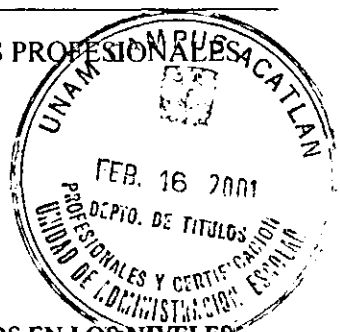


5



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES "ACATLAN"



ASPECTOS SIMBOLICO-ARQUETIPICOS EN LOS NIVELES DE ESPACIO Y DE PERSONAJES EN EL TRAGALUZ, DE ANTONIO BUERO VALLEJO.

18771

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE: LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS PRESENTA: JUAN GUERRA REYES

ASESOR: DR. ARTURO OROZCO TORRE.



ACATLAN, EDO. DE MEXICO. FEBRERO DE 2001.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIA

A mis padres.

A mis hermanos.

A mi esposa.

Por su apoyo, cariño y amor.

AGRADECIMIENTO

A MIS PROFESORES.

Para Arturo Orozco Torre.

Para Eduardo Sierra y su familia.

Por su paciencia, por su apoyo moral y material.

Gracias.

ÍNDICE GENERAL

	pgs.
Introducción.....	4
1. Antonio Buero Vallejo. Generalidades.	
1.1. Semblanza biográfica.....	12
1.2. El problema de España y la Guerra Civil en el teatro de Buero Vallejo.	
Antecedentes.....	15
1.2.1. El drama bueriano en el contexto teatral español.....	18
1.2.2. Significación del teatro bueriano: compromiso ético y social.....	20
1.2.3. El concepto de la <i>tragedia esperanzadora</i>	22
1.3. Los motivos estructurales del texto “catastrófico”.....	26
1.3.1. La “peripecia” del personaje trágico.....	28
2. El espacio escénico “principal” en <i>El tragaluz</i> .	
2.1. Particularidades del espacio escénico.....	32
2.1.1. Generalidades semiológicas.....	34
2.2. El principio de la dualidad y el simbolismo del conflicto trágico.....	40
2.2.1. La oposición Oficina-Semisótano y el mito de Caín.....	43
2.2.2. El principio de la dualidad y el conflicto trágico.....	46
2.3. El arquetipo materno.....	49
2.3.1. El mito del héroe.....	52
2.3.2. Heroísmo y personaje trágico.....	54
2.4. La caverna y el semisótano.....	57
2.4.1. El “descenso a los infiernos”.....	59
2.4.2. El motivo de la salvación...	61

3. La síntesis dialéctica en la concepción trágica de <i>El tragaluz</i>	65
3.1. El primer término escénico y el concepto de la síntesis totalizadora.....	65
3.1.2. La noción del centro cósmico.....	69
3.1.3. El motivo del “centramiento” y la autorrealización personal.....	71
3.2. La noción del “Dios terrible” y el símbolo de las enfermedades....	73
3.2.1. El tema de la ceguera en el sistema ético bueriano.....	75
3.2.2. Los conceptos de “conciencia moral” y “autoridad”.....	77
3.3. El “tragaluz” y el concepto de “conciencia moral”.....	81
3.3.1. Ubicuidad y perspectiva aérea.....	83
3.3.2. El tema de la caída.....	86
3.3.3. Caída y mito solar.....	90
3.4. Un triángulo escénico.....	93
3.4.1. La síntesis arquetípica.....	96
Conclusiones.....	98
Anexo 1.....	102
Anexo 2.....	103
Anexo 3.....	104
Bibliografía.....	105

INTRODUCCIÓN

El planteamiento que se ofrece en el presente trabajo está basado en el análisis del trasfondo simbólico-arquetípico de una obra trágica del dramaturgo español Antonio Buero Vallejo. Para desarrollar la interpretación de una pieza como *El tragaluz*¹ nos interesa señalar de qué manera el espacio escénico posee un trasunto simbólico por el cual se formula, a su vez, la conciencia trágica, y esperanzadora, de nuestro autor.

A partir del supuesto de que en el teatro todos los procesos de significación semiótica se dan primeramente en el espacio dramático² –aun antes de la representación–, se trata de aclarar aquí el simbolismo profundo que puede adquirir el complejo escénico en razón de la acción dramática.

A través de la observación de la escenografía de la obra, ha sido posible advertir un proceso de significación simbólica, fundado en el juego dialéctico entre el espacio teatral y la acción desarrollada por el personaje; de tal manera que pueda interpretarse la estructura simbólico-arquetípica materializada en el espacio escénico de la obra.

Al considerar el espacio escénico como una entidad coherente de significación profunda, se puede asumir el hecho teatral como un hecho fenomenológico planteado en los niveles de espacio y de personajes.

¹ Buero Vallejo, Antonio. *El tragaluz*. Madrid, Castalia, 1985 (Castalia Didáctica, 9). En todo el trabajo se cita siempre según esta edición.

² Véase más adelante el subcapítulo 1.4.1: "Generalidades semiológicas...", en el que se plantea el tema más a fondo.

El propósito del análisis pretende hacer notar la importancia del estudio del arquetipo³ y del símbolo⁴ en los motivos literarios estructurados de acuerdo con un complejo de imágenes que tienen su trasunto en la configuración simbólica colectiva, es decir, en un modelo que se repite incesantemente en toda época literaria, ya que tiene su patrón en lo que Carl Gustav Jung denomina el *inconsciente colectivo*⁵.

Se considera que el estudio de la simbología, apoyado con el análisis del arquetipo, puede aclarar, al menos parcialmente, el sentido profundo de un texto en que éste manifiesta una influencia determinante.

En el análisis, el registro de los símbolos y de los arquetipos será un punto clave para dar con el significado psicológico subyacente en el drama. El método de análisis al que se recurre en la elaboración del trabajo está basado fundamentalmente en el registro de aquellas imágenes simbólicas que aparecen en *El tragaluz* y que permiten hacer la identificación de los arquetipos más sobresalientes y una interpretación de éstos en la obra.

El registro y la interpretación se formulan en función de lo que en las teorías psicológicas junguianas se define como el método de la *amplificación*.

Por medio del método de Jung, "los diversos elementos del sueño son enriquecidos mediante un material análogo (de sentido similar), constituido por imágenes y símbolos y exponiéndose los matices de sus posibles significaciones hasta que aparece su sentido con suficiente claridad... Todo elemento significativo así fijado se une al siguiente, hasta que en la cadena de temas oníricos está aclarado cada uno de los eslabones y al final quede interpretado el sueño como unidad"⁶.

³ Según la psicología junguiana, un arquetipo es una forma primordial alojada en el "inconsciente colectivo" que representa un contenido profundo y se manifiesta en forma de imágenes y procesos o factores dinámicos, psíquicos. "Con arreglo a su definición, los arquetipos -dice Jung- son factores y motivos que ordenan elementos psíquicos en forma de determinadas imágenes (calificables de arquetípicas), y ello de un modo que puede ser reconocido tan sólo a partir de su efecto. Existen preconscientemente y es probable que constituyan las dominantes estructurales de la psique en general [...]. Como condiciones *a priori*, los arquetipos representan el correlato psíquico del *pattern of behavior*, tan familiar al biólogo, que confiere a todos los seres vivos su índole específica. [...] Mas considerado desde un punto de vista empírico, el arquetipo no se ha originado jamás dentro del alcance de la vida orgánica. Aparece con la vida misma" (Citado por Jolande Jacobi en *Complejo, arquetipo y símbolo*. México, F C E, 1983, pp. 37-38).

⁴ Se entiende aquí como símbolo a la representación capaz de expresar un contenido inconsciente (cfr. Jolande Jacobi. *op. cit.* p. 79). Según Jung: "En tanto un símbolo está vivo, constituye la expresión de algo que no cabe caracterizar de un modo mejor" (véase *ibid.* pp. 79, 82).

⁵ En la psicología profunda de Jung el "inconsciente colectivo" está configurado por las experiencias primitivas comunes a toda la humanidad. Según Jung: "Lo inconsciente colectivo como conjunto de todos los arquetipos, es el sedimento de toda la experiencia vivida por el hombre, hasta los más oscuros comienzos de éste, no tratándose de un sedimento muerto -no, por tanto, de un abandonado campo de ruinas-, sino de sistemas vivientes de reacción y disposición que determinan por vías invisibles -y por ello tanto más efectivas- la vida individual. Mas no es meramente un gigantesco prejuicio histórico, sino también la fuente de los instintos, al no ser los arquetipos otra cosa que las formas de manifestación de los instintos" (citado por Jolande Jacobi, en *ibid.* p. 41).

⁶ Véase. *Ibid.* p. 120.

Al decir de las teorías junguianas, el método de la "amplificación" ofrece la ventaja de descubrir cómo la imagen arquetípica se encuentra en un proceso continuo de evolución que tiende a la unidad. En el análisis de la obra se va descifrando un trasfondo simbólico que descubre las diferentes fases de evolución con que se manifiesta un arquetipo específico: el arquetipo del vientre materno. La evolución que dicho arquetipo adquiere en el desarrollo del drama se ha inferido por medio del simbolismo manifiesto en los niveles considerados.

Un punto medular de estas consideraciones lo constituye el análisis de las etapas que estructuran una tragedia.⁷ En el caso presente se adopta la denominación de texto "catastrófico" para aquél que posee características que permiten descubrir las etapas del paradigma de la tragedia. Esbozados aquí los aspectos argumentativos del drama, con base en el análisis de la "peripecia" del personaje, se tratan de ver los rasgos característicos del personaje durante su trayectoria en el texto, y según los conceptos que pueden ser útiles para la interpretación del texto trágico.

Para ello, se recurre al método de análisis que plantea Claudia Cecilia Alatorre en su libro *Análisis del drama*. Los criterios en que se funda la autora poseen la ventaja de esquematizar claramente un modelo que sigue el proceso del texto trágico. La propuesta de una estructura que configura en conceptos precisos las etapas de ese proceso pone de manifiesto un modelo de análisis accesible para la interpretación de textos de sentidos semejantes.

Con un concepto como el de "peripecia" se tratan de notar los accidentes de la trayectoria del personaje, para descubrir –ahora en función de la psicología junguiana– el aspecto simbólico-arquetípico de la obra.

Se esboza así una revisión de las particularidades del drama, en función de los conceptos y etapas que cristalizan en la tragedia, pues la peripecia engloba el sentido general del modelo estructural con que opera el texto catastrófico; pero una vez considerada la obra como una tragedia, el análisis da paso a configurar los rasgos trágicos que dan vida al texto de Buero.

La identificación de conceptos como "error trágico" e *hybris*, *peripecia*, *Moira* o *Dike*, *catástrofe* o "caída" y *anagnórisis* o "reconocimiento" llevará a considerar la significación de esos motivos en el entretejido estructural de *El tragaluz*. Dichos conceptos vendrán a ser etapas en las cuales cristaliza el proceso trágico (un proceso punitivo, que hace uso de la culpa moral y del castigo como únicos medios de regulación social).

Para una obra como *El tragaluz*, se plantea, sin embargo, un análisis que va más allá de la identificación de ciertos rasgos distintivos que caracterizan el género dramático.

⁷ Véase el libro *Análisis del drama* (México, Gaceta, 1986), en el que Claudia Cecilia Alatorre propone un modelo de análisis para el estudio de la tragedia, con base en los conceptos nucleares que estructuran este género dramático.

Se ha creído pertinente desentrañar el significado de esas etapas, tomando como referencia el significado profundo que la imagen arquetípica adquiere desde el punto de vista de la mitología.

Partimos de la idea de que la traducción del mito da luz sobre imágenes, cuyo carácter simbólico y arquetípico da apertura a la hermenéutica de un gran puñado de textos literarios. Con el estudio de arquetipos y símbolos, se quiere hacer visible la estructura trágica y el sentido psicológico de una clase de textos en que priva un modelo especial y, por tanto, unas posibilidades de traducción semejantes.

Un rasgo importante del análisis lo constituye la interpretación del trasfondo mítico implícito en el código al que Roland Barthes denomina como el "código de referencias culturales" (REF)⁸, establecido en función de los antecedentes y referencias a que alude analógicamente el autor en su obra.

El análisis de algunos mitos permite hacer notar cómo se materializan en un sistema de regulación legal –un sistema moral coercitivo– las etapas dramáticas que estructuran la tragedia. El hombre estará simbolizado en el personaje trastornado, disociado, y cuya culpa lo emparenta con un Edipo o con un Adán, sometidos a una ley impuesta por la autoridad. La idea de la divinidad que pervive en el mito como Padre castrador o como "Dios terrible" permite descubrir en la figura paterna el símbolo de un sistema moral represivo y coercitivo propio de la estructura patriarcal.

El mito de Caín y Abel –referencia cultural en la inspiración de *El tragaluz*– ofrece una vía de análisis para el simbolismo de la dualidad, mismo que va manifestándose, amplificándose, en diferentes planos de significación, en los niveles espacial y actancial, en este caso.

Hacemos notar aún más que el mito de la caída posee importantes motivos estructurales, propios del relato trágico, con base en los cuales se facilita la traducción psicológica de la obra analizada y la identificación de ciertos elementos estructurales del relato trágico.

La obra que nos ocupa permite reflexionar acerca de la fenomenología de las imágenes de que se vale el genio creador del artista, para comunicar al otro su sentir y su visión sobre el hombre y su mundo. Las dimensiones espaciales de la vertical, la horizontal y la profundidad adquieren un simbolismo concreto en el sentido de que el ámbito en desnivel desde el cual "cae" el protagonista se superpone espacialmente a otro ámbito que "está" en un lugar subterráneo. El semisótano de la escena ofrece un simbolismo que lleva a considerar el motivo del inframundo, como símbolo del inconsciente profundo.

El análisis se orienta a la interpretación del simbolismo estructurado de acuerdo con los motivos de una *mitología iniciática*, según la cual el héroe emprenderá un proceso simbólico de muerte y renacimiento en el interior de la caverna de renovación, como en el caso de *El tragaluz*. El motivo arquetípico de la caída lleva a considerar el simbolismo con que se encubre el espacio escénico del drama.

⁸ Véase Barthes, Roland. *S/Z*. tr. Nicolás Rosa. México, Siglo XXI, 1992. pp. 12-16.

El tema sugiere, por tanto un proceso de iniciación mediante un “descenso a los infiernos” y, psicológicamente, un proceso de introspección hacia el inconsciente, para renacer con otro nivel de existencia.

El trabajo comprende tres capítulos que pretenden establecer una pauta para la interpretación. Un primer capítulo describe sucintamente el marco de referencia donde se sitúa al autor y su obra. Además de ciertas consideraciones sobre la biografía de Antonio Buero y de su importancia en el contexto teatral español, se plantea un comentario sobre la función ética del teatro en la poética dramática bueriana. Un comentario sobre el carácter “esperanzador” de la tragedia hace notar el propósito didáctico-moral del teatro en la cosmovisión del autor.

Se cierra el primer capítulo con un repaso breve sobre los conceptos del texto trágico y su aplicación en el sentido argumental de la obra.

Los dos siguientes capítulos comprenden en conjunto la interpretación y el análisis propuestos acerca del espacio dramático y del nivel de los personajes en la obra.

En el segundo capítulo se esbozan, a modo de introducción, las generalidades semiológicas sobre el espacio, para reconocer algunas características del mismo, junto con las consideraciones sobre el trasfondo simbólico de los dos ámbitos principales de la escenografía diseñada por Buero.

El espacio dramático comprendido en la relación entre una “oficina editorial” y un “cuarto de estar instalado en un semisótano”⁹ es considerado como el ámbito “principal” de la escena, en razón de los procesos de significación suscitados a partir del motivo y del símbolo de la dualidad.

Al establecer como una dualidad la relación antitética entre aquellos dos sistemas escénicos –a los que en adelante se denominará como los sistemas visuales B y C–, damos cuenta del trasfondo simbólico-arquetípico en nuestra interpretación; se hace recuerdo aquí del principio de la dualidad, según ciertos mitos pertenecientes a tradiciones como la judeo-cristiana y la griega, entre otras, por alusión hacia los motivos significativos que palpitan en el relato mítico en la obra.

Se elabora un tercer capítulo para analizar el ámbito central del primer término escénico –el sistema visual escénico A–, mismo que supone una síntesis del conflicto planteado en la obra. En este apartado se hace referencia acerca de la noción del “centro cósmico” y se propone una síntesis del conflicto planteado en *El tragaluz*. Los planteamientos sobre el término central permiten notar cómo se establece un proceso de “centramiento” o “centroversión”, en el momento en que el personaje alcanza ahí la experiencia interior del centro psíquico o *sí-mismo*, como diría Jung.

⁹ Se incluyen en anexos 1, 2 y 3 las acotaciones y el diseño escenográfico pensado por Buero Vallejo para la representación de la obra; la precisión de las mismas hace notar, por otro lado, cuán importante es el espacio escénico para la acción dramática.

El conjunto escénico de la obra vendrá a ser, desde este punto de vista, la expresión simbólica de un proceso dialéctico, mediante el cual los términos opuestos y complementarios de la dualidad devienen en una solución en que se resuelve el problema de la dualidad.

El enfoque se limita al análisis de los símbolos más sobresalientes de la obra, dejando de lado otros para los cuales sólo es preciso su identificación en el entretejido simbólico.

Es necesario decir que en algún punto del trabajo se dejó de considerar la teoría junguiana sobre el símbolo arquetípico, para hacer notar la importancia de la psicología freudiana acerca de la instancia psíquica llamada *superyó*. Pasar de una teoría a otra no implica, en nuestro punto de vista, una falla de método. Por el contrario, se ha creído conveniente seguir el análisis planteado por Joseph Campbell en su libro *El héroe de las mil caras...*¹⁰, en cuyas deducciones psicoanalíticas sobre el mito, el autor reelabora los postulados freudianos fundidos en el crisol de la psicología promovida principalmente por Carl Gustav Jung.

Por otra parte, las ideas de autores como: Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Mircea Eliade, Juan-Eduardo Cirlot, Paul Diel y René Guenon, entre otros, son fundamento de teoría simbólica sobre el cual se apoya el presente análisis.

El planteamiento que sigue se encuentra, no obstante, en el orden de lo hipotético; sus consideraciones parten de la intuición que se forma a través del carácter analógico de imágenes y elementos simbólicos contenidos en un texto literario, sea o no de carácter mitológico. El resultado será cuestionado por el lector.

¹⁰ Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. tr. Luisa Josefina Hernández. México, FCE, 1972.

I. ANTONIO BUERO VALLEJO. GENERALIDADES.

1.1. Semblanza biográfica.

Antonio Buero Vallejo nació en la ciudad de Guadalajara, España, el 29 de septiembre de 1916. Desde temprana edad mostró una especial inclinación hacia el arte. Su padre, capitán de Ingenieros del Ejército, que murió fusilado el 7 de noviembre de 1936, inculcó en el niño la pasión por la pintura, la lectura y la música; la pintura parecía ser su verdadera vocación.

Desde sus cuatro años, Buero realizaba ya sus primeros trazos en forma incansable. Leía ávidamente obras de teatro que su padre adquiría y sentía una especial afición por la escena¹. Sus autores favoritos y decisivos en su formación literaria son Cervantes, Galdós, Ibsen y Unamuno, entre otros.

En el año de 1933 Antonio Buero terminó sus estudios de bachillerato en el Instituto de la capital alcarreña, y en 1934 se trasladó a Madrid. Desde ese año y hasta 1936, estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Al estallar la Guerra Civil Española, dio conferencias en los cursos nocturnos para obreros y trabaja en el taller de propaganda de la Federación Universitaria de Estudiantes (F. U. E.) en la Universidad de San Bernardo.

Motivado por los ideales de la República y sensibilizado por la injusticia social, perteneció a la tendencia izquierdista, y poco después se afilió al Partido Comunista, cuando la guerra tocaba fondo. En 1937, se incorporó a un batallón de infantería del ejército republicano, en la 15 división al frente del Jarama, y colaboraba con periódicos murales, escritos y dibujos suyos y en la publicación: "La voz de la Sanidad". Terminada la guerra, en 1939, Buero regresaba de Valencia a Madrid:

Con toda disciplina decidimos quiénes deberían ir a los puertos para intentar salir... y quiénes deberíamos quedarnos. Yo como simple soldado, me quedé; pasé dos o tres días en casa de un amigo, me fui después a la estación para intentar salir en algún tren hacia Madrid, pasé cuarenta y ocho horas en un mercancías repleto de soldados que al fin no salió [recuérdense los motivos de la estación y el tren repleto de soldados en *El tragaluz*]; nos llevaron a todos a la plaza de toros, donde pase unos días, y de ahí nos fueron llevando... a diversos campos de concentración. Yo estuve, en el mio [en Soneja, Castellón], veintitantos días. Autorizados poco a poco a volver a nuestros lugares de residencia, llegué a Valencia y, en otro mercancías, a Madrid².

Ya en Madrid , intenta reorganizar el Partido con sus ex compañeros de guerra, pero fue apresado y condenado a muerte "por adhesión a la rebelión".

¹ Se conserva aún el pequeño teatro infantil con el que Buero solía divertirse cuando apenas era un niño.

² Antonio Buero Vallejo: *Premio "Miguel de Cervantes" 1986*. Barcelona, Anthropos, 1987 (Ámbitos literarios/ Premios Cervantes, 12). pp. 50-51.

Su pena fue conmutada de treinta a seis años de cárcel, y comenzaría un largo periodo de casi siete años de prisión por diferentes penales: Conde de Toreno –donde hizo amistad con Miguel Hernández–, Yeserías, El Dueso, Santa Rita y, finalmente, Penal de Ocaña.

De ésta última salió en 1946 bajo libertad condicional y reinició sus actividades de pintura –que todavía creía ser su “vocación real”– y comienza a escribir teatro. Hacia finales de ese mismo año, escribe *En la ardiente oscuridad*, que contiene en germen su cosmovisión dramática, y en 1947 *Historia de una escalera*.

Para el año de 1949, presentó estas obras al Premio Lope de Vega, convocado por el Ayuntamiento de Madrid, después de quince años de suspensión y obtuvo el primer lugar con *Historia de una escalera*, estrenada el 14 de octubre del mismo año en el Teatro Español de Madrid, con tal impacto, que alcanzó 187 representaciones ininterrumpidas. Esa obra marca un hito en la historia del teatro Español contemporáneo y lo coloca como el dramaturgo más reconocido en la Península.

El teatro de Buero ha ganado desde entonces la admiración de quienes ven en su arte dramático un intento insoslayable de confrontar al hombre con su circunstancia histórica. Este hecho, audaz en su tiempo, lo ha convertido en exponente del llamado “teatro de denuncia”, opuesto al “teatro de evasión”.

En poco más de cuarenta años, que van de 1949 a 1989, el dramaturgo ha estrenado piezas de innegable calidad, desde el punto de vista de la técnica dramática:

Historia de una escalera (1949); *Las palabras en la arena* (1949); *En la ardiente oscuridad* (1950); *La tejedora de sueños* (1952); *La señal que se espera* (1952); *Casi un cuento de hadas* (1953); *Madrugada* (1953); *Irene o el tesoro* (1954); *Hoy es fiesta* (1956); *Las cartas boca abajo* (1957); *Un soñador para un pueblo* (1958); *Las Meninas* (1960); *El concierto de San Ovidio* (1962); *Aventura en lo gris* (1963); *El tragaluz* (1967); *La doble historia del doctor Valmy* (1968); *El sueño de la razón* (1970); *Llegada de los dioses* (1971); *La fundación* (1974); *La detonación* (1977); *Jueces en la noche* (1979); *Caimán* (1981); *Diálogo secreto* (1984); *Lázaro en el laberinto* (1986); *Música cercana* (1989), *Misión al pueblo desierto* (1999).

Además de su abundante obra dramática, Buero Vallejo ha representado obras de autores como Shakespeare, Bretch e Ibsen en versiones libres de *Hamlet*, *el príncipe de Dinamarca* (1961); *Madre coraje y sus hijos* (1966) y *El pato silvestre* (1982). Como crítico teatral, ha escrito entre otras obras, su ensayo llamado *La tragedia* (1959)³, importantísimo documento para entender su fórmula dramática; el libro: *Tres maestros ante el público* (1972)⁴, obra de valoración tanto del teatro de Valle-Inclán, como de *Las Meninas*, cuadro cumbre de Diego de Velázquez, y su discurso: *García Lorca ante el esperpento* (1972), para ingresar como miembro de número en la Real Academia Española.

³ Vid el ensayo de Buero “La tragedia”, incluido en Díaz Plaja, Francisco. *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*. Barcelona, Noguer, 1958, pp. 63-87.

⁴ Buero Vallejo, Antonio. *Tres maestros ante el público*. Madrid, Alianza Editorial, 1973.

Ha sido galardonado con un número considerable de premios, entre los que destacan el Premio Lope de Vega, el Premio Nacional de Teatro (1957, 1958, 1989), el Premio Larra (1962), y el de “El espectador y la crítica” obtenido por tres veces consecutivas. El reconocimiento más importante obtenido por Buero ocurrió, sin embargo, en 1986, cuando le fue otorgado el Premio Cervantes, máximo galardón que se otorga a un autor de lengua española.

Muy conocido es también el retrato a pluma que hizo de Miguel Hernández cuando ambos se encontraron en la cárcel de Conde de Toreno. Un gran número de textos, de crítica y de creación, además de galardones y dibujos varios, integran la carrera de un autor que se inserta dentro del mejor teatro europeo y cuya labor se está promoviendo cada vez más fuera de España, no sólo por su importancia histórica, sino también por su innegable calidad artística.

Antonio Buero Vallejo falleció en Madrid, el 28 de abril de 2000.

