

CAPÍTULO 45

«Fish & chips»: La metáfora alimenticia en *Chips with Everything*, de Arnold Wesker y *La pechuga de la sardina*, de Lauro Olmo

MARTA OLIVAS

Universidad Complutense de Madrid

Dentro del teatro europeo del medio siglo que se agrupó bajo el marbete «realista» no hallamos, en la mayoría de los casos, unos ortodoxos preceptos de escuela desde el punto de vista estilístico sino más bien una preocupación por generar un escenario más verosímil que especular gracias al cual el espectador asistiese a sus propios conflictos¹, tomase conciencia de los problemas de su sociedad y, quizá, pudiese hacer algo al respecto al abandonar la butaca. En palabras de José Martín Recuerda, el de estos autores es «un realismo que supone una forma de conocer al ser un sistema de relación y comportamiento»². En muchas de sus obras, los dramaturgos de la *Generación Realista* utilizan estructuras metafóricas de tipo alegórico o sinecdóquico en aras de amplificar el potencial no

¹ Lauro Olmo, por ejemplo, al ser preguntado a propósito del «objetivismo» en una entrevista para *Primer Acto*, contestaba: «Es una reducción del realismo. El realismo a la española no tiene nada que ver con la fotografía. Sobre esta, Miguel Hernández dijo que el tiempo se ponía amarillo. Con los seres reales no sucede esto; el tiempo los mata. Y de aquí nace la lucha por la vida. Lo que hace apasionarse y tremendamente real la convivencia» (Anónimo, «Ocho preguntas a Lauro Olmo», *Primer Acto*, *Primer Acto*, 43, 1963, pág. 13). Por su parte, Arnold Wesker sostenía en 1966: «I've found that realistic art is a contradiction in terms. It seems clear that art is the re-creation of experience rather than the copying of it» (W. Wager, *The Playwrights Speak*, London, Longman, 1969, pág. 221).

² «Introducción» en L. Olmo, *La pechuga de la sardina. Mare Vostrum. La señorita Elvira*. Madrid, Plaza y Janés, 1985, pág. 25.

solo dramático sino también poético y social de sus piezas. Por tanto, gran parte del teatro de los 50 y 60 reflejó esa sociedad en la que se inscribía bajo unos mecanismos eminentemente realistas, sí, pero con concesiones a lo simbólico. En estas páginas abordaremos las metáforas de tipo alimenticio que encontramos en dos obras de dos autores coetáneos. Por un lado, Lauro Olmo en *La pechuga de la sardina*, estrenada en 1963. Por otro, el inglés Arnold Wesker, autor de *Chips With Everything* (traducida al español como *Patatas fritas a voluntad*), estrenada en 1962.

1. FISH...

En *La pechuga de la sardina*, Lauro Olmo pretendió llevar a escena un *tranche de vie* del Madrid de finales de los cincuenta³. A diferencia de su obra anterior, *La camisa*, volcada en el universo masculino y sus aspiraciones, Olmo concibió un drama femenino consagrado a reflejar las miserias existenciales y sociales a las que la acartonada sociedad española del momento había condenado a sus mujeres. La obra presenta las vidas de cinco personajes: Paloma, Soledad, Concha, Cándida y doña Elena que viven en la pensión de doña Juana, sita en un barrio popular de la capital. Los ecos lorquianos de *La casa de Bernarda Alba* han sido señalados por extenso por Antonio Fernández Insuela, Marta T. Halsey o Robert L. Nicholas pero también podemos rastrear la influencia de otras solteras ilustres del teatro español como *Doña Rosita La Soltera* o *La señorita de Trevélez* especialmente en el personaje de Soledad (también un remedo de la Blanche DuBois de *Un tranvía llamado deseo* y claro precedente de *La señorita Elvira*, otra de las piezas de Lauro Olmo centradas en la visión de la mujer española). *La pechuga de la sardina* presenta un nuevo y actualizado catálogo de «mujeres sin hombre» que, más que sometidas por él, son subyugadas por un ambiente opresor, auténtico protagonista de esta tragicomedia, tal como Olmo confesaba en el prefacio a su obra:

En esta obra he procurado que la fuerza de las situaciones dramáticas surja de los contrastes y que el ritmo de estos, lento en los interiores o rápido en la calle según las exigencias del drama vaya creando el gran personaje que condiciona todo lo demás. Ese personaje es el ambiente: un ambiente que adquiere un poder asfixiante, desvitalizador. Todo va conduciendo a unas patéticas campanadas finales. No. La vida no puede caminar llevando en los tobillos unos prejuicios, unos pequeños seudodogmas que, como grilletes, le dificultan el devenir⁴.

