

*Virginia Sandoval de Fonseca*  
Universidad de Costa Rica

***EL TRAGALUZ DE ANTONIO BUERO VALLEJO,***  
**PRISMA ETICO-SOCIAL**

LETRAS 15-16-17 (1987)



**El Tragaluz** fue estrenado el 7 de octubre de 1967 en el Teatro Bellas Artes de Madrid bajo la cuidadosa dirección de José Osuna. Se trata de una de las piezas dramáticas más osadas tanto en lo que respecta a su contenido como a la técnica escénica, entre más de una docena de obras de Buero Vallejo, perteneciente a la generación del 50.

Como síntesis de la fábula citemos: dos científicos del siglo XXII, El y Ella, rescatan mediante procedimientos supuestamente electrónicos, lo ocurrido a una familia del arcaico siglo XX —figuras, voces, actos y pensamientos— luego de una guerra civil. En efecto, hacia aquel entonces toda las personas querían emigrar del lugar de destrucción. Para ello no quedaba más remedio que abordar el tren a como hubiera lugar: en ese sentido había sido la orden del padre. De la familia protagónica de esta tragedia, sólo pudo hacerlo Vicente, a la sazón un niño de diez años. ¡Qué mala fortuna! Llevaba consigo las provisiones de leche para su hermana menor, Elvirita (que no aparece en escena), por lo cual la niña muere de hambre. Cuando el telón se abre, tras la primera presentación de los Experimentadores (El y Ella), pues hay varias, la familia se halla instalada en un sótano. La constituyen: el padre que se ha vuelto loco por el trauma de la pérdida de Elvirita; la madre, envejecida por las penas, y Mario, el otro hijo, de temperamento retraído. Vicente vive aparte, aunque visita y ayuda periódicamente a los suyos, pues parece haber triunfado. Ha tenido que enfrentarse a la lucha por la existencia y hasta emporcarse algunas veces para sobrevivir. Allí se manifiestan: la rivalidad entre ambos hermanos, no sólo por sus diversos modos de comportamiento, sino porque ambos pretenden a Encarna; la flaca cuanto ineficaz mediación de la madre; la confesión de Vicente ante el padre loco; y por fin, cuando éste lo reconoce, la muerte que el viejo le ocasiona en una especie de acto de venganza y de expiación. Entre tanto, Mario queda junto a Encarna, con el amargo sabor de haber sido él quien contribuyó a esa catástrofe.

Todo eso se ofrece en un escenario dividido en tres porciones: el sótano, la oficina de Vicente (la Editorial) y el bar en que se citan Mario y Encarna.

Interviene un acertado lenguaje lumínico, según las necesidades expresivas de la pieza. Los espectadores tienen la sensación de que se ha roto la cuarta pared, con licitud para ver qué ocurre en los mencionados recintos.

**Nivel sintáctico.** Como su nombre lo indica, la referencia sintáctica conjuga los signos escénicos en un todo, tanto verbales como averbales. Allí están los tres espacios aludidos con la multitud de objetos contenidos en ellos, los juegos de luz y de sombra, el paso de la inmovilidad de los gestos y desplazamientos, cuya proxémica no es del caso detallar ahora.

Los Experimentadores, El y Ella, surgen cuatro veces en cada una de las dos partes de **El Tragaluz**. Estructuralmente hablando generan la pieza en cuanto rescate de antiguos sucesos. Acentúan el plano reflexivo de la acción al salvar la pregunta sobre la identidad del hombre —¿quién es éste?— reiterada por el Padre loco.

Destacan la participación de seres individuales e insignificantes y su quehacer cotidiano con que se conforma la historia. Indican la duración del experimento, más o menos un mes, al par que prevalece la importancia del tiempo histórico. Rompen la linealidad de la fábula y contribuyen, a la manera brechtiana, a que el espectador adopte actitud crítica (significado latente), desde la perspectiva particular (una familia) a la universal (la sociedad) sobre las consecuencias de la guerra, la pérdida de la identidad y la ética en una sociedad de consumo atrozmente competitiva.

Los miembros de la familia son: el Padre, la Madre, los hermanos Mario y Vicente, aunque éste no convive con los demás. Queda aun Encarna, la secretaria pobre, ignorante y torpe, que cabalga entre la osadía de Vicente y el desarraigo de la gente del Sótano. Mientras el padre recorta los muñecos de papel pregunta una y otra vez “¿quién es éste?” (Buero, **El Tragaluz**, 3a. edición. Madrid, Espasa Calpe S. A., 1977, p. 29) en una ansiosa búsqueda de la identidad del hombre, alienado por la guerra. La locura rige toda la pieza a modo de contrapunto del acontecer respecto de los demás personajes del siglo XX.

