

Orientaciones para el estudio de *El tragaluz*

1. Estructura dramática

Un análisis de la obra debe comenzar por distinguir el *experimento* de la *historia* recuperada y establecer las relaciones entre uno y otra (véase I). El estudio de tales relaciones permitirá abordar la cuestión más debatida por la crítica (Documentos núms. 9 y 10):

1. ¿Es el experimento un añadido eliminable o forma parte esencial de la estructura del drama? ¿Afecta sólo a la forma o también al contenido?

El experimento fue un hallazgo posterior a la concepción de la historia familiar. José Osuna lo ha relatado: «Buero me llamó un día y me contó la obra de cabo a rabo, pero sin experimentadores. Al finalizar, me dijo: 'Hay algo que falta, hay algo que tengo que meter ahí y que no veo claro, pero deseo desarrollar todo mi pensamiento; así que no sé si voy a crear un coro o si voy a transformar el juego de los personajes, porque noto que hay cosas que se me han quedado dentro y que tengo que decir en esta obra.' A los cinco o seis días me llamó para decirme: 'Ya he encontrado la solución.' La solución era los dos ex-

perimentadores o narradores» («Coloquios en ABC. El tragaluz de Buero Vallejo», ABC, 2-VI-1968).

2. ¿Cómo debe interpretarse este dato? ¿Es indiferente el orden en que el autor concibe los distintos elementos de una obra? ¿Se trata, por el contrario, de una prueba a favor del carácter añadido —y superfluo— del experimento?

El principio de verosimilitud afecta también (y, acaso, sobre todo) a la literatura de ficción científica. Sabemos que lo imaginado por algunos autores ha sido, incluso, confirmado después por la realidad.

3. ¿Resulta verosímil que algún día puedan recobrase imágenes del pasado? ¿Y pensamientos susceptibles de ser visualizados? ¿Cómo justificar, en tal supuesto, que los sonidos sean «irrecuperables»? ¿De qué manera afecta a la comprensión de la historia saber que las palabras y los ruidos han sido «añadidos»?

En ocho ocasiones intervienen los investigadores interrumpiendo el desarrollo de la historia dramática.

4. Resumir el contenido de cada una de las intervenciones de *Él* y *Ella*.

Cada aparición de estos personajes produce un efecto de «distanciamiento»: la historia queda interrumpida y el espectador *cae en la cuenta* de que aquello a lo que asiste no es sino una «representación» (el experimento). Se distancia así del drama fa-

miliar, de los personajes con los que, emotivamente, podía haberse identificado.

5. ¿Qué palabras de los investigadores están destinadas a conseguir un efecto distanciador? En 8 se ofrece un ejemplo. Citense otros.

Él y Ella interrumpen la historia también para comentarla. Asumen así el papel de «explicadores» que aclaran racionalmente algunos aspectos e informan de otros (ver 1, 8 y 25).

6. ¿En qué pasajes se pone de manifiesto esta función? La información que suministran en cada uno, ¿es o no necesaria para la comprensión de la obra?

Además de estas dos funciones (distancia y reflexión), que coinciden con las del narrador brechtiano, el autor señala una tercera, emotiva, que se propone conmover al espectador (Documento núm. 10).

7. ¿Mediante qué recurso se consigue este efecto de sobrecogimiento? ¿Puede señalarse algún momento en que resulte especialmente predominante?

La investigación emprendida por Él y Ella es, en definitiva, la misma que plantea El padre cada vez que formula «la pregunta» (véase 14).

8. ¿En qué otros aspectos puede constatarse una relación entre el experimento y el significado de la historia?

No creemos que el experimento confiera a la obra una estructura abierta o narrativa. Más bien la pone en relación, como se ha dicho, con la forma dramática que se conoce como «teatro dentro del teatro». Recordemos que ésta consiste, esencialmente, en que, dentro de la representación de una ficción dramática *primera*, se representa un *segundo* drama, que es ficticio (teatro) respecto del primero, que representa la «realidad».

9. ¿Cuáles serían los dramas primero (incluyente) y segundo (incluido) en el caso de *El tragaluz*? ¿Presentan el mismo grado de realidad (o de ficción) los investigadores y los personajes de la historia?

Los personajes del primer drama son «espectadores» de los del segundo. Por eso el público real se identifica con los primeros.

10. ¿A qué personajes, pues, se ve obligado a asimilarse el espectador de *El tragaluz*?

