El teatro de Pedro Laín Entralgo

La afición que Pedro Laín profesó desde niño por el teatro le llevó a hacer crítica literaria en *La Gaceta Ilustrada* de 1962 a 1966. Es la época en que empezó a trabajar en sus propias obras teatrales y cuando fructificaron sus lecturas de Unamuno, Gabriel Marcel y Sartre, que, por otro lado le sirvieron de orientación en la preparación de su libro *La espera y la esperanza.*

Laín Entralgo escribe su primera pieza teatral en el verano de 1964, momento de intensa actividad en que publica *La relación médico-enfermo* y da una serie de conferencias en la Universidad de Buenos Aires. Esta su primera obra, *Cuando se espera,* se estrenó en el Reina Victoria el 22 de abril de 1967, y la segunda, *Entre nosotros,* en el teatro Windsor de Barcelona en marzo de 1966.

Los otros cinco dramas —que serán también objeto de este trabajo— son inéditos: *Las voces y las máscaras, Judit 44* y *Tan sólo hombres* fueron escritos antes de enero del 67 y los dos últimos, *A la luz de Marte* y *El Empecinado** entre 1967 y 1968.

En una conversación que mantuve con el propio autor en 1972, comentando el escaso éxito comercial de sus obras dramáticas me decía que éstas tuvieron los que los franceses llaman «un succès d'estime» pero nada más. Estas dos obras estrenadas *(Cuando se espera* y *Entre nosotros)* son interesantes para comprender los conceptos clave del resto de su producción teatral inédita, especialmente para analizar las que nos proporcionan una perspectiva más penetrante de su cambio de postura sobre el destino histórico de los españoles: *Judit 44, Tan sólo hombres* y *El Empecinado.*

Los siete dramas fueron escritos en un momento crucial de su evolución ideológica e intelectual, poco después de dejar el rectorado de la Universidad de Madrid —cargo de inequívoco signo político que ocupó entre 1951 y 1956—. Nos habla de esta época en su *Descargo de conciencia,* donde menciona... «como llegué a ser y luego he venido siendo yo mismo» (p. 447). Abandona también «el sistema» en sus trabajos intelectuales distanciándose del falangismo, que substituirá por la adhesión a la causa de la libertad y la democracia pluralista. Ya notamos este cambio en la introducción a sus *Obras* (de las que Planeta publicó el único volumen en 1956) titulada «El autor habla de sí mismo». En esta declaración autobiográfica se recogen sus pensamientos sobre la existencia humana en la misma dirección en que luego lo encontraremos en sus obras teatrales.

Su revisada ideología socio-política en pro de un «pluralismo unitario o por representación» donde prevalecen los valores democráticos substituye su anterior adscripción al «arbitrarismo cultural» y anima a un reformismo en clave de eficacia y dignidad moral.

* El Empecinado *forma parte del presente monográfico, habiendo estado inédito hasta la fecha.*

Laín se ha autocalificado de «dramaturgo por extensión», es decir, como aquéllos que, habiendo alcanzado una reputación sólida, «sienten en su alma la comezón de dar figura escénica a alguna de sus ideas sobre la vida humana» *(Entre nosotros,* p. 8). Sigue así una tradición marcada por escritores como Galdós, Unamuno, Sartre, G. Marcel o Camus. Asegura que no es un escritor de comedias «de tesis» en las que se le dice al espectador lo que debe o no debe hacer, sino «comedias de realidad» en las que el dramaturgo pretende «poner ante el espectador, con sus rasgos, sus limitaciones y sus conflictos, una parcela o un aspecto de esa vida» *(Entre nosotros,* p. 15). Cualquiera que sea la forma en que él mismo caracterice sus obras de lo que no cabe duda es que su propósito básico es dar vida a situaciones reales que reflejen sus temas recurrentes: la esperanza y la convivencia. El lector encontrará, en último término, el mismo mensaje en su concepto de «el hombre religado a Dios», del hombre que mantiene la esperanza en los momentos de desesperanza. La creencia de Laín en la necesidad de «el otro» para la realización humana y la necesidad de alcanzar un armonioso «nosotros», es la base, tanto de esta idea de «el hombre religado a Dios», como de su creencia en una democracia pluralista donde prevalecen los valores humanos y la justicia.

