

de que su nutrida reflexión pueda ser tachada de «idealista», «culturalista» o «anacrónica»: una consciencia más que añadir a los méritos de *Sobre la amistad* ya que si alguna persona conoce bien las deficiencias del idealismo, esa persona es Laín Entralgo. ¿Se puede conocer a fondo la inoperancia del idealismo y ser al mismo tiempo y *honestamente*, idealista? No parece posible. El crítico fácil que atrape la pista facilitada en el epílogo deberá atarse bien los cordones para acceder a mínimas designaciones. La madurez y perspicacia e intensidad de trabajo en Laín Entralgo ofrece pocas fisuras en orden a una impugnación.

De todas formas, el problema principal que yo advertiría es si realmente la amistad —una vez considerada la enorme complejidad que su génesis, desarrollo, establecimiento y ulterior necesidad exige, según el esquema tan perfectamente construido del propio Laín— sigue constituyendo un tema que pueda evadirse o no quede inmediatamente enjugado en las primeras y básicas disciplinas y leyes de relación social—el trabajo, el instinto, las apetencias, la agresión, el dolor, la muerte—; es decir, la funcionalidad inicial podría no ser la amistad, sino que ésta surgiría como función delegada una vez mezclados en el juego los citados imperativos de la existencia humana, a los que sabemos absolutamente tiránicos. La obra de Laín Entralgo señala en la constitución del hombre un momento transempírico, «al cual hay que referir el origen de la libertad», o sea que la persona humana es algo más que un rol histórico-social.—*EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19. MADRID-24)*.

JACINTO GRAU: *Teatro selecto*. Edit. Escelicer, S. A. Madrid, 1971.

Al cuidado de Luciano García Lorenzo, profesor de la Universidad de Madrid, aparece esta edición de un dramaturgo casi olvidado, injustamente, entre nosotros. En espera de sus obras completas, los cinco textos incluidos en este grueso volumen, de más de setecientas páginas, son una importante aportación a nuestra bibliografía, al rescate imprescindible de un auténtico escritor dramático. Pero además, a los textos íntegros de *El conde Alarcos*, *En Ildaria*, *El hijo pródigo*, *El señor de Pigmalión* y *El burlador que no se burla* precede un amplísimo, documentado estudio sobre el teatro de Grau, en el que García Lorenzo ha condensado sus años de trabajo sobre el drama-

turgo barcelonés, sus anteriores publicaciones sobre diferentes aspectos de su obra, y que se erige, con sus casi noventa páginas, en introducción indiscutible, fundamental, a la obra de quien es uno de esos dramaturgos «difíciles», en choque perpetuo, al no transigir con las pétreas estructuras de nuestro teatro comercial.

Incluye también Luciano García Lorenzo, a continuación de su estudio introductorio, una bibliografía, dividida en dos partes: la primera, correspondiente a las *obras* de Jacinto Grau, subdividida a su vez en «obras dramáticas» y «obras no dramáticas»; la segunda, sin duda la más completa que pueda hoy encontrarse, una «bibliografía crítica» sobre Grau, que se convierte, por supuesto, en ayuda básica para cualquier futuro investigador.

Acaso por haber coincidido ambos volúmenes en su aparición, falta en esta bibliografía el segundo tomo de la *Historia del teatro español*, de Francisco Ruiz Ramón (Alianza Editorial, núm. 339, Madrid, 1971), dedicado por entero al siglo xx. En el capítulo III, «Innovadores y disidentes», y en tercer lugar, tras Unamuno y Valle-Inclán, y precediendo a Gómez de la Serna y Azorín, coloca Ruiz Ramón a Jacinto Grau, añadiendo a su nombre y fechas de nacimiento y muerte estas palabras: «o la disconformidad». En una de sus notas Ruiz Ramón apunta la naciente revalorización del teatro de Grau, citando el trabajo del mismo García Lorenzo «Los prólogos de Jacinto Grau» (*CUADERNOS HISPANOAMERICANOS* núms. 224-225, agosto-septiembre 1968) y el de Gerardo Rodríguez Salcedo (incluido, naturalmente, en la bibliografía de *Teatro selecto...*) «Introducción al teatro de Jacinto Grau» (*Papeles de Son Armadans*, XLIII, 1966, pp. 13-42).

