
LAURO OLMO O LA DENUNCIA CORDIAL

José MONLEÓN
(Director de Primer Acto)

Bastante antes de estrenar *La camisa*, Lauro Olmo había publicado una serie de relatos que ya contenían el germen de su teatro. Allí estaban los personajes y los ambientes que luego saldrían a escena; allí estaba, sobre todo, el "lenguaje" de Lauro, su capacidad específica para recrear, con finalidades artísticas, el modo de hablar del "pueblo madrileño". Y pongo este último concepto entre comillas porque se trata de una entidad sociológicamente ambigua, y a juzgar por las manipulaciones de que ha sido objeto, demasiado abstracta. Queden, pues, por ahora las comillas y ya iremos viendo en qué sentido se nos desvela el término aplicado a la obra de Lauro Olmo.

En todo caso, lo cierto es que nuestro autor irrumpió en el teatro español con *La camisa*. Y que, apenas estrenada, pareció no ya la primera obra teatral de Lauro Olmo, sino, de una vez y para siempre, la obra de Lauro Olmo por antonomasia, la que, en razón de su éxito y de las diversas circunstancias sociohistóricas concurrentes, debía "definir" y fijar a un autor que acababa de iniciar su aventura de creador escénico. Esta paradoja, este disparate se ha dado en todo el teatro español contemporáneo, donde a la mayor parte de los autores estimables se les ha querido "medir" por su primera obra, juzgando sobre su auge o decadencia en función de la sumisión a su primera estética y de la opinión que aquella primera obra siguiera mereciendo. Primera obra, ya se entiende, conocida, estrenada, beatificada y no simplemente escrita. Ejemplos: *Historia de una escalera*, de Buero; *Escuadra hacia la muerte*, de Sastre; *La madriguera*, de Rodríguez Buded; *La camisa*, de Lauro Olmo, etc.

Si alguna vez cambiara nuestra vida teatral, y los autores desarrollaran —dentro de una nueva visión de la cultura— regularmente un proceso creador, público y libre, fenómenos como éste de *La camisa* serían imposibles. Quizá convenga, no sé si en un raptó de optimismo, que empecemos por esta consideración, a fin de que Lauro pueda

ser juzgado, en esa dorada edad, como se merece.

El hecho es que *La camisa* estalló con una terrible fuerza dentro de la vida teatral española de los primeros sesenta. O más exactamente, dentro de la vida teatral madrileña. Y que esta fuerza superó inmediatamente la condición, un tanto anecdótica, de "éxito", para colocar a *La camisa* en el plano de esa corta lista de títulos que, desde que acabó la última guerra civil española, han logrado, con cierta consistencia escénica, la expresión de conflictos generales de nuestra sociedad.

Frente a la eterna e interesada reiteración de la problemática del mundo pequeño burgués –incluyendo en el concepto la contemplación paternalista de las relaciones entre las clases–, *La camisa*, al igual que esos pocos títulos a que me refería, afrontaba un tema tan específicamente no burgués como, en este caso, el de la emigración obrera, en función de un contexto general sometido a crítica.

La emigración, muy fuerte por entonces, en especial a Alemania, era examinada como un hecho dramático, inexpresado en las estimaciones simplemente estadísticas sobre el mercado de la mano de obra o en la imagen, más bien cándida, del obrero volviendo a casa con un flamante automóvil. Como hicieran los neorrealistas italianos, mostrando los problemas y las gentes antes enmascaradas por el triunfalismo mussoliniano, así Lauro Olmo se asomaba a una dimensión semiclandestina del desarrollo neocapitalista occidental. Detrás de las cifras de los economistas, sobre esos trenes que parecían limitarse a llevar brazos de un lugar a otro, latía una problemática de carácter dramático. Problemática política y ética, porque, de un lado, no parecía justo que estos obreros tuvieran que emigrar en busca de salario, y de otro, todos podían plantearse la disyuntiva entre el intentar mejorar aquí o el desentenderse de nuestro proceso y buscar otros horizontes. Problemática de clase, porque afectaba a un sector determinable económicamente. Problemática individual, porque cada personaje lo encarnaba y vivía a su manera. Problemática, en última instancia, colectiva, porque se ponía en cuestión un tema cuya solución sólo era posible dentro de una reconsideración total de la vida española.