1.2. El problema de España y la Guerra Civil en el teatro de Antonio Buero Vallejo. Antecedentes.

Uno de los temas principales que dan vida al teatro de Antonio Buero Vallejo está planteado desde el punto de vista del fracaso de los valores, como consecuencia de la guerra. El tema mismo de la guerra acusa un conflicto en todos los niveles, en lo social y en lo individual, y no sería difícil hallar en la obra bueriana la alusión al motivo secular de España como un problema, es decir, el problema de las dos Españas, la España dividida, que fuera tema característico de los autores de la llamada Generación del 98.

Históricamente, el tema de España como problema tiene antecedente en la época del Barroco, cuyos rasgos característicos nacieron del sentimiento paradójico por la decadencia del imperio español, y que produjo un modo de ser específico en el alma hispánica. Recuérdese en este punto a Cervantes y a Quevedo, en cuyas obras se advierte ya un aire de incertidumbre por la crisis de la decadencia, originada por el atavismo de una política tradicionalista, privativa. La amargura de un Don Quijote cuyos ideales no corresponden con la realidad, el especial criticismo de Quevedo en *Los sueños* o el pesimismo de Gracián en *El criticón* son antecedentes de ese sentimiento de desengaño y contradicción en el alma española.

En el siglo XVIII, seduce a España la idea de volverse a las formas de vida y al pensamiento del resto de Europa. Algunos autores del neoclasicismo (v. gr. Feijoo, Jovellanos, Cadalso y Moratín, entre otros) sienten la urgencia del progreso. La actitud de los ilustrados europeos llegó a España gracias a esos pensadores que reaccionaron contra el atraso cultural. Feijoo, por ejemplo, veía como causa del problema el carácter irreconciliable entre tradición y novedad.

Para este autor la causa del aislamiento y el carácter receloso ante las nuevas ideas estaba en el atraso respecto de las ciencias naturales. El motivo inmediato de los ilustrados españoles llevaba a colocarse a la altura de los europeos, pero todo terminó en fracaso, pese a su ímpetu científico y filosófico.

Con sus *Cartas marruecas*, Cadalso se convirtió en uno de los que más profundamente atacaron el problema del retraso de España. Precursor de Mariano José de Larra y de los noventayochistas, Cadalso observa en esa obra que la vinculación de los ideales políticos y de la religión, con sus luchas intestinas y su tradicionalismo dogmático dan vida al tipo en que destaca el orgullo como vicio imperante.

Para el siglo posterior, Larra encarna durante el romanticismo al pensador que experimenta en sí mismo los efectos del problema. En sus *Artículos* advierte sobre los males de su país, y afirma que el problema mayor no es el atraso cultural, sino la ignorancia acerca de ese atraso y precisamente la falta de interés por la vida cultural.

Para los escritores de la Generación del 98 –también llamada la “Generación del desastre”– el problema toca fondo. El ejército español es vencido por Estados Unidos y España pierde la isla de Cuba en 1898. Este hecho revive en la población el sentimiento de pesimismo y de fracaso por la decadencia del país.

Ángel Ganivet y Miguel de Unamuno por su parte viven muy profundamente el problema de España. Para Ganivet, el carácter abúlico o el desapego hacia la vida activa son causa del problema del “desastre”; mientras que Unamuno rechaza la creencia generalizada de la “modernidad” y la “europeización”, y propone la idea de “españolizar a Europa”, exportando la especial espiritualidad del alma española. Llega incluso a considerar que el carácter del espíritu español está en la envidia, y en *Abel Sánchez*, por ejemplo, denuncia el “caínismo” hispánico, que no es sino el individualismo sin personalidad de los españoles.

En la actitud de “Azorín” se manifiesta como en ningún otro el característico amor patriótico de los noventayochistas. Su posición temprana fue de denuncia por la abulia, la crueldad y la pobreza de España. Otro autor que presenta una posición similar es Antonio Machado, poeta sevillano que coincide con sus contemporáneos en la contemplación de las tierras castellanas.

En Machado, alcanza real importancia el tema de las “dos Españas”; y a la España del tradicionalismo y el dogmatismo antepone una España de esfuerzo y de trabajo, una España joven y en paz.

En Buero Vallejo las obras de tipo histórico (*Las meninas*, *Un soñador para un pueblo*, *La detonación* y *El sueño de la razón*) recrean el espíritu tradicionalista y el tiempo del absolutismo monárquico que en los reinados de Felipe II y Carlos III privaron a España de la apertura al progreso científico y la llevó al estancamiento⁵.

Con una perspectiva de la distancia, Buero participa del intento de asumir el presente, reconociendo los males del pasado en un afán de armonizar tradicionalismo y “progresismo”. En *Historia de una escalera* o en *Hoy es fiesta*, y aún en *El tragaluz* o en *Caimán*, el dramaturgo presenta con un crudo realismo la desolación, la miseria y el atraso de la clase social no privilegiada.

Para los años treinta, el problema se siente con terminante radicalismo. La antítesis de la España tradicionalista y la liberal llega a provocar un enfrentamiento inevitable entre posturas irreconciliables y culmina con una guerra civil. La Guerra causó a España un considerable desequilibrio social. El sistema económico, cerrado en sí mismo, derivó en un ambiente de corrupción en todo sentido, por el racionamiento y la miseria, y por el sentimiento de inseguridad en el futuro.

En un autor como Buero, que vivió en estos años de guerra y de trastornos sociales, el sentido testimonial de su obra alcanza cotas no superadas por los escritores de posguerra.

⁵ En esas piezas denuncia el ambiente de ignorancia y de corrupción que sufrieron el liberal Marqués de Esquilache, el escritor Mariano José de Larra y Francisco de Goya frente a la intolerancia y el despotismo de los reyes Carlos III y Felipe II.

Su dramaturgia muestra la realidad social de España; y esta España para él no ha progresado desde el siglo XVIII. El tema de la guerra es retomado por el autor con el propósito de mostrar las consecuencias de una guerra absurda.

Para Buero, la guerra misma no sólo es innecesaria, ya que como última medida de cambio sólo contribuye al proceso de deshumanización del hombre. El hombre se degrada cada vez más al enfrascarse en una lucha cuya única cláusula valedera promueve la explotación del hombre por el hombre. El adagio de Hobbes: *homo homini lupus* ("el hombre es el lobo del hombre") vale en todo el teatro bueriano como expresión significativa para definir la guerra del hombre contra sí mismo.

Un tren, "el tren de la vida", atascado de oportunistas y arribistas ansiosos de sacar provecho del lugar y título ganados gracias a una guerra encarnizada, y una escasa oportunidad de abordarlo se convierten en el motivo principal de la pieza trágica llamada *El tragaluz*. El hecho de la guerra para nuestro autor representa, en efecto, una absurda lucha entre hermanos, como son hermanos Vicente y Mario en la obra.

En cada una de las obras buerianas, el planteamiento sobre el problema de la guerra posee alcances éticos. La guerra es un problema de dos modos de ser cuya oposición resolver el conflicto: los modos de ser que tienden ya a la acción, ya a la pasividad; es decir, el punto de vista tradicionalista y conservador, frente al progresista y liberal.

1.2.1. El drama bueriano en el contexto teatral español.

El teatro de Buero Vallejo merece atención especial dada la importancia que ha tenido en la escena española a partir de la posguerra española. La polémica desatada sobre este teatro tiene mucho que ver con sus peculiaridades especiales de construcción y de ideología.

Por un lado, puede considerarse un teatro comprometido con la innovación vanguardista, pero por otro, con la tradición y el atavismo hispánicos. La producción teatral de Buero se divide en tantas direcciones como obras ha escrito y representado; y es precisamente la búsqueda expresiva de contenidos su particularidad. Los logros se concretan en una propuesta especialmente polisémica dirigida a una colectividad en particular –la española–, pero también abierta al mundo.

La dramaturgia bueriana hunde sus bases en la tradición hispánica unida a la experimentación constante con que logra actualidad estética, comparable con el mejor teatro contemporáneo⁶. El justo medio entre lo hispánico y lo universal se logra por medio de un proceso de adecuación entre los temas de una sociedad atávica y un punto de vista abierto a las ideas universales.

Buero Vallejo se dio a conocer en 1949 con el éxito inesperado de *Historia de una escalera*, cuando la escena española se hallaba en un momento crítico particularmente difícil (eran los tiempos de exilio de las mejores personalidades del teatro español: Max Aub, Rafael Alberti, Pedro Salinas y Jacinto Grau, entre otros).

La censura del franquismo y la persecución indiscriminada contra algunos autores, incluso la muerte de García Lorca, de Valle-Inclán y de Unamuno, privaron a España de sus principales autores del siglo.

Hacia los primeros años de la década de los treinta, el impulso vanguardista llega a España, y la literatura dramática vislumbra nuevos derroteros. Sin embargo, para 1936 la fractura social y cultural de la Guerra Civil detiene abruptamente los afanes de innovación teatral, y la escena queda desierta. Los mejores exponentes del teatro –Valle-Inclán y García Lorca– habían desaparecido, y otros como Max Aub, Pedro Salinas, Rafael Alberti e incluso Alejandro Casona se hallaban en el exilio. Los intentos vanguardistas quedaron finalmente frustrados por la crisis del “desastre”.

⁶ “El problema de Buero sería que, desde su primera obra, se encuentra limitado por la forma habitual de nuestro teatro. Lo que era –y es– suficiente para contar pequeñas historias sobre las desavenencias matrimoniales y los problemas del servicio doméstico, se revela inmediatamente limitativo para afrontar la problemática que le interesa a Buero. A partir de esta consideración todo el teatro de Buero habrá de plantearse como un experimento o investigación formal; cada vez, a la hora de expresar los conflictos, tendrá que empezar por interrogarse sobre los hipotéticos e inexistentes caminos por los que debe aventurarse. Pero siempre sin ‘romper’ rotundamente con nuestras vías tradicionales, partiendo de ellas, no sé exactamente si como un lastre inevitable, un lastre conveniente o un lastre superfluo”.

Con el arribo de *Historia de una escalera* “se acabaron las bromas” de la comedia evasiva que predominó en la década de los cuarenta en la escena española⁷. Buero dejaba atrás un teatro intrascendente que tenía sus mejores días en la comedia sainetesca de autores como Arniches, Alfonso Paso, y aun Enrique Jardiel Poncela.

El éxito de *Historia de una escalera* –dice Alfredo Marquerie– anunció en los medios teatrales españoles el nacimiento de un dramaturgo que iba más allá del horizonte pobre de las bardas de las corralizas del teatro intrascendente, porque se insertaba y ensartaba en preocupaciones y angustias de tipo humano y social y de ambición simbólica...

La novedad de Buero Vallejo radica en que escribe un teatro trágico, comprometido con la realidad española. El mérito de esa actitud de compromiso ante la circunstancia del español es la búsqueda de formas y técnicas novedosas, que tienen origen, sí, en la tradición española del mejor teatro español del Siglo de Oro, pero que se orienta en una dirección trágica. La tragedia que había creado García Lorca tiene en Buero Vallejo su continuador inmediato, por la preocupación sobre el problema de España y el alma hispánica.

La *tragedia esperanzadora*, como el dramaturgo la llama, precisa la exposición de situaciones apremiantes (sociales, políticas, morales, éticas, ontológicas e incluso metafísicas). Quizá el acierto más significativo de Buero Vallejo está en ser el primero en plantear en su obra el tema censurado de la guerra. Su primera obra aborda la situación de la clase desposeída, que ve subir y bajar su desgracia por el rellano de la escalera.

Historia de una escalera marca un hito en la escena española, precisamente por el afán comprometido del autor con la circunstancia de su tiempo. Pero ninguna obra hasta 1967 había alcanzado más de quinientas representaciones, como *El tragaluz*, porque precisamente con ella Buero plantea el problema con mayor profundidad.

⁷ “La obra aparecía –dice Guerrero Zamora– en un ambiente evasivista, cuyos autores, cuando más, dilataban fórmulas dramáticas periclitadas: hablaban, en general, en necio para así dar gusto al público, que tras la tragedia de la guerra civil arrastraba desde hacía diez años su hambre de versatilidad; y cuando menos, mantenían la estampa burda de un españolismo folklórico o atracanesco”. “Buero, en cambio, no se daba a la gracia, sino a la desgracia del pueblo, y con procedimientos naturalistas –pintura exacta del medio– la hacía trascender, primero, en cuanto testimonio de una clase española determinada y, segundo, en cuanto camino para un dramaturgo de la esperanza social” (citado por Francisco Ruiz Ramón, en *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra, 1981. pp. 340-341).

⁸ Citado por Francisco Ruiz Ramón, en *ibid.* p. 340.

1.2.2. Significación del teatro bueriano: compromiso ético y social.

Desde la primera hasta la última de sus piezas escritas y representadas, Antonio Buero Vallejo no sólo se ha preocupado por crear un espectáculo comprometido con la realidad de su tiempo. La propuesta dramática va siempre en función de un teatro de innegable calidad artística.

La actitud “posibilista” de Buero —es decir, la actitud de “decir sin decir” todo lo posible a fuerza de estar “en situación” de decirlo— permite a nuestro autor hablar acerca de temas controvertidos, y acaso censurables en su tiempo, como el de la guerra; pero no a la manera, temeraria, de un Alfonso Sastre, cuya producción dramática está condenada, no obstante, a una existencia libresca por su tendencia a la denuncia social.

La circunstancia social no es un tópico fundamental en la dramaturgia bueriana. El carácter polisémico de su teatro da a las situaciones una connotación no sólo de naturaleza social, sino también ética, y hasta metafísica. Como ha dicho José Luis García Barrientos:

El teatro de Buero Vallejo se caracteriza por sus *trasfondos*. Como las cajas chinas o las muñecas rusas, unos significados encierran a otros y éstos a otros. Tras una apariencia realista se esconde una construcción simbólica; en un conflicto existencial subyace un planteamiento ideológico; bajo un problema individual se descubre una tensión social; y más allá de una acción o un personaje cotidianos, se trasparenta un trasfondo mítico⁹.

El objetivo del autor, al crear un teatro de carácter realista, es el estudio del hombre en un medio social adverso. El carácter ético envuelve la acción del personaje en una situación límite, de elección, por medio de la cual toma conciencia de sí mismo y los demás. No obstante, ello no debe hacer pensar que la caracterología del personaje se sacrifique “en aras de su significación simbólica en el nivel sociopolítico”, como piensa el citado crítico.

El esquema caracterológico es de tal manera vivo, latente, que un personaje como El Padre, en *El tragaluz*, por ejemplo, representa al sistema autoritario del franquismo en la sociedad española de posguerra y alude a la autoridad enajenada del dictador. Sin embargo, simboliza también a Dios (el sentido genérico de su nombre lo confirma), lo cual lleva a consideraciones de orden metafísico, tal como se verá en otro lugar.

⁹ Buero Vallejo, Antonio. *El tragaluz*. Madrid, Castalia, 1985 (Castalia Didáctica, 9). pp.31-32.

De igual modo, la oposición entre los personajes Vicente y Mario (la antítesis entre los “activos” y los “contemplativos”) no sólo alude al contraste de fuerzas sociales entre los vencedores y los vencidos, los de arriba y los de abajo. Llevada a otro plano, su significación conduce a situaciones de naturaleza ontológica por el modo de vida de los personajes, que tienden ya hacia el principio material, ya hacia al principio espiritual de la existencia.

Buero Vallejo busca la reconciliación del hombre consigo mismo y con el otro; busca comprometerlo con su entorno social, por tomar conciencia sobre el perfeccionamiento interior del hombre. El personaje transformado –simbiosis de “activo” y pasivo– reclama la autenticidad de las acciones humanas, con la denuncia explícita hacia la alienación de la sociedad.

El escenario diseñado para la representación de *El tragaluz* es esencialmente significativo al respecto. La superposición de dos planos escénicos connota en el espacio dramático el tema de la guerra. Empero, la antítesis entre el ámbito de la “acción” y el de la “contemplación” no tiene sólo implicaciones de orden social. Simbólicamente, el principio de la dualidad se materializa en los planos de la escena y se busca una síntesis totalizadora, por la solución dialéctica de “unión de los contrarios” o *coincidentia oppositorum*.

El compromiso dramático en la cosmovisión bueriana ofrece un punto de vista sobre la realidad sociopolítica –tal como el de Alfonso Sastre–; no obstante, es un intento para despertar la conciencia crítica acerca de situaciones vitales, trascendentes, que van más allá del sumario planteamiento ideológico.

1.2.3. El concepto de *tragedia esperanzadora*.

En el análisis del drama de Antonio Buero Vallejo, resulta un tópico hablar de la invitación que se hace al espectador para afrontar la crisis –o la “ceguera” en el contexto bueriano– que padece el hombre moderno respecto del pensamiento y los valores humanos.

En cada propuesta dramática de Buero es posible advertir que el desenlace de las piezas trágicas no es de tal manera “cerrado” que sea difícil vislumbrar una solución al conflicto planteado, ya que siempre se dará apertura a una solución del problema, y aún más, esa solución dependerá del espectador después de terminado el hecho teatral.

El ejemplo de *En la ardiente oscuridad* puede ser ilustrativo al respecto: Luego de que el conflicto del drama se resolviera con la muerte de Ignacio, Carlos –que se oponía abiertamente a las ideas revolucionarias de su rival– asumirá para sí mismo la tarea mesiánica emprendida por aquel a quien dio muerte. En esta obra las posibilidades de solución parecen “cerradas” para el desarrollo dramático de la obra.

Sin embargo, en última instancia, el autor permite que esas posibilidades se transfieran a la sala, donde el espectador –juez y testigo de los hechos– decidirá el desenlace del conflicto trágico con su posterior toma de conciencia; un conflicto que siempre ha sido el suyo.

En *La tragedia* –un ensayo que bien puede considerarse su ideario poético– Buero Vallejo considera que ciertas características que Aristóteles plantea para la tragedia en la *Poética* siguen aún vigentes. No obstante, se inclina a pensar –como en otro tiempo Corneille– que hay cierta falsedad en los postulados del “héroe vencido por el destino, la acción elevada, el lenguaje noble y el desenlace funesto”¹⁰.

Y efectivamente, no existen en toda la producción dramática de Buero héroes “vencidos por el destino”, de modo que, “abocados a la muerte de la tragedia”, estén “muertos antes de morir”, como diría Lukács¹¹.

En la tragedia bueriana encontramos héroes vencidos, no por la fatalidad, sino por sus propias limitaciones.

Como piensa nuestro autor, la tragedia muestra que

¹⁰ Citado por William Giuliano en *Buero Vallejo y Alfonso Sastre...* Nueva York, Las Américas, 1971. p. 76.

¹¹ Citado por Lucien Goldman en *El hombre y lo absoluto. El Dios oculto*. tr. Juan Ramón Capella. Barcelona, Península, 1985 (Historia, Ciencia, Sociedad, 32). p.90.

...el destino no es ciego ni arbitrario, y que no sólo es en gran parte creación del hombre mismo, sino que, a veces, éste lo domina. La tragedia escénica trata de mostrar cómo las catástrofes y desgracias son castigos –o consecuencias automáticas, si preferimos una calificación menos personal– de los errores o excesos de los hombres¹². La tragedia intenta explorar de qué modo las torpezas humanas se disfrazan de destino [...] Los hombres no son necesariamente víctimas pasivas de la fatalidad, sino colectivos e individuales artífices de sus venturas y desgracias¹³.

Una tragedia para Buero no debe ser pesimista. El pesimismo va en detrimento de la función de la tragedia, pues da al traste con el efecto catártico del espectador.

La identificación del terror, la lástima y el dolor trágicos con el pesimismo es propia de personas o colectividades que huyen de sus propios problemas o deciden negar su existencia por no querer o no poder afrontarlos, propia, en una palabra de personas o colectividades *pesimistas*¹⁴.

El problema de la *catarsis* tiene mucho que ver con una invitación a dar una respuesta a los problemas que emergen de la representación. El dramaturgo escribe para unas personas y unas colectividades susceptibles de despertar en sí la fe y la esperanza en la regeneración humana: “El escritor trágico lanza con sus obras su anhelante pregunta al mundo y espera, en lo profundo de su corazón, que la respuesta sea un *sí* lleno de luz”¹⁵.

Como es sabido, la acción trágica lleva a la *catarsis*, la cual suscita terror, lástima y dolor hacia los infortunios padecidos por el personaje. Esa *catarsis* significa para muchos “purga” o “liberación” de aquellas pasiones; pero en tal caso, y como apunta William Giuliano, esto lleva al “apaciguamiento”¹⁶ de la emoción suscitada en el espectador mismo.

Según el postulado bueriano, el efecto catártico no significa anular o apaciguar las pasiones provocadas por el hecho dramático, sino por el contrario, sublimarlas para que el espectador asuma conscientemente su “ceguera” sobre de la crisis del pensamiento actual¹⁷.

¹² Citado por Ana Gómez Torres en *El teatro de Buero Vallejo. Texto y Espectáculo*. “Actas del III congreso de Literatura Española y Contemporánea”. Universidad de Málaga, Ánthropos, 1990 (Ámbitos literarios, 34). p. 216.

¹³ Citado por Francisco Abad en *ibid.* p. 278.

¹⁴ Citado por William Giuliano en *op. cit.* p. 77.

¹⁵ Citado por Ana Gómez Torres en *op. cit.* p. 219.

¹⁶ Cfr. William Giuliano en *op. cit.* p. 76.

¹⁷ “La acción catártica –dice Buero– puede dejarnos pasivos o provocarnos el imperioso deseo de laborar a favor de nuestros semejantes y contra los dolores o problemas que la obra presenta [...] nuestra acción posterior al goce de la tragedia, si se produce, ya no podrá ser vulgar. Pues, en definitiva, *catarsis* es lo mismo que interior perfeccionamiento [...] Si ante una obra de tema social de nuestros días el espectador sólo experimenta deseos de actuación inmediata y no se plantea –o siente– con renovada viveza el problema del hombre y de su destino, no es una tragedia lo que está viendo” (citado por William Giuliano en *op. cit.* p. 76).

Una de las ideas esenciales que implícita o explícitamente Buero plantea en cada una de sus obras es que, cuando toma conciencia sobre su ceguera espiritual, el hombre da el paso más importante para su regeneración o renovación moral, fundada en los principios axiológicos de la existencia: “La tragedia –dice– no surge cuando se cree en la fuerza infalible del hado, sino cuando consciente o inconscientemente se empieza a poner en cuestión el destino”¹⁸.

En el teatro de Buero, existen dramas en los que el punto climático resulta aparentemente “cerrado”, y parece no darse ninguna oportunidad de salvación al protagonista. Tal es el caso de obras como *En la ardiente oscuridad*, *El tragaluz*, *La doble historia del doctor Valmy* y *La detonación*, en las cuales se acentúa el carácter trágico del conflicto en razón de la muerte del protagonista.

Pero hay otras piezas –las más en todo el teatro bueriano– en que el desenlace carece de tal grado de fatalidad y se deja abierta una posibilidad de salvación al personaje, precisamente en el momento climático de la *catástrofe* o “caída”. Valgan los casos de Vicente en *El tragaluz*, de Juan en *Las cartas boca abajo* y de Alfredo en *Música cercana* como ejemplo de la oportunidad o retribución bueriana, que consiste en dejar hasta el final el arrepentimiento del protagonista para salvarlo.

No obstante, el camino de la tragedia es penoso para el personaje bueriano. La caída sufrida por su defecto de carácter o *hybris* se prolonga lo mismo que puede prolongarse el proceso expiatorio, que va de la angustia del remordimiento de conciencia al arrepentimiento liberador¹⁹.

Por su angustiante lucha contra el remordimiento de conciencia y la culpa por la transgresión del orden cósmico, los personajes protagónicos de Buero recuerdan constantemente el motivo del héroe perseguido y avasallado por las *Moiras* o Furias vengadoras, representantes del carácter ordenador de la justicia, de la legalidad²⁰.

La forma en que el autor da lugar a la sublimación luego de la desgracia se advierte en el personaje como un proceso que da lugar a la conversión espiritual del hombre²¹. Los personajes trágicos buerianos tienen acceso al perdón luego de la toma de conciencia de sus errores.

¹⁸ Citado por Francisco Abad en *ibidem*.

¹⁹ “Toda tragedia postula unas *Euménides* liberadoras”, piensa Buero. El punto aquí es notar cómo las Erinias o *Moiras* del remordimiento culpable se convierten en *Euménides* liberadoras del arrepentimiento. Como es sabido, en el teatro griego aquellas furias vengadoras representaban el tormento sufrido por el protagonista, como expiación de su falta contra el orden establecido. “Las Erinias –dice Paul Diehl– simbolizan la culpa rechazada convertida en destructiva, el tormento del remordimiento; las *Euménides* representan esta misma culpa, pero confesada, hecha productiva de manera sublime, el pesar liberador” (cit. pos. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant en *Diccionario de los símbolos*. 3a. de. tr. Alfredo Guará Miralles. Barcelona, Herder, 1991, pp. 489-490.)

²⁰ Véase, por ejemplo, *Las Euménides* en *La Orestíada*, trilogía de Esquilo.

²¹ Una actitud de conversión semejante ocurre hacia el final de la representación de *El tragaluz*, cuando, estrechados en un abrazo significativo, el “contemplativo” Mario y su amante Encarna elevan sus ojos hacia el tragaluz invisible y hacia la sala del espectador, simultáneamente, con la esperanza de que tanto el hijo que ella lleva en su vientre como el espectador renovado sean la promesa de un futuro regenerador.

En el caso contrario, los personajes que no alcanzan en vida a expiar su culpa logran en la muerte una nueva oportunidad ontológica. Tal es el caso de Vicente en *El tragaluz* y de Daniel Barnes en *La doble historia...*, los cuales volverán a nacer simbólicamente en sendos hijos, que representan al hombre nuevo, regenerado. La regeneración o el “interior perfeccionamiento” del personaje supone para Buero la “lucha de los seres humanos por realizar su personalidad y encontrar una razón al mundo”²²; tal es el objetivo fundamental del arte dramático del autor. La *tragedia esperanzadora* es aquella que motiva la plenitud del hombre. El hombre perfeccionado es el que, sabedor de sus desgracias o limitaciones, confía esperanzado en superarlas²³.

