

SITUACIÓN DE LA OBRA

El tragaluz se estrenó en octubre de 1967 y su éxito superó ampliamente el de las anteriores obras del autor: sólo en Madrid sobrepasó las quinientas representaciones. La crítica fue elogiosa, con escasas salvedades. Posteriormente, ha sido objeto de muchos estudios y es considerada como una de las obras fundamentales de Buero.

El tragaluz se sitúa en la segunda época del autor. Y así, comprobaremos el alcance que ahora cobra lo social, aunque sin merma de lo existencial y siempre entrelazado fuertemente con el enfoque moral. Asimismo, y junto a otras características del teatro de Buero, la obra ilustrará las novedades técnicas de aquella etapa.

EL EXPERIMENTO

Ya anticipamos que El tragaluz es, en cierto sentido, una obra «histórica»: desde un momento del futuro, el siglo XXV o XXX, según Buero dos «investigadores» proponen al espectador un experimento: volver a una época pasada (el siglo XX) para estudiar el drama de una familia cuyos miembros sufrieron «una» guerra civil con sus secuelas.

El espectador, pues, se ve llevado a adoptar, en cierto modo, una perspectiva futura para enfrentarse con una época que es la suya, la nuestra. Y los investigadores dicen que «debemos recordar... para que el pasado no nos envenene». Enuncian tales palabras una función esencial de la Historia: conocer el pasado para asumirlo y superarlo, desechando odios, venciendo tendencias nocivas y extrayendo lecciones para caminar hacia el futuro. Muy cerca de las palabras citadas está aquella frase del historiador Toynbee: «El pueblo que desconoce su historia está condenado a repetirla». En ese sentido, pues, estamos ante un drama «histórico», aunque nos «traslade» al mismo momento en que se estrena la obra y evoque, todo 10 más, nuestra historia cercana (la guerra civil),

Pero comencemos por el «experimento».

Como se verá, Buero ha acudido a conocidos elementos de la llamada cienciaficción (ya H. G. Wells había «inventado» en 1895 la «máquina del tiempo»). Aquí se habla de «detectores» de, hechos pretéritos y de «proyectores espaciales». Vamos a asistir, pues, a un montaje de imágenes traídas del pasado y a su proyección estereoscópica (hoy hablaríamos, tal vez, de un «vídeo tridimensional»). En la lectura se precisarán algunos detalles «técnicos»: será importante fijarse en lo que se dice acerca de la reconstrucción de los diálogos, pero, sobre todo, veremos que no sólo se nos van a dar imágenes «reales», sino también pensamientos, cosas imaginadas por algún personaje: fundamental será el ruido del tren, que traduce un recuerdo y una obsesión claves.

La «proyección» será interrumpida por los «investigadores» con diversos comentarios. Algunos críticos han discutido la oportunidad de estos personajes: pensaban que eran innecesarios para la «historia» que se nos cuenta. Frente a ello, Buero ha defendido su presencia, insistiendo en que le resultaron imprescindibles para conseguir del público determinada actitud y dar a la obra la significación que se proponía. Será, pues, al reflexionar sobre tales intenciones y tal significación cuando deberemos juzgar esta cuestión. Pero abordemos la historia que se nos ofrece.

LA «HISTORIA»

Se nos presentan, pues, unas vidas marcadas por la guerra. Doblemente marcadas. Ante todo, por las secuelas de la misma contienda: muerte de una hija, depuración del padre, pobreza... Pero, sobre todo, marcadas por un dramático episodio del final de la guerra que separó al hijo mayor, Vicente, de los demás: fue el único que

pudo escapar en un tren hacia Madrid. Las consecuencias de tal hecho serían funestas. Y pronto surgirá ante el espectador la duda acerca de la responsabilidad de Vicente. En cualquier caso, desde entonces las vidas de unos y otros han ido por caminos muy distintos: en los años 60, cuando comienza la obra (el «experimento»), Vicente estará bien situado, «instalado» en la sociedad; en cambio, Mario, el hermano menor, vive pobremente en un semisótano con sus padres: una madre resignada y un padre que ha perdido la razón. Las relaciones de los dos hermanos con Encarna secretaria y amante de Vicente, pero enamorada de Mario completarán el tejido de estas vidas.

