

RECEPCIÓN Y ANÁLISIS TEXTUAL DE *EL TRAGALUZ* DE BUERO VALLEJO

Juan Pedro Sánchez Sánchez
IES Valle-Inclán, Torrejón de Ardoz (Madrid)

RESUMEN

Buero Vallejo se enfrenta por primera vez a los fantasmas de la Guerra Civil mediante una obra que se mueve entre grandes saltos temporales. El análisis de una familia española del momento le permite al autor alcarreño encontrar las causas por las que la sociedad española se encuentra tan deshumanizada, tan alienada, tan falta de solidaridad, entre otras cosas, porque sigue sin olvidarse aquel triste episodio. La solución debe partir de la armónica unión de los sistemas que se fundamentan en el individuo, el capitalismo, y del sistema que se fundamenta en el grupo, el comunismo. A su vez, deben unirse la reflexión y la acción de forma equilibrada.

PALABRAS CLAVE: teatro posguerra, Buero Vallejo, deshumanización, alienación, acción reflexiva.

ABSTRACT

«Reception and textual analysis of Buero Vallejo's *El tragaluz*». Buero Vallejo faces the ghosts of the Civil War by means of a work for the first time that moves between great time jumps. The analysis of a Spanish family of the moment allows this playwright to find the causes by which the Spanish society is so dehumanized, so mentally ill, so lack of solidarity, among other things, because it follows without forgetting that sad episode. The solution must start off of the harmonic union of the systems that is founded on the individual, Capitalism, and of the system that is based on the group, Comunism. As well, the reflection and the action must be united in a balanced way.

KEY WORDS: postwar theatre, Buero Vallejo, dehumanization, alienation, reflective action.

El estreno de esta obra¹ de Buero Vallejo tiene la importante particularidad de que, por primera vez, la censura había prohibido la escenificación de un texto suyo, *La doble historia del doctor Valmy*. Tras ese fracaso, Buero decide escribir esta obra, tampoco exenta de polémica para su estreno. Sin embargo, consigue que se represente en el Teatro Bellas Artes el 7 de octubre de 1967. La obra obtuvo un gran éxito de público y de la mayoría de la crítica. Sobrepasó las quinientas representaciones y estuvo de gira por toda España.

Uno de los más duros con el estreno de esta obra fue López Sancho. Aparte de señalar algunas actitudes cercanas al teatro de Brecht, piensa que la presencia de los dos investigadores, personajes de la obra, no se ha conseguido integrar en la historia particular de la familia del sótano, «sin los personajes del futuro, la obra discurriría igual»². También señala que Buero no domina bien los saltos de un plano temporal a otro: «Buero resbala a veces de unos planos a otros, con pérdida del rigor constructivo. El espectador encuentra por eso momentos de gran dificultad. Tiene que esforzarse para discernir el grado de realidad de lo que ve»³.

Por su temática tan compleja y profunda, se observan abundantes precedentes en la obra de Unamuno (sobre todo en *El otro*), en la filosofía de Kierkegaard, en Allan Poe, en Calderón y en *La última cinta* de Beckett. López Sancho cita la cercanía de *El tragaluz* y *La Nacelle*, novela de Daniel Boulanger, en el episodio de las postales, además de similitudes en el plano temporal con dos clásicos de J.B. Priestley: *El tiempo y los Conway* y *Yo estuve una vez aquí*⁴; en este punto, no creemos que haya semejanza alguna porque Buero sitúa su obra en un marco temporal creado por los investigadores en el que se incluye la historia del siglo XX, los investigadores no comparten espacios temporales como sí lo hacen los personajes de las dos obras inglesas citadas.

RESUMEN

Vicente es el dueño de una editorial de éxito que, sin embargo, no saca de la pobreza a su familia porque ellos no quieren. Viven en un sótano el matrimonio ya mayor y su hijo Mario. Desde que terminó la guerra han vivido pobremente, pero no aceptan la ayuda de Vicente. El padre está loco y no hace más que confundir a todos, la madre aguanta esa vida por amor, los hijos están enfrentados por su diferente forma de ver la vida y, también, por el amor de Encarna, quien casi al final de la obra les descubre algo que ninguno sabía del otro: que, en realidad, ha estado unida sentimentalmente con los dos. Después de muchas visitas al sótano, Vicente quiere pagar su culpa y descubre a su padre que cuando terminó la guerra, él se marchó en el tren y se llevó conscientemente la comida de la recién nacida Elvirita, cuya muerte ocasionó el estado demente del cabeza de familia. El padre reacciona violentamente y «castiga» matándole con unas tijeras.

¹ Manejamos la edición de Luis Iglesias Feijoo, publicada por Espasa Calpe.

² Lorenzo LÓPEZ SANCHO, «*El tragaluz*, de Buero Vallejo, en el Teatro Bellas Artes», *ABC*, 10 de octubre de 1967, p. 111.

³ Lorenzo LÓPEZ SANCHO, «*El tragaluz*, de Buero Vallejo, en el Teatro Bellas Artes», p. 112.

⁴ Ídem, p. 111.

ESTRUCTURA FORMAL

Buero denomina esta obra como «experimento en dos partes», división que se nos antoja excesivamente breve para la gran cantidad de acontecimientos que la obra posee. De hecho, es la iluminación la que en la mayoría de los casos se encarga de crear los diferentes bloques que dividen el drama. Mientras la primera parte posee muchos más cambios de lugar, en la segunda parte se observa una concentración espacial de los acontecimientos en diálogos mucho más extensos. A pesar de todo, las divisiones que haremos se basan en los cambios espaciales y en la presencia o ausencia de los personajes.