³ «La gran empresa del teatro que viene es la de intentar meter la vida misma en escena. Ejemplo de realismo: las pulsaciones de la víscera cardíaca» (Anónimo, «Ocho preguntas a Lauro Olmo», *Primer Acto*, 43, 1963, pág. 13).

⁴ «Introducción» en L. Olmo, *La pechuga de la sardina. Mare Vostrum. La señorita Elvira*. Madrid, Plaza y Janés, 1985, pág. 70.

Esa sexualidad femenina silenciada y condicionada siempre por tercerías aparece cifrada en una metáfora: la sardina. En este caso, el término real designado por el popular pescado no es otra que el cuerpo femenino en primera instancia y, más en concreto, el sexo femenino. Véase, como ejemplo elocuente de esta igualdad *sardina – mujer* las palabras de Juana a Soledad en el primer acto: «Solo una cosa, hija: que la hembra del espejo saltará de él y se unirá a ti suplicándote que le hagas compañía. Y si tienes valor, te la irás comiendo poco a poco hasta que solo queden las raspas. Y con las raspas te será suficiente para aguantar de pie hasta que dé la voltereta final»⁵. Por otra parte, la copla que canta Cándida en el primer acto «Como sardinas en lata / conservo yo el pescaito, / y no daré el abrelatas / más que a un mozo formalito»⁶ sería una muestra de esa segunda acepción metafórica, esto es, la sardina como imagen de los órganos reproductores de la mujer. De forma semejante a la iconografía carnavalesca en la que la sardina (símbolo de los pecados y excesos cometidos durante los días de carnes tolendas) es quemada y enterrada a fin de llevar una vida de recogimiento durante la Cuaresma, en ese ambiente que Olmo lleva a las tablas, el deseo sexual y su libre expresión han de quedar reclusos a cal y canto como condición *sine qua non* para respetar el código de buenas costumbres y, en consecuencia, evitar la calumnia y la marginación social. Así lo manifiesta doña Juana en el diálogo inaugural del primer acto: «Tuve una prima que se fue a París: ¡La Raquel! Aquí llevaba una faja que parecía de hojalata. Qué tipa. ¡Llevaba la sardina enclaustrá (*Seria.*) ¿Sabes cómo terminó? Los altos ideales franceses le trastornaron y le entró un “gran amor pur le humanité”. Dicen que murió de pena»⁷. Como se habrá podido intuir, más que un fundamento animalizador, la relación de semejanza en esta metáfora está basada en la concepción del sexo femenino como algo comestible, símil de largo aliento en la literatura erótica tradición española (desde una de sus primeras manifestaciones el «pan duz» de la trova cazorra «Cruz cruzada, panadera» en el *Libro de Buen Amor*). Así también, la asociación del pescado y los órganos reproductores femeninos, con amplia prédica en la cultura popular (sin duda, de naturaleza más cómica que aquella del pan) es entendida como alimento para, como no podía ser de otra forma, su consumidor arquetípico dentro de la cultura oral y escrita: el gato (véanse sin ir más lejos algunos refranes como «Sardina entre gatos, arañazos» o «Sardina que lleva al gato, no vuelve al plato»⁸). En el caso del drama de Lauro Olmo: el felino doméstico es el vehículo por el cual se alude al deseo sexual o representación de lo masculino. Como ejemplo del primero, este extracto de conversación entre Paloma y Soledad:

⁵ *Ibíd.*, pág. 98.

⁶ *Ibíd.*, pág. 87.

⁷ *Ibíd.*, pág. 77.

