

Cromatismo antropomorfasta y estrategia heterodoxa en *La camisa*, de Lauro Olmo*

Anthropomorphic chromaticism and heterodox strategy in “La camisa”, de Lauro Olmo

 N'DRI Amon Paul**

Resumen

Como título, *La camisa* es una micro-estructura estructurante en la cual los intereses y desafíos sociales se ven plasmados. Su estudio no es nada marginal, por cuanto mantiene con la macro-estructura una relación dialéctica. Desde esta perspectiva, el presente artículo ayuda a comprender que el objeto que da nombre a este drama asume la centralidad escénica para vislumbrar el declive de la España franquista. Dentro del marco estrictamente paratextual, “la camisa” es un signo semiótico que comparte con el escenario su poder evocador.

Palabras clave: antropomorfismo; cromatismo; heterodoxia; lucha social; paratexto; signo.

Abstract

As a title, “La camisa” is a micro-structure that embodies social interests and challenges. Its study is not marginal since it maintains a dialectical relationship with the macro-structure. From this perspective, this article helps to understand that the object that gives its name to this drama assumes the centrality of the stage to glimpse the decline of Francoist Spain. Within the strictly paratextual framework, “La camisa” is a semiotic sign that shares its evocative power with the stage.

Keywords: anthropomorphism; chromaticism; heterodoxy; paratext; sign; social struggle.

* Procedencia del artículo: --.

** Profesor Maître de Conférences de Literatura Española en la Universidad Alassane Ouattara (Bouaké-Costa de Marfil) y Profesor Honorífico en la Universidad de Alcalá.

Universidad Alassane Ouattara
Bouaké, Costa de Marfil
amonpaul.ndri@gmail.com

Recibido: 19 de enero de 2024

Aprobado: 16 de febrero de 2024

Artículo de reflexión

¿Cómo citar este artículo en
MLA? - How to quote this article in
MLA?:

Amon Paul, N'DRI. “Cromatismo antropomorfasta y estrategia heterodoxa en *La camisa*, de Lauro Olmo”. *Poligramas*, 59 (2024): e.20113507. Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año).
<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i58.13507>



La estructura morfológica de *La camisa* recoge plásticamente el alarido silente de un colectivo sumiso a las más absolutas condiciones infrahumanas. Al optar por una camisa blanca, sin cuello (Olmo 171), el protagonista adopta una estrategia díscola que nos introduce en los intersticios de la realidad socio-económica de la postguerra española.

El color blanco de la camisa -cromatismo- contrasta elípticamente con el color negro que connota las víctimas de la indiferencia social. De rebote, se crea un binomio negro/blanco que problematiza las contradicciones sociales conducentes a la hipótesis de partida correspondiente a la fractura social y su superación dialéctica.

Este título es una coartada estética que le permite al dramaturgo gallego inmiscuirse en la intimidad secreta de los represaliados de la vida. A tenor de su índole fuertemente comunicativa, este título resulta una estructura estructurante al inferir la retroalimentación permanente con su referente para actualizar, en el escenario, la situación social de barrios deprimidos de la España franquista.

Este título recoge los patrones culturales e ideológicos que dan sentido al conjunto del drama propuesto. Adopta, de forma particular, una determinada funcionalidad al relacionarse “con los emisores y receptores, en las modalidades” adoptadas (Bobes 163-64). No desprovisto de intereses y desafíos sociales, “la camisa” es un signo visual mediante el cual Lauro Olmo quiere dejar constancia de la angustia existencial que causa el hambre. Esta pieza se convierte entonces en el resorte por el que la España de aquel entonces nos habla plásticamente. El sentido de este drama se ve fortalecido por las acotaciones históricas marcadas por el fracaso social del “Plan de Estabilización” acometido por los tecnócratas del Opus Dei entre los años 1959 y 1960 (Gallo 328-329).

