

nota de esperanza después del descubrimiento de un tesoro más valioso que ningún otro: el de la amistad. Y en esta historia, como en otras suyas, hay una mujer jugando un papel básico. Aquí, Diana es la que desencadena el conflicto tras ser acusada del robo, y la que con la confesión de lo ocurrido, devuelve la paz al grupo.

*Cuando se espera* (estrenada en Madrid el 27 de abril de 1967) nos plantea abiertamente el tema de la esperanza, pero como en la obra anterior, en conexión íntima con el problema de la convivencia. La tensión dramática se concentra ahora en la espera de un tren por parte de varias personas a las que un suceso revolucionario afecta de distintas maneras. La acción se desarrolla en la estación de ferrocarril de un país imaginario en los años veinte. Acaba de triunfar el movimiento revolucionario y se ha interrumpido la circulación de trenes. Hay una actitud de expectación general. Los personajes-tipo reaccionan de distinta forma en función del tema de la esperanza: desde el jefe de estación escéptico ante el alcance del cambio político a Pablo, el intelectual que confía en el futuro porque cree en el trabajo y la inteligencia. Andrés, es un campesino sencillo, lleno de ilusiones que espera porque nada tiene que perder; Miguel y Elena, discípulos de Pablo, basan su futuro en el amor y en la confianza en su maestro. Marta es la aristócrata que huye de la revuelta y al mismo tiempo espera poder regresar a su país; ella es el personaje-eje de la obra, se gana la comprensión de Pablo, el revolucionario e intelectual que rechaza la violencia gratuita. En el clímax de la obra Marta es asesinada por un grupo de milicianos, y Pablo comprende cómo la condición humana es más compleja de lo que creen las ideas librescas sobre la revolución; según sus propias palabras: «la Historia no puede justificar el asesinato».

En esta obra escuchamos los ecos de la Guerra Civil y nos parece encontrar lo que España pudo o debió haber sido en la postguerra. Laín nos señala que el drama es más de intención moral que política, «una protesta escenificada contra la violencia política, venga de donde viniere». Aquí, Pablo recoge las ideas del autor, quiere un mundo radicalmente nuevo, de justicia y libertad. Como Laín, asume una actitud conciliatoria acerca de lo que debe ser el nuevo orden social; quiere que los emigrados por razones políticas regresen en un año, y espera que Marta, la condesa de Leoven —que representa el viejo orden—, también regrese. Elena recalca este papel humanista de Pablo recordándole en momentos difíciles que su destino es «ayudar a vivir, dar claridad y nobleza a la vida ajena». El lo acepta diciendo que consagrará su vida a luchar contra la violencia estúpida y a demostrar que la justicia y la libertad se necesitan mutuamente y que incluso así, son poca cosa si el amor no las anima. Cree en el futuro, incluso después de ver los fracasos del proyecto revolucionario. Aparece aquí el Futuro como una figura invisible y alegórica que pronuncia monólogos dos veces (en el acto II) reafirmando así el mensaje de esperanza.

Esta representación de una voz omnisciente o quizá de una entidad superior que se cierne sobre todos viene a ser como el contrapunto de la sala de espera, el lugar en el que se desarrolla la acción. (*Sala de espera* iba a ser el título de la pieza pero hubo de ser substituído porque ya había una obra de Eduardo Mallea con el mismo título.) De nuevo la estrecha relación de *La espera y la esperanza* con *Cuando se espera* es fácil de establecer. Algunas de las ideas contenidas en los dos últimos capítulos de *La espera*

y la esperanza son fácilmente identificables en el drama. Entresaco algunas líneas que ayudarán a comprender mejor las tesis centrales de la obra:

El primero y más fundamental de los conceptos que exige una teoría de la esperanza es el de *la espera*, en cuanto ingrediente básico y esencial de la existencia humana. En este sentido —espera vital, espera simpliciter, espoir— es un hábito de la naturaleza primera del hombre, consistente en la necesidad vital de desear, proyectar y conquistar el futuro. El esperante aspira a «seguir siendo»... y se llama «sala de espera» a la que en las estaciones ferroviarias sirve para aguardar la llegada de los trenes... llamando «sala de aguardo» a la «sala de espera» quedaría aún más clara su condición de cámara donde se espera algo muy concreto y determinado, cuyo posible advenimiento a la vida del esperante ha sido expresamente proyectado por él. La esperanza natural es un hábito de la segunda naturaleza del hombre, por obra del cual éste confía de modo más o menos firme en la realización de las posibilidades de ser que pide y brinda su espera vital... El esperanzado es, por tanto, un hombre que a lo largo de su vida se ha habituado a confiar en el buen éxito de la conquista del futuro... Esperanza es espera confiada... Espera y esperanza son, pues, los elementos básicos de la estructura antropológica de la esperanza.

Sabiéndolo o no, aspiro a una felicidad en que el vivir sea convivir, convivencia, «convivio». También en el orden de la mera naturaleza es una «spes» la esperanza en que confluyen todas mis esperanzas y las de todos los hombres.

... El dolor y el sacrificio nos abren el alma a la esperanza auténtica... La esperanza, en suma, sólo puede ser genuina siendo religiosa. El acto religioso no es sólo esperanza, pero siempre es esperanza. (Pp. 596, 599.)