No es, pues, nada extraño que *La camisa* ganara el "Valle-Inclán", el "Premio Nacional", el "Larra" y el interés de ese público "potencial" que apenas sigue los pasos del teatro español cotidiano. Una fuerte necesidad social de teatro crítico, de teatro que aspire a ser imagen de la sociedad, se "adueñó" de *La camisa*.

Y nuestro autor quedó, cuando apenas acababa de empezar, convertido en una de las imágenes de la rebelión teatral. Para Lauro Olmo, como para otros autores de su generación, empezaba así una difícilísima carrera, porque, además de tener que luchar contra todas las limitaciones generales de nuestro sistema teatral, se encontraban inmersos en una especie de investidura "moral", inmovilizadora y absolutamente insoportable en la práctica. Una investidura gesticulante, que transformaba a los dramaturgos en héroes, y que, por tanto, cerraba el paso a ese proceso permanente, a esa duda metódica, a esa libertad, a ese derecho a equivocarse, sin los cuales no es posible la creación artística. E, incluso, en su sentido más rico, en tanto que decisión libre continuamente renovada,

el "compromiso".

Los autores –metidos entre dos censuras– corrian el riesgo de morir a manos del mito de sí mismos.

Ética y estética

Lauro Olmo, vecino del madrileño barrio de Pozas, quería escribir un teatro que ampliase, según sus propias palabras, el "censo de personajes" del teatro español.

Es interesante –por las significaciones inmediatas que se deducen– ver que una decisión de este tipo plantea, para empezar, numerosos problemas estéticos. En efecto, nuestra tradición teatral descansa sobre dos principios muy concretos: la presentación del mundo burgués y la defensa de su sistema de ideas. De tales objetivos se desprende la propuesta de unas formas, justamente las más adecuadas para alcanzarlos. Formas que, abstractizadas, idealizadas, son consideradas como las propias del "teatro". Se llamará "teatral", por toda una crítica y una minoría definidora del estado general de opinión, a la literatura dramática estructurada según unos principios determinados. Nadie subrayará, por supuesto, que tales principios "formales" son el correlativo de unos determinados intereses sociales. La crítica, como el teatro, está, generalmente, en manos de los mismos intereses y son obvias las razones por las que conviene convertir, sin entrar en la cuestión, una terminología de conveniencias particulares en un solemne lenguaje de principios generales.

Lo cierto es que un autor que acceda al teatro con el programa socioético de Lauro Olmo, se encuentra con que no tiene a mano un magisterio estético coherente. Quien quiera moverse según el censo y los intereses de costumbre, tiene muchos espejos en donde mirarse; pero quien, como Lauro, quiera sacar a otros personajes e introducir otras ópticas críticas, se sitúa ante la siguiente disyuntiva: o inventarlo casi todo, de arriba a abajo, o intentar violentar las formas tradicionales utilizándolas con un fin distinto a aquél que las originó. Si, tan a menudo, se ha hablado aquí del esperpento de Valle – padre de una serie de obras no ya de autores jóvenes, sino de maestros como Alberti –, es porque, mirando y remirando, se ha pensado que quizá estuviera ahí el único antecedente estético – y ya vemos que detrás de cada movimiento estético hay una nueva necesidad ética y política, un nuevo signo que proponer al proceso social – en que apoyar un teatro español contemporáneo no conservador.

Lauro Olmo, ante este dificilísimo problema, empezó por aceptar el naturalismo tradicional; es decir, el sainete, tomándole a Valle un gusto por la violencia y el absurdo. No creo que Lauro Olmo tuviera conciencia clara de la contradicción estética en que se metía. Me parece que se trata de un problema sólo recientemente avizorado y del que son consecuencia las aventuras formales a que últimamente se han entregado hombres como Antonio Buero Vallejo o Lauro Olmo, incorporados al teatro español con obras tan formalmente familiares como *Historia de una escalera* – en la que Unamuno hizo el

papel que Olmo concedió a Valle – y *La camisa*.