⁸ Asimismo, también encontramos otros dichos que relacionan la mujer y la sardina como «La mujer y la sardina, chiquitita» o el pasiego «La mujer y la sardina, ha de ser santanderina».

PALOMA. (*Pasando a un tono ligero.*) Pero no en exclusiva. ¿Sabes en qué se diferencian nuestras solteras y las del extranjero?... En que las del extranjero llevan los perros y los gatos fuera y las nuestras...

CONCHA. (*Saliendo al pasillo*) Los llevan dentro, ¿no?

PALOMA. (*Apagando la luz del cuarto.*) En muchos casos, sí⁹.

El gato como símbolo de la pulsión sexual es común a otras obras del período como *Los gatos*, del almeriense Agustín Gómez Arcos, donde encontrábamos un conflicto semejante al que vive la joven Concha en *La pechuga de la sardina*; el del embarazo no deseado de la joven Inés y el enfrentamiento con los personajes que encarnan el sistema social imperante: Pura y Ángela, sus tías solteras. En este caso, es doña Elena, el aya de Concha —como las beatonas o su propia madre— quienes encarnan esa entidad. Si en *Los gatos*, los felinos devoraban el cadáver de la joven Inés (asesinada a bastonazos por sus tías al descubrir su embarazo), si esa pulsión reprimida y venenosa devoraba el amor y la inocencia más puras en *La pechuga de la sardina*, esta consume internamente a la casta, decente y siempre honrosa Doña Concha que se asoma a ese mundo de impudicias y libertinajes que desprecia y que íntimamente anhela mediante unos binoculares por entre los visillos de su habitación. Como señala Paloma en el segundo acto, ella probablemente sea la principal víctima de esa misma moralidad que se empeña en perpetuar, pues, en su caso, la batalla se libra en su interior atormentado, cuyos contrastes se nos hacen ostensibles desde la acotación que describe su cuarto: «Una mesilla de noche con periódicos y revistas encima, un sillón de madera y un perchero-árbol del cual pende ropa negra. Todo esto, sin olvidar un cuadro de la Virgen del Carmen sacando almas del purgatorio que figura a la cabecera de la cama. Sobre la repisa de la mesilla sorprende, en un florero, un ramo de claveles rojos»¹⁰.

Los claveles rojos (flores que se suelen asociar con la pasión y el gozo amoroso) destacan en el interior de una habitación cuyo decorado es absolutamente parlante, Doña Elena fantasea con otro tipo de vida y de placeres que nunca ha experimentado. En este sentido, la patética escena del tercer acto en que Paloma (su natural antagonista) la descubre hurgando en el armario de Soledad revela al personaje en su debilidad y su hipocresía. En definitiva, Doña Elena encarna la naturaleza misma de ese sistema, de ese ambiente opresor, en palabras de Martín Recuerda: «Doña Elena, más que un personaje, es una entidad. Doña Elena, más que un personaje, es la teoría sobre una forma de ser»¹¹. La vieja soltera destrozará esos claveles que decoraban su cuarto al final de la obra, cuando Soledad sufre una agresión a manos de su amante en una acción también

⁹ L. Olmo, *La pechuga de la sardina. Mare Vostrum. La señorita Elvira*. Madrid, Plaza y Janés, 1985, pág. 117.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 105.

¹¹ «Introducción» en L. Olmo, *La pechuga de la sardina. Mare Vostrum. La señorita Elvira*. Madrid, Plaza y Janés, 1985, pág. 34.

simbólica. En la última y conmovedora escena, a pie de calle, se concitan las metáforas de las que hemos venido hablando hasta ahora:

(*Por el lateral derecho, entra La viejecita de los gatos y mira a un lado y a otro llamándolos con el bisbiseo característico. En una mano trae el capachito de la comida. Al fin, pregunta a LA RENEGÁ.*)

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.

