

Estudio semiótico de *El Tragaluz*, de A. Buero Vallejo

José Manuel de la Fuente Ríos

Sumario

Introducción.....	3
1. Análisis de la dimensión sintáctica.....	7
1 a. Funciones y situaciones.....	8
1ª PARTE.....	10
2ª PARTE.....	11
Los signos no lingüísticos.....	14
Tono.....	15
Mímica-gesto.....	16
Movimiento.....	17
Maquillaje-peinado.....	19
Traje.....	20
Iluminación.....	20
Accesorios.....	21
Música.....	22
Sonido.....	22
Decorado.....	23
El tiempo en <i>El Tragaluz</i>	24
2. Análisis de la dimensión semántica.....	27
A. El Experimento. Ética y solidaridad.....	27
B. La historia.....	28
C. Recuperación de la memoria.....	30
D. Significado de los personajes.....	31
Los Investigadores.....	31
El padre.....	32
Mario.....	33
Vicente.....	34
Beltrán.....	34
Encarna.....	35
La madre.....	36
La esquinera y el camarero.....	36
Elvirita.....	36
3. La dimensión pragmática.....	38
BIBLIOGRAFÍA.....	40
Vídeo/ DVD.....	40

Introducción

Durante el presente estudio me dispongo a analizar la obra de Antonio Buero Vallejo, *El Tragaluz*, atendiendo tanto a la semiótica del texto como a la de la representación. Para ello me valdré del propio texto, en varias ediciones, así como a la grabación de la representación que editó RTVE en la serie *Videoantología de la literatura española*. Hay que resaltar que es una representación hecha para televisión, por lo que el lenguaje no es exactamente el teatral (existencia de planos cortos, mayor linealidad, sobre todo a la hora de representar los espacios simultáneos, y otras diferencias que se comentarán a lo largo del presente estudio), pero no he podido acceder a otro tipo de grabación, ni de la obra citada ni de cualquier otra. Así pues, me basaré en el texto de Buero y en sus comentadores para señalar las principales diferencias existentes entre la versión televisiva y las indicaciones explícitas del autor acerca de la puesta en escena.

Para la elaboración de este análisis me basaré principalmente en las pautas teóricas propuestas en «Teoría y técnica del análisis teatral» de Antonio Tordera, en el volumen colectivo *Elementos para una semiótica del texto artístico*.

No pretendo, pues, reproducir el texto del citado ensayo, pero sí quiero mencionar algunos puntos clave que me parecen fundamentales para establecer las coordenadas dentro de las que se va a mover el presente trabajo.

a) En primer lugar, conviene señalar la idea de que el teatro es una estructura de signos. En efecto, es, por un lado, «representación» del mundo, tanto de modo denotativo como en su dimensión connotativa. Por otro lado, la acción teatral debe mantener un equilibrio, lo que implica una dialéctica entre estabilidad y cambio del conjunto, lo que lleva a aumentar el potencial significativo del signo teatral; además, los signos van a determinar el espacio dramático gracias a su movilidad, en una dinámica

«un significado-varios significantes». Por último, esta estructura de signos es temporal, conformada por varios códigos simultáneos y heterogéneos, en dos dimensiones (horizontal-vertical) y por dos canales (visual-auditivo).

b) De todo esto, surge la discusión sobre la existencia de una unidad mínima de representación, una unidad mínima que asuma tanto los componentes lingüísticos como los no lingüísticos; la discusión aún se mantiene.

Por de pronto, veamos la propuesta de Tadeus Kowzan. Propone este un cuadro de trece sistemas de acuerdo a varios criterios: actor-no actor, visual-auditivo, tiempo-espacio e, implícitamente, el espectador. Como toda clasificación, es arbitraria, pero trataremos de ceñirnos a ella (aquí iría una tabla que no puedo reproducir por razones de autoría).

Es importante entender la relación entre el lenguaje verbal y el resto de los sistemas escénicos, ya que se puede dar de tres maneras:

- Realidades objetivas que se dan directamente, sin intervención del lenguaje verbal.
- Realidades objetivas que se dan por dos vías, directamente y por medio del lenguaje verbal.
- Realidades objetivas que se dan solo por medio del lenguaje verbal.

c) En tercer lugar, distinguimos entre espacio de la arquitectura teatral y el espacio escénico, delimitado este último por esa movilidad antes aludida del signo teatral. En este espacio escénico se albergan objetos cuya función significativa puede ser doble:

-Caracterizar. Es decir, determinar eficazmente a los personajes y el lugar de la acción.

-Funcional. Participan en la acción dramática (las tijeras del padre en *El Tragaluz*).

Llegamos, así, al concepto de «puesta en escena», que parte del texto dramático, pasa por su interpretación y llega hasta la realización espacio-temporal de esa interpretación mediante los diversos códigos teatrales que, tras una serie de ensayos, se confronta con el público. Así, una organización semiótica que «consiste en la organización productiva de un discurso y en la constitución de un espacio representativo», lo que le confiere una autonomía significativa en dialéctica con el texto originario.

d) El último lugar, la descripción del método y las técnicas del análisis teatral. En primer lugar, debemos comprender el signo como algo vivo dentro de la vida social, de acuerdo con Saussure. Para dar cuenta de las relaciones del signo se acude al modelo de Charles Morris, según el cual cada signo mantiene tres tipos de relación: con otros signos, con objetos no sýnicos y con los usuarios de los signos; artificialmente, tendríamos que todo signo puede analizarse en los niveles sintáctico, semántico y pragmático; desde este último nivel observamos el pleno significado de los anteriores. Al incidir en este carácter práctico, entonces devolvemos el signo a la sociedad que lo produce, y entendemos el papel del espectador como parte significativa.

Partiendo de estos mínimos fundamentos teóricos, vamos a adentrarnos en el análisis propiamente dicho de *El Tragaluz* de Antonio Buero Vallejo.

1. Análisis de la dimensión sintáctica

Se trata de una obra compleja, con varios planos que poco a poco iremos desentrañando. En el primero, dos investigadores del futuro (s. XXX) va a presentar ante los espectadores (así transportados a su vez a ese futuro) escenas de tiempos antiguos, sin participar directamente en la acción que en ellas se desarrolla pero seleccionándolas.

En el segundo, los personajes, una familia de perdedores de la Guerra Civil española viven en un sótano que se comunica con el mundo por medio de un tragaluz. La obra gira en torno a un secreto del pasado que paulatinamente se irá desvelando.

La unión de ambos planos se produce en los espectadores que, por un lado, son tratados como personas del s. XXX, pero en realidad son contemporáneos de la familia (al menos en el momento de la primera representación, 1967, ya que para el espectador de hoy esta historia pertenece también al pasado, aunque nuestra sociedad se parezca infinitamente más a la descrita por la historia que a la de los investigadores).

Es interesante ver algunas sinopsis de la obra:

«Una familia compuesta por el padre y dos hijos viven en un sótano cuya única comunicación con el exterior es un tragaluz. El padre no está en su sano juicio y los hijos discuten con frecuencia a causa de sus diferentes puntos de vista sobre la vida».

Videoantología de la literatura española

«Recluidos en un sótano, un grupo de vencido en la guerra civil contempla la vida a través de un simbólico tragaluz. Jugando con el tiempo, Buero Vallejo consigue

una dimensión de *sobrecogimiento histórico* que obliga al espectador a entrar en acción y afrontar los problemas de su entorno».

Colección Austral. 1998

1 a. Funciones y situaciones

A partir del texto, tanto del principal (texto dramático) como del secundario (didascalias), podemos abordar el análisis de los trece sistemas de signos que propone Kowzan.