¿Quién era el autor español que más había atendido a esos personajes madrileños que no figuran en el "censo" del teatro burgués? Sin duda, Arniches. Y Arniches fue el maestro de Olmo, con todas sus iniciales ventajas y, también, todos sus peligros. Ventajas: el suponer un terreno preexistente, un modelo, una convención aceptada por el público; es decir, una forma teatral fácilmente comunicable. Peligros: la trivialidad de que, comúnmente, había estado impregnada la fórmula, su tendencia al pintoresquismo populista. Ventajas y peligros que, naturalmente, se ampliaban a los modos de participación de actores, espectadores y críticos.

Olmo acreditó sobradamente su capacidad para recrear estéticamente el lenguaje popular. Para reinventar un lenguaje expresivo, en el que eran reconocibles una serie de términos y giros de cierto sector social madrileño. Lo que ya no estaba claro es en qué medida esa elaboración podía traicionar el documento y convertir lo popular en populista, sustituyendo la realidad por una abstracción alimentada por el magisterio de Arniches. Cierto que el teatro no se saca de un magnetofón y que Lauro Olmo tenía perfectísimo derecho a inventar un lenguaje artístico, tras el cual fuesen reconocibles y comunicables una serie de personajes y de conflictos. Lo que sí parecía cuestionable es si no existiría algún desajuste entre este lenguaje, entre su fascinación verbal – especialmente para hacer reír –, y la voluntad profundizadora que, sin duda, impulsaba al autor.

Problema éste, a mi modo de ver, muy importante, que de nuevo nos remite a las consideraciones anteriormente formuladas. Y al hecho de que sea la "expresión verbal" en detrimento de la "expresión orgánica" – cosa perfectamente acorde con una dramaturgia no reveladora, en tanto que la palabra es domeñable y la expresión orgánica de los actores en los personajes tiene sus propios y rigurosos caminos – una de las características de nuestra tradición teatral. Viendo un sainete de los Quintero y aun uno de Arniches – salvo algunos, como los Sainetes Rápidos, en los que, significativamente, el lenguaje resulta mucho más blando y epidérmico que las acotaciones; algo así como si el autor, expresada su intención, se viera "rebajado" por las formas tradicionales del sainete, en gran parte desarrolladas por él mismo; es decir, unas formas que Arniches dominaba y se ajustaban a sus objetivos dramáticos cuando éstos eran festivos, pero que en los Sainetes Rápidos se le rebelaban – es raro que percibamos ningún desajuste expresivo entre fondo y forma, entre conflicto y lenguaje. El pintoresquismo idiomático no hace sino servir la óptica, generalmente paternal, de los autores. Mientras que en Lauro Olmo – como ya le sucedió a Arniches en el caso citado – la disonancia rebaja la carga crítica de la obra, se enfrenta con la voluntad reveladora de la obra, convierte el drama en un testimonio sentimental.

Claro que, en última instancia, este es un mérito de Lauro Olmo y de alguno de sus compañeros. Porque a través de sus contradicciones estéticas, lo que están es, más o menos conscientemente, poniendo en cuestión un curso teatral – y, por tanto, social – de muchas décadas. Mérito suyo también sería el haber intentado, partiendo de cauces

estéticamente familiares, nuevas estructuras dramáticas, descubiertas en la búsqueda de ese nuevo teatro, ideológicamente progresivo y, por tanto, socialmente "popular". (En el sentido de ligado a una problemática de interés general y no simplemente clasista.) Quizá, para los que no estrenamos obras, para los que seguimos la marcha del teatro desde una perspectiva más teórica, la evolución sea, todavía, demasiado lenta. Pensemos, sin embargo, en el punto de partida y en la doble limitación impuesta por el sistema socioteatral vigente y por la censura amateur de los leales a que hemos hecho mención. En todo caso, el valor, por ejemplo, de *El cuarto poder* en el plano de la evolución y experimentación estética de Lauro Olmo es innegable. Aunque a su creciente libertad de creación le falte el estreno regular de sus obras, la comprobación, ante un escenario y ante un público, de la fortuna o limitación de las nuevas propuestas. Proceso escénico éste del todo punto necesario para el desarrollo de nuestra conciencia estética, la relativización sociopolítica de las formas, y en consecuencia, la búsqueda de nuevos caminos para un teatro español crítico y revelador.