(*Sigue bisbiseando, buscando. Doña Elena, siempre apoyada en su bastón, se mete en su cuarto. Se para delante de la mesilla de noche y, de pronto, le pega un manotazo al florero. Este cae al suelo, desparramando los claveles. LA RENEGÁ, de repente, rompe a reír estrepitosamente, al mismo tiempo que exclama.*)

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

(*Las campanas siguen tocando a muerto.*)¹²

El empleo de la expresión «pechuga de la sardina» es una *contradictio in terminis* puesto que, generalmente (y así se recoge en el *DRAE*), cuando hablamos de «pechuga» nos referimos al pecho de un ave, nunca de un pescado. No obstante, en su acepción más coloquial, mediante este término se puede aludir también al pecho de una mujer o, directamente, a la parte más tierna de la sardina, esto es, del órgano sexual femenino. Según Carlos Muñoz¹³: «En ciertos ambientes populares, tan bien conocidos desde dentro por Olmo, “comer la pechuga de la sardina” era un eufemismo utilizado por los varones con el significado de “tener relaciones sexuales con una mujer”». Así pues, la imagen de esa ancianita buscando a su gato antes de que se le pudra la pechuga de la sardina se torna elocuente merced a las connotaciones que hemos apuntado, convirtiéndose así en una suerte de epítome de la obra¹⁴. En una sociedad en la que la el papel activo de la mujer está siempre circunscrito a la figura mascu-

¹² L. Olmo, *La pechuga de la sardina. Mare Vostrum. La señorita Elvira*. Madrid, Plaza y Janés, 1985, pág. 162-163.

¹³ P. O'Connor y A. Pasquariello, «Conversaciones con la generación realista», *Estreno*, 22.1, 1976, pág. 15.

¹⁴ En esta Viejecita que busca desorientada a su gato resuenan ecos de la lorquiana María Josefa de *La casa de Bernarda Alba* en el diálogo que mantiene con Martirio en el acto tercero:

MARÍA JOSEFA.—[...] ¿Cuándo vas a tener un niño? Yo he tenido este.

MARTIRIO.—¿Dónde cogió esa oveja?

MARÍA JOSEFA.—Ya sé que es una oveja. Pero, ¿por qué una oveja no va a ser un niño? Mejor es tener una oveja que no tener nada.

Del mismo modo que, para la Viejecita, el gato representa al hombre y, en última instancia, al goce amoroso, la oveja de la madre de Bernarda encarna la fertilidad y la maternidad, ambas ligadas también a la relación sexual con el hombre.

lina¹⁵ y el disfrute pleno de su sexualidad está condicionado por los códigos de moralidad imperantes, pareciera que a algunas no les quedase más camino que la prostitución o el desprestigio (tal es el caso de *La Renegá*) o la infelicidad y el desamparo, como es el caso de la *Viejecita* o *Soledad* siempre a la busca de ese amor que dé sentido a su existencia incluso una vez llegada la decadencia física, donde ya no opten a ser presas de los deseos de un hombre. El «¡Quiero vivir! ¡Quiero vivir!» que pronunciara en el primer acto es acallado por el tañido anodino y mortuorio de las campanas en que queda esencializado ese ambiente desvitalizador que como veíamos anteriormente era el protagonista de su obra. En este país de gatos y sardinas, más que de hombres y mujeres, «el tema de la frustración, desde lo sexual a lo social preside esta cruda e impresionante obra» como bien afirmaba Ricard Salvat¹⁶.

De forma semejante, aunque en menor medida, también la mujer es representada por algún término «cárnico» igualmente animalizador. Por ejemplo, durante el segundo acto, el vendedor de periódicos que pretende a Cándida se refiere a ella como «ternerilla fina» cuando minutos antes pregonaba el titular de *El caso* sobre el asesinato de una madre a manos de su hija empleando los mismos términos¹⁷. Es otro ejemplo más de la figuración «comible o alimenticia» de lo femenino en el imaginario colectivo a merced de depredadores siempre masculinos¹⁸. Pareciera que, como solía afirmar el pintor Francis Bacon, el ser humano no fuese más que carne comestible.

