

Un experimento en dos partes: EL TRAGALUZ

En los *dramas del ciclo histórico Buero Vallejo* invitaba al espectador a desplazarse al pasado para que, mediante la acción representada, conectara racional y emocionalmente a la vez con su propio presente, asumiéndolo creadoramente al asumir la pregunta propuesta por el dramaturgo. Este, merced al desplazamiento formal en el tiempo, respetando al máximo la libertad del espectador, le conducía a una personal e intransferible «asunción» del conflicto, cuya consecuencia era la revelación fulminante de una verdad cuyo significado operaba en el presente, y esto en un doble sentido: social y ontológico, en tanto que miembro de *su* sociedad y en tanto que persona subjetiva.

En **El tragaluz vuelve Buero Vallejo a invitarnos** —con el mismo sentido: provocar, sin presionar nuestra libertad, la «asunción» de una pregunta con significado a la vez social y ontológico— **a realizar un desplazamiento**, pero no ya desde nuestro presente hacia un pasado que nos devuelve lúcidamente al presente, asumiéndolo. **Ahora Buero realiza escénicamente un experimento nuevo- nuevo formalmente**, no por su contenido ni por sus significados- **nos invita mediante dos personajes, El y Ella, pertenecientes a un tiempo futuro, a volvernos con ellos hacia nuestro presente** —la segunda mitad del siglo xx— encarnado dramáticamente en unas figuras singulares que viven un conflicto singular. **El espectador es invitado, mediante el experimento llevado a cabo por El y Ella, a situarse dialécticamente fuera y dentro del conflicto**. Fuera, porque es asociado, por virtud del juego escénico, con los dos investigadores que conducen el experimento; dentro, porque se asocia, por virtud de su identidad histórica, con los sujetos y el conflicto —con el drama— del experimento. Somos así, a la vez, los espectadores puros y los sujetos impuros de un drama, es decir, vemos el drama desde un punto de vista trascendente, situados idealmente más allá de sus límites, y *nos* vemos actuar en él, sin haber trascendido todavía esos límites.

El drama al que asistimos con esa doble condición de sujetos y espectadores **está centrado en una familia estructurada dramáticamente como un triángulo de fuerzas**. El vértice lo ocupa la figura del Padre y las fuerzas en oposición los dos hijos, Mario y Vicente. El Padre está loco y no reconoce a ninguno de los miembros de su familia. Su pregunta fundamental, obsesivamente reiterada a lo largo del drama, es: «¿Quién es éste?» Pregunta que se corresponde con la pregunta tácita del espectador: ¿quién es cada uno de los personajes? **La familia vive en un semisótano**, marginada del mundo surgido de una guerra de la que son sus víctimas. **La comunicación con ese mundo se realiza a través de un tragaluz que proyecta en el interior de la casa —y de la escena— las sombras de los transeúntes y sólo permite verlos u oírlos fragmentariamente**. ¿Quién es cada unas de esas sombras, cada una de esas figuras fragmentarias? El tragaluz se encuentra en la cuarta pared, aquélla invisible a través de la cual vemos nosotros el espectáculo y somos vistos por los personajes.

El mundo del semisótano y el mundo exterior —el nuestro— **se enfrentan** conflictivamente en escena mediante Mario y Vicente. Mario no ha querido formar parte del mundo de los vencedores de la guerra civil —se trata con ella de un primer nivel de significación estrictamente española—, pero, con sentido más radical, no ha querido formar parte de un mundo regido por la «acción»; cualesquiera que sean sus presupuestos y sus consecuencias, acción dirigida a un único fin: no ser destruido, no quedarse al margen, «**no perder el tren**», según la metáfora utilizada por Buero, aunque la condición *sine qua non* para subir al tren sea destruir, empujar, hacer víctimas. **Vicente, por el contrario, representa el mundo de los triunfadores, de los que «han subido al tren**», de los que han elegido la acción, sea la que sea y al precio que sea.

El origen de la locura del Padre está en relación —y esto a un doble nivel: social y ontológico —con el origen mismo de la división entre Mario y Vicente. **La investigación, el experimento nos conduce a**

ese origen: Vicente subió a un tren real y se salvó, pero ese acto de salvación individual causó la muerte de una víctima inocente, Elvirita, la hermanita pequeña. Esa víctima inocente vuelve a vivir y a ser sacrificada en el drama, encarnada en Encarna, amante de Vicente y novia de Mario, utilizada por los dos, aunque de distinta manera. Sólo el Padre desde su locura descubre en ella su condición de víctima al identificarla con Elvirita, la hija sacrificada.