El interés de este artículo radica en la relevancia paratextual del título y su implicación crítica. No siendo nada marginal, el análisis del mismo es merecedor de una consideración científica. Siguiendo las investigaciones de Gerard Genette sobre el paratexto, puede decirse que el título recoge las primeras pulsiones del escritor. Es la llave que da acceso al contenido de la obra que uno tiene delante. Está conformado por el:

[...] título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes: ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende. (4-5)

Efectivamente, desde el punto de vista morfológico, “la camisa” es un título-cuadro que recuerda un lienzo en el cual se encuentran los gérmenes de la representación. La contemplación creativa de este título-cuadro arroja la centralidad escénica del mismo. Lo que nos hace pensar en un *semiodrama* en el sentido de un drama semiótico.

El abordaje de esos elementos supone, metodológicamente, los aportes epistemológicos de la sociocrítica para poner de manifiesto la indefensión social. Para ello, el recurso semiótico, en ocasiones, viene en ayuda de la comprensión de la sintaxis paratextual como constituyente nominal compuesto del determinante “la” antepuesto al lexema “camisa”. Por lo que reviste un carácter antropomorfasta en tanto que actante sustanciador de patrones burgueses y revelador, al mismo tiempo, de la situación de vulnerabilidad de capas sociales sufrientes.

Es dentro de esta lógica donde conviene insertar y comprender los conceptos de *sujeto individual* -Lauro Olmo- que recibe del *sujeto cultural*¹-el subproletariado obrero- las pautas concretas a seguir para la transposición estética de los anhelos y expectativas de vida de los que no esperan nada de la sociedad. Se crea, por lo tanto, una sincronización perfecta entre el portavoz de la clase obrera -Juan- y la instancia mandataria -el chabolismo-.

Esta doble dimensión tiene una enorme relevancia ideológica y política en la lectura que proponemos de la obra. El escenario confinado, desde donde confluyen los conflictos ideológicos, conoce su modo de expresión más próximo a los cauces del realismo social.

De esta manera, el título-representación se somete a un análisis socio-crítico para revelarnos los significados insospechados o callados en el drama de Olmo. En realidad, “todo lo que está en el escenario, y por el hecho de estar allí, y todo lo que se dice en el escenario, y por el hecho de decirlo allí pasa a tener un significado y se convierte, por lo tanto, en significante” (Bobes 210). De ahí, el estudio oportuno del título, cuya estructura semántica estructura el conjunto de la obra, objeto de estudio.

Estructura estructurante y heroicidad sacrificial

Desde el punto de vista estético, la centralidad poética viene dada por “la camisa” alrededor de la cual giran todos los enunciados del drama. Esta estructura radial la convierte en un personaje-signo o un morfema migratorio. Según Philippe Hamon, el personaje puede definirse

¹ Existe una retroalimentación permanente entre el individuo creador -sujeto individual- y el agente cultural -sujeto cultural- que viene siendo la instancia objetiva de transmisión de valores supraindividuales. Es el marco aniquilador de la conciencia individual. Por lo que el sujeto cultural emerge culturalmente en detrimento del yo que se aliena en virtud de la relación de subordinación que lo convierte en la portavocía de las líneas matrices de la ideología presente en la visión del mundo correspondiente.

semióticamente “como un morfema de doble articulación, migratorio, manifestado por un significante discontinuo” (124-125).

Efectivamente, en la tradición egipcia, la camisa estaba considerada como una ropa interior destinada a proteger la piel y mantener limpia la indumentaria exterior. Entre los Celtas, la camisa cumplía una función profiláctica, por cuanto “*toute peau qui porte la chemise autour d'elle, aucune maladie ne peut l'atteindre*”² (Chevalier y Gheerbrant 220). Durante el s. XIX y principios del XX, la camisa era una mediación por la que se evidenciaba el status social de quien la llevaba. Por eso, precisamente, algunos -los aristócratas y demás pudientes- la ostentaban con cuello postizo en forma de trampantojo. Con lo cual, puede decirse, con Higuíta, que:

vestirse, lejos de ser un acto desprovisto de intención, constituye diariamente la construcción de un mensaje por parte del individuo con una función social, como una exteriorización de su yo interior que le permite incluso prescindir del uso de la palabra para tal fin. (304)

La vestimenta se convierte entonces en un panel informativo “como si se tratara de la lectura de un texto” (307). Heurísticamente, “la camisa” remite a los patrones burgueses y demás poderes constituidos de la doxa. Es tan cierto que una de las didascalias informativas del primer Acto basta para entrometerse en la configuración mental de la sociedad: “(*En la chabola, la Abuela ha sacado de la cómoda un cuello duro y trata de colocárselo a Juan*) Abuela: Irás con aspecto de señor y te harán más caso.” (Olmo 146)

Como vemos, la ironía de la Abuela incorpora un discurso díscolo sobre la realidad de dos mundos comunicados. Lo que convoca una mirada crítica sobre dos propuestas de sociedad en flagrante contradicción. Por un lado, gente sin camisa que vegeta en la más denigrante indignidad humana, y por otro, gente con camisa que vive en la más holgada opulencia.

