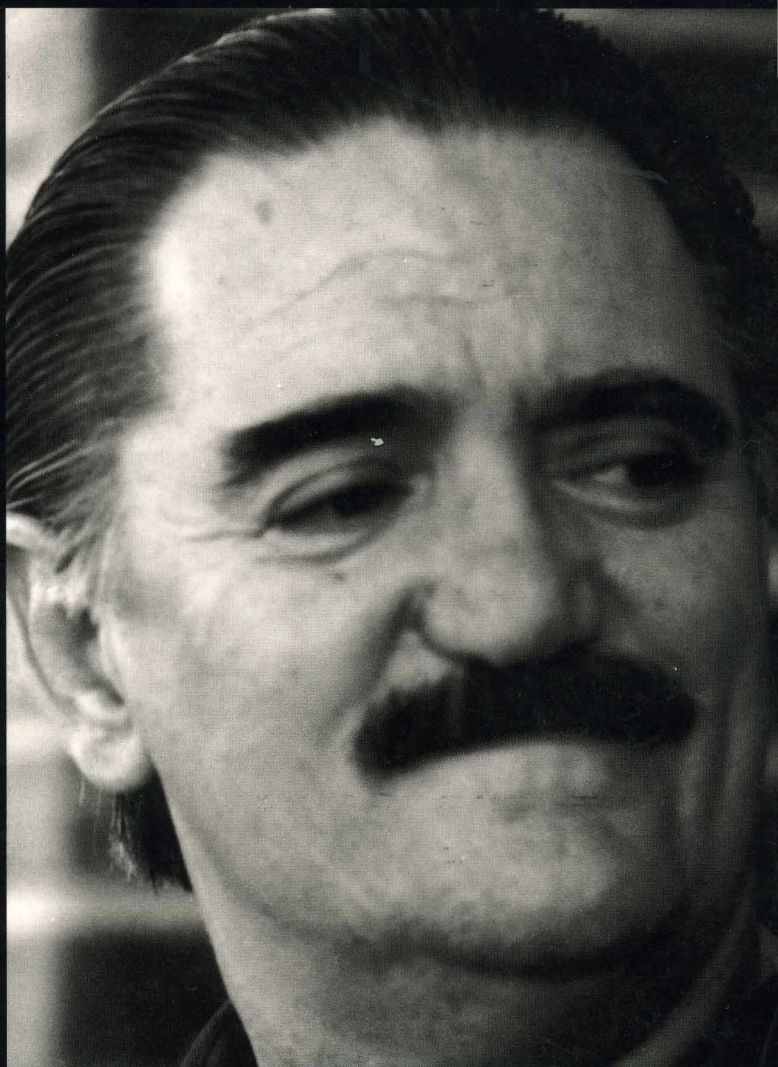


Lauro Olmo

Teatro completo

(Tomo I)



COORDINACIÓN E INTRODUCCIÓN: **ÁNGEL BERENGUER**

BIBLIOGRAFÍA: **CRISTINA SANTOLARIA**

PRÓLOGOS: **MANUEL PÉREZ, JULIO HUÉLAMO, FIDEL LÓPEZ CRIADO,
JOSEP LLUÍS SIRERA, ANTONIO FERNÁNDEZ INSUELA,
BERTA MUÑOZ CÁLIZ, MAR REBOLLO CALZADA Y CÉSAR OLIVA**

Primera edición, octubre 2004

© Herederos de Lauro Olmo
© De los estudios e introducciones: Sus autores
© AAT para esta edición

Diseño Portada: Martín Moreno y Pizarro
Edita: Asociación de Autores de Teatro

Obra completa. ISBN: 84-88659-51-2
Tomo I. ISBN: 84-88659-49-0
Depósito Legal: GU: 559/2004

TOMO I

LA CAMISA
LA PECHUGA DE LA SARDINA
LA SEÑORITA ELVIRA
LA CONDECORACIÓN
EL CUERPO
EL CUARTO PODER
ENGLISH SPOKEN

TOMO II

SPOT DE IDENTIDAD
PLAZA MENOR
HISTORIA DE UN PECHICIDIO O LA VENGANZA DE DON LAURO
MARE VOSTRUM
DON ESPECULÓN
PABLO IGLESIAS
LA JERGA NACIONAL
LUIS CANDELAS. EL LADRÓN DE MADRID
UN CIERTO SABOR A ANGULAS
EL ORINAL DE ORO