PRIMERA PARTE:

Los dos investigadores introducen a los espectadores la historia que van a contar.
Encarna y Vicente en el despacho de la editorial hablan de trabajo. Encarna le reprocha a Vicente que no visite más a sus padres.
En el sótano, Mario, su madre y su padre hablan de la llegada de Vicente y de algunas manías del padre (cortar a las personas de las postales).
Llegada de Vicente, que permanece con su familia lo suficiente para comentar la demencia de su padre, el ajetreo de su trabajo, etc.
Breve análisis de lo que hemos visto de Él y Ella, los dos investigadores.
Mario y Encarna hablan en el café sobre la posibilidad de casarse.
Nuevo análisis de los investigadores.
Mario visita a Encarna en la oficina de Vicente. Ella le habla del caso de Beltrán.
Vicente aparece y le ofrece a Mario un puesto de secretario, pero él lo rechaza.
Nueva reunión de la familia en el sótano. Discusión entre Vicente y Mario; este no acepta el mundo corrompido de Vicente y aquel se burla del mundo de fantasía de Mario.
El padre observa por el tragaluz a unos niños que cree los suyos.

SEGUNDA PARTE:

Aparición introductoria de Él y Ella.
Nueva visita de Vicente al sótano, lugar en el que discute en primer lugar con su padre y, posteriormente, con su hermano Mario.
Llega Encarna dispuesta a hablar del asunto del escritor Beltrán y dispuesta a decir a Mario que es la amante de Vicente.
Análisis de los dos investigadores.
Encarna y Vicente visitan el sótano. La madre le dice a Vicente que debe casarse con Encarna, pero ambos no creen en esa solución. Vicente habla a su padre de su huida en el tren tras la guerra civil, reconoce su culpa en la muerte de su hermana. El padre lo mata con las tijeras.
Los dos investigadores comentan los últimos sucesos.



Diálogo entre Mario y Encarna en el café.
La madre se queda mirando al tragaluz.
Breve despedida final de los dos investigadores.

Como puede observarse, los dos investigadores seccionan con frecuencia el transcurso de la acción. En su momento veremos lo idóneo o no de estas apariciones que fragmentan el drama.

PERSONAJES

Una de las grandes características de los personajes principales de Buero Vallejo es que suelen presentar una conformación difícil y cambiante a medida que la obra transcurre. El personaje de Buero no es plano, y mucho menos superficial. El personaje evoluciona en su pensamiento, presenta tanto matices deleznable como comportamientos sensibles. En esta galería de personajes, Buero presenta dos⁵ tipos de caracteres frecuentes en sus obras: aquellos que se distinguen por ser personajes contemplativos (Mario y su madre), y aquellos que destacan por ser hombres de acción (principalmente, Vicente). Por eso, al principio de la obra, los dos investigadores hablaban del mundo como un lugar en el que «Los activos olvidaban la contemplación; quienes contemplaban no sabían actuar».

El padre⁶ es uno de los tres personajes principales del drama. Fernández Santos define las características generales de este personaje:

Ese centro material del drama no lo compone una situación, una idea o un conflicto, según los cánones de la dramaturgia tradicional, sino un hombre, precisamente el personaje con menos acción propia, una especie de espectador inocente de todo cuanto transcurre a su alrededor [...] Se trata de un loco socarrón, observador irónico de la cordura, planteado por Buero con gran economía, siguiendo el método del personaje reserva, que asiste a casi todas las situaciones y valiéndose de su inefable poder, sin intervenir directamente, las resuelve y encauza siempre de tal manera que es él quien fundamentalmente se enriquece con ellas⁷.

No se queda ahí su descripción. Una de las virtudes de este personaje es la proyección que realiza de su inocente pérdida de memoria sobre el espectador que asiste a la representación:

⁵ F. A. Pérez cita un tercero, la recia moral del padre, de tal forma que el ser completo debería tener la desinteresada acción de Beltrán, la contemplación de Mario y la dura moral del padre. Federico Augusto PÉREZ, *Alienation in six contemporary Spanish playwrights*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1980, p. 81.

⁶ Fue interpretado por Francisco Pierrá, quien «ha compuesto uno de sus mejores hitos esta noche». Lorenzo LÓPEZ SANCHO, «*El tragaluz*, de Buero Vallejo, en el Teatro Bellas Artes», p. 112.

⁷ Ángel FERNÁNDEZ SANTOS, «El enigma de *El tragaluz*», *Primer Acto*, núm. 90, noviembre de 1967, p. 4.

¿Cuál es la cara de este misterio? Una simple interrogación sin respuesta. El padre es un loco desmemoriado. La realidad es para él una revelación contigua, una especie de ciclo que se renueva incesantemente. Cada objeto se le vuelve nuevo a cada mirada. Todo en él es una prodigiosa parábola de la inocencia [...] El empleo sistemático de esta reacción de loco se torna inesperadamente en la expresión de una ansiedad que contagia al espectador. El personaje es, por su peso propio, el punto de vista del espectador y este punto de vista consiste, pura y simplemente, en la inocencia de una víctima de la guerra civil española⁸.

De este modo, seamos participantes o no del conflicto civil, la obra actúa como un comprobadora de nuestra actitud hacia la misma unos años después de su finalización.