En las raíces del drama se articulan, pues, lo público (la guerra, las circunstancias políticas) y lo privado (la conducta de Vicente, la situación de la familia). Lo primero seguirá presente en la obra hasta donde podía tolerar la censura: está claro que la diferencia de posición entre Vicente y los demás reproduce la división entre vencedores y vencidos, entre integrados en el sistema y marginados. Lo segundo, «lo privado», será la base del proceso dramático: el suceso del tren es el hecho desencadenante, y la obra consiste en el lento descubrimiento de la verdad que aquel hecho encierra, con las terribles tensiones que conlleva tal proceso y la trágica consecuencia de la revelación final.

Naturalmente, esa trama encierra una densa y ambiciosa carga de ideas o temas. Esbochemos su estudio.

TEMAS FUNDAMENTALES

Lo dicho sobre lo público/lo privado nos indica que uno de los aspectos temáticos fundamentales de El tragaluz será la interrelación entre lo Individual y lo social. Ya hemos insistido en que, para Buero, la atención a lo segundo no disminuye la valoración de lo primero. En efecto, desde el comienzo de la obra, los investigadores (aparte la enigmática alusión a «la pregunta») atraen nuestra atención hacia «la importancia infinita del caso singular», acudiendo a la imagen de los árboles y el bosque. Sin embargo, pronto se verá cómo se pasa del caso singular al plano colectivo. Examinemos un punto esencial.

He aquí la aludida pregunta, que hace insistentemente el padre: «¿Quién es ése?» Pues bien, poco a poco iremos descubriendo el sentido profundo de lo que parecía una obsesión fruto de la locura. Se tratará precisamente de la atención al «caso singular», el afán por conocer y valorar a cada hombre en concreto (lo que un personaje llamará «el punto de vista de Dios»). Pero, como dirán hacia el final los investigadores, esa pregunta conduce cabalmente a descubrir al otro como prójimo, como «otro yo»: «Ese eres tú, y tú y tú. Yo soy tú, y tú eres yo». Y ello, a su vez, nos descubre el imperativo de solidaridad. He ahí cómo se ha saltado del plano individual al plano social. «Nos sabemos ya solidarios, no sólo de quienes viven, sino del pasado entero», llegarán a decir los hombres del siglo XXV o XXX.

Nótese, además, cómo Buero introduce, con los investigadores, lo que podríamos llamar un horizonte utópico: ellos nos hablan no sólo de un mundo solidario, sino incluso de un mundo que ha vencido la guerra, la injusticia y demás lacras del «pasado» (o sea, del siglo XX). Luego insistiremos en ello.

Otros temas se entretajan con lo dicho hasta aquí. Así, asistiremos a la confrontación entre dos actitudes frente al mundo: la acción y la contemplación. Se trata de aquella dicotomía que, procedente de Schopenhauer, conocemos tan bien por El árbol de la ciencia. La veremos enseguida encarnada en los dos hermanos.

Añadamos íntimamente ligada también al tema central aquella problemática de la libertad y la responsabilidad tan característica del autor. El tragaluz nos ofrece una muestra clara de lo que páginas atrás señalamos: cómo en la raíz de la tragedia hay una transgresión moral (lo que antes hemos llamado hecho desencadenante). De ahí la fuerza que cobra la idea de culpa (que incluso podría recordarnos la idea de «pecado original»), la cual lleva aparejada la de juicio y castigo o expiación. Son, como se ve, ingredientes esenciales de esa tragedia ética que es El tragaluz.

Pero todo ello se encarna en unos personajes y en los conflictos que los enfrentan.

LOS PERSONAJES

Daremos sólo unas sucintas notas que fácilmente podrán completarse en la lectura. En realidad, los personajes de *El tragaluz* son bastante esquemáticos, pues están concebidos como piezas de la dialéctica dramática que, ante todo, le interesa a Buero. No hay en ello nada de peyorativo: tal concepción de los personajes les confiere una función bien clara y hace más accesible el significado de la obra. Por lo pronto, podrían dividirse en dos categorías: quienes «han cogido el tren» (Vicente) y quienes lo han perdido (los demás).