El argumento de *Las voces y las máscaras* es como sigue: Alberto, Lucía, Ana, Carlos y Jorge coinciden en un albergue de carretera con ocasión de una tormenta. Aprovechando la oportunidad de no verse los rostros, por una avería en el sistema de electricidad, se presentan entre ellos como las personas que les hubiese gustado ser. Alberto es un pianista feliz y consagrado. La vida de los demás personajes dan la misma impresión de triunfo y autosatisfacción. Alejandro (Carlos) es un político y hombre de negocios, con grandes dotes de mando, muy disciplinado y con gran conciencia social. Leda (Lucía) es una burguesa que ha nacido para amar y es así como se realiza, se siente feliz satisfaciendo a los hombres. Sara (Ana) es una mujer de origen humilde, muy inteligente, que trabaja de economista con su esposo, a quien adora y con quien tiene un hijo. Ulises (Jorge) es un dramaturgo latinoamericano que está en España disfrutando del éxito de sus estrenos.

En vista de lo interesante de la experiencia de conocerse sin verse, Alberto invita a todos a reunirse en su casa unos días después para reconocerse físicamente. Cuando están celebrando el reencuentro, Leda recibe una llamada telefónica que le anuncia la muerte de Cristóbal, su amante, con el que se disponía a salir esa misma noche rumbo a Nueva York. La gravedad de este suceso hace que los personajes vuelvan al mundo real y descubran sus rostros y personalidades. Leda pasa a ser Lucía, y cuenta su triste realidad, está casada con un banquero y pensaba fugarse esa misma noche con su amante. Sara, ahora Ana, es una profesional enamorada platónicamente de su jefe, que no es otro que el recién muerto, Cristóbal. Alejandro es Carlos, un industrial de frustrada vocación política, para quien Cristóbal representa un ideal inalcanzable. Ulises es Jorge, un médico centroamericano con vocación literaria y sin ningún éxito. Alberto es el único en el que coinciden la vocación y el talento, pero se le hace muy difícil luchar en la vida para superarse. Todos se sienten traidores a sus propios sueños, no han sabido luchar y se sienten avergonzados.

Alberto les anima a mantener esa bonita amistad que entablaron cuando eran voces

sin rostros, les anima a que luchen y planea otra reunión, a la que sólo acudirá Lucía y para anunciar que no está interesada en seguir con el experimento.

El tema central de *Las voces y las máscaras* es la exigencia de una armonía entre la vocación y la conducta para poder llegar a ser lo que uno realmente aspira a ser, para realizarse. Este concepto de integralidad de la persona humana —acompañado inevitablemente por el tema de la convivencia— aparece también en «La empresa de ser hombre», el ensayo introductorio al libro que lleva el mismo título (1958; segunda edición, 1963), y está implícito en las ideas sobre la aspiración a ser uno mismo contenidas en el ya comentado *Descargo de conciencia*. En *Teoría y realidad* hay una breve y significativa discusión sobre la máscara, en la subsección «Formas deficientes del encuentro» (II, 160-163). Tras señalar como la máscara, una de las más viejas invenciones del género humano... «manifiesta la constitutiva aspiración del hombre a ser todo lo que su limitación le impide ser» y de que el enmascarado previene al otro de vivir «la nostridad dual», se refiere a la fiesta de Carnaval, donde la gente enmascarada vive por unas horas como «puros hombres». Estas breves páginas pueden haber sido el estímulo germinal para la teatralización de los pensamientos del autor a este respecto. Al final del segundo acto, los personajes recurren de nuevo a las máscaras, y de esta forma dejan de esforzarse en ser ellos mismos. Laín sitúa a Alberto en el *Carnaval* de Schumann al tiempo que cae el telón. El juego de vivir la vida con autenticidad es tan breve como la fiesta del Carnaval.

Alberto representa al hombre íntegro, él es lo que quiere ser, el único que no usa de otro nombre para encubrirse. El industrial Carlos escoge el nombre de Alejandro («El grande»), y Lucía, cuya mayor vocación es ser amante, es Leda, la amada de Júpiter; Jorge, un médico mediocre, se identifica con Ulises y Ana que aspira a ser una madre perfecta, es Sara, «la mujer que a fuerza de paciencia y esperanza pudo ser la total esposa de Abraham».

En *Cuando se espera*, las ideas del autor están representadas por Pablo y por la figura alegórica de El Futuro, y aquí es Alberto el que hace este papel; él conduce el juego de las voces y las máscaras, un juego que de continuarse plantearía una auténtica amenaza a la intimidad de los personajes, ya que les pondría frente a su ideal imposible y constituiría un juicio sobre «sus vidas maltrechas y fracturadas». Pero además sería para todos «lo que sólo de Dios podemos aceptar los hombres». Es el momento en que Alberto interfiere en el juego y, bajo la guía de algún dios, se propone salvaguardar la integridad de los otros cuatro personajes. La Voz omnisciente nos revela que, mientras «el problema de los otros» surge de la soledad consigo-mismos —puesto que han reprimido sus propios sueños— Alberto tiene un problema de soledad. Se deja entonces al público la tarea de meditar sobre la pregunta que plantea esa Voz: «¿Quién está más solo, el hombre que siente la soledad dentro de sí, o el que, como él, la descubre en torno a su persona?»

El lector comprende entonces que la supuesta integridad de Alberto falla por algún lado. Necesita hacer lo que hace para llenar el vacío de una vida sin convivencia genuina siempre ocupado en sus viajes y sus conciertos, lo que le produce una sensación de alienación.

Esta obra demuestra el buen nivel que Pedro Laín alcanzó como autor teatral. Los