En este estudio del teatro de Laín incluiremos unos breves resúmenes de las siete obras para pasar luego a analizar su significado y su vinculación con sus trabajos de carácter erudito; después de todo ésta es la verdadera intención del autor tal y como lo confiesa en la mencionada introducción a sus *Obras* (1965), así como en la entrevista que mantuve con él en *Papeles de Son Armadans* (1973). Posteriormente, él mismo declaró: «dos motivos principales veo en esa decisión mía (de escribir obras dramáticas): uno literario, el gusto de escribir lo que "alguien" distinto de mí piensa, siente y dice... y otro intelectual, el deseo de ver hecho "vida visible" lo que acerca de distintos problemas antropológicos, como la esperanza y la convivencia, yo había expuesto teóricamente» (p. 207). Creo, sin embargo, que lo que Laín escribió sobre sí mismo como crítico teatral en *Tras el amor y la risa* (1967) caracteriza muy bien su obra dramática: «y soy aficionado al teatro, mas no técnico en su historia y su estética... Para que mi aventura censoria fuese lícita debía ceñirse muy limpiamente al contenido de la pieza en cuestión, al arroyito o al torrente de vida personal, vida social, vida histórica, que en ella yo lograse descubrir» (pp. 7-8). El teatro para Laín tiene una función educadora y de congregar a las gentes que ríen o lloran al ver en escena lo que «el hombre puede ser y, por tanto, lo que el hombre es» (p. 15). Laín concluye sus comentarios sobre lo que para él es el teatro en la introducción a *Tras el amor y la risa* declarando lo que busca en el teatro de otros: «... vida histórica originaria, vida personal creadora, vida imaginada, vida representada, vida personal recreadora y vida histórica resultativa» (p. 29). Sus propias obras incluyen todo esto de forma evidente.

Vemos en las dos primeras piezas teatrales de Pedro Laín —las únicas publicadas y representadas— un claro intento del autor de dramatizar los temas de sus obras sobre la espera y la esperanza y la realidad del otro. Parecen más bien ejercicios intelectuales destinados a hacer reflexionar y no a emocionar. Exaltan la dignidad y la responsabilidad humanas en su doble aspecto personal y social. Laín, como Buero, aunque sin el dominio técnico de éste, cultiva un drama social, semitrágico en el que siempre es posible la esperanza en una superación y en una convivencia realmente humana; y como

Buero, siente una profunda preocupación por el hombre: su incapacidad para conocerse y amarse a sí mismo, y su falta de comunicación sincera con los demás. Creo interesante señalar que casi todas sus obras se desarrollan fuera de la realidad contemporánea española; el ejemplo más característico es *El Empecinado,* cuya acción tiene lugar a principios del siglo XIX. Parece que Laín consideró más conveniente escenificar sus ideas sin la distracción ni la interferencia de la vida contemporánea de su país; con ello consigue, además, dar un mayor grado de abstracción a las obras. Cabe también la posibilidad de que recurriera a esto para no provocar frontalmente con sus mensajes en un momento en el que se acababa de convertir, según sus propias palabras, en «un paria oficial».

Entre nosotros (comedia dramática en tres actos estrenada en Barcelona el 3 de marzo de 1966) plantea una crisis de convivencia humana. Un grupo de arqueólogos celebra los hallazgos en las excavaciones de un montículo que cubre los restos de un poblado babilónico. Reina la camaradería y la alegría entre ellos. El conflicto surge al recibirse una carta de Londres en la que se acusa a Diana, amante y secretaria del profesor Sir Philip Evans, de haber robado el aderezo del tesoro de los Sargónidas. Sir Philip lee la carta pero no descubre el nombre que allí se cita. Propone quemar la carta y seguir viviendo como hasta entonces; pero pronto surgen las sospechas y la hostilidad entre el grupo de los cinco investigadores. Todos sospechan de los demás e incluso de sí mismos. El profesor Evans renuncia a la empresa y regresa a Londres, mientras los demás se hacen confidencias, confesándose los unos a los otros, y en la solidaridad el equipo rehace el «entre nosotros» llegando a establecer una relación de amistad verdadera.

El autor, comentando la obra, dice que su intención es «dar vida escénica a una idea de la existencia humana» (p. 20). Su tesis esencial es que «los otros no son el infierno» (según aparece en el epígrafe de la obra). Recoge pero supera la idea fatalista sartriana de *Huis clos* donde los personajes no consiguen salir de su existencia infernal. Para Pedro Laín los seres humanos llevamos dentro «el libre juego de nuestra conducta», que determina nuestro destino moral. La camaradería se transforma en amistad auténtica cuando, abierta la puerta de la intimidad, los hombres se hablan de sí mismos confidencialmente y descubren su verdad.

Cuando Robert, Diana, el padre Daniel y Millikan se solidarizan con el dolor y la miseria de los demás, están espiritualmente preparados para recibir y hacer suyo el mensaje que contiene la cámara del tesoro del templo: «El supremo tesoro del hombre consiste en descubrir el sentido del dolor».