Lo primero que señala Luciano García Lorenzo en su «Introducción» es que «desde 1935 no se ha estrenado ni repuesto nada en España»; pero más aún: «... de Jacinto Grau, desde 1930, sólo se ha publicado en España una obra: *El señor de Pigmalión*» (en el volumen *Teatro inquieto español*. Aguilar, Madrid, 1967). El hecho es revelador más que de indiferencia, casi de fobia por un autor que puede ser calificado de «maldito». No debe extrañarnos mucho: Angel del Río, en el tomo II de su *Historia de la literatura española* (edición revisada, New York, 1963), dedica a Jacinto Grau y su teatro diez líneas escasas (p. 282, *op. cit.*), sólo tres líneas más que Juan Hurtado y Angel González Palencia en su *Historia de la literatura española* (tercera edición, corregida y aumentada, Madrid, 1932, p. 1002), cuando la bibliografía de Jacinto Grau contaba con obras como *El conde Alarcos*, *En Ildaria*, *El hijo pródigo*, *El señor de Pigmalión* (publicada en 1921, que ni siquiera es citada en esa tercera edición, de 1932,

de la «literatura...» de Hurtado y Palencia; lo mismo que sucede con *El burlador que no se burla*, aparecida dos años antes, en 1930, de dicha reedición); es decir, las cinco importantes obras incluidas en el volumen que comentamos, más otras muchas, si no estrenadas, sí publicadas ya en esa fecha. Distinto, por fortuna, es el enfrentamiento con la obra de Grau de Angel Valbuena Prat en su *Historia de la literatura española*. Un epígrafe le dedica: «El valor aparte del teatro de Jacinto Grau», con esta importante afirmación inicial sobre el dramaturgo barcelonés: «... es en el teatro contemporáneo un valor realmente excepcional. Posee el sentido inteligente de los grandes mitos dramáticos y poéticos y sabe reanimarlos con un soplo de vida actual»; y un poco después añadirá: «Grau es un autor inteligente, que adivina los choques pasionales, los motivos eternos de amor y dolor» (*op. cit.*, pp. 427 y 428 del tomo III; cito por la quinta edición, Barcelona, 1957). Y otra excepción es Gonzalo Torrente Ballester, quien, aun señalando aspectos negativos —en su opinión, al menos— del teatro de Jacinto Grau (por ejemplo, su «diálogo literario en exceso», su renuncia «a todas las convenciones teatrales, así a las respetables como a las deplorables»), destaca los «problemas trascendentales» de su dramaturgia, su preferencia por «los grandes temas, los temas conmovedores y patéticos, los que implican aspectos radicales del destino humano»; su condición de *artista* al encararse con la obra teatral, de donde deriva —sigue Torrente—, sin olvidar la representación y la interpretación, sin olvidar y no hacerle concesiones al público (*Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, 1956, páginas 212-215).

La vida de Jacinto Grau, desde su nacimiento, en Barcelona, en 1877 hasta su muerte en Buenos Aires en 1958, es condensada hábilmente en la «Introducción» y va seguida de un muy interesante apartado, el titulado «Un difícil carácter», pues ese carácter, esa forma de ser entre noble y vanidosa, entre sincera y protestona, influyó también en el destino de su producción dramática cara a la representación, a las empresas y los actores; pero se deja bien claro su recuerdo y amor de España en el destierro, como lo prueba este párrafo de una carta de Grau a Ricardo Orozco, que García Lorenzo reproduce, junto a otros: «... Y perdone, perdone que esta vez le haya hablado tanto de mí, de cosas tan subjetivas. Explíquesele por la sed de España. Muchos años, ¡más de quince!, fuera de ella... ¿Quién resiste a un desahogo? Perdone, repito. No lo haré más» (del artículo de Ricardo Orozco «Jacinto Grau, íntimo», publicado en *Insula*, número 264, pp. 11-14). Por ello es muy acertado que a continuación incluya el poema de Rafael Alberti «Coplas a la muerte de don Jacinto Grau», aparecido en *Pro-*

pósitos, de Buenos Aires, el 20 de agosto de 1958, es decir, seis días después de la muerte del dramaturgo:

5

*Porque debiste expirar
en esa cama hoy vacía
del otro lado del mar.*

7

*¡Muerte de los desterrados!
Su tierra en el corazón,
bajo los ojos cerrados.*

En los apartados siguientes de la «Introducción»: «El caso Grau» y «Grau ante el teatro de su tiempo», Luciano García Lorenzo se enfrenta con la figura del escritor en su tiempo, con su afán de renovar la escena española, pero al mismo tiempo volviendo la espalda al público, no aceptando «ninguna de las fórmulas existentes». Los prólogos a sus obras, ya estudiados con anterioridad a esta edición por el propio García Lorenzo (como más arriba se ha indicado), imprescindibles para conocer su estética teatral, su actitud ante la dramática española contemporánea suya, para la que no ahorra los más duros juicios, son citados frecuentemente en esta «Introducción» con elocuentes párrafos, dirigidos a los empresarios, los actores, los críticos, los autores y el público. Uno solo puede servir de muestra más que expresiva; procede del prólogo a *El burlador que no se burla* (Madrid, Editorial Mundo Latino, 1930), y la rotundidad y valentía de sus palabras no pueden ser mayores: «... Hay sólo una congestión de estupidez y un *clan* de autores militantes, cerrado a todo temblor y curiosidad, que arrastra otro *clan* de actores y empresarios con una identificación aterradora, sin otro fin que el de un simple negocio rutinario y limitado.»

Los tres apartados que siguen probablemente constituyen la parte medular de este largo e importante trabajo; sus títulos hablan ya de su importancia: «La estética teatral de Jacinto Grau», «La técnica dramática de Jacinto Grau» y «Lengua y estilo dramático», y ocupan desde la página 27 hasta la 51. Utilizando la escasa bibliografía existente (pero en la que destacan dos trabajos fundamentales: el ya citado de Rodríguez Salcedo y la tesis presentada en la Universidad de Wisconsin de Oscar Fernández) y muy especialmente al ocuparse

de la «estética teatral», los prólogos del propio Grau, Luciano García Lorenzo realiza un erudito, minucioso y sensible trabajo sobre facetas tan destacadas en el autor de *El señor de Pigmalión*, sobre aspectos tan primordiales para el asedio honesto y eficaz de un autor teatral. Y su interés, su justa reivindicación por y de Grau no le lleva nunca a cegarse en los elogios, a escribir una apología; pero trata de distinguir los aciertos de los errores, y al salir al paso—esperemos que ya definitivamente—a los juicios atropellados, a las «críticas en bloque», sin matizar, sin voluntad de equilibrio; y así escribe: «...el lenguaje de Grau no es en muchas de sus obras lenguaje dramático o, al menos, no es la lengua más apropiada para el tema desarrollado y los personajes puestos en escena, y decimos en muchas de sus obras porque en otras Grau acierta plenamente, y lo que no se puede pedir es un lenguaje realista a una pieza de pura imaginación, lejos en el tiempo y en el espacio» (p. 43).

Luciano García Lorenzo estudia a continuación los principales temas de la obra de Grau y las más importantes de sus obras, especialmente las cinco incluidas en su selección; merece ser destacado el paralelo establecido entre *El hijo pródigo*, el más considerable drama bíblico de Jacinto Grau—y con *El señor de Pigmalión*, una de sus obras preferidas—, y la novela de Unamuno *Abel Sánchez*, publicada en 1917, el mismo año que Grau escribió *El hijo pródigo* (estrenada en Madrid en 1918). Y llega García Lorenzo a la conclusión de que Grau no imitó a Unamuno, recordando que de 1903, en que escribe *La redención de Judas*, su segunda obra dramática, viene el interés de Grau por los temas bíblicos, resumiendo que «una vez más Grau acierta con el tema y acierta con su desarrollo; acierta porque Grau estaba al día de lo que se discutía y escribía en la España y en la Europa de entonces; acierta con *El hijo pródigo*, como ya lo había hecho en 1913 con *Don Juan de Carillana...*»; y más adelante: «... con *El señor de Pigmalión*, obra paralela temáticamente a los *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, y escrita precisamente el mismo año, 1921». Para esa relación Unamuno-Grau tiene muy en cuenta el fundamental estudio de Carlos Clavería «Sobre el tema de Caín en la obra de Unamuno» (en el libro *Temas de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1953), que cita en una larga nota, y también recomienda para el tema el libro del propio Grau *Unamuno, su tiempo y España*, publicado en Buenos Aires en 1946.