Como en todos sus dramas, Buero Vallejo, al enfrentar al «**contemplativo**» Mario y al «**activo**» Vicente —así los llama Ricardo Domenech—⁵², como antes había enfrentado, por ejemplo, a Ignacio y Carlos (*En la ardiente oscuridad*) o a David y Valindin (*El concierto de San Ovidio*), no reduce la oposición a un simple esquema de buenos y malos, sino desde su talante de dramaturgo auténtico, que no rehuye la complejidad de la condición humana y que rechaza todo simplismo moral, ideológico u ontológico en la construcción de la «fábula», plantea una situación sustantivamente trágica.

La culpa de Vicente no consistió ni consiste en «tomar el tren» ni en luchar por seguir montado en él, sino en hacer y seguir haciendo víctimas para subirse y mantenerse en él. Pero Mario no es inocente sólo por no haber montado y por no querer montar, pues mantenerse al margen, asumiendo la condición de víctima, sin luchar por transformarla, sin esforzarse por *hacer*, supone también una culpa: la abstención. No hacer, no actuar, no luchar es también una forma deficiente de asumir la condición humana como individuo y como miembro de una sociedad.

Al final del drama el Padre mata a Vicente con unas tijeras, después de este breve diálogo:

EL PADRE:

No subas al tren.

VICENTE:

Ya lo hice, padre.

EL PADRE:

Tú no subirás al tren,

VICENTE:

¿Por qué me mira así, padre? ¿Es que me reconoce? (...) No. Y tampoco lo entiende... ¡Elvirita murió por mi culpa, padre! ¡Por mi culpa! Pero ni siquiera sabe ya quién fue Elvirita... Elvirita... Ella bajó a tierra. Yo subí... Y ahora habré de subir a ese tren que nunca para...

PADRE:

¡No!... ¡No!

¿Castigo? ¿Justicia?

Los dos investigadores dicen, apenas cumplida esta acción:

ELLA.—El mundo estaba lleno de injusticia, guerras y miedo. Los activos olvidaban la contemplación, quienes contemplaban no sabían actuar.

EL.—Hoy ya no caemos en aquellos errores. Un ojo implacable nos mira y es nuestro propio ojo. El presente nos vigila; el porvenir nos conocerá, como nosotros a quienes nos precedieron.

Anotamos otras cuestiones importantes de la obra, a modo de apéndice:

1- **La obra comienza con la acción “in media res”**, en medio de la historia, es decir, la trama empieza cuando ya está muy avanzado el argumento, pues han transcurrido casi treinta años desde que sucedieron los hechos desencadenantes de la situación actual. El inicio “in media res” permite ahondar en el pasado y someterlo a indagación: alguien ha causado víctimas y debe expiar culpa.

2.- **Muchos momentos de la obra son iterativos**: los finales de la Parte primera y del Cuadro Segundo de la segunda, los diálogos sobre el recuerdo del pasado entre la madre y Mario y la madre y Vicente, por ejemplo.

3.- EL GÉNERO.

Del mismo modo que las restantes de Buero, **EL TRAGALUZ es una tragedia contemporánea con hon-
das raíces en la clásica**. Se sigue, en particular, el modelo del *Edipo Rey*, de Sófocles (siglo V a. C), que había sido también la base de Henrik Ibsen para la construcción de obras como *Una casa de muñecas* (1879) o *Espectros* (1881). En los títulos citados se observan **los elementos principales de la tragedia griega** (*mimesis* o imitación de una acción o *praxis*), sobre muchos de los cuales ya Aristóteles (siglo v a. C.) había teorizado:

a) **El error** (*hamartía*) o los errores cometidos por los personajes y, en particular, por los protagonistas. Conscientes o no, estos errores son engendradores de culpa, de excesos, de transgresión (*lybris*) y merecen siempre un castigo, según las leyes trágicas.

b) **El cambio de fortuna** o situación (*metabolé* o *peripecia*) que se deriva de cada grave error y conduce a los personajes —a los culpables, pero a veces también a los inocentes— a la desgracia.

