

---

IMPLICACIONES POLÍTICAS EN *EL TRAGALUZ*  
DE BUERO VALLEJO

José V. SAVAL  
(Universitat de València)

Se ha escrito mucho sobre *El tragaluz* pero muy pocas veces se ha realizado su importante dimensión política, su deseo de denuncia de un régimen injusto y que desde la raíz de su instauración había de condenar a, por lo menos, dos generaciones de españoles. Algunos críticos como Martha T. Halsey<sup>1</sup> han visto la alargada sombra de *El tragaluz* sobre la España, entonces contemporánea, pero en otros casos, el aspecto de denuncia política se ha visto ocultado por otro tipo de proposiciones, como es el caso de Ricardo Doménech en su artículo "*El tragaluz*, una tragedia de nuestro tiempo", muy posiblemente por los mismos motivos que obligaron a Buero Vallejo a recurrir a ciertas técnicas de enmascaramiento para que su obra pudiera sortear los escollos de la censura franquista. Más certero en su análisis resulta ser el estudio introductorio escrito por Luis Iglesias Feijoo, en la edición de la obra en la colección Austral.<sup>2</sup> No obstante, su trabajo considera que la permanencia del texto se debe a sus ricos aspectos estructurales considerando que los aspectos políticos han perdido vigencia y que un estudio basado en los aspectos político-sociales no son suficientes para mantener a *El tragaluz* como una obra fundamental en el panorama del teatro español contemporáneo. Sin embargo, *El tragaluz*, es una obra con un claro trasfondo político, que al mismo tiempo resulta fácilmente decodificable para el espectador de la época en que este drama se estrenó. En cuanto a las lecciones que puede sacar el espectador actual el elemento más importante es la memoria y los aspectos estructurales enmascaradores que hicieron a esta obra de difícil prohibición para la

---

<sup>1</sup> "*El tragaluz*: a tragedy of contemporary Spain", *Romantic Review*, Vol. LXIII, No. 4, 1972.

<sup>2</sup> Luis Iglesias Feijoo, Editor en *El tragaluz* de Antonio Buero Vallejo, Ed. Espasa Calpe, colección Austral, 1996.

censura y mantienen su vigencia a través de los años. Incluso, podemos llegar a asegurar que *El tragaluz* es una lección moral en la actualidad que podría apuntar a objetivos tan dispersos como el consumismo desaforado, el acatamiento de lo que acontece a nuestro alrededor o el olvido de los que lucharon por una sociedad justa.

Antonio Buero Vallejo surgió de entre el retroceso intelectual de la postguerra española. Exiliados o desaparecidos a consecuencia de la guerra, España quedó privada de los prestigiosos intelectuales del período republicano. Se tenía que volver a empezar de nuevo en un hábitat hostil. El teatro, por su parte, despreciado por Europa, discurría por el camino de la evasión, del escapismo y a menudo de la vulgaridad, en algunos momentos pareja al régimen instalado en el país. En el momento de la aparición de *El tragaluz* el panorama teatral español era verdaderamente desolador. Albert Boadella, reconocido autor y director teatral, refiriéndose a aquella etapa señala lo siguiente: "El teatro que se hacía entonces tenía un aspecto decinónico. Había algunas excepciones, como Buero Vallejo o Sastre, que entonces empezaba, pero en general era un teatro insufriblemente convencional".<sup>3</sup>

El éxito y la conmoción que produjo Vallejo se fundamentaba en la presentación bien conocida de la realidad española, pero ahora en la mayoría de los casos desde el lado del vencido, o sea de la mayoría del pueblo, léase público, español. Su sutileza le permitirá continuar, no sin algunas presiones, con su producción y especialmente su éxito le hará intocable para un régimen y una censura poco preocupados por un teatro demasiado complicado a veces y siempre cuidadoso. No obstante, el teatro de Buero Vallejo no es un teatro de lucha, más bien es un teatro que lucha partiendo siempre del dolor para llegar a la esperanza, huyendo de un izquierdismo nostálgico posiblemente inviable. Encuadrado en una sociedad reprimida y vigilado por un poder totalitario se valdrá de un tono suave pero eficaz. Buero Vallejo encabezaré la vía posibilista en la lucha por las libertades. Según Joaquín Verdú: "Buero buscó el posibilismo como medio para romper la imposibilidad... imposibilidad absoluta que cierre todo camino a la expresión artística comprometida".<sup>4</sup>

