



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Facultad de Filología

Grado en español: estudios lingüísticos y literarios

“La voz dormida en las obras de Lauro Olmo”

Alumna: Sofía Pérez Couto

Tutor: Fidel López Criado

Curso académico 2016-2017

ÍNDICE

1	Introducción.....	4
2	Contexto histórico-social y literario.....	5
2.1	El teatro de Lauro Olmo y su circunstancia.....	5
2.1.1	El siglo XX a escena.....	5
2.1.2	El teatro social y “lo social” en el teatro.....	6
2.2	Feminismo: testimonio y circunstancia.....	9
2.2.1	El movimiento feminista: inicios y etapas.....	9
2.2.2	El movimiento feminista la España contemporánea.....	12
3	Textos: ejemplificación histórico-literaria.....	17
3.1	Frustración erótica y anulación femenina.....	17
3.1.1	<i>La pechuga de la sardina</i>	17
3.1.2	<i>La señorita Elvira</i>	24
3.2	Prostitución.....	27
3.2.1	<i>Mare Vostrum</i>	27
3.3	Transgresión y patriarcado.....	30
3.3.1	<i>La camisa</i>	30
3.3.2	<i>El cuerpo</i>	35
4	Reflexión crítica: lo que va de ayer a hoy.....	40
5	Referencias bibliográficas.....	41
6	Anexos.....	45
6.1	Anexo I.....	45
6.2	Anexo II.....	47
6.3	Anexo III.....	48
6.4	Anexo IV.....	49
6.5	Anexo V.....	50

Resumen/ abstract: este trabajo presenta el análisis del papel de la mujer en algunas de las obras más destacadas del dramaturgo Lauro Olmo, así como su valoración histórico-literaria. Para dicho análisis he escogido *La pechuga de la sardina*, *La señorita Elvira*, *La camisa*, *Mare Vostrum* y *El cuerpo*, cuyo desarrollo temático-argumental nos presenta una visión de la mujer en su doble vertiente orgánica, es decir, como hija-esposa-madre, portadora de los valores más radicales que la sociedad patriarcal le ha asignado y como persona o individuo que mira hacia el futuro, como mujer activa, librepensadora y progresista modelada desde el planteamiento netamente feminista.

1 Introducción

Si bien la crítica ha señalado en diversas ocasiones la importancia del papel de la mujer en la obra de Lauro Olmo, considero que esta atención ha sido escasa y no abarca una visión global y contextualizada (véase Berenguer [2004], Fernández [2004], Galán [1995], García F. [1995], García [2004], Halsey [1995], Huélamo [2004], Lauzière [1995], López [2004 y 2007] y Serrano [2015]). Por esta razón, he escogido un corpus suficientemente representativo – *La pechuga de la sardina*, *La señorita Elvira*, *La camisa*, *Mare Vostrum* y *El cuerpo*– para estudiar la situación en la que se encuentran las protagonistas de estas obras: la mujer entendida como individuo y no solo como una función social –hija, esposa, madre–. El principal objetivo de este trabajo es, pues, realizar un análisis crítico (histórico-social) de la figura de la mujer en la segunda mitad del siglo XX.

A este respecto, mi estudio abarcará el análisis de los textos atendiendo a sus contextos histórico-literarios, donde se explican los factores históricos, sociales y literarios que están presentes alrededor de 1930-1970 en la producción dramática de Olmo. Para ello, estudio el contexto literario en el que se sitúa al dramaturgo (2.1 “El teatro y su circunstancia”), en el cual hago un breve repaso del teatro de la segunda mitad del siglo XX (2.1.1) y razo la adscripción de Lauro al realismo social (2.1.2). A su vez, como corolario hermenéutico de esta consideración, abarcaré el estudio de diversos textos. A continuación, he creído conveniente hablar del movimiento feminista (2.2 “Feminismo: testimonio de unas circunstancias”) tanto a nivel internacional (2.2.1) como a nivel nacional (2.2.2). Todo esto irá acompañado de una presentación de sus obras más importantes agrupadas por temática (3 “Textos: ejemplificación histórico-literaria”). El primer grupo temático (3.1 “Frustración erótica y anulación femenina”) engloba *La pechuga de la sardina* y *La señorita Elvira*. En el segundo grupo (3.2 “Prostitución”) explicaré *Mare Vostrum*. Y, por último (3.3 “Transgresión y patriarcado”) analizaré *La camisa* y *El cuerpo*. Cerraré el trabajo con una breve conclusión acerca de lo que he ido comentado a lo largo de todos los apartados. Por último, aportaré una bibliografía, en la que presentaré todas las obras consultadas, y varios anexos, en los cuales acerco información relativa a las obras.

Para la lectura de las obras he utilizado la edición *Teatro Completo (tomo I)* y *Teatro Completo (tomo II)* de la colección de AAT dirigida por Ángel Berenguer.

2 Contexto histórico-social y literario

2.1 El teatro de Lauro Olmo y su circunstancia

2.1.1 El siglo XX a escena

Desde la antigüedad clásica, el teatro ha sido un vehículo de instrumentación social. Ya en el teatro griego podemos observar cómo el escenario se convierte progresivamente en un foro para la consideración del individuo y su circunstancia vital: se pasa del ensalzamiento de los dioses como personajes ficcionales hacia la representación de unos personajes más humanizados de mayor relevancia social. De la misma manera, no se puede entender el teatro del XX sin tener presente este referente histórico, el cual es el “tampón circunstancial de las huellas del hombre en el tiempo y en el espacio de su propia existencia (...), el teatro se vuelve evanescente, desmemoriado, inane y socialmente irrelevante” (López, 1999: 16). Sin embargo, más que ser un espejo de la realidad, pues, pretende entender o hacer comprensible la verdad subyacente en esas primeras causas que determinan la situación del ser humano en un tiempo-espacio específico (véase Berenguer [1991], Huerta [1985], López [1999], Méndez [1994]).

Así, pues, debemos destacar que durante el primer tercio del siglo XX y hasta la II República existe un teatro social o de la “cuestión social”¹ fundamentalmente revolucionario continuador del drama naturalista francés, pero que no aborda la igualdad de género². Y no será hasta los años 50, cuando un tímido realismo social³ retome la cuestión de género –eso sí, bien disimulada por motivos de censura– (véase Berenguer [2004, tomo I y 1991], Fernández [2004, tomo II], Halsey [1995], Heras y Rivera [1974], Mendez [1992], Muñoz [1987 y 2013] y Serrano [2015]). Este desarrollo no se puede considerar ajeno “a la expansión en el mundo occidental de las ideas estéticas propuestas por los movimientos comunistas internacionales que ponen en práctica la política cultural ideada en la Unión Soviética donde el realismo social (socialista) se convierte en una fórmula universal inquebrantable” (Berenguer, 2004: 13).

1 Comienza con Joaquín Dicenta en 1885 y se extiende a lo largo del siglo XX en múltiples vertientes (neorrealismo, realismo social, realismo crítico, etc.).

2 A este respecto, debo señalar como excepción el teatro de Manuel Linares Rivas, que introdujo o sustituyó la lucha de clases por la de la igualdad reivindicativa de la mujer.

3 Ángel Berenguer (2004, tomo I: 23) lo sitúa en España entre 1945 y 1965.

Esta nueva corriente se caracteriza por ser antievasionista, preocupada, sensible al acontecer exterior, comprometida tanto con el país que la produce como con la transformación sociopolítica del mismo, sobria, sencilla, de expresión concreta y directa y por plantear temas de indagación y crítica social: se denuncian las injusticias, explotaciones, abusos, etc (véase Berenguer [1991 y 2004]). Es un estilo, cuya “finalidad ético-estética era la de levantar acta crítica de la vida en aquella España oscura y reprimida de los años cincuenta y sesenta” (López, 2007: 31). Sin embargo, el realismo social se centró más en defender los nuevos objetivos políticos que en desarrollar plenamente un movimiento que llevase a un tipo de cultura más comprometida con la cuestión de género. Esto lleva a que se produzca una separación entre los intelectuales y los burgueses de una militancia ideológica revolucionaria.

De este modo, a partir de los años 50, irá apareciendo un grupo de jóvenes escritores que adoptan una actitud de compromiso con la realidad social, considerando la literatura como un medio de comunicación, a través de la que transmiten la realidad del país. Su cometido será testimoniar lo que está sucediendo en el país, más allá de aquella España grande y libre en la que nunca sucedía nada. Pretenden poner en tela de juicio la verdad oculta por el Régimen para que el lector tome conciencia de su propia circunstancia. Es dentro de este contexto histórico-literario en el que se desarrolla el teatro de Lauro Olmo, dedicando particular atención a la problemática de género.

2.1.2 El teatro social y “lo social” en el teatro

Lauro Olmo, aunque nació en Barco de Valdeorras el 9 de noviembre de 1922, pasó la mayor parte de su vida en Madrid, donde fallecería el 19 de junio de 1994. Vivió durante el período que va desde la Segunda República (1931) hasta la Transición democrática (1978). Sin embargo, el momento político que más sufrió y el que más influyó en su obra fue la Guerra Civil y la Dictadura. Fidel López (2007: 33) indica que el teatro de Lauro “tiene sus orígenes y explicación en aquellas circunstancias sociopolíticas, económicas y religiosas que el franquismo calificó, con singular acierto subliminal, de «posguerra»”.

Su infancia y adolescencia se desarrolla “en el Madrid popular y barriobajero, su convivencia con golfos de mal y de bien (...), su trato con tipos de plazuela, de la portería y la taberna, del metro y el tranvía” (García, 1976: 37). Todas estas vivencias acumuladas a lo largo de los años son las que influirán más tarde en la ambientación de sus obras: tanto en sus

escenarios como en sus personajes, maneras, habla⁴ y comportamientos. Por ello, es considerado uno de los autores más representativos del “realismo social”. En su teatro⁵, Olmo intenta trasladar al escenario la dura y cruda realidad que se está viviendo en el Madrid de su época y dar testimonio de lo que está ocurriendo en España, lo que implica un gran compromiso social. Este testimonio o acto social puede considerarse como sinónimo de acción política, ya que el autor supo recoger y exponer (y así luchar) la misera y la injusticia presente en la sociedad española. Reflejó en escena “el cambio social de un pueblo, sus angustias” (Berenguer: 2004, tomo I: 27) y se identificó con las causas progresistas, sin someterse o acomodarse a la dictadura como lo hicieron otros intelectuales.

Su propósito fue devolverle la voz a una amplia mayoría de españoles, a quienes se la habían silenciado con el miedo. Para ello, usó el teatro como laboratorio de protesta, llevándolo hasta el límite de sus posibilidades como foro público. Este tipo de teatro presenta, así, una fuerte intencionalidad crítica: obliga al espectador a darse por aludido, haciéndolo copartícipe de la situación que están viviendo sus protagonistas. Pero, Olmo no solo quiere exponer los problemas, sino sus causas y, para ello, utiliza el teatro como arma arrojada para denunciar ese malestar oculto de la sociedad franquista. Adquiere un compromiso con la realidad, a la cual hay que “enfrentarse (...) *iluminando*, en el terreno de la creación imaginaria, *los aspectos más oscuros de la conveniencia social*” (Berenguer, 2004: 19).

Toda la atmósfera de represión y subordinación que se vive durante el franquismo no solo fue ejercida por el Estado, sino que la Iglesia Católica también colaboró en la creación de ese ambiente cerrado y mortecino⁶. A cambio de este decidido apoyo, el dictador le

4 Ángel Berenguer (2004: 33) señala que “la mayoría de los críticos mantienen que Lauro Olmo construyó una lengua dramática propia”. Es uno de los aspectos más concurridos dentro de su producción teatral, ya que utiliza el habla local madrileña de las clases populares como “representativa de una fórmula social reconocible” y como transmisor de “un contenido ideológico concreto” (Berenguer, 2004: 32-7). Gracias a la imitación del lenguaje de la calle el drama presenta más veracidad y la anécdota se vuelve creíble. Este aspecto será uno de los más perseguidos por los censores, ya que “consideraban que la crudeza del léxico de sus personajes era 'grosero' y 'de mal gusto' (Muñoz, 2003: 335). Como consecuencia, el lenguaje utilizado sufrió modificaciones debido a que la lengua no debía de ser malsonante por motivo de la censura.

5 Dado que Lauro Olmo se quiere dar a conocer como dramaturgo profesional durante su época en Madrid optará por dirigirse necesariamente al teatro comercial, del cual “se nutre de los espacios que ofrece” (Berenguer, 2004: 26). De modo que será un teatro a la italiana.

6 Fidel López (2007: 34) señala que realiza una “instrumentalización de la fe del pueblo español. Sus orígenes están en la portentosa campaña de propaganda y agitación masiva que la Iglesia Católica española puso en

proporcionó el control de la vida intelectual española. Así, comienza la férrea censura, la cual se fue haciendo más intransigente con el paso del tiempo, sobre todo en lo relacionado con el erotismo y la sexualidad, es decir, con todo lo que fuese contrario a la moral católica –especialmente en lo que se refiere a la mujer–. Lauro fue un autor que luchó toda su vida contra esta censura y, como resultado, muchas de sus obras fueron estrenadas con retraso⁷ o prohibidas⁸ y solo pudo llevar a escena seis obras originales en teatros comerciales⁹. Según Berta Muñoz (2003: 328), Olmo es uno de los autores “con mayor número de prohibiciones durante este período y uno de los más perjudicados por la censura franquista”.

A pesar de esta situación de absoluto control por parte de la Iglesia, Olmo “saca a la luz de la escena la bestia negra del Nacionalcatolicismo: la sexualidad femenina” (López, 2007: 37). Defiende a la mujer¹⁰ como víctima del *status quo*: político, social, económico y religioso encarnado en el patriarcado, que actúa de manera opresiva, violenta y acosadora. Son mujeres que se encuentran atrapadas bajo el yugo de una sociedad a la que le conviene que estén dominadas y reprimidas. Por eso, Lauro actuará como defensor de la dignidad y la libertad femenina. Las mujeres tienen una incuestionable importancia como víctimas del machismo nacionalcatolicista y es a ese sufrimiento al que el autor “rendiría homenaje insistente a lo largo de su obra” (López, 2007: 39). La mujer es el eje vertebrador de una conciencia social disidente que el autor recoge en sus obras. De ahí que Olmo establezca una correspondencia entre lo social y lo femenino, cuyas claves están presentes en la lucha del

marcha desde los primeros momentos de la sublevación militar, a favor de los facciosos, declarando la Guerra Civil como Cruzada Nacional”. De esta alianza de intereses (criterios, valores y actitudes socio-políticas) entre la élite militar y la eclesiástica surgirá una nueva ideología: el Nacionalcatolicismo.

