, *Estampas contemporáneas*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro/Comunidad de Madrid, 1994.

descrito por el autor según los principios del espacio naturalista:

(Pasadizo bajo tierra en la ciudad. Encogida sobre unos cartones y medio tapada por una manta, dormita la Vieja. A su lado, un bolsón y una botella de plástico con agua. Cerca de ella, arrimado también a la pared, se ve el bulto de un hombre tendido, durmiendo a su vez. En frente de estos, otro bulto sobre papeles de periódicos permanece inmóvil.) (pág. 83)

Sin embargo, el autor no duda en infringir el código establecido cuando lo considera esencial para la explicitación de su propuesta escénica, precisamente en una escena absolutamente trascendente en la comprensión del sentido de la pieza:

(Todo ha empezado a adquirir la atmósfera precisa para una fantasmagoría. Viniendo de lejos, empieza a oírse la marcha de los viejos brigadistas internacionales. (...) Irrumpen en el subterráneo unas cuantas figuras Anónimas portando, en tamaño normal, las citadas banderas. Vienen marchando al son de la ya intensificada marcha de las brigadas internacionales y así desaparecen.) (pág. 116)

Finalmente, en la relación de ejemplos que venimos ofreciendo, *Luis Candelas, el ladrón de Madrid* es un espectáculo musical que aúna las preferencias populares y el sentido social del autor. Las indicaciones textuales reducen la descripción del espacio escénico a un esquematismo destinado a conjugar su funcionalidad informativa y ornamental con la ductilidad necesaria para posibilitar los rápidos cambios entre las distintas escenas y números musicales:

Un amplio balcón-terraza de poca altura es el único elemento escenográfico en todo el espacio escénico.

Al fin, las parejas de damas y caballeros van desapareciendo al mismo tiempo que desaparecen también las puertas y barandilla del balcón-terraza, transformándose éste en un 'tablao' de mesón popular.

El dinamismo de la acción propia de las piezas musicales se ve favorecido por el concurso de la iluminación, la coreografía y la imaginación del espectador:

Las puertas que dan al imaginado salón están entreabiertas. Por los rincones del espacio escénico, en lo que nos imaginamos que es la calle, se medio distinguen por la semipenumbra unas cuantas parejas...

Resultan, en suma, diferentes utilizaciones del espacio escénico por un autor que, también en esto, muestra el compromiso con su tiempo. A fin de cuentas, la variedad y la modernidad que los anteriores ejemplos manifiestan, responden a una condición

general que, para el teatro contemporáneo, ha señalado Ángel Berenguer:

El espacio adquiere unos valores no absolutos, sino relativos. Así se planteará la necesidad de crear lugares concretos que, al mismo tiempo, se definan como un espacio, no para la representación simbólica, sino para la recreación de los espacios de la convivencia humana.

A este reto acude sin vacilación Lauro Olmo, fiel a su idea del teatro y de la vida:

¿O de qué otro modo se dialoga con los hechos, con los hechos que nos rodean (...)? Si el autor y los hechos en movimiento suponen un proceso dialéctico, (...) de este proceso debe surgir la obra dramática actual.²⁹

²⁹ Lauro Olmo, "Sobre un punto esencial", op. cit., pág. 65.