El propio autor declara —en su «Confidencia previa» a *Entre nosotros*— que las bases teóricas para una convivencia constructiva son el fondo de la trama de esta obra y que proceden, en gran medida, de su ensayo *Teoría y realidad del otro.*

Veremos cómo en las obras de Laín hay siempre, al menos, un portavoz de los pensamientos del autor. En *Entre nosotros* lo encarna Robert, hombre de talante humanista y gran nivel intelectual; él es intérprete y catalizador de «una confianza harto más honda y verdadera después de haberse purgado a través de la confesión» y su consecuente autenticidad en la convivencia que les condùce a un estado de «coloquio y comunión».

Los hallazgos arqueológicos no son de gran valor, pero el drama termina con una

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) reconfirmando 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

personajes tienen dimensión humana, son convincentes, además de que, aquí, se da una técnica teatral de cierta elaboración. El escenario a oscuras al comienzo y al final de la obra (que se acompaña del emocionante *Carnaval* de Schumann) es el recurso adecuado al juego de los ocultamientos y las máscaras. La Insula Tenebraria les permite desnudar su alma, pero cuando en el segundo acto se ilumina la escena, no tienen el valor de continuar. Al final la repetición del «no volverán» nos recuerda un famoso poema de Bécquer. El viaje frustrado por el hundimiento del puente puede relacionarse simbólicamente con la interrupción de su viaje interior hacia la autoconciencia.

El argumento de *Judit 44* es como sigue: En una ciudad francesa en 1944, Judit Bloch, viuda de un judío francés, mantiene ocultas relaciones amorosas con el general Arnold von Guden. El propio talante del general unido al amor que siente por esta mujer, permiten al resto de la familia Bloch y al personal de la fábrica, gozar de respeto y libertad. El capitán de las SS Konrad Dietrich, descubre que el jefe local de la resistencia, Laffite, se esconde en la fábrica, pero la oferta de Judit, ofreciéndose como rehén garante del orden, evita el registro. No obstante, la protagonista informa al general de la protección ofrecida al rebelde y aquél respeta sinceramente su decisión. Dietrich denuncia al Reich la conducta de su superior y es ascendido a jefe de asuntos políticos. El peligro ahora para los demás judíos y para los franceses patriotas es evidente, y ante tal situación Judit saca fuerzas y decide poner una trampa a Dietrich para matarlo. Ella, aprovechando la ausencia del general, se presenta en las oficinas militares —que son su antigua casa— y seduce a Dietrich poniéndole en un momento de descuido un somnífero en su copa. Judit sale en busca del arma y mientras tanto regresa el general, que después de despedir al capitán, se sienta a descansar y se toma la copa envenenada; cae dormido, entra Judit y clava su cuchillo erróneamente en el hombre que ama. Ella es detenida y deportada a Alemania.

Esta obra representa más gráficamente la idea de la capacidad humana para la generosidad y la entrega, así como la protección y el estímulo que el amor puede generar entre los hombres, así como la importancia universal de la libertad y la justicia. Condena los planes alemanes de un nuevo orden para Europa (representados por el capitán Dietrich y su odio racial hacia el pueblo judío).

Laín nos presenta otro personaje fuerte de mujer, una mujer que representa perfectamente el espíritu de la Judit bíblica. En el Antiguo Testamento se nos narra el ataque que los judíos sufren por parte de las fuerzas de Holofernes. La ciudad de Bethulia, cercada, está a punto de rendirse cuando Judit, una mujer bella y devota de su fe, marcha al campo enemigo, se gana el favor de Holofernes y lo mata, volviendo a su ciudad con la cabeza del sitiador. Se muestra así, de modo arquetípico, una figura humana que encarna el sacrificio por los suyos, la nobleza y el valor. Aparece, además, como tema el del Holocausto judío en la Segunda Guerra Mundial, uniéndose el autor a la denuncia mundial del genocidio. Y aunque ella planea matar al capitán, que representa por sí mismo la crueldad nazi, en varias ocasiones durante la obra se aboga por la justicia para todos, sin consideraciones de origen o condición; casi al final de la obra, Judit, descrita por Laín como «una sacerdotisa en acto de ofrecimiento», dirige su plegaria al cielo: «Dios de Abraham y de Jacob, Dios de los franceses, Dios de los hombres todos. Tú que nunca duermes. Tú que conoces por su haz y por su envés el corazón

de los mortales. Tú que como luz invisible y serena estás viviendo en la confusión de mi alma, sabes que no es el odio lo que ahora me mueve, sino la justicia y el amor».