El momento de la sublimación de las limitaciones humanas implica en *El tragaluz* integrar en una síntesis creadora los términos de un conflicto que provoca un desajuste moral. La oposición de personajes activos y contemplativos²⁴ indica un problema ontológico, así como el principio de la dualidad del hombre particular.

Por un lado, los personajes llamados “contemplativos” o “soñadores” se inclinan hacia un plano espiritual, vertical, de la existencia, y por el otro lado, los “activos” orientan su modo de vida hacia el aspecto material, horizontal. El “hombre integral” buscado por Buero Vallejo no está, empero, sólo en el hombre del idealismo quijotesco, y que en su “contemplación” se vuelve un “paralítico voluntario” (aunque para el autor el quijotismo “sano” suele ser paradigma de las mejores actitudes ante la vida). Tampoco está en el hombre de acción, proclive, como Vicente en *El tragaluz*, a buscar titánicamente un alto prestigio social y una comodidad material, a costa de aquellos a quienes que pueda “pisotear”, “derribar” o “devorar” en esa búsqueda.

El hombre bueriano está precisamente en la simbiosis entre el pasivo y el activo, que han de luchar por reconciliar la tensión de opuestos entre la satisfacción material y el impulso espiritual. En la tragedia *esperanzadora* la esperanza nace en el hombre que ha superado por esfuerzos propios las limitaciones espirituales, y que es capaz de trocar las tinieblas de la involución por la luz de la regeneración.

La esperanza constituye la única fuerza capaz de mover los hilos de la existencia humana, porque “la tragedia es el problema de la esperanza y la esperanza trágica también es una esperanza dudosa, plena de angustia, y a veces desesperada”²⁵.

²² Citado por Ana Gómez Torres en *Op. cit.*, p. 213.

²³ Según Buero Vallejo, “El protagonista sabe, o llega a aprender por la fecunda lección del dolor, la fuerza desencadenante de la reflexión. Por su ejercicio aceptará a desconfiar de la inexorabilidad del hado y a esperararlo todo por su propia capacidad rectificadora” (*Ibid.* p. 217).

²⁴ Véase el texto “El problema ético: El tren. Acción y Contemplación. Mario y Vicente”, recogido por José Luis García Barrientos en Buero Vallejo, Antonio. *El tragaluz...*, pp. 183-184.

²⁵ Nota tomada del “Reportaje biográfico” de Luciano García Lorenzo, incluido en Antonio Buero Vallejo: *Premio “Miguel de Cervantes” 1986...*, p. 35.

1.3. Los motivos estructurales del texto “catastrófico”.

Bien se ha dicho que *El tragaluz* de Antonio Buero Vallejo sigue la estructura del drama judicial, ya que durante el desarrollo de la historia o *fábula* se va resolviendo el conflicto, hasta dar con el culpable de un hecho que se había mantenido oculto.

No obstante, el punto de vista que se sigue aquí se orienta a creer que una pieza como esta sigue los motivos estructurales del texto “catastrófico” o trágico. El personaje que alcanza una posición privilegiada en función de sus impulsos de poder, pero que por ello mismo sufre una catástrofe o “caída”, se convierte en el protagonista de este tipo de texto.

El arte dramático de nuestro autor posee características que apuntan en dirección del teatro griego. *Edipo Rey*, por ejemplo, se perfila como un modelo de tragedia, lo mismo que una variedad de relatos con carácter “catastrófico”, en diversos sistemas mitológicos, como el mito de la caída.

Sin duda inspirado por las elocuentes imágenes de la tradición, Buero Vallejo pone sus ojos en los mitos de la antigüedad para crear en *El tragaluz* su modelo de tragedia, con base en el mito del héroe caído. La tragedia bueriana puede analizarse, en este sentido, siguiendo ciertas pautas de los mitos de la tradición, cuyas etapas pueden determinarse en razón de los siguientes conceptos²⁶:

- *Peripecia*. Se define como la trayectoria que sigue el personaje, y que va de la felicidad a la desgracia —de la bonanza a la catástrofe—, o viceversa; señala además la situación del personaje desde que se ha encumbrado ilícitamente para lograr una posición privilegiada, hasta el momento en que aquella condición se revierte en su contraria, de desgracia y caída²⁷.
- *Héroe trágico*. Característico del texto “catastrófico”, este tipo de personaje se caracteriza por su valentía y audacia, pero también por su rebeldía hacia los principios establecidos por un sistema normativo que se impone como legalidad del orden cósmico.

²⁶ Como referencia para estas consideraciones se toma en cuenta tanto la obra de Claudia Cecilia Alatorre *Análisis del drama* (México, Gaceta, 1986), como de Augusto Boal. *El teatro del oprimido* (México, Nueva Imagen, 1980. pp. 139-144).

²⁷ “En el sentido técnico del término, la peripecia se sitúa en el momento en que el destino del héroe toma un camino inesperado” (Patrice Pavis. *Diccionario del teatro*. tr. Jaime Melendres. Barcelona, Paidós, 1998). Para Aristóteles la *peripecia* es “la inversión de las cosas en sentido contrario” (*Arte poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970. Caps. 3, 4, 5).

- *Hybris*. Definida frecuentemente como el pecado del orgullo, la *hybris* se manifiesta en el momento en que un personaje incurre en una pasión negativa (como la vanidad, la soberbia, la altivez o el afán de poder) que impulsará al héroe trágico a transgredir la ley y a “actuar y a provocar a los dioses, pese a sus advertencias, lo cual conduce a la venganza de éstos y a la perdición de aquél”²⁸.
- *Error trágico*. Este concepto es fundamental para el análisis, ya que con el motivo de la ruptura de la legalidad se advierte el motivo fundamental de la tragedia. El “error” supone la transgresión o infracción, violación, desobediencia, falta, pecado hacia el sistema de leyes establecido. La transgresión supone siempre incurrir en la *hybris* por el afán de poder que impulsa al héroe trágico; pero siempre, también, es causa del desorden cósmico causado por el agente transgresor.
- *Moiras* o *Dike*. Esta etapa del texto trágico señala la imposición de un castigo al infractor, ya que según reza la ley: “ningún delito queda impune”. El proceso trágico adquiere aquí una vigorosa fuerza desencadenante que lleva al clímax con el que se soluciona el conflicto, y con el cual se reordena el cosmos violentado por el transgresor. Durante esta etapa, el personaje es atormentado por el remordimiento de conciencia (por las “Furias” o *Moiras*, en el teatro griego), ya que el delito persigue al culpable.
- *Catástrofe* o “caída”. En esta etapa del texto se materializa el castigo para el transgresor. Supone con frecuencia una caída moral o física, simbolizada por la alienación o la muerte del personaje²⁹.
- *Anagnórisis* o “reconocimiento”. En la tragedia señala la conversión del personaje, que ha asumido su culpa por las consecuencias de la falta cometida. Como su nombre expresa, este reconocimiento indica el paso que va del remordimiento de conciencia al arrepentimiento, capaz de liberar las pasiones negativas y acceder a su sublimación.

Delimitados así dichos conceptos, el planteamiento en *El tragaluz* se presenta en función de los motivos señalados para el análisis del texto “catastrófico”, y según las etapas estructurales de la historia o *fábula* que presenta la “peripecia” del protagonista, como se nota en las siguientes líneas.

²⁸ Según Aristóteles, este elemento estructural integra la acción de la tragedia, y lo define como “pasión, influencia perniciosa y lamentable” (véase *ibid.* p. 238).

²⁹ Para Pavis, la catástrofe “designa el momento en que la acción llega a su término, cuando el héroe perece y paga la falta o el error trágicamente... con el sacrificio de su vida y el reconocimiento de su culpabilidad”; “es la consecuencia del error de juicio y de su falta moral” (*ibid.* p.66).

1.3.1. La “peripecia” del personaje trágico en *El tragaluz*.

Las etapas del texto catastrófico, ya señaladas arriba, ofrecen una vía de análisis para identificar los motivos estructurales de una pieza dramática como *El tragaluz*. Un concepto como el de “peripecia” formula en esta dirección el núcleo argumental de la obra trágica, además de sugerir globalmente el proceso trágico de los motivos que la estructuran.

Definida ya como el camino que va de la felicidad a la desgracia, o viceversa, en la trayectoria seguida por el personaje protagónico, la “peripecia” refiere el proceso a partir del cual cobra vida el tono trágico en un relato de carácter catastrófico.

Desde esta perspectiva, se tratará de dar en las líneas que siguen una delimitación de los motivos que constituyen la peripecia de *El tragaluz* en función del análisis de cada una de esas etapas en la obra.

El héroe trágico es el personaje llamado Vicente; los rasgos que lo definen se caracterizan por una cierta rebeldía a los mandatos del padre, es decir, por la rebeldía a la ley cósmica. Como se plantea en la obra, Vicente abandona a su familia en una estación de tren que los llevaría a Madrid, después de la guerra.

La estación estaba abarrotada y todos desesperaban por subir a los trenes. Vicente logró subir a la ventanilla de un retrete y el tren arrancó llevándose con las provisiones de la familia, ya que según su versión, unos soldados lo sujetaban para que no cayera. Sin el alimento, murió la hermana pequeña –Elvirita– y poco después el padre enloqueció.

Han pasado ya los años, y gracias a aquel “error”, simbolizado en el incidente del tren, el personaje ha logrado permanecer arriba, en el “tren de la vida”. Ahora ocupa una posición privilegiada en una compañía editorial y pese a que la familia tuvo que recluirse en una vivienda instalada en un semisótano, él ha mantenido ese lugar a costa de “derribar” o “pisotear” a los otros, incluida la familia.

Vicente se sitúa en el lado de los vencedores. La pasión negativa o *hybris* en la que ha incurrido el protagonista se manifiesta en forma de soberbia, o en otros términos más significativos, en forma de arribismo, oportunismo y afán de poder³⁰. El poder logrado por Vicente esta connotado en el espacio escénico de la obra mediante la altura de la oficina respecto del semisótano.

Vicente representa una nueva clase social emergente, para cuyo desarrollo se precisa sojuzgar a la clase social no privilegiada.

Por su rebeldía al mandato del padre de no subir si no subían todos, y por su arrojo, pudo escalar al tren, es decir arribar a una posición privilegiada.

³⁰ El nombre del personaje es simbólico al respecto: “Vicente” significa en latín: el vencedor, el triunfador.

La lucha por el poder lo ha llevado a abandonar a su familia desde que era un muchacho de quince años. No obstante, cuando lo desenmascara su hermano Mario, no le reprocha aquello, pues sólo era "un muchacho hambriento y asustado" como todos los que ansiaban el arribo del tren; su lado negativo está en su modo de actuar para lograr ascender; incluso a costa de convertir en "víctimas" a cuantos le rodean³¹.

El "error trágico" que comete el protagonista de la obra se sitúa en el orden de la transgresión o la desobediencia hacia los mandatos de una autoridad —el padre— cuya ley ha de respetarse para no romper el orden que priva tanto en lo social como en el caso particular. Arribar al tren sin detenerse a contemplar los que quedan atrás implica un desorden de todo sistema de cosas establecido.

Esta forma de arribismo constituye la transgresión a la ley, lo cual implica la ruptura del equilibrio cósmico. A la desobediencia de las reglas del sistema normativo sucede, pues, un desequilibrio en todos los ámbitos de la existencia. El protagonista de Buero se caracteriza por una afección interna, ya que su conciencia moral le reclama su modo de vida.

En el complejo escénico de la obra, el conflicto no se esboza sólo en el espacio por medio de los dos planos yuxtapuestos, sino también en el nivel de los personajes. La oposición entre Vicente y Mario —la constante oposición entre los "activos" y los "contemplativos"— supone la expresión del desequilibrio.

Asimismo, la transgresión explica la locura del padre y la enajenación que priva en toda la familia. La enajenación será, en efecto, un tópico en *El tragaluz*. La imposición de un castigo para el transgresor pone en acción el mecanismo de fuerzas punitivas formulado en aras de un "sistema moral coercitivo" que controla la libertad del individuo. Un sistema como éste es garantía del control moral que regula las acciones humanas, ya que "ningún delito queda impune". En la tragedia, la imposición de la *Moirá* suele manifestarse en el remordimiento de conciencia y en el sentimiento de culpa que atormenta al personaje. Como Orestes en la tragedia de Esquilo, el personaje es atormentado por las Furias vengadoras; perseguido por una conciencia moral que denuncia su delito.

Como se hará notar en otras páginas, en el caso de Vicente el castigo se configura en el nerviosismo y en la conciencia moral que lo afecta y mantiene ligado a cierta alienación mental, inconsciente. La alienación, sin embargo, no impide el castigo: la muerte, que es una caída moral, ontológica. En la etapa que Aristóteles define como *catástrofe* se expresa la "caída" como consecuencia de la transgresión cometida por el personaje trágico. Con frecuencia, la muerte del protagonista suele materializar ese momento climático en la tragedia, tal como ocurre en *El tragaluz*.

³¹ A su secretaria, quien "encarna" a la niña muerta en el episodio del tren y de quien se aprovecha para satisfacerse sexualmente; a Mario, al que enseñó de niño cuán difícil era el mundo; a Eugenio Beltrán, el escritor contra quien se confabula en la editora una campaña de desprestigio, y en fin, a toda su familia —a toda la sociedad, simbólicamente— que ha debido agazaparse en una vivienda subterránea de condiciones infrahumanas, viviendo alienados, como el padre, que enloqueció a partir del episodio del tren.

El personaje se mueve por un afán de poder, y esa altivez materializa la incurrancia en la *hybris* de la tragedia. La *hybris* en que ha incurrido Vicente ha mantenido de tal manera vivo el error cometido, que la culpa no se perdonará sino con la muerte.

Como se verá adelante, el protagonista alcanzará en la muerte el perdón del padre y la expiación de su culpa. Fundado en el proceso del arrepentimiento –o *anagnórisis*– Vicente logra sublimar la falta y adquiere una oportunidad en su hijo futuro: renacerá en él luego que el camino de la expiación ha concluido.

Puede parecer *El tragaluz* una obra en la cual el tono trágico es lo más fatalista posible. Acaso haya razón para pensarlo así. No obstante, a nadie debe ocultarse el hecho de que esta tragedia lleva implícito un carácter esperanzador, típicamente bueriano. Toda tragedia para Buero Vallejo debe plantear la esperanza de una conversión consciente; y en este sentido la etapa del “reconocimiento” en la tragedia es de suma importancia para el autor, en tanto que supone un proceso de “interior perfeccionamiento” del personaje, del hombre.

II. EL ESPACIO ESCÉNICO “PRINCIPAL” EN *EL TRAGALUZ*.

2.1. Particularidades.

Para la representación de su obra *El tragaluz*, Antonio Buero Vallejo precisa con lujo de detalles la disposición del espacio escénico en que ha de desarrollarse la acción dramática de esa obra (véanse anexos 1 y 3). La escenografía de Buero posee ciertas particularidades específicas, a partir de las cuales cristaliza el espectáculo teatral; aún más, las características del texto dramático dan vida a la obra, en unión con la teatralidad del espacio dramático.

No es necesario insistir mucho sobre las particularidades específicas del complejo escénico que nos ocupa. Basta por el momento con describir sucintamente cómo está dispuesto el espacio sobre el que se desarrollan las acciones dramáticas.

En términos generales, el espacio escénico de *El tragaluz* está constituido por tres planos dramáticos que se superponen para lograr simultaneidad entre las escenas. Según las acotaciones del autor, el ámbito de la izquierda está señalado por una oficina editorial montada sobre un bloque, y en desnivel respecto del ámbito de la derecha, que supone un “cuarto de estar de una vivienda instalada en un semisótano”. Afuera y en medio de la intersección entre oficina y semisótano hay un primer término central que simula el velador de un cafetín en una terraza.

La disposición de estos tres ámbitos es particularísima. Por una lado, se hace evidente una oposición entre la oficina y el semisótano —contradicción subrayada por el desnivel de un bloque de un metro y medio de altura—; y por otro, esa misma relación escénica tiende a la unificación, que se expresa gracias a la situación del primer término —en el centro—.

Otro “lugar” sobresaliente en el espacio lo constituye el motivo dramático que da título a la obra: el tragaluz. Este elemento se halla situado en el “plano de la boca del escenario”, es decir, en la pared “transparente”, ideal, del lugar donde se realiza el hecho teatral.

La “faja frontal, roñosa y desconchada, de un muro callejero”, expresada por sinécdoque esa *cuarta pared*¹ ideal donde se halla, invisible, el tragaluz imaginario, por medio del cual se logra un efecto de teatralidad, ya que los personajes se dirigen al público cuando observan a través de él, y viceversa.

No obstante, el tragaluz mismo opera teatralmente, según se tenga una perspectiva en torno de él; es decir, en razón de la situación respecto de aquel muro invisible.

¹ Como reza la acotación del autor, el ámbito donde se sitúa este tragaluz invisible se encuentra en la llamada *cuarta pared* imaginaria que ocupa la boca del escenario y es transparente e ideal. Una “faja frontal, roñosa y desconchada, de un muro callejero” es la expresión sinécdoica de esa pared ideal.

Si la perspectiva de observador se sitúa, por ejemplo, desde la sala del espectador, se tiene que la perspectiva es “aérea” en cuanto que aquél posee un foco de visión elevado sobre el objeto contemplado; y si, por el contrario, el observador contempla el objeto desde la perspectiva del escenario –fundamentalmente, desde el ámbito del cuarto de estar y del cafetín– la perspectiva será diferente, pues el mismo observador se halla en una posición inferior respecto del objeto contemplado –la sala del espectador–.

Nótese, sin embargo, que el diseño arquitectónico del escenario que plantea Buero está trazado en función de una perspectiva aérea. El plano donde se sitúa el tragaluz es de tal manera fundamental, que gracias a éste el espectador toma parte activa durante la representación teatral. Investido de una posición superior, trascendente, respecto de los personajes, el espectador podrá no sólo contemplar, sino juzgar –como una conciencia superior– el conflicto llevado a la escena.

Como se tendrá oportunidad de ver adelante, los planos dramáticos que conforman el espacio “principal” de la escenografía actúan a la manera de una lucha de fuerzas en oposición (el conflicto oficina-semisótano), que finalmente habrá de sintetizarse en otro ámbito con una situación central y neutral respecto de los planos opuestos. Esta oposición de fuerzas contrarias es superada, no obstante, por un proceso mediante el cual el conflicto pueda solucionarse.

En general, el espacio dramático de *El tragaluz* ha sido diseñado con tal teatralidad, que puede advertirse ahí el conflicto que ha de representarse, antes aun de que éste se materialice con la acción de los personajes, mismos que, a su vez, se encuentran en la misma situación de conflicto y de significación que el espacio donde se mueven.

2.1.1. Generalidades semiológicas.

Una de las particularidades sobresalientes del espacio escénico de *El tragaluz* es la oposición entre la oficina editorial y el cuarto de estar del semisótano. Esta oposición caracteriza en gran medida el efecto logrado por el autor para la representación dramática, ya que es precisamente en el espacio donde se da virtualmente el proceso de significación del hecho teatral².

Como en toda obra dramática, en *El tragaluz* el escenario determina el significado de la acción de los personajes, en el sentido de que la disposición Oficina-Semisótano muestra el contrapunto entre protagonista y antagonista, en el nivel de los personajes. Nota característica del arte dramático en comparación con el género épico es el rasgo de la "espacialidad", que integra todo el hecho teatral en una unidad de sentido; y a partir del espacio cobra vida el proceso de significación de aquél.

...el espacio impone, tanto al texto literario como al texto espectacular, unos condicionamientos que afectan a todas las unidades: a las funciones (situaciones), a los actuantes (personajes), al tiempo y sus manifestaciones, y a toda relación que pueda establecerse entre esas unidades³.

En el nivel de los personajes de la obra, lo que tiene que ver con el eje "protagonista-antagonista" se espacializa primeramente en "espacios conflictuales" y aun "opuestos"⁴ que condicionan el desarrollo de la representación dramática. El sentido de la obra puede establecerse, desde este punto de vista, en función del análisis del espacio relativo a los personajes.

Antes de pasar al análisis propuesto es necesario hacer notar algunas particularidades de la disposición espacial de la escenografía de *El tragaluz*. En general se notará líneas abajo, la manera como puede establecerse la significación de un espacio escénico, cuyos signos dramáticos —o "símbolos visuales"⁵— significan en función de las situaciones o *fábula* de la obra.

Primeramente ha de notarse en la estructura del complejo escénico de la obra un espacio dramático que bien puede considerarse como "principal", puesto que pone de relieve el conflicto que el autor plantea para el desarrollo de la tragedia.

² "Los procesos de semiosis teatral, dice M^a del Carmen Bobes, se originan y se terminan en el espacio escénico, creado en el texto espectacular y realizado en el escenario" (*Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987. p. 240).

³ *Ibid.* pp. 237-238.

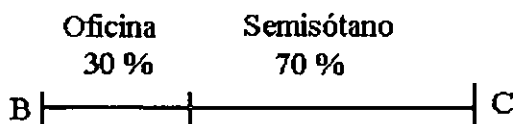
⁴ Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. tr. Francisco Torres Monreal. Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989 (Signo e imagen). p. 65.

⁵ Véase Eco, Umberto. *La estructura ausente*. tr. Francisco Serra Cantarel. Barcelona, Lumen, 1975. p. 218.

Este espacio está constituido por la oposición entre la oficina editorial y el cuarto de estar del semisótano (a los que denominaremos respectivamente como sistema visual escénico B y sistema visual escénico C).

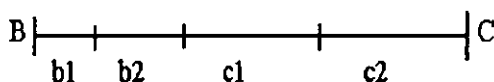
Por el momento, dejaremos de lado el otro plano de la escenografía (el primer término, o sistema visual escénico A), ya que participa dialécticamente de la relación espacial de los dos ámbitos opuestos, y por su característica de ámbito externo al conflicto escénico se considera aquí un término independiente cuya función consiste en conciliar la tensión dramática del mismo.

El espacio identificado como el lugar principal del escenario está constituido en sus dos tercios derechos por el plano del semisótano, y en su tercio izquierdo por el de la oficina. En términos de porcentaje, la “masa topográfica” de este espacio corresponde en un treinta y en un setenta por ciento para la oficina y el semisótano, respectivamente; tal como se expresa en la siguiente secuencia:



Hay que notar que semejante a la división habida entre los sistemas B y C puede darse en el espacio escénico una oposición no menos interesante en subsistemas o “sintagmas visuales”⁶. Cada plano escénico se divide a su vez según el ámbito relativo a los personajes.

En cada ámbito puede deslindarse el “territorio” de los personajes de acuerdo con la siguiente relación:



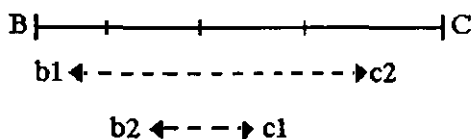
En esta secuencia, los sintagmas visuales están dados por las relaciones:

- ⇒ b1: *mesita con máquina de escribir + archivero*: ámbito relativo a Encarna.
- ⇒ b2: *mesa de despacho + sillón + cartel de propaganda editorial y fotografía de libros y escritores*: ámbito relativo a Vicente.
- ⇒ c1: *vetusto sofá + mesita camilla + retratos de artistas y escritores, postales y retratos de familia*: ámbito relativo a El Padre.
- ⇒ c2: *mesita baja con papeles, cenicero y un libro + cómoda*: ámbito relativo a Mario.

⁶ Cfr. Bobes Naves, M^a del Carmen. *ibid.* p. 221.

Delimitadas así las relaciones espaciales, puede advertirse que existe un fenómeno de correspondencia matriz en la interrelación de los sintagmas visuales ya enumerados. Según disposición del decorado, el término izquierdo de la oficina (b1) corresponde, por ejemplo, con el término derecho del cuarto de estar del semisótano (c2); en tanto que el subsistema b2 —el término derecho de la oficina— mantiene asimismo íntima correspondencia con el término izquierdo del semisótano (c1).

La relación de correspondencias sintagmáticas en el interior de un complejo escenográfico que estructura “una serie de relaciones diferencias”⁷, puede mostrarse con la siguiente secuencia:



Ante la virtuosidad de este espacio escénico, se debe considerar, aunque sucintamente, la importancia del nivel de las acciones o de los personajes en relación con el espacio del drama.

Tanto el espacio relativo a los personajes como los personajes mismos, en su condición de entidades simbólicas, coinciden en el velador del cafetín de la terraza —el sistema visual escénico A— ubicado en el primer término y externo al conflicto de la oposición Oficina-Semisótano.

La materialización de una propuesta teatral en el complejo escénico condiciona el desarrollo de la acción dramática en el nivel de los personajes, ya que el juego teatral de los mismos está en función directa con el juego escénico establecido en el espacio⁷.

En la última secuencia trazada arriba, se hicieron coincidir los sintagmas visuales de un sistema escénico con su correspondiente sintagmática del espacio dramático (b1/c2 y b2/c1), pues la espacialización de cada ámbito opera en razón tanto de la correspondencia entre los elementos del decorado de cada lugar, como de la relación que en otro nivel se establece entre los mismos lugares relativos a los personajes.

En este caso, el sintagma visual b1 —el ámbito relativo al personaje llamado Encarna— coincide con el “territorio” en que se mueve Mario. La relación es significativa en cuanto que ambos personajes mantienen en la historia un vínculo importante.

⁷ Como dice M^a del Carmen Bobes: “...el sentido que adquiere el espacio escenográfico está en relación mimética o simbólica con los lugares que señala la historia representada, y el movimiento que se produce ahí es reflejo del movimiento dramático, ya que las distancias y las demás relaciones espaciales se semiotizan a lo largo de la representación” (*ibid.* p. 243).

La “mesita con máquina de escribir” de la oficina donde Encarna realiza su oficio de mecanógrafa tiene un sentido similar al de la “mesita baja con papeles” en la cual trabaja Mario para corregir las pruebas de imprenta para la oficina dirigida por Vicente; y en otro sentido, la relación Encarna-Mario determina el enfrentamiento de los hermanos.