Sin embargo, en esta obra el público se encuentra en una posición ambigua, reclamado a la vez por los dos universos dramáticos.

11. ¿Qué motivos solicitan también su identificación con los personajes del drama segundo (la historia)? Defínase la relación del público con los dos grupos de personajes.

Nos encontramos, pues, ante una *variante* del «teatro en el teatro». En este caso el drama segundo no es el resultado de una representación teatral sino que *se proyecta* en el experimento. Por otra parte, en *Hamlet*, de Shakespeare, o en *Esta noche se*

improvisa, de Pirandello, son personajes del drama primero los que representan, como actores, a los personajes del segundo drama.

12. ¿Cómo se relacionan, sin embargo, los investigadores y los personajes de la historia? ¿Existe alguna posibilidad de contacto entre unos y otros? ¿Sería concebible, por ejemplo, que *Él* y *Ella* dialogasen con Mario, con Vicente, con El padre o que entraran en los lugares de éstos, en el semisótano, en la oficina, etc.?

Si en el terreno de la ficción se trata de un experimento científico, lo que se lleva a cabo de una manera *efectiva* es un experimento de *participación teatral*. En la intervención que sigue a la muerte de Vicente, *Él* explica claramente qué se pretende con el experimento.

13. Identifíquese la réplica a que nos referimos y explíquese su significado. De acuerdo con la propia experiencia de lectura, ¿se consigue lo que se pretende o resulta un experimento fracasado?

La obra se presenta dividida en dos partes, sin indicación alguna sobre las unidades menores (escenas, cuadros o episodios) que integran cada una. La segmentación de éstas no resulta fácil, debido, sobre todo, a la utilización de varios escenarios simultáneamente. Entre las dos primeras intervenciones de la pareja del futuro se pueden distinguir dos unidades: la primera, centrada en la oficina, presenta y caracteriza a Vicente y Encarna; la segunda transcurre principalmente en el semisótano e introduce a los tres personajes restantes.

14. Resumir el contenido de cada uno de estos «cuadros».

La segunda y la tercera aparición de *Él* y *Ella* delimitan una clara unidad de acción dramática, la que tiene lugar en el cafetín entre Mario y Encarna.

15. ¿Con qué nuevos elementos se enriquece nuestro conocimiento de la trama y de los personajes? ¿Se repiten «informaciones» apuntadas antes? Anótense unos y otras.

De acuerdo con el criterio que venimos observando:

16. ¿Qué unidades («cuadros») pueden distinguirse hasta el final de la primera parte? Enumerar los rasgos esenciales del contenido de cada una.

La estructura de la parte segunda es menos compleja. Cada intervención de los investigadores marca los límites de un «cuadro» en el desarrollo de la historia.

17. Delimitar los tres cuadros y resumir el contenido de cada uno.

Rainer Müller considera que «el primer acto resulta un poco largo» («Nota sobre *El tragaluz*», Madrid, 27-XII-1967, p. 24).

18. ¿Se encuentra la primera parte sobrecargada de elementos? ¿Se podría prescindir de algunos sin que se resintiera la acción dramática ni la comprensión de la obra?

Tomemos en cuenta la tradicional disposición de la materia dramática en «planteamiento», «nudo» y «desenlace».

19. ¿Qué parte o partes de la obra corresponden al planteamiento o exposición del conflicto? ¿Toda la primera parte es expositiva o hay momentos en ella de tensión conflictiva? ¿Contiene la segunda parte pasajes de carácter expositivo? ¿Dónde puede localizarse el nudo o punto de máxima tensión dramática? ¿Y el desenlace? ¿Es posible marcar con precisión la frontera entre uno y otro?

La inserción en la estructura de la obra del último cuadro plantea algunos problemas.

20. ¿Forma parte de la acción dramática? ¿Constituye su verdadero desenlace? ¿O se trata, más bien, de un «epílogo», que transcurre fuera de la acción dramática, después de que ésta haya alcanzado su final con la muerte de Vicente? ¿Es una parte separable del resto de la obra?

Imaginemos una representación en que se suprimiera esta última escena.

21. ¿Se perderían elementos esenciales de la acción? ¿Cómo afectaría la supresión al significado de la obra? Defínase, en consecuencia, la función de este cuadro en la estructura dramática.

2. La «fábula» (la historia)

La «fábula» está constituida, en realidad, por el relato de dos historias: la que sucede en el presente de los personajes (1967) y

corresponde a cuanto vemos en escena, y la que ocurrió años atrás, recién terminada la guerra civil, y se nos va revelando paulatinamente en las palabras de los personajes.