Se nos presentan diferentes puntos de vista de varios personajes alemanes, aunque están representados de un modo, a menudo, muy intelectualizado. Dietrich, por ejemplo, aunque se presenta como una persona culta y sofisticada, representa el prototipo de nazi obsesionado con sus ideales imperialistas. Las leyes por las que se rige el general son las leyes de la guerra, pero ha de luchar con su guerra interior: ha de decidir entre «vivir como alemán o morir como hombre». Su muerte puede verse, en parte, como una trágica ironía a la ambigüedad de su situación como militar honesto y como alemán opresor. Molitor, un capitán alemán, que representa la conciencia del general (y el punto de vista del autor), condena esta guerra estúpida y suicida y no comprende la pasión antijudía de un país al que contribuyeron con su obra hombres de este pueblo, como Erlich, Einstein o Heine. Al final, Molitor nos «revela» los ideales humanistas de Laín, abiertos a lo trascendente: «Vencedores son, en definitiva, aquellos en cuyas almas la canción es más fuerte que el drama. Los que saben vivir más allá de la muerte...» Las palabras de Ester, inmediatamente después de las de Molitor, son una profecía a favor del pueblo judío: «Porque su Dios (del pueblo judío) le defenderá, y sus enemigos vendrán a ser el escarnio de la tierra».

Resumimos ahora el argumento de *Tan sólo hombres,* tres historias contadas en tres actos.

En el primer acto, el matrimonio formado por Tamar y Máximo es condenado por creer en Dios; la acción se desarrolla en un país ateo y totalitario llamado Neolia. El «Tribunal de la Pureza» les sentencia a «transparencia civil», lo que significa que, desde ese momento no serán vistos ni oídos por nadie, serán inexistentes socialmente. El segundo acto tiene lugar en otra Neolia, esta vez una ciudad mediterránea de sabor helénico, y donde la situación planteada es la opuesta: Los cristianos, musulmanes y judíos gobiernan el lugar de común acuerdo y obligan a los ciudadanos a practicar una de las tres religiones. Astrea y David, matrimonio casado por lo civil, viven en constante amenaza. El, profesor de universidad, teme por el futuro de su cátedra; Astrea le abandona mientras él sufre presiones del gobierno por negarse a publicar un artículo en favor de las creencias religiosas. El se reafirma en su postura, no por su ateísmo, sino por una cuestión de principios, en favor de la libertad de conciencia. Andrea vuelve a su lado y deciden seguir luchando juntos por la causa de la libertad y la verdad.

El tercer acto se desarrolla en una ciudad del norte de los EE.UU. Bob, un rico industrial, mantiene que las dos cosas más importantes en la vida —como principios de acción— son, el derecho a la «libre empresa», entendido como derecho a la libertad de vivir como uno quiera, y el derecho a lo que él llama «la libre sonrisa», por el que todo hombre debe manifestar sonriendo a los demás su libertad. Fred y Sally, amigos del sur, propietarios de plantaciones de algodón, van a visitar a Bob y a su mujer Fanny. Estos manifiestan sus prejuicios raciales contra los negros, mientras el matrimonio norteño se opone al racismo de sus invitados. Estos se van tras haber discutido largamente sobre lo que ellos creen debe ser el trato con los negros y sobre sus ideas de la educación de los hijos. Harry, el hijo de Bob, aparece en escena fuera de sí después de haber cometi-

do un homicidio (ha matado a una amiga); su padre entonces, decide no entregarlo a la policía y rehabilitarlo por su cuenta.

Esta obra se presenta como un ejercicio intelectual en el que Laín entrecruza los temas de la libertad, la religión y la esperanza en sus aspectos más positivos. Los seis personajes principales asumen actitudes estereotípicas. Obviamente el autor nos propone la conveniencia de una libertad articulada en una sociedad pluralista; así, en los dos primeros actos critica todo tipo de totalitarismos, el ateo y el teocrático.

Ahora bien, ¿por qué elige a los EE.UU. como lugar de desarrollo del tercer acto, tras mostrarnos dos caras de una misma explotación? Parece que busca situarnos en una sociedad pluralista que, pese a sus defectos, ofrece más opción a la libertad y la justicia que las dos anteriores.

Tamar y Máximo expresan su esperanza en que algún día su sociedad les acepte tal y como son, cristianos: «No estamos solos. Somos hombres y no estamos solos». Del mismo modo cuando Astrea vuelve a David manifiesta su esperanza, por el mero hecho de ser hombres. Quizás en la mente del autor un país que, por entonces, se acercaba a los doscientos años de democracia (los EE.UU. del tercer acto) era un posible ejemplo para el futuro de España.