La entrevista que Juan, el protagonista, quiere concertar con el patrón tiene una marcada lectura sociocrítica. Por eso, el entrevistado ha de hacerse con una camisa blanca para cumplir, socialmente, con el protocolo establecido por el *establishment*. Así lo entiende Juan cuando dice: “Mañana iré al Rastro a echar un vistazo. Su hija tie razón en lo de la camisa. Hay que aparentar un poco, si no...” (Olmo 143)

² Toda piel que lleve ceñida la camisa está libre de cualquier enfermedad (traducción propia).

Pero, atención: el hecho de plegarse a la exigencia de una vestimenta-sésamo no lo convierte, de facto, en un desertor ideológico en el sentido en que lo entienden Marx y Engels cuando hablan de “falsa conciencia”. Bien es cierto que puede inducir a “una incongruencia mental, pero no podemos caer en la tentación de considerarla como una conciencia falsa” (N°dri 40). La falsa conciencia es una postura ideológica inextricablemente ligada a las ilusiones del sujeto que las procesa (Williams 100-102).

Por eso, su adecuada valoración requiere otro aparato conceptual capaz de “interpretar la realidad de otro modo, que hemos de verla a través de otra ideología” (Marx y Engels 13). No puede hablarse tampoco de conformismo social ni convencionalismo burgués, por cuanto se trata, más bien, de una estrategia heterodoxa que le permite al héroe burlarse de la sociedad y enfatizar la quiebra social. Entonces, no siendo una desconexión ideológica, “la camisa” incorpora, aquí, lo que José Monleón llama “la denuncia cordial” (73)

Consecuentemente, adquiere la ambivalencia conceptual de la aceptación y su refutación maximalista. Es cierto que el espectador se percata de que han transcurrido ya veintidós días sin que Juan haya podido reunirse con el patrón. Es la razón por la que, al comienzo del tercer Acto, la camisa queda partida en dos mitades. De hecho, la acotación que sigue nos ayuda a constatar efectivamente la existencia de dos mundos que se excluyen mutuamente. La impotencia rabiosa de Juan se ve reforzada por el odio que quiere trasladar performáticamente a la sala:

[...] Con la musiquilla perdiéndose a lo lejos aparece Juan por el fondo de la calle. Viene con la indumentaria de todos los días y firme, Sospechosamente firme. De vez en cuando da un traspiés. Al llegar ante la camisa la mira. Luego, en un raptó de furor, la desgarrá en dos mitades. Hecho esto, abre la puerta de la chabola violentamente con el pie. Entra y se tumba en la cama [...]. (Olmo 206-207)

Este acto tiene un notable acento de trauma provocado por la frustración social. Lejos de ser un acto aislado e inconexa, este incidente nos invita a visualizar elementos compatibles con el fracaso social. El propio texto dramático no aclara si se trata de dos mitades iguales. Pero, con arreglo a lo planteado hasta ahora, estamos en condiciones de afirmar que, en efecto, estamos ante dos realidades simétricas:

El empeño de Juan en resistir a la presión migratoria le convierte en el personaje que más se identifica con el *pari goldmanniano*³ como resorte básico para el triunfo social. Siendo “la camisa” la referencia sémica del conjunto, su desgarramiento simétrico es de extraordinario interés

semiótico. En efecto, el alcance interpretativo que de ello se deriva da constancia de la necesidad imperiosa de conciliación de las dos Españas enfrentadas que han de superar, dialécticamente sus discrepancias ideológicas. (N'dri 53)

