

1016026

242998

(C)  
F  
6712

## EL ESPACIO DE *EL TRAGALUZ*. SIGNIFICADO Y ESTRUCTURA \*

JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS  
Instituto «Cardenal Cisneros»  
Madrid

### 1. *Premisas teóricas.*

Pretendemos en las páginas que siguen ensayar un modelo de análisis capaz de dar cuenta de cómo el espacio, considerado como signo o sistema de signos, contribuye a la producción del sentido en un espectáculo teatral determinado. Aunque se trata, pues, de un estudio de aplicación, parece imprescindible formular primero algunos presupuestos teóricos. Cada una de las tesis que enunciamos a continuación es susceptible de discusión y requiere fundamentaciones que no encuentran lugar aquí. Remitimos, sin embargo, a trabajos anteriores en los que hemos pretendido justificar algunas.

Entendemos por «espectáculo» el conjunto de modelos o acontecimientos comunicativos cuyos productos (textos) son *comunicados* en el espacio y en el tiempo, es decir, en movimiento<sup>1</sup>. Hemos opuesto las categorías de «escritura» y «actuación» en el interior de los espectáculos,

\* Texto revisado de la comunicación presentada al Coloquio Internacional sobre Semiótica del Teatro «El texto de la representación», Roma, Instituto Español de Cultura, 25-27 de noviembre de 1983, cuyas actas no se han publicado.

<sup>1</sup> De acuerdo con la definición de T. KOWZAN, *Littérature et spectacle*, Le Haye-Paris, Mouton, 1975, pág. 25.

R 100.107

lo que permite distinguir el teatro, espectáculo de actuación por excelencia, del espectáculo *escrito* más cercano a él, el cine <sup>2</sup>.

La producción de cualquier espectáculo de actuación exige la presencia en un mismo espacio y durante un tiempo compartido de dos elementos: el «actor», una materia viva que se exhibe —sea animal (pelea de gallos), humana (número de trapezistas) o mixta (tauromaquia)—, y el «espectador» o grupo humano que asiste a la exhibición. La materia viva exhibida en el teatro es necesariamente el hombre. Pero si otros «actores» humanos se ofrecen parcialmente en espectáculo —el cantante exhibe su voz, el contorsionista su cuerpo, etc.— «sólo en el teatro tenemos las emociones del alma, el espíritu, la mente y los músculos del artista como material estético», en palabras de Lee Strasberg<sup>3</sup>. El actor de teatro es, pues, un hombre que se ofrece *íntegrament* como materia de un espectáculo.

Una exigencia más y contaremos con rasgos distintivos suficientes para definir el teatro como espectáculo. Ortega y Gasset la formula cuando define el teatro como «la metáfora visible»<sup>4</sup>. En sus palabras, «la realidad de una actriz en cuanto que es actriz, consiste en negar su propia realidad y sustituirla por el personaje que representa»<sup>5</sup>. El concepto de «metáfora» ofrece la ventaja sobre el de «metamorfosis», señalado tantas veces como principio original del teatro<sup>6</sup>, de que preserva el carácter de dualidad en que parece residir lo específico de la actuación teatral. El desdoblamiento, la percepción simultánea de las dos «caras» (persona y personaje) del actor, constituye la convención básica del teatro. Tanto si lo que vemos en escena es solamente una persona (caso del actor mediocre que no logra «transfigurarse» en personaje) como si sólo vemos un personaje (caso del espectador ingenuo que pretende avisar a Romeo de que Julieta no ha muerto) habremos asistido a un hecho de comunicación *no teatral*<sup>7</sup>. En definitiva, la convención fundamental

<sup>2</sup> Cfr. J. L. GARCÍA BARRIENTOS, «Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro», *Segismundo*, 33-34, 1981, págs. 9-50.

<sup>3</sup> En R. H. HETHMON, *El método del actor's studio*, Madrid, Fundamentos, 1972, pág. 54.

<sup>4</sup> «Idea del teatro», *Revista de Occidente*, Madrid, 1966<sup>2</sup>, pág. 45.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pág. 43.

<sup>6</sup> Cfr., por ejemplo, F. NIETZSCHE, *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967<sup>4</sup>.

<sup>7</sup> Este criterio sirve, por ejemplo, para decidir acerca del carácter teatral o no de una función de ópera. Podrá considerarse teatro aquélla en la que se produzca la «transfiguración» del antante-actor en personaje y no lo será aquella otra en que vemos en escena únicamente al divo, al cantante vestido de época. Entonces asistimos a un espectáculo más cercano al concierto (que también lo es) que al teatro, del que ofrece una gruesa caricatura.

del teatro (la metamorfosis, la metáfora o el desdoblamiento del actor) puede formularse sencillamente así: el actor es un *signo*, una entidad de dos caras, una representante y otra representada.