7 Entre otras obras, cabe destacar algunas tan importantes como *La camisa* (1960), *La pechuga de la sardina* (1962), *La señorita Elvira* (1963), *La condecoración* (1963-64), *El cuerpo* (1965), *El cuarto poder* (1963-65), *English Spoken* (1967), *Plaza Menor* (1967), *El Pechicidio* (1967) y *Spot de Identidad* (1975) (López, 2007: 32-3).

8 Fueron prohibidas con particular saña censora obras como *Magdalena* (1959), *La camisa* (prohibida en 1961 y autorizada al año siguiente), *El milagro* (1963), *La condecoración* (1965), *Plaza Menor* (1966-1967?), *Junio siete step (Historia de un pechicidio)* (1967), *El cuarto poder* (1967, 1969 y 1970), *Mare Nostrum, S.A.* (1966? y 1970) y *El retablo de las maravillas y olé* (1972) (Muñoz, 2003: 328).

9 *La camisa* (1962), *La pechuga de la sardina* (1963), *El cuerpo* (1966), *English Spoken* (1968), *Historia de un pechicidio* (1974) fueron publicadas con retraso y, ya tras la muerte del dictador apareció *La condecoración* (1977) (Muñoz, 2003: 328).

10 Lauro Olmo utiliza al sector femenino como figura representativa del malestar del pueblo español durante el Franquismo.

naciente feminismo español. Por esta razón, la mujer pasa a ser un símbolo de búsqueda de libertad e igualdad que cursa en paralelo con la lucha contra la dictadura, en su convergencia por la lucha de la libertad sociopolítica.

2.2 Feminismo: testimonio y circunstancia

2.2.1 El movimiento feminista: inicios y etapas¹¹

La primera acuñación del término “feminismo” entendido como una “ideología que defiende que las mujeres deben tener los mismos derechos que los hombres”¹² se le ha atribuido al socialista francés Charles Fourier quien lo habría utilizado en torno a 1830 (véase Mary Nash [2012] y Karen Offen [2000]). Sin embargo, esta atribución no es del todo exacta como lo demostró la historiadora Karen Offen (2000: 42), quien no localizó el término hasta después del año 1870. A esto, hay que sumarle la propia atribución del término por parte de la feminista francesa Hubertine Auclert, ya que fue “una de las primeras mujeres en generalizar el uso de la expresión «feminismo»” (Nash, 2012: 69), además de ser la fundadora de la primera sociedad francesa de sufragio femenino.

El feminismo¹³ nace en Francia a finales del siglo XIX, aunque sus primeros balbuceos se pueden situar en el siglo XVIII, cuando los estudiosos ilustrados, como Benito Jerónimo Feijoo¹⁴, en el caso de España, comenzaron a revisar el papel de la mujer. Sin embargo, no fue

11 Entre las distintas estudiosas del feminismo no hay siempre una coincidencia de fechas para establecer su evolución histórico-social. En este sentido, se podría decir que más que hablar de “un feminismo”, se debe hablar de “feminismo”. Esto es así, pues el fenómeno “feminismo” se trata de un concepto líquido que se encuentra en continua reelaboración y que es dependiente “del contexto político y los avances historiográficos, de la teoría feminista y de los estudios de las mujeres” (Nash, 2012: 72).

12 Así lo define el *Diccionario de la Real Academia de la lengua española* [en línea]. [Madrid]: Real Academia Española
<<http://dle.rae.es/?id=HjuyHQ5>> [Consulta: 2, mayo, 2017].

13 Mary Nash (2012: 70) indica que “el neologismo «feminismo» se inspiró en la raíz latina *fēmina* (mujer) y en el añadido del moderno concepto de *ismo*, generalizado en Europa en el siglo XIX al denominar los modernos movimientos sociales y corrientes políticas del liberalismo, el socialismo y el anarquismo. Estas primeras definiciones concibieron el feminismo en clave política, comparable con las demás corrientes políticas y sociales existentes”

14 Véase “Defensa de las mujeres” (1997, tomo I: 16) de dicho autor: “En grave empeño me pongo. No es ya sólo un vulgo ignorante con quien entro en la contienda. Defender a todas las mujeres, viene a ser lo mismo, que defender a casi todos los hombres: pues raro hay que no interese en la precedencia de su sexo con

posible asociar el pensamiento crítico y la lucha de las mujeres al término «feminismo» hasta finales del siglo XIX debido a que “apareció en un momento posterior a las primeras manifestaciones históricas colectivas en defensa de los derechos de las mujeres” (Nash, 2012: 69). Aún así, este vocablo se expandió rápidamente al ámbito internacional, especialmente a Europa, Estados Unidos, Asia y América Latina, de modo que, a principios del siglo XX ya se puede hablar de una nueva forma de pensar y concebir la emancipación femenina¹⁵.

El movimiento feminista eclosiona en el contexto de la Revolución Francesa, cuando miles de mujeres se movilizaron en defensa de sus derechos civiles, coincidiendo así con el avance del proceso revolucionario, con la creación de los primeros clubes femeninos republicanos y las primeras declaraciones políticas sobre los derechos de la mujer. Durante este proceso revolucionario las mujeres reelaboraron “un discurso más igualitario que las incluyera como ciudadanas y sujetos de los nuevos derechos políticos derivados de la transformación revolucionaria” (Nash, 2012: 80). Su lucha se basaba en la aplicación de los mismos derechos universales de igualdad y libertad para la mujer que para el hombre. Además reivindicaron la igualdad de la capacidad intelectual de la mujer y la misma educación para ambos sexos. Estas reivindicaciones son las que conforman la “primera ola feminista”.

La “segunda ola feminista” surge a partir de la Declaración de Seneca Falls en Estados Unidos en 1848, durante un congreso sobre «la cuestión de la mujer». Este acontecimiento representa el nacimiento del movimiento sufragista, que reclamaba la independencia legal y económica de la mujer tomando como referente la Declaración de la Independencia de los EE.UU, que aseguraba que “todos los hombres son creados igual” (*all men are created equal*). Las reivindicaciones que se llevarán a cabo en este periodo están inscritas dentro del ámbito privado, aunque será la exigencia de igualdad política o ciudadana la que marcará su trayectoria en lo público.

A lo largo de la historia de Occidente, la mujer aparece enajenada de todo derecho

desestimación del otro. A tanto se ha extendido la opinión común en vilipendio de las mujeres, que apenas admite en ellas cosa buena. En lo moral las llena de defectos, y en lo físico de imperfecciones. Pero donde más fuerza hace es en la limitación de sus entendimientos. Por esta razón, después de defenderlas con alguna brevedad sobre otros capítulos, discurriré más largamente sobre su actitud para todo género de ciencias, y conocimientos sublimes.”

15 No va a ser hasta el siglo XX cuando la mujer adquiera voz propia en España.

político o ciudadano. Incluso el principio teórico de ciudadanía universal, que había predicado la Revolución Francesa, excluía en la práctica a las mujeres. Es por ello, que la adquisición de derechos políticos (como el voto) será el principal objetivo del movimiento sufragista, desde las últimas décadas del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial. Hasta entonces, la mujer estaba considerada, jurídicamente, como una menor de edad, sin independencia económica. Estaba sometida a la tutela del padre o del marido, sin poder tomar una decisión propia sobre su vida o hacienda¹⁶. Así, se le negaba la posibilidad de actuar libremente y, como consecuencia, se le negaba la categoría de ciudadana. Esta exclusión del ámbito público se apoyaba en las labores “propias de la mujer” en el ámbito privado: la vida doméstica, el cuidado de los hijos y del marido, etc. Además, se oponía la inteligencia y la racionalidad del hombres frente al sentimentalismo y la afectividad de la mujer, lo cual no las hacía aptas para actuar “sensatamente” como ciudadanas. Es por ello que estas primeras manifestaciones del feminismo (como del sufragismo) optaron por hablar de la diferencia de género en lugar de la igualdad de sexos, imbuidor de un pensamiento maternalista (véase Mary Nash [2012]). Es decir, apelaban a “una ciudadanía diferencial para las mujeres, desde un feminismo defensor de valores femeninos distintos, de signo maternal” (Nash, 2012: 118). A pesar de la tenacidad del movimiento, en general, el voto no se implantó hasta 1940¹⁷. Sin embargo, consiguieron que la mujer empezase a poder ir a aulas universitarias a partir de 1880.

Por último, la “tercera ola feminista” comienza con la Conferencia Internacional de la Mujer, celebrada en México en 1975, la cual marca “el inicio de una etapa de confluencia entre el desarrollo de la segunda oleada de feminismo y el inicio de acciones institucionales dirigidas a integrar los derechos de las mujeres en el contexto del reconocimiento de los derechos humanos” (Folguera, 2012: 99). El feminismo contemporáneo está marcado, pues, por una generación de mujeres que tiene presente los logros obtenidos por las generaciones anteriores, que les han facilitado la vida actual. Sin embargo, aún les queda bastante camino por recorrer en relación a las trabas económicas que sufren como la no discriminación salarial, la conciliación entre trabajo y familia y los estereotipos impuestos por la sociedad en la que viven. Piden la abolición del patriarcado, ya que son conscientes de que es esta estructura la que crea las diferencias y desigualdades entre hombres y mujeres. La libertad sexual

16 Tanto para trabajar como para vender o comprar su propiedad necesitaba autorización, ni siquiera era dueña de sus propios ingresos.

17 Caso especial es el de Suiza, donde no se le concedió el voto a las mujeres hasta 1971.

femenina, la violencia de género, los derechos reproductivos como el aborto y la concepción, entre otras, son los frentes de debate que muchos movimientos feministas ponen encima de la mesa. Y, al igual que las otras “olas” feministas, se encuentran ligados al marco político. Así, este nuevo feminismo se puede resumir con el enunciado «lo personal es lo político» (véase Mary Nash [2012]).

2.2.2 El movimiento feminista la España contemporánea

Tal y como indica Aurora Morcillo (2012: 53), “una visión de retraso con respecto al movimiento feminista en los países anglosajones (Estados Unidos y Gran Bretaña) ha dominado el acercamiento a los albores del feminismo en España”¹⁸. Del tal modo que se puede decir que el feminismo español va con medio siglo de retraso. Dentro del feminismo español se pueden distinguir tres momentos claves marcados por tres sucesos políticos: la primera etapa se corresponde con la Segunda República, la segunda con el Franquismo y, la última, con el periodo de Transición Democrática.

Durante la Segunda República, en España aún estaba presente el Código Napoleónico¹⁹, el cual influyó notablemente en el orden jurídico de la Restauración. Así lo reflejan los códigos Civil (1889, arts. 58-62), Penal (1870, art. 603) y de Comercio (1885):

Establecían claramente la subordinación femenina y la mujer casada estaba especialmente constreñida por la legislación vigente (...). La autoridad marital debía obedecerse automáticamente y la desobediencia y los insultos verbales eran un motivo suficiente para encarcelar a una mujer, mientras que el hombre era solo castigado si maltrataba a su esposa (Nash, 2012: 27).

Por eso, el feminismo español de la década de 1910 se caracteriza por sus reivindicaciones en el ámbito político, en el de la educación y por denunciar la discriminación femenina en espacios políticos, culturales, sociales, personales y laborales. Sin embargo, es en

18 Sin embargo, sí existió un movimiento literario feminista al igual que en Estados Unidos e Inglaterra. Este movimiento estaba formado por “mujeres de clase media, maestras, escritoras, universitarias y esposas de profesionales, sus dirigentes fueron Carmen de Burgos, María Lejárraga, Margarita Nelken, María Espinosa, Benita Asas Manterola, Clara Campoamor, Victoria Kent, quienes incluso planteaban ya claramente la demanda del sufragio femenino” (Morcillo, 2012: 60).

19 Este código establecía que “la mujer casada carecía de derechos legales sobre la propiedad, ya que todo lo que poseía al contraer matrimonio o lo que ganaba o heredaba una vez casada pertenecía a su marido” (Nash, 2012: 27).

los años 20 cuando el movimiento feminista pasa a ser más igualitario y sufragista. Una de las asociaciones que más destaca dentro de este panorama es la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), creada en 1918 y liderada en este periodo por María Espinosa²⁰. Formaban parte de ella feministas como Clara Campoamor, Victoria Kent o María Maetzu. Defendía el derecho a la investigación de la paternidad, así como el derecho de la mujer sobre sus hijos y denunció la violencia de género y los malos tratos. Pero, estaba a favor de las diferencias de género en el mercado laboral.

Gracias a la Constitución de la Segunda República, en 1931, se igualan ambos sexos en el ámbito jurídico, político, personal y laboral²¹. Muchos señalan el derecho al voto como uno de los mayores hitos conseguidos por el feminismo. Este logro no hubiese sido posible sin el trabajo parlamentario de Clara Campoamor²², quien encabezó el debate sobre el sufragio universal y defendió a las mujeres como sujetos políticos activos. No obstante, a pesar de

20 Otra figura importante dentro del feminismo socialista fue la de María Cambrils, quien, además de cuestionar el maternalismo presente dentro del feminismo español, “hacia hincapié en el papel directo del hombre como instrumento directo de la opresión de la mujer, rechazaba su «autoridad abusiva» y pensaba que tanto los hombres de la izquierda como los conservadores no tenían interés alguno en que las mujeres saliesen «del estado de inferioridad y de esclavitud en que las tienen arrojadas la prepotencia masculina” (Nash, 2012: 37).