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

BERTA MUÑOZ CÁLIZ

Centro de Documentación Teatral

El cuarto poder es un texto de denuncia contra la censura franquista, escrito desde la experiencia de quien la padece en carne propia, como ciudadano y como dramaturgo. Lauro Olmo, a quien le ha tocado vivir en una sociedad en la que la represión alcanza a los medios de comunicación, a la creación artística e incluso a la vida cotidiana, sufrirá igualmente las consecuencias de dicha represión en su propia obra. Cuando escribe este conjunto de piezas breves (1963-1966), le han sido prohibidos la mayor parte de sus textos escritos hasta el momento¹; parece lógico, por tanto, que sienta la necesidad de abordar el tema, si bien no ataca de forma específica a la censura teatral, que tan directamente le ha perjudicado, sino que, sobrevolando su circunstancia personal, convierte a la censura de prensa en blanco de este alegato en favor de la libertad de pensamiento y expresión.

Al igual que otros autores del realismo social, en la década de los sesenta Olmo saca a la luz a través de su obra aquellas parcelas de la realidad que ponen en cuestión las verdades oficiales del régimen franquista, y lo hace mostrando el punto de vista de los más desfavorecidos de la sociedad. Si en *La camisa* cuestionaba las bondades de la nueva política desarrollista desde la pers-

¹ Antes de escribir estas piezas, la censura teatral le ha prohibido *Magdalena* (1959), *El raterillo* (1960), *Asamblea general* (1961) y *La camisa* (1961), que se autorizó al año siguiente. Y entre la escritura de *La noticia* y la del resto de estas piezas (1965 y 1966), *La decoración* (1965), que tampoco sería la última de una larga serie de prohibiciones.

pectiva de quienes se ven forzados a emigrar, y en *La pechuga de la sardina*, como en *La señorita Elvira* (y, de forma solapada, en *Conflicto a la hora de la siesta*) revelaba las duras consecuencias personales y vitales de la moral nacional-católica en las víctimas de la represión sexual, en la obra que nos ocupa, escrita en plena etapa de “apertura” informativa², el dramaturgo cuestiona el valor de la información oficial presentándonos a unos personajes atemorizados a quienes se les impide expresarse libremente.

A pesar del éxito obtenido con *La camisa* en 1962, tan solo un año antes de comenzar la escritura de *El cuarto poder*, el autor, lejos de repetir la fórmula, experimenta ahora con nuevos lenguajes; de hecho, la característica fundamental del conjunto es precisamente su diversidad estilística. Esta indagación en busca de nuevas formas expresivas fue valorada positivamente por la crítica especializada, hasta tal punto que en la actualidad estas piezas constituyen, junto a *La camisa*, una de las producciones más apreciadas del dramaturgo y, en consecuencia, del teatro español de la posguerra³. En ellas, alejándose en parte del realismo de su primer estreno —desde *La pechuga de la sardina*, ha ido incorporando en su escritura elementos expresionistas—, Olmo investiga distintas formas dramáticas, siempre sin perder de vista la que para él es la finalidad primordial del teatro: incitar a la sociedad “a la crítica y la autocrítica, al examen de conciencia”⁴. En esta primera parte, se sirve fundamentalmente del realismo —un realismo despojado en gran medida de elementos costumbristas y no exento de rasgos expresionistas— y del gran guiñol, lenguajes ambos arraigados en nuestra tradición y familiares al pueblo al que se dirige, pues, tal

² Los años en que Olmo escribe *El cuarto poder* son especialmente significativos en la historia de la censura española. La economía desarrollista obliga al régimen de Franco a acometer una serie de reformas con el fin de maquillar su rostro más feroz frente a las potencias democráticas, y ello da lugar a la operación “aperturista” encabezada por Manuel Fraga, que culminaría en 1966 con la nueva Ley de Prensa e Imprenta que abolía la censura previa, aunque abría la posibilidad de prohibir *a posteriori*.

³ En 1984 *El cuarto poder* es editada junto con *La camisa* por Cátedra en su prestigiosa colección Letras Hispánicas, con edición crítica y estudio introductorio de Ángel Berenguer.

⁴ Lauro Olmo, “Sobre un punto esencial”, *Primer Acto*, 70 (1965), pág. 11.

como señala Ángel Berenguer, la base de su preceptiva dramática no es otra que la eficacia⁵.

