
EL HEROÍSMO FEMENINO
EN *LA CAMISA DE LAURO OLMO**

Carole LAUZIÈRE
(McGill University)

Una lectura actualizada del drama olmiano, *La camisa*, estrenado en 1962, ha dado lugar a una reflexión que deseamos presentar en este trabajo: la posibilidad de recuperar el texto teatral con el fin de enfocarlo bajo unos principios críticos ideológicos inexplorados, hasta el momento, por los eruditos que han examinado esta obra del autor gallego. Entre otras cosas, al acercarnos al principal tema que Olmo desarrolla en su drama popular, el problema de la emigración, queremos proponer un estudio en el que se destaca el punto de vista femenino.

De esta forma, pretendemos establecer una relación entre la cuestión que plantea Olmo, es decir, el desempleo que engendra el éxodo, y la postura adoptada por uno de sus personajes femeninos que se enfrenta, justamente, con la problemática del exilio. La actitud de Lola, el personaje analizado más adelante, nos da pie para defender la presencia de un heroísmo femenino. A la par, el análisis de esta figura, una mujer que pertenece al mundo proletario, nos permite hacer hincapié en una situación que arranca de "lo particular" para desembocar en "lo universal", o sea, la difícil vivencia de una mujer que se convierte en el reflejo de la global y pésima situación femenina de un grupo determinado. Asimismo, lo interesante consiste en averiguar que, dentro de esta clase obrera en la cual se afincan unas dificultades cotidianas sufridas por las abuelas, las madres, las hijas y las vecinas, surge el gesto heroico de una mujer.

* Artículo aparecido en *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, edit. J.P. Grabiele, Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1994, pp.119-126.

A nuestro parecer, en las distintas críticas hechas acerca de la obra dramática que nos concierne, se le ha quitado importancia al papel que desempeña Lola para, más bien, dar valor al protagonista masculino: Juan. En efecto, la heroicidad femenina pasó en silencio; en cambio, para la crítica, Juan se convirtió en el héroe del drama. Destacamos el comentario de Francine Caron:

En fin, dentro de una visión más psicoanalítica, Juan rechaza la ideología parental (simbolizada por la mujer y la suegra) para llegar a una toma de posición personal, 'viril' y más concretamente a la lucha.... Me he referido anteriormente a la abuela y a la esposa como soluciones caduca e incorrecta respectivamente. Es muy evidente que al concluir su evolución, Juan es 'objetivamente' el 'héroe' de la obra, a pesar de las cualidades personales de Lola. (14, la traducción es nuestra).

Notemos que tal predilección no fue fruto de la censura sino de la mera puesta en práctica de una interpretación. Para enmendar esta visión fragmentaria, y poco satisfactoria para nosotras, hemos emprendido la labor de poner en evidencia la acción heroica del personaje femenino dentro de un contexto social concreto.

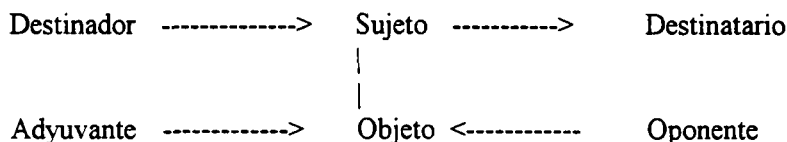
Es evidente que la heroicidad se define en función de unos ideales sociales y culturales. Respecto a este tema, Philippe Hamon dice que el estudio del héroe forma parte de lo que se puede denominar el campo de una "retórica" (una "socio-estilística") del personaje, campo fuertemente tributario de unas cohibiciones ideológicas y de unos filtros culturales (160). Podemos ver que la heroicidad no lleva obligatoria y únicamente el sello masculino y debemos reconocer que unas fronteras ideológicas son siempre susceptibles de interponerse a la hora de promulgar la heroicidad de un personaje.

Con los fundamentos de la semiótica, defenderemos nuestro punto de vista y ofreceremos así una nueva perspectiva de *La camisa*. En primer lugar, nos acercaremos al personaje femenino estimándolo como un signo. Adoptaremos la idea del "personaje-signo" sugerida por Hamon, quien nos indica que, dentro de un concepto semiológico del personaje, es factible definir este último como un morfema migratorio manifestado por un significante discontinuo (un cierto número de signos) que nos remite a un significado discontinuo (el "sentido" o el "valor" del personaje)(124-125). En definitiva, nuestra tarea consiste en buscar este "valor" heroico de Lola.