El padre tiene en su mente una obsesión constante, la pérdida de su hija Elvirita por causa de un acto de desobediencia de su hijo Vicente, quien les dejó sin la comida necesaria para que la niña viviera. Por eso, cuando ve a Encarna cree que es ella, o cuando observa desde el tragaluz a niños que están jugando, cree que se trata de sus propios hijos. En estas obsesiones de El padre, «A veces da la impresión de ser muy lúcido y otras de ser un viejo senil. Pero en todo caso, es el personaje más enajenado de todos. Por sus acciones nos percatamos de su vivencia en el pasado»⁹. Por eso, parece estar lúcido al comprender la declaración de culpabilidad de su hijo Vicente, pero parece volver a la locura cuando le mata con las tijeras; en esta última acción no sabemos si actúa como un juez o como un loco. A pesar de su locura, Buero Vallejo añade a este personaje una característica poco frecuente, el humor¹⁰.

Vicente es el hermano mayor. Él fue el culpable de la muerte de su hermana Elvirita y de la locura de su padre, así como del odio posterior de su hermano Mario, sobre todo, cuando volvió a abandonar a la familia al terminar el servicio militar. Él ha ascendido en la vida y la concibe en términos económicos, no sentimentales. Los electrodomésticos que compra a su madre, el lujoso coche, los negocios, todo ello es signo de hombre bien situado en la sociedad, posición con la que se cree por encima de los demás, a los que sólo concibe en términos económicos. Por eso, la actitud de Vicente¹¹ siempre ha sido la de explotar al otro, la de aprovecharse de él para conseguir sus objetivos. Es el gran explotador de todos los que le rodean. Todos son víctimas de una forma u otra del comportamiento de Vicente.

En primer lugar, es responsable de la locura de su padre. Cuando abandonó a su familia y se llevó el sustento de la recién nacida Elvirita, su padre enloqueció hasta tal punto que no reconoce a nadie o se los imagina como otras personas (cree que Encarna es Elvirita).

⁸ *Ibídem.*

⁹ Federico Augusto PÉREZ, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰ Siguiendo a Fernández Santos, este crítico cree que el humor del personaje se manifiesta hasta el límite, de tal forma que surge la parte más trágica del personaje. Una tragedia que recuerda a la de los grandes personajes del absurdo, incansables buscadores de respuestas nunca encontradas. *Ídem*, p. 5.

¹¹ «Jesús Puente avanza en su carrera con este papel bien visto y bien incorporado». Lorenzo LÓPEZ SANCHO, «*El tragaluz*, de Buero Vallejo, en el Teatro Bellas Artes», p. 112.

A Encarna la tiene bien atada. Ella abandonó el pueblo y se vino a la ciudad para buscar una vida mejor, pero al entrar a trabajar con Vicente tuvo que «prostituirse» para conservar su puesto de trabajo. Ahora que va a tener un hijo de Vicente, tampoco prevé un futuro esperanzador, ya que Vicente no se hará cargo del niño porque limitaría su libertad de acción en su negocio. Si Encarna no acepta, volvería a otro lugar que considera peor: la calle.

Vicente compra muchos regalos a su madre, regalos de la nueva era consumista que facilitan la labor de la casa (nevera, lavadora, etc.). Lo hace para «comprar» su opinión respecto a su comportamiento del pasado. Ante los demás, La madre disculpa al hijo diciendo que no escapó, sino que la multitud de gente impidió que pudiera abandonar el tren.

Incluso ha destrozado la carrera del escritor Beltrán al no publicarle su novela y al permitir una mala publicidad de su literatura. Beltrán¹² no es un buen producto económico para Vicente, por eso se enfrenta a él. Vicente no acepta lo literario si no le va a producir un beneficio económico. Le pasa con Beltrán y, en cierto modo, también con Mario, cuando se burla de las fantasías de su hermano al imaginar qué son y qué hacen los que pasan junto al tragaluz; por eso le dice burlescamente «Poeta»¹³ y «Estás inventando»¹⁴.

A todos explota, compra o enloquece, excepto a Mario, a quien intenta comprar ofreciéndole un puesto en la editorial. Sin embargo, Mario no solo no se deja explotar, destrozarse o comprar por Vicente, sino que al final se impondrá a su hermano actuando como uno de sus más fervientes acusadores.

Pero Vicente no es un personaje sin sentimientos. Ya dijimos al principio que los personajes de Buero Vallejo no son planos. Al final de la obra, y como consecuencia de sus frecuentes visitas al sótano, Vicente siente la necesidad de quitarse de encima el sentimiento de culpabilidad que lleva dentro de sí desde que abandonó a su familia en el tren¹⁵. Es el ruido del tren que escuchamos en escena el que pone en alerta al padre, el cual cree que Vicente lo cogerá y se marchará de nuevo; sin embargo, el patriarca no está dispuesto a que la escena se repita, por eso, mata a su hijo echando mano de su férrea disciplina; así, evita que, en su alucinada mente, muera Elvirita. Pero lo más triste del caso, en definitiva, el desenlace trágico original de la obra bueriana, es que Vicente «muere sin haberse realizado en la

¹² «Beltrán es un hombre que se realiza en su trabajo, pero que a la vez encuentra obstáculos que se oponen a su creación, como es el caso de la Editora. Él es un ser contemplativo y, a la vez, hombre de acción, siendo el único que reúne las dos cualidades necesarias para realizarse y vivir en armonía consigo mismo y con la sociedad. Pero el sistema económico representado por la Editora, se impone como una fuerza destructora de algo altamente valorado, como son sus obras». Federico Augusto PÉREZ, *op. cit.*, p. 79.