No cabe duda de que *La pechuga de la sardina* es una obra profundamente transgresora para la mentalidad de la época: cargada de sexualidad y con un componente feminista absolutamente insoslayable. Ahí precisamente radica su militancia y su protesta. Al ser preguntado por esta cuestión en *Primer Acto*, declaraba Olmo:

¹⁵ «Mientras que *La camisa* presenta las apariencias del hombre de quien solo se puede adivinar su dilema personal, *La pechuga de la sardina* destaca, de un modo explícito, los anhelos más íntimos de la mujer. En la primera obra la mujer salva al hombre; en la segunda el hombre hunde a la mujer» R. L. Nicholas «Texto dramático y contexto social: el dilema de Lauro Olmo» en D.W. Flitter (coord.) *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (21-26 de agosto de 1995), vol. V, Birmingham, University of Birmingham, 1998.

¹⁶ R. Salvat, *Años difíciles: Tres testimonios del teatro español contemporáneo*, Barcelona, Bruzguera, 1977, pág. 39.

¹⁷ En los fragmentos cercenados por la censura que Antonio Fernández Insuela recoge en el estupendo artículo «La censura teatral y *La pechuga de la sardina*», (*Estreno*, 24.1, 1998, págs. 33-38) encontramos otros símiles que ahondan en esa concepción cárnica-animalizadora de la mujer: («¡Menuda jaca!» [pág. 33]) u otros de tipo alimenticio («el pecho como un limón» [pág. 33]; «darán tibia leche tus pechos», [pág. 34],...)

¹⁸ Esta imagen de la mujer-comestible a merced del hombre depredador se encuentra también en la ya mencionada *La casa de Bernarda Alba*, en boca de María Josefa: «Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar, porque vosotras sois granos de trigo. ¡No, granos de trigo no, no! ¡Ranas sin lengua! (F. García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 2007 pág. 267)

—Alguien ha dicho que *La pechuga de la sardina* es una obra fisiológica y lo ha dicho con intención desvalorizadora, ¿qué opinas tú de esto?

—Acepto la definición, que es bastante sagaz. Luchar por un estado fisiológicamente sano es muy importante, y creo que entra dentro de lo que llamamos teatro social. ¿Recuerdas aquello de “Mens sana in corpore sano”?¹⁹.

La reivindicación de la libertad empieza por el propio cuerpo, especialmente en el caso de las mujeres, lectura que aún hoy merece ser recordada y tenida en cuenta. Cuesta creer, como señaló Antonio Fernández Insuela²⁰, que el símil alimenticio «la pechuga de la sardina» sobre el que bascula toda la obra pasase desprevénido para la censura aún cuando en múltiples escenas el fundamento metafórico queda al descubierto. No obstante, gracias a ellos se amplifican las posibilidades estéticas de la pieza (máxime en un autor tan proclive al simbolismo como Olmo) sin renunciar al costumbrismo que empapa buena parte de su dramaturgia.

2. ...& CHIPS

Algo similar le ocurre a Arnold Wesker, autor profundamente crítico con la Inglaterra de su tiempo. Como otros muchos integrantes de la conocida como *New Wave* del teatro británico (en la que ocupa un puesto de honor), Wesker empleó una poética realista (sobre todo en la primera década de su producción dramática) para llevar a cabo esa denuncia aunque sirviéndose en muchas ocasiones de imágenes que concentraban las ideas-fuerza de sus piezas. Así lo declaraba en 1967: «I do not regard a play as a vehicle for any hostility to specific groups or individuals, but rather as attacks on states of mind... States of mind that men have towards each other in many nations. It's universal. You have it in here. I just presented it in the British way»²¹. En *Chips With Everything*, su tercera obra estrenada y ambientada en el universo masculino de la RAF, la rama aérea de las fuerzas armadas británicas, Arnold Wesker aborda el soterrado enfrentamiento entre clases sociales que parecía superado tras la época de bonanza y consenso por la que había atravesado el país durante la década de los cincuenta. Así pues, entre las filas de reclutas encontramos a Pip Thomson, un renegado de la *upper middle class*, conviviendo con jóvenes proletarios (con unos horizontes culturales y económicos muy reducidos) entre los que pretende integrarse. En una especie de giro irónico, Pip (nombre con ecos claramente dickensianos) pretende llegar

¹⁹ Anónimo, «Ocho preguntas a Lauro Olmo», *Primer Acto*, 43, 1963, pág. 14.

