

ción de registrar el detalle inefable, típicamente barojiano, de que, entre otros documentos, guardaba «una hojita con normas de Acción Católica sobre trajes de baño».

Analiza también el tema que, con cierta injusticia, ha subido al título del libro: la actitud de Baroja ante los ingleses. Admira en ellos una serie de virtudes: son enérgicos, prácticos, activos. Los contraponen al español de su tiempo, abúlico y sin ideales. Pero no le gustan los frutos que obtiene ese esfuerzo (poder económico, estabilidad política, bienestar material) porque traen consigo también masificación, mediocridad, aburrimiento.

Baroja se adhiere con entusiasmo a lo nórdico frente a lo meridional o latino (grupo en el que, naturalmente, está incluido lo español). Porque esto (resume brillantemente Alberich) rima con su sensibilidad: quiere un arte moral y sentimental, humorístico y aventurero, no formal ni retórico.

En Shakespeare aprecia sobre todo (4) una cualidad no muy frecuentemente destacada: la alegría. Es curioso (añadamos nosotros) que en esto coincide exactamente con una figura tan dispar como Eugenio d'Ors.

En resumen, tenemos aquí un excelente conjunto de ensayos sobre Baroja, autor que merece ser mucho más estudiado de lo que ha sido hasta ahora, debido—creemos—a la complejidad de su carácter y la extensión de su obra. En el libro de Alberich destacan la profundidad, la precisión conceptual y expositiva, la brillantez de la forma. Después de éste se pueden esperar excelentes trabajos de Alberich, ya sea de literatura española (como personalmente deseáramos) o de literatura comparada hispano-inglesa. En el actual momento de la crítica literaria española es una satisfacción poder elogiar tan rotunda y sinceramente a un nuevo crítico.—ANDRÉS AMORÓS.

## PRIMERA CRONICA DEL TEATRO DE LAIN

Cinco obras constituyen *hasta ahora* el bagaje teatral de este inesperado dramaturgo que es Pedro Laín Entralgo. Y subrayo ese *hasta ahora* porque, muy probablemente, dicho quehacer dramático se habrá enriquecido, cuando las presentes líneas se publiquen, con algún título nuevo o con varios títulos nuevos: tal es el impulso y la tena-

---

(4) En *Juventud, egolatría*.

cidad que se adivinan tras el modesto, casi tímido, comentario: «Escribo en los veranos», con que Laín se refiere a su nueva tarea de dramaturgo.

De esas cinco obras, dos han sido estrenadas: *Entre nosotros* y *Cuando se espera*. La primera, en el teatro Windsor de Barcelona, en marzo de 1966; la segunda, en el teatro Reina Victoria de Madrid, en abril de 1967. En cuanto a las tres que permanecen inéditas, sus títulos son los siguientes: *Las voces y las máscaras*, *Judit 44* y *Tan sólo hombres*.

¿Cómo es este teatro de Laín? Presupongo en el lector una abierta curiosidad por saberlo. Es tan acusada la personalidad de Laín en el pensamiento español contemporáneo —y en la vida cultural española—, que difícilmente podría pasar desapercibida, o carente de expectación, su imprevista vocación de dramaturgo (digo «imprevista» y no «tardía» porque en literatura nunca es tarde si la obra es buena). Cierto que el teatro no estaba ausente en el conjunto de preocupaciones de Laín. En sus estudios históricos, filosóficos y literarios, henchidos de un excepcional saber humanístico, nuestro autor ha dejado constancia de un conocimiento muy rico y profundo de la obra dramática de algunos autores (Sartre, Camus), como también de determinadas cuestiones de capital importancia para el entendimiento del drama: por ejemplo, recuerdo un ensayo titulado «La acción catártica de la tragedia», que es una de las mejores interpretaciones que hasta aquí —y desde aquí— se han dado de la *Poética* de Aristóteles. Semanalmente, desde hace unos años, Laín ha venido ofreciendo, en su sección de *La Gaceta Ilustrada*, una información veraz, rigurosa, medida, de la actualidad de nuestros escenarios.

Ahora bien, nada hacía suponer que el teatro fuese para Laín otra cosa que una materia más de estudio y meditación. Y he aquí que, de improviso, Laín se lanza al terreno de la creación dramática. Ha elegido este vehículo expresivo como *extensión* —según sus propias palabras—, siguiendo así la huella de una serie de pensadores que han necesitado proyectarse en los escenarios y tratar de dar silueta, cuerpo, voz, a su particular concepción del hombre y del mundo. Pero al mismo tiempo yo añadiría que el teatro —el teatro español de hoy— ha elegido a Laín como dramaturgo. La obligación de escribir un artículo semanal acerca de nuestros escenarios ha debido de mostrar a Laín, bien claramente, hasta dónde llega la trivialidad del teatro español y hasta dónde la necesidad de que en éste se escuchen voces serias, graves —y la de Laín podría ser una de ellas, y de las más oportunas—, que restituyan a nuestro arte dramático su tan a menudo perdida dimensión intelectual. Estoy seguro de que esa ne-

cesidad ha significado un poderoso estímulo para nuestro autor, o, cuando menos, un elemento catalizador muy fuerte.