¹³ Antonio BUERO VALLEJO, *El tragaluz*, edición de Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 119.

¹⁴ Ídem, p. 120.

¹⁵ Como señala Iglesias Feijoo, en la dramaturgia bueriana, «el mal que se ejerce sobre otros hombres implica la ruptura de un orden moral que no queda impune». Ídem, p. 30.

vida, sin haber podido sobrepasar una conciencia que le castigaba por sus acciones inmorales»¹⁶.

El hermano menor es Mario¹⁷. Él apostó por las férreas enseñanzas de su padre, las que le hicieron darse cuenta de la opresión de las mezquindades y de los engaños a los que está sometido el mundo. Por eso no quiere participar de él y se encierra en su cascarón, en el aislamiento del sótano. Desde ese puesto de privilegio, Mario observa a la gente e idea cómo es su forma de vivir, idea unas teorías que constantemente retoca, pero que no se traducen en hechos, en actividad. Por eso, aunque se ha quedado con sus padres para cuidar de ellos, debemos indicar que este personaje no es ni mucho menos un ser indiscutible:

No obstante, es preciso indicar que Mario no es un ser inocente, ni su postura es defendida como incuestionable; es decir, tiene razones para oponerse al mundo, pero equivoca el camino. Al ser in-activo, salva o cree salvar su responsabilidad, pero viene a resultar un egoísta signo contrario a su hermano. Al aceptar ser dominado y oprimido, justifica directamente la existencia de la opresión o, al menos, su continuidad¹⁸.

Es su actitud pasiva la que tampoco podemos tomar como modelo a seguir. No participa de la sociedad que odia, pero tampoco hace nada para luchar contra ella¹⁹. De hecho, cuando su hermano Vicente comienza a visitar con mayor frecuencia el sótano, Mario no intenta la reconciliación, sino que se convierte en uno de sus acusadores. Es un comportamiento propio del que no quiere establecer un diálogo con la otra parte de la sociedad para unificar esfuerzos por superar su división. Este hecho se manifiesta en el enfrentamiento ideológico con su hermano Vicente, ante el que se opone no solo por abandonar a sus padres, sino también «porque representa los valores de la situación dominante, esto es, de un tipo de sociedad regida por el materialismo, la insolidaridad y el lucro a toda costa, que produce efectos aberrantes»²⁰.

Encarna tiene su importancia en la obra. En primer lugar, ella representa para El padre la viva imagen de su hija Elvirita muerta, de hecho si ella viviera, tendrían la misma edad. Encarna es otra víctima de la explotación sexual desde que abandonó el mundo rural y fue engullida por la urbe²¹. En segundo lugar, es un

¹⁶ Federico Augusto PÉREZ, *op. cit.*, p. 81.

¹⁷ «Rodero, inteligente, cuidadoso, sonó falso muchas veces. No supo salvar el escollo de un personaje demasiado lineal y retórico». Lorenzo LÓPEZ SANCHO, «*El tragaluz*, de Buero Vallejo, en el Teatro Bellas Artes», p. 112.

¹⁸ Luis IGLESIAS FEIJOO, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad Santiago de Compostela, 1982, p. 359.

¹⁹ «La enajenación de Mario se manifiesta en su renuncia a no participar en la vida, es decir, no hacer, lo cual implica el no objetivarse, o sea, la negación de la función del hombre en la sociedad». Federico Augusto PÉREZ, *op. cit.*, p. 83.

²⁰ Antonio BUERO VALLEJO, *El tragaluz*, p. 32.

²¹ Simbólicamente, en varias escenas en las que aparece Encarna, suele merodear una prostituta que la incomoda, tanto por el hecho de sentirse como tal por la explotación que sufre de Vicente, como por la posibilidad insinuada de que lo fue durante un tiempo al llegar a la ciudad.





personaje que no hace más que poner en mayor evidencia el enfrentamiento entre los dos hermanos. Encarna teme decir que no a Vicente porque cree que se quedaría sin trabajo²²; tampoco dice a Mario que es amante de Vicente por miedo a perder el cariño de aquel. Casi al final de la obra, se decide a revelar que ella ha sido amante de Vicente y compañera de Mario, algo que ningún hermano sabía del otro. Finalmente, Encarna parece que iniciará una vida esperanzadora con Mario para dar un futuro mejor al niño que lleva en sus entrañas.

La madre es un personaje que participa en los acontecimientos con su pasividad y con su autoengaño. Su pasividad porque no hace nada para que Vicente cambie, no hace nada para impedir el enfrentamiento entre sus hijos o entre hijo y padre. Por el contrario, prefiere engañarse, prefiere ignorar un pasado y un presente con los que no quiere obsesionarse para no acabar como su esposo. Sabe que Vicente es un canalla, pero está deseando que vuelva pronto a visitarles porque le quiere como madre que es. En su interior existe un pasado que no quiere sacar a la luz porque quiere que la familia viva en armonía²³.