La intención experimental de El y Ella y la locura del Padre constituyen, juntas, los muros contentivos de la pieza, pues ambas proporcionan los soportes lógicos.

Desde el punto de vista dinámico los signos más intensos corresponden a los hermanos: Mario, aislado del mundo para no contaminarse con lo sucio de éste; Vicente, desde el principio aparece como un triunfador. De niño había subido al tren y aún no baja de él. Obtuvo progreso económico y hasta posee coche, signo de éxito en la sociedad de consumo. Durante la mayor parte de la obra Mario parece mejor que su hermano. Hasta recrimina constantemente a

Vicente por su falta de escrúpulos. A su vez, éste renuncia a entender por qué Mario persiste en vivir en el pozo, sin ambiciones. Y agrega: “. . . es un orgulloso y un imbécil” (I, p. 28).

Otro motivo de rivalidad consiste en que ambos pretenden a Encarna. Como ella necesita de su puesto para subsistir, se convierte en la amante de Vicente. Posteriormente entra en relaciones con Mario, quien la quiere para esposa. Este se aleja transitoriamente de ella al saberla complicada con el hermano. La madre sufre por el estado del padre y por la rivalidad de sus hijos, además de la pobreza.

Los signos temporales –aparte del mes que dura el experimento– tienen su primera mención con el siglo XXII, tiempo futuro. Esa remisión hacia adelante emparenta la pieza con la utopía; por lo que tiene de operación técnica, con la ciencia-ficción. En cuanto los Experimentadores actúan como conciencia universal del futuro, el suceder se matiza de historicidad.

Para el resto de los personajes los signos temporales corresponden al siglo XX. En consecuencia, el XXII vale como presente para los Experimentadores y como futuro para el público; el tiempo del resto de la fábula –segunda mitad del siglo XX– es pasado respecto de los Experimentadores y presente de acuerdo con la platea. El desborde de la ciencia-ficción para entrar en los surcos de la historia va del presente al pasado para los Experimentadores; pero al público, mentalmente lo coloca en tránsito del futuro al presente. ¡Hábil recurso para actualizar el acontecer! De esta suerte, los menudos hechos cotidianos constituyen el flujo de la intrahistoria. Los Experimentadores creen que los seres del siglo XX han debido sentirse observados y juzgados por una conciencia histórica. Todo andar terrestre se proyecta pues, a la posteridad; la historia se convierte en experiencia colectiva y conciencia que juzga.

*Ella. –Debemos continuar la tarea de rescatar de la noche, árbol por árbol y rama por rama, el bosque infinito de nuestros hermanos. (II Parte, p. 106).*

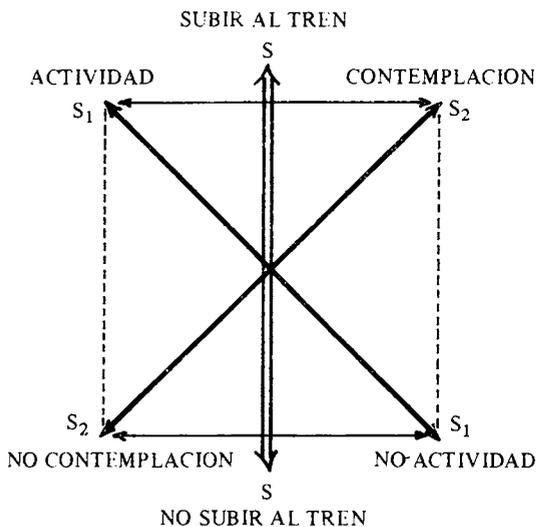
La gente del sótano, muy especialmente Mario, alientan un modo de vida contemplativo. Recuérdense cómo miran pasar las figuras humanas de la calle a través de la rejilla del tragaluz. Venían huyendo de la guerra y sólo querían olvidar. Su cosmovisión es la de un mundo presidido por el dolor, el atropello a los otros y el egoísmo, por lo cual es preferible huir de su contacto. Vicente sí se debate en ese ámbito, donde el sujeto pelea duro, tropieza y se mancha. Mario representa el modo de vida pasivo y Vicente el activo; aquél es un fracasado; éste, un triunfador. Pero ambos han fallado al escoger sus respectivos medios, por lo que resultan dos tipos éticamente equivocados.

*Mario.* —. . . *Me repugna nuestro mundo. En él no cabe sino comerte a los demás o ser comido. Y encima te dicen: ¡devora antes que te devoren! Te damos bellas teorías para tu tranquilidad. La lucha por la vida. . . El mal inevitable para llegar al bien necesario. . . La caridad bien entendida. . . Pero yo en mi rincón, intento comprobar si puedo salvarme de ser devorado. . . aunque no devore.* (P. I, p. 56).