En cuanto a «palabra», coincide con la obra como texto literario. La obra es una sucesión de acciones en dos planos:

a) en el de los investigadores, tratan de justificar la idea de que debemos conocer el pasado para ser libres.

b) en el de la familia, el proceso consiste precisamente en la solución del misterio que envuelve a aquella, en un proceso que utiliza el recuerdo y la interpretación.

Pero más que la «literariedad», nos interesa su «dramaticidad», y para ello recurriremos a criterios dramáticos específicos.

En primer lugar, el concepto de «escena» o «situación». Antes apuntábamos a la falta de unanimidad, y aun de posturas antagónicas, pero en el presente trabajo utilizaremos la siguiente definición: intervalo máximo de tiempo durante el que no se realizan cambios en el decorado ni en la configuración de personajes.

El Tragaluz es complejo en este nivel por varios motivos:

a) Los Investigadores hablan de «escenas» que no se corresponden con esta definición.

b) Si bien el decorado es fijo durante toda la obra, se trata de un decorado múltiple; hay varios espacios escénicos simultáneos, aunque la luz nos lleva en ocasiones de un lugar a otro. A esto hay que sumar que todo el teatro se convierte en espacio escénico desde el momento en que los Investigadores ocupan toda la sala (no así, obviamente, en la representación televisiva), privando a los espectadores de su propio tiempo y transportándolos al futuro; pero de ese tiempo futuro no hay más decorado, todo lo más el «decorado verbal» que son las menciones a los proyectores de espacio.

c) En ocasiones, se representa en varios de esos espacios escénicos simultáneamente.

d) En cuanto a los personajes, Buero nos presenta nueve en las didascalias (los dos Investigadores, Encarna, Vicente, el padre, la madre, Mario, la esquinera y el camarero), y luego añade: «Voces y sombras en la calle». Estas voces y sombras tienen un papel relevante, y en ocasiones intercambian frases con los protagonistas (los niños que el padre confunde con sus hijos), por lo que no es tan nítida la separación entre estos personajes y los mencionados explícitamente en las didascalias. Además, otros dos personajes, Elvirita y Beltrán, son caracterizados solo verbalmente, pero sus papeles son fundamentales en la trama.

Así pues, a la hora de establecer las escenas, tendremos en cuenta varios criterios:

1. Que el personaje esté en escena, en cualquier espacio escénico, aunque sea mudo o solo utilice la mímica,

2. O bien que, sin estar en escena, mantenga un diálogo con alguno de los personajes en escena.

3. No se fragmentará la obra en escenas diferente cada vez que un personaje sea solo mencionado o sus voces o «sombras» no sean réplicas.

4. En ocasiones, entenderemos que la acción principal transcurre en un espacio escénico determinado, e indicaremos mediante subíndices las escenas simultáneas.

5. Para empezar, respetemos la división de la obra en dos partes que hace el autor.

6. Nos referiremos a los personajes mediante abreviaturas (En: Encarna; M: Mario; P: el padre; Md: la madre; V: Vicente; Cam: camarero; Esq: esquinera. Además, Beltrán y Elvirita).

1ª PARTE

1. Aparecen los Inv. por el fondo de la sala (en la representación televisiva solo se les encuadra un primer plano de la cabeza y hombros), y se dirigen al público para exponerle el experimento y sus características.
2. En escena: V y En en la oficina, y P y M en el sótano. El primero habla por teléfono, y luego con la segunda. Exposición del caso Beltrán
3. 3.1 acción muda entre la Esq y el Cam. 3.2 Interpelación de V a En. 3.3 Final de la acción entre Cam y Esq. 3.4 conversación retomada entre V y En. Primera mención a P.
4. 4.1 P y M actúan, mudos. 4.2 V y En comentan la locura/ vejez de P. Ruido del tren. 4.3 M y P conversan; P confunde tren/ tragaluz. 4.4 V desconcertado por ruido del tren; En le interpela. 4.5 M y P, que no reconoce a M. 4.6 V y En, alusión de esta a la paternidad.
5. M y P. P recorta y M le interroga.
6. los mismos más Md.
7. los mismos y V, que identifica a P con Dios.
8. 8.1 Velador. Encarna. 8.2 M y V hablan sobre la locura de P. 8.3 En. Velador. 8.4 M y V. Antecedentes de la locura de P; juego del tragaluz. 8.5 los mismos y Md. 8.6 Se va V. 8.7 Velador. En se impacienta.
9. Segunda aparición de los Inv. Los personajes son fantasmas. Los pensamientos tienen el mismo plano de realidad que las acciones. Todo extinguido.
10. Velador. M y En. Sueño de M. Caso Beltrán. Alusión a la pregunta.
11. Esq. Cruza el escenario y En se asusta al verla. Se van.
12. Cam recoge la mesa.
13. Tercera aparición de Inv. Siete días separan la siguiente escena de la anterior.
14. Oficina. En y M. Primera mención a Elvirita. Boicot de V a Beltrán. Quedan para más tarde en el café.
15. Los mismos más V. Propuesta de trabajo a M, el cual la rechaza.
16. En y V. En le engaña para no quedar con él.

17. Ruido del tren, Sótano. P y Md. P busca a V, al que cree un niño.
18. Los mismos más M.
19. P quiere subir al tren/ tragaluz. Md y P salen.
20. 20.1 M se acerca al tragaluz. 20.2 V reacciona y sale de la oficina.
21. M y Md. Hablan sobre el tren y Elvirita.
22. Los mismos y P, que recorta sus postales e insiste en la pregunta.
23. Los mismos y V, que habla con Md.
24. 24.1 V y M hablan sobre la editora. Tensión Sótano / exterior. 24.2 P insiste en u pregunta. 24.3 crítica de M a la vida de V. Mención del juego del tragaluz. P quiere cortarse los meñiques (no en la representación), pero no lo hace. 24.4 juegan al juego del tragaluz. Sombra ¿de Beltrán? 24.5 En en el velador. 25.6 P le da un muñeco recortado a V.
25. Los mismos más Md con la merienda.
26. V sorprende a En en el velador. Ella miente. Se van a casa de V.
27. M llega al velado y no ve a En. Se sienta. Golpes en el tragaluz.
28. P se acerca y habla con tres niños, a quienes confunde con sus hijos.
29. Los Inv. cierran la primera parte.

2ª PARTE

1. Los Inv. presentan. Ocho días después. Paralizados, en la oficina, En, y en el sótano Md y V.
2. 2.1 En repasa papeles. 2.2 Md y V hablan de P. 2.3 En oculta la cabeza entre las manos. 2.4 V y Md hablan del tren. Versión de Md del pasado. 2.5 M en el velador. 2.6 En imagina, quizá a M. 2.7 V y Md recuerdan a Elvirita. 2.8 En consulta su reloj. 2.9 Aparece P en el semisótano
3. 3.1 oficina. En mira al vacío. 3.2 Velador. M mira al vacío. 3.3 Semisótano. P y V hablan. Voces en la calle repiten las palabras de En sobre la paternidad, y V se asusta.
4. Los mismo y M. Invitación de V a M para que abandone la casa paterna. P vuelve a repetir la pregunta, y a afirmar que conoce la respuesta.
5. V y M. Crítica de M a la vida de V, y alusiones a Beltrán como opuesto a V.
6. Los mismos, más En. Se descubre el triángulo amoroso y My En rebelan a V que conocen su boicot a Beltrán. Pelea entre M y V, con acusación de M a V de ser el culpable de la locura de P. Sale V.
7. M rechaza a En.
8. Sexta aparición de los Inv. Reivindican la unidad básica del hombre, y el conocimiento del pasado y la verdad por dura que esta sea. Anuncian el desenlace, 26 horas más tarde.
9. Semisótano. M, P y Md, a quién P no reconoce; P oye el llanto de un niño. Md le dice a M que En espera fuera de la casa. M la ignora.
10. Los mismos, más V. Pretende haberlo solucionado todo y quiere aclarar la acusación de M sobre la locura de P. Md pretende conciliar.
11. Los mismos más En. M acusa a V de victimario de todos los presentes. En anuncia que va a ser madre. Fuerte discusión, en la que se descubre el secreto del pasado en relación a Elvirita y el tren.
12. V y P. V se confiesa ante P, y este le mata con las tijeras mientras se oye el tren.
13. Séptima aparición de los Inv. Todos debemos ser jueces rigurosos y piadosos. Su sociedad es un panóptico que busca la verdad y se presenta abierto para el juicio