22. Resumir brevemente el argumento de cada una de las «historias».

La manera de ir descubriendo la historia del pasado constituye un recurso de técnica dramática que vale la pena estudiar.

23. ¿Cómo dosifica el dramaturgo las informaciones sobre el episodio de la estación (alusiones que preparan revelaciones posteriores, que despiertan o avivan el interés; relatos completos y versiones deformadas; dilaciones y datos que, relacionados entre sí, van prefigurando la verdad... hasta llegar a la revelación final)?

Las dos épocas históricas precisas que sirven de telón de fondo a uno y otro episodio son objeto de tratamiento crítico.

24. ¿Cómo aparece tratada la sociedad española contemporánea? ¿Qué aspectos resultan criticados? ¿Cuál es la intención de las alusiones a la televisión, al frigorífico o al automóvil? ¿Qué otros elementos apuntan en el mismo sentido? ¿Y respecto a la inmediata posguerra? ¿Qué rasgos la retratan? ¿Llegan a formularse juicios sobre ella? ¿Directa o indirectamente? ¿Existen referencias a la guerra (civil)?

Las dos historias presentan no pocos paralelismos. Un personaje de la del pasado no forma parte de la historia presente y otro de ésta no participó en aquélla (véase 24).

25. ¿Qué relación significativa une a estos dos personajes, Encarna y Elvirita?

He aquí otros paralelismos: tren-tragaluz (ver 4), tren-oficina, sótano-sala de espera...

26. Complétese la relación. ¿Qué afinidad significativa se descubre en cada caso?

Ambas historias están íntimamente trabadas. Es en la del pasado donde todos los elementos de la historia presente encuentran su sentido (la locura de *El padre*, la marginación de Mario, el enfrentamiento de los hermanos, etc.). La *verdad* sobre lo ocurrido en aquella estación se convierte en la clave de los conflictos del «presente». Y este aspecto es el que permite considerar que *El tragaluz* responde a la estructura del «drama judicial», lo mismo que —por citar el ejemplo más ilustre— *Edipo rey*, de Sófocles.

27. ¿Qué coincidencias se advierten al comparar las fábulas de ambas «tragedias»?

La escena culminante se desarrolla, como advertimos en 23, en forma de juicio.

28. ¿Cómo se reparten entre los personajes los siguientes cometidos: juez, fiscal, defensor y testigos? ¿Con qué derecho y de qué forma asume cada cual su función? (Véase 9.)

En esta escena convergen, en fin, las dos historias a que nos venimos refiriendo.

29. ¿Cómo se produce tal fusión? ¿Resulta Vicente conde-
nado *solamente* por lo que hizo cuando era un niño? ¿Qué
sentido tiene la presencia de dos testigos ajenos al episodio
de la estación?

3. Personajes

Hemos dicho que los personajes buerianos presentan los ca-
racteres individuales de seres humanos concretos y complejos.

30. ¿Confirman los personajes de *El tragaluz* tal afirma-
ción? Si es así, deben señalarse los rasgos que individualizan
a cada uno.

También se ha dicho que se trata de piezas dramáticas subor-
dinadas a la significación (Documento núm. 3).

31. ¿Cómo se manifiesta tal subordinación en cada perso-
naje? ¿Puede considerarse que encarnan ideas? ¿Cuáles, res-
pectivamente? ¿Se advierten afinidades y oposiciones que per-
mitan alguna clasificación?

El padre

32. Trácese un retrato con los rasgos pertinentes desde el
punto de vista dramático.

Su locura lo asimila a un tipo de personaje que se repite en el teatro de Buero Vallejo.

33. ¿Qué características de los locos (o ciegos) buerianos presenta El padre? Locura y lucidez (sus «manías»). El mito de Tiresias. Relación con la soledad. ¿Se convierte en conciencia de algún personaje cuerdo?

Se ha escrito que su presencia introduce en el drama una cierta dosis de humor.

34. Localicense las réplicas en que el efecto humorístico sea evidente. ¿Qué intención o significado atribuirles? ¿Cabe la comparación con el *teatro del absurdo*?

Paradójicamente, este personaje que parece ausente, aparte de su locura, ocupa en realidad la posición central en el conflicto.

35. ¿De qué forma se plasma dramáticamente esta paradoja? Definir su relación con cada uno de los demás personajes.