Aquí hemos privilegiado ciertas nociones sobre el modelo actancial, "que se constituye de una abstracción al nivel de las funciones de los personajes, esto es, de su hacer" (De Toro 45), para apoderarnos del eventual significado o "sentido" que alcanza la figura estudiada. Aunque dichas seis funciones actanciales pueden ser asumidas por el personaje, es preciso indicar que los actantes no deben identificarse con él; en realidad, el actante puede ser un personaje, un grupo de personajes, un personaje colectivo, un ser inanimado o una pura abstracción. Además, existe la posibilidad de que un personaje asuma simultánea o sucesivamente varias funciones actanciales (De Toro 38).

Dentro de semejante modelo actancial, se distinguen tres categorías actanciales:

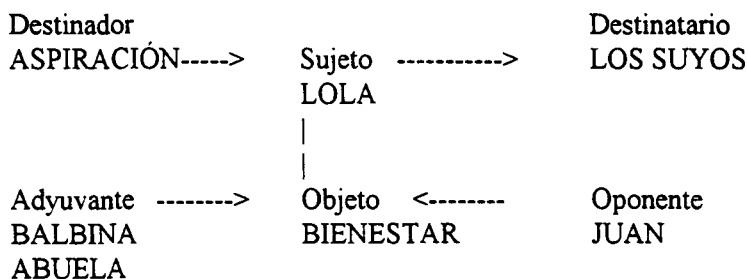
"sujeto" vs "objeto", "destinador" vs "destinatario", "adyuvante" vs "oponente" (Greimas 270-273). El esquema de base, determinado por Greimas, se configura y se explica, en nuestro estudio, según la visión de Anne Ubersfeld (68-69):



El "destinador" es una fuerza o un ser; llevado por su acción, el "sujeto" busca un "objeto" por el interés de un "destinatario" (concreto o abstracto); en esta búsqueda, el "sujeto" tiene "adyuvantes" (aliados) y "oponentes".

Afin al modelo actancial, el triángulo actancial nos permite examinar el funcionamiento de un número reducido de los actantes, es decir tres (Ubersfeld 84-85). Por consiguiente, el triángulo llamado "activo o conflictual" nos ilumina en cuanto al sentido de la función de los oponentes. Por otro lado, el "triángulo ideológico" sirve para descubrir cómo la acción se hace en vista de un beneficiario, individual o social (Ubersfeld 88). Además, por medio de este mismo triángulo, podemos indagar la acción individual de un actante sujeto -en nuestro caso Lola- con sus consecuencias socio-históricas e individuales (Ubersfeld 89).

Por lo que se refiere a la función actancial del sujeto, lo que atrae nuestra atención es el eje sujeto-objeto puesto que no existe un sujeto autónomo como tal en el texto; mejor dicho, el sujeto es aquel que posee un deseo cuya realización, o al menos intento de realización, pone en movimiento el texto (Ubersfeld 79). Para elucidar la manera en que Lola desempeña la función de sujeto, proponemos el modelo actancial siguiente y lo justificamos a continuación:



Lo que motiva la acción de Lola, el "exilio" unido a la adquisición de un trabajo remunerado, es la ambición de poner término a la miseria que acosa a los suyos. Lola anhela, para sus hijos, un mínimo de bienestar que contrarreste el negro destino que les amenaza. Ella afirma que no quiere más víctimas en su familia (142). En resumidas cuentas, Lola pretende que la suerte de sus hijos sea distinta de la suya. Por lo tanto, en

una discusión que Lola mantiene con su hija, ella insiste para que Lolita aspire "a una casa con ventanas amplias, donde el sol y el aire se encuentren a gusto, donde el agua corra, donde cada cual tenga su cama pa poder darle un repaso al día vivido" (142). Entonces, si nos atenemos al discurso de Lola, averiguamos que su hija no debe contentarse con una casa que "aprisiona" y "reduce el cerebro" sino que la joven debe anhelar vivir en un auténtico hogar (143); una ventura que nuestra protagonista no ha tenido.

Las personas que colaboran, para la obtención del objeto del deseo, son mujeres: Balbina y la abuela. Se nota una especie de solidaridad entre ellas. Balbina, por su parte, alienta a Lola a seguir con su plan cuando esta última se retrae y piensa abandonar la idea de buscar "fortuna" en el extranjero (144). Además, la vecina se las ingenia para convencer a la abuela de deshacerse de sus ahorros con el fin de invertir el dinero en el viaje de Lola (144). En cuanto a la ayuda de la abuela, ella no sólo obsequia sus economías; con igual benevolencia, la anciana trata de explicar y de defender la posición de su hija cuando Juan critica el disparate que Lola quiere cometer: marcharse lejos de su tierra para buscar un empleo. La abuela revela el miedo sentido por Lola, un temor causado por su próxima ausencia; también asegura que si su hija se atreve a emigrar es por el bien de su familia (165). En fin, las mujeres se alían con Lola y abrazan su "causa" contra un hombre que se opone al objeto del deseo de esta última.