Vicente representa, por un lado, la acción. Es el que «ha cogido el tren», en muchos sentidos. Se ha integrado «en el sistema», como suele decirse; está al servicio o es cómplice de los sectores dominantes. Puede tachársele de oportunista, de egoísta. Su comportamiento con el escritor Beltrán y, sobre todo, con Encarna inspirará toda nuestra reprobación. Pero atenderemos también a otros rasgos suyos: ciertos síntomas de tormento íntimo, entre los que se halla, claro está, el ruido del tren (tema de la culpa). ¿Por qué, por ejemplo, se siente atraído de modo creciente hacia el sótano?

Mario encarna, frente a su hermano, la contemplación. Y no sólo se le opone en ello: se sitúa al margen del sistema, se niega a integrarse en una sociedad cuya estructura rechaza; escoge ser víctima. Y frente al presunto culpable, se erige en acusador y juez. Pero su pretendida «pureza» contemplativa, ¿no es ineficaz o, más bien, no permite que el mundo siga siendo como es? Por otra parte, ¿no cabe hacer reservas ante su rigidez moral, ante su comportamiento implacable con su hermano?

El mismo Buero nos previno ante la tentación de convertir el drama en un conflicto de «buenos y malos». Aunque la balanza se incline del lado de Mario, el ideal sería según el autor una síntesis de los dos, de acción y contemplación. Vicente dice en un momento que «toda acción es impura»; pero añade: «¡No harás nada útil si no actúas!» (Hay aquí un eco evidente de *Las manos sucias* de Sartre). Y Mario, al final, se abrirá a la acción, no sin antes haber proclamado: «Yo no soy bueno; mi hermano no era malo»

El padre es la figura que más ha atraído la atención de críticos y estudiosos. He aquí uno de los personajes «anormales» que desempeñan papeles claves en el teatro de Buero. Su locura se presenta, de una parte, como producto de los sufrimientos de la guerra y, concretamente, del suceso del tren y de sus consecuencias; es, pues, otra víctima. Pero, de otra parte, sus desvaríos están trazados por Buero con toda intención. Ante todo, lo ha escogido para lanzar insistentemente pregunta («¿Quién es ese?»), cuya importancia hemos comentado. Y con ello se relaciona su «manía» de recortar figuras de las postales: «al qué puedo, lo salvo», afirma, lo cualquiera decir que «lo hace subir al tren» (tren que a veces confunde con el tragaluz). De él dice Vicente en broma: «Se cree Dios» Otras frases análogas nos conducirán a plantear la significación última del personaje del padre. ¿Es Dios? ¿Es algo así como el super-yo, especie de conciencia moral superior que los psicoanalistas asocian a la figura del padre? ¿Es, en un plano más abstracto, el Juicio que toda acción humana merecerá de otros hombres, presentes o futuros, como los «investigadores»? Nos movemos aquí en las dimensiones simbólicas que abundan en la producción de Buero y que permitirán un debate que no queremos cerrar.

la madre, víctima como el padre es, sin embargo, su antítesis. Frente al Juicio o la Justicia, ella encarna el amor y el perdón. «No quiero juzgarlo», dice de Vicente. Su condena apunta en otra dirección: «¡Malditos sean los hombres que arman las guerras!». Frente al odio y a la muerte, proclama con sencillez: «Hay que vivir».

«Hay que vivir», dice asimismo Encarna, y aunque la frase tenga en ella otros matices, es también una justificación de la vida, con sus impurezas ante la pureza radical de Mario. Encarna es otra víctima y no ha tenido fuerzas para evitar cierta degradación. Escindida entre los dos hermanos, su papel consistirá en aportar un factor más de índole, digamos, sentimental en el enfrentamiento entre ellos. Y, al final, propiciará una decisión significativa de Mario.