La significación simbólica, que indudablemente posee, es de una ambigüedad intencionada.

36. ¿Qué réplicas, además de la comentada en 6, sugieren la relación entre El padre y Dios? ¿Resultan suficientes para fundamentar una interpretación en este sentido? ¿Existen otros posibles argumentos? ¿Es significativa la designación genérica («El padre») frente a los nombres propios de otros personajes? Discútase la interpretación propuesta en el documento núm. 13. ¿Hay otras posibles?

Mario

37. Enumerar los rasgos que lo caracterizan dramáticamente. Defínanse sus relaciones con los restantes personajes. ¿Ama a Encarna desde que se inicia la acción? ¿Cambian sus sentimientos hacia ella? ¿Cuándo y en qué sentido?

En el curso del diálogo queda identificado como personaje «contemplativo».

38. ¿Cómo encarna Mario la contemplación? ¿Es su único representante en la obra?

Es, además, consciente de su pertenencia a esta estirpe de personajes buerianos (ver 13).

39. ¿Con qué argumentos defiende la actitud contemplativa ante la vida?

En buena medida es el depositario de la exigencia ética característica de este teatro (véase documento núm. 11).

40. ¿Es un personaje enteramente positivo? Si no, ¿cuáles son sus errores o sus culpas? ¿Qué sentido tiene el sueño (ver 10)? ¿En qué momento comprende —y explica— Mario su significado?

Vicente compara a Mario, despectivamente, con Don Quijote (véase 19).

41. Paralelismo entre los dos personajes: semejanzas y diferencias. ¿Se puede relacionar al héroe cervantino con algún otro personaje de la obra?

La crítica ha hablado de «cainismo» como trasfondo mítico del enfrentamiento entre los dos hermanos (véase 20).

42. ¿Parece suficientemente justificada la relación? ¿Presenta un componente cainita la personalidad de Mario? Estudio de los pasajes en que se ponga de manifiesto.

Vicente

43. Caracterización como personaje dramático y relación con los restantes personajes. ¿Mediante qué rasgo puede oponerse a todos ellos?

Es un personaje paralelo —y contrario— a Mario. Representa la opción «activa» ante la vida, conscientemente asumida.

44. ¿Cómo encaja Vicente en el modelo de «personaje activo»? ¿Presenta alguna peculiaridad? ¿De qué manera defiende (o justifica) la «acción»? Valoración de sus argumentos y sus actos (ver documentos núms. 6 y 11). ¿Presenta su personalidad perfiles que puedan considerarse positivos?

Vicente es sin duda culpable; pero, al mismo tiempo —se ha dicho—, es también víctima.

45. ¿Víctima de qué? ¿Cuál es el alcance de la condena que recae sobre él, más allá de su «caso singular»?

La maquinaria trágica avanza de manera implacable hasta su terrible castigo.

46. ¿Es arrastrado Vicente al desenlace o éste se produce, en alguna medida, con su colaboración? ¿Cómo se interpreta la frecuencia, cada vez mayor, de sus visitas al semisótano? ¿Y qué significado atribuir a su muerte: venganza, justicia poética, exceso demencial de El padre...?

La madre y Encarna

Ricardo Doménech ha escrito: «La madre y Encarna no contienen excesivas complejidades, y su posición en el desarrollo del drama es unívoca y de carácter primordialmente funcional» («Introducción», edición citada, p. 37).

47. Discútase la afirmación anterior aportando argumentos a favor o en contra. ¿Existe alguna coincidencia en la función dramática de una y otra (ver 12)?

La madre es el único personaje que, sabiendo (o intuyendo) la verdad, intenta impedir que la investigación se lleve a sus últimas consecuencias (véase 16). Su empeño está destinado al fracaso en un universo, el trágico, regido por el principio de que «siempre es mejor saber, aunque sea doloroso». En un cierto sentido —antitrágico y antiteatral— este personaje representa una defensa de *la vida*.

48. ¿Está dotada de suficiente poder verbal para defender su actitud? ¿Posee un carácter fuerte que le permita imponer su punto de vista? ¿Comprende (al menos *cordialmente*) desde el principio lo que Mario sólo descubre tras la muerte de Vicente? ¿Qué puede significar que la de este personaje sea la última imagen que se ofrece al espectador (ver 26)?

También en este caso, la denominación genérica («La madre») es susceptible de interpretación. Suele considerarse el amor materno como el más incondicional, capaz incluso de trascender el juicio moral.