Una y diversa España (Barcelona, Edhasa, 1968), escrito en la misma época que *Tan sólo hombres,* nos da la clave de este tercer acto. En un tono bien distinto a lo que Laín sostenía en los años cuarenta, encontramos: La convicción, a la vez experimental y reflexiva, de que sólo a través de un pluralismo auténtico —cuya organización efectiva puede adoptar, claro está, formas distintas— logran su plena dignidad humana gobernantes y gobernados. Como la verdad nos hace libres —la verdad, no lo que bajo el nombre nos es a veces impuesto— la libertad nos hace verdaderos. Laín ve cómo en los EE.UU., incluso un siglo después de su Guerra Civil (1861-65), las opiniones encontradas de nordistas y sudistas siguen vivas en 1960.

La defensa de los negros que hace Bob nos recuerda la defensa de los judíos de *Judit 44.* La libertad que aquí se nos propone es responsable y comprometida, no cómoda y fácil. De hecho, es Fanny la que advierte a Bob sobre su permisividad y falta de comunicación con su hijo. Queda la esperanza de que Bob cambie la relación con su hijo a través de su rehabilitación. Esta esperanza, que es la base del tema de la obra, viene de la comunicación humana en la convivencia; convivencia de los que se esfuerzan enérgica y sinceramente por lograr auténticos cambios en su vida.

El asunto de *A la luz de Marte* es como sigue: El 30 de mayo del 2008 el diario *El Tiempo* anuncia en edición extraordinaria que al día siguiente la astronave Marte I será lanzada hacia dicho planeta, en el que el hombre pondrá pie por primera vez en la historia. En el acto I la acción se desarrolla en el interior de la nave. El espectador se identifica pronto con la sorpresa y la emoción de los tripulantes, que van a saber «como nadie lo ha sabido hasta ahora, lo que es ser hombres» en las propias palabras del profesor Horacio Brown, jefe de la expedición.

El interludio consta de una escena única. Es el clímax de la obra. Llegan a Marte y son presos de un ambiente de misterio e inmovilidad (en contraste con la excitación del primer acto), a la luz de Marte —de tono rojizo— todos se sienten transportados a «la bacante de la comunión del hombre en el cosmos».

Cada uno de los tripulantes deja de ser él para ser hombre con el hombre de todos los tiempos: con el inventor de la rueda, ávido de conocimiento; con el medieval, religioso y místico; con el moderno, para quien «Dios ha muerto»; el ideal de superación con todos los que, mirando hacia el futuro, quieren ser más de lo que son hoy.

En el acto II se acentúa el ambiente de frialdad; al alzarse el telón la escena aparece vacía. Los cinco miembros del equipo salen y entran en silencio por las distintas puertas. Se va apoderando de ellos una extraña nostalgia de la Tierra. El silencio se hace opresor; van proclamando todos su miedo a la soledad, su debilidad... la tensión entre Horacio y su mujer se acentúa hasta que queda al descubierto la infidelidad de ella. Horacio se enfrenta a Hugo insultándolo y éste en un momento de enajenación estrangula a Horacio.

Esta obra nos recuerda a *Entre nosotros* en varios aspectos, entre ellos, que una mujer juega un papel central. En ambos dramas encontramos un equipo de descubridores, en uno, en busca del pasado, en otro, del futuro. Los dos se desarrollan en la distancia, distancia de nuestra civilización actual —una forma de aprender de nosotros mismos sin la distracción de la sociedad actual—. La empresa de ser hombres, parece decirnos Laín, es ir descubriendo en cada circunstancia su verdad, y tratar de descubrir su propio destino siendo fiel a sí mismo: si uno no experimenta el proceso de autodescubrimiento —a través de la introspección y con gran determinación de cambiar— uno será siempre el mismo, ayer, hoy o mañana; siempre será igual.

Los personajes de *Entre nosotros* buscan la convivencia y la amistad de un modo racional, y acaban triunfando en su empresa; en el viaje a Marte, sin embargo, los personajes se encuentran agitados por las viejas pasiones que siempre agitaron el corazón humano. Después del interludio, la emoción y la magia del momento dejan paso a la decepción y la pérdida de entusiasmo (este fenómeno se repite en *Las voces y las máscaras).*

En este momento, Hugo dice a Theo: «En Marte o en la Tierra, somos hombres y tenemos pleno derecho sobre nuestra conducta», y Hugo solicita «una inyección de compañía». Theo al comienzo quería ir a Marte a morir en un «Reino del Hombre sin falsas ilusiones ni falsos temores; un astro donde sólo haya hombres dueños de sí». Después viene a confirmarse el concepto axiomático de Laín sobre «el hombre religado a Dios» cuando el mismo personaje comprende que... «Dios, en la Tierra, es todavía una convención útil». Incluso después de que Theo ha estrangulado a Horacio, Yan se muestra esperanzada en el espíritu de la misión que les lleva a Marte; «Aquí estamos los hombres. Con nuestro pobre ánimo y nuestra mala pasión, con palabras que hieren y manos que matan. Pero también con nuestra inteligencia, con nuestra capacidad de sacrificio, con nuestra sed inextingible de ser más».