Otro tanto ocurre con el archivero de b1 en relación con la cómoda de c2: el mueble de la nómina del personal de la oficina está en relación significativa con el que sirve al personaje llamado El Padre, para guardar los retratos y monigotes recortados de postales y revistas.

La “mesa de despacho y sillón” –ámbito desde el cual el empresario domina la actividad de la editora– coincide también con la “mesita camilla” en la que trabaja el padre alienado, velando por sus criaturas recortadas del papel para “salvarlas”.

La relación pone énfasis en que ambos personajes son autoridad en sus respectivos ámbitos, y en esa calidad su relación es significativa en cuanto que de ella deriva el choque irreconciliable entre padre e hijo: la coincidencia será el motivo de la tensión dramática y origen del conflicto trágico planteado.

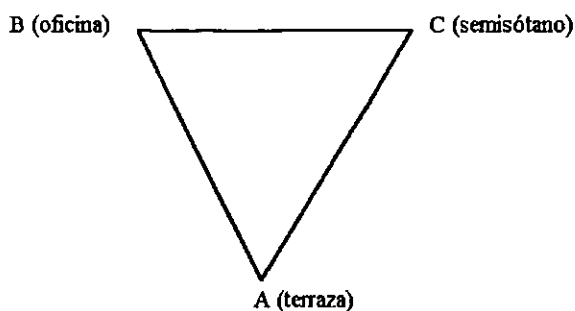
En este punto es necesario considerar que en su conjunto el espacio dramático de *El tragaluz* consta de tres planos simultáneos, y que el sistema escénico A representa el lugar de convergencia de los sistemas B y C, con sus respectivos subsistemas.

No debe olvidarse, sin embargo, que gracias al motivo escénico “tragaluz” se logra una gran teatralidad en la obra, ya que ese elemento imaginario confiere al espectador una *perspectiva aérea*, mediante la cual domina la acción dramática desde un ángulo de visión elevado, trascendente.

Por lo demás, el juego de proyectantes está trazado en función de esa perspectiva. El *punto de fuga* en la arquitectura del espacio escénico se halla en dirección del pasillo que conduce a la calle, es decir, simbólicamente, hacia donde está ubicado el primer término (ver anexo 2).

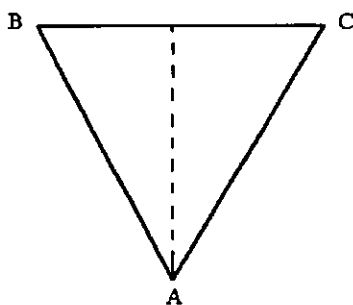
Nuestra secuencia escenográfica adquiere con ese primer término un carácter vertical. Esta verticalidad resulta evidente por la disposición espacial del complejo dramático respecto del elemento teatral que da título a la obra: el tragaluz “invisible”.

Con la unión de la oficina y el semisótano en el primer término de la escena, éste se convierte en el vértice de una figura como la que se puede esbozar a continuación:



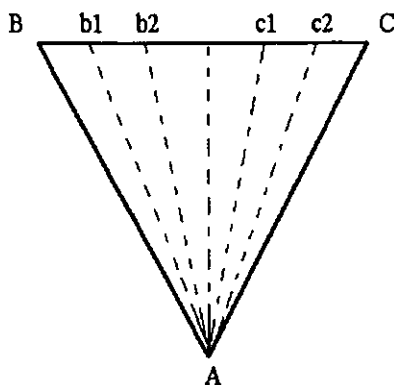
La verticalidad del conjunto escénico está denotada por la pared de metro y medio que divide la relación Oficina-Semisótano. La altura del plano de la oficina respecto del semisótano connota aquí la fuerza de gravedad por la dimensión a la que está referido el primer término escénico, como eje de atracción de los sistemas B y C.

Denotada primero por la "perspectiva aérea" conferida por el tragaluz y después por el desnivel de la aquella relación, la idea de verticalidad se expresa con la línea continua que divide la siguiente figura:



La "fuerza de atracción" ejercida por el sistema A mantiene influencia no solamente sobre los sistemas B y C en general, sino también sobre la relación sintagmática de cada plano de la escena en particular.

Las líneas que representan los sintagmas visuales b1, b2, c1 y c2, en los sistemas escénicos B y C, respectivamente, desembocan en el vértice inferior de nuestro triángulo escénico, tal como sigue:



La “caída” de los planos escénicos en el primer término del espacio dramático revela una significación simbólica que sólo puede precisarse en función de la acción teatral suscitada en los diferentes ámbitos de la escena.

En ulterior desarrollo se volverá sobre ese significado desde el punto de vista de los símbolos y de los arquetipos. Ése será el objetivo de las siguientes páginas. Por ahora basta con decir que así como los lugares relativos a los personajes confluyen todos en el término central de la escena, los personajes mismos se unirán en el mismo sitio, gracias a su cualidad específica de entidades simbólico-arquetípicas. Hacia el final de la obra, el velador del cafetín de la terraza —en la calle— es el único espacio que queda iluminado. Esto es significativo en tanto que desde ese lugar se proyectará lo esperanzador de la tragedia.

El símbolo del niño, que se encarna en ese ámbito, expresa, al igual que en nuestro triángulo escénico, las fuerzas contrarias u opuestas de la dualidad (sistemas B y C) que se unifican para retornar a la unidad (sistema A), tal como se hará notar en su oportunidad.

2.2. El principio de la dualidad y el simbolismo del conflicto trágico.

Para las consideraciones siguientes, es importante recordar que la “masa topográfica” total que ocupa el complejo dramático consta en su superficie “principal” de la suma de un treinta y de un setenta por ciento respectivamente tanto para el plano donde se sitúa la oficina editorial como para el espacio que corresponde al cuarto de estar de la vivienda del semisótano.

Las acotaciones del autor dejan muy claro que para la representación de la obra se ha de montar la oficina editorial sobre un tercio izquierdo, precisamente en desnivel, y que a este ámbito se opondrá otro plano constituido sobre los restantes dos tercios derechos de la escena.

Nótese que los números treinta y setenta representan precisamente el porcentaje de masa topográfica o campo visual para la oposición de los dos planos principales; esto es, por los datos que Buero Vallejo nos ofrece en consideraciones explícitas o implícitas sobre *El tragaluz*.

Cuando, por ejemplo, nuestro autor afirma que los personajes-narradores del drama –llamados Él y Ella– pertenecen tal vez a los siglos XXV o XXX, encontramos un dato de mediana importancia. Sin embargo, hay algo más significativo e intencional cuando respecto de sus personajes Vicente y Mario dice que:

... por razones diversas, me quedaria con el menor [Mario], si me obligan a escoger entre los dos hermanos. [...] Me parece un tipo más interesante y más humano. [...] Pero al final de la obra, le hago darse cuenta de que no tiene tampoco la razón. Pues en el desarrollo de la tragedia él también tuvo su lado negativo, y el tipo ideal para una conducta equilibrada hubiera sido un hombre intermedio entre los dos hermanos, una simbiosis de ambos, un setenta por ciento del menor y un treinta por ciento del mayor⁸.

Como se notará, el porcentaje “para una conducta equilibrada” que Buero requiere de ambos protagonistas respecto de su calidad humana corresponde significativamente con la misma disposición del ámbito escénico relativo a cada uno de ellos, tal como lo indican las secuencias:

Mario => Semisótano => 70%
Vicente => Oficina => 30%

⁸ Palabras tomadas por Ángel Fernández Santos en “Una entrevista con Buero Vallejo sobre *El tragaluz*”, documento incluido por José Luis García Barricento en Buero Vallejo, Antonio. *El tragaluz...*, pp.183-184.

En general, el cien por ciento obtenido con la suma de los porcentajes de cada plano constituye simbólicamente la idea de lo que Buero denomina "una conducta equilibrada". Como veremos más adelante, la búsqueda de esta "conducta equilibrada" constituye para la psicología de Carl Gustav Jung la lucha por la "individuación" o autorrealización personal, cuyo proceso persigue la consecución de la unidad integral.

En un sentido psicológico, el análisis de los niveles de espacio y de personajes en *El tragaluz* obliga a hablar de esta búsqueda de la totalidad en razón de los procesos dialécticos que se establecen por la ley de la "unión de los opuestos" en una unidad sintética.

Una de las particularidades sobresalientes del diseño escénico de la obra lo constituye la oposición teatral de dos ámbitos mediante un desnivel. La antítesis de los sistemas B y C en nuestro análisis evoca el simbolismo de la dualidad, con las posibilidades que este principio implica, a saber: espíritu-materia, luz-oscuridad, evolución-involución, positivo-negativo, vertical-horizontal, masculino-femenino, entre otras polaridades. Es evidente que el conflicto que supone en el nivel espacial la antítesis Oficina-Semisótano se resuelve dialécticamente en un plano central que sintetiza la dualidad de la escena principal; en tanto que el conflicto establecido en la antinomia protagonista-antagonista (la relación Vicente-Mario) es resuelto mediante un proceso similar.

En un sentido simbólico, el principio de la dualidad implica los conceptos de conflicto, lucha y enfrentamiento, puesto que numerológicamente está regido, como todo "sistema binario"⁹, por el número dos, el número que designa un desorden ontológico —el conflicto trágico para el análisis dramático—.

Y en efecto, el conflicto trágico está materializado en la obra desde un principio en la disposición del espacio diseñado por Buero, antes incluso de cristalizarse en la acción dramática desarrollada por los personajes; de modo que cuando se habla aquí de la antítesis escénica, la valoración simbólica que se da a ese conflicto será siempre equivalente para los personajes.

Desde nuestro punto de vista, es importante observar que en el complejo escénico de la obra se representa la lucha entre el modo de vida orientado hacia el plano material y su contrario, dirigido hacia el plano espiritual de la existencia. En otros términos, la dualidad que Erich Fromm establece entre el plano del "tener" y el plano del "ser"¹⁰ —planos de la existencia orientados respectivamente hacia la materia y el espíritu— cristaliza en la relación Oficina-Semisótano, en el espacio, y en el contraste entre Vicente y Mario.

⁹ Término de Juan-Eduardo Cirlot (*Diccionario de símbolos*. 5ª ed. Barcelona, Labor, 1982, p. 100).

¹⁰ Véase Fromm, Erich. *¿Tener o ser?* tr. Carlos Valdés. México, F C E, 1982, pp. 83-84; 91-93.

En este punto, nos hallamos con el contrapunto bueriano consistente en el planteamiento de una oposición dramática de los personajes llamados “activos” frente a los “contemplativos”¹¹. La antinomia se formula según el carácter de los personajes y en virtud de sus modos de existencia. Gracias a ella es posible advertir en toda la obra dramática de Buero el concepto del conflicto trágico en los términos de un desequilibrio axiológico. El antagonismo señala en lo simbólico la lucha de los contrarios, que establecen una dualidad conflictiva, trágica.

El conflicto está representado por el choque entre los personajes “activos”, que en su pragmatismo hacia la eficacia buscan la satisfacción inmediata del aspecto material de la existencia, y los otros, que por su vocación de soñadores quijetescos aspiran a un modo del ser por el plano espiritual de la existencia.

¹¹ El supuesto bueriano de la contemplación se deduce de un modo de vida gracias al cual un personaje elige la posición honesta y noble en el juego de las relaciones humanas. Mientras que, opuesto a este modo de ser, el personaje “activo” tiene como fin primordial la satisfacción del placer inmediato por cualquier medio, sea éste la explotación humana, como en el caso de Valindín en *El concierto de san Ovidio*, o la componenda en el caso mismo de Vicente en *El tragaluz*.

2.2.1. La oposición Oficina-Semisótano y el mito de Caín.

La relación establecida entre la oficina editorial y el semisótano en la escenografía de *El tragaluz* materializa un conflicto dramático entre los personajes “activos” y “contemplativos” en el teatro que Antonio Buero Vallejo ha creado desde *En la ardiente oscuridad* (1950), hasta *Música cercana* (1989).

En el plano de referencias culturales esta antinomia actancial tiene como fuente de inspiración un mito perteneciente al libro del Génesis en la tradición judeo-cristiana. Se trata, en efecto, del mito de Caín y Abel, o mito cainita, el cual fue asimismo un tema muy caro a Miguel de Unamuno, igualmente preocupado por el acontecer del hombre ante su imposibilidad de entendimiento fraterno (véanse, por ejemplo, los libros *Abel Sánchez* y *El otro* del citado autor).

Según el Antiguo Testamento, Caín –nombre hebreo que significa *posesión*– dio muerte a su hermano menor por la envidia que hubo creado entre los dos la disposición de Yahvé, el Padre Creador, según sus respectivos tributos. Relata el mito que mientras Caín hizo su ofrenda con el sobrante del fruto de su tierra cultivada, es decir, con el afán materialista que su trabajo como labrador supone, Abel, el “pastor de ovejas”, ofreció la correspondiente oblación, pero esta vez “de los primogénitos de su rebaño, y de la grasa de los mismos” (Gen. 4,4), con el afán espiritual de su trabajo.

Simbólicamente, el cainismo indica una lucha entre dos fuerzas contrarias, que ha de constituir la expresión de la dualidad, representada ya en la actitud del hombre “pegado a la tierra”, o ya en la actitud del que orienta su modo de existencia hacia “el renunciamiento al fruto de las propias acciones, [a] los beneficios que se pueden sacar de las acciones, pero no a la acción misma”¹².

El mito que inspira a Buero el antagonismo de sus personajes principales resume, por otra parte, el motivo de la lucha entre los hermanos, cuyos opuestos criterios de conducta hacia la vida constituye el conflicto de la tragedia. El mito cainita inspira al autor para expresar su censura contra la *hybris* del español: la envidia, un sentimiento motivado por la pasión hacia un individualismo especial¹³.

En realidad, no se plantea en *El tragaluz* el tema de la muerte tal como el poeta bíblico lo describe. En el código de referencias culturales del drama, el problema apunta hacia otras alusiones simbólicas que recaen en dicho tema.

No debe pasarse por alto, sin embargo, que el problema se funda sobre el principio de la dualidad, establecida aquí entre los aspectos material y espiritual de la existencia.

¹² Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus, 1992. p. 75.

¹³ Cfr. Amate, Juan José. *et al. Curso de Literatura española*. Madrid, Alhambra, 1983. p. 65.

Cuando se habla del tema de Caín y Abel como fuente sobre la cual se basa el código de referencias culturales de la obra, nos enfrentamos primeramente con el problema de la elección y de la responsabilidad, que habrá de asumir el personaje. La toma de conciencia sobre una axiología profunda radica en la toma de posición de un modo de ser trascendental, como se observa en el siguiente diálogo:

- Mario. Me doy plena cuenta de lo extraños que somos.
 Pero yo elijo esa extrañeza.
- Vicente. ¿Eliges?
- Mario. Mucha gente no puede elegir, o no se atreve... Tú y yo hemos podido elegir, afortunadamente. Yo elijo la pobreza.
- Vicente. [...] Se pueden tener ambiciones y ponerlas al servicio de una causa noble.
- Mario. [...] Por favor, nada de tópicos. El que sirve abnegadamente a una causa no piensa en prosperar y, por lo tanto, no prospera. ¡Quí! A veces, incluso pierde la vida... Así que no me hables tú de causas, ni siquiera literarias¹⁴.

En otro sentido, debe apuntarse que el tema de la Guerra Civil en la España de finales de los años treinta y sus consecuencias durante la recesión en la posguerra está planteado alusivamente en *El tragaluz* por medio de los planos yuxtapuestos de la oficina editorial y el semisótano y con base en el mito de Caín y Abel.

La oposición espacial que se ofrece entre la oficina en un plano elevado y el cuarto de estar del semisótano representa, simbólicamente, la equivalente oposición resultante de la guerra: los de “arriba” contra los de “abajo”, es decir, los vencedores contra los vencidos; representados aquí por Vicente, el personaje cuyo nombre significa el “vencedor” o el “victorioso”, y por Mario, en cuyo nombre se destaca la amargura y la rebeldía del soñador y del contemplativo. Como ya se ha señalado, el tipo ideal del hombre integral está en la simbiosis entre los “activos” y los “contemplativos”. Y podría agregarse, también, que la sociedad ideal para nuestro autor radica en la solución dialéctica del conflicto entre los que se hallan “arriba” –la clase social privilegiada de las empresas y las oficinas burocráticas– y los que están “abajo”, la clase social no privilegiada, los desposeídos, habitantes de lugares oscuros y subterráneos.

¹⁴ Bucro Vallecjo, Antonio. *El tragaluz...* p.137.

Como pensador que entiende bien el humanismo expreso en la doctrina marxista, Buero Vallejo propugna una regeneración social basada en el principio de la igualdad que pueda abolir la lucha de clases¹⁵. Con el ámbito escénico del “velador de un cafetín” situado en el centro y fuera de la intersección habida entre la oficina y el semisótano, se propone que la contradicción entre la orientación hacia lo material o hacia lo espiritual, es decir, entre los modos de existencia por el “ser” y el “tener”, debe superarse para dar origen al hombre integral, el hombre nuevo de una sociedad ideal. En ese primer término escénico la idea de los “pares de opuestos” se resuelva en un principio en el cual desaparece el problema de la dualidad y el conflicto trágico.

En ulterior desarrollo se volverá sobre la significación de ese plano escénico del centro, síntesis del conflicto planteado en la obra de Buero.

¹⁵ “El mundo será socialista o no será”, dice Buero, que simpatizó con el Partido Comunista de su país: “...por todos los desastres... que en tan gran parte proceden de los apetitos de lucro y de poder, una honda transformación socialista vuelve a aparecer como la solución posible”. Estas declaraciones de Buero provienen de una entrevista hecha por Mariano de Paco, recogida en *Antonio Buero Vallejo: Premio “Miguel de Cervantes” 1986*. Barcelona, Anthopos, 1987 (Ámbitos Literarios/ Premios Cervantes, 12) p. 72.

2.2.2. El principio de la dualidad y el conflicto trágico.

Para proseguir el análisis de *El tragaluz* en sus aspectos simbólico-arquetípicos, es necesario hacer una especial mención acerca de cómo se establece el simbolismo de la dualidad, según la interpretación del mito de Adán y Eva, en la tradición judeo-cristiana. Esto llevará a consideraciones importantes.

En términos generales, el capítulo tres del Antiguo Testamento relata en sobrias imágenes cómo Adán y Eva –los llamados “primeros padres” del hombre– son expulsados del paraíso, luego de haber transgredido la ley impuesta por el Padre de no comer del fruto del árbol prohibido.

Simbólicamente, este mito expresa el principio de la dualidad como consecuencia de la pérdida de la condición divina y de la unidad que el hombre gozaba en el Paraíso. Antes de la “caída” –antes de la transgresión a la ley paterna– Adán y Eva participaban de la unidad absoluta que les confería el hecho de hallarse en el paraíso vertical de la trascendencia, dominio de la divinidad omnipotente.

Como dice Erich Fromm, Adán y Eva eran en el Edén “una sola persona” y “no se consideraban extraños, diferentes, sino sólo uno”¹⁶ (y en realidad el llamado “hombre primordial” de todos los grandes sistemas religiosos es un ser andrógino o “hermafrodita”; pues reúne en él lo masculino y lo femenino, como representación de una *coincidentia oppositorum*).

Con el llamado “pecado original” perdieron la razón de esa unicidad absoluta y adquirieron la condición humana, es decir, la condición de la dualidad. Consecuencia de la desobediencia, la imagen de la desnudez adánica representa simbólicamente una ruptura de nivel por el paso que supone la pérdida de la condición divina y la adquisición de la condición humana, misma que se define por el conflicto de la dualidad, “por la existencia de los contrarios”¹⁷, como dice Mircea Eliade.

Hay que recordar que luego de la transgresión hacia la ley impuesta, los personajes se sintieron desnudos y fueron a esconderse de la presencia del Padre.

El mito adánico habla del problema ontológico de la dualidad como configuración simbólica de la existencia humana. En la imagen del “destierro”, es decir, de la “caída” de la vertical trascendente del Paraíso a un plano horizontal inmanente, la dimensión vertical del plano cósmico del cielo representa y evoca lo trascendente espiritual¹⁸, mientras que la horizontal alude al simbolismo del plano cósmico de la tierra, cuya fuerza de gravedad o de atracción mantiene al hombre en el nivel de la materia.

¹⁶ Fromm, Erich. *op. cit.* p. 121.

¹⁷ Eliade, Mircea. *op. cit.* p. 91.

¹⁸ Jung, Carl Gustav. p. 111.

El antagonismo establecido por las relaciones oficina-semisótano y "activos-contemplativos" señala simbólicamente los términos cuyo desequilibrio formula el conflicto que afecta al personaje; y el problema de la dualidad suele materializarse psicológicamente en una disociación de la personalidad como rasgo característico del personaje trágico.

La pérdida de la unidad en el mito de la "caída" expresa el desequilibrio y el trastorno. Este desequilibrio se representa como un desajuste moral en forma de "nerviosismo" o "agorafobia". Es común notar en la caracterología de los protagonistas buerianos una angustia, originada por una conciencia moral que los acusa como testigo y juez implacable, y que finalmente llevará a la "caída" para purgar el error cometido.

En un mito como el adánico, la imagen de la desnudez unida a la de la expulsión del Paraíso simboliza, psicológicamente, la misma separación irrevocable de la totalidad con motivo de la experiencia traumática del nacimiento. El verbo predicativo "ser arrojado" o "lanzado al mundo" de Heidegger hace una profunda referencia a la experiencia del nacimiento (o el "infernado delito de nacer"¹⁹, como decía Schopenhauer en recuerdo de unos versos calderoniano de *La vida es sueño*²⁰).

En el momento del parto, el hombre es arrancado y expulsado del *amnios* cálido del paradisiaco vientre materno, donde se encontraba en su unidad absoluta, antes de ser arrojado brutalmente al frío lugar de la luz, de la conciencia.

El gran momento traumático de la pérdida de la condición prenatal paradisiaca explica la influencia irresistible del arquetipo del vientre materno en lo profundo de la psique, como un paliativo y a la vez como una fijación inconsciente por regresar al simbólico Jardín del Edén, al embrionario estado de la totalidad primigenia. En este sentido se dice que el mito adánico posee una estructura con un "simbolismo obstétrico"²¹.

En líneas posteriores se redundará sobre la importancia que tiene la interpretación de este mito para nuestro análisis. Por ahora basta con señalar que, como elemento de gran influencia y de potente carga numinosa, el arquetipo del vientre materno en su forma negativa se manifiesta y domina en los momentos de mayor angustia.

En el sentir de las escuelas freudiana y junguiana, y como ha asentado Otto Rank, todo gran conflicto es siempre motivo de recuerdo inconsciente de la separación angustiosa del vientre materno y simultáneamente, de una necesidad de regresar a él²².

¹⁹ Cfr. Bentley, Erik. *La vida del drama*. tr. Alberto Vanasco. México. Paidós, 1985. pp. 242-243.

²⁰ Los versos aludidos son los siguientes: "¡Ay, misero de mí! ¡Ay, infelice!/ Apurar, cielos pretendo,/ ya que me tratáis así,/ qué delito cometí/ contra vos naciendo;/ aunque si nací, ya entiendo/ qué delito he cometido./ Bastante causa ha tenido/ vuestra justicia y rigor,/ pues el delito mayor/ del hombre es haber nacido".

²¹ Eliade Mircea. *ibid.* p. 167.

²² Vid Evans, Richard. *Conversaciones con Jung*. tr. Humberto Mesones Arrollo. Madrid, Guadarrama, 1968 (Punto Omega, 15). pp. 68-69.

Dentro de la cosmovisión bueriana, el problema de la angustia, nacida del conflicto interior y del sentimiento de culpa, se convierte efectivamente en eje de un mecanismo inconsciente que apunta hacia el desequilibrio psíquico y que lleva a la “catástrofe” –la muerte–.

En el caso particular de *El tragaluz*, debemos tener en cuenta que el protagonista, Vicente, se caracteriza por el aspecto conflictivo de su personalidad escindida; ya que sufre de un conflicto interior, formulado en razón de una conciencia moral que lo atormenta y lo hace culpable.

En su personalidad trastornada, el protagonista sufre un “excesivo predominio del inconsciente” sobre la conciencia²³, términos éstos que constituyen para la psicología junguiana el principal “par de opuestos”, cuyo alejamiento redundaría en conflicto psíquico.

Si hay alguna razón importante por la cual Buero Vallejo otorga un treinta por ciento de Vicente contra un setenta por ciento de Mario para el hombre ideal que busca, se debe a que el primero se encuentra existencialmente “pegado a la tierra”, a la materia; lo cual quiere decir, al instinto y al principio del placer, propio del deseo primitivo del inconsciente.

Como prototipo del hombre moderno, Vicente encarna una crítica expresa a la sociedad de consumo, con sus políticas diseñadas para la enajenación del individuo. No obstante, el tratamiento psicológico con que está creada esta figura dramática conduce también al viejo problema del hombre en términos de una personalidad dividida.

²³ En la psicología de Jung, el conflicto está particularizado precisamente por la separación de la conciencia y el inconsciente (véase: Storr, Anthony. *Jung*. tr. Lluís Pujadas. Barcelona, Grijalbo, 1972.) p.104.

2.3. El arquetipo materno en *El tragaluz*.

Un aspecto importante que debe tomarse en cuenta para el análisis de *El tragaluz* en su nivel de personajes es el que deja entrever en la oposición El Padre-La Madre su principal par de contrarios con base en el cual se articula simbólicamente el complejo de imágenes arquetípicas que subyace en el conflicto trágico del drama.

La antinomia establecida mediante esa relación representa la tensión de imágenes de orden paterno y materno. En esa polaridad se expresa la lucha entre el freno moral que supone el *superego* o *superyó* y el impulso primitivo de los instintos reprimidos en el inconsciente. La tensión constituye de hecho el origen del conflicto del protagonista de Buero.