21 Véase “CONSTITUCIÓN DE LA REPÚBLICA ESPAÑOLA” (1931):

Artículo 25. No podrán ser fundamento de privilegio jurídico: la naturaleza, la filiación, el sexo, la clase social, la riqueza, las ideas políticas, ni las creencias religiosas. El estado no reconoce distinciones o títulos nobiliarios.

Artículo 36. Los ciudadanos de uno y otro sexo, mayores de veintitrés años, tendrán los mismo derechos electorales conforme determinen las leyes.

Artículo 40. Todos los españoles, sin distinción de sexos, son admisibles en los empleos y cargos públicos, según su mérito y capacidad, salvo las incompatibilidades que las leyes señalen.

Artículo 43. La familia está bajo la salvaguardia especial del Estado. El matrimonio se funda en la igualdad de derechos para ambos sexos, y podrá disolverse por mutuo disenso o a petición de cualquiera de los cónyuges, con alegación en este caso de justa causa.

Artículo 53. Serán elegibles para Diputados todos los ciudadanos de la República mayores de veintitrés años, sin distinción de sexo ni estado civil, que reúnan las condiciones fijadas por la ley Electoral.

22 Campoamor cree en la necesidad de cederle el voto a la mujer durante la Segunda República como principio igualitario, ya que sino “se descalificaría a sí misma como régimen democrático, quedando desenmascarada su voluntad de proteger un orden patriarcal” (Nash, 2012: 39). Sin embargo, otra diputada, la abogada Victoria Kent, al igual que Margarita Nelken, defendió la idea de aplazarlo por miedo a que el voto beneficiase a la parte conservadora al estar las mujeres tan influenciadas por la Iglesia. Cosa que no sucedió.

estos logros, la mujer seguía siendo mayoritariamente considerada como el “ángel del hogar” y el ideal de la “perfecta casada” seguía vigente. Tanto Emilia Pardo Bazán como Concepción Arenal²³ conciben que esto se debe a la nefasta educación que recibe el sector femenino, lo cual las limita tanto cultural como laboralmente, lo que las llevará a denunciarlo en sus programas feministas²⁴ (véase Nash [2012] y Morcillo [2012]).

Esta situación cambia drásticamente cuando se produce la sublevación militar de 1936²⁵ bajo el mandato del general Franco. Se retrocede a un férreo sistema patriarcal y nacionalcatolicista que le deja a la mujer el único espacio que piensan que debe ocupar: el doméstico²⁶. La desigualdad es, ahora, institucional²⁷, apoyada por una legislación machista

23 Emilia Pardo Bazán presentó una ponencia titulada “Relaciones y diferencias entre la educación de la mujer y la del hombre” en el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués, que se celebró en Madrid en 1892, en la que afirmaba:

La primera conclusión que somete a discusión y votación del Congreso es teórica: aspiro a que reconozcáis que la mujer tiene destino propio y que su felicidad y dignidad personal tienen que ser esencia de su cultura y que por consecuencia está investida del mismo derecho a la educación que el hombre. La segunda conclusión es práctica: propongo que en todas las naciones y sobre todo en España (...) se abra a la mujer sin dilatación el libre acceso a la enseñanza oficial y consecuentemente se le permita ejercer las carreras y desempeñar los puestos a los que le den opción sus estudios y títulos académicos ganados en buena lid (Nash, 2012: 56).

A este respecto, Concepción Arenal, en el mismo congreso, durante una ponencia afirmó que “es un error grave y de los más perjudiciales inculcar a la mujer que su misión única es la de esposa y madre; equivale a decirle que por sí no puede ser nada y aniquilar en ella su yo moral e intelectual (Nash, 2012: 56).

24 Aurora Morcillo indica que “la educación es prioridad fundamental en el discurso político progresista y de modernización español, sobre todo si se tiene en cuenta que el porcentaje de analfabetismo femenino” (2012:57). A principios del siglo XX, el 71% de las mujeres eran analfabetas frente al 55,57% de los hombres. Más tarde, estos porcentaje se redujeron al 47,5% y al 36,9% respectivamente.

25 Muchas mujeres lucharon a favor de la democracia y del régimen republicano surgiendo así asociaciones como la Agrupación de Mujeres Antifascistas (AMA) o Mujeres Libres. El reconocimiento que logró el sector femenino durante la Guerra Civil jamás había sido experimentado.

26 Este intento de domesticidad no tuvo tanto éxito en los estratos sociales más bajos, ya que en ellos lo que “imperaba es la pobreza y la explotación de una sociedad que se resiste a abandonar los modelos de privilegio trasnochados” (Morcillo, 2012: 55). Es la pobreza la que lleva a la mujer obrera a formar parte del ámbito público.

27 Véase Moraga (2008):

que reestablece la superioridad masculina y la sumisión femenina. De este modo, “mediante leyes, normativas, modelos educativos y la Sección Femenina, el franquismo impulsó un arcaico arquetipo femenino recatado y sumiso” (Nash, 2012: 45). Así lo recoge el Fuero de los españoles de 1945, en el cual solo al varón se le reconocen sus derechos. Mientras que la Sección Femenina de la Falange²⁸ estaba especialmente dirigida a las mujeres, a las que se les aconsejaba sobre cómo tenían que tratar a sus maridos y cuál era su posición de subordinación frente a ellos y sus necesidades²⁹:

1. Ten preparada una comida deliciosa para cuando él regrese a casa del trabajo.

4. Prepárate: retoca tu maquillaje, coloca una cinta en tu cabello. Su duro día de trabajo quizá necesite de un poco de ánimo y uno de tus deberes es proporcionárselo.

6. Preocuparte por su comodidad te proporcionará una satisfacción personal inmensa.

9. Escúchale, déjale hablar primero; recuerda que sus temas de conversación son más importantes que los tuyos.

14. Recuerda que es el amo de la casa.

Durante este período muchas feministas quedaron silenciadas, la mayoría por exilio o encarcelamiento. Sin embargo, trabajaron clandestinamente y consiguieron que “las hijas de la libertad democrática guardaran para las generaciones posteriores los valores asociados a las conquistas democráticas, que el franquismo quiso cortar de raíz”(Nash, 2012: 45-7).

Después de cuarenta años de oscura represión nacionalcatolicista la Transición Democrática³⁰ llega a España. Vuelve a resurgir el feminismo como “respuesta a la dictadura

-Derecho de familia: Libro I del Código Civil de 1889 (artículos 57-60, 154, 168 y 1.413,) y Ley de Protección de la Natalidad de 1941.

-Derecho Penal: Código Penal de 1944 (artículo 449).

-Derecho a la Educación: Ley de 20 de septiembre de 1938, Ley de Educación Primaria de 17 de julio de 1945 y Ley General de Educación de 1970.

-Derecho del Trabajo: Decreto de 9 de marzo de 1938, Decreto de 31 de diciembre de 1938, Decreto de 26 de julio de 1957.

28 Fundada en 1934 por Pilar Primo de Rivera.

29 Asociación Luna Nueva. *Extractos de la Sección Femenina de la Falange* [en línea]: <<https://asociacionlunanueva.wordpress.com/2010/10/16/extractos-de-la-seccion-femenina-de-falange/>> [Consulta: 8, mayo, 2017].

30 Véase la “CONSTITUCIÓN ESPAÑOLA” (1978):

Artículo 10.1. La dignidad de la persona, los derechos inviolables que le son inherentes, el libre desarrollo

por la falta de libertades y políticas y la discriminación misógina del régimen franquista” (Nash, 2012: 49). El movimiento feminista de esta nueva etapa se define desde lo plural, ya que se crearon varias asociaciones con diferentes cauces de concienciación -algunos a nivel internacional y otros enfocados en los abusos del franquismo-. Pusieron en tela de juicio las bases sexistas franquistas que regían la política, la sociedad y la cultura. Defendieron la igualdad salarial en el trabajo, la educación, la libre sexualidad femenina, el control sobre sus cuerpos y los derechos reproductivos, además de crear refugios para mujeres maltratadas y servicios de planificación familiar, entre otras. Este compromiso feminista quedó consolidado con la celebración en Madrid en 1975 de las I Jornadas por la Liberación de la Mujer y las Jornadas Catalanas de la Mujer en 1976. Dos años después, la Constitución democrática de 1978³¹, gracias, en gran parte, al movimiento feminista, avaló:

La igualdad entre hombres y mujeres no solo en relación con los derechos políticos y laborales, sino también en la percepción de una remuneración suficiente para poder satisfacer las necesidades propias y de su familia. Garantizó también la igualdad de derechos entre hombres y mujeres en las relaciones familiares, dentro y fuera del matrimonio, y la posibilidad de optar por su disolución; la igualdad entre hombres y mujeres en el ejercicio de la patria potestad y en relación con la administración y la disposición de los bienes del matrimonio; la igualdad de derechos de hijos e hijas nacidos dentro y fuera del matrimonio; y el derecho de las mujeres a disfrutar de la sexualidad, con independencia de la decisión de procrear o de interrumpir el embarazo (Sardà, 2012: 81).

A pesar de la unión que presentaba el movimiento feminista, las tensiones internas y

de la personalidad, el respeto a la ley y a los derechos de los demás son fundamento de orden político y de la paz social

Artículo 14. Los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social.

Artículo 27.1. Todos los españoles tienen derecho a la educación. Se reconoce la libertad de enseñanza.

Artículo 32.1. El hombre y la mujer tienen derecho a contraer matrimonio con plena igualdad jurídica.

Artículo 35.1. Todos los españoles tienen el deber de trabajar y el derecho al trabajo, a la libre elección de profesión u oficio, a la promoción a través del trabajo y a una remuneración suficiente para satisfacer las necesidades y las de su familia, sin que en ningún caso pueda hacer discriminación por razón de sexo.

31 En este mismo año, el 7 de octubre, se despenalizan los anticonceptivos, sin embargo habrá que esperar hasta 1985 para que haya una ley sobre el aborto.

los diferentes intereses hace que a finales del siglo XX se disgregue, aunque los valores siguen perviviendo aún hoy en día³².

3 Textos: ejemplificación histórico-literaria

3.1 Frustración erótica y anulación femenina

3.1.1 *La pechuga de la sardina*^{33 34}

*La pechuga de la sardina*³⁵ refleja la situación de la mujer en la España de los años 60. Realiza una denuncia de carácter social que manifiesta la represión sentimental y sexual de las españolas, además de su encasillamiento en determinados roles y actitudes vitales que, tradicionalmente, se asocian con el papel de la mujer-esposa³⁶ (véase Alvaro [1964], López [2004 y 2007], Oliva [2014] y Serrano [2015]).

El propio título de la obra es bastante significativo. “La sardina” adquiere un sentido peyorativo que rebaja de categoría la realidad a la que el autor se está refiriendo. Es un disfemismo que hace referencia explícita al sexo femenino y, en un sentido más amplio, a la mujer. Representa la “imagen de la carnalidad femenina en total exuberancia; de modo que el sintagma connota la máxima opulencia y fecundidad del sexo femenino” (Huélamo, 2004, tomo I: 172).

Lauro Olmo pone en escena a seis protagonistas: Paloma, Concha, Juana, Cándida, Soledad y Doña Elena, quienes “revelan una conflictiva sexualidad, marcada por los prejuicios morales, la misera social y el tiempo” (Huélamo 2004, tomo I: 170). Todas ellas

32 Un siglo después se sigue conmemorando el día 8 de marzo como Día de la Mujer con el objetivo de recordar que aún queda mucho camino por recorrer y muchas desigualdades que derribar.

33 Véase Anexo I.

34 Lauro escribe *La pechuga de la sardina* en 1962 y se estrena al año siguiente en el Teatro Goya de Madrid.

35 Varios autores resaltan la similitud de esta obra con *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Véase Robert Nicholas (1995), Julio Huélamo (2004, tomo I) y Virtudes Serrano (2015). No solo presentan el mismo tema sino también la misma relación entre las protagonistas -una mujer dominante gobierna la vida del resto-, el mismo espacio dramático enclaustrado, la simbología de los nombres y la importancia que adquieren puertas y ventanas. En la *Pechuga de la sardina* “Olmo quiere obligar al espectador a responsabilizarse frente a la educación y la formación cultural de toda mujer, y, por consiguiente, de todo hombre” (Nicholas, 1995: 193).

36 En este sentido, algunos autores como Robert Nicholas destacan que nos encontramos con “una pieza francamente feminista” (1995: 192).

responden a los diferentes arquetipos de mujeres presentes dentro de la sociedad española. Si se presta atención a sus nombres³⁷, se puede ver que no es casualidad su elección, sino que esconden un significado que se relaciona con la modalidad o actitud que presentan ante una vida condicionada por la represión social y psicológica de la sociedad. Todas ellas viven en la misma pensión, dominada por el miedo, la cual representa “un microcosmos de la sociedad española tradicional” (Nicholas, 1995: 192) o “de la sexualidad femenina” (López, 2007: 44).

Paloma³⁸ es la joven estudiante modelo de los nuevos ideales de liberación femenina³⁹ y la personalización del nuevo pensamiento moderno de las relaciones entre hombres y mujeres. Está convencida de que la solución para conseguir la libertad de su género es la educación y la adquisición de un trabajo para no llegar a depender económicamente de la figura masculina⁴⁰ en un futuro; lo que no descarta que piense en la idea del matrimonio. Por ello, será en ella en la que Olmo deposite la esperanzas de un nuevo paradigma de modelo deseable. Presenta el modelo de mujer autónoma, autosuficiente e independiente que lucha por sus convicciones:

PALOMA.– Hay que luchar, Conchita. Oye. (*Señalándole los libros.*)
¿Por qué no preparamos juntas estas oposiciones? (*Definitiva.*) Tienes
que independizarte. (*Iniciando la salida.*) Anda, vámonos.