El triángulo activo nos ayuda a percibir la sutilidad de tal oposición:



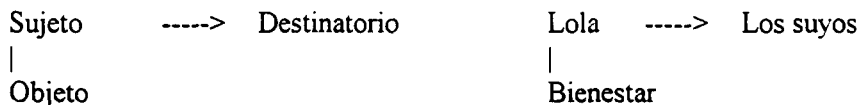
Tal como sugiere Ubersfeld, nos encontramos con un oponente que es oponente al deseo del sujeto y en relación al objeto. En este caso, aparece una rivalidad (amorosa, familiar o política) y un choque de dos deseos tiene lugar en lo que se refiere al objeto (86). Efectivamente, Lola desea el bienestar mientras que Juan quiere un bienestar emparejado con la justicia. En definitiva, Juan se opone a la solución artificial presentada por el sindicato con el fin de seducir a los trabajadores: la emigración. Su postura se resume en un diálogo sostenido con su mujer acerca de los hijos: "Han nacido aquí, Lola. Su hambre es de aquí. Y es aquí donde tienen que luchar pa saciarla. No debemos permitir que tu hambre, que nuestra hambre se convierta en un trasto inútil" (149).

Para el albañil que padece los infortunios del paro, el hambre de aquí no debe satisfacerse con el alimento del más allá. Si el hambre puede tener su utilidad, Juan no recela los momentos difíciles y prefiere aguantar luchando en el lugar donde arraigó el mal. El alivio, que se halla fuera de la circunscripción de un "aquí", se vuelve negativo porque dificulta un desahogo próximo. Así, el trabajador, que toma el rumbo que el sindicato le ha aconsejado, es decir, un viajecito a Alemania (133), contribuye a posponer el cambio necesario de un orden social de poca igualdad. Juan desea luchar

contra la injusticia del sistema económico en vigor en su país.

Ubersfeld especifica que cuando hay un enfrentamiento de dos "deseos", del sujeto y del oponente, un conflicto ideológico y/o histórico se vislumbra y ello es debido a una división interna del destinador (82). Nuestro destinador, la aspiración, se puede fraccionar en una aspiración puramente material frente a otra "espiritual". Juan se opone, justamente, a la ambición "materialista" que Lola quiere colmar, en detrimento de una ambición que se yuxtapone a un ideal: la aspiración a la justicia. Se manifiesta, indudablemente, un conflicto ideológico a la par que histórico. Frente a un periodo de gran penuria de medios económicos, aunque sólo para algunas clases, el ser humano dispone de su libertad para adherirse a la ideología dominante, que en nuestro contexto favorece la emigración, o venerar una ideología de minoría, que patrocina un proyecto opuesto.

Si observamos el triángulo ideológico, creado a partir del modelo actancial propuesto:



se ve que la acción individual del sujeto se manifiesta en favor de los miembros de su familia. En el caso de Lola, las consecuencias son más individuales que socio-históricas. Pero, a pesar de que el objeto del deseo de Lola no va a beneficiar como tal a la colectividad, una esperanza ideológica se advierte: Lola lucha porque se preocupa por el porvenir de sus hijos; unos hijos que pertenecen a las clases marginadas y que padecen los inconvenientes de tal pertenencia.

El objeto del deseo de Lola, tal vez, no tiene el peso ético que el deseo de Juan trasluce; sin embargo, Lola, al contrario de su esposo, dispone de la energía vital necesaria para actuar y, de esta forma, ella afirma que nadie la puede parar (143). Lola actúa y se marcha al extranjero para cambiar la suerte de los suyos. Si recapitulamos, reconocemos que Lola no se rebela específicamente contra un sistema social injusto, pero se subleva contra un sistema familiar inicuo que hizo de lo "provisional" lo definitivo (141). Lola se cansó de esperar un cambio, esperó dieciséis años, y su hazaña heroica consiste en llevar su "rebelión" a algo concreto. Tampoco podemos quitarle crédito a Lola en cuanto a su toma de conciencia del mal estado del sistema social vigente. Ella bien se percata de la "insensibilidad" de la clase dirigente. Hablando con su marido, Lola le previene de la inutilidad de acercarse a los patrones. Así se lo dice: "Palabras. Palabrería. Lo más que lograrás es un cachetito amistoso. Y no esperes que la mano que te lo dé caiga en la cuenta de que pega en hueso. En hueso descarnao. Las manos gordezuelas, Juan, tienen atascá la sensibilidad" (148). El afán de Lola por emigrar supone mucho más que un mero gesto realizado por una persona inconsciente.