Igualmente la antítesis existente entre la razón y la emoción, entre el *Logos* del espíritu y el *Eros* de la materia y del deseo, así como entre la conciencia y el inconsciente. Mientras la figura del padre posee valoraciones simbólicas referentes al espíritu, así como a la razón y a la conciencia, la figura materna suele interpretarse en un orden contradictorio y complementario.

En esa obra las imágenes de orden paterno son representados respectivamente por El Padre y por Mario, en las figuras del Dios o el “anciano sabio”, y del otro lado, coexiste con ellas un grupo de imágenes de orden materno, tales como La Madre, el *anima* -personificada por Encarna- y en un sentido específicamente alegórico, la cueva o caverna -el semisótano- y el abismo o precipicio, simulado teatralmente en el desnivel de la oficina y, precisamente por medio de la pared de metro y medio que la divide del semisótano.

En ulterior desarrollo se volverá sobre el simbolismo que merece la figura del padre en *El tragaluz*, para no perder de vista el asunto que llama la atención: el simbolismo de la madre y su significación en la obra.

Según lo dicho hasta aquí, el cien por ciento del espacio en que están montadas tanto la oficina editorial como el cuarto de estar del semisótano representa, simbólicamente, una totalidad, la cual ha sido dividida en dos situaciones antitéticas y complementarias (tensión de opuestos en que radica el conflicto trágico de la obra).

El conflicto mismo, que opera como “el símbolo y la realidad, al mismo tiempo, de la inestabilidad moral debida a las circunstancias o a la persona, así como de la incoherencia psíquica”²⁴, se expresa con sobria teatralidad a través de dualismos tales como: izquierda-derecha, arriba-abajo y horizontal-vertical, que corresponden respectivamente a los ejes: Oficina-Semisótano, en el nivel del espacio, y *activos-contemplativos*, en el nivel de las acciones.

²⁴ Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. 3ª ed. tr. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Herder, 1991. p. 335.

En otro sentido, el lado izquierdo es un "símbolo de desorden, de incertidumbre, y expresa las variaciones inestables de la conciencia humana"²⁵. En términos de numerología, el número dos, el número de la dualidad y del conflicto, correspondería al plano izquierdo de la escenografía –ámbito relativo al personaje llamado Vicente–, ya que se identifica con el símbolo de la materia, de lo terrestre, y de acuerdo con las concepciones de Jung, del inconsciente²⁶.

Aún más, y según el simbolismo del signo geométrico, el cubo que conforma el ámbito escénico de la oficina editorial define el plano de lo concreto y de lo material²⁷, y psicológicamente es expresión simbólica del vientre materno. En la oficina se materializa la fuerza arquetípica ejercida por la imagen inconsciente del vientre materno, cuya influencia manifiesta –ahora en su forma positiva– una posibilidad de superación por medio de la introspección²⁸.

El ámbito izquierdo de la escena es el lugar en que se materializa el conflicto trágico. Ahí cristaliza la imagen inconsciente, cuya atracción irresistible hacia la introspección llevará al personaje a sufrir la "caída" de la tragedia –la *caída ontológica*²⁹, en términos de Gastón Bachelard–. Fenomenológicamente, el arquetipo de lo materno ejerce desde la profundidad de lo inconsciente la misma influencia de atracción que ejerce la horizontal de la tierra sobre cualquier elemento sujeto a las leyes de gravedad, tal como se verá adelante.

Por otra parte, esta oficina editorial montada en un desnivel representa el mundo moderno de la burocracia y del comercio con su política orientada a satisfacer el delirio consumista de una colectividad controlada y enajenada.

El teléfono y la máquina de escribir que aparecen en el decorado, así como las frecuentes alusiones al automóvil, a la televisión y al refrigerador dan la idea de un mundo mecanizado y despersonalizado, carente por ello de una comunicación auténtica entre los individuos.

Vicente ha ganado la altura del ámbito elevado en razón del arribismo y del oportunismo en una coyuntura social favorable (la posguerra española); y no obstante su vacío interior, ha de seguir luchando por ampliarla para ganar mayor prestigio.

²⁵ *Ibid.* p.409.

²⁶ Cfr. Cirlot, Juan-Eduardo. *Op. cit.* p. 191.

²⁷ Véase Frutiger, Adrian. *Signos, símbolos, marcas y señales*. tr. Rodrigo Carles Sánchez. Barcelona, Gustavo Gili, 1985, p. 24; y Jean Chevalier, y Alain Gherbrant. *op. cit.* p.378.

²⁸ "La introversión voluntaria –dice Joseph Campbell– es uno de los recursos clásicos del genio creador y puede emplearse como un recurso deliberado. Lleva las energías psíquicas a lo profundo y activa el continente perdido de las imágenes infantiles inconscientes y arquetípicas. El resultado, por supuesto, puede ser una desintegración más o menos completa de la conciencia (neurosis, psicosis...), pero por otra, si la personalidad es capaz de absorber e integrar las nuevas fuerzas se habrá experimentado un grado casi sobrehumano de autoconocimiento y de control dominante" (*El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. tr. Luisa Josefina Hernández. México, F C E, 1972, p. 66.)

²⁹ Véase Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños*. tr. Ernestina de Champourcin. México. F C E, 1982, p. 122.

La pared de metro y medio que divide la oposición Oficina-Semisótano en el espacio connota en un principio la idea misma de “división”, emparentada con la idea de adición y de crecimiento. La teatralidad lograda con la altura de aquella pared sugiere la idea de la verticalidad conferida a un “elemento activo sobre un plano dado”³⁰, como diría Adrian Frutiger. Sin embargo, el desnivel connota también la fuerza de atracción ejercida por la horizontal de la tierra sobre el mismo “elemento activo”.

En la fenomenología del mito, el simbolismo de lo materno arquetípico mantiene íntima correspondencia con el elemento tierra, y psicológicamente con el inconsciente profundo, puesto que la madre y la tierra son símbolo del inconsciente psíquico.

Valga recordar aquí que en el mito griego, el castigo que recibe Prometeo por subir al cielo olímpico y hurtar el fuego del padre para entregarlo a los hombres, es permanecer encadenado a la roca del Caúcaso, a la tierra, mientras un águila devora su cuerpo. El mito refiere simbólicamente que el infractor de la ley paterna del espíritu está condenado a estar “pegado a la tierra”, a ser prisionero “en la roca de su propio inconsciente violado”³¹, como dice Joseph Campbell.

“Estar pegado a la tierra” implica una dirección del modo de existencia orientado hacia el plano de valores tales como la materialidad, la emoción, el instinto y el deseo, mismos que constituyen los polos inconscientes de la psique y materializan el aspecto regresivo y negativo para el desarrollo del hombre.

³⁰ Frutiger, Adrian. *op. cit.* p. 18.

³¹ Campbell, Joseph. *op. cit.* p. 41.

2.3.1. El mito del héroe.

Es un hecho evidente que el personaje que en *El tragaluz* lleva el genérico, y por ello mismo significativo, nombre de La Madre posee, gracias a su tratamiento caracterológico, una significación simbólica que la emparenta con la imagen de la “madre terrible”, “devoradora”, “castradora” o “asfixiante” que aparece como factor de orden regresivo en numerosos mitos.

Cuando, por ejemplo, vemos en escena a La Madre solícita durante las visitas de Vicente a la vivienda subterránea, se nota cómo entre ambos personajes existe una relación psicológica capaz de frenar el desarrollo individual del protagonista. Tanto la progenitora como el hijo se hallan inmersos en un círculo edípico, en patológica unión simbiótica, que castra el impulso de autorrealización del personaje mismo, ya que éste no ha logrado cortar el cordón umbilical psicológico que lo liga y lo encadena al aspecto material de la existencia, tal como las cadenas mantienen prisioneros tanto a Prometeo en la roca de su inconsciente, como a los hombres en el fondo de una caverna, en el mito que Platón relata en el libro VII de su *República*.

Por su caracterología como madre sobreprotectora, y asfixiante, es decir, como “la generosidad tornándose acaparadora y castradora” y “*genitrix* devorando al futuro *genitor*”³², la madre alegorizada en *El tragaluz* posee significativamente un aspecto negativo para el drama ontológico que libra el protagonista, ya que el hijo ha sido incapaz de salvar la influencia regresiva que ejerce sobre él la madre, las posibilidades de liberarse de las cadenas que lo mantienen ligado a lo inconsciente permanecen cerradas.

Uno de los modelos mitológicos con el cual puede señalarse el arquetipo de esta “madre terrible”, “devoradora” o “castradora” puede mostrarse con la figura representativa de Kali, La Negra —esposa de Shiva, el dios de la destrucción en la mitología hindú—. El aspecto más importante con el que suele caracterizarse a esta diosa y madre mítica es la devoración de sus hijos al momento mismo de ser dados a luz, de la misma manera que Cronos en la mitología griega.

Sin embargo, y para ilustrar mejor el arquetipo que llama nuestra atención, hay que pensar en la significación que puede adquirir en este sentido la figura del lobo, o las madrastras implacables o brujas perversas que pueblan el cuento de hadas³³.

³² Cfr. Chevalier, Jean y Alain Gheerbran. *Op. cit.*, p. 674.

³³ Las imágenes pertenecientes al arquetipo de la “madre terrible” pueden aparecer, según Charles Odier, “...bajo varias figuraciones: unas muy hostiles, tales como la araña negra, el vampiro, la gata-tigresa, etc., sin olvidar al pulpo; otros más humanos tales como la *madre devoradora*... y sus disfraces refinados bajo los cuales la resucitan los cuentos: el Ogro, La Abuela de Caperucita Roja, el *Coco*”. (*El hombre, esclavo de su inferioridad*. tr. Alfonso Millán. México, F C E, 1974, p. 210).

De igual manera, el arquetipo materno, en su aspecto negativo, mantiene íntima relación con la tierra, cuyas entrañas devoran al personaje de ciertos relatos, durante un terremoto o durante una tempestad en las aguas del mar; incluso puede aparecer asociado con las imágenes del monstruo o de los demonios y otros seres igualmente fantásticos, como las serpientes voladoras o dragones, habitantes de lugares recónditos y subterráneos. Como piensan Chevalier y Gheerbrant, “el mar y la tierra son símbolos del cuerpo maternal”³⁴, es decir, del vientre materno y del inconsciente psíquico; mientras que la serpiente –variante simbólica del dragón– y el dragón mismo constituyen, para el psicoanálisis del mito, una representación simbólica del inconsciente profundo.

Cabe señalar que un gran puñado de los llamados mitos “solares” ofrecen una particularísima imagen fundada en el mitologema del héroe luchando contra el dragón fabuloso, como símbolo de la progresión o evolución psicológica. El mito del héroe indica el motivo arquetípico de “la batalla por la liberación” entre el yo profundo y las fuerzas regresivas y del inconsciente, individual y colectivo. La lucha misma –esta forma activa del mito solar– constituye de hecho un símbolo del impulso de la conciencia humana hacia su autorrealización personal o colectiva³⁵.

³⁴ Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *ibidem*.

³⁵ Tal como dice Paul Diehl: “El héroe mítico –según el significado más profundo de su combate contra el monstruo– es el representante del empuje evolutivo, la personificación del impulso espiritualizante” (*El simbolismo en la mitología griega*. tr. Mario Satz. Barcelona, Labor, 1976. p. 105).

2.3.2. Heroísmo y personaje trágico.

Bien es verdad que *El tragaluz* no es la historia de un personaje que ha de vencer en la lucha las dificultades de grandes batallas para poder llevar su logro a niveles cósmicos, en el proceso histórico del núcleo al cual pertenece, tal como el héroe del mito.

Aunque en algunas obras de Buero Vallejo (v. gr. *En la ardiente oscuridad* y *El concierto de san Ovidio*) el personaje trágico parece emprender su trayectoria dramática en función del ideal mesiánico del héroe del cristianismo, y con base en el arquetipo del Salvador del Mundo³⁶, en *El tragaluz* se encuentra un protagonista que sigue otros modelos. Su caracterología no opera según los rasgos predominantes del “héroe trágico” tradicional, constituida principalmente por la rebeldía ante la incongruencia y la enajenación de las instituciones –o “fundaciones”– que regulan el orden moral.

Como personaje trágico, Vicente no se opone abiertamente a un sistema normativo para tratar de modificar sus estructuras esclerotizadas, aunque para ello deba morir, como Ignacio y David en los dramas arriba mencionados. No es la rebeldía y la audacia, propias del héroe trágico, rasgos que lo caracterizan. Por el contrario, el rasgo psicológico predominante de esta figura protagónica se encuentra en su altivez y en su oportunismo arribista.

Un ejemplo comparativo de la mitología bastará para ilustrar la diferencia: En la tradición griega, Prometeo y sus parientes metafóricos, los Titanes, escalan la vertical trascendente del Olimpo –la montaña sagrada–, el uno para robar el fuego de los dioses y regalarlo a los hombres, y los otros, para destronar a los olímpicos y convertirse en dioses.

³⁶ Buero Vallejo ha dicho en una ocasión: “En el caso, como puede ser el mío y el de tantos otros, en que hayamos dejado de creer en una confesión determinada, no por eso dejamos de tener un sedimento cristiano muy profundo en cuanto a los valores de conducta morales y espirituales; y esto se refleja en *El concierto de San Ovidio* porque en definitiva, aunque de una manera mucho menos mística, David viene a ser una figura que en algunos aspectos recuerda a la de Jesús; lo cual se utiliza explícitamente en la obra cuando Adriana le llama “Judas” a Donato. Y no hay doce apóstoles, pero hay unos cuantos ciegos, que podrían ser en alguna medida pésimos apóstoles de un David que no logra tener verdaderos seguidores. Entonces y finalmente, David es sacrificado y ejecutado. Todo esto, claro, tiene una impregnación del cristianismo, que está efectivamente conectada con una visión marxista de los conflictos sociales de la época, y de las reacciones ante ellos” (citado por David Johnston en *Buero Vallejo: El concierto de San Ovidio*. Londres, Grand & Cutler Ltd, 1990. pp. 76-77).

El mito prometeico habla de la rebeldía y la audacia del héroe para llevar a cabo, aun contra el orden establecido por la ley del padre, un acto generoso de salvación que beneficiará al otro; en tanto que el mito de los Titanes establece, en forma negativa, una *hybris*, o pecado de orgullo, que genera la exaltación impulsiva y brutal del arribismo por ganar las alturas. Según estos términos, la *hybris* en la cual incurre el personaje de *El tragaluz* corresponde más con la establecida en el mito de los Titanes, pues simbólicamente se expresa un impulso por tratar de ascender a una posición más elevada sobre el común de los hombres: el arribismo, la altivez.

En contraposición con los “contemplativos” Ignacio y David, cuyo heroísmo se funda en razón del arquetípico Salvador o Redentor del Mundo, en el “activo” Vicente no son ciertamente constitutivos de su caracterología los rasgos que definen al héroe; y aun podría denominársele desde este punto de vista como un “antihéroe”.

Sin embargo, cuando notamos que en el trasfondo arquetípico de la pieza existe un *simbolismo iniciático*, no podemos dejar de ver una obra para cuyo análisis no se precisa un deslinde riguroso de consideraciones como las que anteceden acerca del héroe o del antihéroe, ya que a pesar de su importancia para el comentario del texto, pueden parecer aquí superficiales.

Digamos, no obstante, que Vicente particulariza un cierto heroísmo por la sola toma de conciencia y posterior reconocimiento sobre aquella falta que lo condujo ilícitamente a arribar al “tren de la vida”, abandonando a su familia.

La heroicidad del personaje estriba fundamentalmente en asumir las consecuencias de su culpa, es decir, en reconocer los factores inconscientes y regresivos que impiden la realización de sus facultades.

El diálogo siguiente es sintomático del proceso que ha de tomar el personaje de Buro para expiar su culpa en el abismo del semisótano:

Vicente. [...] ¡Estás consumiendo tu vida aquí, mientras observas a un alienado o atisbas por el tragaluz piernas de gente insignificante! ¡Estás soñando! ¡Despierta!

Mario. ¿Quién debe despertar? ¡Veo a mi alrededor muchos activos, pero están dormidos! ¡Llegan a creerse tanto más irreprochables cuanto más se encanallan!

Vicente. ¡No he venido a que me insultes!

Mario. Pero vienes. Estás volviendo al pozo, cada vez con más frecuencia... y eso es lo que prefiero de ti³⁷.

Vicente ha de bajar continuamente al semisótano de su inconsciente para enfrentar en una “lucha por la liberación” tanto al *dragón* del “ello”, como al implacable dragón del *superyó*, que habitan la “ardiente oscuridad” de lo profundo psíquico.

³⁷ Bucro Vallejo, Antonio. *El tragaluz*. p. 115.

La influencia de la energía del arquetipo del vientre materno se materializa aquí en el impulso para una cierta introspección voluntaria hacia el psiquismo inconsciente, como un proceso que liberará al protagonista del conflicto. Semejante a una fuerza irresistible de atracción gravitatoria –y en este punto se trasluce la fenomenología del símbolo de la tierra asimilado con el arquetipo del vientre materno–, el inconsciente atrae los contenidos de la conciencia, como un mecanismo de autorregulación psíquica para el equilibrio³⁸.

³⁸ En el sentir de Jung, un arquetipo, por su sola cualidad de numinoso, con energía específica, "...atrae aquellos contenidos de la conciencia, representaciones conscientes, mediante las cuales se hace perceptible y, con ello, apto para la conciencia. Cuando pasa a la conciencia es sentido como iluminación y revelación o bien como ocurrencia salvadora" (citado por Jolande Jacobi en *Complejo, arquetipo y símbolo en la psicología de C. G. Jung*, México, F C E, 1983, p. 67).

2.4. La caverna y el semisótano.

En anteriores páginas se ha anotado que con la oposición *contemplativos-activos* Buero Vallejo lleva a escena la lucha que, en alusión al mito cainita, establecen desde sus respectivos campos de batalla el Caín y el Abel buerianos. Aún se ha de aclarar, no obstante, el sentido con que se recubre el semisótano para la interpretación del plano principal del espacio escénico de *El tragaluz*.

Sin duda, resulta evidente que en el código de referencias culturales de esa obra, el sentido simbólico del “cuarto de estar de una modesta vivienda instalada en un semisótano” alude a aquella “cavernosa vivienda subterránea” de que se vale Platón en *La República*³⁹ para expresar su pensamiento acerca de la naturaleza humana.

En el pensamiento del filósofo griego la condición humana aparece, en efecto, alegorizada mediante la imagen significativa de un antro subterráneo donde los hombres están “encadenados desde su infancia, de suerte que no puedan cambiar, ni volver la cabeza, por causa de las cadenas que les sujetan las piernas y el cuello, pudiendo solamente ver los objetos que tengan delante”. Delante de los prisioneros encadenados se ha diseñado un muro que sirve de pantalla a las “figuras de hombres y animales” cuyas sombras son proyectadas gracias a “un fuego”, procedente del extremo contrario de la tapia y a espaldas de los hombres. La alegoría de los prisioneros encadenados en el fondo del antro indica, según Gómez Robledo, que al estar imposibilitados “por causa de las cadenas” o ligaduras de la ignorancia del mundo exterior,

...cada uno de los habitantes de la caverna podrá tener, con respecto de sí mismo el sentimiento de su propia existencia, pero ya no de la de sus vecinos, al no poder en absoluto volver la cabeza en torno suyo. A sus compañeros los tomará, por tanto, por las sombras que de ellos ve en la pared, en cuya dirección están irrevocablemente fijos sus ojos⁴⁰.

El tragaluz imaginario situado “al nivel de la calle”, en la *cuarta pared*, acentúa la imposibilidad de establecer un medio de conocimiento auténtico del otro, como el muro frente a los prisioneros en el mito. Lo mismo que la caverna para los prisioneros de la alegoría, el semisótano representa, la imposibilidad del protagonista para acceder al conocimiento de los valores trascendentes.

³⁹ Platón. *Diálogos*. 19ª ed. México, Porrúa, 1981. pp. 551-569.

⁴⁰ Gómez Robledo, Antonio. *Platón. Los seis grandes temas de su filosofía*. México, F C E, p. 188.

El contemplativo Mario tiende a conformarse con tener en las sombras del tragaluz la única referencia para el conocimiento de la realidad⁴¹.

Semejante al prisionero de la caverna, el hombre bueriano está encadenado y encarcelado en la sordidez del "pozo", como una referencia de las limitaciones espirituales del hombre moderno.

Al hacer alusión del mito de la caverna en su obra, Buero parece decir que para acceder a un nuevo nivel de conciencia y autoconocimiento, el hombre tiene como única posibilidad el romper las "cadenas", los "lazos" o las "ligaduras" que lo atan a la penumbra de la limitaciones individuales y colectivas; de la misma manera que el prófugo del mito, que puede contemplar la luz ontológica del sol, símbolo de la trascendencia vertical, puesto que ha sido liberado por el *nous* o espíritu platónico⁴².

En su *Diccionario de los símbolos*, Chevalier y Gheerbrant dicen: "El antro, cavidad sombría, región subterránea de límites invisibles, abismo temible que habitan y de donde surgen los monstruos, es un símbolo de lo inconsciente y de sus peligros, a menudo inesperados"⁴³.

Por su parte, Jung se sirve de la imagen de la casa para interpretar los diferentes estratos de la psique, sustenta la idea de que el sótano corresponde al sustrato del inconsciente y de los instintos primitivos⁴⁴.

Desde este punto de vista, se comprende que el semisótano del espacio escénico viene a ser una representación simbólica del inconsciente, es decir, del arquetípico vientre materno, por cuya fuerza de atracción el personaje trágico alcanzará un grado de introspección tal que permita revertir el aspecto negativo del complejo y superar, después de la caída, el trastorno del conflicto. En ese acto de comprensión, en esa toma de conciencia o *anagnórisis*, se halla el camino hacia el equilibrio y la autorrealización o "individuación" personal⁴⁵.

⁴¹ El error del personaje estriba, por supuesto, en la evasión hacia las circunstancias reales, por el convencimiento falaz de que fuera del mundo sórdido del semisótano tendrá que apostar al juego de la existencia donde priva sólo la ley del más fuerte.

⁴² Tal como dice Plotino: "La caverna, para Platón, como el antro para Empédocles, significa, me parece, nuestro mundo, donde la marcha hacia la inteligencia es, para el alma, *la liberación de sus lazos* y la ascensión fuera de la caverna" (citado por Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *op. cit.* pp. 263-264. Las cursivas son mías).

⁴³ *Ibid.* pp. 263-264.

⁴⁴ Véase Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. 2ª ed. tr. Ernestina de Champourcin. México, F C E, 1975 (Breviarios, 183). pp. 49-50; también: Cirlot, Juan-Eduardo. *op. cit.* p. 120.

⁴⁵ Decía el propio Jung: "Debemos volver al cuerpo para recrear el espíritu y dar así una nueva realidad a la experiencia humana", ya que del inconsciente, "de esa región desacreditada y rechazada [,] nos llegará la nueva energía con la que podamos dar nuevo sentido a nuestra vida".

2.4.1. El “descenso a los infiernos”.

Existe en *El tragaluz* un simbolismo de considerable importancia en las “visitas” del personaje a la familia del semisótano. El espacio escénico donde Vicente encuentra el castigo de manos de El Padre se convierte en un lugar para la expiación de la culpa, pero también para la superación y postrer sublimación del conflicto.

El motivo de la sublimación en la obra se manifiesta en razón de que ese lugar subterráneo da paso a una etapa “purgativa”, por cuyo proceso el personaje alcanza en la muerte la reconciliación y el acceso a un nuevo nivel ontológico y espiritual. Como lugar de purificación, el semisótano simboliza el plano cósmico del infierno.

Pero este simbolismo debe precisarse aquí en función de la concepción cosmológica, metafísica y psicológica expresada en el mundo del mito.

En las tradiciones egipcia y judeo-cristiana, por ejemplo, los mitos de Osiris y de Jesús dejan entrever el acceso a la dimensión casi olvidada de la profundidad en la imagen arquetípica del “descenso a los infiernos” (*descensus ad inferos* o *nekyia*⁴⁶), como condición fundamental de acceso a un plano trascendente para alcanzar la condición vertical de la inmortalidad, ya que se ha trascendido la naturaleza humana.

En este caso, ha de notarse que numerosos sistemas mitológicos insisten en sus relatos en el mitologema del héroe inmerso en un particularísimo complejo de imágenes que sigue la fórmula nuclear indicada en los llamados ritos de iniciación; a saber: *Separación-iniciación-retorno* (es decir, “una separación del mundo, la penetración a alguna fuente de poder, y un regreso a la vida para vivirla con más sentido”⁴⁷, según Joseph Campbell) o “muerte y resurrección del neófito, o, en otros contextos, descenso a los infiernos seguido de ascensión al Cielo”⁴⁸, en términos de Mircea Eliade.

En el motivo de la iniciación se particulariza el arquetípico *descensus ad inferos* con la imagen recurrente del héroe en la gruta o caverna iniciática (v.gr. Osiris, Orfeo, Jesús, Mahoma, Eneas, Quetzalcóatl); lo cual expresa el carácter numinoso y cósmico de la caverna en un rito gracias al cual el iniciado adquirirá un nuevo nivel de existencia. “Entrar en una caverna es... retornar al origen y de ahí subir al cielo, salir del cosmos”⁴⁹, explican Chevalier y Gheerbrant. Aquella “fuente de poder” puede aparecer simbolizada bajo otras formas arquetípicas equivalentes a la de la caverna o gruta de la iniciación.

⁴⁶ Véase el tema del “descenso a los infiernos” de Jesús en el evangelio apócrifo de Nicodemo (capítulos XXII al XXV) en *Evangélicos apócrifos*. tr. Edmundo González Blanco. México, C N C A, 1995 (Cien del Mundo). pp. 282-287.

⁴⁷ Campbell, Joseph. *op. cit.* p.35.

⁴⁸ Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. p.52.