Sobre los dos investigadores, el autor señaló ante las críticas que no eran «ni un desierto dramático ni un pegote brechtiano»²⁴. Y añade estas palabras sobre la función de los mismos en la obra:

Lejos de querer amortiguar con ellos la actualidad o la virulencia que la obra pueda tener para el público español de hoy, creo que me permiten, por el contrario, sobrecoger aún más a ese público y, por qué no, tal vez a un público universal de hoy, ya que no se trata de un problema específicamente español²⁵.

Por lo tanto, Buero Vallejo quiere conmover al espectador. Además, estos dos investigadores de la obra permiten que el espectador pueda «sentirse a través de ella como un objeto de investigación histórica en la que ese mismo espectador es a la vez el protagonista del hecho histórico y su propio historiador, autor y sujeto de la historia»²⁶.

Es importante resaltar que Buero escoge a dos investigadores de dos sexos distintos. Con este detalle, Buero no entra en contradicción con su mensaje: él quiere igualar al ser humano, que no existan diferencias marginadoras entre uno y

²² «De manera que su enajenación se manifiesta en el temor hacia un futuro incierto, en la falta de posibilidades de realización y, finalmente, en la anulación de su ser al sentirse no valer nada». Federico Augusto PÉREZ, *op. cit.*, p. 78. Solo la proposición final de Mario arroja algo de esperanza para este personaje.

²³ «De manera que su alienación se basa en tener que engañarse constantemente forjándose una versión grata de la realidad para que así el pasado no la envenene». Federico Augusto PÉREZ, *op. cit.*, p. 77.

²⁴ Ángel FERNÁNDEZ SANTOS, «Una entrevista con Buero Vallejo sobre *El tragaluz*», *Primer Acto*, núm. 90, noviembre de 1967, p. 9.

²⁵ Ídem, p. 10.

²⁶ Ídem, p. 11.

otro, por eso ambos sexos son capaces de convivir en un futuro con las mismas capacidades intelectuales.

ACCIÓN DRAMÁTICA

Uno de los efectos más característicos de esta obra de Buero es la utilización de una acción que mantiene una gran linealidad, un gran sentido de continuidad, a pesar de pasar de unos lugares a otros con relativa frecuencia. Buero lo consigue gracias a que el lugar en el que va a continuar la acción aparece iluminado en escena brevemente, intercalado algunos momentos antes del final de la acción en el lugar anterior. Por ejemplo, la conversación de toda la familia en el sótano es acompañada en la escena por una breve iluminación del café en el que se encuentra Encarna esperando a Mario. Momentos después, Mario se encuentra con Encarna en el café. De este modo, la variedad de espacios escénicos no solo no rompen el curso de la acción, sino que aportan una fórmula original de presentarla, porque se hace simultánea en dos lugares distintos y paralelos²⁷.

En los primeros momentos del drama, el personaje de Vicente y el de su padre se encuentran en una forma de pensar totalmente extrema, pero a medida que avanza el drama, Vicente se acerca a la pesadilla que enloquece constantemente a su padre. Poco a poco, la acción se centra frecuentemente en el semisótano, hecho que concebimos como la intención de Vicente de pedir perdón. El conflicto que se plantea durante toda la obra con el enfrentamiento dialéctico entre Mario y Vicente esconde un conflicto más profundo: la traición a la familia de Vicente. El desenlace es trágico: Vicente pide perdón y encuentra el castigo mortal de su padre; Mario se arrepiente de no haber hecho lo posible para evitar la muerte de su hermano.

Pero este no es el final de la obra. Buero Vallejo introduce un epílogo final en el que se atisba algo de esperanza, sobre todo porque parece que Mario y Encarna iniciarán una vida juntos, pero evitando los errores pasados. Es un mensaje que va dirigido directamente al espectador de la obra.

Ya hemos indicado que las interrupciones de los investigadores no son un «pegote», son breves retenciones de la acción fundamentales para completar la comprensión y la visión del drama. Su presencia hace del drama una obra circular, ya que ellos la abren y la cierran; en el caso de la historia de la familia, la acción presenta un desarrollo lineal con un final consecuente con los hechos, nada circular o repetitivo.

²⁷ Este recurso es fácilmente visible en el cine. Por ejemplo, imaginemos que un personaje espera a otro en una plaza. Mientras ella espera, el personaje esperado sufre un pequeño accidente que le retrasa en su cita. Ambas acciones, la de esperar y la de dirigirse al punto de encuentro se alternan durante la realización de la película. Parecido efecto se logra en esta obra teatral, pero en esta disciplina, tenemos la ocasión de ver ambos momentos a la vez, hecho que, por otro lado, también se logra en el cine con la división de la pantalla en varios encuadres que recogen diversas acciones realizadas simultáneamente en lugares distintos.

ESPACIO DRAMÁTICO

Según nos dicen los dos investigadores, nos encontramos en el Madrid de 1967, en una pequeña casa situada en un semisótano de la gran ciudad. Los personajes que viven en esta casa tienen un tragaluz por el que entra la luz exterior. Tanto el semisótano como el tragaluz son los dos espacios escénicos por excelencia del drama, «el primero como un lugar de vida que se erige prácticamente en sistema de vida, y el segundo, como la forma específica que ese lugar de vida tiene de comunicarse con el exterior»²⁸. Por lo tanto, nuevamente nos encontramos ante un espacio escénico cerrado y opresor que influye en el comportamiento de los personajes, sobre todo, porque tienen una falsa vía de escape: el tragaluz, que en el escenario fue situado invisible en la cuarta pared. Solo adivinamos su presencia cuando la luz traspasa por el enrejado y se refleja en la vivienda humilde.