El punto de partida de Buero es el hombre individual, siempre para retratar a través de él a toda una sociedad. De ese modo, nos permite vislumbrar la posibilidad del cambio, de cambiar esa realidad mediante la concienciación de cada individuo. Buero no deja de ser un moralista y es porque quizá es el único camino viable, la lucha del hombre con su destino y el de su sociedad, a menudo partiendo del análisis del pasado colectivo, como es el caso de la obra que nos ocupa.

Sus obras y las técnicas empleadas nos mostrarán un teatro a medio camino entre la vanguardia europea (post-brechiana)<sup>5</sup> y el teatro tradicional español. Su temática será

---

<sup>3</sup> "El elixir de la vida" en *Paisajes*, núm. 90, 1998, pag. 18.

<sup>4</sup> *La luz y la oscuridad en el teatro de Buero Vallejo*, ed. Ariel, 1977, págs. 13-14.

<sup>5</sup> Ricardo Doménech comenta la influencia de Brecht en esta obra realzando la utilización de dos planos temporales en su artículo "*El tragaluz*, una tragedia de nuestro

cien por cien europeísta, la falta de libertad, la amarga existencia diaria, el ser humano y sus limitaciones, le vincularán a las tendencias europeas del momento. Al mismo tiempo, su sentido trágico le unirá a algunos miembros de la generación del '98 como Valle-Inclán o Unamuno y a otros exponentes clásicos del teatro español como Lope de Vega y Calderón de la Barca.

*El tragaluz* se representó por primera vez el 7 de Octubre de 1967 después de cinco años de silencio. Desde *El concierto de San Ovidio*, estrenada el 16 de Noviembre de 1962, Buero Vallejo no había preparado ninguna nueva obra para la escena. Había trabajado en un libreto para una ópera, *Mito*, y pese a estar previsto el estreno de *La doble vida del Doctor Valmy*, drama sobre la tortura, para la temporada 1963-64 éste no llegó a producirse por razones nada claras. Su primera función tuvo que esperar hasta 1968 teniendo lugar en Chester, Inglaterra.

*El tragaluz* es en sí un drama de tipo social, en la línea de *Historia de una escalera*, *Hoy es fiesta* y *Las cartas boca abajo*, que trata de la sociedad española de entonces con toda su injusticia social y la prepotencia de los poderosos. *El tragaluz* es presentado como un experimento -- ya nos lo indica el subtítulo, "Experimento en dos partes" -- utiliza dos narradores sin nombre, El y Ella, en un estilo casi selectivo de los acontecimientos que van a ser expuestos. Estos personajes "seleccionan la materia que se va a dramatizar, la distribuyen en un orden, y, en cierto modo, la valoran porque seleccionan una parte entre otras".<sup>6</sup> Estos particulares narradores procedentes de un tiempo futuro interpretan los diálogos y guían al espectador en su interpretación, en sí ellos han elegido aquello que el espectador va a presenciar en la historia, pues tienen la rara posibilidad técnica de recuperar situaciones y pensamientos del pasado, lógicamente cuando nos sitúan en ese tiempo desaparecen del espacio representado al cual no pertenecen. La técnica empleada es en gran medida similar al montaje cinematográfico que conlleva, naturalmente, un proceso de selección del material filmado previamente. Según Román Gubern, el montaje cinematográfico constituye:

---

tiempo", aparecido en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 73, 1968, donde expresa lo siguiente:

El recurso de emplear estos dos planos temporales (de hecho son tres, pues la historia consta a su vez de dos tiempos perfectamente diferenciados: un pasado y un presente) ha hecho pensar en una clara influencia de Brecht sobre este "experimento". Este desdoblamiento de dos planos y la interpolación de los comentarios de El y Ella, dirigiéndose a los espectadores y rompiendo así la magia de la representación, recuerda en algún modo las técnicas distanciadoras de Bertold Brecht (pág. 135).