Esta obra demuestra la capacidad de Laín para profundizar en el alma humana. En este sentido, Horacio es el personaje más conseguido; él es un intelectual sereno, noble e inteligente, pero consciente de sus debilidades humanas; su consigna es «dejar en buen lugar al género humano». Sincero y fiel a sí mismo, es al mismo tiempo fiel a los otros, y descubre que ser hombre es sentir la soledad y no ser capaz de estar solo. Ante la reacción impulsiva de Theo que pretende abandonar a Nora y Hugo en el planeta solitario, él se reafirma en sus creencias religiosas y confiesa que el hombre no es dueño

de su propia vida, aunque puede acabar con ella. El admite ante su esposa, Nora, que «el fracaso de su carne» le impide darle el hijo que ella desesperadamente desea, y que este fallo —que no es una culpa moral— no puede ser remediado a través del diálogo y la amistad, que él está siempre dispuesto a ofrecer.

Nora es un personaje unidimensional, representación típica de la mujer obsesionada con la maternidad, como ocurre en *Yerma* de García Lorca. Yerma estrangula a su marido, aquí Nora utiliza al amante —indirectamente— como instrumento de la muerte de Horacio. Ella aparece como responsable del fracaso de la misión científica, así como del fracaso de la convivencia del grupo. En el último párrafo del *Buscón,* Quevedo pone en boca de su protagonista, que marcha a América a mejorar su suerte: «... Y fueme peor, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y de costumbres». Este podría ser muy bien el mensaje central de *A la luz de Marte.*

En este drama, como en *Las voces y las máscaras,* Laín crea la tensión dramática a través del diálogo conciso, que de esta forma expresa sus ideas de una forma clara y elegante. Usa con eficacia el recurso de la luz en escena para acompañar los momentos más intensos de la acción; esto es más evidente en el brillante interludio, donde los sonidos y el silencio de la Naturaleza acompañan la tensión dramática, como el viento silbante que chocando contra la nave es una fuerza profética que amenaza al hombre en su soledad, acentuando su indefensión y sus miedos.

El argumento de *El Empecinado* es el siguiente: Juan Martín, «el Empecinado», es un importante jefe de la guerrilla que lucha contra las tropas de Napoleón en la Guerra de la Independencia. Se nos presenta su evolución vital en seis estampas, cada una de las cuales lleva un título representativo de la idea que se escenifica. Las tres primeras se desarrollan en el otoño de 1811; la primera, «La ley de la guerra», nos muestra a Juan Martín castigando duramente a aquellos de sus hombres que han aprovechado la lucha armada para satisfacer sus deseos personales de venganza o para enriquecerse. Por este motivo uno de sus soldados, «el Tuerto», es ejecutado, sirviendo esto de castigo ejemplar.

En la segunda estampa, «Hombre soy», Juan está con Olalla; ella ha sido durante la lucha su tranquilidad y su consuelo. En este momento, uno de sus hombres viene a anunciarle que han interceptado un carruaje francés con una aristócrata francesa —Mme. Duval— que viaja en él sin escolta. Esta mujer resulta ser una ex amante de nuestro héroe, con la que mantiene un diálogo inteligente sobre el amor y la libertad, ideas sobre las que él aprendió de ella en el pasado.

En la tercera estampa, «Entre mi enemigo y yo», un prisionero perteneciente al ejército francés trata de escapar y es capturado de nuevo; se trata de Diego Baeza, un español que lucha al lado de Napoleón. En el juicio al que le someten, Baeza proclama sus ideales de justicia y libertad, los mismos por los que lucha Juan Martín, y que según él, nunca se lograrán bajo Fernando VII. Se le considera un renegado y es condenado a muerte.

Han pasado doce años y en la estampa IV, «El alma partida», Juan Martín se ha convertido en general de Fernando VII que lucha contra una nueva invasión francesa, la de los *Cien mil hijos de San Luis* que han sido llamados para ayudar al rey español.

Juan Martín quiere detener el avance de estas tropas y convencer a Fernando VII de la necesidad del estado de paz y libertad para todos los españoles. Para ello, trata de ganarse el apoyo del poderoso líder guerrillero «el cura Merino», pero éste, tradicionalista radical, se niega a ayudarle.