No en vano, nada más alzarse el telón, la abuela formula una pregunta de alcance social: “¿Qué pensará hacer este hombre sin camisa? ¡Qué tiempos éstos! ¡Tiempos de boquilla!...” (Olmo 136). He aquí el verdadero sentido de la firme determinación de Juan de no abandonar España. En el medio de la estampida general, el protagonista se inscribe en una lógica de confrontación social. La decisión de permanecer en España viene motivada principalmente por un programa de acción social para encararse a la falta de perspectivas para la juventud obrera: “Han nacido aquí, Lola. Su hambre es de aquí. Y es aquí donde tienen que luchar pa saciarla. No debemos permitir que tu hambre, que nuestra hambre se convierta en un trasto inútil” (Olmo 193). Este “aquí” deíctico es un espacio que confiere al acto cierta heroicidad sacrificial. La determinación de Juan es, en realidad, el sacrificio antropológico de un personaje habitado por un destino colectivo. La aparición de Lola inmediatamente antes de terminar el primer Acto es de especial relevancia escénica. Trae consigo la camisa blanca sin cuello comprada en el rastro. Seguidamente, insta a Juan a que la pruebe: “Anda, ven acá, voy a probártela” (Olmo 171). A continuación, le confiesa a su hija el doloroso drama familiar:

[...] Mira, hija, cuando me casé con tu padre vinimos a vivir “provisionalmente” a esta chabola. En ella naciste tú y el Agustinito. ¿Tú sabes lo que es ver llorar a un hombre? Yo he visto llorar a tu padre, lágrimas como puños, hija! Y a solas, cuando creía que nadie le veía. (Olmo 178)

³ En la pág. 55 del artículo traído a propósito, hemos demostrado que “el constituyente básico del estructuralismo genético de Goldmann se articula en torno al *pari* o la apuesta dialéctica. Por lo tanto, se establece una correlación conceptual entre la homología estructural del pensamiento de Pascal, las producciones dramáticas de Racine y la doctrina jansenista vinculada a la nobleza de toga en Francia. La apuesta goldmanniana desborda dialécticamente el ya famoso *pari* pascaliano sustanciador de la visión trágica. En las formulaciones teóricas de Goldmann, el dios silencioso de Pascal se encuentra conceptualmente superado por el acto de fe que subyace a cualquier lucha dialéctica. Pasamos, entonces, del dios trascendental de Pascal al dios inmanente de la *conciencia posible*. Si el *pari* pascaliano es una esperanza cierta, en cambio, el *pari* goldmanniano es una esperanza hipotética que se sustrae a las contingencias religiosas. De ahí, la “fe marxista” de corte profano, heterodoxo e iconoclasta que se retroalimenta de la conciencia supra-individual de inspiración dialéctica.”

Francisco Ruíz Ramón hace bien en destacar la protesta social en *La camisa* cuando afirma lo siguiente:

[...] el [teatro de protesta y denuncia...] de Lauro Olmo es el de más absoluto e implacable realismo, un realismo que ni en el lenguaje ni en los caracteres de los personajes ni en las situaciones dramáticas ni en la configuración del ambiente se permite la mínima desviación ni la menor generalización ni la más pequeña atenuación, y que cumple plenamente la intención expresada por el autor en el “Prologo” a *La camisa*, un honrado intento más de poner en marcha un teatro escrito cara al pueblo. (474)

Es la rebelión de un personaje empeñado en emprender una lucha corporativa. La lucha por la mejora social va unida a la lucha por el desmantelamiento del sistema de alienación mental en la figura de Tío Maravillas que no se plantea ningún reto social. Veamos, a renglón seguido, el comportamiento psicomotor de este personaje que cae en la irrelevancia intelectual:

Tío Maravillas. Además del peso de las botas del Di Stéfano, viene el horario y también las direcciones del balón; ¡digo del «Eco»! ¡Con tanto fútbol se hace uno un lío! (*El chabal sale con el periódico. El tío Maravillas lo coge. Lo hojca. Al fin, lee.*) Escuche: «Horas y direcciones pa ver hoy el satélite «Eco I» desde Madrid: 8, 19 de la noche, norte de la ciudad, 58 grados NE (*Pronuncia «ne»*); 10,24 de la noche, norte de la ciudad, 67 grados SE (*Pronuncia «se»*). Hay que verlo, señor Paco (*Dejando el periódico sobre la mesa.*) Aunque sólo sea pa contárselo a los nietos. (Olmo 145-146)

Este personaje del “inconsciente colectivo” (Caron 14) le recuerda permanentemente a Juan la urgencia de una desalienación mental. Esos argumentos son los que nos permiten insertar, inmediatamente, esta obra en la llamada “juventud del 98” y el socialismo militante (Berenguer 18). Juan es la filiación perfecta de la resistencia política del *frente nacional antifranquista* de la época.