Por otro lado Hashley considera, en mi opinión de forma equivocada, que los personajes El y Ella no son un elemento procedente del teatro de Bertold Brecht (pág. 291).

<sup>6</sup> María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, ed. Taurus, 1987, págs. 155-156.

un equivalente de la discontinuidad selectiva de la memoria o de la imaginación, pues tanto nuestros recuerdos como nuestras fantasías mentales, al igual que las narraciones cinematográficas, se estructuran en segmentos espacio-temporales dinámicos, selectivos y funcionalmente discontinuos, separados por elipsis más o menos pronunciadas.<sup>7</sup>

Mediante esta técnica, Buero, de manera consciente o inconscientemente, hace prevalecer el papel de la memoria, y en el caso de *El tragaluz*, la memoria colectiva de un pasado que ha sido borrado por el régimen franquista. La tragedia de la guerra civil, de la cual el Franquismo realzó su aspecto militar victorioso borrando el drama colectivo y personal de miles de españoles. En su comentario sobre esta obra, Francisco Larubia Prado, considera que el uso de la memoria resulta crucial: "ésta se pone al servicio de la vida; sin memoria no hay posibilidad de redención".<sup>8</sup> Buero Vallejo realza el papel de la memoria en el aspecto de que en la sociedad futura, más perfecta que la actual, es posible recuperar el pasado y sacar lecciones de los errores anteriores:

Si no os habéis sentido en algún instante verdaderos seres del siglo veinte, pero observados y juzgados por una especie de conciencia futura; si no os habéis sentido en algún momento como seres de un futuro hecho ya presente que juzgan, con rigor y piedad, a gentes muy antiguas y acaso iguales a vosotros, el experimento ha fracasado (pág. 309).<sup>9</sup>

Este aspecto de recuperación de la memoria ha resultado ser una parte importante dentro de la producción teatral aparecida con la instauración de la democracia, cabe destacar especialmente el éxito teatral y cinematográfico de *Ay, Carmela* de José Sanchis Sinisterra, donde también se emplea un complicado entramado similar al montaje cinematográfico alternando los distintos tiempos dentro de la obra.<sup>10</sup> Iglesias

---

<sup>7</sup> *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, ed. Gustavo Gili, 1987, pág. 312.

<sup>8</sup> "El tragaluz de Buero Vallejo: el artista como arquitecto del futuro", *Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo*, 1989, pág. 318.

<sup>9</sup> Antonio Buero Vallejo: *El concierto de San Ovidio/El tragaluz*. Ed. Ricardo Doménech, Castalia, 1971.

<sup>10</sup> Resulta interesante constatar que la versión cinematográfica de Carlos Saura suprime el uso del flash-back decantándose por una narración lineal en el orden lógico temporal. En este caso el arte cinematográfico opta por prescindir de un elemento que le es más propio, no obstante cabe constatar que el teatro y el cine generan textos diferentes y haber trasladado a la pantalla el texto de una manera exacta a la representación teatral hubieran

Feijoo tiene en consideración la importancia de la memoria y su funcionalidad política, pero resulta un tanto marginal en su estudio basado mayormente en los aspectos estructurales, no obstante no la omite como un elemento político significativo:

Frente a quienes defendían que era preciso olvidar la guerra para construir el futuro, se plantea como tesis la necesidad de asumir el pasado, por duro que resulte. Queda así entablada una dialéctica olvido/recuerdo, que en cualquier caso sugiere que no se puede echar tierra sin más sobre lo ocurrido.<sup>11</sup>

En cuanto al diálogo en sí, utilizando el esquema esbozado por Bobes en su *Semiología de la obra dramática* (pág. 158), *El tragaluz* es una obra dramática cuyo diálogo está orientado previamente, debido a que el drama no es creado por lo que se expone en los diálogos, sino que es anterior al levantamiento del telón. Elvirita ya ha muerto, Vicente tomó aquel tren que le separó de su familia, su padre enloqueció a causa de aquello, Mario desprecia a su hermano por su actitud ante la vida que no es más que la prolongación de aquel suceso, aunque todavía se interpondrá un nuevo elemento entre ellos, Encarna. El drama, por lo tanto, es pre-existente, sin embargo no es palpable desde la primera escena, pero el diálogo nos devolverá a ese trágico suceso desde el presente de los actores hasta desembocar en el paroxismo final de la muerte del causante de ese drama.