Aunque algunos, en nombre de su "progresividad", inmersos en su Imagen Definitiva, le hagan ascos a la investigación y la declaren —como en los buenos tiempos del stalinismo— sistemática coartada de la evasión y del formalismo.

Unas palabras sobre el teatro popular

Ya sabemos que hay muchas definiciones y maneras de entender la palabra "pueblo". Quizá, en última instancia, atendiendo a criterios antiguos y modernos, haya dos concepciones sustanciales: el pueblo, como totalidad, como estructura de toda una sociedad, o el pueblo como clase proletaria, como sector socialmente débil. Precisemos un concepto, siquiera teórico, de teatro popular, dando a la palabra la primera acepción. Frente a una dramaturgia burguesa, hecha por y para los burgueses,alzada como una justificación de la historia y del papel que ha desempeñado en ella la clase en cuestión, estaría este otro teatro popular, imaginado como una nueva dramatización de la convivencia, como una ruptura de la vieja "unidad de criterio", para proponer, desde el escenario, una serie de problemas y situaciones que interesan a todos los miembros de la comunidad. También comprendo lo que sería un teatro popular en la segunda acepción, en tanto que expresión de los de abajo, apoyada en las vivencias y necesidades de los de abajo, y alzada, fundamentalmente, para las clases dominadas. El "cante flamenco" fue, de hecho, y durante muchos años, una verdadera dramaturgia popular en este sentido.

Al margen de estas dos acepciones de teatro popular, hay muchas zonas o concepciones de límites difuminados. Desde creer que un teatro es popular por el bajo precio de las localidades —aunque sea la expresión de una problemática burguesa—, hasta confiar el concepto a su contenido ideológico (sin consideración alguna, por ejemplo, al nivel cultural de los hipotéticos destinatarios "populares" y, por tanto, a su presumible

incomprensión de ese contenido, dado, además, muchas veces, entre líneas), todo se ha dado. En realidad, son como trozos de una imagen; como si el espejo se hubiera roto y cada pedazo se hubiera quedado con una parte de la verdad.

Volvemos, en definitiva, a la cuestión de siempre. A la correlación entre el teatro y el medio social en que se da. Máxime tratándose de una cuestión como la del "teatro popular", que nos remite, inmediata y necesariamente, a la situación de los procesos socioeconómicos. Ese "pueblo" del que hablan los autores y los críticos teatrales no se estructura especialmente para ir al teatro. Existe ya. Y según la contextura que posea en el marco sociopolítico, así habrá de manifestarse —o no manifestarse— como destinatario del fenómeno teatral.

Preguntémosnos quién va en España al teatro. Si manejamos el sentido de "pueblo" en la segunda acepción de las citadas —única real, por otra parte, en las sociedades que no viven un proceso de superación de clases y en las que se mantiene la diferenciación económica y política—, nos encontraremos con un primer problema: las clases populares no se expresan en el teatro. No participan en él, ni como creadores ni como espectadores, y sería no sé si ingenuo o falso sostener lo contrario. No se puede —como hemos oído algunas vez en los teatros, tras el éxito de una comedia y llegada la discutible costumbre de que hable el autor— llamar a nuestro público pueblo. En el sentido total (primera acepción), porque, como decía Unamuno, el público teatral español representa a un sector concreto y reducido de la sociedad española. Un sector que, como demanda, determina el sistema teatral y controla todo el teatro que se estrena. Y en cuanto a la segunda acepción, mal puede imaginar uno presentes a las clases trabajadoras en un teatro donde precios y horarios son incompatibles con los salarios y jornadas laborales de esas clases. Ausencia proyectada de extremo a extremo del teatro: desde su organización capitalista hasta la falta de un teatro formal e ideológicamente concebido en función de un público que, por ausente, nada cuenta en el hecho teatral concreto, alzado, inevitablemente, bajo otros condicionamientos. Para que, en suma, este teatro de combate, este teatro opuesto al teatro burgués, fuera posible, sería necesario que, previamente, se diera una cultura popular en este sentido; es decir, que las clases populares tuvieran, en todos los órdenes, una entidad cultural y política de la que, obviamente, carecen en España.