Pero el actor se convierte en signo (y el espectáculo en teatro) en la medida en que contagia a los demás elementos de su propio desdoblamiento «significativo». Tal actor se transformará teatralmente en Oteló si tal escenario de un teatro se convierte en distintos lugares de Venecia y Chipre; si el tiempo real de la representación se desdobra en otro ficción, localizado siglos atrás y de duración considerablemente mayor; y si, en fin, el conjunto de espectadores admite (con una cierta unanimidad) las transformaciones anteriores, convirtiéndose él mismo en *público* de *Oteló*, en testigo de su tragedia, es decir, acompañando al actor en su viaje de la realidad a la ficción, viaje de ida y vuelta, no sucesiva sino simultáneamente.

Si convenimos ahora en llamar «drama», como he propuesto en otro lugar<sup>8</sup>, al plano del contenido teatral, a lo teatralmente representado o, en términos aristotélicos, a las «cosas imitadas»<sup>9</sup>, del mismo modo que distinguimos en el signo «actor» una persona representante de una «persona dramática» o personaje, podemos considerar el espacio, el tiempo y el público teatrales como signos en la medida en que podemos distinguir un espacio, un tiempo y un público de la representación de un público, un tiempo y un espacio «dramáticos» o representados.

Definimos, pues, el *espacio teatral* como un signo analizable en «espacio de la representación» (plano de la expresión) y «espacio dramático» (plano del contenido). Por otra parte, Ortega y Gasset descubría la más aparente dualidad del teatro al advertir dos zonas diferenciadas en el interior del edificio: la *sala* y la *escena*. ¿Conserva validez teórica esta distinción? Creemos que sí, siempre que no se establezca entre lugares arquitectónicamente prefijados, sino definiendo escena y sala como los espacios del actor y del público respectivamente<sup>10</sup>. Sala y escena son dos

<sup>8</sup> «Punto de vista y teatralidad (El ejemplo de Buero Vallejo)», en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, M. A. Garrido Gallardo (ed.), Madrid, CSIC, 1985, pág. 628.

<sup>9</sup> *Poética*, 1449b, 32-1450a, 14. De los seis elementos constitutivos de la tragedia (del teatro) serían «dramáticos» la *fábula*, los *caracteres* y el *pensamiento*.

<sup>10</sup> Dificilmente podría neutralizarse la oposición entre estos «lugares» teatrales, que se fundamenta en una exigencia de cualquier tipo de teatro: la oposición actor/público. Cualquier espectáculo imaginable deberá disponer de un(os) lugar(es) para el público y otro(s) para los actores, que podrán alterarse o intercambiarse de una representación a otra y en el transcurso de una misma representación, incluso continuamente; que, en el límite, podrían *casi* coincidir (hasta donde permite la ley de impenetrabilidad de los cuerpos); pero que no dejarían por eso de ser dos espa-



La atribución por parte de la crítica de un valor «simbólico» a diferentes elementos (personajes, escenarios, objetos, etc.) del teatro ideado por Buero Vallejo parece inscribirse en el mismo nivel de análisis, al igual que la afirmación, más general, de Torrente Ballester: «la *significación* es el principio subordinante de todos los elementos del teatro de Buero Vallejo»<sup>11</sup>, tesis, por otra parte, que puede hacerse extensiva, por lo menos, a toda una vertiente del teatro, la que definen términos como ideológico, didáctico, «de tesis», realista crítico, comprometido, ético, etc. Nuestra aportación puede entenderse como un intento de verificación, en el aspecto acotado, de la tesis de Torrente. Se trata, en fin, de examinar el funcionamiento («significativo») del subcódigo espacial de *El tragaluz*.

## 2. *Espacio del "discurso" y espacio de la "historia"*.

La representación de *El tragaluz* se plantea como un «experimento». En el plano dramático asistimos a un experimento científico: la recuperación, mediante detectores de imágenes, de una historia del pasado. Desde el punto de vista pragmático se trata de un experimento teatral o, si se quiere, de un experimento de participación teatral.

La representación transcurre durante dos horas aproximadamente de un día de la segunda mitad del siglo XX (el 7 de octubre de 1967, por ejemplo<sup>12</sup>). El experimento científico, de idéntica duración, se realiza en un futuro lejano (digamos el siglo XXX<sup>13</sup>) al que pertenecen tanto la pareja de investigadores que lo presenta (Él y Ella) como el público (dramático o dramatizado) que asiste a él. La historia rescatada, en fin, tiene una duración de veintiocho días y se localiza en la segunda mitad del siglo XX<sup>14</sup>, es decir, en el tiempo de la representación teatral.