Si la mujer heroica escoge el rumbo de la emigración para solucionar un problema

que influye en su vivir cotidiano, el hombre heroico prefiere evitar el "exilio" para mejorar el vivir cotidiano colectivo. Puesto que ambos seres luchan por resolver unas ansias vitales, ¿por qué se ha insistido tanto en la batalla de Juan y se ha ignorado el combate de su mujer?, ¿por qué la crítica tradicional se ha limitado a adular el heroísmo masculino, desentendiéndose así del protagonismo femenino y dándonos una visión exclusivista de la obra? También cabe preguntarnos por qué queremos rescatar el valor heroico de una figura cuyos méritos permanecían en la sombra.

Inequivocamente, nuestra recepción actual del drama difiere de la recepción que tuvieron los lectores-espectadores de los años sesenta y setenta. La perspectiva temporal nos distancia de unas realidades de aquel momento que fueron señaladas en un texto y un escenario. Patrice Pavis pone de relieve la importancia de considerar, en la recepción individual de una obra, dos historicidades, la de la obra, en el interior de su contexto literario y social; la del receptor, en el seno de su época, su sistema de expectativas ideológicas y estéticas (30).

A pesar de que sólo podemos conjeturar, y en términos generales, acerca de un sistema ideológico y estético favorecido por los receptores del pasado, nos inclinamos a pensar que el teatro popular de Olmo, quien supo colmar la necesidad de un teatro adecuado a la época, señaló, con *La camisa*, una problemática social frente a la cual toda actitud tradicionalista podía tacharse de incorrecta. La dimensión ideológica, implícita en la condena de lo tradicional, se percibe en un comentario de Ricardo Doménech respecto a la actitud tomada por Juan: "Juan comprende que la emigración no es la 'solución'. Su actitud no es, desde luego, 'tradicionalista', sí es, por supuesto, fundamentalmente crítica" (33-34).

El tema de la emigración, y su referencia al mundo histórico inmediato, favorecía, sin duda, la preponderancia de una tendencia no conservadora. El receptor, por su propia postura frente a una realidad social llevada a la escena, realidad más bien lacerante, debía identificarse fácilmente con Juan o aprobar, al menos, su "insurrección" (es evidente que excluimos un público burgués de ideas retrógradas). La denuncia social puntualizada, encarnada en el personaje masculino, velaba -creemos- un acontecimiento más sutil, no menos antitradicionalista, que pasó quizás inadvertido para aquel público: la reivindicación del papel social de la mujer. Así se explica, en suma, que Juan se llevase la palma.

En cuanto a la recepción actual que se propone en estas páginas, justo es añadir que nuestra posición ideológica desempeña un papel concreto que consiste en sostener, por una parte, un concepto de la heroicidad, aplicable a ambos personajes, que podría definirse con estas palabras: "...son héroes aquellos que asumen su libertad como una rebelión contra el destino" (Miras 249) y, por otra parte, en promover una nueva manera de analizar la obra dramática elegida que nos permite destacar el heroísmo femenino. De esta forma, desafiamos a los críticos que han fomentado una significación unilateral de la obra, venerando, ante todo, la figura masculina. Finalmente, podemos concluir que, en los albores de los años sesenta, nuestra protagonista se reviste de la capa heroica para

llevar a cabo una lucha personal y oponerse a una situación en la cual se asoma todo el malestar femenino de una categoría social determinada.

Obras citadas

- Caron, Francine. "Lauro Olmo: l'homme et l'oeuvre." *Etudes Ibériques* 6 (1970): 5-37.
- De Toro, Fernando. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo: acercamiento semiótico al teatro épico en Hispanoamérica*. Ottawa: Girol Books, Inc., 1984.
- Domenech, Ricardo. "Cinco estrenos para la historia del teatro español." *Primer Acto* 100-101 (1968): 18-34.
- Greimas, Algiras Julien. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Trad. Alfredo de la Fuente. Madrid: Editorial Gredos, 1966.
- Hamon, Philippe. "Pour un statut sémiologique du personnage." *Poétique du récit*, Ed. Roland Barthes et al. París: Editions du Seuil, 1977. 115-180.
- Miras, Domingo. "Personaje y héroe." *El personaje dramático*. Ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español celebrado en Almagro del 20 al 23 de septiembre de 1983. Madrid: Taurus Ediciones, 1985. 241-252,
- Olmo, Lauro. *La camisa. El cuerpo. El cuarto poder*. Ed. crítica de Jose Monleón. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1970. 9-42.
- Pavis Patrice. "Pour une esthétique de la réception théâtrale." *La relation théâtrale*. Ed. Regis Durand, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1980. 27-54.
- Übersfeld, Anne. *Lire le théâtre*, París: Editions Sociales, 1978.