49. ¿Qué relación mantiene con cada hijo? ¿Es realmente Vicente su preferido? ¿Sería su valoración de Encarna otra muestra de lucidez *cordial*? Análisis de su actitud respecto a El padre.

Encarna tiene un pasado propio, ajeno al de la familia protagonista. Durante la primera entrevista con Mario en el cafetín lo relata ella misma.

50. ¿Es una víctima, alguien que no ha subido al tren de la vida? ¿En qué se diferencia su actitud de la de Mario y El padre, víctimas también? El fantasma de la prostitución se cierne sobre ella; ¿es ya una prostituta? ¿Evoluciona en el transcurso del drama? ¿De qué forma y en qué sentido?

Además del paralelismo con La madre y del significado que, en su demencia, le atribuye El padre, Encarna es un personaje-espejo en el que se reflejan la personalidad de cada hermano y la rivalidad que los enfrenta (véase 20).

51. Estudio de esta función: ¿Cómo sirve a la expresión de los caracteres de Mario y Vicente? ¿Qué aspectos de cada uno se manifiestan dramáticamente a través de ella?

Otros personajes

La esquinera y El camarero son personajes «mudos». El espectador de la representación los ve; en el texto escrito su *presencia* queda plasmada en las acotaciones. De especial importancia son las que describen a cada personaje en su primera aparición.

52. ¿Qué rasgos destaca el dramaturgo en el breve retrato que ofrece de ellos? Resumen y sentido de cada una de sus intervenciones. ¿De qué forma se relaciona La esquinera con Encarna? Función dramática de uno y otro personaje.

Eugenio Beltrán es también un *personaje* del drama, aunque nunca aparezca en escena. Su presencia se advierte, además de en los carteles que reproducen su efigie, en las palabras de Mario, Encarna y Vicente (véase 2).

53. ¿Qué información contienen los pasajes en que se habla de Beltrán? ¿En qué momentos se nota su «presencia» (fantasmal) con más intensidad? Significado y función del personaje. Discusión razonada del carácter autobiográfico que algunos le atribuyen.

4. El tiempo

El tiempo es elemento fundamental en la estructura de la obra. Hay que comenzar por distinguir el tiempo del experimento del tiempo de la historia, ambos ficticios, sin perder de vista el tiempo real de la representación.

El experimento se desarrolla en un futuro que queda sin precisar en el texto. R. Müller lo localizaba en el siglo XXII, J. M.^a de Quinto en el XXIII... Buero Vallejo piensa que podría tratarse del siglo XXV o el XXX.

54. Defiéndase una datación del experimento. ¿Cuál es su duración? ¿Coincide con la de la representación teatral?

La historia que los investigadores recuperan del pasado transcurre en «la segunda mitad del siglo XX», según sus palabras.

55. ¿Qué elementos permiten fechar con más precisión la acción dramática? ¿Son los personajes y sus espectadores reales rigurosamente contemporáneos (1967)?

Considérese la edad «actual» de los personajes y la que tenían al final de guerra (civil, 1939).

56. Determinar la duración exacta del tiempo de la historia. ¿Cómo se marcan las diferentes elipsis o saltos de tiempo (ver 11, 15, 22 y 25)? ¿Se encomienda una función dramática importante al transcurso del tiempo? ¿Asistimos a acciones distintas que ocurren simultáneamente? ¿Mediante qué procedimiento?

Es claro que los planos temporales del experimento y de la historia son paralelos, sin posible contacto. Pero los investigadores dicen aprovechar para su segunda intervención el minuto que tardará Mario en llegar al café (véase 8).

57. Comentario de este pasaje: ¿Puede tratarse de un defecto de construcción? Propóngase alguna interpretación.

El público de la representación se ve solicitado, a la vez, por las dos dimensiones temporales. Como asistente al experimento, pertenece al futuro en que éste se lleva a cabo; pero no puede dejar de reconocer en los personajes de la historia a sus propios contemporáneos. En esta duplicidad se basa el experimento de participación que la obra plantea (Cuestiones 9-13 de estas orientaciones).

58. ¿Qué propósito se persigue mediante tal juego de perspectivas temporales? ¿De qué manera afecta al significado de la obra? Valórese la función encomendada al tiempo en la estructura del drama.