El experimento comunicativo o de participación queda definido por los investigadores cuando se dirigen al público en estos términos:

<sup>11</sup> «Nota de introducción al teatro de Buero Vallejo», *Primer Acto*, 38, 1962, pág. 13.

<sup>12</sup> Fecha del estreno, en el teatro Bellas Artes de Madrid.

<sup>13</sup> El texto escrito no precisa este extremo. RAINER MÜLLER localiza este futuro en el siglo XXI («Notas sobre *El tragaluz*», *Madrid*, 27-XII-1967, pág. 24); JOSÉ MARÍA DE QUINTO, en el siglo XXIII («*El tragaluz*, de Buero Vallejo», *Ínsula*, 252, 1967, pág. 16). Buero Vallejo ha considerado que podría tratarse del siglo XXV o el XXX (Cfr. L. IGLESIAS FEIJOO, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad, 1982, pág. 346, n. 11).

<sup>14</sup> Así lo hacen saber explícitamente los investigadores en su primera intervención: pág. 212 de la edición de Ricardo Doménech (Madrid, Castalia, 1971), por la que citaremos siempre.

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

Algunas críticas del estreno sentenciaron, efectivamente, el fracaso del experimento. Alfredo Marquerie lo consideró «eliminable sin daño de la comprensión ni de la emoción»<sup>15</sup> y, en opinión de José María de Quinto, «el espectador del siglo XX advierte que entre una acción que le es próxima (porque es suya) y él se interponen unos seres futuros que *entorpecen su posible participación*»<sup>16</sup>. Por el contrario, Buero Vallejo ha declarado: «No entiendo esta obra, me resulta literalmente incomprensible despojada de los “investigadores” [...] casi son para mí más importantes [...] que los demás elementos de la obra [...] los investigadores son insustituibles y la historia investigada no lo es»<sup>17</sup>. El profesor Iglesias Feijoo ha puesto de manifiesto la importancia de primer orden que adquiere la consideración de este «marco» de la historia para una interpretación de las claves significativas de la obra<sup>18</sup>. En cualquier caso, para dar cuenta de la estructura de *El tragaluz* —tal como se estrenó y quedó fijado en el texto escrito— es preciso comenzar por distinguir el experimento de la historia investigada. Tal distinción deberá reflejarse de alguna forma en el espacio teatral. Veamos.

La «forma» en que se presenta el relato teatral es ciertamente, como se ha señalado ya, una variante de la que se conoce como «teatro dentro del teatro», que se caracteriza por una articulación del plano dramático en dos niveles, uno de los cuales está inscrito o incluido en el otro. Conviengamos, aunque no arbitrariamente, en denominar «discurso dramático» al primer nivel (incluyente) e «historia dramática» al segundo, inscrito en aquél<sup>19</sup>. Lanzadera y Flauta serían los personajes del discurso dra-

<sup>15</sup> «Estreno de *El tragaluz* en el Bellas Artes», *Pueblo*, 9-X-1967, pág. 39.

<sup>16</sup> *Loc. cit.*, pág. 16. (El subrayado, nuestro.)

<sup>17</sup> A. FERNÁNDEZ-SANTOS, «Una entrevista con Buero Vallejo sobre *El tragaluz*», *Primer Acto*, 90, 1967, pág. 10.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, págs. 343-373.

<sup>19</sup> Empleamos los términos de E. BENVENISTE («histoire», «discours»). Como se sabe, la definición de estos conceptos se encuentra en varios de los artículos de *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966 (puede verse, por ejemplo, «Les relations de temps dans le verbe français», págs. 237-250). Benviste desarrolla las implicaciones de esta dicotomía en artículos posteriores como «Sémiologie de la langue», *Semiotics*, I, 1-2, 1969, y «L'appareil formel de l'énonciation», *Languages*, 17, 1970. Traducimos estas categorías de manera similar a como lo hace CH. METZ, refirién-

mático en *El sueño de una noche de verano*, mientras que Píramo y Tisbe lo serían de la historia dramática representada en el acto quinto, escena primera. Tomemos un ejemplo más cercano al caso que nos ocupa: *Esta noche se improvisa la comedia*, de Pirandello. Al discurso dramático pertenecen personajes como El primer actor y La primera actriz, que representan en la historia dramática los de Verri y Mommina, respectivamente. El doctor Hinkfuss se mantiene siempre en el plano del discurso. Los elementos de este plano constituyen la realidad respecto a la cual son ficticios los de la historia, pero son, naturalmente, ficticios en relación con la efectiva realidad. Tomando ésta como referencia, la historia resulta una ficción de segundo grado, ficticia respecto a una «realidad» (el discurso) que es también ficticia.