- futuro. Todos debemos sentirnos jueces y juzgados. Anuncian la “escena final, once días más tarde.
14. 14.1 Velador. En y M. Reconstrucción de las intenciones de cada uno en aquella historia. Reconciliación entre ambos. M se ofrece a cuidar del hijo de En y V.
 - 14.2 Md se acerca al tragaluz, lo abre y mira a la gente que pasa. Sombras y rumor callejero.
 - 14.3 M apela al futuro. Todo queda inmóvil.
15. Los Inv. se despiden.

A grandes rasgos, podríamos dividir la obra en dos partes, cada una estructurada a su vez mediante cuatro intervenciones asimétricas de los Inv. y tres fragmentos de historia entre ellas, separados por tiempos más o menos largos. Lo cierto es que no hay unanimidad total entre los autores citados en la bibliografía a la hora de diferenciar las unidades mínimas dramáticas de la obra.

Sintácticamente, observamos dos planos:

Por un lado, el de los Inv., que separan cuadros e indican la diferencia temporal de la acción que sucede en estos cuadros. Sin embargo, su función principal no parece ser marcar el tiempo de la acción, sino más bien ofrecer una tercera persona; delimitar (con ellos comienza y con ellos termina) todo el experimento, así como presentarlo (1ª aparición) y explicarlo.

Por otro lado, el de los acontecimientos acaecidos en el siglo XX a la familia. Observamos que existen varias historias que se entrecruzan (el pasado, Elvirita y el tren; la oficina y Encarna; la editorial y Beltrán; el semisótano y la familia), y que todas confluyen en Vicente, que es así el héroe trágico. No obstante, no todas se resuelven con su destino fatal y, si de algunas nos dan un bosquejo, otras solo podemos imaginarlas (el pasado de En, por ejemplo).

El punto de unión de estos dos planos es el espectador, como coetáneo de los acontecimientos (con alguna diferencia, hoy podemos considerarnos cercanos a ellos,

cuya situación trasciende en parte las circunstancias políticas), y a la vez como forzado contemporáneo de los investigadores.

El hecho de que el decorado sea simultáneo, con diferentes personajes en los diferentes espacios escénicos, nos indica que para Buero las escenas simultáneas forman un todo con la principal, y de ahí que esas historias paralelas en ocasiones sucedan al mismo tiempo en dos o tres espacios escénicos; es fácil de entender si tenemos en cuenta las características del experimento: es una realidad total, un panóptico absoluto que no solo presenta los «hechos» objetivos, sino que no diferencia estos de los pensamientos y deseos de los personajes. Así, los actos que se suceden en la casa mientras no está allí V quizá solo sean pensamientos de este, o los del velador entre M y En (V dirá, al enterarse, que ya lo sospechaba).

V es el personaje principal, el héroe trágico (cristianizado en su búsqueda de la redención) que aparece en todas las escenas de tensión, desde el principio hasta su desenlace fatal. Los dos personajes que no salen en escena, Elvirita y Beltrán, se desarrollan de forma paralela hasta el final; Beltrán aparece desde el principio, mientras que Elvirita tarda en salir, si bien tiene una carga emotiva mucho más fuerte y sus apariciones son más frecuentes que las de Beltrán. Ambos confluyen en la escena coral en que todo se descubre, pero será Elvirita la que detone la escena cumbre de la muerte de V a manos de P. De todos los personajes, es Md el que menos espacio ocupa, siempre como contrapunto de P (si este desconoce a V, Md está exultante al verlo; si P es el derrumbe, Md es la entereza...); ninguno de los dos aparecen fuera del semisótano, aunque se hace referencia a sus entradas y salidas.

Antes de entrar en profundidad en el «Tiempo», sí se puede decir que la trama tiene cinco momentos:

1. Inicio (fuera de la obra): episodio de 1939.

2. Inicio dentro de la obra): las relaciones primeras de los personajes con el tren (y las metáforas de este).
3. Desarrollo: las versiones “oficiales” de lo sucedido y las indagaciones de M.
4. Final: la versión definitiva, con la confesión de V ante P y la muerte del primero.
5. Escena última: reflexiones y propuesta de superación.

Si analizamos las partes propuestas por Buero, observamos que en la primera abundan las escenas simultáneas, hay más movimiento de escenarios y de personajes, conformando hipótesis y presentando a los personajes y sus relaciones. Es más larga (en el texto, no en la representación) y más difusa. Está llena de presagios y metáforas en torno al tren y al semisótano. La segunda parte es más concentrada; se concretan las metáforas en torno a los espacios escénicos y se condensa la acción; los enfrentamientos son más vehementes y se van agrupando los personajes en un solo espacio escénico, el semisótano, testigos todos de la verdad del pasado y del presente. Héroe trágico y ejecutor del destino se enfrentan solos en la escena del castigo, dejado en manos de quién tiene poder para ello. A estas dos partes, y aunque Buero no la explicita como una parte añadida, sino que la organiza como perteneciente a la segunda, tendríamos que añadir el último cuadro entre las dos últimas intervenciones de los Inv. Es propio de Buero esta última escena anticlimática, destinada a la reflexión y a las preguntas, en la que se abandona el pesimismo fatalista (o casi), y se apela a un hipotético futuro (que, en la obra, sería el de los Inv., pero que debería ser el nuestro).

Los signos no lingüísticos

Vamos a seguir la clasificación de Kowzan en trece sistemas, teniendo en cuenta que no todos se darán con la misma claridad y extensión, y que, como en toda obra, algunos predominarán sobre otros.

Tono

Ya desde el principio, Buero nos dará indicaciones sobre el tono de sus personajes, con acotaciones breves y precisas.

Así, nos dice que los Inv. hablan «con altas y tranquilas voces», y no vuelve a mencionar su tono, pues hablarán así todo el rato; solo tendrán algún momento de vacilación cuando duden sobre la precisión del vocabulario que utilizan, que para ellos es antiguo. Esta austeridad es algo que se contrapone al resto de los personajes, para los que Buero señala un registro sumamente variado en las didascalias, si bien con diferencias. Hay que señalar también que los propios diálogos nos dejan inferir tonos no señalados explícitamente. Por otro lado, los personajes «ríen» y «sonríen» con frecuencia en la primera parte mientras hablan, y paulatinamente va desapareciendo la alegría hasta llegar a la última escena entre M y V, en que sus sonrisas, escasas, no tienen nada de festivo.

Encarna mantiene un registro parecido en ambas partes (decepción, asustada, humilde, dulce, a media voz, triste, a punto de llorar, temblorosa, nerviosa...), que indica un carácter pusilánime. Tres veces se repite «con dificultad», y dos veces «a media voz» (= «baja la voz»); se añade «muy quedo», «sordamente». Dos veces «dulzura».