Podemos agregar que, casi en todo momento, existe cierta cooperación entre los personajes en el proceso comunicativo, cuando uno interpela, pregunta, ordena, enseguida es contestado. Únicamente la figura del padre se aleja de ese proceso comunicativo, pero es un personaje demente, destruído por su drama personal y familiar. El siempre habla de sus postales y de las figuras que recorta de ellas, como queriendo liberarlas de la inmovilidad a que las condenó el instante fotográfico, ese tiempo estático en el que no se puede avanzar o retroceder, permaneciendo congelados, y pese a todo, él dice conocerles cuando pregunta a sus hijos, que por supuesto no pueden darle una respuesta. No obstante, el padre sí conoce a esas personas ancladas por accidente en el pasado, porque su personaje también está hundido en el pasado, del cual ha sido incapaz de sobreponerse, y, por supuesto, del que no ha podido escapar. De nuevo, la referencia política se hace palpable con un claro sentido de denuncia hacia un régimen que se instauró mediante un golpe de estado, una guerra civil y que, lamentablemente, se edificó sobre un millón de muertos, aunque quizás de esto último no sea el único culpable, pero sí su desencadenante. El padre es víctima de aquella época que resulta, desgraciadamente, muy familiar al

---

repercutido en los valores creativos y artísticos del producto cinematográfico, con seguridad en detrimento de este último.

<sup>11</sup> Obra citada en la nota 2, pág. 15.

espectador, especialmente en los tiempos del estreno teatral y sus primeras representaciones. A. Fernández-Santos asegura que la obra describe: "el producto de una esclerosis y, por lo tanto, de una persistencia de la catástrofe. Su drama mueve los hilos de unas vidas cuyos caminos están detenidos en una encrucijada cerrada y sin horizonte".<sup>12</sup> Alejadas, cada vez más en el tiempo, las circunstancias históricas, el texto pierde el sentido político, puesto que las circunstancias que lo generaron ya han desaparecido. Sin embargo, la apelación a la memoria, para que semejante drama vuelva a repetirse, en España o en otra parte del mundo, es toda una lección moral. Sobre todo en el aspecto de interpelación al público o al lector llevada a cabo por los narradores El y Ella.

Donde más se ponen de relieve la función política de esta obra es en la función de los personajes y los paralelismos que el lector-espectador pudiera asociar con la realidad de la España de finales de los años 60 y por extensión a la sociedad creada tras la guerra civil. Un esquema actancial podría, en esta obra, desvelar muchos de los aspectos políticos que encierra en sí misma y donde prevalecería un elemento de protesta que se encuentra sumergido por las circunstancias políticas de la época, pero que, pese a todo, tiene una clara vertiente reivindicativa. En esta obra podríamos decir que coexisten dos esquemas actanciales, uno real utilizando a los personajes que aparecen en el texto, y otro imaginario traspasándolo a la sociedad española del Franquismo. De este modo en el primero, el Sujeto sería Mario que es el que desencadena las acciones. En un esquema siguiendo el modelo de Vladimir Propp<sup>13</sup> sería el héroe de nuestro cuento. Los demás personajes girarán un poco a su alrededor e ilustrarán sus acciones. Evidentemente el oponente sería su hermano Vicente, enemigo en todos los terrenos: es el triunfador que pisa a los demás, no reconoce a nadie en su afán de triunfar, en su deseo de subir al tren y desoír la orden de su padre de bajar, él está resuelto y no le importa nada. Posiblemente el objeto sería Encarna, la secretaria de Vicente, ligada a éste por el miedo y la inseguridad, muy ilustrativa resulta aquí la figura de la prostituta que se pasea por la escena, pero no habla, sólo es una figura que aparece en la mente de Encarna. Su actitud es un modo de prostitución para mantener su seguridad, puesto que Encarna también es la novia de Mario, aunque mantiene relaciones sexuales con su jefe, Vicente, quizá a pesar suyo, pero el miedo al hambre y a la miseria -- incluso está embarazada de él y sabe que éste no se hará cargo de ella y su futuro hijo -- la obliga a mantener esa relación ilícita. Por lo tanto, la figura de la prostituta es la consciencia de Encarna que cruza ante sus propios ojos, no olvidemos que los narradores son capaces de recuperar no sólo acciones del pasado