Otro de los apartados más largos e interesantes de esta última parte de la «Introducción» es el titulado «El tema de Don Juan», pues en él estudia, relaciona y diferencia las dos obras escritas por Grau sobre el personaje y el mito; la segunda, y la más importante, *El*

burlador que no se burla es la quinta incluida en el volumen, la que lo cierra. No deja de citar García Lorenzo en esta parte de su estudio a Gonzalo Torrente Ballester, quien ha dedicado una preferente atención en su *Teatro español contemporáneo* a «Los Don Juanes de Jacinto Grau», como titula el apartado II de su ensayo *Don Juan, tratado y maltratado*, en cuatro apartados y dos apéndices, y que supone una severa crítica del tratamiento de Don Juan y el donjuanismo en la dramática de Grau, porque para Torrente Ballester el Don Juan de Grau «no nació de una intuición amorosa, sino de una intelección; está construido desde fuera y rodeado de hojarasca ideológica». García Lorenzo apunta que esa «hojarasca ideológica» sólo se encuentra en el cuadro tercero, una de las siete partes en que está dividida *El burlador que no se burla*, y destaca su dinamismo, su irreflexión, tan característico del Don Juan, recordando palabras del profesor Valbuena Prat en su estudio «El teatro de Jacinto Grau y su situación especial» (en el tomo VI de la *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, 1967, pp. 165-169): «...viene a ser como una réplica de la negación del mito, una nueva defensa renovada de la fuerza primaria y biológica de la atracción varonil, lanzada como una ráfaga de sugestión sobre la mujer».

El interés de las cinco obras de Grau incluidas en esta edición constituye por sí solo—aunque la importancia del prólogo lo aumenta—atractivo más que suficiente para hacer recomendable este volumen. Dadas las limitaciones de espacio, y por ser las otras obras más conocidas y estudiadas (dentro, naturalmente, de lo poco conocido y estudiado que es y está el teatro de Jacinto Grau), prefiero detenerme, y con ella cerrar estas líneas, en ese sugestivo texto que es *En Ildaria*, obra de 1913, estrenada en 1917, muy estimable aportación al teatro político español. García Lorenzo había visto ya la relación que puede establecerse entre el texto de Grau y *Un soñador para un pueblo*, de Antonio Buero Vallejo, una de las pocas piezas fundamentales de nuestro teatro de posguerra. Es evidente también, como se señala en la «Introducción», que *En Ildaria* «tiene como fuente inmediata *An enemy of people*, de Ibsen, dramaturgo al que conocía muy bien Grau. La soledad del protagonista, la cobardía y el abandono de los más modelan el drama de la honradez, de la justicia, asediadas, aplastadas por la corrupción, por los intereses injustos, partidistas, de una minoría poderosa y represiva, como también sucede en el drama histórico-político de Buero Vallejo. Si el autor de *El concierto de San Ovidio* sitúa su texto en el siglo XVIII, en la España de Carlos III, y lo centra en la figura real del estadista Leopoldo de Gregorio, marqués de Esquilache, Grau aparenta un distanciamiento de la realidad española con

el nombre del país, Ildaria, y los nombres de los personajes, especialmente el del protagonista, el primer ministro de Ildaria, Eprontas. Pero las palabras del autor, que siguen a la relación de los personajes y preceden al acto primero, son harto expresivas, claramente alusivas a la España de su tiempo: «la acción en Ildaria. Un Estado que va siendo ya sólo una concreción moral, sin eficacia geográfica, porque todo él se desmaya en un sueño y envilecimiento progresivos. Dio al mundo obras de un valor permanente y vivió epopeyas heroicas. Fue una gran realidad histórica, y se ha ido convirtiendo en un país de lugar común, en un pueblo de cromo, imaginario y caprichoso». A lo largo de los dos actos de la obra figuran frecuentes críticas, reiteradas acusaciones a la frívola, vacía, degradada realidad presente: «... Todo es blando ahora en Ildaria... Todo es blando en este país de hombres duros, que dio obras tan exaltadas», se dice en la escena IX del primer acto. Y el diálogo de la escena X de este mismo acto es muy revelador de las preocupaciones de Grau, de su actitud irritada y orgullosa ante la apatía y la rutina en materias artísticas, frente a todo lo estancado y enmohecido; al personaje que afirma: «... Además, no vale la pena de escribir nada en serio. ¡Ya se ha escrito todo! ¡Imposible superar lo hecho ni tener una idea nueva!», contesta otro. «Un país donde se cree eso es un país que ha enterrado su alma, echando la llave a toda inquietud.»