(Olmo, 2004, tomo I: 215)

Cree en la fuerza y en el impulso interior que toda mujer tiene, pero que se encuentran retenidos por los condicionantes sociales y morales que las rodean. Si la mujer fuese capaz de romper con las cadenas que la someten al varón, nada ni nadie sería capaz de detenerlo. Paloma actúa como la voz motivadora y alentadora de este tipo de mujer:

PALOMA.– No digas eso. (*Con fe.*) Dentro de cada una de nosotras
hay algo que es muy fuerte. Algo, Concha, que si sabemos sacarlo a
flote nada ni nadie puede con ello. Mira a tu alrededor: penas,

37 Tampoco es casualidad la elección del nombre de las protagonistas femeninas de *El cuerpo*: doña Ceño y Cuquina.

38 La cuarta acepción terminológica que la RAE le proporciona a «paloma» es: “persona de genio apacible y quieto”. De modo que se puede ver que hay una relación simbólica entre el nombre de la protagonista y su forma de ser y de tomar resoluciones ante los problemas con lo que se pueda encontrar.

39 Presenta los mismos principios que Cuquina de *El cuerpo*.

40 Al igual que Lola, de *La camisa*, cree necesario labrar un futuro desde el presente y así no tener que depender económicamente ni vivir a la sombra de ningún hombre.

alegrías; gente que se alza y gente que se hunde. Pero siempre la vida en pie.

(Olmo, 2004, tomo I: 247)

Concha⁴¹ es un personaje que va desarrollando fuerza durante el proceso dramático. Mientras que al principio se muestra como un pelele miedoso producto de la educación que ha recibido, al final terminará adoptando una resolución a su estado con independencia del hombre que la ha dejado⁴². La desilusionada compañera de habitación de Paloma acaba de perder su trabajo y se encuentra en cinta, motivo por lo cual fue abandonada por su novio, incapaz de afrontar la situación, repudiada y desamparada por su familia:

CONCHA.– Es un pobre hombre, quiere que aborte. Otro asustado. Pero éste de tipo económico. Una casa, una mujer, un hijo. La idea le trastorna, le pone frenético. Y toda su ira se queda en unas cuantas frases revolucionarias. No pasa de ahí. ¡Le desprecio, Paloma!

(Olmo, 2004, tomo I: 214)

La única salvación para ella y para su hijo estriba en abandonar el país y con él, el temor en el que vivió durante toda su vida. Deja atrás todos sus fantasmas, unos de los cuales son representados por doña Elena y su madre, no sin antes enfrentarse a ellos. Es consciente de que solo ella puede tomar las riendas de la vida de ambos volviéndose una mujer fuerte e independiente:

CONCHA.– ¿Y si me fuera?

PALOMA.– Te fueras, ¿adónde?

CONCHA.– Lejos. Al extranjero.

PALOMA.– No serías la primera, pero...

CONCHA.– ¿Pero qué? Otro ambiente, otras gentes, y mi hijo nacería...

PALOMA.– (*Cortando.*) No, ¡no me gusta! Es como huir. Huir de tu madre, de doña Elena. Y ellas nos necesitan (...).

(Olmo, 2004, tomo I: 215)

41 Concha es una mujer que se encierra en sí misma, crea a su alrededor una especie de coraza -al igual que el de las tortugas, cladóceros y pequeños crustáceos- de la que solo va saliendo a medida que pierde miedo.

42 Presenta la misma similitud resolutiva que Lola, heroína femenina de *La camisa*.

Juana⁴³ es una persona incapaz de superar las adversidades que le ha puesto la vida. Es una mujer llena de fantasmas que la reprimen en un pasado imposible de abandonar, el cual le impide encaminarse hacia un presente mejor: su marido alcohólico, al cual sigue protegiendo y amparando, además de la pérdida de su hijo. Se define en su función maternal y su vacío como mujer por la falta del hijo que abortó. Su fracaso como “esposa-madre es su condena psicológica y social” (López, 2007: 44). Debido a su experiencia personal es la que alienta a Concha -también incita a Paloma a vivir libre y sin ataduras- a abandonar la pensión para que así deje atrás todas las cadenas que la amargan y la oprimen:

JUANA.- Sí. A mí se me da muy bien el chino. *(CONCHA se echa en la palma de la mano una tableta. Luego deja el tubito donde estaba y cierra la cómoda. JUANA sigue.)* Si no se me hubiese malogrado el hijo que tuve, me lío y lo hago farmacéutico. Y nada de potingues: ¡aspirinas a mansalva! Forrá que iba a estar *(CONCHA masticando la aspirina, coge un botijo que hay al lado de la cómoda y bebe agua. JUANA sigue.)* Tenéis muchos fantasmas aquí metidos. *(Se palmea la frente.)* ¡Échale valor y haz lo que yo con los míos! Poco a poco los he ido estrangulando. Ya sólo me queda uno. ¡Míralo! *(Se levanta y, un poco chungona, se muestra ella misma.)* Nada por delante, nada por detrás... *(Duda. Luego, sacando un poco el trasero y mirándose por encima de hombro concluye.)* Bueno, mucho, pero fofo. *(Abandona el aire de chungona y acercándose a CONCHA, le pone las manos sobre los hombros. La mira un instante a los ojos y, hondamente seria, le dice.)* Lárgate unos días al campo, muchacha, y échale la mirá a la Naturaleza. *(Atajándola, pues CONCHA ha hecho intención de contestarle)* No, no me digas nada. Con ese velillo que te cubre los ojos me basta.

(Olmo, 2004, tomo I: 184)

Cándida⁴⁴, como diría Virtudes Serrano (2015: 310) es una “constante de la mujer

43 El nombre de Juana se puede relacionar con Juan Bautista. A este sacerdote le cortan la cabeza, la cual representa una extirpación: sin la cabeza ya no puede decir las verdades que tanto le molestaban a Herodes y a su familia sobre los pecados de su mujer. A Juana le truncan y extirpan el elemento maternal. A los dos se les priva de lo esencial y de aquello que más les define. A través del símbolo y la alegoría el autor dice cosas que, de otra manera, tropezarían con la censura.

44 El nombre Cándida hace referencia a aquella persona “ingenua, que no tiene malicia ni doblez” (definición

española de pueblo”. Es un persona entrada en años, virgen y a la que han calado lo prejuicios sociales presentes en esa época. Vive en una incesante frustración vital que deriva de su insatisfacción sexual: aún espera a su príncipe azul, al cual será al único que se entregará virgen. Sin embargo, a pesar de considerarse pura, según lo que dictan las leyes sociales, coquetea incesantemente con el vendedor de periódicos a lo largo de la obra:

CÁNDIDA.– Y no daré el abrelatas.

más que a un mozo formalito.

(Olmo, 2004, tomo I: 197)

CÁNDIDA.– (*Que ha salido a la puerta de la calle, inquiere.*) ¿Qué ha pasao, tú?

VENDEDOR.– (*Chulesco*) ¡Lo que un día nos va a pasar a los dos, locura! ¡Que estás pa meter gol!

CÁNDIDA.– Pues ya sabes: visita al señor cura.

VENDEDOR.– Ni hablar. Yo, como mis padres: soltero. Anda, agarra el *ABC* y huye, que no respondo. (*Pegando una patada en el suelo.*) ¡Maldito sea el frío!

(Olmo, 2004, tomo I: 202)

Soledad⁴⁵ se caracteriza por la insatisfacción sexual y amorosa que asola su vida. Es una mujer madura que se encuentra hundida en la soledad y que vive del recuerdo melancólico de sus ilusiones pasadas. Se encuentra al borde de perder la juventud que tanto ansía, por lo que es incapaz de asumir el paso de tiempo:

SOLEIDAD.– Arrugas. Sola. ¡Acabaré sola!

(Olmo, 2004, tomo I: 198)

SOLEIDAD.– (*Continuando, como si no hubiera oído a JUANA.*) Pero tengo miedo. Cuando miro a los demás buscándome, cada vez me encuentro menos. (*Extraña.*) Me estoy alejando...

extraída del *Diccionario de la Real Academia Española*), forma de ser totalmente contraria a la que muestra la protagonista a lo largo de la obra, ya que es el chivo expiatorio de doña Elena.

45 Al igual que ocurre con el resto de personajes, la elección del nombre Soledad no es casualidad. La primera definición terminológica que le proporciona la RAE a este nombre es “carencia voluntaria o involuntaria de compañía”. Característica que marca la vida diaria de esta protagonista.

JUANA.– ¡Qué cosas dices criatura!

SOLEDAD.– Míreme ahora alrededor de los ojos. ¡Patas de gallo, Juana! (*Triste.*) De un gallo moribundo para mí.

(Olmo, 2004, tomo I: 199)

Es evidente que presenta la necesidad de tener un varón a su lado, sobre todo después del abandono de su novio años antes, y la insatisfacción sexual que proyecta. Como consecuencia a estas carencias afectivas y sexuales busca continuamente diversas figuras masculinas. Así, dará con el Hombre A⁴⁶, con el cual tendrá una cita y que la acabará violando, ya que al igual que la mayoría de los personajes masculinos que conforman esta obra, ven a la mujer como un objeto que si no se entrega tiene que ser raptado por la fuerza:

SOLEDAD.– ¿Deseas algo de mí?

CÁNDIDA.– (*Con zumba.*) No, señorita; yo no. ¡Pero tengo usted cuidao con el accidentao!

(*Se mete dentro con los claveles.*)

SOLEDAD.– (*Saliendo a la calle.*) No la entiendo.

HOMBRE A.– (*Caminando con ella.*) Olvídala: cosas de marmotas. (*Cambiando el tono.*) No he dormido imaginándome esta tarde contigo.

(*Le pasa un brazo alrededor de los hombros.*)

SOLEDAD.– (*Desasiéndose.*) Por favor, estése quieto.

(Olmo, 2004, tomo I: 234)

JUANA.– ¿Pero no le has visto?

LA CHATA.– Al parecer, un atropello más.

VOZ 1.– ¡Debían de ahorcar al tío!

CÁNDIDA.– ¿Dónde va a estar? En la tasca

(*Por el lateral derecho, traída por LA RENEGÁ y el OBRERERO de la tartera del primer acto, viene deshecha, SOLEDAD. El vestido, roto. La cara arañada, golpeada. Detrás entran las tres BEATAS. Todos se paran en medio del escenario. El VENDEDOR y LA CHATA se juntan a ellos. LA*

46 Este personaje recuerda a don Paco de *La camisa*. Ambos se aprovechan de la indefensión de Soledad, en este caso y de Lolita, en el otro.

RENEGÁ *ha entrado exclamando.*)

LA RENEGÁ.— Y es que abundan los malnacidos. ¡Luego dicen que una...!

LA CHATA.— ¿Qué ha pasao, Renegá?

LA RENEGÁ.— Lo de siempre, Chata.

(Olmo, 2004, tomo I: 249)

Doña Elena⁴⁷ ⁴⁸ es quien se pasa la mayor parte del tiempo espiando la vida de los demás con unos prismáticos⁴⁹ desde su terraza. Es “la guardiana de la moral y el decoro, representante tenebroso del mundo de las prohibiciones” (López, 2007: 45). Es el verdugo de las otras mujeres que viven en la casa, a las cuales espía y critica la forma de vida que llevan. Vive de “las de las anécdotas y acontecimientos trágicos de las que sufren y sucumben algunos de sus personajes femeninos” (Nicholas, 1995: 193):

DOÑA ELENA.— *(Deja de mirar por los prismáticos y se dirige a CONCHA.)* ¡Como una de esas mal nacidas se venden al bulto en los callejones! *(Enumerando, sarcástica.)* Anoche, a las dos de la madrugada. Anteanoche, a las tres y media. El jueves... *(Se queda pensativa un instante. Al cabo de él abre el cajón de la mesilla y saca un cuadernillo de apuntes. Busca una página y lee.)* El jueves, a las doce y diez, para volver a salir a las doce y veintiocho (...).

(Olmo, 2004, tomo I: 208)

Es una mujer que acepta el canon establecido sin reservas, además de defenderlo y justificarlo. Sin embargo, no deja de ser una mujer llena de fantasmas que también ansía ser libre, en silencio. Así lo demuestra cuando entre al cuarto de Soledad y se arrima sus picardías a su cuerpo:

(Doña Elena se levanta y, siempre apoyada en su bastón, se dirige hacia el cuarto de SOLEDAD [...]. De pronto se encuentra con su propia imagen ante el espejo de luna del armario. Se queda para

47 Al igual que Elvira de *La señorita Elvira* es un personaje con una insatisfacción vital y sexual profunda.

48 Doña Elena es una mujer que absorbió los principios patriarcales y dominadores que se extendían sobre la figura de la mujer al que igual que Santa Elena asumió las sublimidades y principios de la fe cristiana, siendo pagana en un principio.

49 Mediante los prismáticos el público observador se siente totalmente observado haciéndolo tomar conciencia de que todo lo que pasa en esa pensión puede ser la casa de alguno de los que allí se encuentran. Su propia casa puede ser “en donde se coagulan en silencio conflictos similares” (Huélamo, 2004, tomo I: 174).

observándose. Al fin, avanza sobre el espejo, y parada de nuevo, vuelve a observarse [...]. Con una de sus manos se ahueca el pelo. La otra recorre su cuerpo, como inventando líneas. Luego abre el armario, y va mirado, palpando los vestidos, la ropa íntima. Saca una combinación y, como acariciándose, se la pasa por sus mejillas, lentamente abstraída. Cierra el armario, ya ante el espejo, se arriba la combinación al cuerpo. La misma mano vuelve a recorrer su cuerpo. Al fin se crispa sobre el vientre, y de lo hondo de DOÑA ELENA brotan unos sollozos apagados que ella trata de contener [...]).

(Olmo, 2004, tomo I: 240)

Otras figuras femeninas que aparecen en las obras son las Beatas, quienes personan los condicionantes sociales y religiosos que pesan sobre a las mujeres. Mientras que la Renegá y la Chata son dos mujeres totalmente antagónicas: se dedican al mundo de la carne, el vicio y el erotismo. Por último, cabe destacar la figura de la Viejecita de los gatos que aparece al final de la obra. Este personaje es la “prefiguración poética de todas las mujeres y víctimas de la frustración erótica, condenadas al final de sus vidas a esa soledad absoluta que solo resulta esperpénticamente paliada por la presencia de un animal de compañía” (Huélamo, 2004, tomo I: 173):

VIEJECITA.– ¿Ha visto usted a mi gatito?