P es el más voluble: cuatro veces «irritado» (= «se irrita»), pero también «exaltado», «enfadado», «enérgico». En el lado opuesto: «dócil», «asustado», «canturrea». Pero también «grave», «muy serio», «desdeñoso». Es decir, momentos de alienación se alternan con otros que podrían indicar una conciencia mayor.

La característica principal de Md es «baja la voz» (4 veces), pero también «débil» o «muy débil». solo en la escena del descubrimiento, cuando quiere ocultar el pasado, que se le viene encima, se muestra fugazmente «enérgica» y «grita». La risa también es frecuente, sobre todo con V y P.

V y M son los que más acotaciones tienen, y no resulta extraño que, a pesar de su antagonismo ideológico, Buero les haya definido con tantas características comunes. Ambos son los personajes más ricos, más definidos; poseen vidas con varios aspectos (a pesar de las diferencias), y esto hace que sus reacciones sean diferentes y variadas.

V es un personaje que se ve obligado a enfrentarse a situaciones difíciles y, si empieza «burlón», «sarcástico», «con desdén», «con sorna», termina «incómodo», «musita», «asombrado», para rechazar esta debilidad «con voz áspera», «frío», «en tono de broma», ante el juego del tragaluz de la 1ª parte. En la segunda apenas ría, y solo una vez se muestra sarcástico; «se enardece, habla para sí, inseguro, nervioso, descompuesto, rojo, fuerte, incrédulo, frío, lento, seco, con fría cólera, estalla». El final «a media voz», «débil», «angustia en su voz». Con En se mostró «íntimo» y «frío».

M se va convirtiendo en un justiciero. En la primera parte trata de dar sentido a su vida con En «le tiembla la voz» y ante V «irónico, frío, seco, pensativo, molesto, suave, acusador, sincero, titubea, sonríe y concede, domina con dificultad su emoción». En la segunda parte, «con la voz húmeda» rechaza a En, y ante V, si al principio es «frío», «duro», será luego «suave» (dos veces) y «fuerte». solo al final, de nuevo ante En, «baja la voz».

Mímica-gesto

Las didascalias son frecuentes en relación a estos dos sistemas a lo largo de toda la obra; es lógico, pues son numerosas las escenas simultáneas en las que, mientras en un espacio escénico domina la voz, en otro la actuación es muda.

Es difícil separar definitivamente ambos sistemas.

Los Inv hacen pocos gestos, «Él levanta una mano» «su mano recomienda paciencia», «señala la escena».

Las didascalias de los personajes del s. XX son muy abundantes, desde parar de escribir, teclear a la máquina, fruncir las cejas, quedarse pensativo, suspirar.

El camarero y la esquinera no tienen texto, por lo que en todas sus escenas el peso recae en otros sistemas, como gestos, movimientos o vestuario.

Quizá lo más significativo sea la caracterización de P como alguien abstraído que recorta permanentemente; también «se lleva la cuchara a los ojos» y es Md quién le guía hacia la boca.

Otra mímica importante es el además de abrir/ cerrar el tragaluz.

Movimiento

Habría que incidir en la distinción entre el plano de los Inv y el de la historia del s. XX; dentro de este, conviene analizar los distintos espacios escénicos y la relación entre ellos.

-Investigadores. Sus movimientos son lentos y seguros, pero con ellos trascienden el espacio escénico tradicional; entran por el fondo de la sala (en el texto y en el teatro; en la representación televisiva permanecen quietos desde el primer momento, y solo se les ve hombros y cabeza), y se sitúan ante el telón; en ningún momento penetran en los espacios escénicos donde se desarrollará la historia del s.XX. esto es fundamental para establecer la distinción entre ambos mundos, al tiempo que convierten la sala en espacio escénico donde los espectadores lo son de la obra y de sí mismos.

Por otro lado, la lejanía está determinada por la oposición movimiento/ congelamiento. Mientras Inv hablan, las figuras que hay tras ellos permanecen congeladas y poco a poco incorporan un ritmo normal. En un plano espejudo, las «sombras» que son los personajes de la historia tienen su contrapartida congelada en los

personajes de las postales, a quién P recorta para dotarles de movilidad (casi siempre terminan arrugados o en un cajón).

-S. XX.

& La oficina. Es un espacio de trabajo, y los movimientos son los propios de estos menesteres: teclear la máquina, coger el teléfono...; entre las mesas y por la puerta se producirán movimientos, aunque tenderán a la pesadez a pesar del intento de desenfado de V. solo se producirá agitación cuando M, un elemento extraño entre por la puerta. Mientras tanto, cotidianeidad y familiaridad.

& El velador. Será el lugar de unión de los personajes con el mundo real. Es el único lugar abierto, y por él se desenvuelven la esquinera y el camarero; aquella pasará varias veces, y su movimiento será como un recuerdo o una premonición para En (no llegamos a saberlo; quizá sea una identificación tácita). Aquí los personajes (V,M,En) pasarán la mayor parte del tiempo sentados, con movimientos lentos de unos hacia otros.

& Semisótano. Se producirán continuas entradas y salidas. A pesar de todo, los movimientos serán lentos y pesados, como obligados a soportar una carga. Tampoco parecen tener mucho sentido; el que más va de un lado a otro es P mientras busca recortes, recorta, se enfada y quiere escapar... los movimientos más significativos no son hacia las puertas, sino hacia el tragaluz. Mientras los personajes se giran hacia él buscando una verdad, lo abren, se sientan... las sombras del otro lado registran multitud de actitudes: carreras, risas, voces, pasos lentos, pasos rápidos...Cerrar el tragaluz es una vuelta a la pesadez, a los movimientos anclados.

El semisótano es «pozo», «rincón», «sala de espera», y todo el que cae en él se ve limitado por estas metáforas. Los únicos movimientos vivos son de pelea y castigo, no de vida propiamente dicha. Incluso la alegría es fingida.

En realidad, todo lo que sucede en el s. XX es sombra, que puede parecer viva al moverse, pero es sombra, y además es posible que solo sea sombra de sombra, pensamiento, frente a la realidad objetiva del s. XXX.

En un nivel más abstracto, la obra gira en una oposición de movimiento: tomar o no tomar el tren. En este sentido, el semisótano es sala de espera y el tragaluz tren para aquellos que no lo tomaron y aún esperan hacerlo (¿P?). Es rincón para quién no quiere tomarlo (M). Y para V, que lo tomó, el tren está en marcha, y el semisótano es pozo, absurdo e hipócrita intento de negar el movimiento constante.

Cuando los Inv hablan del pasado, dicen que «el misterioso espacio todo lo preserva». Tiempo y espacio resultan inseparables en el devenir, y toda la obra gira en torno a este movimiento espacio-temporal; el conocimiento presente de los hechos pasados expande el momento vivido en una especie de meta-presente simultáneo en que de alguna manera queda anulado el movimiento. Del mismo modo, el movimiento pensamiento/ acción queda diluido por los proyectores espaciales, que todo lo ven.

Hemos adelantado, pues, cómo el movimiento de los personajes sobre la escena contribuye, junto al resto de los sistemas, lingüísticos y no lingüísticos, a configurar otros movimientos conceptuales y significativos.

Maquillaje-peinado

En el texto, Buero no da indicaciones sobre ninguno de estos aspectos.

En la representación, vemos a Vicente con un peinado cuidado, el camarero con uno correcto, la esquinera con un peinado que podría ser una peluca y mucho maquillaje, Encarna luce un peinado vulgar pero con encanto y apenas maquillaje, la madre un moño y el padre una calva. Mario lleva el pelo más descuidado.

Los Inv aparecen sin maquillaje y con peinados sobrios, Él el pelo corto y Ella recogido atrás.