Es también debido a esta necesidad de comunicar eficazmente por lo que se sirve de recursos *posibilistas*, tratando de que sus obras lleguen a la sociedad. En efecto, además de constituir el tema central, la censura fue determinante en la estrategia comunicativa de estas piezas: el propio autor escribió, ya durante la democracia, el clarificador Pasodoble-Prólogo en el que invita a leer la historia “entre líneas”. Así, todas ellas tienen en común la indeterminación espacio temporal, recurso utilizado con harta frecuencia por los dramaturgos del período y en ocasiones impuesto por los propios censores, su localización en un país imaginario, “Tontonela” (clara alusión al *Retablo de las Maravillas* que aparecerá recreado en la segunda parte), la invención de la cabecera del diario *El Soplo*, los nombres genéricos de los personajes o el que *Conflicto a la hora de la siesta* transcurra “en distintos hogares del mundo”, son sólo algunos ejemplos.

De nada sirvió esta táctica, pues la obra fue prohibida cuando se presentó en 1969 y volvió a serlo en 1970, tras el recurso del autor, quien utilizaba como uno de sus argumentos esta falta de concreción. Para los censores, su localización real no podía estar más clara: “La intención política del autor es innegable y muy mala y muy localizada en España, a pesar de lo que dice en su recurso”. A pesar de la aireada “apertura” informativa y de la teórica “libertad de prensa” de que gozaba el país desde 1966, estos no dudaron de que las piezas hacían referencia a la prensa española. En sus informes, la califican como “Obra injuriosa para la institución militar, libertad de prensa y presumimos que también para el Jefe de Estado”, además de referirse a su “antimilitarismo y anticlericalismo”. Unos meses después, el autor introdujo algunas modificaciones y el empresario Justo Alonso volvió a someterla al juicio de los censores, que esta vez la tildarían de “protesta ininterrumpida contra el orden vigente”, “intolerable manifiesto subversivo”, e incluso llegarían a afirmar que “de autorizarse la obra, más que una previa inspección teatral, sería cosa de avisar a Orden Público”. A pesar de que algunos de

⁵ Ángel Berenguer, “Introducción” a Lauro Olmo, *La camisa. El cuarto poder*, ob. cit., pág. 38.

ellos la calificaron como “pieza teatral francamente buena e importante”, la prohibición se mantuvo hasta 1976⁶.

Las tres piezas de esta primera parte, aunque diversas en su lenguaje y con posibilidad de ser representadas de forma autónoma (todas ellas se habían presentado de forma aislada o con alguna otra pieza antes de publicarse conjuntamente⁷), aparecen vinculadas entre sí (y a su vez, con el resto del espectáculo) mediante los voceadores de periódicos que intervienen en los entreactos –los cuales, por otra parte, cumplen la función de *distanciar* al espectador, según la fórmula brechtiana aquí adoptada por el autor–, además del vínculo que supone el que aborden un mismo tema. En efecto, todas ellas tratan de la presión que ejerce el sistema sobre quienes quieren expresar sus ideas y de las consecuencias que, dependiendo de la actitud que se adopte (autocensura, grito temerario y enfrentamiento prudente, en esta primera parte), traerá consigo este intento de manifestarse contra el poder (silencio impuesto, muerte y amenaza de expulsión, respectivamente).

LA NOTICIA

Así, en la primera de la serie, *La noticia* (1963), el Vendedor, *alter ego* del dramaturgo, siente la necesidad de vocear un titular que le indigna, pero es

⁶ El dictamen prohibitivo fue justificado mediante las normas 14 y 19. La primera de ellas prohibía la presentación denigrante o indigna de ideologías políticas, de instituciones o ceremonias “que el recto orden” exigía fueran “tratadas respetuosamente” y el falseamiento tendencioso de los hechos, personajes y ambientes históricos; la norma 19, las obras blasfemas, pornográficas y subversivas (se entiende que *El cuarto poder* obedecía a esta última modalidad). La transcripción de los cerca de cuarenta informes que se realizaron sobre esta obra y del resto de documentos de su expediente de censura se encuentra recogida en mi Tesis Doctoral: *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores* (Universidad de Alcalá, 2003).

⁷ El conjunto de las seis obras fue publicado por primera vez en la citada edición de Cátedra (1984). Con anterioridad, *La noticia* contaba con cuatro ediciones españolas y otras tantas extranjeras; *La niña y el pelele* y *Conflicto a la hora de la siesta* no habían sido editadas hasta entonces en nuestro país, aunque se habían publicado en *Cuadernos de Ruedo Ibérico* (1966) y *Norte*, Revista Hispánica de Amsterdam (1966), respectivamente. Para una información más detallada, véase la bibliografía de Cristina Santolaria incluida en esta edición.

acallado por unos antagonistas que, aunque están igualmente indignados, se encuentran atenazados por el miedo. El miedo, consecuencia directa de la represión, es, en realidad, el gran protagonista de estas piezas, al igual que sucede en *La condecoración*, escrita en las mismas fechas (tras *La noticia* y con anterioridad al resto de las piezas del conjunto).