El tragaluz es el pequeño resquicio de comunicación entre el sótano y la realidad exterior. Esa realidad se presenta de forma incompleta o de forma incomprendible, pero solo el padre da explicaciones que, aunque están fuera de lo racionalmente comprensible, sí son observaciones lúcidas, teorías posibles que explican lo inexplicable. En este sentido, el propio tragaluz es un elemento que provoca la rivalidad del padre y el hijo pequeño con el hijo mayor, para quien la forma que tienen su padre y su hermano de conocer la realidad exterior es anómala y absurda²⁹.

La escena se completa con otros escenarios simultáneos³⁰ que entran en acción gracias a los efectos lumínicos. Son un despacho de la editorial *Nueva Literatura*, una mesa con dos sillas de un café y un muro callejero.

En un espacio de claroscuros como en el que nos movemos, la utilización de la luz³¹ es primordial. La dirección escénica de José Osuna consiguió resaltar aquellas escenas en las que el lugar principal era el sótano o el café, mientras en otras ocasiones, la iluminación simultánea de varios espacios escénicos daba cuenta del desarrollo paralelo de dos acciones distintas.

²⁸ Ángel FERNÁNDEZ SANTOS, «Una entrevista con Buero Vallejo sobre *El tragaluz*», p. 11.

²⁹ Ídem, pp. 12-13.

³⁰ Buero abandona el escenario tradicional a partir de *Un soñador para un pueblo*. El escenario que presenta a la vez varios lugares distantes en la realidad proporciona mayor continuidad a la acción, ya que de otro modo, habría que bajar el telón, preparar el siguiente lugar escénico y subir el telón. Como la obra contiene numerosos cambios de lugar, el efecto sería poco atractivo para la creación y rompería el ritmo.

³¹ Nuevamente, López Sancho cree que «Añadir a la luz dramática, verdadero personaje, del tragaluz luces de iluminación y luces de desrealización en el mismo plano no aclara, sino que confunde a costa de crear una atmósfera plásticamente bella, palpable, envolvente». Incluso se permite el lujo de aconsejar el mecanismo idóneo: «Una iluminación realista en las escenas reales y otra polvorienta, sugeridora, para las escenas suscitadas imaginativamente por los personajes hubiera deslindado perfectamente espacios y tiempos en lugar de mezclarlos en el magma confuso que se crea por la presencia constante del mismo tipo de iluminación». Lorenzo LÓPEZ SANCHO, art. cit., p. 112.

TIEMPO DRAMÁTICO

¿Dónde están los investigadores? No sabemos su lugar exacto, pero sí sabemos el tiempo al que pertenecen: el siglo xxx. Los hechos de la familia son un gran retorno al pasado. Los dos investigadores nos invitan a presenciar un experimento, el relato de unos hechos que sucedieron en el pasado, el cual, irónicamente, es nuestro presente; y todo ello visto desde un siglo xxx que es el presente para los investigadores, pero que sabemos nuestro lejano futuro³².

El aspecto temporal es importante porque hace total protagonista de la obra al espectador:

Y es precisamente la fisura que en ella existe entre la vivencia de lo que ve en escena como algo real y la certeza de que todo es ficción donde *El tragaluz* instala, en el interior de la mente de cada espectador, la temerosa posibilidad de ser también pasado, de estar asistiendo a la propia posteridad³³.

Ya dentro de la acción dramática, son las palabras de los investigadores las que, en sus breves interrupciones, señalan el tratamiento temporal: el jueves es el lugar elegido por Vicente para ver a sus padres, momento en el que se produce la primera reunión familiar. Unos momentos más tarde se produce la primera reunión de Mario y Encarna en el café. Una semana más tarde Mario rechaza la oferta de Vicente, mientras que pasados ocho días, se produce la primera reunión de todos los personajes en el semisótano; la segunda reunión, trágica y definitiva, sucede un día después. Transcurridos once días se produce el segundo diálogo entre Mario y Encarna que cierra la obra. No debemos olvidar que todos estos hechos están encuadrados dentro de un siglo xx, recordado desde el siglo xxx, tiempo este último que se nos presenta lejano, desconocido y poco especificado por el autor.

TEMAS

Existe una primera crítica social que es la causante del estado de la sociedad española. *El tragaluz* refleja «los abusos de la gran corporación. Son los poderes grandes, como la empresa editorial donde trabaja Vicente, los que tienen la capacidad de hacer o destruir a un individuo, es decir, de determinar su futuro»³⁴. Pero

³² Iglesias Feijoo cree que esta es una forma muy original de tratar el aspecto temporal, lo que le proporciona la idea de calificar el drama como «obra histórica a posteriori: el presente se ilumina en ella desde el futuro ficticio, pues es una obra histórica... del siglo xxx». Antonio BUERO VALLEJO, *El tragaluz*, p. 17.

³³ Ídem, p. 19.