Es más, el laconismo del título esconde cierta amargura y tristeza que iluminan los aspectos más oscuros de la convivencia social. Por eso, lleva la impronta de “elementos procedentes de la dramaturgia neorromántica de Echegaray y su crítica social” (Rubio 232). Todo apunta a que la realidad desesperante del chabolismo impulsa a la desolación y la fuga.

Desolación y tentación de fuga

“La camisa” es la metaforización de la situación precaria del subproletariado español en un momento de plena adhesión de la economía española al capitalismo. La compunción catártica que se traslada a la sala es la expresión más densa y alta de que esta vestidura reviste el principal argumento acusatorio en virtud del siguiente retazo conversacional entre madre e hija:

[...] Lola. Mira, hija, cuando me casé con tu padre vinimos a vivir «provisionalmente» a esta chabola. En ella naciste tú y el Agustinito. Y seguimos aguantando. Era «provisionalmente». ¿Tú sabes lo que es ver llorar a un hombre? Yo he visto llorar a tu padre, lágrimas como puños, hija! Y a solas, cuando creía que nadie le veía. Pero pronto le renacía el ánimo porque la cosa era «provisionalmente». Las goteras, los días sin carbón, los remiendos, el contener el aliento cuando suenan en la puerta los golpes del cobrador de luz, o del de los plazos, o las papeletas del Monte que cumplen, to, to era «provisionalmente». Y hasta vuestras enfermedades -tú estuviste a punto de dejarnos, hija- llegaron a parecernos lo mismo. Y estoy harta: harta de sufrir, harta de amar, harta de vivir «provisionalmente». (Pausa). El tres de agosto de mil novecientos cuarenta y cuatro nos casamos tu padre y yo. Estamos en septiembre del sesenta. Han pasao dieciséis años. Demasiaos, hija. Y los mejores. En ellos se ha quedao toa nuestra juventud [...] (Olmo 178-179)

Por todo ello, la decisión de Juan de inhibirse y permanecer en España encuentra arraigo en las frustraciones sufridas por su familia. Por lo que, quedarse en España va más allá de la aparente pasividad del verbo que lo insinúa. Haría falta un decidido impulso ideológico para enfrentarse con la infausta sociedad.

En rigor, el quedarse incorpora la íntima convicción de dinamismo anticonformista que dista del sosegado inmovilismo inoperante. Asimismo, movido por los principios rectores del *frente nacional antifranquista*, Juan se niega a engrosar la nómina de aquellos que deciden probar suerte fuera de la patria.

Siguiendo la conducta dictada por el *campo cultural -frente nacional antifranquista-* con el que mejor se identifica, el héroe se coloca al frente de la batalla ideológica. Las pautas marcadas prevalecen sobre su propio yo que se encuentra desbordado y culminado. La sinergia de acción establecida entre la psicomotricidad de Juan y la visión del mundo antifranquista es la que, al final, legitima y justifica la decisión tomada.

Ésta es la fuerza que motiva la gratuidad del gesto sacrificial de un protagonista que recibe a cambio la satisfacción de no haber sucumbido a la tentación de fuga. El sector de mentalidad que profesa es, en realidad, una escuela donde se enseña un modo particular de vivir y de actuar. De ahí, la apertura del ser hacia cierta equidad social. Desde esta perspectiva, se vislumbra la gran lección de humanidad y humildad que convierten a Juan en un actante que adquiere un significado por medio del cual se actualiza la causa común. La constatación del desastre social que apela a la lucha para su superación dialéctica conlleva paralelamente un componente utópico.