¿Qué salida tiene entonces un autor que quiera hacer un teatro popular? ¿En qué sentido puede manejar, de un modo realista, tal concepto?

Cabe que, desde la burguesía — en tanto que el teatro está adscrito a ella —, haya autores que se resistan a la óptica tradicional e intenten mostrar los conflictos en función de un proceso que tome en consideración a todos los grupos sociales. Autores que ofrezcan a la burguesía, única destinataria posible del hecho teatral en la mayor parte de las sociedades occidentales, una imagen problemática y no confortadora de la realidad; autores que muestren las clases gobernadas a las clases gobernantes desde perspectivas no paternalistas. ¿Es esto posible? Con las consabidas limitaciones, lo es. Y quizá se trate del único concepto posible de "teatro popular" dentro de la estructura social y

teatral española.

¿Cuál es la intención de Lauro Olmo en este contexto? Yo creo que en *La camisa* quería, un tanto quiméricamente, hacer un teatro "del pueblo y para el pueblo". Pero que, poco a poco –*La pechuga de la sardina* fue ya un buen salto–, ha ido situando su dramaturgia en el lugar en que, realísticamente, es posible: la expresión del "vacío" producido en una sociedad por la ausencia del pueblo, la necesidad de "ampliar el censo" de personajes (o sea de tomar en consideración, de darles un puesto en la representación de la sociedad española, a una serie de gentes y modos de vivir que han sido marginados de la imagen elaborada por la burguesía rectora) y la convocatoria de una serie de problemas que deben integrarse a la visión general no interesada de la sociedad española.

Es en este sentido en el que el "censo popular" del teatro de Lauro Olmo encontraría toda su razón de ser. Más allá de los ya apuntados riesgos de populismo, más allá de las quiméricas idealizaciones acerca de un posible teatro auténticamente popular –expresión del pueblo–, los personajes de Lauro y su jerga arrichasca tendrían el valor, claro, escueto e importante, de haber introducido en los escenarios españoles de nuestra época una problemática y un acento social que permanecían excluidos. Incluso importa relativamente poco el grado de realidad naturalística que haya debajo de la elaboración de Lauro Olmo; basta que los destinatarios del teatro español hayan "reconocido" esa realidad, convalidando así la oportunidad y sentido de la obra teatral de Lauro Olmo.

Y es que muchos pedazos de aquel espejo roto –sólo reconstruible al compás de un proceso social integrador, en el orden político y económico– están, en obligado desorden, en la obra de Lauro Olmo. La "necesidad moral" de pueblo, llave maestra de todo nuestro teatro popular moderno y también de las abstracciones derivadas de la heterogeneidad existente entre este imperativo moral y las posibilidades reales de creación –determinadas por una serie de factores biográficos, de experiencias e intuiciones personales, fraguado todo ello en el ámbito real de la clase popular – de los autores, no provoca en Lauro Olmo las escandalosas contradicciones de costumbre. Quizá porque Lauro Olmo es el menos burgués de nuestros autores, el que puede aventurar con menos violencia una poética de las clases populares.

Incluso pensamos que muchas de las objeciones al teatro de Olmo nacen de una perspectiva crítica alimentada por elementos –armónicos o disonantes– de la vida burguesa. Y que especialmente en función del obligado destino "burgués" del actual teatro español (dando a la palabra "burgués" un sentido de clase, de cultura subyacente, de nivel de vida y de desarrollo intelectual, con independencia de las distintas tendencias ideológicas, conservadoras o revolucionarias, que existen en el seno de la burguesía), surgen determinadas limitaciones de su obra. Que, en algunos casos, quizá sean, precisamente, el resultado de someter a las exigencias generales de nuestra mentalidad estética y política –todo lo progresiva que se quiera, pero burguesa, vital e intelectualmente determinada de modo distinto a la de un proletario– una poética mucho más alimentada por el mundo de la calle, de la tasca y de las privaciones económicas.