5. El espacio

La representación de cada uno de los dos mundos dramáticos tiene lugar en un espacio representado diferente. El del experimento queda delimitado en la primera aparición de *Él* y *Ella*: entran por el fondo de la sala y desde ella se dirigen al público; suben después a la escena y continúan su intervención, pero manteniéndose fuera del escenario de la historia, oculto tras el telón cerrado.

59. Determinar con precisión el espacio dramático del experimento: ¿Ocupa el conjunto de la sala y la escena? ¿Qué «personajes», además de *Él* y *Ella*, llenan este espacio? ¿Se produce una dramatización del público, una inclusión de éste en el universo ficticio?

El espacio de la historia se localiza en la escena.

60. ¿Está incluido en el espacio del experimento? ¿Se trata de un espacio cerrado, inaccesible a los investigadores (y al público dramático)?

La oposición entre los dos espacios se expresa sobre todo mediante la iluminación: al experimento corresponde una luz «siempre blanca y normal»; las iluminaciones del espacio de la historia «crean, por el contrario, constantes efectos de lividez e irrealidad».

61. ¿Qué sentido tiene una disposición tal de la iluminación? ¿Es coherente con el planteamiento dramático presentar el experimento (el futuro) como lo real y la historia (el presente) como lo irreal? ¿De qué manera afecta a la participación del público?

El espacio destinado a la historia representa tres lugares que ocupan la escena simultáneamente. Esta estructura produce generalmente un efecto anti-ilusionista.

62. ¿Sucede así en el caso de *El tragaluz*? ¿O está dramáticamente justificado el empleo del escenario simultáneo? ¿Por

qué? ¿Puede afirmarse incluso que produce el efecto contrario, es decir, que acentúa la ilusión de realidad?

La oficina ocupa el tercio izquierdo de la escena, sobre un plano elevado.

63. ¿Qué personaje aparece asociado a este lugar, contagiándolo de sus valores (o contravalores) significativos? ¿Qué razones permiten sostener que Mario y Encarna, que también pisan este escenario, lo hacen como «intrusos», no pertenecen en realidad a él?

La altura opone este espacio a los otros dos y lo separa de ellos. A través de ella queda asociada la oficina con una de las imágenes centrales del pensamiento de la obra: el tren.

64. ¿Se puede atribuir valor significativo a la altura? ¿En qué se basa la relación entre la oficina y el tren? Cítense los lugares del texto en que se sugiere tal relación. ¿Es un espacio de «contemplación» o de «acción»? ¿Cómo puede interpretarse que sólo este espacio permanezca vacío y sumido en la oscuridad durante la escena final, en el momento de la esperanza?

El espacio de primer término representa los dos extremos visibles de un tramo de calle, entre los que se alza la cuarta pared (invisible) del semisótano: a la izquierda, la faja frontal de un muro callejero; a la derecha, la terraza de un cafetín.

65. ¿Qué personaje, entre los principales, debe considerarse «titular» de este lugar? ¿Existe alguna afinidad significativa?

tiva entre éste y los dos personajes secundarios adscritos al mismo espacio? ¿Es un espacio de víctimas? ¿Qué personaje actúa en él como «intruso» (sólo un instante)? ¿Cómo se relaciona Mario con este espacio?

Se trata del único escenario que representa un espacio exterior.

66. ¿Parece fundado considerar que el exterior (la calle) representa el presente, frente a los dos interiores, anclados en el pasado del conflicto original: la oficina-tren y el sótano-sala de espera. ¿Cómo explicar que la proyección final a la esperanza se haga precisamente desde la calle?

El semisótano, que ocupa las dos terceras partes de la escena, constituye el subespacio dramático principal.

67. ¿Qué tres personajes lo definen? ¿Es un espacio de víctimas? ¿Se repliega hacia el pasado o está abierto hacia el presente y el futuro? ¿Puede defenderse que se trata de un espacio de «contemplación»?

La crítica ha atribuido diferentes significados simbólicos a este escenario (Documento núm. 8).

68. ¿Se aprecian ambivalencias significativas (por ejemplo: pozo de oscuridad, pero también de luz, de la verdad; hogar de víctimas, pero también sala del juicio...)? Ofrezcense una interpretación coherente del significado de este espacio.

En la cuarta pared del semisótano se encuentra el tragaluz.

69. Resumen y comentario de las escenas en que forma parte de la acción (ver 13 y 18). ¿Por qué confunde El padre el tragaluz con el tren (ver 4)? Determinar el valor de este elemento escenográfico en relación con el significado de la obra (véase documento núm. 12).