---

<sup>12</sup> "El enigma de *El tragaluz*", *Primer Acto*, no. 90, 1967, pág. 6.

<sup>13</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Ed. Seuil, París, 1970. La primera edición es de 1928. Existe traducción española publicada por Ed. Fundamentos, *Morfología del cuento*.

sino también pensamientos. El destinatario en este caso será Mario, también, y en el papel del ayudante encontraremos al padre, loco, que no reconoce a su hijo cuando viene a visitarles, porque no puede admitirle después de la acción de la estación y la muerte de la hermana pequeña. En este esquema podríamos aventurarnos a señalar dos destinadores a los cuales irá dirigida la acción, el padre, que tiene un cierto y aplacado deseo de venganza, y también la pequeña Elvirita, inconscientemente asesinada por su hermano Vicente y que de este modo será vengada.

El otro esquema posible sería un esquema velado, mucho más sutil, si lo trasladamos a la sociedad española de los años sesenta, donde el sujeto serían los vencidos -- téngase en cuenta que ésta es una de las primeras obras donde se hace referencia directa a la guerra civil -- los vencidos son el gran protagonista, los que perdieron el tren y tuvieron que bajar al sótano, al subsuelo de la sociedad española de la postguerra. Naturalmente, y en este caso, el objeto serían la libertad, la democracia, en un sentido figurado, pero también la denuncia, un cierto deseo de venganza hacia el régimen que les marginó y por supuesto a los que decidieron apoyarle desde el lado de los vencidos en un afán de progreso personal y egoísta. El papel del destinador recaería en la sociedad española que resultaría beneficiada por la verdad y por el descargo de la pesada losa de su pasado que se prolongaba hasta su presente. De esta manera, el destinatario serían los vencidos, el pueblo español, los valores puros del hombre ante el hombre corrupto o corruptible y sumiso, tan bien representado por Vicente capaz de plegarse a los deseos de los que poseen dinero, capital, y en definitiva, poder. Este personaje margina a Beltrán porque los deseos del grupo financiero que va a apoyar a su editorial son estos y él no hace prevalecer un criterio honesto, sino que se guía por la máxima de "quien paga manda". El oponente estaría encarnado por el régimen franquista, al cual se acusa sutilmente a lo largo de la obra, con la situación de penuria que viven los personajes del sótano y la ostentación de Vicente, mostrándonos la ruptura existente en la sociedad española entre opresores y oprimidos, clase dominante y clase dominada. Finalmente, en el lugar de los ayudantes tendríamos la verdad de los hechos, acabar con la falsedad, la justificación de la acción de Vicente que nadie cree pero todos prefieren dar como válida, no bajó del tren porque no quiso, no porque no se lo permitieran los soldados. Otro ayudante sería la propia corrupción de los que detentan el poder mientras sean sus detentores, no respetarán a nadie. Vicente abandonará a Encarna cuando quiera porque el tiene el poder para hacerlo. Encarna está sometida a él y su abandono no le permitirá conseguir otro trabajo por lo cual no tiene escapatoria, le debe su sumisión y respeto, aunque para ello mienta al hombre que la quiere y al que quiere, engañándole con su propio hermano. De nuevo aquí encontramos otra referencia a la guerra civil española mediante la alusión a la lucha fratricida entre los dos hermanos como son, en todos los casos, las guerras civiles, y cuyo sentido figurado en *El tragaluz* alcanza un papel muy significativo al representarse de forma tan directa y explícita pese a no ser expresada de forma obvia y elocuente. No obstante, este elemento resulta bastante fácil de captar por parte del público.