²⁰ «Evidentemente, los censores, acostumbrados a detectar posibles significados ocultos en los textos teatrales, no parece que conociesen el verdadero sentido del título de la obra de Olmo, que también pasó desapercibido para algunos críticos cuando su estreno el 8 de junio de 1963». A. Fernández Insuela, «La censura teatral y *La pechuga de la sardina* (1963), de Lauro Olmo», en: *Estreno*, 24.1, 1998, pág. 38).

²¹ En W. Wager, *The Playwrights Speak*, London, Longman, 1969, pág. 219.

a ser una suerte de *working class hero* a la inversa de su ilustre tocayo, el protagonista de *Great Expectations*. Si el héroe de Dickens realizaba un viaje ascendente en la estratificada sociedad de la Inglaterra del XIX gracias al mecenazgo de Magwitch, el del personaje de Wesker es descendente. Sin embargo, la sociedad británica, parece decirnos el dramaturgo londinense, sigue siendo, más de un siglo más tarde, la misma. La distinción entre grupos sociales persiste pese al éxito de las llamadas universidades de ladrillo rojo (*red brick universities*) y la proliferación de las universidades de paneles de cristal (*plate glass universities*) y los mecanismos para que ciertas élites sigan dominando a la masa trabajadora parecen quedar al descubierto. Poco a poco, Pip consigue ganarse el respeto de sus compañeros de barracón, a quienes había animado a sentirse orgullosos de sus orígenes, a pensar antes de actuar y a plantar cara a los oficiales. Uno de ellos reconoce en la escena quinta del primer acto: «It's a funny thing. We have always ruled, but I suspect we've never frighten you»²². El cambio de ese estado de cosas, de ese *state of mind* al que Wesker ataca con su teatro, parece llegar a ser posible y así lo manifiesta Andrew, uno de los reclutas, tras su conversación con el Oficial: «Man, I tell you it was him frightened»²³. No obstante, más tarde la rebeldía y la camaradería de Pip se revelan egoístas e infinitamente interesadas tanto es así que, descubierto en su mezquindad, pasa a ocupar el puesto que, desde su nacimiento le estaba reservado. Thompson, al iniciar ese descenso en la escala social, ese «aplebeyamiento» no obra más que en su propio beneficio. El diálogo con el Oficial de Vuelo en la escena VII del acto primero no deja lugar a dudas a este respecto:

There's nothing humble about you, is there? Thomson, you wanted to do more than simply share the joy of imparting knowledge to your friends; no, not modesty. Not that. What then? [...] Shall I say it? [...] Shall I? Power. Power, isn't it? Among your own people there were too many who were powerful, the competition was too great, but here, among lesser men —here among the yobs, among the good-natured yobs, you could be King. KING. Supreme and powerful, eh? Well? Not true? Deny it, deny it then. We know —you and I— we know, Thompson. [...] You're destroyed, Thompson. No man survives whose motive is discovered, no man. Messiah to the masses!²⁴.

El «majismo» modernizado del que hace gala Pip no responde más que a su ambición personal, del mismo modo que el del protagonista de la famosa novela victoriana. Llegados a este punto, cabe preguntarse ¿dónde está la metáfora alimenticia que da título a la obra? Dentro de ese gran símil de la Inglaterra de los años cincuenta que es el centro de instrucción de la RAF, destaca un símbolo de

²² A. Wesker, *Chips with everything* en Lambert, J.W., *New English Dramatists*, London, Penguin Books, 1963, págs. 15-72.

²³ *Ibid.*, pág. 30.