LA RENEGÁ.– A esta hora, todos pardos.

VIEJECITA.– ¡Criaturita! Si no lo encuentro se me va a pudrir la pechuga de la sardina.

LA RENEGÁ.– ¡La pechuga de la sardina! ¡Qué ocurrencia!

(Sigue bisbiando, buscando [...]).

(Olmo, 2004, tomo I: 252)

3.1.2 *La señorita Elvira*^{50 51}

Esta pieza breve, de claro trasfondo político, pone a una única mujer en escena: la

50 Véase Anexo II.

51 Obra escrita en 1962 y publicada en 1969 en *Informaciones* y en 1971 en *Temas*. Además, fue representada en Televisión Española en 1981 en el espacio *Teatro Breve*. Y en 1992 vuelve a ser editada en *Instantáneas de fotomatón*.

señorita Elvira⁵² (véase Galán [1995], Halsey [1995], López [2004 y 2007] y Serrano [2015]). Es una anciana que ha padecido una vida de angustia, represión y de insatisfacción vital. Ha sido víctima de las fauces de una sociedad impasible e insensible frente a su identidad como mujer. Esta situación personal por la que pasó y pasa Elvira no solo se le afecta a ella, sino a todas las mujeres españolas que, desde 1939, solo pudieron cumplir el papel de hija-esposamadre⁵³ y no el de mujer, como persona. Por eso se resiste a proporcionarle sus apellidos al funcionario, a ser una “hija de familia” y a recordar la ablación vital a la que fue sometida durante toda su vida:

VOZ.– ¿Su nombre? (*La SEÑORITA ELVIRA, abstraída, parece no darse cuenta de la pregunta. La voz en off insiste:*) ¿Quiere decirme su nombre?

ELVIRA.– (*Como despertando.*) Elvira. Soy la señorita Elvira.

VOZ.– ¿Apellidos?

ELVIRA.– Le acabo de decir que soy la señorita Elvira.

VOZ.– ¿Cómo se apellidaba su padre?

ELVIRA.– (*Lejana.*) ¿Mi padre...? Era lo que usted: funcionario público.

VOZ.– (*Enérgica*) ¡Señorita!, ¿quiere usted...?

(Olmo, 2004, tomo I: 263)

La misma insatisfacción y vacío lo sufrió su madre, lo cual la llevó a ser un ser insignificante e inexistente, como lo terminará siendo Elvira:

ELVIRA.– (*Matizando.*) A mi madre la casaron, tuvo una hija, y se fue. Ni muy triste ni muy contenta, ésa es la verdad. Pero algo dejó hecho, aunque ese algo sea yo. Es curioso, señor: a veces me pregunto si mi madre existió. ¡Cuándo no hay niños que le sirvan a una de referencia!...

(Olmo, 2004, tomo I: 263)

FUNCIONARIO.– Señorita Elvira: Anduvo por aquí, escuchó tres palabras importantes, y se fue. Requiescat in pace.

52 Véase el análisis del personaje de doña Elena de *La pechuga de la sardina* de este mismo trabajo (pp. 21-2).

53 Cabe destacar las palabras de Fidel López (2004, tomo I: 257), quien indica que “la mujer-hija se convierte irremediabilmente en madre-mujer, perpetuando la esclavitud de su sexo”.

(Olmo, 2004, tomo I: 270)

La educación que ha recibido y las ideas patriarcales que le han inculcado la han “incapacitado o anulado como mujer convirtiéndola en una sombra, un maniquí (“va muy arreglada, excesivamente pintada”), un triste eco de sí misma” (López, 2004, tomo I: 255). Esta educación moral (represión sexual)⁵⁴ restrictiva y autoritaria impuesta por sus padres y la sociedad (Iglesia y Estado) desemboca en el Nacionalcatolicismo (véase Fidel López [2004, tomo I]; [2007]):

ELVIRA.– Soy una mujer, y ya vieja, señor. Una mujer que hace algunos años que ya no espera (...). Que hay que ofrecerse, ofrendarse (...). ¡Aquellas palabras!... Sánchez, mi padre, las repetía una y otra vez en un machaqueo irritante. (*Cogiendo una máscara y mirándola.*) Aún suenan, ya como una condena, en mis oídos. Si yo tuviera una hija, le diría: desconfía del que te habla como si tuviera un micrófono delante. (*Dejando la máscara.*) ¿Usted sabe, señor, lo que cuesta vivir con dos o tres palabras encima?

(Olmo, 2004, tomo I: 265)

Elvira sufrió una notoria frustración de la libido femenina, ya que aún es “señorita” en ambos sentidos de la palabra: mujer soltera y virgen. Es una mujer aislada de su propia historia:

ELVIRA.– (...) ¡Yo no tengo la culpa de estar sola! ¡Hice lo que pude, se lo aseguro! ¡Pero no hubo nadie, nadie que...! ¡Tengo miedo, señor!

(Olmo, 2004, tomo I: 265)

Sin embargo, sabe que el vacío con el que tuvo que cargar toda su vida no solo es culpa de ella, sino también de los que la rodearon. Elvira protesta y se rebela contra quienes la sometieron y la “obligaron” a resignarse a su soledad. Alza el dedo acusador contra una sociedad que condena a la mujer a una mísera existencia marginal:

ELVIRA.– (*Angustiada*) ¡Pero no es justo! ¡Eso es cruel! Y yo tengo, reclamo mi derecho a defenderme. ¿Acaso soy culpable de esta situación? ¿Y los que pasaron a mi lado? ¿Los que vivieron a mi alrededor? Este vacío no es sólo mío. Yo supe sonreír, y tener algunas palabras amables y hasta gestos anhelantes...

(Olmo, 2004, tomo I: 266)

54 .

3.2 Prostitución

3.2.1 *Mare Vostrum*^{55 56}

Mare Vostrum trae a escena el tema de la prostitución en España y “la corrupción producida en un pueblecito costero como consecuencia del turismo” (García, 2004, tomo II: 230) procedente de la vieja Europa. Lauro presenta a dos Españas: la nueva, representada por Ricard y Adriana y la vieja, representada por La Vieja. Cada una de estas mujeres se presentan “como 'signo' de aquellas realidades que el dramaturgo pretende resaltar” (Serrano, 2015: 12).

Este turismo que solo deja “prostitución, chulería, proxenetismo” (García, 2004: 230) es al que se ofrece la joven Adriana para sobrevivir. Este personaje es símbolo de la inocencia prostituida que se vende a monedas fuertes para labrarse un futuro más estable con su prometido Ricard. Sin embargo, la inocencia termina por abandonarla y la desilusión la invade ante un futuro igual al presente:

PESCADOR 4.– Me gusta verte así. (*Rotundo.*) Si me lo mandas, asesino al míster.

ADRIANA.– ¡Iluso! Aparecería otro, y otro, y otro. (*Sarcástica.*) ¡Míster libra!, ¡her marco!, ¡mesié franco! (*Comienza a secarse con una toalla.*)

PESCADOR 4.– Adriana, déjame entrar. Un ratito solo.

ADRIANA.– ¿Tienes divisas? (*Cogiendo un par de medias.*) Anda, lárgate de una vez, que me voy a poner las medias.

PESCADOR 4.– Algún día te las pondré yo. (*Hace mutis.*)

ADRIANA.– (*Con rabia.*) Como todos aquí: ¡algún día!, ¡algún día! ¡Malditos ilusos! (...).

(Olmo, 2004, tomo II: 253)

La vida que lleva ha terminado por arrancarle el temor hacia el disfrute de la libido femenina. Ha dejado de preocuparle la pureza (entendida como virginidad), algo acuciante para la mujer dentro de la sociedad en la que vive, desde el momento en el que se tuvo que

55 Véase Anexo III.

56 Lauro Olmo escribe *Mare Nostrum S.A.* en 1966 y se estrena el 4 de marzo de ese mismo año en el Teatro Goya de Madrid. En 1978 la obra sufre una ligera modificación: pasa a titularse *Mare Vostrum*, tal y como se conoce hoy.

prostituir. Se ha convertido en un mujer totalmente desinhibida, que se ha ahogado en unos principios sociales permanentes -aunque individualmente temporales, como se verá más adelante-. Estos principios, son los que hacen “surgir la capacidad de la hipocresía del escondido mundo de las inhibiciones y tambaleantes principios morales que rigen artificialmente sus vidas” (García, 2004, tomo II: 320):

ADRIANA.– Supersexónico. Vieja, tú has vivido entre dos extremos: las vírgenes y las prostitutas. Este mundo a mí ya no me dice nada. Ha dejado de preocuparme. ¡Palmó! Y con él, todo un alucinante montaje de amenazas (...).

(Olmo, 2004, tomo II: 255)

VIEJA.– ¡Qué cosas hay que oír! ¡Qué tiempos éstos! Pero ¿no te sientes...?

ADRIANA.– (*Cortándola.*) No digas. Deja ya de hablarme desde el virgo. Es algo que palmó. Y con él, todo un alucinante montaje de amenazas. Aunque todavía queda alguna compatriota que aguarda escondida detrás de ese minúsculo...

VIEJA.– (*Cortándola a su vez.*) ¿Minúsculo? ¡Gigantesco dirás!

ADRIANA.– Tú, vieja. Tú eres una de éstas.

VIEJA.– (*Guasona.*) ¡No me digas!

ADRIANA.– Estás a punto de irte al hoyo y no notarás la diferencia.

VIEJA.– (*Con su extraña guasa.*) ¿Tú crees? Mujer, algún gusano, ¡puterillo él!, se apiadará de mí y...

ADRIANA.– ¡Habría que extirparlo!

VIEJA.– (*Cómicamente.*) ¿El gusano? ¡Soltera me deja «pa» los restos!

ADRIANA.– ¡El virgo!

(Olmo, 2004, tomo II: 257)

Sin embargo, esta desinhibición que experimenta la protagonista no es tal si se tiene en cuenta que en el fondo siente remordimientos por haber vendido su cuerpo, su pureza y su juventud por unas divisas mal pagadas. Es por ello que, después del baño que se ha tomado en la cala antes de ir a comprar el vestido de novia y que la hizo sentir tan libre y pura como el agua del mar y la luz del día, siente necesario redimirse. Quiere volver a sentirse regenerada y

pura mediante un bautismo purificador en las aguas del mar. Se siente moralmente sucia; ya no le interesan las monedas que pueda ganar, sino su entereza ética:

ADRIANA.— *(Se acerca a la caja y, comenzando a desatar la cinta, cuenta con cierta hondura.)* Hoy, sola, totalmente desnuda, me bañé en la cala del palmeral. ¿Tú nunca te has bañado en cualquiera de las calas de este mar?

VIEJA.— ¿Es que huelo?

ADRIANA.— La luz del día y el azul del mar me impresionaron por su pureza. La transparencia del agua era increíble. Cuando volví a la orilla, una sensación de limpieza interior, como de libertad, me invadía. Y entreví...

VIEJA.— ¿Qué?...

ADRIANA.— Nunca había sentido cosa igual. Y nunca creí que me pudiera ocurrir a mí. Me vestí y, de tienda en tienda, no paré hasta dar *(Sacando el traje de la caja.)* con este traje.

(Olmo, 2004, tomo II: 275)

([...] Adriana, totalmente desnuda y como procedente de un bautismo, vaya acercándose al primer término del espacio escénico en sentido inverso al del cortejo fúnebre, o sea: desde el fondo del mar. Viene completamente transformada, como purificada [...]).

(Olmo, 2004, tomo II: 278)

La Vieja es el adalid de la España que acepta y anima a la prostitución, actuando como alcahueta entre los jóvenes (de ambos sexos) y los turistas. Los dirige y los alienta a caer en manos de aquellos que solo los utilizan para el libertinaje:

VIEJA.— *(Alargándole el pantalón.)* Para ser tan joven, sabes demasiado. Aunque tu cuerpo sabe más que tú.

RICARD.— Todo lo he aprendido mirándote a ti.

VIEJA.— ¿A mí? Nunca he sido una zorra.

RICARD.— Nunca, tú lo has dicho. En los ojos llevas esa extraña virtud.

VIEJA.— ¿Tratas de insultarme?

RICARD.— Trato de huir de tus lamparillas de aceite.

VIEJA.— No te entiendo.

RICARD.— ¡Por el sol del mediterráneo, vieja: naciste para zorra y

traicionaste tu destino! Tus lamparillas te han vencido: te han salvado. No te queda más que agradecerles tu eternidad. ¡Irás al cielo, no lo dudes!

VIEJA.— Eres cruel conmigo. *(Abrochándole los pantalones que se acaba de poner.)* ¿Y Adriana?

(Olmo, 2004 tomo II: 241)

Representa “el envilecimiento de España en manos de un turismo salvaje y la colaboración de unos poderes que venden la tierra y la dignidad de su pueblo” (Serrano, 2015:12). Es la personificación de la vetustez de unos principios individuales que se terminan ahogando en el mar apoyados por los principios sociales:

([...] La VIEJA cae al suelo y se queda inmóvil. Se hace un silencio absoluto. Todos quedan en deforme semicírculo mirando a la VIEJA. Un aire sarcástico parece presidir a la situación. Después de unos instantes, unas cuantas máscaras, sacándose de su bolsillo unas divisas, las arrojan como si fueran flores sobre el tendido cuerpo. Al fin, entre seis máscaras cogen el cuerpo de la VIEJA y, alzándolo sobre sus hombros, con pasos lentos y uniformes, improvisan extraño entierro. Otras máscaras arrojan más divisas sobre el cuerpo. El techo y las paredes del cuartucho de pescadores empiezan a desintegrarse [...], apareciendo al fondo el mar Mediterráneo [...]. El cortejo termina introduciéndose en el embravecido mar hasta desaparecer [...]).

(Olmo, 2004, tomo II: 278)

3.3 Transgresión y patriarcado

3.3.1 *La camisa*^{57 58}

La camisa pone en escena a tres generaciones de mujeres diferentes: la Abuela; Lola⁵⁹, la madre, y Lolita, la hija. La primera representa el pasado y sus ganas de haber roto con los lazos opresores que la subyugaron, la segunda las ansias de luchar y labrar por un futuro desde el presente y la última las ilusiones sobre un futuro incierto, la inocencia y la inexperiencia.