La forma canónica de «teatro en el teatro» presenta variaciones sustanciales en *El tragaluz*. En primer lugar, la historia dramática no es el resultado de una representación teatral (segunda), sino de un experimento científico. Sus personajes no son representados por otros personajes (los del discurso), como en los ejemplos citados. Son las personas mismas que «vivieron» la historia, pero muertas; son sus imágenes, rescatadas del pasado. Como consecuencia, el plano de la historia, aunque incluido en el del discurso, se cierra sobre sí mismo, sin que sea posible establecer ninguna forma de comunicación o contacto entre uno y otro. El abismo temporal no es más que el perfil más aparente de la frontera que separa ambos mundos. Si en los ejemplos de referencia los personajes del discurso representan a los de la historia, en *El tragaluz* los investigadores no son más que espectadores de la historia.

Dentro del espacio dramático será posible distinguir un *espacio del discurso* y un *espacio de la historia*. El primero ocupa el conjunto de la sala y la escena. Es el espacio que acoge a los investigadores y al público (dramático) del experimento<sup>20</sup>. El espacio de la historia, incluido en el del discurso, se localiza en la escena y define un ámbito cerrado al que los personajes del discurso no tienen acceso.

---

dolas al cine, en «Histoire-Discours. Note sur deux voyeurismes», en *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, París, Seuil, 1975, págs. 301-306. Si es posible distinguir una historia y un discurso teatrales, la representación de *El tragaluz* podría considerarse como un discurso teatral que contiene una historia (teatral) que presenta la forma de un discurso dramático que contiene, a su vez, una historia dramática.

<sup>20</sup> Rectifico ahora lo que afirmaba en «El teatro español de la posguerra» (J. J. AMATE y otros, *Curso de literatura española*, Madrid, Alhambra, 1978), pág. 261. Para no multiplicar las referencias a este trabajo, nos limitaremos a señalar las conclusiones que difieren de las formuladas en 1978.

Al iniciarse la representación, Él y Ella entran por el fondo de la sala; desde ella se dirigen al público; suben después a la escena, en la que continúan su intervención, pero manteniéndose fuera del escenario de la historia, significativamente oculto tras el telón cerrado. Definen así con precisión el espacio del discurso. En la representación del estreno, y de acuerdo con las indicaciones del texto escrito, las sucesivas apariciones de los personajes del discurso se localizan en la escena (siempre fuera del espacio de la historia), en los laterales del proscenio<sup>21</sup>. El planteamiento de otra representación admite posibilidades igualmente coherentes: cualquier lugar de la sala y cualquiera de la escena que no sea el de la historia y la alternancia entre unos y otros<sup>22</sup>.

La oposición entre los espacios de la historia y del discurso queda marcada sobre todo por la iluminación: «La luz que ilumina a la pareja de investigadores es siempre blanca y normal. Las sucesivas iluminaciones de las diversas escenas y lugares [de la historia] crean, por el contrario, constantes efectos de lividez e irrealidad» (págs. 211-212). Tal iluminación es, a la vez, coherente y paradójica. Efectivamente, en el plano dramático la realidad es el discurso, el experimento, el siglo XXX, y lo irreal la historia, el pasado, el siglo XX. En el plano de la representación los términos se invierten. Es así como el espectador real se encuentra consigo mismo después de recorrer el trayecto de una doble ficción. Se convierte primero en el público del experimento y, en su condición de tal, asiste como espectador a la historia. Esta dramatización de segundo grado lo devuelve, sin embargo, al punto de partida: su condición de hombre del siglo XX asistiendo a una representación teatral (contemporánea). Las consecuencias significativas de esta disposición «especular» han sido tratadas con detalle y acierto por Iglesias Feijoo, lo que nos permite pasar a la consideración del espacio escénico o, más precisamente, del espacio de la historia.

<sup>21</sup> Las acotaciones no precisan la localización de los investigadores durante sus discursos, aunque señalan sus entradas y salidas «por los laterales» y en una ocasión se lee que intervienen «uno a cada lateral» (pág. 271).

<sup>22</sup> La preferencia por la escena puede justificarse quizás considerando que es el lugar en que resultan más «visibles» para el público. Sin embargo, llevando al extremo la acertada propuesta de Tamayo: «destacar lo que realmente era más importante en ellos: sus palabras» (J. OSUNA, «Las dificultades de mi puesta en escena», *Primer Acto*, 90, 1967, pág. 19), no debiera descartarse la utilización de lugares desde los que fueran menos visibles (el fondo de la sala, la primera fila, un palco, etc.) o incluso totalmente invisibles (voces «off»). Cabe al menos estudiar los efectos que se seguirían de combinar soluciones como éstas con la presencia escénica frontal.