La estampa V, «Todo era posible», se desarrolla en 1825. Fernando VII y sus apoyos franceses han triunfado, y se vive bajo un régimen de absolutismo. El «Empecinado» es paseado en una gran jaula de pueblo en pueblo para servir de escarnio, acusado de traidor al rey. Trágicos momentos en los que aparece Olalla en escena proclamando su amor por el condenado.

En la última estampa, «Honra de muerte», Juan Martín es condenado a muerte en Roa. Tras su confesión, muere clavándose accidentalmente la espada con la que siempre luchó. Olalla, está presente y promete mantener viva la llama de los ideales del guerrillero.

En mi entrevista con Laín —en *Papeles de Son Armadans*— el autor manifestó que *El Empecinado,*... «bien interpretado, lograría penetrar con cierta fuerza en el público español». Laín planeó este drama como el primero de una posible trilogía de carácter histórico (los otros dos serían sobre La Semana Trágica de Barcelona (1909) y sobre la Guerra Civil de 1936).

En su *Descargo de conciencia* vuelve a mencionar su convicción sobre el impacto que este drama del guerrillero podría lograr en el público, pero no menciona ya la posibilidad de escribir otras obras de carácter histórico. En todo caso, este drama ya nos revela de una forma sutil, pero clara, el fracaso de la guerra civil española como solución histórica al problema de la justicia y la libertad en España.

Juan Martín representa el ideal de la honradez y la libertad, luchará hasta el final por sus ideas y pagará por ello el más alto precio, la vida. Este hombre valiente, justo y generoso con sus subordinados, nos recuerda al Cid, con el que se le relaciona en el romance salmodiado por el Ciego en los preludios a las estampas IV y VI. Es atento y considerado con los suyos y capaz de amar a una mujer, Olalla, que por su parte, encarna la fidelidad —tema tan querido de Pedro Laín—. Ella representa además un aspecto de lo motivador para un hombre —el «ánima» en términos junguianos—, lo que empuja al alma masculina a conseguir sus metas heroicas.

Esta «Dulcinea» de nuestro héroe guerrillero mantiene la esperanza en los ideales de su amado, cuando al final de la obra promete: «... ¡Juan Martín, viviré por nuestro pueblo, por tu España!... ¡Juan Martín, viviré por ti!»

Aunque nuestro patriótico héroe quiere restaurar la monarquía legítima de los españoles, desea también un sistema constitucional donde la libertad de todos los españoles esté garantizada. Este concepto de la verdadera libertad lo ha aprendido, en parte, de Mme. Duval, que procede de un país donde el sistema político ha alcanzado unas cotas de libertad que en España no se habían logrado. El propio renegado, Baeza, quiere «una España libre, ilustrada y próspera» en consonancia con los ideales del Empecinado, y llega a vaticinar que Fernando VII se convertirá en un tirano. Cuando defiende su concepción de «... una España con más libertad y menos pobres», está reflejando el concepto de Laín de una armonía del «nosotros».

En la estampa VI, el Romance de ciego es el lamento de una triste ironía: los que antes lucharon juntos contra Napoleón, una década después, en 1823, luchan entre sí, hermanos contra hermanos:

> Seis años duró la guerra,
> todo es sangre, todo es llanto,
> pero al fin los españoles
> ya han hecho rey a Fernando.
> ¡Qué mal señor este rey!
> ¡Juan Martín, qué buen vasallo!
> Los que la guerra juntó,
> la paz los ha separado;
> Constitución quiere el uno,
> Altar y Trono su hermano,
> con todos hace su juego
> Don Fernando el Deseado.
> Para ahogar la libertad,
> tropas de Francia ha llamado...

En la cuarta estampa nos encontramos enfrentados a Juan Martín, con sus ideas de libertad, y al cura Merino, un tradicionalista que aboga por el absolutismo y el restablecimiento de la Inquisición. Siguiendo el viejo concepto de «la Guerra santa» —que procede de la Edad Media— el cura Merino busca «la paz de los creyentes fieles y honrados», lo cual se consigue con la espada. Para el Empecinado, Dios no puede querer esto; no puede aprobar la división de los hombres en guerras fratricidas causadas, en definitiva, por aquellos que quieren eliminar «... a los que no piensan como uno». Estas ideologías irreconciliablemente enfrentadas caracterizan a las dos Españas que chocarán dramáticamente en la Guerra civil de 1936. La muerte de nuestro héroe coincide significativamente con la muerte de la Constitución y la libertad. El Ciego, que «ve» la verdad más allá de su ceguera —como los ciegos de los dramas de Buero Vallejo— es la voz de Laín y la conciencia de los españoles.