Íntimamente ligada a la represión se presenta la manipulación informativa: paradójicamente, la noticia que no se puede vocear aparece publicada en *El Sople*; y es que la misma información tiene distinto significado en las páginas de la prensa oficial que en la voz del hombre de la calle. Esto lo sabe bien el dramaturgo, que había visto cómo le era prohibido su drama sobre la inmigración, *La camisa*, en las mismas fechas en que este tema, lejos de escamotearse a la opinión pública, se difundía “a los cuatro vientos en la prensa española”, presentándolo como “eficaz paliativo de la crisis laboral existente”, tal como argumentó Josefina Sánchez Pedreño cuando recurrió contra la prohibición de dicha obra.

Al igual que su protagonista, el autor opta por autocensurarse y suprime en la versión definitiva las alusiones al PCE que aparecían en uno de los libretos originales y que Ángel Berenguer recoge en su edición crítica, donde igualmente apunta la hipótesis, corroborada por el dramaturgo, de que la “noticia” en cuestión era la ejecución de Grima⁸. Esta decisión sin duda facilitó que se autorizara su representación, como función de cámara, al Aula de Teatro del Ateneo de Oviedo en 1967, aunque también la dotó de un valor atemporal que despertaría nuevas prevenciones por parte de los censores: en 1969, tal vez por la proximidad del escándalo Matesa, uno de ellos señaló que veía en la obra “algo realmente subversivo dentro del contexto español actual”.

LA NIÑA Y EL PELELE

En *La niña y el pelele*, de nuevo encontramos a un personaje con miedo a las palabras, la Abuela, que ha sido testigo de los abusos cometidos en el pasado contra quienes se atrevieron a decir lo que pensaban. No obstante, aquí el miedo no consigue acallar la voz del joven Pelele, que repite el comportamiento de las generaciones pasadas, precipitando así el trágico final de esta farsa: el sistema no ha variado un ápice sus márgenes de tolerancia. La denuncia del

⁸ *Ibíd.*, pág. 91.

dramaturgo no podía ser más contundente. La única esperanza de un futuro con libertad de expresión se deposita en la Niña a la que el Pelele le ha transmitido su conocimiento mediante el acto simbólico de enseñarle a leer.

Al igual que su protagonista, el autor va más allá en su denuncia que en la pieza anterior y ataca de forma desenfadada y grotesca a las "fuerzas vivas" del régimen, representadas por el Mago, el Armado y el Juez. En este caso, su único recurso para intentar escapar de la censura es su falta de concreción y su alejamiento del realismo mediante la utilización del Gran Guiñol, lo que fue tenido en cuenta por algún censor a la hora de enjuiciarla ("La defensa de la libertad de prensa está hecha en un tono de farsa y humor que le quita toda agresividad"), aunque esto no evitó que se prohibiera.

Pero el recurso al guiñol no sólo le permite al autor emplear palabras y gestos *imposibles* en un texto realista. Así como en otras piezas "muñequiza" a ciertos personajes dotándoles de comportamientos automáticos ("pareces un robot", dirá la Suegra a la Esposa en la pieza siguiente). En esta obra, Olmo emplea las marionetas para hablar de comportamientos deshumanizados, motivados por un sistema que amordaza a las personas y cohibe cualquier forma de espontaneidad. Será precisamente el "Pelele" quien más se desprege de este modelo, tanto por su valentía como por la naturalidad con que expresa sus sentimientos a la niña. Por otra parte, al utilizar el guiñol, el dramaturgo retoma un lenguaje que había sido utilizado por el teatro de guerrilla durante la guerra civil y crea con él un personalísimo alegato, una singular pieza de agitación escrita bajo un régimen para el que la guerra aún continuaba "en el frente de las ideas y la información", como en alguna ocasión dijo el ministro Arias Salgado; beligerancia que, aunque de forma menos explícita, seguía latente en la política informativa cuando Olmo escribe su obra: "Los chupatintas, como usted dice, son los verdaderos estrategas del mundo de hoy. No hay supersónico que alcance la velocidad y el poder destructivo de una noticia debidamente utilizada", exclamará el Director del *Soplo* en *Ceros a la izquierda*.