Pero nos preguntábamos cómo era, cómo es, el teatro de Laín. Responderemos, en primer lugar, que *Entre nosotros* y *Cuando se espera* no dan idea de lo que este teatro es. A requerimiento mío, el autor ha tenido la amabilidad de prestarme una copia de sus obras todavía inéditas, y puedo decir que éstas son, con mucho, superiores a las estrenadas, particularmente *Las voces y las máscaras* y *Judit 44*. De ahí, pues, que tengamos más en cuenta esta producción inédita al formular nuestra respuesta. Esa respuesta, muy esquemática, se podría enunciar de modo inmediato así: este teatro es *una exploración en el problema de la convivencia*, y, por consiguiente, se apoya en una sólida concepción moral del hombre y de las relaciones humanas.

Un problema de convivencia, enfocado desde un punto de vista moral y psicológico, es el que se plantea en *Las voces y las máscaras*, al mostrárenos en este drama—de bella resonancia unamuniana—la dualidad entre lo que somos para nosotros mismos y lo que somos en nuestra relación con los otros. De un problema de convivencia, en el doble plano de la relación amorosa y la relación política, se nos habla en *Judit 44*, cuya acción transcurre en Francia durante la ocupación nazi. Problema de convivencia—de convivencia social, política—es el que se ventila en *Cuando se espera* y, con mayor verismo y profundidad, en *Tan sólo hombres*. Por último, el problema de la convivencia es abiertamente el tema de la historia de un grupo de espeleólogos que están trabajando en unas excavaciones en Mesopotamia. Este drama se titula *Entre nosotros*. Ciertamente, en cada una de estas obras se podrán advertir otros muchos y muy incitantes problemas, todos ellos de la mejor estirpe humanista. Por ejemplo, el problema de la esperanza, explícitamente declarado en *Cuando se espera*. Ahora bien, si quisiéramos encontrar un denominador común en la obra dramática de Laín—y ello es posible—, el problema de la convivencia se convertiría inmediatamente en un centro neurálgico, y los demás conflictos, en espontáneas ramificaciones de éste. Hemos hablado de «la esperanza»; pues bien, siguiendo con el mismo ejemplo, podríamos añadir que este concepto, tal como se expresa en el teatro de nuestro autor, no nos mostraría toda su riqueza, todo su íntimo y radical sentido, si no tuviéramos bien en cuenta su conexión profunda con el problema de la convivencia entre los hombres. E incluso en algún momento se convierte en un complemento de ésta, dejando de ser una esperanza más o menos

abstracta y encauzándose en una vertiente muy concreta: la esperanza de la convivencia, de un humano convivir.

Es obligado citar un drama de Jean Paul Sartre: *Huis clos*. Se recordará que en esta obra Sartre llegaba a una estremecedora conclusión: «el infierno son los demás». Laín parece situarse críticamente frente a esta conclusión y frente a este planteamiento. Lo hace desde un punto de vista cristiano, que no excluye una visión racionalizada, intelectual, del problema. Como si esta conclusión sartriana fuese una sacudida eléctrica, Laín busca afanosamente *otro* planteamiento que desemboque en *otras* conclusiones. Persuadido de que una convivencia verdaderamente humana es *posible y necesaria*, Laín se lanza hasta la raíz misma del conflicto. No puede extrañarnos. Sabido es que detrás de su prosa ecuánime, mesurada, cuajada de interrogaciones y de respuestas tímidamente enunciadas, Laín ha sido capaz de las más audaces aventuras de pensamiento.

No se busque en el teatro de Laín, sin embargo, un planteamiento discursivo del problema. Este se encontrará en *La espera y la esperanza*, en *Teoría y realidad del otro...* En su teatro hay que buscar —como en todo buen teatro— ejemplos vivos. Y lo son, en grado notable, los personajes de *Las voces y las máscaras* y de *Judit 44*.

Es hermosa y desgarrada la historia de Judit Bloch y el general Arnold von Gudden, cuyo amor no puede liberarles en un mundo abatido y desolado. Por un momento, parece como si esta historia se volviera contra el propio autor: en una situación como la que aquí se refleja, la convivencia es imposible. Pero es claro que esa situación constituye el resultado de una realidad más amplia, de un gran atentado contra la libertad, contra la dignidad humana: el nazismo. Y es ese gran atentado lo que se condena abiertamente en el drama.

Sin que deje de quedar resaltado su aspecto individual, subjetivo, el tema de la convivencia alcanza un plano general —social, político— en *Judit 44*, *Cuando se espera*, *Tan sólo hombres*. Por el contrario, *Las voces y las máscaras* se refiere muy específicamente a ese aspecto individual: a las inmediatas relaciones entre individuos. Es el mejor drama de Laín. Hablaré de él con mayor detalle.