Traje

Los Inv lucen una vestimenta de corte futurista, rigurosamente negra, que los diferencia del resto.

El traje de V es «cuidada y buena ropa de diario, con un grueso anillo de oro», mientras las ropas de En son «sencillas y pobres». Así serán también las de M, y las de Md y P, además, anticuadas. El camarero luce un uniforme propio de su ocupación, blanco, y la esquinera viste ropas estridentes y atrevidas.

Es significativa la descripción del traje y los gestos de la supuesta sombra de Beltrán, que es puramente verbal.

Iluminación

La iluminación es un sistema fundamental en la obra, y esto por varios razones:

A) Diferencia el plano de los Inv del plano de lo referido por los «proyectores de espacio».

Aa) La luz que incide sobre los Inv es siempre blanca y de intensidad normal, mientras la luz en el escenario múltiple variará constantemente.

Ab) Ráfagas de luz simulan el trabajo de los proyectores.

Ac) La luz ilumina a los Inv mientras están dirigiéndose al público, dándoles relevancia frente a la oscuridad o penumbra en que se encuentra el resto tras ellos.

B) En el plano del pasado (s. XX), la luz incidirá de manera diferente en cada uno de los espacios escénicos, contribuyendo a acentuar la configuración del semisótano como «pozo», o «rincón» o incluso «caverna» (el mito platónico; más adelante haremos

una referencia más extensa), de modo que la luz del tragaluz resulta fundamental en la obra, pues proyecta sombras dentro del sótano.

C) La luz ayudará a dar relevancia a un espacio escénico sobre otro al acentuarse/ atenuarse, focalizando la atención del espectador.

D) El propio Buero, en las didascalias, dice que la degradación de la luz vuelve imprecisa la intersección de los decorados simultáneos, y no se distinguirán las techumbres.

E) La alternancias, gradaciones, intensidades de la luz crearán efectos de lividez e irrealidad, reforzando la idea de la imprecisión entre realidad y pensamientos.

Accesorios

Buero detalla con precisión y meticulosidad tanto el decorado como los elementos que ocupan el espacio escénico y que podrían entrar en el apartado «Decorado» o en el de «Accesorios» (sillas, mesas, jarras de agua, postales, posters, libros, máquina de escribir...).

Dos son los accesorios que resultan fundamentales, pues además participan en la acción: las postales que manejan y seleccionan En y V para P, y sobre todo las tijeras con que este las manipula, y que serán el arma homicida.

En menor medida, un accesorio sirve para que V comience a sospechar de la infidelidad de En: el vaso de cerveza que *no* aparece sobre la mesa cuando V encuentra a En en el velador mientras esta espera a M. Es, así, puramente verbal, frente a otros vasos y tazas que sí aparecen en el resto de escenas que acontecen en el velador.

Otros accesorios serían encendedores y cigarrillos, y sobre todo las ensaimadas con que Md obsequia a V cada vez que va a casa.

También la carta rota del caso Beltrán, que desencadena la alianza más firme de M y En contra V.

Música

Buero no menciona ninguna música.

En la representación televisada una melodía une escenas que suceden en espacios escénicos diferentes y sirve de telón de fondo a las escenas mudas.

Sonido

Se pueden distinguir varios planos de sonido.

a) En el primero, los propios diálogos y sonidos que reproduce el experimento de los Inv, pues ellos mismos afirman que los han inferido del movimiento de los labios, etc.. Así los diálogos, el sonido del teléfono, las voces de los vecinos, las de la calle, el frenazo del coche, el ruido de la máquina al escribir.

b) En segundo lugar, los silencios que preceden y siguen a las apariciones de los Inv.

c) En tercer lugar, el ruido del tren. Es un añadido expreso de los Inv, y sirve para dar cuenta de momentos abiertamente irreales, para unir escenas (que quizá son solo pensadas), para ahogar el ruido de los personajes (en la escena del castigo a V). Según los Inv, representa «pensamientos».

Las voces de la calle, ya lo mencionamos anteriormente, son muy importantes, pues ayudan a definir a los personajes, sobre todo a V (temeroso del presente), cuando escucha o cree escuchar una reproducción de su conversación con En; y a P, que nos descubre que sigue viviendo el pasado.

Otras voces, sollozos, llantos, se suman para caracterizar a P y a Md.

El ruido del tren, desde el principio (todas las alusiones al tren, en realidad), va acompañado de reacciones extremas de los personajes (se cortan en seco, quedan paralizados, eluden la conversación, ríen a destiempo...), y nos va acercando a su propio secreto: es el signo y símbolo del pasado, de lo oculto, y de ahí que refleje lo más íntimo de la persona, sus pensamientos. un tren en marcha que comienza como simple alusión a algo escondido y termina arrollando a los personajes en la escena cumbre entre V y P, ocupándolo todo con su sonido desatado.

Decorado

Dadas las características de la obra, también en el decorado debemos señalar dos planos:

a) El primero, el que determina la presencia y palabras de los Inv sobre su propio siglo. Al referirse a su presente como siglo XXX, aparecer por el fondo de la sala y dirigirse al público como sus contemporáneos, toda la sala resulta ser una sala del futuro, y por tanto un decorado de la obra. Ahora bien, el resto del decorado futuro (proyectores de espacio, el propio mundo del siglo XXX) no pasa de ser un decorado puramente verbal, del que, si acaso, vemos sus efectos (los haces de luz que son supuestamente de los proyectores de espacio).

b) El segundo plano es, una vez más, el de la historia que proyectan esas máquinas del futuro. Sobre la escena, tras el telón, Buero plantea un decorado simultáneo, con una oficina, un velador de un café, un semisótano y un fragmento de muro que continua la imagen de la calle desde el velador. En estos espacios escénicos se desarrolla la historia, mezcla de situaciones presentes y recuerdos, obsesiones, culpas, remordimientos...

Buero detalla desde el principio la disposición de estos espacios. Se trata de un decorado fijo para las dos partes: los 2/3 derechos los ocupa el semisótano, vivienda de los padres y M. El 1/3 izquierdo lo ocupa una oficina, elevada sobre el semisótano y que limita con él por una media pared. En la cara frontal del bloque que sostiene la oficina se sitúa el velador con dos sillas de terraza. En la cara frontal derecha, perpendicular a la pared derecha del cuarto de estar y pegado a ella, el fragmento de muro callejero. El tragaluz se encontraría en la cuarta pared del semisótano, y es, por tanto, decorado verbal y mimado; se verá la la sombra de sus rejas cuando se mime la acción de abrirlo.

En la representación televisiva se prescinde de las diferentes alturas de los decorados simultáneos, y se da impresión de semisótano por medio de la elevada altura del tragaluz, que incluso aparece físicamente en un momento de dicha representación.

La luz, ya que no el color, será fundamental para completar estos espacios; solo en la Esq se prodiga el rojo como algo fuera de lugar. Blancos y negros, luces y sombras definirán lugares y contribuirán al todo de la obra.

Observamos, pues, la gran interrelación que existe entre todos estos sistemas para definir Sintácticamente la puesta en escena, y observamos que, todos juntos, conforman distintas dimensiones de sentido que analizaremos a continuación.

El tiempo en *El Tragaluz*

Antes de entrar de lleno en la dimensión semántica, me parece que sería interesante dar algunos apuntes sobre el tiempo, en una obra que juega constantemente con él para incitar ese «sobrecogimiento histórico» que mencionábamos casi al principio de este trabajo.

Decimos que Buero juega con los tiempos, y para ellos debemos señalar cuáles son esos tiempos con los que puede jugar.