*Vicente.* —*Mario, toda acción es impura. Pero no todos son egoístas como crees. ¡No harás nada útil si no actúas! Y no conocerás a los hombres sin tratarlos, ni a ti mismo, si no te mezclas.* (P. I, p. 57).

Siempre contrarios. dos nombres, dos hermanos, dos modos de vida.

Con lo expuesto ya se puede señalar el invariante semántico.



El eje semántico SUBIR AL TREN - NO SUBIR AL TREN ratifica que los personajes de Buero Vallejo se hallan en trance de tomar una decisión. De acuerdo con esta disyuntiva surgen en escena dos modos de vivir: el de Vicente ( $s_1$ , ACTIVIDAD, en el mundo exterior; el de Mario ( $s_2$ , CONTEMPLACION), aislacionista, evasivo, para no salpicarse con el cieno del camino.

A partir de la polaridad dicha se destacan mejor los núcleos de acción: el de los científicos, El y Ella, cuya tarea por cumplir es rescatar la

historia de una familia del siglo XX, víctima de la guerra civil; el otro es el núcleo familiar con toda la crisis ya mencionada.

**Nivel semántico.** El sentido de la pieza se va desprendiendo, poco a poco, de las relaciones de los personajes, signos portadores de la acción.

En el primer núcleo, el eje son los Experimentadores. Sus relaciones indirectas con los otros personajes están regidas por los códigos científico e histórico.

Personaje-eje	Relaciones con	El núcleo familiar: allí las relaciones dependen del Padre.
Experimentadores	{ Padre    Vicente { Madre    Mario Encarna	Aun Encarna, por sus contactos ya con Vicente, ya con Mario. El código dominante es el familiar, aunque éste se

debilita con Vicente porque el anciano no recuerda a este hijo; pero cuando lo reconoce se robustece momentáneamente dicho código, para convertirlo finalmente en uno vindicativo (el Padre-Juez mata al hijo).

El valor del universo semántico, expresado en término de SUBIR O NO SUBIR AL TREN origina una serie de símbolos: luz (conocimiento), locura (clarividencia interior), tren (abordarlo para sobrevivir), rejilla del tragaluz (corte entre el vivir activo y el pasivo).

Buero externa tres grandes inquietudes del hombre: ser, conocer y deber ser (identidad, conocimiento y moral). El deseo de precisar la identidad (aspecto ontológico) se resume en la pregunta *¿quién es éste?* La respuesta sólo puede darla una mente fuera de lo normal: el Padre loco (clarividencia interior) y los Experimentadores del siglo futuro. En el teatro bueriano, los lisiados (ciegos, sordos, mudos, etc.) siempre tienen extraordinaria percepción interior.

La respuesta entra en el terreno gnoseológico. El Padre había informado que él sí sabía quiénes eran los muñecos-hombres. Esos muñecos víctimas de la guerra. Evidencia la posesión de la verdad cuando reconoce al hijo y lo castiga.

Algunos críticos consideran que el Padre funciona como un *deus ex machina*. Así parece, mirado el drama en su superficie; pero en el plano ideológico —el del ser y el conocer— es una salida coherente que compensa la muerte de Elvira, la miseria y el hambre sufridas por la familia.

En última instancia surge la inquietud moral que no se reduce a la vieja doctrina de ojo por ojo. . . pues antes se ha producido la percepción del ente y el conocimiento de sí hasta desembocar en la confesión de Vicente a su Padre y en la de Mario a Encarna como formas de expiación. La condenación de Vicente y la absolución de Mario vienen inmediatamente después de cada caso. Así, la obra sostiene la relatividad del bien y del mal. Además, gravita el concepto de culpa colectiva.

*Ella. —Nos sabemos solidarios no sólo de quienes viven sino del pasado entero. Inocentes con quienes lo fueron; culpables con quienes lo fueron. (P. II, p. 88).*

Se trata de la conciencia histórica. Formada por todos, responsabiliza a todos. Ha empezado por conocer para juzgar luego.

Del invariante semántico proviene el remozamiento parcial del mito de la caverna: por la rejilla del sótano ven pasar sombras de piernas de personas desconocidas; oyen rumores de voces cuya pertenencia ignoran: además, escuchan el ruido del tren. La gente del sótano jamás llega a la realidad, ni al trato con los de afuera.