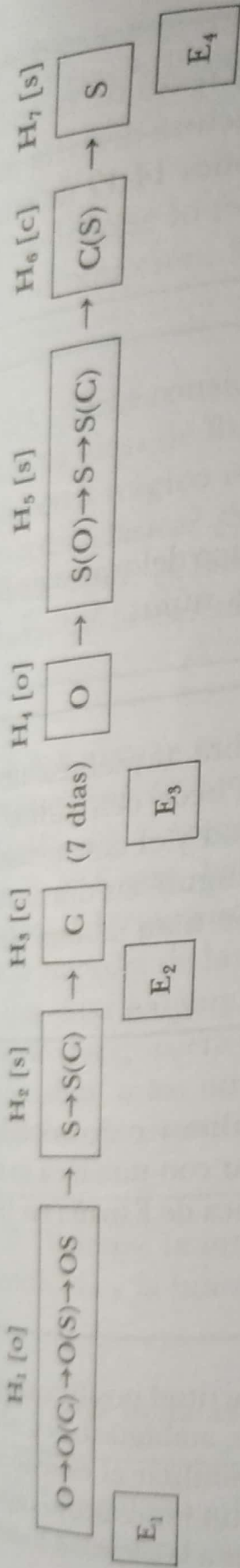
Precisamente por estar ubicado en la cuarta pared, el tragaluz se convierte en la brecha que comunica el cuarto de estar de la familia con la calle, en primer término, y más allá con la sala, con los espectadores.

70. ¿Qué consecuencias se siguen en lo que respecta a la participación del público? ¿Parece justificado que el título de la obra sea precisamente *El tragaluz*?

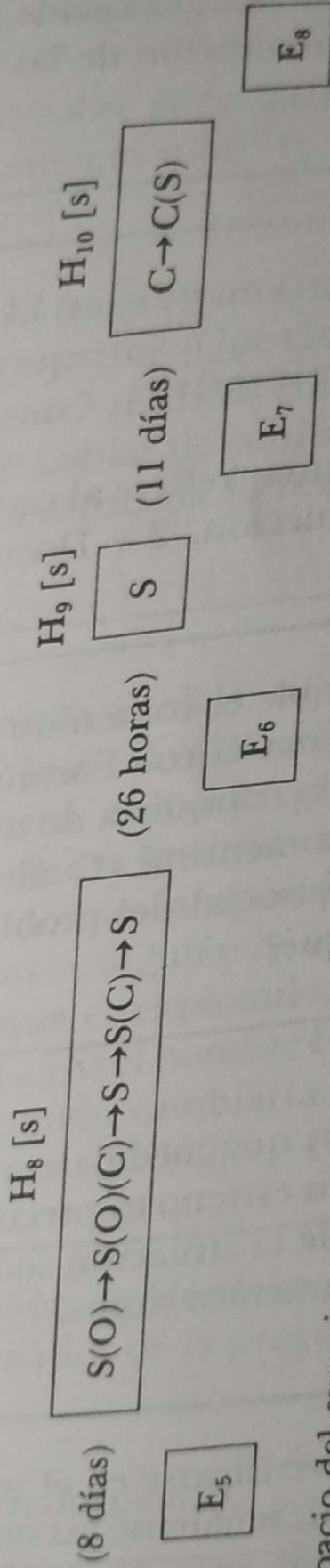
La articulación lineal de los diferentes espacios dramáticos a lo largo de la representación no resulta fácil de definir. Considerando presente o en funcionamiento un espacio cuando acoge una acción —o, al menos, una presencia— significativa, hemos propuesto en un artículo reciente la siguiente representación del *sintagma* espacial:¹

¹ Cfr. J. L. García Barrientos, «Consideraciones semiológicas sobre el espacio escénico en *El tragaluz*», *Actas del Coloquio Internacional sobre Semiótica del teatro*, Roma, 25-27 de noviembre de 1983. (En prensa.)

Parte Primera



Parte Segunda



E = Espacio del experimento.

H = Espacios de la historia.

[] = Espacio principal (núcleo) de cada cuadro o sintagma de la historia.

O = Oficina.

C = Calle-café.

S = Semisótano.

() = Ausencia de diálogo.

71. Cotejar el esquema propuesto con el texto de la obra: verificación o discusión. ¿Coincide la estructura descrita con la obtenida en la resolución de las cuestiones 14-17 de estas Orientaciones?