Queda un personaje Beltrán que no aparece en escena, pero del que se habla mucho. Representa al escritor disconforme e íntegro; pero su principal función es la de contribuir a la caracterización de los dos hermanos. Para Mano, es un modelo («Él ha salido adelante sin mancharse»), dice. Y Vicente queda definido desde la primera escena por su conducta con respecto a Beltrán.

ESTRUCTURA, TÉCNICAS ESCÉNICAS Y LENGUAJE

El desarrollo de *El tragaluz* como ya apunamos es esencialmente el avance paulatino, gradual hacia el descubrimiento de la raíz secreta del drama (aquel «pecado original»). El profesor Iglesias cita a Ibsen como modelo de ese proceso consistente en «revelar la mentira oculta en el pasado que lo distorsiona todo».

En ese sentido, durante la lectura, debe ponerse la máxima atención en la habilidad con que Buero va desvelando progresivamente el fondo del asunto: la guerra, el tren, la muerte de Elvirita, la locura del padre... y así hasta la revelación última. Como se ha dicho, esta estructura se halla emparentada con la del relato policiaco. A ello se une, como han señalado García Barrientos e Iglesias Feijoo, la índole de drama judicial (que la obra adquiere en sus últimas escenas (el alumno estará familiarizado con ambos géneros, a menudo fundidos, por el cine: ejemplo acabado sería una comedia, y película, como *Testigo de cargo* de Agatha Christie).

por lo demás, la construcción de la obra se presenta, en sus dos Partes, como una sucesión de grandes bloques separados por intervenciones de los investigadores en las que, entre otras cosas, se marcan unas elipsis temporales:

Parte primera. Primer día. Otro día, «siete días después».

Parte segunda: Ocho días más tarde. «Veintiséis horas después». «Once días después».

Cada uno de estos bloques es más o menos complejo. Luego se verán las subdivisiones que establecemos para su estudio.

La acción que dura en total algo menos de un mes se articula como una sucesión de confrontaciones diversas: Vicente–Encarna, Vicente–Mario, Mario–Encarna, etc. Así hasta culminar en la escena conjunta que precede al desenlace. Al hilo de tales confrontaciones, además de irse perfilando los personajes, va aumentando la tensión dramática que conduce inexorablemente a la tragedia.

el espacio escénico en que tal proceso se desarrolla merece gran atención. Como sabemos, uno de los rasgos de la «construcción abierta» propia de esta etapa de Buero es la renuncia a los espacios únicos trazados con criterio realista. *El tragaluz* nos muestra un escenario múltiple en el que se «suscita», como dice el autor, la «impresión, a veces vaga», de varios lugares: la vivienda en el semisótano, la oficina, la calle (un cafetín, un muro callejero).

Debe advertirse el alcance simbólico de tal disposición. La oficina será, naturalmente, el ámbito del «sistema», la conexión con el mundo de los sectores dominantes como confirmará, desde el comienzo, la conversación telefónica. A ella se opone el sótano, ámbito de las víctimas, de los sojuzgados o marginados «los de abajo». Y llegamos, en fin, al tragaluz, «metáfora escénica» fundamental. Su significado, como se discutirá, es complejo: comunicación de «los de abajo» con el mundo, y cosa importante, con los espectadores, lugar sobre el que cada personaje proyecta sus obsesiones...

Otros aspectos técnicos deben apuntarse. Así, los efectos de luminotecnia («ráfagas de luz», cambios de intensidad según el lugar enfocado, sombras proyectadas a través del tragaluz) cuya función es evidente. Y efectos sonoros como esa otra «metáfora escénica» que es el ruido del tren. Con ello estamos, según vimos, ante uno de los citados efectos de inmersión, pues nos hace penetrar en las obsesiones de los personajes. Otros

efectos de inmersión serían ciertas escenas acerca de las cuales se nos dice que no se sabe si son «reales» o si son también imaginadas por algún personaje (las apariciones de la prostituta, la voz de la pareja que habla de un hijo...).