Eprontas, el político reformista, íntegro, hereda muchas características del regeneracionismo decimonónico: su preocupación por la cultura para todos, que se concreta en su creación de bibliotecas públicas, lo que asusta y escandaliza a la marquesa de Plembis, una de «las depositarias en Ildaria de las buenas costumbres y de la religión» (escena XII, acto 1.º). Eprontas sabe que no es el pueblo el que lo derriba, sino «unos cuantos fanáticos reaccionarios del círculo legitimista...» (escena XVIII, acto 1.º); y no es para él el orden público lo más importante: «Para mí hay otras cosas antes...», palabras que interrumpe el conde de Milas con estas otras: «¡Usted siempre es radical!» (escena XVII, acto 1.º). En el acto 2.º Eprontas ve cómo se le elimina, cómo la reacción paraliza su «legislación progresiva, de política económica. Ni impuestos al capital y la renta ni desamortización de tierras improductivas. No se toca a nada, a pretexto de que no está preparado el país» (escena II). Y cerca ya del final de la obra, en la escena XIII, manifiesta su repulsa total a «toda la Ildaria oficial que actúa», que «son la tradición, lo grande...», pero que —afirma Eprontas con energía— «son lo muerto ante lo vivo», pues aunque «lo vivo» sea todavía poco, pequeño, el político vencido de momento no es un hombre derrotado, desesperanzado, y frente a las abulias, los

escepticismos y nihilismos de creadores y criaturas «noventayochistas» anuncia la llegada de las actuaciones, de las realidades acuciantes: «... Pasó ya la hora de las quejas y de la crítica. Toda nuestra última labor es crítica. Llegó la hora de la acción.» Y la necesidad de esa lucha en su pueblo y por él podrá más que el amor, hondo, intenso, por Dilia, su cuñada, que también le ama, pero que ha comprendido igualmente que en situaciones críticas los sentimientos individuales han de sacrificarse ante los intereses colectivos.

Por lo mucho que nos traen estas cinco obras dramáticas de Jacinto Grau, muy bien venida sea esta edición, que debería ser un anticipo de unas próximas *Obras dramáticas completas*.—EMILIO MIRO (*Avda. de Portugal, 131. MADRID*).

HABLABLAR POR HABLAR

«Considera a esta persona que habla con tanta malicia sobre la conducta del prójimo: quizá ignoras lo que da a su lengua tanta actividad y quién le inspira esas chanzas picarescas y vivas; lee en su corazón y descubrirás ultrajada la honra, herido el orgullo, indignos celos y miserables deseos de venganza.» «Sí, Dositea, la calumnia tiene su origen en la perversidad de las pasiones. Ya ves cuán odiosa es en sus principios: medítalos un instante.» «Considera ahora cuán horrendas son sus consecuencias. San Bernardo, hablando de la calumnia, la compara a una víbora, que, con un flechazo de su lengua, mata tres personas.»

«E irritado contra él, lo entregó a los verdugos, que lo atormentaron hasta que pagó el último maravedí.»

Meditaciones para señoritas, por el abate M***. Librería Religiosa. Calle Aviñó, 20. Barcelona, 1914.

Uno de los más apesadumbrados volúmenes del psiquiatra inglés Ronald D. Laing comienza con estas palabras: «En la actualidad hay pocos libros dignos de perdón.» Para mencionar a algún texto famoso pero infame, esa frase del doctor Laing es certera, o cuando menos conveniente, aunque acaso resulte desmedida para aludir al libro que monsieur Jean de Milleret ha perpetrado (como gusta de redactar Jorge Luis Borges) bajo el título *Entrevistas con Jorge Luis Borges* (1), ya que este texto no alcanza a ser ni famoso ni infame; se contenta con ser trivial; no carece, sin embargo, de un fanático

(1) Monte Avila Editores. Caracas, 1971.