- En primer lugar, tenemos el «tiempo de la obra»: son las dos horas y cuarto, más o menos, que dura el experimento, pues comienza y se cierra con la aparición de los Inv.
- En segundo lugar, el «tiempo de la representación», que podemos subdividir de acuerdo a varios criterios:
 - Tiempo de los Inv: el siglo XXX
 - Tiempo de la historia. Aún podemos subdividirla más:
 - Tiempo total: abarca tanto los acontecimientos proyectados como el incidente primero que lo origina todo, con Elvirita y el tren. Serían unos treinta años.
 - Tiempo de los acontecimientos proyectados: son 26 días, con periodos solo aludidos verbalmente.
 - Tiempo «abstracto»: me refiero con este epíteto a ese tiempo que parece planear sobre todos, y que se concreta , por un lado, en el futuro más allá de los Inv, ante el que ellos rendirán cuentas; por otro, en el pasado de los Inv que es futuro para nosotros (s. XXII); y en último lugar en los periodos difusos y pasados en que se encuentran los habitantes de las postales.

Buero juega con todos estos tiempos. Los Inv, ya lo hemos dicho, arrebatan al espectador su presente y lo transportan al futuro, de modo que pueda contemplar su propio tiempo desde la distancia; así, entran en la obra, son «figurantes» durante todo el tiempo que dura el experimento; el siglo XXX «existe» desde que comienza la obra hasta que termina. Es así como se unen sintácticamente esos dos tiempos.

Mientras tanto, el tiempo de la historia se condensa en el tiempo de la obra, en un tiempo asimétrico respecto a la realidad. Treinta años se resuelven en dos horas por

medio de alusiones, recuerdos, resúmenes. Los «periodos aludidos» de los 26 días se nos presentan de varias maneras: o bien se les obvia («26 horas después»), o bien se les elide (están ahí, pero no se les ha rescatado porque no son fundamentales para la obra), o bien se les resume («se les ha visto en el amor físico...», «no ha habido reuniones entre M y En...»).

Sin duda el tiempo es el elemento decisivo en la obra, y Buero establece constantes paralelismos; el tiempo que quieren rescatar los Inv por medio de los proyectores espaciales en su devenir encuentra su imagen en el pasado de los postales, del que los personajes deben ser rescatados («siempre faltan trenes», dice P) por medio de la tecnología de la época, en este caso unas tijeras.

Todo tiene una finalidad utópica: un tiempo pleno en el que cada instante contenga conscientemente todo el pasado, el presente y el futuro del Hombre, con mayúscula, porque la humanidad es un solo ser, y cada uno somos los demás. Esa es la eternidad de Dios para los teólogos; los mismos Inv hablan de su locura necesaria al perseguir tal fin. Pero, si no dioses, en la búsqueda nos humanizamos.

2. Análisis de la dimensión semántica

Hemos visto que los sistemas se integran en y configuran un espacio, y hemos aludido a las significaciones denotativas y connotativas que pueden resultar. Ahora vamos a analizarlas con algo más de detenimiento.

A. El Experimento. Ética y solidaridad

Para empezar, el propio Buero, en el subtítulo, nos dice que se trata de «Un experimento en dos partes». Veamos qué puede ser este experimento.

Los Inv lo explican: entra dentro de un plan global para dar cuenta de la importancia infinita del caso singular. Por ello destacan la importancia de la pregunta «¿quién es ése?», que es como se presenta formulada en el presente experimento. Es decir, la obra consiste en un experimento que pretende recuperar casos concretos del pasado (dentro del plan utópico de recuperarlos todos), porque todos somos uno. Esa es la finalidad explicitada por los Inv: que cada uno nos sintamos uno con la humanidad entera en su devenir.

Así pues, el experimento de los Inv es también un experimento del propio Buero. Es un experimento ético, en el que tenemos la obligación de encontrar nuestra verdad, de afrontar el pasado, el presente y el futuro desde la integridad, de asumir que la humanidad es una y que todos participamos de ella, que todos debemos ser jueces rectos y piadosos porque todos debemos ser juzgados por los demás con rigor y piedad. La solidaridad como fundamento de la humanidad.

Por eso, al proponer la historia no lo hace mediante un maniqueísmo de buenos contra malos; ya vimos que muchos de los rasgos de V eran compartidos por M. Todos tenemos partes mejores y peores, y debemos afrontarlas. esta es, sin duda, la esencia de

la escena final, preguntas en boca de M que podrían ser del propio Buero, la función del Coro en una última escena de reflexión y esperanza.

B. La historia

La historia es la de una familia de perdedores de la guerra civil. Los padres y el hermano menor viven en un semisótano, mientras el mayor es un mediano triunfador que visita a su familia para tratar de atraerla a las bondades de su forma de vida. Pero la familia guarda un secreto, y la historia girará en torno al progresivo desvelamiento de este.

Para empezar, los sistemas sýgnicos definen espacios escénicos llenos de simbolismo, metáforas sobre metáforas que delimitan formas y filosofías de vida.

Una antinomia (que sin embargo Buero, por el propio significado del experimento, pretenderá sintetizar en último término) recorre la obra: vencidos-no tomaron el tren-contemplativos / triunfadores-tomaron el tren-activos.

La Oficina, que ocupa el lugar más alto, más iluminado, es el hogar de los triunfadores, de los activos; es, de otra manera, el tren de la vida, de los tiempos, el lugar de los que piensan y controlan a los demás.

El Semisótano sería, así, con su penumbra, el «rincón», el «pozo», donde se ocultan los contemplativos, los que no desean pisar ni ser pisados, la «sala de espera» de una estación donde no se toma el tren («o todos o ninguno», dice P), donde simplemente se le ve pasar.

El Velador, el único lugar abierto (incluyo el muro, por su continuidad, en este apartado), es punto de unión. También aquí hay pisados (Esq) y pisadores (Cam), pero es el lugar donde todos pueden coincidir, donde el contemplativo acepta acercarse al mundo (quizá inocentemente desde su punto de vista, quizá de manera hipócrita desde

el punto de vista de los activos); en todo caso, es el lugar de la esperanza, el término medio.

El Tragaluz es el eje de la trama. Instalado en el semisótano, resulta enormemente polisémico. Es, por un lado, ventana al pasado (P), lugar de conocimiento (M), y de discernimiento (V); mientras M se acerca al mundo tratando de configurar un universo a partir de lo que ve (el mito de la caverna de Platón; la luz de fuera proyecta unas sombras que para aquel que las mira son la realidad; contrasta así con la iluminación constante que cae sobre los Inv, que aparecen de este modo como conocimiento perfecto), V, que no cree en ese mundo, se da cuenta sin embargo de sus propios temores.

¿Qué significa el tragaluz para MD? Probablemente una síntesis de todo. Será mirada al pasado porque lo era para P, y mundo ajeno que reconstruye en la imaginación mientras lo mira pasar, pero también desvelamiento de sus posibles culpas porque contempló el desenlace de una historia que ella pretendió negar u olvidar. Y seguramente rutina, porque lo más probable es que continúa viviendo en el semisótano.

El tragaluz nos ayuda a comprender el significado de «la pregunta». Pero a la vez, al ser la ventana al mundo, pone en relación la escena y lo de afuera, a los personajes que se esconden y a «los otros», que no somos sino los espectadores, que nos vemos enfrentados a su reflejo (por eso, en la representación televisiva, pierde gran carga significativa al verse el tragaluz, y aun a las personas que caminan por la calle).

El Tren es, junto al tragaluz, el otro pilar, e igualmente polisémico. Si, por un lado, su sonido, sintácticamente, une escenas o «separa» realidad de pensamiento, es un elemento de la trama al ser punto de inflexión de dos formas de vida opuestas: para los contemplativos, el tren simboliza la vida capitalista, el lujo, el medro a costa de los demás, la acción mecánica, y por tanto tomar el tren es una definición de persona frente

a no tomarlo para los activos, tomar el tren es avanzar, un mal necesario, salir de la miseria, un juego cruel pero que hay que aceptar para seguir adelante.