### 3. *El paradigma de los espacios escénicos.*

El espacio destinado a la historia representa tres lugares que ocupan la escena no sucesiva sino simultáneamente. Se trata, por otra parte, de una forma que goza de las preferencias de Buero Vallejo desde *Un soñador para un pueblo*<sup>23</sup>. El efecto anti-ilusionista que se deriva de ella queda contrarrestado o incluso invertido en este caso, pues tal disposición del espacio de la historia encuentra su justificación en el discurso. Responde a la lógica del experimento, que consiste en visualizar «fragmentos» significativos de la historia investigada. Una vez más la envoltura de irrealidad bajo la que se ofrece la historia termina paradójicamente por acentuar la ilusión de realidad.

Los tres subespacios de la historia pueden oponerse entre sí atendiendo a dos criterios: altura y profundidad; se localizan en un plano elevado o bajo y en un primer o segundo término. Utilizando la denominación de los espacios dramáticos, resulta:

Oficina (O): Plano elevado. Segundo término.

Café-calle (C): Plano bajo. Primer término.

Semisótano (S): Plano bajo. Segundo término.

o bien:

	<i>Plano elevado</i>	<i>Primer término</i>
O	+	—
C	—	+
S	—	—

Dramáticamente, primer y segundo término se corresponden con exterior e interior respectivamente. Desde el punto de vista pragmático, el de primer término es un espacio «mediador» entre la sala (el lugar de los espectadores) y el semisótano. Entre éste y la calle existe un punto de contacto, un agujero que los comunica: el tragaluz. La oficina queda aislada en su altura, sin contacto posible con los otros dos ámbitos. La sala es, en cierto sentido, prolongación de la calle. Cuando los personajes

<sup>23</sup> *Mito. Llegada de los dioses* y *La Fundación* son las únicas obras posteriores con espacio escénico unitario y único.

abren el tragaluz, ven, al frente, la calle y, más allá, la sala. Su mirada se dirige entonces a nosotros, a los espectadores.

Intentaremos definir el «valor» de cada uno de los espacios dramáticos a través de las relaciones que entre sí y con otros signos teatrales contraen en la representación (o en el texto escrito que la fija).

3.1. El espacio que ocupa el tercio izquierdo de la escena, en un plano elevado y en segundo término, representa la oficina de Vicente en la editorial para la que trabaja. Es el ámbito de este personaje, con cuyos valores (o mejor, contravalores) significativos queda asociado. Representa el mundo del arribismo, del poder, de los verdugos, de quienes ante la alternativa de aplastar o ser aplastado optan sin dudar por lo primero. Teniendo en cuenta la contraposición, tan característica del universo dramático de Buero, entre «acción» y «contemplación», la oficina es el espacio de los «activos»<sup>24</sup>.

Importa distinguir a los personajes que pertenecen a un espacio, que se identifican con él y consecuentemente lo definen, de aquellos otros que podemos denominar «intrusos». Como tales hay que considerar a los dos que, además de Vicente, aparecen en *su* oficina en algún momento de la representación. Encarna, la secretaria, no pertenece a la editora: carece de la formación necesaria para desempeñar su trabajo; la amenaza del despido se cierne constantemente sobre ella; el temor a ser arrojada de este espacio llega a constituir una obsesión que toma cuerpo en el personaje mudo de la Esquinera; miedo del que se sirve —y que fomenta— Vicente para mantenerla bajo su dominio. Es, en definitiva, una víctima. Como tal figura en el espacio de los verdugos y como tal encuentra *su sitio* en otro lugar, uno de los que el espacio escénico reserva para las víctimas.

Mario, el hermano menor de Vicente, también trabaja para la editora, pero tampoco pertenece a ella. Realiza un trabajo eventual, corregir pruebas de imprenta, y fuera de la editora, en su propia casa. En un momento del drama Vicente le ofrecerá «integrarse» en su mundo, un trabajo a la altura de su preparación, que Mario rechaza sin dudar un instante, ya que él ha «elegido» el papel de víctima —pero también de juez— de todo lo que Vicente representa.

Es la altura, como hemos dicho, el rasgo que permite oponer este espacio a los otros y la barrera que lo separa de ellos. La altura permite asociar la oficina con una de las imágenes centrales del «pensamiento»

<sup>24</sup> Cfr. R. DOMÈNECH, *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Madrid, Gredos, 1973.

de la obra: el *tren*. Vicente subió a él siendo niño y, como le reprocha Mario, «se te llevó para siempre. Porque ya nunca has bajado de él» (pág. 303). Y es la oficina, la editorial, el «tren» en el que sigue instalado, haciendo víctimas: ahora Encarna y Beltrán como en el pasado Elvirita, El padre y la familia toda. Si la guerra o la sociedad (tal como es hoy) separa a los que fueron capaces de *subir* al «tren de la vida» de aquellos otros que quedaron marginados, enterrados en la oscuridad de los sótanos o simplemente en la calle, la oficina es el lugar de los primeros.