c) **La lucha dialéctica** (*agón*), enfrentamiento verbal entre los personajes que, mediante la reconstrucción del pasado, quieren descubrir la verdad, hallar al culpable y hacer que expie sus faltas.

d) **El reconocimiento de culpa** (*anagnórisis*).

e) **La justicia trágica** (*némesis*), castigo trágico que debe sufrir el culpable para que se restaure el orden moral. Por mucho que el espectador se identifique con los sentimientos del héroe trágico (*simpáth-
eia*) o sienta piedad por él (*cieos*), verá que no hay eximentes para su culpa: ha de pagar por ella.

f) **El final trágico** (*catástrofe*) —no forzosamente cerrado a la esperanza— que el mismo castigo trágico lleva aparejado.

g) **La purificación** (*catarsis*) de ciertos personajes dramáticos y de los espectadores que, escarmentados y sobrecogidos por el terror y la piedad que sienten ante los hechos presenciados, extraen de ellos una lección moral.

h) El destino adverso, **la fatalidad** (*anánke*, *fatum*) que actúa sobre los personajes, en especial sobre los protagonistas, aunque sin impedir su libertad de elección.

4.- Temas.

Llamada a la **solidaridad** a través del "experimento", de la "pregunta" del padre: "¿Quién es éste? (necesidad de conocernos los unos a los otros, responsabilizarnos de las propias acciones y ser jueces de los demás sabiéndonos posibles objetos de juicio); "Esa locura es nuestro orgullo". La contestación a la pregunta es: "Ese eres tú, y tú y tú. Yo soy tú, y tú y tú eres yo. Todos hemos vivido, y viviremos, todas las vidas" / "Ellos

sí, algún día -dirá Mario al final de la obra .

Simbolismo del sótano-tragaluz (espejo de todas las conciencias), **metáfora del bosque y de las tijeras**: "Si los recortas, entonces los partes, porque se tapan unos a otros. Pero yo tengo que velar por todos y al que puedo, lo salvo",* véase la "obsesión por salvar" a la gente ante la impotencia de la muerte de Elvirita. El padre mata a Vicente para evitar que suba al tren y muera por inanición Elvirita.

El punto de vista de Dios "Saber el comportamiento de un electrón en una galaxia muy cercana", "¿Quién puede ya perdonar, ni castigar?" -dirá Mario al final de la obra.

El pasado (de sus aciertos y errores para lograr el hermanamiento, la superación de las guerras). **Simbolismo del tren** ("tren perdido por los vencidos de la Guerra; "Tú no subirás al tren", -sentenciará el padre.

Otros temas: **locura--lucidez**, **acción-contemplación**, **triunfadores--fracasados**, **verdugo---víctimas** [Caín Abel]. **Explotación, individualismo, alienación**. Responsabilidad personal. **Lo individual /social** (El individuo no debe ser sacrificado en beneficio de un hipotético bien general). "Los activos olvidaban la contemplación, quienes contemplaban no sabían actuar". "¡No harás nada útil si no actúas!", le recriminará Vicente a Mario.

Metateatralidad del tragaluz ("teatro dentro del teatro"). El **experimento** (S. XXX) ficcionaliza al espectador; los investigadores encarnan el papel del "autor" literario; el tragaluz es como un "cine" en manos de Mario, que adopta el papel de demiurgo.

El experimento "fracasa" si no asimilamos la corresponsabilidad humana. Un precedente literario es "La ratonera" (Hamlet Shakespeare).

5.-Análisis de los personajes (ambigüedad víctimas culpables).

•Tipología: **activos - contemplativos**.

•Participación: **aludidos**, los que dialogan, **figurantes**. Posibles identificaciones.

- **El padre**. Anciano de 76 años. Ausencia de nombre propio.

•Dimensión trágica: es el loco-lúcido (como Tiresias). Humorismo.

•Refugiado en el sótano-tren.

•Obsesión por redimir (tijeras que "salvan"). Insistente pregunta. Dimensión alegórica (punto de vista de Dios). Rectitud moral. Encarna la "justicia poética", con el asesinato del hijo que -cree- detendrá el tiempo de su memoria (1939) y permitirá salvar a Elvirita.