Olmo, por ejemplo, es uno de nuestro pocos jóvenes autores no universitario.

Muchos de sus problemas estilísticos han surgido, sin duda, de la necesidad de adaptarse a un medio en el que, más allá de las divergencias ideológicas, suele dominar una común y molesta suficiencia. La patética imposibilidad en que otros autores se encuentran, en función de su propia formación y de la estructura del contexto, para hacer ese "teatro popular" que, sin embargo, quisieran, adquiere, en el caso de Lauro Olmo, una dimensión específica; porque estando más cerca que nadie de poder hacerlo, por su biografía personal, por su relación con la sociedad —ejemplo: cuando escribo este estudio, Lauro Olmo está afrontando, junto a otras familias modestas, la acción combinada del Ayuntamiento de Madrid y de una Inmobiliaria para desahuciarles de sus viviendas del barrio de Pozas—, a la hora de ser autor teatral español se ve obligado a plantearse una serie de problemas que, obviamente, le "despopularizan". Pondré algunos ejemplos: en el lenguaje de Lauro Olmo, lo peor, lo menos fresco, responde a lo que llamaríamos "lirismo popular", a menudo redicho, fraguado por un sentimiento retórico, que yo diría más o menos conscientemente tomado de las convenciones pseudoartísticas del teatro burgués; también ha solido perjudicar a nuestro autor, en correlación con aquella Investidura Beatificante de que hablábamos al principio, cierta explicitación didáctica, cierto espíritu de justificación, propio de los que, beneficiados y avergonzados por las ventajas de su clase social, sienten mala conciencia. Pero ¿acaso Lauro Olmo tiene motivos para poseer esa "mala conciencia"? Creo que no. Menos que ninguno de nuestros autores, en todo caso. Lo que, en última instancia, significa que al convertirse, bajo la presión de las circunstancias, en uno de los portavoces de esa mala conciencia de un sector de la burguesía española, Lauro Olmo ha visto limitadas una serie de exploraciones creadoras que tenían que partir de su condición real de hombre hecho entre los de abajo.

Es, me parece, un punto crucial el que ahora abordamos por las significaciones que lo impregnan. La realidad socioteatral española —y conste que este es un problema de ámbito mundial, ligado a lo que se ha llamado la crisis de nuestra civilización occidental— ha obligado a Lauro Olmo a respetar una serie de normas, sobre todo estilísticas, específicamente burguesas —en tanto que el teatro es una "cosa" de la clase burguesa, sea progresivo o reaccionario el color del cristal con que se mira— para hacer su propuesta de "teatro popular". Contradicción que no tiene nada de galimatías y que —asentada parcialmente en algunas de las cosas ya señaladas— responde perfectamente a la trayectoria de un viejo proceso capitalista, en el que la relación de las clases rectoras con las clases populares se resuelve, a escala mundial, en una especie de educación popular para el consumo —pensemos, por un momento, en la televisión y en la significación de su influencia al respecto—, ya que no en una liberación y estímulo de la capacidad cultural y, por tanto, también política de ese pueblo. El concepto de "teatro popular" resulta así constreñido a elaborarse sobre supuestos artísticos originarios de las clases sociales dominantes, sin que los destinatarios hipotéticos tengan, hoy por hoy, otra posibilidad que aceptar o rechazar la representación en el caso excepcional en que alcanzaran el grado de espectadores reales.

Juicios maximalistas

Ciertamente, es hermoso que uno estrene una obra de teatro y, casi de la noche a la mañana, le hagan portavoz ideológico de un sector social. Se cobra fuerza, se sabe uno acompañado de antemano en la futura creación. El trabajo aparece ligado a las tensiones colectivas, y, como tal, útil al proceso social. La odiosa imagen del artista metido en su torre de marfil parece así definitivamente superada.

Sin embargo, el moderno teatro español cuenta con varios casos en los que esto se ha traducido en una carga más que en una ayuda. Se produce, en efecto, una especie de inflación del fenómeno, de manera que la significación política de una obra, en vez de ser una deducción *a posteriori*, es una estimación preestablecida en función de los escritores. Así las cosas, el autor es admirado más como portavoz ideológico que como creador, y a su obra se le exige, antes que nada, que encaje, con claridad y precisión, dentro del discurso crítico que una minoría política ha puesto en marcha.