Durante la última escena de la obra, en el momento de la esperanza, sólo este espacio permanece significativamente vacío y sumido en la oscuridad.

3.2. La acotación que describe el primer término puede hacer pensar en dos espacios dramáticos distintos: «el velador de un cafetín con dos sillas de terraza» en el lado izquierdo y «la faja frontal roñosa y desconchada de un muro callejero» (pág. 211) en el derecho. No se trata, sin embargo, sino de los dos extremos (visibles) de un tramo de calle, entre los que se alza la cuarta pared (invisible) del semisótano. El movimiento de los personajes no deja lugar a dudas. Por otra parte, y sobre todo, no hay una sola acción que se localice en el lateral derecho<sup>25</sup> ni rasgo distintivo alguno que permita oponer esta zona del escenario al café o a cualquiera de los restantes lugares. Un solo lugar representado, pues: la calle, cuyo núcleo (lugar de acciones y diálogo) se encuentra en el lado izquierdo, en la terraza del café. Este espacio se localiza «ante la cara frontal del bloque que sostiene la oficina» (pág. 211), en el nivel del suelo, marcadamente por *debajo* de aquélla.

En la representación del estreno, sin embargo, «se montaron el bar y la oficina en plataformas superiores, modificando un tanto la estructura del complejo escénico que pide Buero en la acotación»<sup>26</sup>. Por dos razones: una funcional (permite disponer de mayor espacio para el escenario principal, al montar los otros dos sobre carros con ruedas) y de significado dramático la otra (acentuar «esa sensación de pozo a la que tan insistentemente se refiere el texto»<sup>27</sup>). Tal disposición altera, claro está, el sistema descrito. De acuerdo con la contraposición reiterada en

<sup>25</sup> Véanse las páginas 219, 220, 238, 243, 267, 268, 281, 309 y 311 de la edición citada. No queda precisada en el texto la posición de Encarna y Mario en las últimas réplicas de la obra. Encarna «se encamina a la derecha», luego «¿dónde?» «se detiene» y Mario «se levanta y llega a su lado» (pág. 311).

<sup>26</sup> J. OSUNA, *loc. cit.*, pág. 17.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

(en funcionamiento) cuando, además de presentar un grado de iluminación (de visibilidad) suficiente para reclamar la atención del espectador, acoja una acción (o al menos una presencia) significativa.

El aparente desorden adquiere perfiles de notable regularidad. La historia se articula en diez unidades mayores, que podemos denominar «cuadros», cada una de las cuales tiene como núcleo un espacio principal, fijo, siempre «presente» (que anotamos en primer lugar), respecto al cual los demás, variables, resultan auxiliares o subordinados. En todos los casos, excepto en el tramo final del primer cuadro (H1), el espacio subordinado aparece marcado por la ausencia de diálogo (en él se desarrolla una acción muda). Dentro de cada cuadro, el segmento caracterizado por la estabilidad de los espacios que funcionan simultáneamente constituye una unidad que podemos denominar «escena». Junto a ellas hemos hecho constar en el esquema los personajes que intervienen en cada espacio y sus variaciones<sup>29</sup>.

La escena cuarta del cuadro primero es, como hemos dicho, la única que transcurre en dos espacios igualmente iluminados, en cada uno de los cuales tiene lugar una acción y un diálogo. ¿Cómo establecer entonces la subordinación de uno a otro? Una de las condiciones del experimento es la de que asistimos a «sucesos y pensamientos en mezcla inseparable» (pág. 238). En la escena segunda de este mismo cuadro, la acción muda que tiene lugar en el espacio del café-calle (C) es una materialización de los temores de Encarna (y una burla del oportunismo de Vicente en materia de crítica literaria<sup>30</sup>). También en la escena cuarta lo que vemos y oímos en el semisótano puede considerarse como «pensado» por Vicente. La secuencia se abre y se cierra con el ruido del tren, que los investigadores identifican explícitamente con «un pensamiento» (pág. 214). Antes de iniciarse el diálogo en el sótano, Vicente en la oficina «se abstrae» (pág. 222); cuando finaliza, vuelve en sí y comenta:

VICENTE.—(Ríe.) Y yo estaba pensando en las Batuecas, como cualquier personaje de Beltrán. (Pág. 223.)

Cada intervención de los investigadores interrumpiendo el desarrollo de la historia, además de devolvernos al tiempo del discurso (siglo XXX), coincide con una elipsis temporal en el plano de la historia. La segunda aparición de Él y Ella (D2) constituye un caso singular. Declaran que «aprovechan» el minuto que tardará el «fantasma» de Mario en llegar

<sup>29</sup> Esta segmentación difiere de la que propusimos en 1978 (*loc. cit.*, pág. 265).