La Abuela representa las desgastadas ganas de haber quebrado con el pasado opresor

57 Véase Anexo IV.

58 Publicada en 1962, pero estrenada con retraso por motivos de censura.

59 Diminutivo de Dolores representa simbólicamente el dolor generalizado del pueblo español.

que vivió; sin embargo, ya es demasiado tarde para ella. Es “la impotencia de una generación cuyo momento ya ha pasado” (López, 2007: 40):

ABUELA.– (*Pelando patatas*) ¡Si yo tuviera unos años menos!...
Pero, ¿a dónde va una a mi edad?

(Olmo, 2004, tomo I: 99)

Vivió la vida pregonada por la religión católica: la de mujer del hogar y la de madre. Realizó el papel que se le impuso siendo una mujer volcada en el bienestar de su familia y en el de su marido, mientras que este era el proveedor económico del hogar:

ABUELA.– ¡Natural hijo! Al Anselmo siempre lo llevaba yo hecho un señor. Y porque era un poco vago, si no, nunca le hubiera faltao un tajo donde desperezar los músculos. Pero, en fin, él tiraba por lo cómodo: ¡nació portero y murió conserje! (...).

(Olmo, 2004, tomo I: 98)

Cuando se entera de que su hija se quiere ir a trabajar a otro país para así poder salir de la pobreza en la que viven, además de darle el poco dinero que tiene ahorrado, la alienta para que haga lo que ella nunca fue capaz de hacer:

LOLA.– Señora Balbina, explíqueme a mi madre...

ABUELA.– (*Cortando*) ¿Qué te vas? Es muy pequeña la casa y el barrio. Aquí to se sabe.

LOLA.– Madre, no se lo había dicho antes por...

ABUELA.– Sí, por no alargarme el disgusto. Soy muy vieja, ¿eh?
¡Vete, hija! ¡Vete! ¡No sé como no se has decidido antes!

(Olmo, 2004, tomo I: 127)

Es la que defiende la posición de su hija cuando Juan no quiere permitir que Lola emigre; muestra una postura totalmente antagónica ante la idea de que su mujer abandone la casa. No obstante, la Abuela hace hincapié en la valía de la hazaña que su hija va a llevar a cabo por el bien familiar:

ABUELA.– Ya tié el billete. Compréndela, lo hace por el bien de todos (*Juan se refresca varias veces el cogote.*) En esta casa hace falta dinero: Hay niños. ¿Es que no lo comprendes? A tu hija...

(Olmo, 2004, tomo I: 149)

Lola⁶⁰ es la heroína femenina que deberá abandonar a su familia para ir en busca de trabajo y sacar así a sus hijos, a su marido y a su madre adelante. Es ella la que toma las riendas familiares llegando incluso a desautorizar a su marido. Rompe con la asignación que la sociedad le impone⁶¹, a pesar de comportarse como hija-esposa-madre. La motivación de la emigración la llevan a querer emigrar, aunque sea por la fuerza⁶²:

LOLA.– Todavía no sabe na. No es el momento aún para decírselo.
Pero a mí no me para ya nadie. ¡A la fuerza me ahorcan!

(Olmo, 2004, tomo I: 126)

Para ello, contará con la ayuda de la Abuela y de Balbina. Se crea un lazo de sororidad⁶³ entre mujeres: se ayudan unas a otras con el fin de evitar y romper con la presión que ejerce el patriarcado. Tanto la Abuela como Balbina “se alian con Lola y se abrazan a su 'causa' ” (Amorós, Mayoral y Nieva, 1995: 164).

Emprende esta lucha por el porvenir de sus hijos. De modo que se rebela contra el sistema familiar que hizo de lo “provisional” lo “definitivo”. A pesar de que está aborrecida y cansada de la situación, saca fuerzas para seguir luchando:

LOLA.– Y tu padre, ¿qué? ¿Es un ogro? Tos sin lo que tú quieras: buenos, generosos, trabajadores. Y ¿qué...? Mira, hija; cuando me casó con tu padre vinimos a vivir «provisionalmente» a esta chabola. En ella naciste tú y el Agustín. Y seguimos aguantando. Era «provisionalmente». ¿Tú sabes lo que es ver llorar a un hombre? Yo he visto a tu padre ¡lágrimas como puños, hija! Y a solas, cuando cría

60 Véase el análisis de los personajes de Paloma y Concha de *La pechuga de la sardina* (pp.16-17).

61 El hombre es el encargado de suplir las necesidades económicas de la familia, mientras que la mujer es la encargada de las domésticas. Sin embargo, la mujer proletaria, a mayores, también debía trabajar. A pesar de esto, la supremacía salarial masculina era notoria dentro del ámbito familiar, por lo que el hombre seguía siendo considerado el principal proveedor familiar.

62 Es conveniente destacar que “los derechos de la mujer soltera (...) quedaban aún más cercenados al casarse. Esta no podía hacer negocios, comprar o vender sus propiedades, administrar sus bienes, recibir herencias ni viajar sin el permiso de su marido, al que quedaba legal y prácticamente sometida por su condición de casada” (López, 2007: 41).

63 Gutiérrez y Luego (2011: 351) definen sororidad como “una dimensión ética, política y práctica del feminismo contemporáneo. Es una experiencia de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y la alianza existencia y política, cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad con otras mujeres, para contribuir con acciones específicas a la eliminación social de todas formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas y el empoderamiento vital de cada mujer”.

que nadie le veía (...). Yo estoy harta, harta de sufrir, harta de amar, harta de vivir «provisionalmente» (...). Han pasado dieciséis años. Demasiados hijas. Y los mejores. En ellos se han quedado toda nuestra juventud. ¡No, no salgas con Nacho!

(Olmo, 2004, tomo I: 123- 4)

Representa el heroísmo femenino al que se refiere Lauzière cuando habla de que “la heroicidad no lleva obligatoria y únicamente el sello masculino vidente que se define en función de unos ideales sociales y culturales” (1665: 161). Es una mujer con fuertes convicciones de que “el futuro se labra desde el presente (...) con una decidida voluntad de cambio” (López, 2007: 41). Por eso quiere y ansía que su hija⁶⁴ no siga su camino, sino que aprenda un oficio para poder vivir por sí misma sin la dependencia económica de ningún hombre que la relega al plano privado: al doméstico. No quiere tener más víctimas en su familia:

LOLA.– (*Cortando muy enérgica*) ¡Ea, que eres muy niña! ¡Que no quiero que salgas ni con él ni con nadie! (*Pausa.*) Aprenderás corte y confección, y cuando te sientas alguien, entonces... ¡No quiero más víctimas en mi familia! Hay que aspirar, hija, una casa con ventanas amplias, donde el sol y el aire se encuentre a gusto, donde el agua corra, donde cada cual tenga su cama para darle un repaso al día vivido (...). Montarás un taller. Empezarás con una o dos aprendizas y entre todos lograremos que el Agustinitillo...

(Olmo, 2004, tomo I: 123)

Lolita, la hija adolescente es “la ilusión del futuro y los anhelos de la juventud” (López, 2007: 40). Desea abandonar la pobreza y la chabola en la que vive. Sin embargo, lo único que puede hacer es soñar cómo debe de ser “vivir bien”:

LOLITA.– (...) ¡Se verán casas! Me gustaría tener una en un valle muy verde y al lao de un río claro: que se vieran las piedras blancas del fondo (*Ilusionada.*) ¡Debe ser muy bonito vivir bien!

(Olmo, 2004, tomo I: 121)

Al mismo tiempo, es presa de las fauces de la sociedad machista y mosógina en la que

64 Junto con Nacho, Lolita representa lo que fueron sus padres en un pasado. Mientras que Lola se encuentra haciendo la maleta junto a su marido, por la calle caminan los enamorados Nacho y Lola abrazados. Se puede ver el paralelismo que el autor recrea entre ambas parejas. Es “el artificio escénico el que permite ver al mismo tiempo el pasado y el presente de una ilusión” (Amorós, Mayoral y Nieva, 1995: 133).

vive. El tabernero, el señor Paco, se quiere aprovechar de la inocencia y de la miseria en la que se encuentra la joven para poder abusar de ella. Como cebo le ofrece un piso “nuevecito” con agua, cuarto de baño y “muchos grifos”. Sin embargo, Lolita se da cuenta de su doble intención defendiéndose de la única manera que puede: apelando a la autoridad de su padre⁶⁵. No obstante el tabernero la desacredita al decir que lo único que le ha ofrecido es un “trabajo”.

SEÑOR PACO.— Oye, preciosa. (*Acercándose a ella.*) Tu papá está desesperao, ¿no te has dao cuenta? El que está parao no come. Tú podrías ayudarle.

LOLITA.— (*Separándose un poco.*) ¿Cómo, señor Paco?

SEÑOR PACO.— (*Acercándose nuevamente y poniéndole una mano en el hombro.*) No te asustes, pequeña. Escúchame.

LOLITA.— (*Quitándose la de un manotazo.*) ¡No me toque!

SEÑOR PACO.— Pero, hija, ¿qué mal hay en ello? Si puedo ser tu abuelo. Verás: yo necesito una muchacha pa que ayude a mi señora. ¿No quieres ganar veinte duros al mes? Y desayuno, comida y cena. Y si quieres merienda también. Hasta camita, preciosa. To un cuarto pa tí. ¡Cien pesetonas al mes, piénsalo! (...).

LOLITA.— ¡Que se lo diré a mi padre!

SEÑOR PACO.— Tu madre es una cría, niña. Nadie te ha hecho de menos. Y dile a tu padre lo que quieras. Lo único que ha pasao aquí es que te han ofrecio una colocación (...).

(Olmo, 2004, tomo I: 129)

Por último, se encuentra María, mujer maltratada y vejada por su marido. Es menoscabada por Ricardo, al cual solo le sirve para hacerle de comer y atenderlo. La única manera que tiene defenderse de ese hombre beodo es agrediéndolo con una simple sartén para

65 Cuando Lolita decide contarle a su padre lo sucedido con el tabernero lo tilda de tontería. Retrocede posiblemente por el miedo a que no sea algo importante para él en esos momentos (la obtención de trabajo es la que prima) y por la incapacidad del padre de comprender que el tipo de trabajo que le han ofrecido realmente. Esta incapacidad de comprensión queda plasmada en el momento en el que la Abuela le advierte a Juan el peligro que corre la niña: “Han empezado a mirarla con ojos de deseo” (Olmo, 2004: 149). Sin embargo, Nacho, al igual que el Agustinillo, sí son capaces de ver la doble intención de ese “trabajo”: “Ese tío es un mal bicho, Lolita. Lo que quiere es abusar de ti (...). Ese canalla se deba donde ve hambre (...).” (Olmo, 2004: 147). Esta situación posiblemente no se daría si fuese hombre.

que así no pueda hacerle daño:

VOZ DE RICARDO— ¡Quiero mis panta... lones leñe!

VOZ DE MARÍA.— ¡Suéltame o te pego un sartenazo!

(Olmo, 2004, tomo I: 111)

Al igual que a Lola, Balbina⁶⁶ es la que corre en ayuda de María cada vez que su marido le pega, al cual le justifica su comportamiento por la falta de trabajo y por mor de los nervios. En un ambiente oprimido, son los propios oprimidos lo que se fustigan entre ellos. En este caso, la minoría más silenciada, las mujeres, son las que pagan todo el malestar latiente:

BALBINA.— Pero sí sabes meterte en la tasca: ¡a olvidar! A olvidar ¿qué? ¿Qué tenéis unas mujeres que son las que de verdá aguanta lo que cae sobre vosotros? ¡Vaya unos tíos! ¿Sabes lo que te digo? ¡Que todos sois bazofia! To lo arregláis a media frasca de vino.

RICARDO.— (*Sin darse por aludido.*) Se encuentra mejor la María, ¿verdad?

BALBINA.— Ella tie más reaños que tú.

(Olmo, 2004, tomo I: 146)

Lola, sin embargo, critica la actitud de Ricardo con María, pero cuando por fin abandona la chabola en busca de una vida mejor, la deja gritando y pidiendo auxilio. Solo decide salvarse ella:

MARÍA.— ¡He dicho que me dejes! (*Saliendo en camión al corredor.*)
¡Lola! ¡Sácame de aquí! (*Sale RICARDO. Ella grita desesperadamente.*)
¡Sácame de aquí! (*Sollozando, mientras RICARDO logra llevársela*) ¡Sácame de aquí, Lola!

(*LOLA arranca deprisa y, siguiendo a LUIS, sale por el fondo a la derecha. Sobre la camisa, que queda ahorcada, cae el Telón.*)

(Olmo, 2004, tomo I: 166)

3.3.2 *El cuerpo*^{67 68}

El cuerpo trae a escena la condecoración del machismo encarnado por don Víctor,

66 Nótese que el personaje de Balbina es completamente antagónico al del señor Paco.

67 Véase Anexo V.

68 Obra escrita en 1965 y estrenada el 4 de mayo de 1966 en el Teatro Goya de Madrid.

personaje alrededor del cual gira toda la trama⁶⁹. Representa “la concepción autoritaria, bruta, machista, de la historia, en concreto, de la reciente historia de España” (Fernández, 2004, tomo I: 342). Doña Ceño⁷⁰, su mujer, será la sufrida esposa y víctima que aguanta los delirios de fuerza y grandeza de su marido. Es una mujer totalmente dependiente que sigue al lado de don Víctor a pesar de conocer sus debilidades:

DON VÍCTOR.– Me empiezas a fastidiar. ¿Por qué te casaste conmigo?

DOÑA CEÑO.– No veía más allá de tu cuerpo.

DON VÍCTOR.– Mira, chica, desarruga el ceño y a tus labores. ¡O cambias la jeta o te largas! Además, ya lo sabes: hay una solución.

DOÑA CEÑO.– Sí, Víctor. Me la has repetido muchas veces: ¡Separémonos! Pero siempre lo has dicho con un tono de frase de entrenamiento.