Una situación imprevista —una fuerte tormenta— reúne en un albergue de carretera a varios hombres y mujeres, que se ven obligados —ante los destrozos ocasionados por el temporal— a interrumpir momentáneamente su viaje. Es de noche, y el albergue se ha quedado sin luz, de forma que los personajes *no pueden verse*. Son cinco en total, todos viajan solos y no se conocían. Sus nombres: Ana, Lucía, Alberto, Carlos, Jorge. Uno de ellos, Alberto Legrand, un compo-

tor muy conocido, les propone, tras las mutuas presentaciones: «Bien, ya estamos presentados. Según las reglas de la cortesía, ya podemos convivir. Pero ¿cómo hacerlo en esta impenetrable oscuridad? ¿Convirtiendo nuestra incipiente relación en un juego de la gallina ciega? Una idea muy poco original y nada brillante: me atrevo a proponerles que llenemos este oscuro vacío en que estamos sumergidos contándonos lo más notable de nuestras vidas.»

De esta manera, como si fuera un juego, arranca el drama. El espectador puede entrar inmediatamente en situación. Como si fuera un juego, decíamos, pero es bien claro que en estas palabras de Alberto se advierte un *leitmotiv* que va a dar amplia significación a la escena: se trata de «convivir» en una «impenetrable oscuridad». ¿Cómo van a hacerlo estos personajes? Por de pronto, y con excepción de Alberto, todos han ido presentándose con nombres supuestos. Carlos dice llamarse Alejandro; Jorge, Ulises; Ana, Sara; Lucía, Leda. Al aceptar la invitación de Alberto, ¿van a inventar también «lo más notable» de sus vidas? Sí... y no. En su misma invención, en la imagen falsa que dan de sí mismos, hay una íntima, radical veracidad: no dicen lo que son en su vida cotidiana, pero sí la que son en lo más profundo de su espíritu y, sobre todo, lo que quisieran ser en su vida real.

Esta singular camaradería, creada sobre tales supuestos, ¿podría continuar más allá de esta situación momentánea? Alberto Legrand propone que sea así, y los demás aceptan. Volverán a encontrarse. Y la escena en que esto ocurre, en casa de Alberto, es espléndida, sin duda una de las mejores de todo el teatro de Laín. Ahora ya pueden verse los personajes entre sí, y la «imagen» que cada uno ha creado de sí mismo entra en colisión con su «imagen real». ¿Cuál de las dos es más real? ¿La vivida cotidianamente? ¿La inventada aquella noche, y sobre la cual cada uno proyectó una verdad íntima y esencial? Sea más real la primera, o sea más real la segunda, un hecho resulta indudable: son incompatibles, y finalmente se impondrá la primera de ellas. Lo que significa —dicho de otro modo— que este experimento de Alberto Legrand termina fracasando.

Ahorro detalles anecdóticos y me limito a este sumario-esquema, en la seguridad de que el lector tendrá suficiente con lo dicho para convenir en estos dos puntos: 1) nos encontramos ante una nueva visión de un tema ya tradicional en el teatro europeo: el de «la personalidad», que tan grato fue a Pirandello y Unamuno; 2) se trata de una visión nueva, porque éste no queda limitado en las fronteras del individuo, sino que sobrepasa éstas para situarse en una problemática donde no cuenta solamente el «yo», donde el «yo» apa-

rece ensamblado en una relación esencial con «otros», y solamente en su relación con los «otros» puede reconocer cuanto tiene en sí mismo de más auténticamente humano.

Este inquirir acerca de las posibilidades de una convivencia nueva, verdadera, en la que los demás no sean nuestro infierno, remite, por último, en el pensamiento de nuestro autor, a una visión del hombre y del mundo en la que hay, a partes iguales, serenidad y melancolía. Un profundo humanismo sustenta sus diversas exploraciones dramáticas. En este punto resulta enormemente significativo el final de una de las tres historias que componen *Tan sólo hombres*; exactamente, la última de ellas. Hemos visto a un matrimonio, Bob y Fanny, rebosando optimismo y felicidad, y hemos contemplado cómo sobre ellos se ha cernido un aciago revés. Como en una nueva anagnórisis, estos personajes van a encontrar la verdad de sí mismos en un viejo texto castellano que estudiaron en sus años de *college*. Es de Azorín, y dice así: «¡Eternidad, insondable eternidad del dolor! Progresará maravillosamente la especie humana; se realizarán las más profundas transformaciones. Junto a un balcón, en una ciudad, en una casa, siempre habrá un hombre con la cabeza, meditadora y triste, reclinada sobre la mano. No le podrán quitar su dolorido sentir.»

La radical, la absoluta solidaridad con ese dolorido sentir de nuestros semejantes, ¿no es acaso el norte último a que apunta este concepto de convivencia, que Laín nos propone como una urgente llamada?—RICARDO DOMÉNECH.