6. Cuestiones de síntesis

Recuérdese cuanto se refiere al carácter ético del teatro de Buro Vallejo (Introducción, 2 y Documentos núms. 3, 6, 7, 11).

72. ¿Es reductible el contenido de la obra al planteamiento de un problema ético? Formúlese. ¿Puede describirse el conflicto como la conquista de una verdad y el desenmascaramiento de una mentira? ¿Cuáles? Distinguir las dimensiones individual y social del problema. ¿Se trata de una obra política? ¿Por qué?

Para valorar en qué medida era «posibilista» o no la obra en el momento de su estreno es preciso contar con una idea lo más precisa posible de la situación sociopolítica de España en 1967. Véanse los Documentos núms. 1, 2 y 6.

73. ¿Puede verificarse en el texto la actitud posibilista del autor? Si es así, señálense las omisiones, ambigüedades, alusiones indirectas, etc., destinadas a posibilitar el estreno de la obra. ¿Se trata, por el contrario, de un espectáculo capaz de «provocar un cataclismo», de empujar a la sociedad a «otra

guerra de exterminio»? Exprésese una opinión razonada sobre el posibilismo en general.

Considérese lo explicado sobre el carácter trágico de este teatro (Introducción, 3 y Documento núm. 4).

74. ¿Debe considerarse *El tragaluz* una tragedia, de acuerdo con las ideas de Buero al respecto? ¿Qué elementos presentan un perfil trágico más patente? ¿Existen coincidencias con la tragedia clásica? ¿Se puede hablar de conflicto entre libertad y necesidad? ¿Cómo queda afirmada la responsabilidad humana? ¿Y la esperanza?

La «pregunta» es seguramente la clave significativa más importante (ver 6, 14 y 21). José Monleón la comentaba así: «¿Quién es? —pregunta Buero, como preguntaba hace poco Jean Paul Sartre, hablando de esa general compasión por los muertos del Vietnam, estéril por su incapacidad de vivir una a una la tragedia de las víctimas—. ¿Quién es ese que muere? ¿O ese que pasa hambre, o ese que es explotado, o ese que ha de callar lo que quisiera decir?» (...) Si el hombre fuera capaz de 'individualizar' a los otros, el mundo cambiaría de la noche a la mañana» («El retorno...», *loc. cit.*, p. 159).

75. Valórese la interpretación de Monleón. Determinar el significado y la función dramática de la *pregunta*.

Recuérdese lo tratado en Introducción, 4.

76. Comentario sobre «realismo y simbolismo en *El tragaluz*». ¿Cómo se proyecta la sociedad sobre el universo dramá-

tico? Los trasfondos míticos. ¿Cómo podría justificarse la afirmación de que se trata de una «obra histórica al revés»? ¿Qué elementos permiten emparentarla con obras como *Historia de una escalera*, es decir, con lo que algunos han llamado «tragedias de la vida vulgar» o dramas que suponen un «proceso a la sociedad española actual»?

Buero Vallejo concede una gran importancia a los problemas de forma dramática y, muy particularmente, al de la participación (Introducción, 6).

77. La estructura de *El tragaluz*, ¿es abierta o cerrada, dramática o épica? Justificación e implicaciones. ¿Utiliza el autor «efectos de inmersión» en la obra (ver 1, 3 y 5)? ¿Se identifica el público en ocasiones con el punto de vista de algún personaje?

Se ha señalado la influencia sobre *El tragaluz* de un drama de Unamuno titulado *El otro*. Por su parte, el propio Buero ha manifestado en una conferencia: «me rondaba el recuerdo, cuando escribí *El tragaluz*, de otra curiosa novela de Wells que yo creo directamente influida por Cervantes y por el *Quijote*: *El padre de Cristina Alberta*, una novela en la cual un pobre loco se cree Sargón, Rey de reyes» (en *Teatro español actual*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1977, pp. 77-8).

78. En la medida en que sean conocidas las obras citadas (o tenga el alumno posibilidad de leerlas), señálense sus coincidencias y diferencias con *El tragaluz* y valórese el alcance de tales influjos.

En la misma conferencia, el dramaturgo señalaba como las influencias más profundas y constantes en su teatro la de Cervantes y el *Quijote* y la de Calderón, tanto en la vertiente especulativa de *La vida es sueño* como en la social de *El alcalde de Zalamea*.

79. ¿Qué relaciones se pueden advertir entre *El tragaluz* y estas fuentes esenciales del teatro bueriano?