DON VÍCTOR.– ¿Qué quieres decir?

DOÑA CEÑO.– (*Honda.*) ¡Que yo te quiero de verdad!

DON VÍCTOR.– (*Pasando a un tono cariñoso un poco infantil.*) Bueno, Ceñito, hablemos de otras cosas, ¿eh?

(Olmo, 2004, tomo I: 353)

Doña Ceño es consciente de su propia victimización; no obstante es incapaz de verse sin su marido. Es una mujer que se ha ahogado en sus propios silencios y pensamientos para ceder ante el dominio ejercido por su compañero durante todos estos años. Es lo que se le ha inculcado y la única salida que ve para la mujer: el estar al lado de su marido. Así se lo dice a Cuquina⁷¹ para advertirla de que la seguridad que presenta con esa edad se puede desvanecer

69 Es el propio autor el que indica en el principio de la obra que nos encontramos ante “una historia dogmática. O, dicho de otro modo, una crítica del «machismo» a escala doméstica”. (Olmo, 2004, tomo I: 346).

70 La primera acepción terminológica que la RAE le proporciona a «ceño» es: “demostración o señal de enfado y enojo que se hace con el rostro, arrugando el entrecejo”. Es decir, doña Ceño esconde un significado que se relaciona con la actitud que presenta ante su marido debido a la represión doméstica que él ejerce sobre ella. Lo único que hace ante esta opresión es fruncir el ceño sin decir o hacer cosa alguna que vaya más allá.

71 Cuquina hace referencia a “mono”, entendido como persona con atractivo físico. A este atractivo físico es del que se vanagloria la protagonista:

CUQUINA.– Llevo más de dos meses viviendo con vosotros.
¿Cuántas veces me has visto desnuda?

al igual que se desvaneció la de ella. Sin embargo, su sobrina sabe que hay otras alternativas en cuanto a vivir atada a un hombre, que no todo tiene que ser blanco o negro, sino que puede ser gris y no por ello ser malo:

DOÑA CEÑO.– Muy segura estás tú.

CUQUINA. – Como tú a mi edad, ¿no?

DOÑA CEÑO.– ¡Niña! Esa seguridad es peligrosa. Cuerpos como el tuyo se han arrugado solos.

CUQUINA.– Eran otros tiempos. Hoy...

DOÑA CEÑO.– (*Cortante.*) ¿Hoy qué? Como siempre, sólo hay una salida: el marido.

CUQUINA.– ¡El famoso «cabeza de familia»!

DOÑA CEÑO.– Exactamente y no ironices. Una casa sin marido no es una casa. Es...

CUQUINA.– (*Cortando.*) ¡Un apartamento, tía! ¡Un lugar de transición!

(Olmo, 2004, tomo I: 369-70)

Es notable el contraste entre el temor en el que vive doña Ceño -ser abandonada por su marido cuando la herencia se acabe- y la visión de libertad femenina que presenta Cuquina⁷².

DOÑA CEÑO.– ¿A dónde quieres ir a parar?

CUQUINA.– ¡Mis piernas, mis brazos! ¡todo mi cuerpo es perfecto, tía!

DOÑA CEÑO.– No hables así, Cuquina.

CUQUINA.– Todos me mira y en sus miradas...

(Olmo, 2004, tomo I: 371)

Pero no solo ella es consciente de su atractivo físico, sino también don Víctor:

DON VÍCTOR.– (*Bajando el tono.*) Quiero a Cuquina tanto como a ti. ¡Y más si me apuras! Y de algo ha de servirle mi experiencia. (*Un poco apasionado.*) Con ese cuerpo, pude mandar, exigir. ¿La has visto bien? ¡Es un canto a la vida con acompañamiento de órgano y todo! Es...

(Olmo, 2004, tomo I: 364)

72 Presenta los mismos ideales de libertad que Paloma en *La pechuga de la sardina*.

La desazón de doña Ceño no solo se debe al sustento económico, sino que también es un temor fundado en la duda de que si don Víctor se hubiese casado con ella de no haber heredado nada. El simple hecho de pensar que la soledad podía haber sido su fiel compañera el resto de su vida como el que la abandone su marido cuando todo se acabe le infunde una sensación de desasosiego:

DOÑA CEÑO.– ¿Acaso tu tío es rechoncho o necio?

CUQUINA.– Del tío no quiero hablar. Juntos tenéis más de media vida hecha y no sería...

DOÑA CEÑO.– ¿Y no sería qué? ¡Habla!

CUQUINA.– ¿Qué quieres que te diga? ¿Que no me parece un parásito? (*Breve pausa. DOÑA CEÑO ha hecho intención de darle un bofetada.*) Perdona, tía. Le quiero casi tanto como a ti, pero...

DOÑA CEÑO.– (*Honda.*) Yo no sabría qué hacer sin él. (*Sincera.*) Pero más de una vez me he preguntado a mí misma que si mi madre no me hubiera dejado esas tierras...

(Olmo, 2004, tomo I: 370)

Como se comentaba, Cuquina representa la nueva visión del mundo que trae consigo una nueva generación de mujeres que no se sienten insignificantes por no necesitar o no tener un marido. Es consciente de cómo se empequeñecía a la mujer haciéndole creer que sin un hombre a su lado estaría vacía, frágil e incompleta. Sabe que la generación de su tía es una generación llena de prejuicios que fue atada de pies y manos para no dejarlas ser libres; también doña Ceño es consciente de ello. Fue una generación a la que se le penalizó todo tipo de sentir⁷³:

73 Don Víctor también presenta estas ideas. Cuando Quique pregunta por Cuquina y Doña Ceño le contesta que se está duchando, él se indigna ante la pregunta:

DON VÍCTOR.– Pues como si a uno le acabaran de parir. (*Señalando hacia la ventana de QUIQUE.*) ¿Y porqué tiene éste que imaginársela desnuda? ¿Eh? ¿Por qué?

(Olmo, 2004, tomo I: 361)

Lo mismo sucede cuando Cuquina va a hablar con su novio Quique después de salir de la ducha y solo lleva puesta la combinación:

DON VÍCTOR.– (*Apartándola de la ventana.*) ¿Es que no te das cuenta cómo estás? ¡Pónte algo encima!

(Olmo, 2004, tomo I: 362)

CUQUINA.– Por favor, tía, no dramáticas. Tú has venido al mundo atada de pies y manos, como un fardo. No tenías libertad, ni para poner la dirección, daba lo mismo que éste fuera esbelto o rechoncho; listo o necio. El caso es que pronunciara la frase mágica: ¡quiero casarme!

(Olmo, 2004, tomo I: 370)

CUQUINA.– (*Cambiando el tono.*) Me decepcionas, tía.

DOÑA CEÑO.– Tú a mí no. Tienes dieciocho años. Y empieza a preocuparme una cosa: que se te desboquen.

CUQUINA.– Eso son prejuicios. ¡No me negarás que los tienes!

DOÑA CEÑO.– ¡A montones, hija! ¡Una cuenta abrumadora!

CUQUINA.– Es que tú eres de la época del tango.

DOÑA CEÑO.– Y tú de la música yé-yé. Créeme: una música que deja demasiados cabos sueltos. ¡Hay que agarrarse!

CUQUINA.– Agarrados no pasa el aire, y hay que ventilar vuestros prejuicios.

DOÑA CEÑO.– Para eso hace alta seos.

CUQUINA.– ¿Con equis o con ese?

(Olmo, 2004, tomo I: 372)

Otra figura femenina que aparece en esta obra es la de Natalia, la amiga de Cuquina. Refleja bien el dilema de mujer atezada debido a los cambios que está viviendo su propia generación: vuelve la vista hacia un mundo pasado más seguro y dogmático. Tiene un pie en el pasado y otro en el futuro. Al mismo tiempo se encuentra atraída por el canto de sirena en el que todo fue mejor mientras que se siente acuciada por el cambio hacia un mundo más liberal para la mujer: el poder tomar las riendas de la propia vida de cada una, lo que puede ser algo traumático. Anuncia el parto de una nueva realidad social:

NATALIA.- ¿Muela picada? ¡Oh, no! ¡Me suicidaría con barbitúricos!
(*Breve pausa.*) Yo sería capaz de enamorarme de ti. Y hasta de ser tu amante. En el fondo me subyuga el tango. Entre una lágrima y una sonrisa, me atrae más la lágrima. ¿Y sabes por qué? Porque soy una decadente. ¿Y no te parece una monstruosidad a los veinte años?
(*Pausa.*) ¿La quieres?

4 Reflexión crítica: lo que va de ayer a hoy

En la España del siglo XX y hasta hace muy poco tiempo –algunos dirían ni siquiera hoy–, la mujer no ha tenido más salida que el matrimonio, el amparo familiar del varón (padre, hermano o hijo), la vida religiosa, la mendicidad o la prostitución. En cualquiera de los casos, vive en un mundo en el que lo femenino está sometido a lo masculino: la mujer no tiene cupo social como individuo autosuficiente, racional y libre. Esta situación de subordinación, represión y opresión ha sido denunciada por mujeres feministas en diferentes momentos del movimiento feminista, desde su nacimiento a finales del siglo XIX hasta la actualidad. Sin embargo, aún queda mucho camino por recorrer para alcanzar la equidad absoluta entre hombres y mujeres, sobre todo en el terreno socio-económico (“igual pago por igual trabajo”) (véase Nash [2012]).

Lauro Olmo ha sido una figura consciente de esta inequidad en el período que le ha tocado vivir: el Franquismo y ha recurrido al teatro como altavoz para denunciar los males que sufren muchas –demasiadas– españolas durante cuarenta años. Muchos de los prejuicios y obligaciones que se le asignaban y que perseguían a las mujeres siguen presentes hoy en día, aunque se puede decir que en menor medida, y a la espera de una verdadera igualdad.

Así el machismo que desprende *La pechuga de la sardina* o *El cuerpo* sigue vigente y visible hoy. La prostitución presente en *Mare Vostrum* sigue siendo el medio de vida obligado para muchas mujeres a las que se le niega un medio de vida laboral digno. Otras están destinadas al ninguneo o la inexistencia sometidas a unas normas morales que cercenan su sexualidad, como sucede con *La señorita Elvira*. No obstante, que a pesar de las trabas y dificultades que siempre se le pusieron a la mujer, mujeres como Lola, de *La camisa*, existen. Estos conflictos de género que Olmo presentaba en sus obras teatrales, tema absorbente en la mayoría de ellas, no están muy lejos de los que aún viven muchas mujeres.

5 Referencias bibliográficas

- ALVARO, F., “*La camisa*, drama de Lauro Olmo”, *El Espectador y la crítica*, Valladolid, 1963, pp.38-41.
- “*La pechuga de la sardina*, de Lauro Olmo”, *El espectador y la crítica*, Valladolid, 1964, pp.72-76.
- “*El cuerpo*, de Lauro Olmo”, *El espectador y la crítica (El teatro en España en Valladolid)*, 1967, pp. 63-67.
- AMORÓS, A., MAYORAL M., NIEVA F., “Análisis de 'La Camisa'”, *Teatro: revista de estudios teatrales*, nº8, 1995, pp. 139-160.
- ARIAS, M., *La liberación de la mujer*, s. l., Salvat, 1973.
- ARIE, V., “Reseña de *La camisa. El cuarto poder*”, *Estreno*, nº 12, 1986, pp. 42-43.
- BERENGUER, A., “Lauro Olmo”, *Teoría y crítica del teatro*, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la UAH, 1991, pp. 126-126.
- BORRELL, J., “Lauro Olmo, antes de *La camisa*”, *Primer Acto*, nº 32, 1962, pp. 4-5.
- BRAVO, C, “Principales corrientes del teatro español del siglo XX”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 163- 164, 1972, pp. 550-559.
- CASO, A., *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*, s.l., Editorial Planeta, 2007.
- “CONSTITUCIÓN DE LA REPÚBLICA ESPAÑOLA”, *Gaceta de Madrid*, 10 de diciembre de 1931, número 344.
- “CONSTITUCIÓN ESPAÑOLA”, *BOE*, 31 de octubre de 1978.
- FEIJOO, B.J., “Defensa de las mujeres”, ed. de Victoria Sau, Barcelona, Icaria, 1997.
- FOLGUERA, P., “Integrando el género en la agenda política. Feminismo, Transición y democracia”, en Tejeda, I. y Rubio, M. (coords.), *100 años en femenino. Una historia de mujeres en España*, Madrid, Asociación Cultural Española Conde Duque, 2012, pp. 98-121.
- GALÁN, E., “Cuatro estampas en el tiempo de Lauro Olmo”, *Teatro: revista de estudios teatrales*, nº 8, 1995, pp. 207-210.

- GARCÍA, F., “Obra y semblanza de Lauro Olmo”, *Teatro: revista de estudios teatrales*, nº 8, 1996, pp. 37-43.
- GUTIÉRREZ, P., LUENGO, M^a R., “Los feminismos en el siglo XXI. Pluralidad de pensamientos”, *Broca*, nº 35, 2011, pp. 35-351.
- HALSEY, M., “La problemática de la mujer en algunas obras teatrales de Lauro Olmo”, *Teatro: revista de estudios teatrales*, nº8, 1995, pp. 101- 118.
- HERAS, S.de las, y RIVERA, A., "14 autores y la censura", *Primer Acto*, nº 166, 1974, pp. 4-11.
- HUERTA, J., *El teatro en el siglo XX*, Madrid, Playor, 1985.
- LAFFITTE, M., *La mujer en España*, s.l., Aguilar S.A., 1964.
- LAUZIÈRE, C., “El heroísmo femenino en “La camisa” de Lauro Olmo”, *Teatro: revista de estudios teatrales*, nº8, 1995, pp. 161-168.
- LÓPEZ, F., “El mundo, el demonio y la carne, en tres textos y contextos del teatro de Lauro Olmo”, *España Contemporánea: Revista de literatura y cultura*, nº 2, 2007, pp. 31-48.
- LÓPEZ, F., *El teatro de Manuel Linares Rivas (Tomo I)*, A Coruña, Editorial Diputación Provincial de A Coruña, 1999.
- MÉNDEZ, A., "El último teatro de Lauro Olmo (primera aproximación)", *Teatro del siglo XX*, Actas del Congreso celebrado del 17 al 30 de noviembre de 1992 en la Universidad Complutense, ed. J.M. Aguirre, M. Arizmendi y A. Ubach, Madrid, 1994, pp.236-242.
- MORAGA, M^a A., “Notas sobre la situación jurídica de la mujer en el franquismo”, *Feminismo/s: Revista del Centro de Estudios sobre la mujer de la Universidad de Alicante*, nº 12, 2008, pp. 229-252.
- MORCILLO, A, “Españolas: femenino/ismo en plural (1900-1940)”, en Tejada, I. y Rubio, M. (coords.), *100 años en femenino. Una historia de mujeres en España*, Madrid, Asociación Cultural Española Conde Duque, 2012, pp. 52-77.
- MORENO, A, “Mujeres en el franquismo”, en Tejada, I. y Rubio, M. (coords.), *100 años en femenino. Una historia de mujeres en España*, Madrid, Asociación Cultural Española Conde Duque, 2012, pp. 78-97.