²⁴ *Ibid.*, pág. 63.

corte alimenticio: el de las patatas como emblema de la clase popular. En este caso y, a diferencia de Olmo, la metáfora está basada en un fundamento puramente económico en lugar de sexual y, efectivamente, la persistencia de la sociedad de clases muy delimitada y la existencia de un nuevo *establishment* creado en connivencia con el partido laborista tras la II Guerra Mundial es el ítem que vertebra el drama de Wesker. Ni que decir tiene que las patatas han sido la base de la alimentación de las clases trabajadoras desde hace siglos y que conforman, junto con el bacalao (durante muchos años también la proteína más barata a la que el pueblo tenía acceso) el que fue el plato nacional inglés hasta hace apenas diez años: el célebre *fish and chips*. Así pues, la metonimia gastronómica resulta elocuente ya en una de las primeras intervenciones de Pip Thompson durante la segunda escena del primer acto:

One day, when I was driving to my father's office, the car broke down. [...] I walked. The office was in the City, so I had to walk through the East End, strange – I don't know why I should have been surprised. I'd seen strange photographs of this Mecca before. I went into a café and drank a cup of tea from a thick, white, cracked cup and I ate a piece of tasteless currant cake. [...] I can even remember the colour of the walls, a pastel pink on the top half and turquoise blue on the bottom, peeling. Peeling in fifteen different places; actual, I counted them. But what I couldn't understand was why I should have been so surprised. I wasn't as though I had been cradled in my childhood. And then I saw the menú, stained with tea and beautifully written by a foreign hand, and on top it said [...] «Chips with everything». Chips with every damn thing. You breed babies and you eat chips with everything²⁵.

De acuerdo con lo que afirmó John Russell Taylor, Pip es (al menos durante la primera parte de la obra) el portavoz de Wesker: «[Pip] is the person who thinks about the working class situation, as Wesker has thought about it, and comes to much the same conclusions as Wesker has come to: the working class are being exploited and wilfully deprived of the good things in life – good music, good food, even good contraceptives»²⁶. El aroma de la fritanga y la mediocridad parecen seducir al niño rico Pip que, finalmente, se deja llevar por una suerte de fascinación interpretando el olor de la fritanga como el de su propia salvación merced a la cómoda adquisición de un estatus superior en un entorno de privaciones y carencias materiales e intelectuales. La patata o la tarta de pasas insípida son símbolos de esa alimentación básica y, en esencia, de esa cultura pop zafia y de segundo orden a la que las clases trabajadoras tenían acceso. En la tercera escena del primer acto, el Coronel pone en relación estos dos conceptos, clarificando la metáfora: «I want you like Greek gods. You heard of the Greeks? You ignorant troupe of anaemics,

²⁵ *Ibid.*, pág. 20-21.

²⁶ J. Russell Taylor, *Anger and After*, London, Methuen, 1962, pág. 166.

you were brought up on tinned beans and televisión sets, weren't you? You haven't had any exercise since you played knock-a-down-ginger, have you?»²⁷.

Pese a la raigambre más bien naturalista de las obras de este autor, resulta sencillo encontrar una simbología similar en otras obras de su autoría como *Chicken Soup with Barley* (*Sopa de pollo con cebada*), la pieza inaugural de la llamada «Trilogía Wesker». Esta abordaba el desmoronamiento del ideal comunista en el marco de una militante familia judía del East End londinense. En este caso, es ese humilde plato el que salva la vida de la hija mayor del matrimonio Kahn. La sopa de pollo con cebada representa la vida y, como podemos advertir dentro del marco de la obra, es la metáfora del idealismo socialista que da sentido a la existencia de la matriarca, Sarah, frente a la indolencia y la indiferencia de gran parte de la población (en concreto del padre de la niña, Harry Kahn, que se cruza de brazos no solo ante la enfermedad de su hija sino también ante la pobreza que rodea a los de su clase). Asimismo en *The Kitchen* (*La cocina*) estrenada en 1960, Wesker utilizaba un microcosmos relacionado con lo culinario para hablar de los anhelos de diferentes trabajadores de distintas procedencias geográficas.

Chips With Everything supone una declaración de la autoconsciencia de clase y la revelación de los mecanismos y resortes alienadores del sistema. Sin embargo y, como ya el propio Russell Taylor²⁸ se apuró en reprocharle a Wesker, cabría pensar realmente les *pommes sautés* son preferibles a las *chips* o si Tchaikovsky es realmente superior a la música de radiogramola. Sea como fuere, la obra puede leerse más allá de su contenido o signo político como la traición de la noción de hermandad y camaradería en aras del beneficio individual y, en el aspecto formal, como uno de esos ejemplos de realismo con toques sinecdóquicos a los que nos hemos venido refiriendo.