Para P el tren simboliza la traición, el amargo sabor de la derrota, su propio fracaso como padre y como persona; el tren nunca ha partido, por tanto, y él siempre está en la estación, esperando a que todos, juntos, lo tomen. «No tomarás ese tren» le grita a V antes de matarlo; es decir, no le traicionará, Elvirita vivirá, todo lo que ha sucedido desde entonces se anulará.

C. Recuperación de la memoria

El experimento de los Inv consiste en recuperar a cada una de las personas que han existido, y para ellos emplean su tecnología, ya lo hemos dicho. La humanidad completa, reencontrada, por utópico que resulte el intento, es el objetivo de la sociedad del s. XXX, que a su vez espera ser recuperada e integrada en su futuro.

El paralelo es evidente en la actitud de P, ya lo observamos. También recorta para salvar; además, recorta figuras completas para no mutilarlas, busca la individualidad para reintegrarlas a una sociedad que solo así resulta completa; para ilustrar la importancia infinita del caso singular, Buero nos deja una imagen llena de ternura y significado (quizá resulte enfática en el conjunto, pero no menos bella, y por eso es de lamentar que no la incorporaran a la representación televisiva): es la P, que de pronto descubre que sus meñiques no le hacen falta y quiere cortarlos, pero desiste al darse cuenta de que al intentarlo le duele. P, en su cuerda locura, es quién lanza la pregunta «¿quién es ése?». Y afirma conocerla. ¿Sabe que ese, esa, el otro, es él mismo? V y M lo ignoran. V le tilda de iluminado, «se cree Dios». Pero no lo es; tampoco los Inv lo son. Son hombres, y es el hombre el único que puede salvarse a sí mismo. Por ridículo, difícil, utópico o incluso loco que resulte.

Por otro lado, el propio M es quien encarna aquí al investigador del presente, que metódicamente va desentrañando el misterio que se oculta en el pasado; en otro paralelismo en que él mismo se erige en juez.

Otro momento de recuerdo lo protagoniza En el recordar a su padre, con sus pros y sus contras.

Pero la verdad debe ser conocida, aunque duela.

D. Significado de los personajes

Los Investigadores

Desde el principio fueron objeto de debate, llegando a ser definidos por la crítica como un «pegote», brechtiano a no. Buero los defenderá, asegurando que incluso la obra perdería su sentido sin ellos, pues la historia podría representar otros casos similares, pero el papel de los investigadores es único, seleccionando la historia, explicando el experimento, asumiendo alguna de las funciones del Coro trágico; en el fondo son los creadores de la historia, tal vez reflejo de la personalidad creativa literaria de Buero.

Esta forma de ver la historia como algo intercambiable dentro de los objetivos últimos del experimento podría contrastar con las propias palabras de los Inv: «la importancia infinita del caso singular». Pero eso solo sucede si olvidamos que los personajes del teatro no son personas reales, sino signos que el autor utiliza para comunicarnos algo. El aprendizaje de la lección (y esto tal vez constituya la verdadera segunda parte del experimento para Buero) la debemos realizar nosotros tras la reflexión o la catarsis; los personajes de la tragedia son verosímiles, pero no son reales.

Los Inv no son personajes de la historia propiamente dicha, sino que nos insinúan una historia paralela a la nuestra, más evolucionada tecnológica y moralmente.

Resulta extraño su equilibrio; a pesar de ser Él y Ella, sus opiniones resultan intercambiables, son unánimes. ¿Quién son estos investigadores? Es la pregunta.

Tienen varias funciones, ya lo hemos ido viendo. Cuando nos alejan de nuestra realidad momentánea para juzgar los hechos con distancia apelan a nuestra capacidad crítica. En el papel de elegir la historia, seleccionar los hechos, explicarlos en parte y juzgarlos son creadores literarios. Se les ha querido comparar con dioses. Pero son solamente hombres que necesitan conocerse, y para ello se valen de sus recursos tecnológicos «y a veces, sin aparatos, desde alguna mente lúcida».

El padre

Se ha dicho que una de las influencias de «El Tragaluz» es Cervantes, y el propio Buero asimila explícitamente a M con el Quijote, por boca de V. Pero en P hallamos rasgos de este caballero, como son la cordura de su locura, el ansia por un tiempo mejor, y el ser juez y verdugo de las injusticias, en un rapto tan espontáneo como lo son muchos del de la triste figura (y qué figura más triste que la de P); por otro lado, los rasgos de humor que hay en la obra bueriana surgen en torno a este personaje. Si sus viajes y andanzas son estáticos, limitados a unas tijeras, postales y a su mente confusa, no por ello hemos de negar que es uno de los personajes que más movimiento genera en la obra (no solo físico, sino también abstracto, como vimos en el apartado correspondiente).

P es el espejo de los Inv en un nivel más cercano a nosotros. Quizá sea un «personaje oscuro», como dicen los Inv, pero sin duda su enajenación es lúcida en algunos momentos críticos (no en vano, es él quién lanza la pregunta, aunque sea M quién trate de racionalizarla). Él también selecciona a los personajes de las postales (solo de cuerpo entero; necesita trenes), se interroga sobre la personalidad de sus

personajes, busca en el pasado; es, a su modo rudimentario, un investigador. Es juez, porque todos debemos ser jueces, pero su reacción final surge de la impotencia, no del poder absoluto, y por eso es humano. Es «el padre», sin más nombre, y aunque veamos en ello reminiscencias cristianas, creo que sirven más para justificar la búsqueda de V y la lucha fratricida que para definir el fondo del personaje.

Mario

V lo identifica con Quijote. Es el personaje idealista que ve el mundo que le rodea como un lugar donde pisar y ser pisado, y por eso se refugia en la inactividad (aparente, como él mismo descubre al final); en la dualidad activos / contemplativos él encarna a los segundos. Se identifica así mismo como víctima de su hermano, lo que puede llevar a la interpretación de ambos como una relación Abel-Caín, pero Buero no explota del todo esa relación maniquea, sino que les expone a ambos con sus imperfecciones. Si M no toma el tren, Buero dirá que hay que tomarlo, pero que estaría bien hacerlo de una forma que se acercara más a M que a V.

Es, por otro lado, y en esto se acerca a los Inv y a P, el que analiza el pasado, el que busca allí las claves del presente y ve su continuidad fundamental; el investigador que no se arredra ante las medias verdades, ante las versiones corrompidas, y llega a desvelar el misterio; es, también, el que recoge la pregunta y trata de racionalizarla, el que la analiza y la desarrolla («la pregunta tremenda (...) es una pregunta insondable»); con su idea de no querer pisar ni ser pisado, es el que más se acerca a ese ideal de una humanidad unificada, a pesar de sus muchas imperfecciones.

Vicente

Es el personaje más complejo. Encarna al héroe trágico, que ve rota su presente buena situación por los errores del pasado, que finalmente reconoce y por los que paga. Por un lado, como «activo-tomó el tren», es egoísta irreflexivo, inteligente y práctico, que cosifica a las personas, victimario prepotente. Pero, por otro, (y esto le lleva del héroe pagano al cristiano), busca la redención, el castigo, la penitencia que le libere del mal que ha hecho, oculto bajo capas de mentiras y justificaciones. «...como quien habla a Dios sin creer en él».

En la oposición Mario-Vicente, es V el que resulta muerto, el supuesto Caín, y, si bien el autor material es el padre, M reconoce al fin su actividad, significada por su sueño homicida.