La tétrica situación del chabolismo es, de por sí, un motivo suficiente de estimulación (Mounin 92) que impulsa a la acción dinámica. La utopía es un instrumento conceptual que permite explicar el anhelo de quien, no queriendo ser un simple espectador de la realidad, se proyecta en un universo onírico. Por eso, desempeña una función subversiva compatible con “el pensamiento ruptural, progresivo, prometedor” (Ferrerías 52) que responde a la necesidad de cambio. Por eso, “quien no se atreve a concebir lo imposible, jamás puede descubrir lo que es posible. Estamos ante el empuje quebrantador del ser que sueña con superar las barreras impuestas. Dentro de este marco, puede afirmarse que:

Lo utópico no coincide precisamente con lo imposible, más bien contiene una verdad prematura o anticipada. Por eso, más que una visión del futuro, la utopía constituye una interpretación del presente: ese futuro viene a ser como una contra-imagen, una crítica radical, una comprensión nueva de la actualidad a partir de sus posibilidades no aprovechadas, bloqueadas por el sistema dominante. De ahí la inmensa fuerza subversiva y anticipadora de las utopías. (Tomar Romero 37)

En la obra, se enfatiza la redefinición del papel del proletariado y el subproletariado español en la sociedad para la superación del conflicto creado. Juan se declara incompatible con la emigración como solución al problema económico planteado y rompe la cadena de alienación. De este modo, la renuncia se convierte en alegría, la obediencia en libertad, el sacrificio en grandeza del corazón “desde la visión, explicitada o implícita, de lo que debería existir” (Pérez Tapias 9), y que, sin embargo, no existe. Con lo cual, la situación existente es

Contraria a lo que serían unas condiciones de vida conformes con la dignidad del hombre -todo planteamiento utópico conlleva una valoración ética y se apoya en una concepción antropológica desde la que se estima la que es adecuado o no para el desarrollo de las potencialidades inherentes a la condición humana-. (Pérez Tapias 9)

Efectivamente, una simple indumentaria, de uso cotidiano, se halla en condiciones de someter la sociedad a un juicio moral. Es la razón por la que, ya en el primer acto, “la camisa” va cobrando un disfraz simbólico revelador de las vivencias sórdidas del chabolismo. De hecho, la simultaneidad de espacios concurre al mismo objetivo sinecdótico. La retroalimentación permanente entre las partes concretas de espacios disgregados y la totalidad de la escena constituyen la presentación de un mismo vivir colectivo marcado por el sufrimiento. En tanto que microestructura, “la camisa” tiene la capacidad intrínseca de mediar entre los distintos espacios escénicos que atesora la obra. Los siguientes pormenores descriptivos dan constancia de ello:

Al alzarse el telón se ve una calle que, después de ocupar horizontalmente todo el primer término, tuerce en el extremo derecha y se pierde hacia el fondo. En segundo término, a la izquierda, y ocupando algo así como tercera parte del escenario, se ve una humilde habitación de chabola. A la izquierda, una puerta. Esta da a un solar. Dicho solar, menos por delante, está cercado por una valla. A la derecha del solar, la calle arriba citada. A la derecha de la calle, o sea lateral derecha del escenario, se ve «CASA PACO», la tasca [...] Naturalmente, todo lo anterior corresponde a un barrio extremo de Madrid. Durante los tres actos se mantiene la misma decoración.” (Olmo 135).

“La tasca”, “la casa popular”, “la chabola” y “la calle”, vienen representando iconos visuales inseparables del paradigma del infortunio de gente que ni el “Plan de Estabilización” ni la incorporación de la economía española al capitalismo han conseguido extirpar de la humillación más abyecta. El abandono social manifestado en la escena amplifica la tentación de fuga. Es dentro de este ambiente donde “la camisa” cobra una mayor relevancia ideológica cristalizadora de la ensoñación de Juan que se niega a abandonar su tierra natal.

Conclusión

Los argumentos aducidos hasta ahora son los que nos permiten afirmar conclusivamente que existe una retroalimentación permanente entre la producción dramática y el entorno. El universo dramático es tributario de las condiciones socioeconómicas de su implementación. Si el autor se inspira en la sociedad para vertebrar su obra, el lector/espectador desanda el proceso de creación, y parte del territorio textual para comprender la sociedad. Es más, si el autor juega con las palabras para conseguir una determinada estética, el crítico se vale, también, de este mismo juego para desentrañar la realidad empírica.