Es obvio que todo autor posee, atendiendo a lo que haya escrito, una determinada personalidad, y que sus nuevas obras se inscriben, de alguna manera, dentro de las anteriores. Pero de un modo muy distinto a como encajarían los discursos de un hombre político, obligado a ser reiterativo y cauto, a medir el alcance práctico y la oportunidad de sus afirmaciones. A establecer, en suma, una relación lógica y no poética, muy distinta a la que existe entre las sucesivas creaciones de un autor. Pienso yo si esta inflación del "compromiso", esta deformación del verdadero sentido que le corresponde dentro de la creación artística, no vendrá de que determinadas ideologías no han tenido expresión pública regular y ha habido que formularlas un poco de refilón, aprovechando los dramas, las películas y las novelas. Ello obviamente habría determinado una coacción sobre los creadores, agobiados por una responsabilidad política a todas luces desproporcionada con su función social de autores simplemente atentos a reflejar artísticamente la realidad —con una determinada óptica ideológica— de su país. El autor ha tenido que afrontar una doble censura: la del sistema y la de esa minoría política adicta, resolviendo la pugna —unos permiten poco y otros exigen mucho— mediante un teatro dominado por el espíritu de justificación.

Durante años hemos asistido al mismo proceso. Determinados autores, en tanto que jugaban el papel de catalizadores políticos, eran levantados hasta las cumbres; luego, inevitablemente, tales autores no podían mantenerse, como tales autores, a los niveles políticos asignados. El autor no sólo trabajaba agobiado por el sentimiento de "responsabilidad" —una responsabilidad idealizada, abstracta, traducida, significativamente, en una serie de condenas y de magnificaciones personales—, sino que luego, a la hora de entregar la nueva obra, veía cómo, vencida la exaltación primordialmente política provocada por alguna o algunas de sus obras anteriores, se endurecían los juicios artísticos y se le "despojaba" de la categoría tan generosamente concedida. El resultado último era bajar al autor de las cumbres a las simas, del genio

a la mediocridad, de la ovación delirante al pateo o a los aplausos displicentes. Eso siempre que el público, agobiado por la significación política del autor, no decidiese menospreciarlo como creador y aplaudirlo calurosamente como símbolo, con la consiguiente confusión general y crueldad hacia el autor. De hecho, todas estas presiones, en vez de orientar al autor en su necesidad de crear dentro de un determinado contexto, lo que hacían era forzarle –con gran gozo del sistema– al silencio, ante la descabellada exigencia de una obra artísticamente genial y políticamente irrepresentable.

Lauro Olmo ha vivido también este problema. Cuando escribió *La camisa*, fraguada en soledad e independencia, fue saludado por un sector de la opinión como el nuevo genio del teatro español. Luego, ya en *La pehuga de la sardina*, hubo quien declaró su muerte teatral. Actitudes ambas igualmente absurdas y nacidas de las particulares características de nuestro medio, puesto que Olmo, como todo autor, lo único que hacía era ir andando su camino. Si *La camisa* tenía unas determinadas significaciones políticas, eso encajaba dentro de lo que es propio de una obra dramática. Lo que ya no valía era exceder esas significaciones del conjunto de elementos que constituían *La camisa*, para, en función de ellas, levantar una teoría sobre su obra futura.

Las cosas en su punto: Lauro Olmo no es un genio ni una calamidad. Ni tampoco un "símbolo", cuya crítica suponga meternos en un complicado problema moral. Nuestro pequeño trabajo de introducción parte del supuesto de que no hay por qué tener que declarar a Lauro Olmo culpable o inocente. Creemos, simplemente, que es un autor interesante, con un sitio claro y válido dentro del mejor teatro español de su época, de nuestra época.

Casi parece una perogrullada, pero las arbitrariedades críticas cometidas en este terreno obligan a formularla antes de adentrarnos, con toda libertad, sin el menor espíritu judicial, en la obra teatral, ya bastante extensa, de Lauro Olmo.