En el fondo, V, gracias a sus justificaciones intelectuales, piensa que obra correctamente, y quiere atraer a su familia a las bondades de su vida. Representa la forma mediocre de la opresión, la intelectualización del *status quo* el «coger el tren», no el dirigirlo; un sistema que sigue funcionando gracias a las pequeñas mezquindades cotidianas que justifican las mayores en una espiral que solo la reflexión honesta y solidaria puede romper.

Beltrán

Es un personaje verbal, pues no aparece sobre el escenario, pero su nombre se encuentra en la historia desde las primeras escenas, anticipando el carácter de V. En la obra tiene dos funciones simbólicas principales:

a) Acentúa la continuidad del carácter de V, que comienza en el pasado con su comportamiento en el tren y sigue con sus acciones de boicoteo a Beltrán (y su actitud hacia En); «su sombra», ante el tragaluz, nos ayuda a entender los demonios de V.

b) Es el término medio, la síntesis de V y M. En cierta forma, ha cogido el tren, pues es un autor de éxito, con posibilidades económicas, pero no entra en la vorágine crematística y aparente de la sociedad capitalista que critica M.

Desde parte de la crítica se le ha querido ver, asimismo, como la encarnación del autor comprometido perseguido por el poder, en esa época de dictadura censora.

Encarna

Este personaje presenta dos aspectos, ya que, por un lado, no pertenece a la familia, y así se convierte en una parte del mundo exterior por la que van a luchar M y V. Es, en cierta forma, un campo de batalla; no es casual que Buero la sitúa en varias escenas, incluida la última, en el velador, en la calle. Para V es el descanso, mientras para M es el futuro y la salvación.

Pero precisamente esa lucha la va a introducir en la historia, con varios significados. Para P es la negación del pasado: Elvirita sigue viva y ha crecido. Para M es un testigo más de la maldad de V. Para V es una forma de acallar su conciencia; se aprovecha de ella, pero a la vez ella resulta beneficiada. solo Md la ve como lo que es, una mujer desvalida, sencilla, e inmediatamente la asigna el papel de esposa ideal.

El personaje de En es un buen instrumento de Buero para su experimento. Nos habla apenas de su pasado, cortando la conversación en torno al tema; hay continuas alusiones a la prostitución; representa el desvalimiento absoluto que sube al tren solo para verse arrojada de él en cualquier momento. Buero nos obliga a ejercer de investigadores respecto a su persona; nos hace preguntarnos quién es en realidad, qué ha hecho, qué hará; nos pone en la diatriba de juzgarla, si podemos. Y si nos atrevemos a hacerlo, debemos saber que ella es el futuro, que lo que lleva dentro de sí es la causa del

perdón, de la reconciliación, de la revelación del mal donde pensábamos que solo había bien (última escena M-En).

La madre

Es el personaje que menos aparece en la obra, pero resulta fundamental. Simboliza la supervivencia extremada, la conciencia de la verdad que hay que negar para continuar adelante, la afirmación visceral del *status quo*, sobre el que hay que construir una felicidad forzada y vacía. Es el perdón sin juicio, el olvido voluntario. La víctima resignada.

Es, finalmente, la antítesis de la propuesta de Buero: si la verdad duele, la negamos. Frente a ella, los Inv dirán «siempre es mejor saber, aunque sea doloroso».

La esquinera y el camarero

Son personajes ajenos a la historia, quizá manifestación de la pluralidad de la vida, aunque su relación es paralela a la de la historia: vencedores mediocres (Cam) contra vencidos (Esq). Son personajes mudos.

Tal vez Esq no sea ilusión, recuerdo o premonición de En, y su función está íntimamente relacionada con esa voluntaria indefinición del pasado de En; los Inv dirán que ella será la próxima historia que rescatarán.

Elvirita

Junto a Beltrán, es el otro personaje verbal. Ella es la clave del secreto pasado de la familia, la primera e inocente víctima de V y del tren, al cual está indisolublemente asociada. Ella nos revela además los pensamientos del padre, de modo que, si en el

pasado dio lugar a la separación emocional de P y V, en el presente será la causa de la resolución fatal del conflicto.

Es, pues, símbolo del pasado que debemos conocer.

3. La dimensión pragmática

El análisis de esta dimensión debe tener en cuenta la especial situación en que fue creada y estrenada. Terminada en 1966, se estrena por primera vez en 1967, y permanece un año en cartel. Estamos, pues, en la última década de la dictadura del general Francisco Franco, y la censura ideológica se aplica a todas las obras de creación. Los autores deben eludir esta censura, o resignarse a no ser publicados ni representados. Buero Vallejo hablará de «posibilismo» al referirse a su modo de afrontar la censura; consiste en plantear las cosas de modo que puedan ser aceptadas por la censura, pero siempre con la idea de que sean oídas por el pueblo, su principal destinatario. Muchas controversias suscita (y hoy sigue suscitando) ese concepto; se le acusa de tomar el tren, de aburguesarse, de no tomar una postura política de enfrentamiento extremo. Y en esta obra, Buero, efectivamente, opta por lo ético, no por lo político. En una situación objetiva de vencedores y vencidos, Buero propone una solución ética que pasa por la reconciliación, pero sobre todo por el esclarecimiento de los hechos.

No puedo saber qué pensaban los espectadores de su tiempo en su intimidad; no conozco a ninguno. Pero lo que sí es cierto es que se mantuvo en cartel. El público observaría su situación o la de sus conocidos inmediatos, se vería ante la ocasión de juzgar los hechos, pero sobre todo de reflexionarlos, y eso en una obra abierta a la esperanza.

No sé exactamente qué puede llamar la atención del lector / espectador actual para dirigirse a esta obra. Sin duda, en primer lugar, la idea de que uno va a enfrentarse a un clásico del teatro español. En un tiempo de tímidos intentos de curiosidad hacia el pasado, de llamamientos a la recuperación de la memoria histórica, el espectador de hoy puede buscar la inmersión en un pasado verosímil. También la curiosidad de observar a un maestro del teatro en la tarea de evitar la censura. Lo que sí es cierto es que es una

obra muy leída y prácticamente nada representada. En Valladolid no se ha representado durante muchos años (en Valladolid apenas se ha representado nada durante muchos años, a pesar de la pugna de grupos locales y la renovación arquitectónica del Teatro Calderón), y sin embargo cuesta encontrar las ediciones de la obra en las bibliotecas, pues siempre hay alguna o varias en préstamo.

Sigue siendo un clásico del teatro, pero lamentablemente no se estrena.

BIBLIOGRAFÍA

- BUERO VALLEJO, Antonio. *El Tragaluz*. Ed. Castalia Didáctica. Madrid 1991.
- BUERO VALLEJO, Antonio. *El Tragaluz*. Ed. Espasa-Calpe. 25ª edición. 1998.
- DOMÍNGUEZ, A. José. *El Tragaluz. A. Buero Vallejo*. Ed. AKAL 1989.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Ed. Síntesis S.A. Madrid 2001.
- KOWZAN, Tadeus. *El signo y el teatro*. Ed. ARCO/ LIBROS S.L. 1997
- O'CONNOR, P. W. *Buero y los espejos*. Ed. Fundamentos. Madrid 1996.
- TRAPERO LLOBERA, Patricia. *El Tragaluz. A. Buero Vallejo*. Ed. Monograma. 1995.
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Ed. Cátedra S.A. 1989.
- VV.AA. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Ed. Cátedra, S.A. 1999.

Vídeo/ DVD

- «El Tragaluz» de A. Buero Vallejo. Videoantología de la literatura española.