⁴⁹ Chevalier, Jean y Alain Gheerbran. *op. cit.* p. 266.

En otros relatos cósmicos, en efecto, el motivo de la caverna mantiene una estrecha analogía con el “umbral” que debe atravesarse para acceder al estado beatífico de la iluminación. En el mito de Buda, por ejemplo, se nota cómo antes de acceder al Nirvana, el héroe tuvo que franquear el umbral custodiado por Kama-Mara, el Hombre Serpiente que personifica las dificultades de la última prueba de la iniciación.

Con frecuencia, este “umbral” de acceso al mundo desconocido aparece encubierto bajo la figuración del vientre del monstruo que ha devorado al héroe para expulsarlo o “vomitarlo” con otro nivel de conciencia⁵⁰. Cuando el héroe ha logrado franquear el umbral del vientre del monstruo o de la caverna, se da lugar a una transformación que lleva a otro nivel de existencia: la inmortalidad o la conquista del tesoro custodiado por el dragón.

Asimismo, el vientre cósmico primordial suele tener correspondientes simbólicas en imágenes formuladas a partir de la idea de la “vagina dentada” –*vulva dentata*–, figurada en el motivo de las rocas que chocan continuamente haciendo imposible el paso del héroe al otro lado del mundo, donde se hallan el tesoro o el elixir mágico de la inmortalidad.

En el mito griego de los argonautas, Jasón tuvo que franquear el “paso difícil”, materializado en las Simplégades –dos islas en contacto continuo por la acción del viento– y vencer al dragón de la caverna donde se hallaba el vellocino de oro⁵¹.

Hay que apuntar con lo que va dicho que el arquetípico vientre materno, configurado ya en la gruta, ya en el útero del dragón, se materializa en la imagen que el propio Eliade define como un *regressus ad uterum*; un retorno simbólico al vientre de la Madre Cósmica que reintegra al neófito a la materia primordial como vía para trascender las limitaciones humanas.

⁵⁰ En uno de los libros Proféticos del Antiguo Testamento, Jonás es tragado por una ballena –variante simbólica del dragón– y devuelto al exterior espiritualizado para emprender su tarea mesiánica (véase Jacobi, Jolande. *op. cit.* pp. 140-142).

⁵¹ Como dice Mircea Eliade: “El símbolo más usual para expresar la ruptura de niveles y la penetración en el otro mundo, el mundo supra-sensible (sea el mundo de los muertos o el de los dioses), es el *paso difícil*, el filo de la navaja... El héroe de un cuento de iniciación debe pasar por *donde se encuentra la noche y el día*, o hallar una puerta en un muro que no ofrece ninguna, o pasar entre las muelas en movimiento continuo, o incluso entre las mandíbulas de un monstruo, etc. Todas estas imágenes místicas expresan *la necesidad de trascender los contrarios, de abolir la condición humana para acceder a la realidad última*” (*Imágenes y símbolos*. pp. 90-91).

En un sentido psicológico, el regreso simbólico al útero materno, esta *nekyia*, o este “viaje por el mar nocturno” en el interior de la ballena, expresa el proceso de interiorización del yo a los estratos más profundos del inconsciente, para lograr la conciencia⁵².

⁵² "La introducción en el vientre de un monstruo, dice Jolande Jacobi, es equiparable, en la esfera psíquica individual, a la inmersión de la conciencia en lo inconsciente, el retorno al vientre materno. Este *retorno* no tiene, sin embargo, tan sólo un aspecto negativo; no es un *volver atrás*, sino –según Jung– es también un proceso necesario y que ha de valorarse como positivo. Pues lo inconsciente no es tan sólo un mortal abismo, sino que contiene también todas aquellas fuerzas nutricias y creadoras existentes en el fondo de lo viviente. Al ser movilizadas éstas, se reaniman y son puestas a disposición de la conciencia; es como si volvieran a nacer, resucitan... [;] los contenidos de nuestra conciencia experimentan un *viaje por el mar nocturno* de modo análogo al Osiris mítico, que como dios solar penetra en el vientre materno, en el arca, en el mar, en el árbol y, al despedazarle, es formado de nuevo y resucitado, reapareciendo en su hijo" (*op. cit.* p.163).

2.4.2. El motivo de la salvación.

Muy significativo resulta que la muerte del protagonista de *El tragaluz* se origine en el plano escénico del semisótano. El tema de la liberación en la muerte (porque cosmológicamente la muerte constituye la liberación ontológica por excelencia) convierte ese espacio teatral en símbolo de la caverna: un “lugar del nacimiento y de la regeneración; [y] también de la iniciación, que es un nuevo nacimiento”⁵³. Para René Guénon la caverna representa “un centro espiritual” en tanto que es “el lugar del segundo nacimiento”⁵⁴.

Como ocurre en el mito egipcio de Osiris renaciendo en el hijo Horus después de la muerte, el Vicente de Buero reaparecerá vencedor en el niño que Encarna lleva en el vientre hacia el final de la representación dramática.

Implícita en el motivo arquetípico del “descenso a los infiernos”, la idea cosmológica de la regeneración o del nuevo nacimiento hace hincapié en la significación simbólica del semisótano como lugar de transformación y de espiritualización. El regreso simbólico del personaje al estado inconsciente de la existencia prenatal significa una ruptura de nivel lograda mediante la toma de conciencia.

El arquetipo del vientre materno, señalado en el simbolismo tanto de la oficina editorial como del semisótano de la escena, viene a concretarse precisamente cuando la mujer aparece con el hijo en el vientre. Este arquetipo se convierte en motivo angular de *El tragaluz*. Pero la idea del renacimiento y de la renovación tiene lugar en la obra gracias al simbolismo de la relación *muerte-nacimiento-renacimiento* con que aparece el mito del retorno eterno.

El tratamiento de este mito expresa el carácter circular del tiempo y de la existencia humana, y se particulariza, además, como una revaloración que tiene para Buero el fin ético de hacer conciencia en el espectador, y en el lector, sobre la relatividad del tiempo.

Para Buero, el motivo de las limitaciones físicas o mentales –que forman parte medular en su dramaturgia– son producto de un “tiempo” y de una situación que no han logrado superarse.

Al tratar de crear conciencia sobre la duración del tiempo y el carácter relativo de la existencia, el dramaturgo postula que el esfuerzo casi titánico, hecho con miras a la obtención de la comodidad material, resulta vano si se ha olvidado el valor trascendente de la vocación espiritual.

⁵³ Chevalier, Jean y Alian Gheerbrant. *ibidem*

⁵⁴ Véanse los ensayos de René Guénon sobre el simbolismo cósmico de la caverna en *Simbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. tr. Michel Valsan. México, Ediciones “Valle de México” (Temas de Eudeba). pp. 173-189.

El código simbólico en el nivel de personajes de *El tragaluz* expresa la cristalización de la tridimensionalidad cosmológica del tiempo –la relación cíclica del *pasado-presente-futuro*– en una triada que implica la idea mítica del retorno eterno como motivo estructural del drama. Esta triada está compuesta por El Padre –significativamente llamado Vicente–, Mario –el joven que luego de la muerte del protagonista asumirá la paternidad del hijo futuro– y el hijo mismo, el cual encarna ya en el vientre de la madre hacia el final de la obra, y cristaliza aquí en los arquetipos del Dios o el “anciano sabio”, del joven y del niño o *puer aeternus*. La conjunción de estos arquetipos estimula el impulso hacia la transformación y postrera renovación de la conciencia, ya que éstos deben considerarse aquí como factores inconscientes de especial potencial numinoso.

Hay que advertir que siempre en todo el teatro de Buero aparecen la juventud y la niñez como esenciales para una dialéctica de la evolución, con la cual se expresa el carácter esperanzador de la tragedia bueriana para la regeneración humana.

El símbolo de la juventud aparece asociado con el motivo de la reconciliación entre la actividad y la contemplación. Es larga la lista de ejemplos de personajes que encarnan dicho símbolo; aparecen en casi todas sus obras con ideas de renovación o renacimiento periódico, y sería innecesario citarlos aquí. Detengámonos en el símbolo del niño.

En la cosmovisión bueriana, un niño representa el futuro, en potencia regenerativo y como posibilidad de salvación para el hombre. Obras como *Aventura en lo gris* o *La doble historia del doctor Valmy* permiten confirmar este simbolismo respecto del arquetipo del niño.

No obstante, nunca una obra de Buero como en *El tragaluz* este elemento había mostrado tal flexibilidad en sus posibilidades de interpretación, ya que se articula en tres entidades arquetípicas –el viejo, el joven y el niño– unificadas dentro de un ciclo cosmológico de vida y muerte, y con base en la plurivalencia del mito del retorno eterno.

El motivo del padre renaciendo en el hijo indica la variable con la cual se desentraña el proceso dialéctico de lo “esperanzador” bueriano. Según los términos de Juan Cirlot, un niño es “símbolo del futuro en contraposición al anciano, que significa el pasado, pero también símbolo de la etapa en que el anciano se transforma y adquiere nueva simplicidad”⁵⁵.

Las posibilidades metafísicas del devenir ontológico e histórico de Vicente, que entrega su vida y asume su culpa, se proyectan hacia un futuro prometedor, donde tendrá nueva oportunidad de salvación.

Vicente se hace uno con el padre anciano y con el hijo futuro, pero también con Mario, quien asumirá la paternidad del niño al final de la obra: pasado, presente y

⁵⁵ Cirlot, Juan-Eduardo. *op. cit.* p. 240.

futuro se hacen uno en el símbolo del niño⁵⁶. La significación del hijo como un futuro esperanzador y regenerativo se materializa en el carácter simbólico de los narradores-personajes Él y Ella, que encarnan tanto a ese niño, como a la niña cuya muerte desencadenó la tragedia, y hacen evidente el símbolo de un futuro donde no existe ya el crimen justificado. La sola posibilidad de un hijo significa para el protagonista una nueva oportunidad de salvación y postrera sublimación ontológica.

La posibilidad de un nuevo nacimiento expresa en lo metafísico una ley retributiva que en el teatro bueriano va siempre en función de la toma de conciencia sobre el error cometido. De acuerdo con la poética dramática de Antonio Buero, la retribución metafísica descubre en *El tragaluz* una evolución ontológica a través de cuyo proceso Vicente –vencedor– accederá a un orden armonioso con Dios o el Padre, con el cosmos y con el hombre, con el cual han de trascenderse los conflictos para una humanidad futura.

⁵⁶ El símbolo y el arquetipo del niño eterno representa, según Jung: "...principio y fin, una criatura inicial y terminal. Existió antes de que el hombre fuera y la criatura terminal será cuando el hombre ya no sea. Psicológicamente hablando, esto significa que el niño simboliza la esencia preconscious y postconscious del hombre. La esencia preconscious es el estado inconsciente de la primera infancia; la esencia postconscious es una anticipación por analogía de la vida después de la muerte. En esta idea queda expresada la naturaleza que abarca la totalidad de la psique... El *niño eterno* es en el hombre una experiencia indescriptible, una incongruencia, una desventaja y una prerrogativa divina..." (*cit. pos.* Sallie Nichols en *Jung y el tarot*. tr. Pilar Basté. 2a. cd. Barcelona, Kairos, 1991. pp. 454-455).

III. LA SÍNTESIS DIALÉCTICA EN LA CONCEPCIÓN TRÁGICA DE *EL TRAGALUZ*.

3.1. El primer término escénico y el concepto de la síntesis totalizadora.

Cuando se repara en la escenografía diseñada por Antonio Buero Vallejo para la representación de *El tragaluz*, salta a la vista la teatralidad lograda con la oposición del plano en desnivel frente al espacio escénico dedicado al cuarto de estar del semisótano.

Como ya se ha visto, esa antítesis connota ideas como lucha, confrontación, guerra e, incluso, dualidad. Más aún, parece que el primer término de la escena, constituido por el velador de un cafetín en una terraza, no tiene nada que agregar al efecto simbólico de aquella misma relación. Sin embargo, el hecho de que este “sintagma visual” escénico se halle situado fuera de la intersección y entre la oficina y el semisótano indica una dialéctica del espacio, respecto del problema del hombre y su posición en el mundo.

El conflicto espacial Oficina-Semisótano puede resolverse en *El tragaluz* según la ley dialéctica de la “unión de los opuestos”, en razón de la cual un principio de verdad, como la síntesis, surge de la oposición y aun contradicción entre dos principios –la tesis y la antítesis–.

En el espacio escénico del drama, la relación de ambos planos deviene en un principio que resuelve el conflicto, y que constituye una imagen de la unidad en el conjunto escénico: el velador de la terraza. Psicológicamente, el proceso indica que la personalidad que estaba dividida ha devenido en un principio de totalidad. El personaje trágico ha trascendido en el primer término central el conflicto ontológico, mediante un proceso de personificación o “individuación”. La muerte del personaje en el semisótano de la escena expresa la superación del conflicto que configura el desorden cósmico de la tragedia.

Con la experiencia de la iniciación, el personaje encuentra su centro psíquico interior –o *sí-mismo*¹–, que es considerado como el espíritu ordenador trascendente, y simbolizado mediante imágenes como Dios y el Padre.

¹ Véase Storr, Anthony. *Jung...* pp. 102, 123.

- Evans, Richard. *Conversaciones con Jung...* pp. 87-91.

- Franz, Marie-Louise von. *C. G. Jung*. tr. Alfredo Guéra. México, F C E, 1982. pp. 125-141.

- Jung, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. 6ª ed. tr. Luis Escobar Bareño. Barcelona, Caralt, 1997 (Biblioteca Universal Caralt, 3). pp. 193-228.

En efecto, el espíritu suele aparecer, en los diversos sistemas religiosos, simbolizado como un centro energético de la esencia trascendente y por medio del mitologema de la divinidad, en la figura arquetípica del “padre mítico” o del dios creador (como Urano, Varuna, Yahvé y Odín-Wotan en las mitologías griega, hindú, hebrea y germánica, respectivamente²). El arquetipo del Padre o de Dios representa una imagen en que se configura “lo más desconocido del ser”³, aquello más profundo y auténtico que existe en la psique humana: su espíritu.

En el teatro bueriano, el símbolo “Dios” parece asimilarse al concepto del “espíritu”, y desde el punto de vista metafísico la cosmovisión bueriana tiene como piedra de toque al hombre en su característica de espíritu creador y ordenador del mundo⁴.

Sabido es que en todo sistema religioso Dios es y simboliza la unidad, la armonía y la perfección hacia las cuales tiende toda manifestación de vida. El punto climático de algunos temas de redención, como el de Jesús o el de Mahoma, por ejemplo, se expresa en la imagen arquetípica de la “ascensión al cielo”; es decir, con el retorno hacia el Padre, hacia el espíritu⁵.

Ahora bien, si en páginas anteriores se había identificado el *regressus ad uterum* en los frecuentes “descensos” del personaje al semisótano del inconsciente, con la muerte éste deriva en su contraparte mítica: el arquetipo del *regressus* o *ascensus ad pater*. En ese retorno o ascensión al Padre se expresa el lugar al que tiene acceso el personaje en su encuentro con el espíritu, “centro psíquico” o *si-mismo*. Téngase en consideración que para Jung el proceso de individuación define la búsqueda de Dios en sí mismo.

En un sentido cosmológico, la dialéctica comprendida en la dualidad masculino-femenino –asimilada a los planos cósmicos del Cielo y Tierra– expresa en el mito una ruptura del nivel que da acceso a un nuevo régimen ontológico, en cuyos dominios se halla el Padre.

² Como símbolo del espíritu, estas divinidades poseen un significado psicológico interesante: “Las divinidades de las grandes mitologías –dice Jolande Jacobi– no son sino factores intrapsíquicos proyectados. No se trata en ellas sino de potencias arquetípicas con carácter de personalidad, en las que el ser general del hombre se eleva a lo grandiosamente típico y resulta visible en sus aspectos parciales” (*Complejo, arquetipo y símbolo en la psicología de C. G. Jung*, p. 102). Dice Jung: “Hoy llamamos a los dioses factores, lo que viene de *facere* = hacer. Los factores están detrás de los bastidores del teatro del mundo. Lo mismo en lo grande que en lo pequeño. En la conciencia somos nuestros propios señores; aparentemente somos los factores mismos” (*Arquetipos e inconsciente colectivo*, tr. Miguel Murrin, Barcelona, Paidós, 1994, p. 29).

³ Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos...* p.42.

⁴ “La filosofía teológica siempre ha tratado de transformar la imagen ingenua en comprensión teórica y abstracta, no basada ya en la imagen corporal de Dios sino tomada del aspecto espiritual del hombre. Ciertamente el mito emplea el símbolo *Dios-Espíritu* en el sentido de la segunda persona del símbolo trinitario” (Diel, Paul. *Dios y la divinidad*, tr. Ligia Arjona, México, F C E, 1986, p. 247).

⁵ “Sali de Padre y he venido al mundo –dice Cristo–. Ahora dejo otra vez el mundo y voy al Padre” (Jn. 16, 28).

Salir del imperio matriarcal es abandonar el mundo no verbal, no racional, del desorden y del inconsciente⁶ y alcanzar el reino de la conciencia y del orden cósmicos, cuya ley no se rige ya por el *Eros* del principio femenino, sino por el *Logos* de la razón y del espíritu.

⁶ Cfr. Nichols, Sallie. *Jung y el tarot...* p. 149.

3.1.2. La noción del centro cósmico.

Constituido por “el velador de un cafetín con dos sillas de terraza”, el primer término escénico define un concepto de suma importancia para el análisis del espacio en el drama que nos ocupa. Por su carácter central, ese ámbito representa al “centro psíquico” que la psicología junguiana considera trascendental y esencial en el interior del hombre. Desde esta perspectiva, la significación de ese sistema escénico ha de buscarse en función del significado de aquellos símbolos que poseen un carácter central y, por tanto, sagrado, en el contexto de las grandes mitologías conocidas.

La característica de “centro”, como *axis mundi* –eje y pilar del mundo⁷– que el pensamiento religioso confiere a un objeto, expresa en la concepción cosmológica un simbolismo muy particular: la unidad, la síntesis creadora o totalidad integral en el hombre, considerado a su vez como eje y centro del mundo.

El hombre se convierte en eje del mundo cuando ha logrado trascender el plano horizontal de la materia para conciliar los “pares de opuestos” en una unidad sintética y “devenir sí-mismo”; es decir, cuando el equilibrio en la dualidad materia-espíritu, conciencia-inconsciente son una plataforma donde se sostiene la armonía interior.

En un sentido mítico-cosmológico, el hombre alcanza con el héroe la inmortalidad en el momento en que éste ha logrado abolir la condición humana. Y trascender la naturaleza del hombre significa abolir el estado conflictivo de la dualidad; en términos de Mircea Eliade, “equivale a un estado no condicionado que supera los contrarios, o, lo que es lo mismo, a un estado en el que coinciden los contrarios”⁸.

La idea y el motivo de la *coincidentia oppositorum* define, en el pensamiento simbólico, el estado por el cual el héroe mítico supera el conflicto y accede al estado de la inmortalidad (y el protagonista de *El tragaluz* alcanza la “inmortalidad” en el hijo futuro).

Cuando los investigadores del futuro Él y Ella dicen en su “experimento dramático” que “la tarea imposible” de su misión es la de “rescatar de la noche, árbol por árbol y rama por rama, el bosque infinito de nuestros hermanos”, se revela en la obra el motivo arquetípico del “árbol del mundo” o del “pilar cósmico”, como expresión simbólica del carácter central que adquiere el “caso particular” o individual en el mundo y de su visión cósmica.

⁷ Para el motivo del “centro del mundo”, véase: Eliade, Mircea:

- *Imágenes y símbolos...* pp. 29-59.

- *Lo sagrado y lo profano...* pp. 37-47.

- *Tratado de historia de las religiones...* pp. 244-251, 273-274, 340.

También: Beigbeder, Olivier. *Op. cit.* pp. 15-28.

⁸ Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos...* p. 91.

Simbólicamente, el arquetipo del centro es representado mediante la imagen del árbol, “fuente de la ciencia” y “eje” o “pilar del universo”. En este caso, el árbol simboliza, según Cirlot, “la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración”, y además “como la vida inagotable, el árbol equivale a inmortalidad”⁹ (*El tragaluz* “es la historia de unos pocos árboles, ya muertos, en un bosque inmenso”).

Por su imagen vertical –como la imagen del hombre– y por su triunfo sobre la fuerza de gravedad, el árbol cósmico de diversos sistemas religiosos (v. gr. el Árbol de la Ciencia y el Árbol de la Vida, así como el Árbol Bodhi y el Fresno del Mundo o Iggdrasil, en las mitologías hebrea, budista y germánica, respectivamente) da fundamento a la concepción cosmológica del centro como fuente inagotable de energía, de vida¹⁰.

En la concepción arquetipista de Eliade, las imágenes centrales expresan una *nostalgia del paraíso*, una “situación humana” avocada al “deseo de *hallarse siempre y sin esfuerzo* en el Centro del Mundo, en el corazón de la realidad; en resumen, el deseo de superar de un modo natural la condición humana, de recobrar la condición divina... la condición de antes de la caída”¹¹.

⁹ Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos...* p. 47.

¹⁰ No existe, por lo demás, sociedad arcaica que no posea el sentimiento significativo del Centro –Omblico del mundo u *Omphalos*– como arquetipo del orden, del centro mismo, y configurado en imágenes tales como un árbol, una montaña o una piedra donde se halla el centro cósmico. Basta recordar aquí al Árbol Bodhi o “Gran Árbol de la Iluminación”, bajo cuyas ramas Buda se convirtió en redentor del universo; o la montaña del Calvario, donde Jesús redimió al mundo; o finalmente, la Kaaba, la “Piedra Negra” o Roca de Jerusalén, en la cual Mahoma dejó su huella al ascender al cielo, y que como imagen central constituye la fuerza cósmica que se halla en el oasis de La Meca, el lugar sagrado de los mahometanos.

¹¹ *Ibid.* p. 58.

3.1.3. El motivo del “centramiento” y la autorrealización personal.

La búsqueda incesante del hombre por lograr su plenitud –una búsqueda que se expresa a través del héroe mitológico– define un impulso hacia el orden y el equilibrio del cosmos en que se sitúa. El motivo del centro representa, precisamente, la búsqueda del paraíso perdido; es decir, el estado de la unidad y la inmortalidad.

Psicológicamente, el arquetipo central se expresa como la tendencia hacia el orden y la formación de sí mismo, y hacia la conciencia de la profundidad interior. Pero atendiendo a los postulados de la escuela junguiana, esta tendencia se define como un proceso orientado a la realización personal, fundado en la ampliación de la conciencia.

El principio que ha definido Jung como el “proceso de individuación” o de “personificación” –*principium individuationis*– describe, en efecto, la búsqueda y el camino que llevan al individuo en la segunda mitad de su vida¹² a un nuevo equilibrio psíquico, mediante la integración de los “pares de opuestos” en una totalidad, y en virtud de una potencialidad interna, fuente de la energía total de la psique y depositaria de los llamados arquetipos. Denominada por Jung con el concepto nuclear del *sí-mismo*, esta potencialidad constituye “la fuente mayor de la psique”, en calidad de “personificación del inconsciente”¹³.

En su origen, la concepción del psicólogo acerca del *sí-mismo* nació a partir de sus observaciones de las figuras geométricas que en la mística oriental sirven para los fines de la meditación: los llamados *mandalas* (literalmente, “círculos”), unas figuras abstractas de forma redonda, símbolo del centro espiritual.

El *mandala* –símbolo espiritual– expresa una búsqueda de la unidad y el equilibrio interior, ya que pasar de un nivel a otro hasta llegar al centro equivale a una ruptura de nivel ontológico para acceder al encuentro con el principio ordenador en la profundidad interior¹⁴.

En este sentido, un “símbolo mandálico” que recubre al arquetipo del *sí-mismo*, suele estar configurado en la imagen de una esfera o de cualquier elemento con el rasgo de la redondez, y encuentra en el sol una de sus expresiones simbólicas por excelencia.

¹² Según Jung, la segunda mitad de la vida comienza normalmente entre los treinta y cinco y los cuarenta años –precisamente, las edades respectivas de Mario y de Vicente en *El tragaluz*–.

¹³ Cfr. Jung, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*... p. 212.

¹⁴ “Un *mandala* –dice Jung– proporciona la noción de un centro de la personalidad, de un lugar central, por así decir, en el interior de la psique, al cual todo se halla referido y mediante el cual se ordena todo y que representa al mismo tiempo una fuente de energía”(citado por Jolande Jacobi en *op. cit.* p. 119).

Una mesa redonda –como la que aparece significativa y quizá casualmente tanto en el semisótano como en el velador de la terraza en la escenografía– revela ese centro psíquico espiritual, fuente de energía, que ordenará el caos. Si tomamos en cuenta que “la mesa redonda es un símbolo muy conocido de totalidad”¹⁵, se notará que la significación con que se recubre la mesa circular –donde El Padre trabaja para “salvar” de las postales a los monigotes de papel– indica una experiencia trascendente que lleva al protagonista a devenir sí mismo.

En el nivel del espacio, y precisamente con el primer término de la escena, el proceso de “centramiento” alude a la ordenación y conservación de la personalidad. Las imágenes fundamentales del pensamiento mitológico participan, pues, de un simbolismo que nace con el arquetipo de la caída, y que expresa asimismo una “nostalgia del paraíso”.

¹⁵ Cfr. Jung, Carl Gustav. *Ibid.*, p. 212.

3.2. La noción del "Dios terrible" y las enfermedades en *El tragaluz*.

Unida a la idea del centro cósmico en el primer término de la escenografía de *El tragaluz*, la metáfora de los árboles en el "bosque inmenso" alude a la naturaleza humana y expresa el objetivo de hacer conciencia en el espectador acerca del problema del hombre contemporáneo.