En fin, el lenguaje o estilo de Buero no ha sido, curiosamente, objeto de atención especial por los estudiosos, ni en esta ni en otras obras. Sencillez, pulcritud, sobriedad son los apelativos que suelen emplearse. Pero también se ha hablado de cierta dureza o «falta de elasticidad». Se señalará la intensidad expresiva de ciertos momentos, pero siempre al servicio de la más plena comunicación con el espectador. Doménech lo ha resumido todo ello con acierto; citemos un párrafo suyo:

Como fuere, no es en este terreno donde el dramaturgo se ha propuesto sus mayores audacias formales. Buero no es, como Valle Inclán decía de sí mismo, "un heterodoxo del idioma". Por el contrario, ha tendido a forjar un lenguaje cuya sobriedad y pulcritud se emparejan con una gran funcionalidad y eficacia escénicas.»

SIGNIFICACIÓN DE EL TRAGALUZ

De todo lo expuesto se deducirá fácilmente que la significación de El tragaluz es compleja y debe buscarse en varios planos:

En el plano más concreto, histórico, hay un testimonio y protesta ante nuestra guerra civil y sus secuelas, apuntando especialmente a quienes «tomaron el tren» de los vencedores. Por cierto, debemos consignar que fue la primera obra teatral que, dentro de España, enfocaba la guerra civil desde el lado de quienes la perdieron. (Se notará, sin embargo, cómo Buero tuvo buen cuidado de no decir en ningún momento de qué guerra se trataba, con lo que la censura tuvo que cerrar los ojos.).

En un plano social más amplio, la obra contiene un juicio de nuestra época, de la sociedad actual no sólo española, dividida en dominadores y dominados, con las frustraciones y sufrimientos que ello comporta.

En un plano aún más general (a la vez social, ético y, si se quiere, filosófico), es una llamada a armonizar lo individual y lo colectivo, una exigencia de atender al «caso singular» con un talante fraterno que conlleva el deber de solidaridad. Y ello con la mirada puesta en un mundo de paz y de justicia hacia el que hay que avanzar, aunque esté lejano: los mismos «investigadores» afirman que «se tardaría» aún siglos en alcanzarlo, lo cual no es excusa para dejar de avanzar, según quiere sugerirnos Buero.

Lo que acabamos de decir nos lleva de nuevo al papel de los investigadores y a la significación o propósito del «experimento». ¿Eran necesarios aquellos personajes y ese artificio, se preguntaba, para presentar «la historia»? La intención de Buero se comprenderá partiendo de unas palabras claves que, al final de la obra, dirige el investigador a los espectadores «del siglo XXV»:

«Si no os habéis sentido en algún instante verdaderos seres del siglo veinte, pero observados y juzgados por una especie de conciencia futura; si no os habéis sentido en algún otro momento como seres de un futuro hecho ya presente que juzgan, con rigor y piedad, a gentes muy antiguas y acaso iguales a vosotros, el experimento ha fracasado.»

Apuntan estas palabras a esa participación del espectador que siempre busca Buero. Son una invitación a que el espectador, con actitud crítica, juzgue y se juzgue, y a saber que seremos juzgados por el futuro (perspectiva de la Historia). Tal es la justificación del «experimento».

Ello debe completarse con unas reflexiones sobre el final (o «epílogo», en sentido estricto) de la obra. Es un buen ejemplo de «final abierto», tendente asimismo a que el espectador «prolongue» con su reflexión la obra. Véanse las últimas palabras de Mario: «Quizá ellos algún día, Encarna... Ellos sí, algún día... Ellos ...» ¿Qué interrogantes lanzan al espectador esas frases cortadas? ¿Quiénes son «ellos»? ¿Los hombres de otras

generaciones? ¿Nosotros mismos? ¿Y qué se espera «quizás» de «ellos»? Este final encierra, sin duda, una llamada a la esperanza (recordemos que, para el autor, no están reñidas la tragedia y la esperanza). Y junto a ello, Buero busca, como apuntábamos una respuesta: un esfuerzo de superación moral y una voluntad de caminar hacia un mundo mejor. Tales son, para él, funciones que debe desempeñar el teatro.