Poco antes de morir, sus últimas palabras tienen el peso del testimonio de un mártir: «... Dios mío, permíteme que muera por mi pueblo; por una España con más libertad y menos pobres».

Concluyendo, vemos cómo el teatro de Pedro Laín Entralgo es un teatro de ideas, que representa las teorías del autor sobre el comportamiento humano. Así, además de los grandes temas de la convivencia, la esperanza y el hombre religado a Dios, encontramos los temas paralelos de la importancia de la auténtica comunicación humana hacia la amistad, la necesidad de una integridad personal, el ataque a los prejuicios raciales y religiosos, y la necesidad de los otros para la autorrealización.

El tema de la convivencia constructiva se repite en toda su obra dramática. En *Entre nosotros* se hace posible cuando Sir Philip vuelve a Inglaterra víctima de su falso concepto de la dignidad humana, que había impedido la franca voluntad de los otros de conseguir una auténtica amistad. En *Cuando se espera* y *El Empecinado* la posibilidad de la amistad se enfrenta con guerras fratricidas; en *Judit 44* y *Tan sólo hombres* depende de la intolerancia religiosa; en *Las voces y las máscaras* la auténtica amistad no puede ser lograda porque los protagonistas, excepto Alberto, no tienen el valor de luchar por lo que desean ser; y en *A la luz de Marte,* el problema personal de Nora se

convierte en una obsesión que le impide relacionarse con los demás satisfactoriamente.

La esperanza, inextricablemente vinculada al concepto del hombre religado a Dios, se encuentra en casi todas estas obras, pero no aparece en *Las voces y las máscaras,* que termina con el fracaso del experimento de Alberto. En los demás dramas la esperanza aparece incluso cuando los personajes principales mueren (Marta de Leoven, Judit, Horacio y Juan Martín). El concepto del hombre religado a Dios, vinculado naturalmente al concepto de esperanza en la concepción antropológica de Laín, aparece claramente plasmado en *Judit 44, A la luz de Marte* y *El Empecinado.* La necesidad de una sociedad justa y democrática es muy obvia en *El Empecinado,* pero es muy clara también en *Cuando se espera, Judit 44* y *Tan sólo hombres.*

En todas las obras, hay uno o dos personajes que presentan las tesis del autor sobre la convivencia y la esperanza. Pablo, Roberto, Alberto, Molitor, Judit, Máximo, David y Bob, Horacio y Juan Martín hacen este papel de portavoces. Son gente racional e inteligente; en general son los que buscan la convivencia constructiva, invirtiendo en ello mucho de sí mismos, hasta el sufrimiento y el sacrificio. Los pensamientos de Laín también aparecen bajo la forma de figuras alegóricas que hacen un papel como el de los coros del teatro clásico griego. Al final, el mensaje de El Futuro es un mensaje de esperanza: «Esto vengo a ser yo cuando me hago presente». La Voz de *Las voces y las máscaras* no ofrece esperanza en sus comentarios, en medio de una acción dramática donde predomina el miedo a ser uno mismo. El Ciego, quizás el personaje alegórico más gráficamente representado, no sólo nos narra lo que ocurre al héroe en el Romance, sino que nos retrotrae a la figura legendaria del Cid.

Hemos visto, también, cómo varias heroínas juegan un papel importantísimo en las obras. Diana es el eje central de la trama que hace surgir la amistad auténtica entre los arqueólogos. Judit clama justicia para el pueblo judío, y llega a sacrificar su vida en el fallido intento de matar al hombre que simboliza la tiranía del nazismo. La dificultad de comunicación de Nora con su marido, así como su obsesión por la maternidad hacen desembocar la acción en la trágica muerte de éste. Por fin, tenemos un personaje fiel y compasivo, Olalla, que juega el importante papel de ser el soporte del héroe guerrillero en la adversidad y que se constituye en la esperanza de los ideales de él por una España libre y justa.

El teatro de Laín se caracteriza, en otro nivel, por su estilo, claro, preciso y, a veces, poético. Algunos personajes son reales y convincentes, aunque generalmente pecan de demasiado intelectualizados, al tener que plasmar las ideas del autor y estar al servicio de éstas.

En cualquier caso, creemos muy recomendable que estas obras olvidadas de Pedro Laín puedan mostrar al público otra dimensión de sus conocidos libros de ensayo. Son en realidad ensayos dramatizados, que, aunque no susceptibles de competición con los autores teatrales más establecidos en España, merecen una lectura si uno quiere conocer de forma completa el rico mundo de ideas de Pedro Laín Entralgo y la evolución vital de un pensador comprometido.

Donald W. Bleznick