Otro mito aludido y modificado es el del cainismo. Pareciera que Vicente se acerca más a Caín por ser el malo; provocó involuntariamente la muerte de su hermana y aun no abandona el tren, ni su egoísmo y sed de triunfo material. No obstante, se acuerda de su familia, la visita y la ayuda; pero se vende al mejor postor en la editorial, traiciona a Beltrán y utiliza a Encarna. Mario, aparentemente puro, es el que odia y envidia hasta propiciar que el Padre mate a Vicente. Son Caín y Abel imperfectos. Como que para Buero sus criaturas nunca son del todo malas, ni del todo buenas.

Curioso: los enunciados adjuntadores cualificativos se condicionan recíprocamente con los predicativos, pues el acontecer es conforme con la tipología de los personajes. Vicente se adhiere a  $s_1$  (Actividad) y Mario resulta dependiente de  $s_2$  (Contemplación). Los enunciados de Encarna adquieren valor conectivo: viene del mundo exterior (secretaria de la editora y amante de Vicente) para convertirse en novia de Mario (habitante del sótano).

**Nivel pragmático.** Este nivel, referido a los usuarios de los signos, hallará en el público la conciencia interpretante, por tratarse de una obra teatral. En este nivel se encuentran sustratos políticos, filosóficos, religiosos, históricos, sociales, míticos, antibélicos, etc.

Todas las criaturas de **El Tragaluz** son víctimas de la guerra, peor aún, de la guerra civil de su patria. El interpretante siente que todo habla de esa circunstancia, contra la guerra. De modo directo sólo hay dos menciones:

*Mario (a Encarna).* —*La guerra civil terminó cuando yo tenía diez años. Mi padre era empleado de un Ministerio y lo depuraron. Cuando volvimos a Madrid hubo que meterse en el primer rincón que encontramos: en ese sótano. . . de donde ya no hemos salido. . .* (P. I, p. 34).

No es sólo desplazamiento físico; también alienación psíquica. La madre no puede menos que exclamar: “¡Malditos sean los hombres que arman las guerras! (P. II, p. 73).

En conjunto, **El Tragaluz** se constituye en una gran parábola que escenifica los dolorosos traumas ocasionados por esa guerra, porque como la denuncian los Experimentadores, “el mundo está lleno de injusticias, guerras y miedo” (P. II,

p. 105). Confina la situación dramática en el siglo XXII por lo que puede convertirla en un experimento. Sin embargo, éste trata de hechos del siglo XX, de la historia reciente vivida ha poco por los espectadores. Disimula la crítica (quizá por temor a la censura u otra represalia). No obstante subraya suficientemente la condición humana, dolorosamente alienada, de las víctimas de la guerra. Porque el mundo olvida u omite la respuesta al enigma planteado por los Experimentadores y el Padre que dice así:

*Ella. –Ese (por quien preguntas) eres tú, y tú, y tú. Yo soy tú y tú eres yo. Todos hemos vivido y viviremos todas las vidas. (P. I, p. 88).*

Esa identidad de cada sujeto con su prójimo genera el código ético-social por excelencia, de inspiración histórica y cristiana. En su triple registro cabe enunciarlo así:

Sentido literal: la guerra civil destruye al hombre.

Sentido paralelo: la guerra civil aliena el pensar y actuar de vencidos y vencedores.

Sentido derivado: la guerra civil es tan limitante como si se tratase de subir o no subir al tren.

### CONCLUSIONES

1. **El Tragaluz** es una de las obras más densas de Antonio Buero Vallejo tanto por la técnica cuanto por su contenido.
2. Analiza la condición humana de sociedades en crisis como consecuencia de los traumas de la guerra.
3. Abarca aspectos ontológicos, lógicos y morales, visibles en la búsqueda de la identidad y la relación con los otros; la conciencia de esa condición humana, el sentimiento de culpa –colectiva a menudo– la relatividad del bien y del mal; la censura contra la guerra que afecta tanto a vencedores como a vencidos.
4. Las criaturas de **El Tragaluz** en su práctica moral ofrecen casos particulares que por su circunstancia parabólica denuncian lo que podría pasar a raíz de cualquier guerra. Es decir, exhortan en pro de una moral universal y de la conciencia histórica para evitar el deterioro absoluto.
5. Buero Vallejo, perdedor en la Guerra Civil española, sentenciado a muerte, esperó durante nueve meses la ejecución de la sentencia que por fortuna no

se llevó a cabo. Ello le permitió acumular muchas y dolorosas vivencias que ficcionalizó para protestar contra la violencia de la guerra y sus secuelas.

6. El tránsito de la moral individual a la social e histórica se opera en la conciencia interpretante de los espectadores, en virtud de los signos parabólicos, portadores del significado latente.