³⁴ Arturo JIMÉNEZ VERA «La sociedad española vista a través de *El tragaluz* de Antonio Buero Vallejo, *Hispanófila*, núm. 81, 1984, p. 40.

hay algo más, la creencia de que todo marcha bien, de que la sociedad, con la bonanza económica, sigue un rumbo acertado: «Todos se están creando una falsa ilusión y no quieren confrontarse con la realidad tal como es. Tampoco quieren admitir que lo podrido de la sociedad existe por causa de ellos. En vez, prefieren engañarse creyendo que todo marcha bien y que nada malo existe»³⁵. Siguiendo este análisis, Jiménez Vera encuentra tres causas³⁶ para llegar al estado de la sociedad española que critica Buero Vallejo: 1. La Guerra Civil como germen de odio entre bandos y como acontecimiento que quitó protagonismo a la capacidad creadora del individuo, engullido por la colectividad. 2. La política gubernativa colabora con su forma de actuar a que perdure esta situación. 3. El propio español, con su pasividad, contribuye a que la situación se vuelva cada vez más irrevocable.

Por otro lado, esta lamentable situación del siglo XX se pone en comparación con el gran curso de la historia diez siglos después: «Si en el siglo XX nos enfrentamos con un mundo enajenado, escindido, donde predomina la injusticia social, la crueldad, la deshumanización del hombre y, por extensión, una ética inconsecuente mientras que el hombre del futuro se ha emancipado de este tipo de errores»³⁷.

La pregunta constante de El padre, «¿Quién es ése?»³⁸, no solo es una forma de expresar la correlación entre el «yo» y el «tú» al responder su hijo Mario y los investigadores «Yo soy tú, y tú eres yo»; también creemos que existe en esa pregunta un fondo de incomunicación, una especie de extrañeza ante el otro, al que sentimos como un ser ajeno y poco cercano. Por eso, Mario, dentro de su posición contemplativa³⁹, cree que la solidaridad es la igualación del yo y del tú; el que mira por el tragaluz es igual al que es mirado, el cual también mira. Desde este punto de vista, el autor señala la solidaridad, el reconocimiento del otro como si fuera uno mismo, como la capacidad del individuo para integrarse armónicamente en la colec-

³⁵ *Ibídem.*

³⁶ *Ídem*, pp. 40-41.

³⁷ Federico Augusto PÉREZ, *op. cit.*, pp. 74-75.

³⁸ Esta pregunta no tiene una contestación fija e inmutable, ya que depende de todos aquellos aspectos temporales, ideológicos, económicos, morales, espaciales, etc., que rodean al estado del hombre de ese momento: «la pregunta sobre quién es cada uno ha de ser permanentemente formulada, pues toda respuesta es transitoria, parcial y precaria». Buero logra un gran efecto escénico que se dirige directamente al espectador porque, por efecto de la cuarta pared, el personaje ve y pregunta mirando hacia el supuesto tragaluz, es decir, queda frente al espectador, con lo cual el personaje que pasa por el tragaluz también puede ser el espectador; de este modo, la obra trasciende su entorno y llega hasta la misma realidad de la sala de butacas; Buero también pregunta y responde sobre nosotros, sobre los espectadores. Antonio BUERO VALLEJO, *El tragaluz*, Edición de Luis Iglesias Feijoo, p. 42.

³⁹ En la edición que manejamos, Iglesias Feijoo ve en esta parte del drama (cuando Vicente, Mario y su padre «juegan» a adivinar quién pasa y qué hace) recuerdos de la gruta platónica de *La República* y de la cárcel de Segismundo en *La vida es sueño*. Cree que con estas reminiscencias clásicas, *El tragaluz* es «el símbolo de un medio de conocimiento de la realidad, que cabe denominar poético». En el aspecto negativo, ya hemos comentado que Mario es un gran ser contemplativo, pero un pésimo hombre de acción. *Ídem*, pp. 38-39.

tividad y formar parte fructífera de ella: «Buero Vallejo por implicación nos está diciendo que la única manera de mejorar la condición social de España es por medio de una reforma interior que debe comenzar con el individuo y propagarse a través de todo el sistema social»⁴⁰. De este modo, es importante no negar la fuerza del individuo, pero también hay que reconocer las posibilidades del grupo, de la colectividad. Buero no se inclina por una o por otra solución, sino que apuesta por una combinación armónica de ambas. Por lo tanto, creemos que Buero critica tanto el sistema capitalista como el sistema comunista: el primero se basa en el poder que acumula el individuo sin preocuparse de extender sus límites por encima del otro, de la colectividad; el segundo basa su fuerza en la unión del grupo, pero origina una despersonalización del individuo, de su creatividad como ser único e irrepetible. Para Buero Vallejo, la solución debe acoger una armonización de ambos sistemas. Iglesias Feijoo resume la actitud de Buero en toda su obra teatral:

Daba así forma al mensaje que en los diversos órdenes ha estado proponiendo siempre en su teatro. A la búsqueda de posiciones integradoras que asuman las contradicciones aparentes, ha escogido fórmulas que sumarán la sólida construcción, aprendida en dramaturgos clásicos y modernos, con un carácter experimental que contribuirá a renovar un teatro de vocación decididamente realista⁴¹.

Lo que hace el que contempla con una actitud reflexiva y el que actúa sin reflexionar. Mario es el arquetipo de lo primero y Vicente de lo segundo. Buero Vallejo opina que la sociedad no solo debe avanzar con la unión de los espíritus individual y colectivo, también debe regirse por una comunión de la reflexión que conlleve una posterior actuación, que las ideas se conviertan en hechos. Por eso critica que ninguno de los personajes, y por extensión, la sociedad española, se queden anclados en uno de los pasos, sin llegar a ejecutar el otro.