- MUÑOZ, B., *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores* (tomo I), Alcalá de Henares, 2003 (Tesis Doctoral inédita).
- "El teatro de Lauro Olmo visto por sus censores", *Teatro*, nº 8, 1987, pp. 119-138.
- NASH, M., "Las mujeres en el último siglo", en Tejeda, I. y Rubio, M. (coords.), *100 años en femenino. Una historia de mujeres en España*, Madrid, Asociación Cultural Española Conde Duque, 2012, pp. 24-51.
- *Mujeres en el mundo. Historias, retos y movimientos*, Madrid, Alianza Editorial, 2012 (2004).
- NICHOLAS, R., "Texto dramático y contexto social: el dilema de Lauro Olmo", *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, tomo 5, 1995, pp. 191-197.
- "Estudio de la camisa", *Teatro: revista de estudios teatrales*, nº 8, 1995, pp. 162-192.
- OFFEN, K., *European Feminism 1700-1950*, Standford, Standford University Press, 2000.
- OLIVAS, M., "«Fish & chips»: La metáfora alimenticia en Chips with Everything, de Arnold Wesker y La pechuga de la sardina, de Lauro Olmo", en Jesús Murillo Sagredo y Laura Peña García (coords.), *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, Logroño, Congreso de la Asociación ALEPH, 2015 (2014), pp. 499-510.
- OLMO, L., *Teatro Completo (Tomo I)*, "Introducción" de Ángel Berenguer, s.1, Asociación de autores de teatro, 2004, pp.11-38.
- *Teatro Completo (Tomo I)*, "La camisa, hoy: el merecido rango de la universalidad" de Manuel Pérez, s.1, Asociación de autores de teatro, 2004, pp. 81-87.
- *Teatro Completo (Tomo I)*, "Una revisión más que justificada" de Julio Huélamo, s.1, Asociación de autores de teatro, 2004, pp.170-174.
- *Teatro Completo (Tomo I)*, "Introducción" de Fidel López Criado, s.1, Asociación de autores de teatro, 2004, pp. 255-260.

————— *Teatro Completo (Tomo I)*, “Introducción” de Antonio Fernández Insuela, s.l., Asociación de autores de teatro, 2004, pp. 339-345.

————— *Teatro Completo (Tomo II)*, Asociación de “Lauro Olmo en el Mediterráneo: *Mare Vostrum*” de Luciano García Lorenzo, s.l., autores de teatro, 2004, pp. 229-232.

SAUQUILLO, P., *Mirada de mujer*, s. l., Ediciones B.S.A, 2000.

SERRANO, V., “Conflictos de género: Las mujeres del teatro de Lauro Olmo”, *Verbeia*, nº0, 2015, pp. 307-318.

6 Anexos

6.1 Anexo I

La pechuga de la sardina

Obra dividida en tres actos con dos espacios únicos en los que se desarrolla toda la trama: la pensión de Juana y el callejón que da acceso a la misma. Narra la historia de cinco mujeres que residen en el mismo domicilio: Juana, Soledad, Paloma, Concha, Cándida y Doña Elena. Cada una de ellas representa una mentalidad diferente a las otras ligada a su edad y a su recorrido vital y personal.

Juana, la casera, se presenta como una mujer desencantada de la vida. Ha tenido que lidiar con el fallecimiento de su hijo y con un marido borracho, El Borracho, del que, a pesar de echarlo de su vida, sigue enamorada. Sin embargo, cuando él necesita cuidados o dinero ella se lo proporciona y sabe que si le dice cuatro cosas bonitas volverá corriendo a su lado, ya que siente que toda mujer debe tener a un hombre en su vida. Se resigna ante sus fantasmas, pero no quiere que ni que Paloma ni Concha lo hagan, por eso incita a esta última a que abandone esa casa y viva como ella no pudo hacerlo.

Soledad es una mujer madura que cae en una depresión después de que el novio que tuvo durante doce años la abandonase, ya que todas sus ideas de futuro se quedaron en simples planes que nunca avanzaban. Como resultado de este abandono, ella comienza a tener varias aventuras que nunca acaban por miedo al compromiso. Se aferra al pasado y a su belleza, usándola como imán de atención masculina y así sentirse joven y viva otra vez. Estas aventuras son las que le provoca ser el blanco de críticas de las Beatas y de Doña Elena.

Paloma es la joven estudiante de oposiciones. Es una mujer de fuertes convicciones personales con ideas modernas, de libertad femenina y progresistas. Además de ser la compañera de habitación de Concha, es quien la ayuda cuando se entera del estado de embarazo de esta. Es una figura totalmente antitética a Doña Elena.

Concha es una chica joven que se queda sin trabajo y es abandonada por el novio en el momento que se entera que está embarazada. Por ello, decide cambiar de vida y abandonar la pensión con el fin de darle un futuro al hijo que espera sin la ayuda del medroso padre.

Cándida la criada de la pensión. Se considera una mujer muy pura y muy honrada, ya que no se entregará a ningún hombre hasta el matrimonio. Sin embargo, se ve con el vendedor

de periódicos.

Doña Elena es una mujer antigua, autoritaria, estricta y recia. Es una persona amargada que critica al resto de mujeres de la casa por la vida que llevan, sobre todo a Soledad. Sin embargo, cuando esta se ausenta Doña Elena se prueba sus ropas y evoca a sus fantasmas pasados. En el fondo, es una mujer totalmente reprimida.

Otros personajes femeninos secundarios son La Chata y La Renegá, quienes representan a dos prostitutas; Beata 1 y Beata 2, dos personajes antagónicos a los anteriores y la Viejecita de los gatos. Además, aparecen El Borracho, el vendedor de periódicos y el Hombre A y B.

6.2 Anexo II

La señorita Elvira

La señorita Elvira es una obra de un solo acto que transcurre en una oficina pública. Es la historia de la insatisfacción vital de una viejecita que “va muy arreglada, excesivamente pintada” al Registro. Allí un funcionario con *voz en off* le pregunta insistentemente su nombre completo. Ella ante esta inquisición simplemente contesta: “Elvira. Soy la señorita Elvira”. Retrasa conscientemente su respuesta para explicarle porqué se llama así y solo cuando el funcionario alcanza su límite, ella decide responder: Elvira Sánchez del Río. La historia que cuenta la viejecita es una historia marcada por la soledad, el olvido y las palabras que su padre le repetía como un “machaqueo irritante”. Estas palabras, que aún le suenan como una condena en sus oídos, son las causantes de sus relaciones fallidas junto con el miedo que sentía hacia sus padres y la gente que la rodeaban. La primera fue en su juventud cuando tenía 19 años con el Galán 1. Se alejó de él por miedo a que la dejase sola, ya que solo la deseaba. Lo mismo ocurre en su segunda relación, cuando tenía treinta años, con el Galán 2. Cuando acaba de teatralizar su narración, aparece un chihuahua al que recoge en el colo y al que le pregunta si también esta solito al igual que ella; solo ella puede entender y compadecerse de esa soledad. Al terminar, el funcionario, indistintamente, se limita a poner: “Señorita Elvira: Anduvo por aquí, escuchó tres palabras importantes, y se fue. Resquiescat in pace”.

6.3 Anexo III

Mare Vostrum

Esta obra se divide en seis escenas y se desarrolla en diferentes escenarios. Se trata el tema de la prostitución en las costas de España, a donde acuden, en general, turistas procedentes de la vieja Europa. La historia gira alrededor de una pareja, Adriana y Ricard, quienes se dedican a la prostitución para poder casarse y terminar de pagar su piso. Lo único que les faltan son unos pocos ahorros que conseguirán con uno de los barcos que les llega esa temporada. Sin embargo, no solo ellos se encuentran metidos en el negocio de la prostitución sino que también aparecen otros personajes como el Pescador 1, el 2, el 3 y el 4 y La Vieja, la que actúa como celestina entre los turistas y los trabajadores sexuales. Cada uno de ellos tiene a sus respectivos clientes: Mujer Extravagante se va con el Pescador 1, Madame Lutó con el Pescador 2, Elisabet se marcha con el Pescador 3, Míster-Mesié-Jer es cliente de Adriana, y el Turista 1 es cliente de Ricard. Solo dos turistas se quedan solas Odile y Janet, ya que son pareja.

Después de que los turistas se marchasen, menos el cliente de Ricard, Adriana decide ir a comprar su vestido de boda y enseñárselo a su prometido y a La Vieja. Sin embargo, más allá de estar contenta y entusiasmada por haber conseguido lo que se proponían, se encuentra confusa. No sabe si casarse de blanco y ni si su propia boda sería una farsa. Le pregunta a Ricard de qué color quiere que se case y este al no entender lo que le pasa le dice que con cualquier color “estará de festín” y se marcha con el Turista 1 sin dar más explicaciones. Acto seguido, Adriana en lugar de probarse el vestido delante de La Vieja, se lo regala y se marcha de allí. La alcahueta lo recoge y se lo prueba por encima mientras se desata el pelo. De repente, cae al suelo y queda inmóvil, muerta. Y, finalmente y de manera paralela, Adriana, llega al mar, donde se redime dándose de un bautizo purificado.

6.4 Anexo IV

La camisa

La camisa, obra dividida en tres actos, se desarrolla en una humilde chabola en Madrid. En ella viven Lola, Lolita, la Abuela, Juan y Agustinillo. Es una familia que se encuentra en una precaria situación económica debido a que el padre, Juan, no tiene trabajo y lo que gana la madre, Lola, no es suficiente para mantener a la familia.

Dada la situación en la que se encuentran, el padre necesita una camisa blanca para poder presentarse ante el patrón y así poder recuperar su trabajo de albañil otra vez. Juan está convencido de que así la familia saldrá adelante; sin embargo, no se da cuenta de que por más que lleve una camisa blanca no le darán trabajo, ya que no lo hay debido a la situación económica y política que se está viviendo en España en los años 60. En contraposición, está la visión de Lola, quien viendo la situación en la que se encuentran⁷⁴, decide emigrar apoyada solamente por la Abuela y la señora Balbina. No quiere que sus hijos no tengan futuro y que pasen necesidades; hasta considera que Lolita, otra vez en contraposición al padre -solo Agustinillo aprenderá una profesión-, tiene que estudiar para no depender de ningún hombre ni estar subordinada a él día de mañana. Juan es el único de la familia que no apoya la decisión de su mujer, por eso, la Abuela decide hablar con él para que entre en razón, ya para emigrar, necesita la autorización de su marido. En un primer momento no está dispuesto a dársela, ya que confía plenamente en que las circunstancias van a cambiar, aunque lo terminará haciendo. De este modo, Lola termina abandonando la chabola en busca de un futuro mejor dejando todo atrás.

74 De esta situación de pobreza y vulnerabilidad se aprovecha el tabernero, el Señor Paco, quien le ofrece a Lolita vivir en su casa con el fin de ayudar a su mujer y de hacer recados y, así poder ayudar a su familia economicante. Le ofrece una cama, baño, comida, agua etc., ya que sabe que son cosas que realmente necesita. Sin embargo, detrás hay una doble intención, dado que lo que realmente quiere es abusar de la niña, al igual que hizo con Mari Loli, la del pocero.

6.5 Anexo V

El cuerpo

Esta obra en dos actos se desarrolla en un mismo espacio: la casa de doña Ceño, en la cual vive con su marido, don Víctor. También se encuentra allí Cuquina, la sobrina de doña Ceño, pasando sus vacaciones de verano. La trama se centra en la relación matrimonial que hay entre los dos protagonistas.

Doña Ceño es una persona totalmente dependiente de su marido, está atada completamente a su voluntad. Lleva manteniendo a don Víctor desde que se casaron y cumpliendo sus caprichos por tontos que sean gracias a las tierras que ha ido vendiendo con el paso de los años. Mientras que don Víctor es un hombre cincuentón que solo se preocupara por cultivar su físico, ya que piensa que en algún momento lo van a fichar. Solo los mantiene unidos una extraña fe “que procede de sus músculos y que nos tiene a la espera de que algún día llegue la suerte y nos fiche”. Cuquina, es la que se da cuenta que su tío es un parásito, a pesar de que le tiene cariño, y se lo comenta a su tía. doña Ceño se apena por la situación, pero no sabría qué hacer sin él, dado que no contempla una casa sin un hombre. Es una mujer que ha cedido totalmente ante la superioridad y el dominio ejercido por su marido, además de tolerar todos sus delirios.

La insatisfacción vital que rodea a don Víctor y el fracaso de su matrimonio lo llevan a sentir algo por su sobrina. Sin embargo, este sentimiento se rompe en la fiesta que organiza Cuquina con sus amigos, Quique, Natalia y Fred, la noche anterior a irse. Don Víctor se da cuenta de que no es tan fuerte ni joven como pensaba al toser con el humo que Quique le echa en la cara. Es de esta manera como se le rompe la burbuja en la que vive. La obra termina con Cuquina preguntándole a doña Ceño sobre la boda con su tío y hablando sobre la resignación en la que vive su tía. Mientras, don Víctor aparece borracho.