En el sistema ético bueriano, la conversión del personaje está planteada siempre en función de la agónica toma de conciencia, puesto que la peripecia del drama —es decir, el penoso camino que va de la felicidad a la desgracia, de la bonanza a la "catástrofe"— es una lucha contra la angustia y la culpa trágicas, mismas que manifiestan las fuerzas regresivas del inconsciente y son obstáculo para la unidad interior. Para lograr su regeneración ontológica el protagonista de *El tragaluz* hubo de sumergirse en la profundidad de su inconsciente, experimentar una *nekyia* psicológica, para sublimar las fuerzas de regresión, y activar la energía del "centro psíquico".

Como configuración simbólica de la alianza de los contrarios, el primer término en el centro de la escena representa ya la sublimación del conflicto planteado. En el velador de la terraza y en el hijo que ha de nacer, Vicente accederá a un nuevo nivel de existencia porque el espíritu le ha liberado de las cadenas de la inconsciencia, tal como el prisionero de la caverna platónica.

En este punto es necesario hacer notar la importancia que adquiere para nuestro análisis el tema mítico de las cadenas —y las "rejas" en el caso de *El tragaluz*— está siempre asociado al simbolismo de una imagen arquetípica de orden paterno.

Atributo especial del "Dios terrible" u "oculto" (*Deus terribilis* y *Deus absconditus*)¹⁶, las "cadenas" o en el mismo sentido, las "ligaduras", los "lazos", las "ataduras", los "nudos" y en fin, la "red" constituyen el arma mágica con que se castiga a quienes transgreden la ley cósmica.

¹⁶ Véase el ensayo: "El dios ligador y el simbolismo de los nudos" en Eliade, Mircea. *ibid.* pp. 101-129.

El Soberano Universal, en su variación arquetípica de “Soberano Terrible” –el dios colérico e implacable del Antiguo Testamento– supone en todo el complejo mitológico indoeuropeo la noción del “Dios ligador”, como expresión de un sistema moral coercitivo¹⁷ que se establece en favor de las leyes inalienables que rigen la sociedad humana¹⁸.

La enfermedad y aun la muerte forman parte del motivo de ligaduras con que se hace efectivo el poder del Padre justiciero contra el transgresor. El símbolo de las ligaduras que aprisionan al hombre está considerado teatralmente en *El tragaluz* en la significación de las “rejas” proyectadas por la imaginaria ventanilla que da título al drama de Buero¹⁹.

Es tema aparte determinar si el hombre es libre total o sólo relativamente. Lo cierto es que en todo sitio ha de hallarse una potestad, siempre omnipotente, que limita el afán de esa libertad y que trasciende la condición a la que está encadenado el hombre mismo²⁰. Esta potestad ubicua que todo lo puede y todo lo ve, es por supuesto la divinidad, el Soberano, el Padre, a cuyo simbolismo de Dios Creador y generoso se agrega el simbolismo ético de “Dios Juez”, “distribuidor de recompensas y castigos”²¹, según Paul Diel.

El tema de las taras físico-mentales tiene un trasunto mitológico de importancia considerable en el sistema ético-moral bueriano. El tratamiento de las taras mentales apunta en Buero hacia un fin específico: hacer conciencia en el espectador o el lector de que las deficiencias humanas son consecuencia de la indiferencia al misterio de la existencia. Aquí la constante de limitaciones como la ceguera, la locura y la sordera, entre otras, viene a ser la expresión simbólica del hombre encadenado a sus pasiones y a sus desgracias.

¹⁷ Véase el importantísimo “Pequeño vocabulario de palabras simples” en el que Augusto Boal desarrolla su pensamiento acerca del “sistema coercitivo” aristotélico (*El teatro del oprimido*, pp. 139-153).

¹⁸ En un comentario acerca de la divinidad primordial del sistema religioso hindú, Mircea Eliade escribe: “Varuna lo ve todo y lo sabe todo, porque domina el universo desde su morada sideral; y al mismo tiempo, todo lo puede, puesto que es cosmócrata y castiga *ligándolos* (es decir, por la enfermedad, la impotencia) a quienes infringen la ley, porque es guardián del orden universal” (*Imágenes y símbolos*, p. 102).

¹⁹ No hay que olvidar, en un sentido biográfico, que nuestro autor vivió la experiencia de la prisión durante los años que van de 1938 a 1946, en calidad de preso político. La rejilla del tragaluz que se proyecta en la sala cuando los personajes miman el ademán de abrirlo, evoca teatralmente esa experiencia determinante en la vida y en la obra de Buero.

²⁰ En su aspecto simbólico de legislador moral, el Dios Soberano (v. gr. Zeus, Yahvé, Varuna, Odin-Wotan) es considerado en el sistema religioso indoeuropeo como el “Dios Terrible” por una característica inalienable: el don de ligar o castigar, es decir, y según la enumeración de George Dumézil, “el don de cegar, de ensordecer, de paralizar a sus adversarios y de privar a sus armas de toda eficacia” (citado por Mircea Eliade, en *Imágenes y símbolos*... p.102).

²¹ Diel, Paul. *op. cit.* p. 239.

3.2.1. El tema de la ceguera en el sistema ético bueriano.

La constante temática de las limitaciones humanas en el sistema trágico de Buero Vallejo puede deslindarse en una sola dirección: el tema de la ceguera. La locura, la sordera, e incluso la impotencia, entre otras deficiencias, constituyen diferentes gradaciones del significado nuclear de ese mismo tópico. En el código referencial bueriano, esta deficiencia humana se inspira en el mito griego del ciego Tiresias, voz-oráculo de los dioses que denunció los delitos del arrogante Edipo.

La ceguera física del viejo Tiresias no impide, sin embargo, contemplar la luz interior de la verdad: "como si conviniese tener los ojos cerrados a la luz física para recibir la luz divina"²². En Ignacio, David o Julio –protagonistas respectivos de *En la ardiente oscuridad*, *El concierto de san Ovidio* y *Llegada de los dioses*– esa deficiencia se presenta, primero, como símbolo de una vocación mesiánica orientada a llevar luz ahí donde dominan las tinieblas, y después como una denuncia corrosiva contra la ceguera axiológica del hombre deshumanizado.

La ceguera de Ignacio, por ejemplo, delata la falta de autenticidad que domina en una institución o "fundación" para ciegos, donde se falsea la verdad de la ceguera por la mentira de una pretendida invidencia. Los alumnos no sólo rechazan el hecho real de su circunstancia, sino que prefieren autonombrarse "invidentes", olvidando el principio de la verdad. El adagio del evangelio que reza: "...la verdad os hará libres" (Jn. 8, 32) está presente en toda la dramaturgia bueriana con esa intención.

En el mito griego, la significación de la ceguera del viejo Tiresias va en relación directa con la ceguera espiritual del orgulloso Edipo. Del mismo modo, la locura del Padre en *El tragaluz* está en razón del nerviosismo y enajenación del protagonista.

Cuando recibe el vaticinio del oráculo en voz del vidente Tiresias, comienza para Edipo el camino que lo llevará de la felicidad a la desgracia; y como forma de evasión de la realidad, desgarrará sus ojos, pues no soporta la caída²³. Así adquirida, la ceguera de Edipo simboliza la evasión de la realidad, tal como la de los protagonistas buerianos. El tema mismo de la ceguera tiene un objetivo: criticar el motivo de la evasión de la realidad y la enajenación como medio de escapar de la verdad.

²² Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. op. cit. p. 280.

²³ El "gesto" de Edipo de desgarrarse los ojos significa, en una vertiente, cerrar los ojos a la luz externa para acceder a la introspección interna salvadora; pero en la otra vertiente –la más trágica– es, como piensa Paul Diel: "...expresión de su desesperación elevada al paroxismo, es al mismo tiempo símbolo del rechazo definitivo de la mirada. La observación interior se ofusca. La culpa es reprimida en lugar de ser sublimada. El remordimiento pánico no ha podido ser arrepentimiento saludable. El ofuscamiento vanidoso es completo, la luz interior se extingue, el espíritu muere" (*El simbolismo en la mitología griega...* tr. Mario Satz. Barcelona, Labor, 1976. p. 154).

La condición de cerrar los ojos, o de volverse ciego y sordo a la situación real se convierte aquí en símbolo de la enajenación características del hombre moderno, imposibilitado para una expresión espiritual auténtica.

El motivo de las deficiencias humanas es, como veremos, símbolo del poder regenerador de la justicia y del ordenamiento cósmico, propios del sistema moral de las leyes que rige la sociedad. En Buero, el hecho de cerrar los ojos al exterior está presente no solamente en aquellas piezas en que está tratado el tema de la ceguera, sino alusivamente en toda su producción dramática.

Como ocurre en grandes lugares de la literatura trágica, la imposición de la *Dike* –etapa dramática en que se impone castigo al infractor– tiene cabida en el teatro bueriano bajo la forma de un “ajuste de cuentas” contra el culpable, en compensación por el daño inferido contra la legalidad, pues “ningún delito queda impune”. Se precisa, entonces, la noción del “Dios ligador” como la configuración simbólica de un sistema moral diseñado para controlar el instinto de libertad del individuo, involucrado en una circunstancia de vida.

En el planteamiento moral de la tragedia de Buero, el castigo contra el héroe puede circunscribirse al orden de la disociación mental en forma de “nerviosismo” o de agorafobia, pero que tiende, incluso, al orden de la muerte en los dramas más cerrados (*El tragaluz*, *La doble historia del doctor Valmy* y *La detonación*). “Las enfermedades –dice Eliade– son lazos y la muerte no es más que el lazo supremo”²⁴.

²⁴ Eliade, Mircea. *ibid.* p. 110.

3.2.2. Los conceptos de “conciencia moral” y “autoridad”.

Como ocurre en toda tragedia, la etapa trágica definida por Aristóteles como “catástrofe” señala el final de la trayectoria dramática que ha seguido el protagonista. La llamada *peripecia* —esa trayectoria en la estructura de la “historia” o “fábula”— muestra el dinamismo del poder regenerativo de la ley para retornar a un nuevo equilibrio cósmico, luego del desorden provocado por el personaje.

Para analizar el sistema trágico bueriano, es importante mencionar en qué consiste el sistema coercitivo que envuelve proceso situado entre las etapas del “error trágico” y la “catástrofe”; es decir, entre el “pecado” y el castigo. En páginas anteriores hemos hablado ya sobre una totalidad o unidad y de una escisión en dos componentes complementarios, a través de los cuales se ha reconocido la característica constante de personajes “activos” y “contemplativos”, lo cual se materializa en el dualismo entre la oficina editorial y el cuarto de estar del semisótano.

Debe considerarse, sin embargo, que en la dramaturgia de Buero cristaliza otro par de opuestos que se convierte en piedra angular para el análisis de la urdimbre trágica. Se trata, efectivamente, de la dualidad entre la buena y la mala conciencia. Como es sabido, el término “conciencia” suele considerarse generalmente de dos maneras: la conciencia noética, intelectual o pura, a cuya formación asisten las experiencias puramente cognoscitivas y que permite “el poder volverse espectador a todos los acontecimientos en que nos vemos mezclados como actores, con el fin de conocerlos imparcialmente”²⁵; y la conciencia moral, que, como sinónimo de la instancia a la que Freud llamó *superyó* o *superego*, “se forma primordialmente por internalización de los mandatos y prohibiciones de los padres durante la infancia y que cumple la función de juez o censor [...] del yo”²⁶.

En el teatro bueriano, el motivo del principio binario que establece la buena y la mala conciencia se halla implícito en la antinomia actancial de personajes “activos” y “contemplativos”²⁷. El mismo concepto de conciencia moral suele ser parte adyacente de la etapa trágica del “error”, y éste a su vez postula la transgresión y, consecuentemente, el castigo que habrá de recibir el infractor con el proceso moral que va de la tribulación al sentimiento de culpa y remordimiento de conciencia.

²⁵ Jankélévitch, Vladimir. *La mala conciencia*. tr. Juan José Utrilla. México, F C E, 1987. pp. 24-25.

²⁶ *Diccionario terminológico de ciencias médicas*. 13ª ed. Barcelona, Salvat, 1994. p. 996.

²⁷ Como se ha visto, los personajes “contemplativos” se caracterizan por la acción noble y por su buena conciencia en el trato humanitario con sus semejantes; mientras que los “activos” poseen aspectos negativos en su caracterología y están frecuentemente afectados de una especial tribulación o angustia, nacidas del sentimiento de culpa y del remordimiento propios de la conciencia moral.

Al concepto de error trágico, que da el sentido del “pecado original” en el mito, van asociados los sentimientos de culpa y de remordimiento de conciencia, mismos que se convierten en mecanismos eficaces de un sistema moral coercitivo para el problema de la tragedia.

En otro sentido, puede decirse que la pugna entre la libertad y la autoridad constituye el origen del conflicto de la personalidad. El problema de la culpa se origina por la introyección de un código normativo y regulador basado en el *superyó*, que funciona como instancia formada para controlar el impulso instintivo de la libertad.

Aparece así en el texto trágico el proceso de expiación emparentado siempre con el remordimiento de conciencia y con la culpa, ante una mediación ordenadora que controla el uso de la libertad, y que la trasciende, por el solo hecho de cubrirse con la investidura de la autoridad.

Con la figura del padre, poco menos que divinizada, Buero Vallejo nos da su punto de vista acerca del hombre moral y su circunstancia, ante la concepción de la autoridad. Pero ese concepto se inscribe en la experiencia vital del personaje —o del hombre— por la coacción de los sistemas represivos de regulación moral dentro de la sociedad, en general, y dentro de la célula familiar, en particular.

Ante los efectos adversos de su falta, el protagonista de *El tragaluz* apela al perdón, en el punto climático de la obra; pero, semejante a Átropos²⁸, el padre le da muerte, ya que la autoridad ejecutora de la justicia es cruel y sanguinaria, como la moral que quiere restablecer —una moral alienada y alienante—. De esta manera, se muestra cómo los criterios de la autoridad patriarcal controlan la libertad en favor del orden social, y mediante la moral, que con estatutos de divinidad implacable, usa los conceptos de culpa o de pecado para justificar el castigo o la recompensa que merecen el rebelde o el sumiso a la ley²⁹.

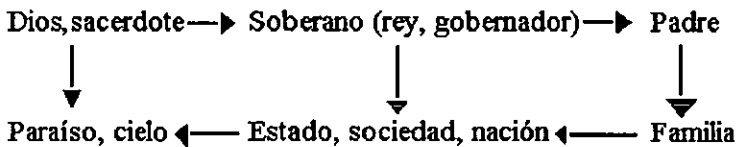
El sistema de fuerzas de represión que se activa para ordenar el cosmos se estructura, por tanto, en razón del concepto patriarcal de la autoridad, cuyos dominios van de la estructura propiamente gubernamental a la estructura familiar; de tal manera que el poder regio del soberano (la divinidad, el soberano, el gobernador) se extiende hasta el padre en la estructura familiar.

²⁸ En la mitología griega, Átropos es una de las tres Furias o *Moiras*, que corta con las tijeras del destino los hilos de la vida del hombre.

²⁹ La gente —dice Erich Fromm— no sólo respeta por miedo la ley, sino también porque se siente culpable si desobedece. Este sentimiento de culpa puede quedar superado por el perdón que sólo la misma autoridad puede otorgar. Las condiciones para este perdón son: el arrepentimiento del pecador, su castigo, y al aceptar el castigo someterse de nuevo. La secuencia es: pecado (desobediencia) => sentimiento de culpa => nueva sumisión (el castigo) => el perdón" (*¿Tener o ser?* tr. Carlos Valdés. México, F C E, 1982. p. 119).

Toda transgresión cometida contra el orden dentro de la estructura familiar, por ejemplo, tendrá en la figura del padre o su correspondiente ejecutor de la ley, un principio reordenador, tal como ocurre en *El tragaluz*; mientras que la infracción en contra de los intereses del estado, de la nación o de la sociedad será castigada en aras del principio de la soberanía y del derecho en la persona del soberano. Otro tanto ocurre cuando se habla del sentido religioso de la ley. El mito adánico así como un gran puñado de relatos son buena muestra de una divinidad que actúa como juez implacable y vengativo.

El sistema moral coercitivo que todo sistema de autoridad entraña ha de estar en franca armonía con el interés del soberano y del padre, porque ése será también el interés apremiante del orden social, primero, y del familiar después. La idea de lo que podríamos definir como el sistema de la autoridad puede esbozarse según la siguiente secuencia:



En esta relación cada uno de los elementos se corresponde en su orden de sucesión y puede leerse de izquierda a derecha o viceversa. El concepto de autoridad domina tanto lo general como lo particular: va de la estructura social –sujeta al sentido religioso de la moral y el derecho– a la estructura familiar, donde cristaliza el sistema moral coercitivo.

El concepto de autoridad en la figura del padre adopta, en un primer momento del proceso normativo, un rol unilateral en el individuo desde su infancia, dando lugar a una instancia punitiva interior que regula la conducta y el impulso instintivo del hombre. Nos encontramos, por supuesto, con el concepto freudiano del *superego*, formado, como ya se ha dicho, por la prohibición y el mandato paterno. El criterio moral basado en el “superyó” actúa como un guardián celoso del orden social que no permite la mínima oposición al régimen; y todo aquel que transgreda la ley merecerá un castigo y se pondrá en peligro del castigo, el arresto, la prisión y aun la muerte. El “punto crítico”, como dice Erich Fromm, no es tanto “ser una autoridad” sino “tener autoridad”, un particular modo de tener por el cual el poder puede enajenarse.

Una posición proclive a la enajenación, la ley paterna determina en todo momento el desarrollo del propio individuo, dentro de la dialéctica de la libertad y la no-libertad. Esta ley y la soberanía conferida por la autoridad se enfocan hacia el soberano o, en otro sentido, hacia el estado mismo, el cual tendrá a su vez un carácter ya paternal, ya totalitario. Evidentemente, el “buen estado” o el estado autoritario son producto de la enajenación de la autoridad y del uso y abuso de ésta en beneficio de los intereses creados.

ESTA TESIS NO SE
DE LA BIBLIOTECA.

Un estado en que la autoridad se enajena en favor de unos cuantos actuará en tal forma que existirá siempre el peligro constante de una dictadura o una tiranía despótica, como lo muestra Buero Vallejo en obras como *Las meninas*, *El sueño de la razón* o *La detonación*, en las que la figura del rey encarna una autoridad absolutista y totalitaria.

Puede advertirse, desde esta perspectiva, que el personaje de El Padre tiene mucho que ver en *El tragaluz* con una crítica velada hecha por Buero al abuso de autoridad y del poder³⁰ de regímenes totalitarios o autoritarios, como los de Franco en España y los de tantos dictadores cuyos hechos abarcan numerosas páginas de la historia latinoamericana.

³⁰ En cierta ocasión Buero Vallejo declaró que “lo que antes era Dios o los dioses hoy es el Absurdo o la Imperfección de la estructura social” (citado por José Luis García Barrientos en Buero Vallejo, Antonio. *El tragaluz...* p. 28).

3.3. El “tragaluz” y el concepto de “conciencia moral”.

Como ya se ha visto en el anterior capítulo, el tema del “descenso a los infiernos”, que hallamos como motivo fundamental en *El tragaluz*, señala un proceso gracias al cual el protagonista logra la superación del conflicto. Vicente adquiere un nuevo orden espiritual mediante la aceptación consciente de su culpa, y gracias a la superación de la *hybris* en que hubo incurrido. El camino que va del remordimiento de conciencia al arrepentimiento liberador hizo posible el paso a otro modo de existencia, en virtud de la reconciliación de los “pares de opuestos”. Y precisamente es la “alianza de los contrarios” el motivo por el cual la angustia de la conciencia moral se convierte en la liberación de la conciencia noética.

El primer término escénico, el velador de la terraza, expresa simbólicamente ideas como conjunción, coincidencia, reconciliación, alianza o, en fin, unidad, ya que en realidad ese ámbito central simboliza una *coincidentia oppositorum*. Así como la síntesis dialéctica establecida entre la oficina y el semisótano de la escena encuentra solución en el velador de la terraza, todo el complejo dramático encuentra su punto de reunión o de confluencia en el imaginario tragaluz de la *cuarta pared*.

La teatralidad del “tragaluz” trasciende el conjunto escénico, pues en calidad de “invisible” no aparece restringido únicamente al espacio imaginario de aquel muro transparente; la sola calidad de imaginario lo convierte en un elemento ubicuo, que da idea de una trascendencia vertical, pues teatralmente está en todas partes.

Por esta virtual ubicuidad trascendente, el tragaluz se convierte en el principal punto de focalización de todo el complejo dramático, y no sólo del espacio escénico dedicado al semisótano, donde efectivamente, y como pide el autor en la acotación, se proyecta la sombra de su reja.

Desde este punto de vista, la significación de ese tragaluz puede colegirse del simbolismo que Buero otorga al ojo humano: el simbolismo propio de la conciencia moral —el mecanismo psíquico por cuya instancia se es simultáneamente sujeto que contempla, pero también objeto contemplado, y tiene su trasunto fenomenológico en el superego freudiano³¹.

³¹ En este caso, la conciencia moral en la psique disociada es, como dice Vladimir Jankélévitch, “una conciencia que se acusa a sí misma, que tiene horror de sí misma”, puesto que: “...se encuentra directamente en lucha consigo misma; y como no puede ni mirarse a la cara ni desviar la mirada, se encuentra atormentada por la vergüenza y los remordimientos. Uno de los elementos esenciales de la mala conciencia es esta horrible soledad de un alma que ha debido de renunciar a toda diversión y que experimenta una especie de horror pánico o de agorafobia moral al sentirse desnuda en presencia del único testigo al que no puede ocultar nada, puesto que ese testigo soy yo mismo”(op. cit. pp. 28-29).

Como expresión de la conciencia moral, es decir, de la “otredad” y del dualismo “contemplante-contemplado”, el ojo bueriano –testigo y juez de la acción dramática– trasciende todo el hecho teatral para ejercer una aprehensión activa del público en la sala. Teatralmente, y mediante el derribo de la cuarta pared, los personajes contemplan al espectador y éste a su vez contempla la acción realizada por aquellos, mediante el tragaluz, receptáculo y espejo de la mirada de unos y otros. Personajes y público se funden y se confunden, en el orden de una identificación activa provocada por el dinamismo dialéctico de una conciencia que mira, pero que se siente mirada, tal como de hecho ocurre con la conciencia moral o “especular”.

En el drama titulado *En la ardiente oscuridad* se dice, por ejemplo, que debe tenerse “la precaución de pensar en los ojos de los demás”, ya que “siempre olvidamos la vista ajena”³², mientras que en *Hoy es fiesta* se indica el mismo motivo cuando Buero pone en boca de Silverio las siguientes palabras: “Solo. A ti te hablo. A ti misterioso testigo, que a veces llamamos conciencia... A ti, casi innombrable a quien los hombres se dirigen cuando están solos sin lograr comprender a quien se dirigen...”³³.

Y posteriormente en *El tragaluz* los investigadores del futuro, Él y ella, conminan al espectador con estos términos: “Un ojo implacable nos mira, y es nuestro propio ojo. El presente nos vigila; el porvenir nos conocerá como nosotros a quienes nos precedieron”³⁴.

El símbolo del “implacable” ojo que, como “misterioso testigo”, nos contempla, vigila y juzga en “nuestro propio ojo”, se transfiere al tragaluz, considerado como representación simbólica de una conciencia trascendente, tal como la que se confiere al Dios ubicuo, omnisciente y omnipresente (el Padre, el “Dios juez” o “Dios terrible” y “ligador”) que cuestiona toda actividad humana desde su morada vertical.

La tragedia –dice Lukács– es un juego, un juego entre el hombre y su destino, un juego cuyo espectador es Dios. Pero éste es solamente espectador, y sus palabras y sus actos no se mezclan nunca con las palabras y los gestos de los actores. Únicamente sus ojos se fijan en ellos³⁵.

³² Buero Vallejo, Antonio. *En la ardiente oscuridad. Un soñador para un pueblo*. 8ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1984 (Austral, 1510), p. 86.

³³ Buero Vallejo, Antonio. *Hoy es fiesta*.

³⁴ Buero Vallejo, Antonio. *El tragaluz...* p. 164. La obra de Buero llamada *La detonación* no es sino la perspectiva de la conciencia moral unos segundos antes del suicidio de Larra; mientras que en *Diálogo secreto* –una obra tardía– el protagonista vive precisamente un diálogo con su conciencia, en la cual se asocia siempre la figura del padre.

³⁵ Citado por Ricardo Doménech en Buero Vallejo, Antonio. *Historia de una escalera. Las meninas*. 9ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1985 (Austral, 3), p. 22.

3.3.1. Ubicuidad y “perspectiva aérea”.

La magistral teatralidad lograda en la escenografía de *El tragaluz* establece una fenomenología de la conciencia, con el simbolismo implícito en el trasunto mitológico de ésta. Sin embargo, hay un dato que debe destacarse como esencial para la interpretación del motivo escénico que da título al drama. El virtuosismo escénico ofrece, sin duda, una particular vía de interpretación gracias a su teatralidad dramática, y pictórica, podría agregarse³⁶.

Estéticamente, la ubicuidad del motivo escénico “tragaluz” confiere al espectador la llamada *perspectiva aérea*, un foco de visión por el cual se logra dominar el entorno desde un ángulo superior y que permite experimentar una posición elevada, vertical, que evoca el punto de vista de la divinidad omnipresente.

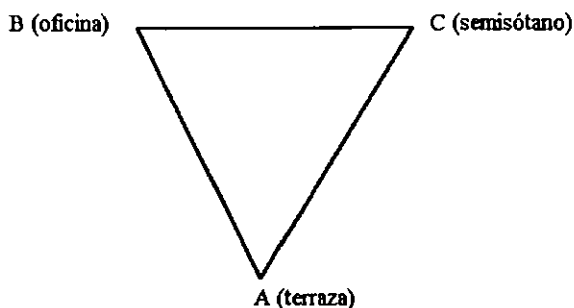
El espectador de la obra contempla la acción dramática desde “arriba”, y adquiere por ello el “punto de vista de Dios”, tal como se sugiere en más de una ocasión en el drama; pero también participa dialécticamente por “empatía” o identificación en el desarrollo del problema planteado, para que juzgue y se juzgue a sí mismo a través de un hecho que le hace tomar conciencia sobre el problema del hombre.