CONCLUSIÓN

A propósito de la emisión en 1983 del Estudio 1 *La pechuga de la sardina*, Eduardo Haro Tecglen afirmaba que:

La literatura de realismo social [...] fue desafiada inmediatamente de aparecer; no tanto por la derecha establecida a quien se dirigía la crítica amarga, sino por una izquierda intelectual que buscaba otra estética. Fue también una batalla entre víctimas, una concurrencia entre sistemas literarios que podían convivir entre sí perfectamente. Entre algunas sinrazones de la historia literaria española ocurre que esta forma de escritura y de dramatización fue barrida, aun siendo necesaria (y lo sigue siendo) como forma de

²⁷ A. Wesker, *Chips with everything* en Lambert, J.W., *New English Dramatists*, London, Penguin Books, 1963, pág. 27.

²⁸ J. Russell Taylor, *Anger and After*, London, Methuen, 1962, pág. 167.

llegar al público popular. Hoy mismo se la tiene muy poco en cuenta; o se la sigue teniendo miedo²⁹.

Este rechazo estético de la obra de Olmo pudo deberse, también, a una interpretación cartesiana del término «realismo» que, como indicábamos anteriormente, se deja entrever en la literatura secundaria generada por esta generación de dramaturgos. Las más de las veces, al hablar del teatro realista que subía a los escenarios europeos hace sesenta años, olvidamos el símbolo, la metáfora, la sugerencia, el contenido poético o incluso los toques expresionistas o distanciados que albergaban muchas de las piezas deudoras de esa forma de dramatizar. Sin embargo, como hemos comprobado a lo largo de estas páginas, la raíz del contenido social o político de estas obras se esencializa a través de metáforas, algunas de las cuales nacieron directamente del plato de los espectadores.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, «Ocho preguntas a Lauro Olmo», *Primer Acto*, 43, 1963, págs. 13-14.
- FERNÁNDEZ INSUELA, A. «La censura teatral y *La pechuga de la sardina* (1963), de Lauro Olmo», *Estreno*, 24.1, 1998, págs. 33-38.
- «*La pechuga de la sardina* de Lauro Olmo», en García Ruiz, V. y G. Torres Nebrera (eds.): *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, Madrid, Fundamentos, 2002, págs. 309-316.
- GARCÍA LORCA, F., *La casa de Bernarda Alba*, ed. M.T. Viches de Frutos, Madrid, Cátedra, 2007.
- HALSEY, M. T., «Olmo's *La pechuga de la sardina* and the Oppression of Women in Contemporary Spain», en: *Revista de Estudios Hispánicos*, 13.1 (1979), 3-20.
- «La problemática de la mujer en algunas obras teatrales de Lauro Olmo», en: *Teatro*, 8 (1995), 101-118.
- HARO TECGLÉN, E. «*La Pechuga de la Sardina*, un arranque del realismo social», *El País*, Madrid, 7-8-1986.
- NICHOLAS, R. L., «Texto dramático y contexto social: el dilema de Lauro Olmo», en Flitter, D.W. (coord.) *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (21-26 de agosto de 1995), vol. V, Birmingham, University of Birmingham, 1998.
- O'CONNOR, Patricia y Anthony M. Pasquariello, «Conversaciones con la generación realista», *Estreno*, 22.1, 1976, págs. 8-28.
- OLMO, L., *La pechuga de la sardina. Mare Vostrum. La señorita Elvira.*, Madrid, Plaza y Janés, 1985.
- RUSSELL TAYLOR, R. *Anger and After*, Londres, Methuen, 1962.

²⁹ E. Haro Tecglen «*La Pechuga de la Sardina*, un arranque del realismo social», *El País*, Madrid, 7-8-1986.

SALVAT, R., *Años difíciles: Tres testimonios del teatro español contemporáneo*, Barcelona, Bruguera, 1977.

WAGER, W., *The Playwrights Speak*, London, Longman, 1969.

WESKER, A., *Chips with everything* en Lambert, J.W., *New English Dramatists*, Londres, Penguin Books, 1963, págs. 15-72.