- **Enfrentamiento Mario-Vicente** (mito bíblico de Caín y Abel).

Mario-contemplativo (radical escepticismo, preeminencia de la "religión de la rectitud" del padre). No actúa en la sociedad, se decanta por la voluntaria automarginación, opta por cierto egoísmo individual (salvación personal). Su culpa será la abstención, la "pasividad-impasible".

Se niega a mantener la ficción de la inocencia de Vicente (amparada por la madre), cree que la verdad debe revelarse para que el pasado no les envenene. Tras la muerte de Vicente, le acosan muchos interrogantes, brota el sentimiento de culpabilidad.

Vicente-activo: espejo de la sociedad capitalista regida por el materialismo, insolidaridad y afán de lucha (consumismo: lavadoras, televisiones, neveras).

Prevalece en él el **dominio de la acción**, posee un carácter práctico, egoísmo constante, que elige a cualquier precio.

Talante **triunfador** de los que "se han subido al tren". Quiere mantenerse en él y para ello sigue haciendo víctimas (identificación entre Elvirita-Encarna).

Abandonó a la familia en 1939 y ayuda económicamente a los padres para eximir su culpa.

Devastador complejo de culpa: lucha con su conciencia, por ello acude al tragaluz, baja al "pozo". **Anhelos de redención**, búsqueda de un castigo del padre que le libere de la culpa. Se equivoca al pensar que su padre ya no distingue nada.

Simbolismo del sueño del precipicio de Mario.

- **La madre:**

Autoengaño: silencio impuesto y olvido consciente. Se niega a juzgar. Lucha por la dicha de los otros. Soledad final frente al tragaluz.

- **Encarna:**

Heredera de Elvirita, como víctima.

Pobreza.

Lucha por la supervivencia (miedo, prostitución-cercanía de la Esquinera).

"Salvación" final (boda con Mario, futuro hijo).

- **Beltrán.**

- **La Esquinera.**

- **Los investigadores y el "experimento".** Papel del autor literario.

- Papel del **público**.

6.- Estructura (correspondiente a introducción nudo-desenlace):

Motivos recurrentes (añadir). **In medias res** (propio de las tragedias griegas y de las novelas policíacas).

Acción a través de sucesivos enfrentamientos de los personajes. Climax y anticlímax.

Situaciones iterativas (confieren lentitud), frente a la fuerza dramática del desenlace.

7.- Tiempo. (1939, 1967, XXX, XX/XXII)

Analepsis (retrospecciones)

Imprecisa temporalidad (siglos XXV, XXX). Falta de datos sobre su ubicación geográfica. Espacio recordado de la Guerra Civil: el ruido del tren sólo es percibido por el público; evocación del penoso episodio familiar acaecido en 1939.

8.- Espacio (suma de espacios).

Escenario múltiple.

Espacios escénicos: **sótano, oficina, calle del Cafetín, el muro.**

Los investigadores ubicados en:

-patio de butacas

-proscenio (lugar desde el que hablan).

Espacios interiores simbólicos:

Sótano: Símbolo de los vencidos, de las víctimas, de los contrarios al Régimen, de los que "no tomaron el tren".

Subconsciente, sombras, **mito platónico de la caverna.** "Pozo" en el que se hunde el contemplativo Mario. Para Vicente es la luz, la verdad, el castigo que le redime. Lugar de la anagnórisis y de la "justicia poética".

Espacio del padre, la madre y Mario. Conexión con la prisión-sepulcro de Segismundo (La vida es sueño).

Tragaluz: Situado en la cuarta pared. Vincula con el exterior a los de dentro, como si se tratara de un cine.

Proyección de las obsesiones de todos los personajes.

Oficina: Espacio de Vicente, símbolo de los vencedores, verdugos, aefepPS al Régimen, de los que "tomaron el tren". Lugar de injusticias, explotación, abusos.

Calle del Cafetín: Aparición de la Esquinera. Encuentro de cada hermano con Encarna. Cercanía del submundo de la prostitución.

Patio de butacas: escenario del siglo XXX.

La Lengua.

a) Lenguaje de los investigadores que es como el utilizado en la II mitad del siglo XX. Dirigen preguntas al público, aportan datos de la "historia"./ b) Caracterización lingüística de cada personaje/ c) Cuidadas acotaciones.