El tiempo dramático también tiene un papel relevante en esta obra. En este drama se establecen relaciones entre el tiempo del narrador y el tiempo de los personajes, lo cual no es habitual en el teatro. Coexisten dos tiempos, el de los narradores que regresan por medio de un experimento al pasado para desmenuzarlo y el tiempo de la historia. En este aspecto Buero Vallejo emplea una técnica que siempre existió en la novela, y posteriormente en el cine. Se opone pasado y presente, pudiéndose establecer un tiempo del narrador y un tiempo de lo narrado, y aunque el pasado no sea representable,<sup>14</sup> nos referimos al mundo de los personajes, y no al mundo de los narradores, el sonido del tren que irrumpe en la escena es un elemento del pasado que ilustra el presente. También cabe recordar que la referencia que pueda hacer el espectador a la guerra civil y sus implicaciones históricas proyectadas sobre el presente aporta una sutil relevancia al drama al que singulariza al cargarlo de una notable dimensión política.

Acerca de la acción, recuperada en el tiempo por los narradores El y Ella, podemos hablar de un orden temporal salteado siempre hacia adelante, desde el punto de inicio del drama hacia su desenlace final. Esto se ve ilustrado con ciertos pensamientos de los personajes, representados mediante el experimento de los narradores, por lo que podemos hablar de sucesión, antes, después, más tarde..., progresiva, jamás en regresión a excepción de los diálogos que evidentemente reviven el pasado. Los narradores regresan al lugar de la ruptura, a la estación de tren, al tiempo de la tragedia latente durante años.

Existen, a su vez, dos espacios coexistentes siempre en toda obra teatral, el espacio escénico y el espacio diegético. El espacio escénico captado por el espectador es un tiempo doble, el de los narradores, el cual es también un tiempo diegético porque solamente sus ropas pueden informarnos del mundo al cual pertenecen y al que ellos citan de palabra, explican al espectador directamente y este asume que existe ese tiempo futuro del cual proceden El y Ella; a su vez coexiste el tiempo de la narración, el tiempo del semisótano, de la oficina, del bar. El tiempo diegético, el cual es referido, descubierto, por las referencias de los personajes, debemos situarlo en el futuro, tiempo de los narradores, al que nos hemos referido recientemente, y un tiempo en el pasado el tiempo de la estación de tren, lo que sucedió, marcó a nuestros personajes y provocará el terrible desenlace final. Acerca de su importancia política me he referido anteriormente al realzar la presencia de los narradores que retornan a una época que merece ser analizada para que no vuelva a tener lugar. El aspecto de experimento por parte de una sociedad futura realza las deficiencias del presente.

---

<sup>14</sup> La escena teatral como la pantalla cinematográfica sólo pueden expresarse en presente. El pasado aparece siempre mediante alusiones, sean verbales, o de tipo técnico mediante fundido, títulos o transiciones de luces o sonidos externos a lo representado, i.e. el sonido del tren que irrumpe en la escena mientras el padre venga la muerte de su hija matando a su propio hijo.



En ese espacio evocado, espacio diegético, existen dos personajes que no aparecen en la escena, pero que son mencionados repetidas veces, son el escritor Eugenio Beltrán al cual no se le editarán las obras por presiones del grupo financiero que va a absorber a la editorial, donde Vicente ostenta un cargo importante, y que podríamos asociar con ciertos aspectos autobiográficos en vista de las dificultades que tuvo entre las publicación y sus respectivas representaciones de *El concierto de San Ovidio* y *El tragaluz*. Se podría incluso considerar que Beltrán jamás aparece en escena, como tampoco lo suele hacer un autor teatral en sus obras, por lo menos no representándose a sí mismo, lo cual reforzaría esta tesis, más si tenemos en cuenta que muchos de sus estrenos sufrieron de presiones desde el Ministerio de Cultura y amenazas de los grupos de ultra-derecha, no resulta difícil asociar a Buero Vallejo con el personaje de Beltrán.