CONFLICTO A LA HORA DE LA SIESTA

En la pieza que cierra la primera parte, de nuevo Lauro Olmo nos muestra a un personaje acobardado, la Esposa, en este caso no solo incapaz de expresar su discrepancia, sino incluso de discrepar. Y a otro personaje indignado, la Suegra, que sí se atreve a hablar. El autor concreta su denuncia en mayor me-

da que en las piezas anteriores, al centrar su crítica no ya en un periódico imaginario, ni en la abstracción del guiñol, sino en un personaje inconfundible para los españoles de la época: uno de los conocidos "grises" o agentes de la Policía Armada (la obra se tituló anteriormente *La metamorfosis de un hombre vestido de gris*).

La prensa aparece una vez más presentando la información de forma sesgada: "¿Qué dice aquí? 'Disturbios laborales. Se ha practicado varias detenciones'. Y ya está", dirá la Suegra al ver en el periódico la noticia de una huelga. Sin decirlo de forma explícita, acusa a su yerno de agredir a los huelguistas, sugiriendo que trae la ropa manchada de sangre: "Salvo que ahora me digas que las manchas que hemos quitado de esa guerrera eran de salsa de tomate". Significativamente, *Conflicto...* no fue presentada a censura con el resto de las piezas hasta 1976, e incluso tras la muerte del dictador, los censores ordenaron suprimir esta intervención.

En este caso, la crítica del autor se dirige por igual a quien ejerce la represión (Esposo), un personaje incapacitado para la convivencia cuya "siesta" es símbolo de su conciencia adormecida, y a quien la acepta (Esposa), personaje amedrentado que vive ajeno a cualquier cuestión política. Ambos se niegan a escuchar a la Suegra, es decir, a recordar un pasado que deslegitima el sistema en el que se basa su bienestar económico. Marido y Esposa representan una actitud conformista, acomodaticia y profundamente insolidaria, muy extendida en la España del Desarrollo, ante la cual el dramaturgo siente la necesidad de actuar como lo hace la Suegra en esta obra: diciendo lo que nadie quiere oír.

Se trata, pues, de piezas escritas, como todo el teatro de Lauro Olmo y como buena parte del teatro realista, "dentro de un sano concepto de la ciudadanía" y con "ansia de ayudar al mejoramiento social"⁹, en un empeño quijotesco de realizar "un teatro combativo, un teatro preocupado seriamente por los 'entuerzos sociales'"¹⁰. Piezas en las que se ataca a quienes impiden la libre expresión, y con las que se pretende inquietar tanto a quienes no quieren escuchar (Marido y Esposa de *Conflicto...*) como a aquellos que, habiendo escuchado, se niegan a reaccionar (Hombre 1 y Hombre 2 de *La noticia*). La función que representa el Pelele, la de quitar el miedo y transmitir su conocimien-

⁹ Lauro Olmo, "Sobre un punto esencial", art. cit., págs. 10-11.

¹⁰ Francisco Jover, "Entrevista con Lauro Olmo", *Yorick*, núm. 2 (abril 1965), pág. 8.

to, es la que el autor, desde su compromiso social, atribuye al intelectual, y la que él mismo asume en su teatro: escribir es para Olmo una obligación moral, una forma de comunicar a sus conciudadanos aquello que no puede ni quiere callar, un acto de civismo en un país donde la violencia de unos y el miedo de otros han hecho olvidar lo que este significa.

Restaurada la libertad de expresión, estas piezas siguen sin ser estrenadas en nuestro país; probablemente, su carácter de respuesta urgente a una situación pretérita motivó que quienes tenían la posibilidad y la responsabilidad de rescatarlas para la escena cuestionaran su vigencia, sin ver en ellas otro valor que el meramente coyuntural, al igual que sucedió con buena parte del mejor teatro antifranquista, tan estigmatizado y silenciado durante la democracia como lo fue en la dictadura. No obstante, cuarenta años después de su escritura, las piezas de Olmo continúan siendo no sólo válidas estéticamente, sino también necesarias. El lector tiene aquí la oportunidad de comprobarlo.

EL CUARTO PODER

PRIMERA PARTE

Estrenada en el Teatro Palacio Valdés de Avilés (Asturias), dentro de las III Jornadas de Teatro Escolar, el día 15 de abril de 1997 por los siguientes intérpretes: Jaés Charre, María Sánchez, María Menéndez, Pablo Amieva, Ramón Castells, Ignacio Sánchez, Cristina García, Juan Pablo Cotera, Cristina Casado, Patricia Pérez, Mavi Luz García, Javier Camarero, Cristina Díaz y Corina Blanco.