<sup>30</sup> Véase nota 11 del edición cit., pág. 220.

al café para comentar lo que hasta entonces hemos visto. Una ambigua relación se establece entre los planos —paralelos, sin posible contacto— del discurso y la historia. El tiempo de aquél, que es el de referencia, el dramáticamente «real», se acomoda a las exigencias del ficticio (y fragmentario) de la historia.

Los siete cuadros que llenan la Parte Primera de la representación corresponden a la exposición o «planteamiento» del conflicto. Tres tienen como espacio principal el semisótano, dos la oficina y dos el café. La atención se desplaza continuamente de uno a otro: O → S → C → O → S → C → S. Tal disposición ofrece una visión panorámica, sitúa a los personajes en los distintos ámbitos, compone, en forma de mosaico, los diferentes perfiles del drama. Es, en fin, coherente con la función de esta primera parte.

En la segunda, que contiene el «nudo» y el «desenlace» del conflicto, la acción se precipita hacia el punto climático que, preparado en el cuadro primero (H8), se alcanza en el segundo (H9). La concentración dramática se refleja en la utilización de los espacios. El semisótano es siempre el espacio principal y el único en funcionamiento durante la escena del juicio y el castigo (H9), en la que la acción alcanza la máxima tensión y termina. El último cuadro (H10), con independencia de su importancia significativa, es una unidad diferenciable del conjunto de las anteriores, un verdadero epílogo, fuera de la acción dramática, que concluye en el momento mismo de la muerte de Vicente.

##### 5. *Una consideración pragmática: el tragaluz.*

En el apartado que dedicamos a la distinción entre lo que convenimos en llamar historia y discurso dramáticos quedaron apuntados los elementos que permiten definir las relaciones entre los signos teatrales desplegados en la representación y sus destinatarios, los espectadores «reales». Pero en el plano mismo de la historia un elemento del espacio escénico, el que precisamente da título a la obra, es también susceptible de consideración pragmática.

El tragaluz es la brecha que comunica el espacio principal de la historia con la sala, precisamente porque «se encuentra en la cuarta pared, aquella invisible a través de la cual vemos nosotros el espectáculo y somos vistos por los personajes»<sup>31</sup>. Representa la frontera entre dos

<sup>31</sup> F. RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975, pág. 372.

mundos, el del espectador, que se identifica con el de la calle, y el de los marginados, reclusos en su *pozo*. Sólo señalaremos algunas de las consecuencias significativas que se derivan de una consideración como la propuesta.

Una de las «manías», siempre cargadas de sentido, de El padre es la de confundir el tragaluz con un tren. Éste es a la vez emblema del origen causal de la tragedia y de la «instalación» en el mundo, en la sociedad, que la expresión «tomar el tren de la vida» significa. ¿No podría considerarse esta «confusión» una forma sutil de acusación al público?

Cuando al final de la primera parte El padre suplica a los niños «¡Cuidad de Elvirita!» y «¡Esperadme!» (pág. 269), mirando al frente, al público, ante el tragaluz invisible, el espectador no podrá evitar sentir estos encargos como dirigidos a él mismo en alguna medida.

Las últimas palabras pronunciadas por Mario en el epílogo y que contienen el mensaje esperanzador de la obra:

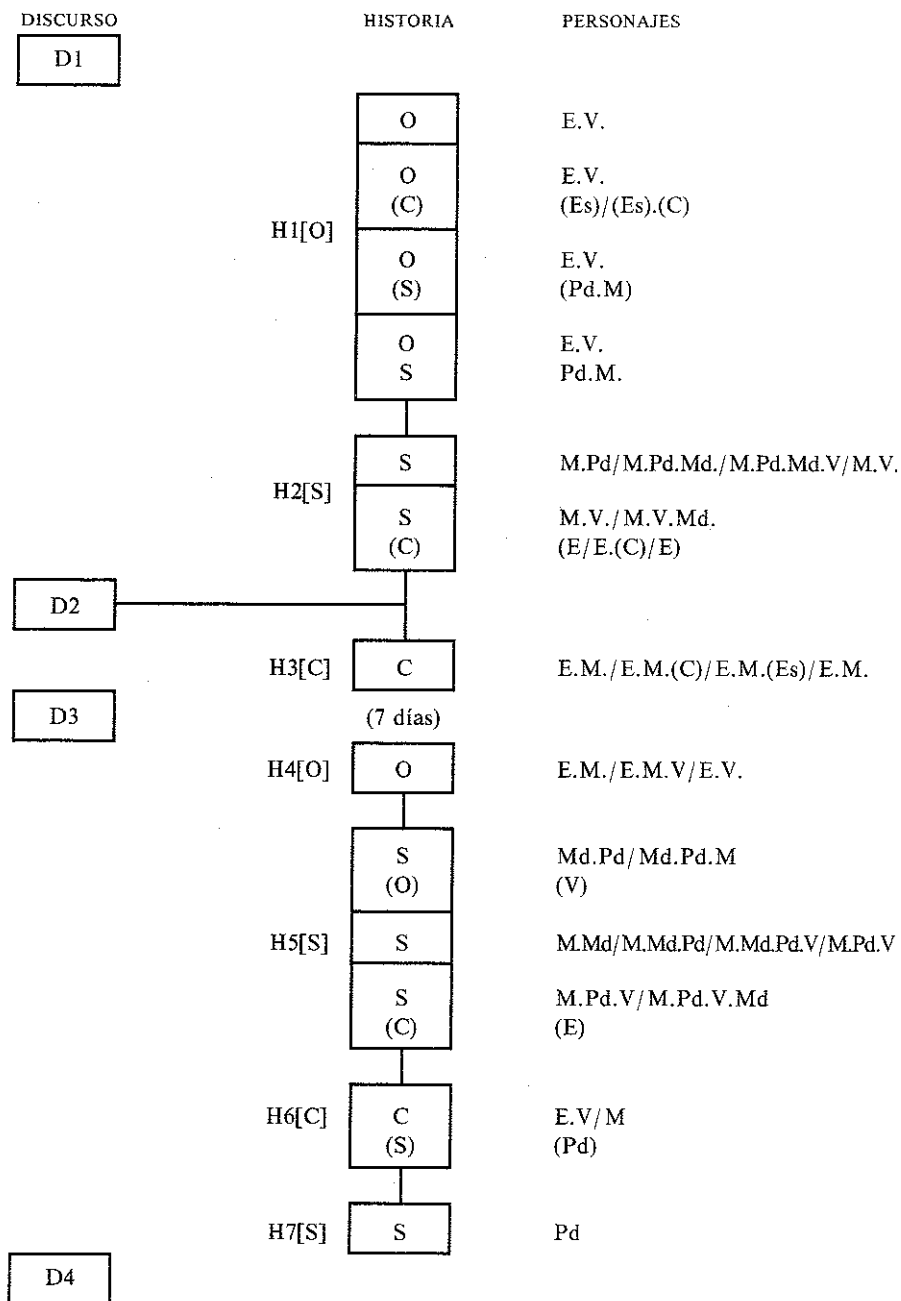
MARIO.—Quizás ellos, algún día. Encarna... Ellos, sí, algún día... Ellos...  
(Pág. 312.)

han dado lugar a diferentes interpretaciones, todas ellas válidas<sup>32</sup>. Con «ellos» puede aludirse a la generación del hijo de Encarna, a las gentes que pasan por la calle, a los investigadores del futuro, a los espectadores dramáticos del siglo XXX; pero también, de acuerdo con el planteamiento que venimos haciendo, a los espectadores «reales» del siglo XX. En el momento de pronunciarse estas palabras Mario y Encarna, en primer término, «miran al frente». Y la madre, «con los ojos llenos de recuerdos», es el último personaje que se queda, de frente, mirando, a través del tragaluz, al público, a nosotros.

<sup>32</sup> IGLESIAS FEIJOO las relaciona en *op. cit.*, págs. 368-369. Incluye la que aquí proponemos, que se sugería ya en nuestro trabajo de 1978 (*loc. cit.*, pág. 268).

**APÉNDICE: El sintagma de los espacios escénicos**

*Parte Primera*



*Parte Segunda*

DISCURSO	HISTORIA	PERSONAJES
D5	(8 días)	
	S (O)	Md.V (E)
	S (O) (C)	Md.V/Md.V.Pd/V.Pd (E) (M)
	H8[S] S	Pd.V/Pd.V.M.
	S (C)	Pd.V.M/V.M (E)
	S	M.V/M.V.E/M.E
D6	(26 horas)	
	H9[S] S	Pd.M/Pd.M.Md/Pd.M.MdV/Pd.M.MdVE/Pd.V
D7	(11 días)	
	H10[C] C	E.M/E.M. (Es)
	C (S)	E.M (Md)
D8		

*Planos***D:** Intervención en el plano del discurso**H:** Sintagma («cuadro») de la historia*Espacios de la historia***O:** Oficina**C:** Café-calle**S:** Semisótano

[ ]: Espacio principal (núcleo) de un cuadro

(): Ausencia de diálogo

*Personajes***Pd:** El padre**Md:** La madre**M:** Mario**V:** Vicente**E:** Encarna**(C):** Camarero**(Es):** Esquinera