Otro personaje, y éste sí de un gran peso específico dentro de la obra y su desarrollo, es la hermana menor, Elvirita, cuya muerte fue causada por el egoísmo de Vicente, y que causó el desespero y posteriormente la locura del padre que finalmente vengara la acción criminal, quizás involuntaria e inconsciente, del hijo, pero punible al fin y al cabo. Este personaje, fuera del tiempo y del espacio escénico, pesará muchísimo en todo el desarrollo de la tragedia familiar. Tragedia, silenciada pero jamás olvidada por ninguno de los miembros de la familia, incluyendo a la madre, que resulta el personaje más considerado y comprensivo de todos y que apenas interviene en el terrible drama familiar en su intento de conciliar a ambos bandos, como le obliga en cierta manera su papel de madre.

Al mismo tiempo existen dos personajes en el espacio representado, y que sin embargo carecen de voz. Estos son la esquinera y el camarero, ambos meramente ilustrativos, diríamos que decorativos. No obstante, y como ya he referido anteriormente, la esquinera podría representar los pensamientos de Encarna en su incorrecta acción.

Todavía podríamos hablar de un espacio interior y otro exterior, y cuya única conexión es el tragaluz, desde donde se ven las personas pasar desde abajo, un mundo que representará al final la esperanza final de Mario y Encarna, "Quizá ellos algún día, Encarna...Ellos sí, algún día...Ellos..."(pág. 312). Incluso podemos separar dos formas de visión, el tren, referido sólo por los personajes, el cual se mueve hacia adelante y es una visión fugaz, en movimiento. Por el contrario desde el tragaluz la visión es estática y el movimiento se produce por parte de los elementos mirados, no por el observante. Ese tragaluz está situado imaginariamente en la cuarta pared y su proyección a los ojos del espectador se producirá por efectos de luz, de este modo podemos sugerir que el espectador cumple el rol de las personas que transitan por delante de esa pequeña ventana y que son observados por los personajes que siempre se preguntan acerca de ellos y que al final serán su esperanza. El papel del espectador resulta muy importante en esta obra porque ya desde un inicio, los narradores se dirigen a él y también son mirados por los actores cuando estos se refieren al tragaluz. Existe una clara apelación a su conciencia.

En resumidas cuentas, *El tragaluz* resulta ser una de las obras más interesantes del panorama teatral español de este siglo, además de tener una gran dimensión política que es presentada de una forma sutil. Las técnicas empleadas, a medio camino entre la vanguardia y el teatro clásico, nos permiten disfrutar de una obra que explora entre los parámetros psíquicos de una sociedad en crisis, especialmente de valores, una sociedad bajo un sistema político desigual e injusto, al cual no hay más opción que adherirse. Sin embargo, esta adhesión conlleva un cierto embrutecimiento del ser humano, especialmente en el aspecto de su honradez y su honestidad. La otra opción sería optar por la marginación, perder el tren, usando la metáfora utilizada de Buero, y por lo tanto, este es el bando de los que viven mirando el tragaluz, frente a cuyos ojos pasan todas las demás personas que caminan por la calle. La adhesión y la abdicación de los valores inherentes a la naturaleza humana permite unirse al bando de los vencedores, cuyo afán de triunfo es la coartada para pisar a los demás. En definitiva, Buero Vallejo, en su actitud moralista, parte de parámetros psicológicos comunes para optar por un tono didáctico y sutil. No es un teatro de lucha, como se ha comentado algunas veces, pero es un teatro que lucha a su manera y que con ello es capaz de denunciar. Quizá su postura sea menos incómoda, o menos rupturista y radical, pero ese planteamiento puede resultar tan lícito como posturas más radicales obteniendo resultados, probablemente, mucho más fructíferos. *El tragaluz* resulta ser una dura diatriba contra los que ostentan el poder llegando en su exploración a socavar las raíces del problema que se fundamenta en una situación histórica real de la que todos los españoles somos, en mayor o menor medida, todavía víctimas y culpables.