Sobre este principio rector se fundamenta “la camisa” que le sirve de pretexto al dramaturgo para entablar un diálogo crítico con la España franquista. Con ello, se llega a la constatación según la cual son las contradicciones sociales las que acaban explicando la fractura social y su superación dialéctica en *La camisa*. A juzgar por su índole plástica y las coordenadas semánticas que le son consustanciales, “la camisa” no puede desligarse de los ideales sociales y culturales propiamente socialistas.

Este título, sustanciador de elementos antropomorfistas, tal como lo hemos demostrado -creemos- tiene una fuerza formal de inspiración emotiva. Su estudio nos ha deparado la posibilidad de ver cómo el teatro sirve de vínculo empático con el verdadero mundo suburbial, sobrecogedor e infravalorado que ha sabido poner de realce Lauro Olmo.

Referencias bibliográficas

- Arango Higueta, Gabriel Alberto y Muñoz-Sánchez, Omar. “Perspectivas de la camiseta como escenario”. *Revista Kepes*, Vol. 14, Nº15, enero-junio 2017, 305-333.
- Berenguer Castellary, Ángel, “Introducción”. *La camisa. El cuarto poder*. Madrid: Cátedra. 1997. 11-74.
- Berenguer Castellary, Ángel. “Lauro Olmo en la década del realismo”. *Teatro: revista de estudios teatrales*, Nº 8, 1995. 15-24.
- Bobes Naves, María del Carmen, *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid y Madrid: Acena Editorial S.L. y Librería La Avispa. 1988.
- Caron, Francine. “Lauro Olmo: L’homme et l’oeuvre”. *Etudes Ibériques*, NºVI. Rennes: Université de Rennes. 1970.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. París: Robert Laffont, 1982.
- Ferreras, Juan Ignacio. *Fundamentos de sociología de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1980.
- Francisca, Tomar Romero. “Entre la utopía y la realidad”. *Espíritu: cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana*, Nº 125, 2002.37-58.

- Gallo, Max. *Histoire de l'Espagne franquiste, T. II*. Verviers: Marabout. 1969.
- Génette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus. 1989.
- Hamon, Philippe. "Pour un statut sémiologique du personnage". *Poétique du récit*. Ed. Roland Barthes et al. París: Seuil. 1977. 115-180.
- Marx, Karl y Friedrich, Engels. *La ideología alemana*. Buenos Aires: Vida Nueva. 1958.
- Monleón, José, "Lauro Olmo o la denuncia cordial". *Teatro. Revista de Estudios teatrales*, Nº8, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. 1995: 73-82.
- Mounin, Georges. *Introduction à la sémiologie*. París: Minuit. 1970.
- N'dri, Amon Paul "La creación literaria y la función subversiva de los procesos de comunicación. planteamiento sociológico de Juan Ignacio Ferreras para el análisis literario". *Geometrías del laberinto. Estudios sobre la obra de Juan Ignacio Ferreras*. ed. Mireya Angulo. Colmenar Viejo (Madrid): 2010. 65-83.
- N'dri, Amon Paul. "Homología y parí goldmanniano en *La camisa*, de Lauro Olmo". *Revista destiempos*, Nº 63, septiembre-octubre, 2020, 53-82.
- N'dri, Amon Paul. "Mario, el interlocutor presente". *La Colmena*, Nº98, abril-junio, 2018, 33-41.
- Olmo, Lauro. "Opiniones al vuelo", *Lauro Olmo*. Madrid: Taurus. 1970. 67-71.
- Olmo, Lauro. *La camisa. El cuarto poder*. Madrid: Cátedra. 1997.
- Pérez Tapias, José Antonio. "Mito, ideología y utopía. Posibilidad y necesidad de una utopía no mitificada". *Gazeta de Antropología*, Nº6, 1988: Artículo 04.
- Rubio Jiménez, Jesús. *Ideología y teatro en España: 1890-1900*. Zaragoza: Pórtico. 1982.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español, 2. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial. 1971.
- Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta. 2009.