El consumismo es uno de los temas más frecuentes en el teatro de esta época; *El tragaluz* tampoco se queda atrás a la hora de criticar la fiebre consumista que vivía la sociedad española de la época. Buero critica que la nevera y la lavadora sean instrumentos con los que, en cierto modo, Vicente compra la felicidad de su madre, a la vez que, interiormente, siente una especie de expiación de su culpa. Por otro lado, ese coche de lujo de Vicente no es más que el resultado de la explotación de todo el que tiene a su alrededor, es la manifestación de que existen unos arriba y otros abajo, unos que lo poseen todo y otros que no. En teoría, la fiebre consumista ocasionaba una compra de artículos que iban dirigidos a mejorar la vida de los compradores; sin embargo, en esta obra, Buero critica por medio de Mario un ideal que no hace más que obligar a la persona a trabajar más para pagar unos objetos que pueda disfrutar. En realidad, el hombre se sentía alienado por estas cargas que le forzaban a que su trabajo y su calidad de vida dependieran de ellas.

⁴⁰ Arturo JIMÉNEZ VERA, art. cit., p. 41.

⁴¹ Antonio BUERO VALLEJO, *El tragaluz*, Edición de Luis Iglesias Feijoo, p. 47.

Buero Vallejo no suele abordar directamente el tema político⁴² en sus obras, sino que lo encubre con otras realidades que, evidentemente, poseen una fuerte crítica política y social. En el episodio del tren no hace más que señalar la miseria humana y física que originó en los españoles el conflicto bélico. La separación de familias, en este caso de Vicente de su familia, ocasiona la muerte de una hermana por falta de comida, la locura en su padre al perder a su hija, el odio de su hermano Mario y el ascenso social de Vicente, pero con el remordimiento de culpa dentro de él. Con estos ejemplos, Buero nos dice que el horror de la guerra no acaba en el final de la misma, sino que continúa en las consecuencias posteriores disgregando familias, condenadas a no entenderse y a finalizar con algún acto trágico.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAGONÉS, Juan Emilio (1967): «Una sensacional pieza dramática. Bellas Artes, *El tragaluz*», *Informaciones*, 9 de octubre, 33.
- (1987): *Veinte años de teatro español (1960-1980)*, Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1994): *Obra completa*, I y II, Edición crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid: Espasa-Calpe.
- (1996): *El tragaluz*, Edición de Luis Iglesias Feijoo, Madrid: Espasa Calpe.
- CROSS NEWMAN, Jean (1992): *Conciencia, culpa y trauma en el teatro de Antonio Buero Vallejo*, Valencia: Ed. Albatros.
- CUEVAS GRACÍA, Cristóbal (ed.) (1990): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona: Anthropos.
- DOMENECH, Ricardo (1973): *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Gredos.
- ELIZALDE, Ignacio (1972): «Buero Vallejo», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 261, marzo, Madrid.
- (1977): *Temas y tendencias del teatro actual*, Madrid: Cupsa.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel (1967): «El enigma de *El tragaluz*», *Primer Acto*, 90, noviembre, 4-6.
- (1967): «Una entrevista con Buero Vallejo sobre *El tragaluz*», *Primer Acto*, 90, noviembre, 7-15.
- HALSEY, Martha (1969): «Buero and the significance of hope», *Hispania*, 51, 57-66.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (1982): *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela.

⁴² En estas circunstancias, una obra como *El tragaluz* que, aunque no sea de una forma primaria y directa una obra política, sí quiere abordar algunos de los aspectos hondos de las contradicciones y de las insuficiencias que nuestra sociedad tiene, es lógico que llame la atención, aparte de otros aspectos, por ese concreto. Ángel FERNÁNDEZ SANTOS, «Una entrevista con Buero Vallejo sobre *El tragaluz*», p. 8.

- JIMÉNEZ VERA, Arturo (1984): «La sociedad española vista a través de *El tragaluz* de Antonio Buero Vallejo», *Hispanófila*, 81, 35-42.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (1967): «*El tragaluz*, de Buero Vallejo, en el Teatro Bellas Artes», *ABC*, 10 de octubre, 111-112.
- MARQUERÍE, Alfredo (1967): «Estreno de *El tragaluz*, en el Bellas Artes», *Pueblo*, 9 de octubre.
- MATHIAS, Julio (1975): *Buero Vallejo*, Madrid: Epesa.
- NICHOLAS, Robert L. (1992): «Antonio Buero Vallejo, un autor en busca de personajes», *ALEC*, 17, 179-193.
- OSUNA, José (1967): «Las dificultades de mi puesta en escena», *Primer Acto*, núm. 90, noviembre, 16-19.
- PACO, Mariano de, (ed.) (1984): *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia: Universidad de Murcia.
- PÉREZ, Federico Augusto (1980): *Alienation in six contemporary Spanish playwrights*, Ann Arbor, University Microfilms International.
- REYES, Gabriel de los (1984): «Comentarios de Buero Vallejo sobre su teatro», *Estreno x*, 1, 21-24.
- RODRÍGUEZ CELADA, Antonio (1984): «Buero, Miller y el common man», *Estreno x*, 1, 25-28.
- SPANG, Kart (1998): «*El tragaluz* de Buero Vallejo. Teatro de épico entre historia y ciencia ficción», extraído de TORRES MARTÍNEZ, José Carlos y GARCÍA ANTÓN, Cecilia, *Historia y teoría de la literatura española. Siglos XIX y XX. Homenaje a José María Díez Taboada*, Madrid: C.S.I.C., 741-750.