Gracias a la teatralidad estética del tragaluz invisible y mediante este “punto de vista de Dios” –la llamada “plataforma de espectador” en psicología–, el complejo escénico de la obra pierde su aparente horizontalidad y adquiere una posición verticalizante, enfocada, claro está, desde un punto de visión elevado, trascendente, conferido por el tragaluz ubicuo.

En función del principio y la técnica de la “perspectiva aérea”, se ha considerado al primer término del espacio como vértice inferior de un triángulo apuntando hacia abajo, y formado por sugestión teatral mediante la interconexión de los tres ámbitos escénicos que constituyen el diseño escenográfico de Buero; los otros dos vértices del triángulo se dan en la relación espacial Oficina-Semisótano.

³⁶ No debe olvidarse que antes de incursionar en el arte dramático, Buero Vallejo tenía una vocación decidida al arte de la pintura, y que los principios estéticos de esta modalidad artística siempre se hallarán presentes en su dramaturgia (véanse, por ejemplo, *Las meninas*, un excelente drama inspirado en el cuadro así titulado de Diego de Velázquez, o *El sueño de la razón*, obra que recrea la historia de un Francisco de Goya creador de las “Pinturas negras”, en sus últimos años de vida).

Con la siguiente imagen se sintetizó nuestra idea:



De acuerdo con la disposición de esta figura hay que considerar que el complejo escénico de *El tragaluz* actúa en abstracto a la manera de una “imagen especular”³⁷, y como símbolo de la conciencia. Dicho en otros términos, nuestro triángulo escénico opera de forma similar que la imagen ante el espejo.

La sola capacidad de duplicación³⁸ de imágenes establece ciertamente la dualidad inherente a la conciencia: la dualidad “contemplante-contemplado”, en cuyo tratamiento se perfila la caracterología de algunos personajes trágicos en el teatro bueriano. Al hacer del espectador algo semejante a una divinidad omnipresente, con autoridad y poder para juzgar el valor de los actos humanos, Buero Vallejo parece fundamentar la máxima de Polibio de que “no existe testigo tan terrible, ni acusador tan potente como la conciencia que mora en el seno de cada hombre”.

Ahora bien, y como recuerda Adrian Frutiger, un triángulo sobre el vértice o “imagen especular” ofrece la significación simbólica de la “balanza”, ya que posee un “carácter mucho más activo”³⁹ que el triángulo apuntado hacia arriba. Por sus actos deshonestos y carentes de un valor espiritual, el protagonista bueriano deberá experimentar la imposición de un castigo porque sus actos ya han sido juzgados en razón de la cláusula moral de la conciencia (una cláusula aplicada también al espectador, testigo y juez de la acción dramática).

Al sobrevenir la “catástrofe”, la carrera dramática del protagonista llega a su término y es medida y justipreciada en la balanza de la valuación (que es la balanza de la conciencia tanto del espectador-juez, como del propio personaje), para acreditarse el castigo que inflige el juicio de una conciencia superior y trascendente.

³⁷ Cfr. Frutiger, Adrian. *Signos, símbolos, marcas, señales*. Barcelona, Gustavo Gili, 1985. p.31.

³⁸ Cfr. Cirlot, Juan-Eduardo. *op. cit.* p. 178.

³⁹ Frutiger, Adrian. *ibidem*.

Esta conciencia superior está en el espectador, el cual es revestido durante la representación dramática del don especial de la ubicuidad vertical; un don conferido teatralmente a un público que contempla el “experimento” dramático “en el aire”⁴⁰, desde un lugar privilegiado –el siglo futuro– donde ya se han trascendido las limitaciones humanas.

⁴⁰ En *Tres maestros ante el público*, Bucro habla de la perspectiva aérea cuando valora la teoría esperpéntica de Ramón del Valle-Inclán y el punto de vista del dramaturgo que se erige en “demiurgo” que contempla “en el aire”. “Ese punto de vista, dice, se sitúa en las alturas, pues sólo desde ellas puede advertirse la risible pequeñez de la criatura humana y la endeblez de los mitos que se forja para creerse importante” (*Tres maestros ante el público*. Madrid, Alianza, 1973. p. 35).

3.3.2. El tema de la caída.

En el complejo escénico diseñado por Buero Vallejo para la representación de *El tragaluz*, el desnivel de la oficina editorial denota la verticalidad que ha ganado el personaje trágico, gracias a una coyuntura social favorable: la Guerra Civil. Como consecuencia de esta guerra cainita, Vicente se halla arriba; tipológicamente, es el “vencedor”, como su nombre indica. Sin embargo, para lograr la altura o el prestigio que su calidad de vencedor le merece, ha transgredido el orden reinante en la familia y en la sociedad, y por ello recibe el castigo de manos de El Padre (personaje inspirado, como se ha dicho, tanto en Átropos, como en la idea del “Dios terrible”).

La confrontación que hace Buero de la oficina y del semisótano enmarca la caída del protagonista hacia el final de la obra. Si bien es cierto que la disposición geométrica de nuestro triángulo escénico connota la fuerza de gravedad o de atracción de la tierra, esta idea se expresa en la escenografía mediante la “pared de metro y medio” que subdivide la oposición espacial Oficina-Semisótano, y que se convierte en representación simbólica de un arquetipo de orden materno: el arquetipo del abismo o precipicio. En este sentido, el plano escénico del semisótano representa el abismo simbólico, que a su vez materializa el arquetipo del inconsciente psíquico profundo.

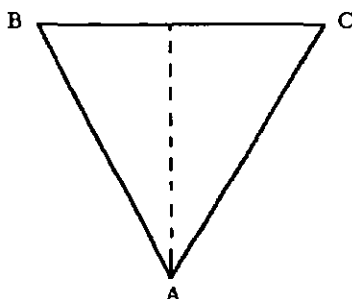
Durante una de las primeras escenas del drama, el “contemplativo” Mario cuenta un sueño de carácter sintomático que anticipa la caída y muerte del protagonista en el abismo de la vivienda subterránea. El sueño es el siguiente:

Había un precipicio... Yo estaba en uno de los bordes, sentado ante mis pruebas... Por la otra ladera corría un desconocido, con una cuerda atada a la cintura. Y la cuerda pasaba sobre el abismo, y llegaba hasta mi muñeca. Sin dejar de trabajar, yo daba tironcitos... y lo iba acercando al borde. Corría ya junto al borde mismo, di un tirón repentino y lo despeñé⁴¹.

Gracias al recurso retórico de la anticipación en el sueño, nuestra figura triangular sufre una modificación, que se expresa con el deslinde de la oposición entre B y C.

⁴¹ Buero, Vallejo, Antonio. *El tragaluz*... pp. 98-99.

La caída del personaje trágico se señala en la imagen mediante una vertical continua que la subdivide, tal como se señala a continuación:



En virtud de la introspección iluminativa, adquirida mediante la contemplación a través del tragaluz escénico, Mario echará de ver que la altura ganada por el hermano mayor ha sido mera consecuencia del arribismo oportunista y le hará caer, despeñándolo al abismo.

El tratamiento de la etapa dramática de la “catástrofe” en *El tragaluz* apunta particularmente hacia el simbolismo de la caída arquetípica, en cuya referencia cultural pueden recordarse algunos mitos de carácter trágico, como el de Adán, en la tradición judeo-cristiana; de los Titanes, de Faetón y de Ícaro, en la mitología griega. Estos relatos siguen un modelo estructural semejante, ya que señalan en su etapa climática la imagen de la caída desde un plano vertical trascendente. El móvil que impulsa a los personajes gira en torno a la idea de ganar la altura del cielo para igualarse a los dioses, es decir, de dominar la dimensión vertical, no obstante la dificultad que supone el condicionamiento psíquico y fisiológico de la horizontal para el hombre⁴².

En lo concerniente a la catástrofe, el arquetipo de la caída señala el resultado de una búsqueda continua, titánica de personajes como Vicente, merced a su vocación arribista por lograr una favorable situación material, en su contexto histórico-social. No obstante, así como parece un medio de castigo frecuente en la tragedia, la caída misma se constituye en posibilidad de salvación que da paso a la *anagnórisis*.

Para analizar el motivo de la caída en la obra que nos ocupa, es necesario esbozar antes algunas consideraciones acerca de los mitos con carácter “catastrófico” que dan pauta para el análisis y la interpretación.

⁴² Adrian Frutiger tiene razón cuando dice: “El movimiento del hombre discurre casi exclusivamente en horizontal; de ahí que esta dimensión le merezca mucha más importancia que la vertical. La horizontal es una medida concreta, algo que se puede controlar, dominar y andar. La tierra es llana; la horizontal teórica es un concepto consistente. Por contra, todo lo que *cae* sobre la tierra sigue un movimiento vertical; se trata de algo que no *es*, sino que *ocurre* (sin que el hombre haya intervenido en ello): el rayo, la lluvia, hasta la radiación solar” (*op. cit.* p. 18).

En el mito bíblico de Adán y Eva, el tema de la caída expresa, como se ha visto, la pérdida de la unidad y de la condición divina, así como la adquisición involuntaria de la condición humana, en razón de la transgresión (el “pecado original”) a la ley del Padre. El destierro del Paraíso, como un castigo, supone esa misma caída desde un plano vertical trascendente hasta un plano horizontal inmanente –símbolo motivado por efecto de la fuerza de atracción de la tierra, de la materia–.

En otro relato, la mitología griega cuenta cómo en su afán de igualarse a los dioses del Olimpo, los Titanes emprendieron la escalada a la montaña sagrada para destronar a los olímpicos y abolir la sujeción a las leyes de la divinidad. No obstante, Zeus, el padre de los dioses y símbolo del espíritu ordenador, castiga a los sublevados con el arma mágica del rayo, derribándolos de la escala construida para el audaz ascenso. En este mito los Titanes representan, según Paul Diel, la tendencia de “hacer desaparecer el espíritu”, de “matar el espíritu”, en tanto que son representación de cierta “tendencia hacia la dominación de los otros: el despotismo”⁴³. Por su pretensión de dominio material antes que espiritual, estos seres míticos se trasladan al teatro bueriano como expresión del afán lucrativo propio de la circunstancia actual⁴⁴. Personajes como Dimas, Valindín y Javier en *Irene o el tesoro*, *El concierto...* y *Música cercana*, respectivamente, son al modo de Vicente caracteres en que tiene lugar el tipo del empresario frío y oscuro, despótico y sediento de poder, cuyo delirio lucrativo puede ser satisfecho únicamente en función de una ética acomodaticia, instituida a costa de la integridad moral y aun física del otro.

El arquetipo de la caída en *El tragaluz* posee asimismo un antecedente referencial en los mitos griegos de Faetón y de Ícaro. Según el primero de ellos, el joven Faetón decidió probar a sus compañeros su filiación con Helio, el dios del sol, y subió al Olimpo para pedir una prueba de su ascendencia divina y rogó al padre que lo dejara conducir por un día el carro solar. Ante el peligro que esa petición temeraria suponía, el padre trató de disuadir al hijo de que abandonara su deseo, pero fue tal la insistencia del joven que Helio tuvo que acceder al ruego. Efectivamente, el inhábil hijo se ve conduciendo el carro solar, pero provocando un caos en cielo y tierra, hasta que Zeus.–ordenador cósmico– le hace caer, arrojando sobre el imprudente joven el rayo fulminante.

La pretensión de “tener” el mismo atributo del padre indica, según Paul Diel, un rechazo al “esfuerzo paciente de la elucidación progresiva que es la tarea propia del espíritu humano”⁴⁵. El joven inexperto cae por querer alcanzar la vertical de modo irresponsable, tal como los audaces Titanes y el desventurado Ícaro.

⁴³ Diel, Paul. *ibid.* p. 139, y Frutiger, Adrian. *op. cit.* p. 18.

⁴⁴ En una escena de la obra, por ejemplo, Vicente es tildado por su hermano como “pequeño dictadorzuelo” y “ridículo aprendiz de tirano”.

⁴⁵ *Ibid.* p. 70.

Otro mito cuenta que para escapar del laberinto en que estaban prisioneros, Dédalo –el constructor del laberinto mismo– y su hijo Ícaro elaboraron unas alas de cera con las que emprendieron el vuelo liberador; mas la temeridad del joven fue tal que quiso acercarse más al sol aun contra la prohibición expresa del padre, y cayó al mar desde la altura que había ganado con las improvisadas alas⁴⁶.

Simbólicamente, el mito informa acerca de la vanidad exaltada de Faetón y de Ícaro para ascender gracias al mismo móvil que impulsa a los Titanes: el afán de poder y la igualdad con los dioses. Los dos jóvenes remontan el cielo y ganan verticalidad, sin acceder por ello a una espiritualidad trascendente; y no podía ser menos porque el impulso que motiva al vuelo está en función de la “exaltación vanidosa”; esto es, por incurrir en la *hybris* de la tragedia. La altivez orgullosa de Ícaro por alcanzar el sol con alas frágiles lo llevan a la muerte y cae nuevamente al laberinto del cual pretendía escapar: el laberinto del inconsciente.

⁴⁶ “El vuelo hacia el sol, dice Paul Del, simboliza la espiritualización; pero el vuelo con la ayuda de las alas de cera no puede ser sino la forma insensata de la espiritualización”. Cabe colegir en este sentido la misma interpretación simbólica para el vuelo desbocado de Faetón en el carro solar.

3.3.3. Caída y mito solar.

El motivo arquetípico de la caída permite considerar la fenomenología del ciclo de vida y muerte del hombre y del mundo manifiesto a sus sentidos, según las imágenes míticas que se presentan en *El tragaluz*, con un protagonista cuya trayectoria dramática sigue el modelo paradigmático del héroe caído. El personaje del mito catastrófico es atraído por la tierra después de encumbrarse con las alas de la “imaginación perversa”. Sin embargo, con la caída, con la muerte, adquirirá la oportunidad de alcanzar la liberación ontológica; así como ocurre con el héroe del llamado mito “solar”⁴⁷, mismo que se estructura de acuerdo con el simbolismo sugerido por el mundo fenoménico.

Simbólicamente, el nacimiento, la muerte y el renacimiento continuos del sol vivificador vienen a ser aquí los grandes motivos que fundamentan la existencia del héroe, que semejante al astro, tendrá que vencer las tinieblas de la noche para adquirir el dominio del mundo.

El ciclo cosmogónico de las grandes mitologías muestra, por ejemplo, al dios triunfando sobre el monstruo o el dragón para poder crear el universo (recuérdense aquí los casos de Marduk venciendo al dragón Tiamat para crear el mundo, de Indra contra Vrtra, de Yahvé contra Rahab –el “monstruo del mar rugiente”, según Job–, y el caso de los dioses escandinavos dando forma al mundo con el cuerpo vencido del gigante Ymir, de acuerdo con las mitologías asirio-babilónica, hindú, judeo-cristiana y germánica, respectivamente⁴⁸).

La concepción cosmológica del mito pone de manifiesto el ciclo de la existencia del héroe en los términos de un nacimiento por la Gran Madre del Mundo –la madre *ctónica*–, el logro de un desarrollo cenital y un descenso, una “muerte” o “caída”, para retornar nuevamente al vientre materno y volver a nacer en otro ciclo de vida.

El destino del héroe del mito está comprendido ineluctablemente en aquel que va “de la tumba del vientre al vientre de la tumba”⁴⁹, tal como dice Joseph Campbell; pues el hombre nace del vientre de la madre y retorna a él con la muerte, en un círculo ineludible,.

⁴⁷ Véase: Jacobi, Jolande. *op. cit.* pp. 141-142.

⁴⁸ Véase: *ibid.* p. 135; además de Campbell, Joseph. *op. cit.* pp. 258-259, y

- Eliade, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino...* pp.70-71; *Lo sagrado y lo profano...* pp. 47-48.

⁴⁹ Campbell, Joseph. *op. cit.* p. 19.

En realidad, esa trayectoria “protagónica” lleva un tratamiento que opera según el ciclo: *nacimiento-muerte-renacimiento*. El descenso o la caída del sol hacia el poniente para retornar, simbólicamente, al vientre cósmico y para regenerarse y volver a nacer es equivalente, en la fenomenología del mito, a ese retorno arquetípico al vientre materno, o *regressus ad uterum*, experimentado por el héroe o por el neófito, durante la iniciación en la caverna, con el fin de regenerarse y volver al mundo luego de lograr un nuevo régimen ontológico.

El tema de la caída no sólo va a adquirir un carácter estrictamente trágico, ya que da razón de la idea de la conclusión de un ciclo de vida. Para la conciencia cosmológica, por el contrario, la muerte representa un acto de liberación por excelencia que da paso a otro nivel de existencia. El motivo no necesariamente tiene un carácter fatalista.

Como representación simbólica, la imagen de la caída al abismo supone siempre dos momentos de indudable carácter significativo. Se trata, en efecto, de un primer momento en que se impone el castigo para la expiación de la falta y para el reconocimiento, de acuerdo con el contexto de que se trate. En una primera instancia, un texto –mítico o no– puede dejar cerrada la posibilidad para la salvación del personaje, adquiriendo así un tono trágico. Pero cuando se da apertura a un segundo momento, la situación no puede ser tan desalentadora, puesto que el personaje caído logra la sublimación y la superación del conflicto, en tanto posibilidad de acceder a un nuevo estado del ser.

En *El tragaluz* el carácter que va de lo trágico a lo “esperanzador” se deduce del doble sentido que adquiere el motivo de la caída. La etapa dramática de la catástrofe no termina para el personaje trágico con su muerte en el semisótano de la escena, sino que simbólicamente se prolonga hasta el primer término de la misma, donde posteriormente reaparecerá bajo el símbolo del hijo futuro y en el vientre materno, que le hará encarnar liberado y regenerado, como Osiris y Horus en el mito egipcio.

La imagen de la caída permite notar de qué manera el carácter numinoso de una fuerza de atracción, como la que supone el arquetipo del vientre –simbolizado ahora mediante el abismo– lleva a la introspección, hacia las profundidades de la psique, para llevar a la conciencia los contenidos que han coadyuvado en la disociación de aquella, de modo tal que pueda lograrse un desprendimiento de las ligas o fijaciones inconscientes.

El descenso a las profundidades del psiquismo interior se halla en estrecha asociación con la idea cosmológica del renacimiento, en el sentido de la renovación y de la conversión del personaje que toma conciencia sobre sí mismo y sobre su entorno, como en los casos de Vicente y de Mario en la obra analizada.

Signo de que ha logrado una renovación ontológica, Vicente alcanzará la salvación en el hijo futuro, en tanto que Mario experimentará la equivalente toma de posición para acceder a un estado de conversión iluminativa, en virtud de la cual asumirá la paternidad del hijo en que encarna el Vicente renovado.

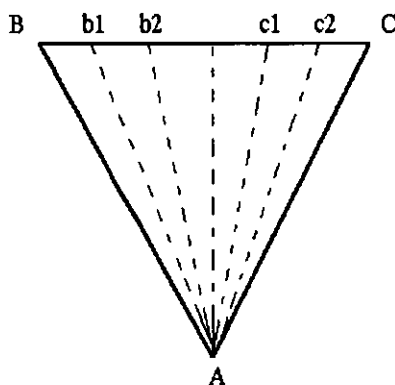
Fundado en la idea mítica del retorno eterno, y con base en el mito solar, el motivo de la renovación periódica deja ver, en *El tragaluz*, que tras la inflexibilidad del fatalismo trágico se descubre el carácter de una obra que lleva siempre implícita una invitación a tener esperanza en la regeneración del hombre futuro.

3.4. Un triángulo escénico.

Importa ahora recordar que la teatralidad lograda por el desnivel de un plano escénico respecto del otro llevó a considerar la idea de una caída y de un retorno simultáneos al abismo del vientre materno, como motivo fundamental del proceso simbólico-arquetípico en *El tragaluz*. No obstante, cabe recordar el planteamiento semiológico sobre el espacio escénico de *El tragaluz*, esbozado hacia el final del primer capítulo. En aquel análisis se hicieron coincidir los tres planos de la escena correspondientes al complejo escenográfico diseñado por el autor para la representación de su obra.

Para una mejor comprensión del análisis se diseñó una figura geométrica triangular con el sistema A –el velador de la terraza– como un vértice apuntando hacia abajo. Descubrimos asimismo que ese primer término funciona como el punto de reunión de los planos principales, en razón de que los ámbitos dramáticos relativos a los personajes Encarna, Vicente, El Padre-La madre y Mario se espacializan gráficamente en los sintagmas visuales b1, b2 y c2, c1.

La figura siguiente esquematizó la idea de un punto central y principal donde confluyen nuestros sintagmas visuales:



La figura muestra sistemáticamente cómo ocurre en abstracto el proceso de significación simbólica que se desarrolla en el espacio dramático estudiado. La significación de la figura subdividida con una vertical continua va en función de un lugar en el que se articula una estructura donde se materializan simultáneamente las imágenes arquetípicas del “descenso a los infiernos” y del “retorno al vientre materno”, asociadas a su vez con el motivo del segundo nacimiento.

El carácter simbólico del espacio escénico de nuestra obra establece una *mitología de la iniciación* cuyos motivos plantean la lucha del hombre por su liberación, mediante un proceso de evolución ontológica que tiende a la unificación y a la totalidad.

El carácter "iniciático" que ha adquirido el espacio escénico lo convierte en representación de ese abismo materno al cual retorna Vicente para alcanzar la posibilidad de un nuevo nacimiento en el hijo futuro. Notemos que un triángulo expresa los principios de "la divinidad, la armonía y la proporción"⁵⁰, y como representación geométrica del principio ternario que representa "un orden intelectual y espiritual en Dios, en el cosmos y en el hombre"⁵¹, el triángulo entraña el simbolismo del equilibrio, del acabamiento integral,

Como ejemplo, téngase en cuenta que la estrella de seis puntas, estrella de David o "sello de Salomón" representa a la divinidad en la tradición judía, ya que Dios representa el estado de una "coincidencia de los opuestos"⁵². Esa imagen es expresión simbólica de la unidad o totalidad, así como del completamiento armonioso de los factores de la psique humana, pues a la luz de las teorías junguianas la conjunción de consciente y de inconsciente supone la totalidad psíquica.

Por otro lado, un triángulo con el vértice trunco representa el aspecto oscuro, pasivo y femenino del agua y la tierra⁵³, como elemento primario del devenir cósmico, y contiene el simbolismo del agua y del sexo femenino⁵⁴, en tanto que el triángulo boca arriba expresa el principio luminoso, activo y masculino de toda manifestación, lo mismo que el *Yang*, complementario activo del *Yin* pasivo, en el taoísmo oriental.

Constituido como un triángulo escénico, el espacio dramático de *El tragaluz* expresa el proceso "iniciático" que establece la introspección a las profundidades del inconsciente y se manifiesta como imagen del arquetipo del vientre materno, de una fuerza capaz de atracción numinosa, como el inconsciente profundo.

El segundo momento que supone la caída del protagonista desde el plano escénico de la oficina editorial al plano del semisótano y de ahí hasta el primer término del espacio representa un proceso de expiación por el "error" que hubo de poner en marcha el ritual purgativo de la tragedia. Sin embargo, dicho proceso expresa ese retorno simbólico a la fuente primordial de la existencia como posibilidad de la regeneración, pues como dice Mircea Eliade, "...la iniciación se reduce, en suma, a una experiencia paradójica, sobrenatural, de muerte y resurrección, o de segundo nacimiento"⁵⁵.

⁵⁰ Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *op. cit.* p. 1020.

⁵¹ *Ibid.* p. 1016.

⁵² Véase: Jung, Carl Gustav. *Respuesta a Job*. tr. Andrés Pedro Sánchez. México, F C E, 1973. p. 74.

⁵³ Cfr. Jung, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos...* p. 192.

⁵⁴ Véase Koch, Rudolf. *El libro de los símbolos*. tr. Eduardo Suárez. México, Tomo Dos, 1994. pp. 59, 122.

⁵⁵ Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos...* p. 157.

Con el desplazamiento de la caída del personaje hacia el primer término de la escena, el simbolismo del complejo escénico adquiere una “estructura obstétrica”.⁵⁶ Este “simbolismo obstétrico” refiere, por supuesto, el tema del nuevo nacimiento y de la regeneración, que siguen a un *regressus ad uterum*, o “reintegración al modo indiferenciado de la preexistencia”⁵⁷. El retorno del personaje al mundo preformal o prenatal expresa la abolición de los contrarios: un acceso al estado no condicionado de la unidad, que supera la dualidad.

⁵⁶ *Ibid.* pp. 166-167.

⁵⁷ Véase: *ibid.* p. 112.

3.4.1. La síntesis arquetípica.

Como se apuntó en la consideración anterior, el sistema A se sitúa en un lugar significativo, puesto que se encuentra fuera de la intersección de los sistemas B y C, y por su sola disposición central en el espacio dramático, configura el vértice de un triángulo trunco, que expresa el carácter “iniciático” –y *obstétrico*– del simbolismo en *El tragaluz*. La convergencia de los sistemas B y C –con sus respectivos subsistemas b1, b2 y c2, c1– en el ámbito central equivale a la unión, tanto de los principios fundamentales, como de los personajes en su calidad de entidades simbólicas.

Establecida como una “caída” hacia el primer término de la escena, la unión de los planos (relativos a entidades simbólicas como Encarna, Vicente, El Padre-La Madre y Mario) materializa un arquetipo específico, que manifiesta una influencia para la renovación y la regeneración de la psique individual. Se trata, en este caso, del arquetipo del “niño eterno”. La influencia numinosa con que se carga la imagen simbólica convierte a ese arquetipo en signo particularísimo del nuevo ciclo renovado después de la muerte⁵⁸.

Expresado mediante la alusión al mito del héroe en un descenso al inframundo, el motivo de la regresión a la fuente primordial implica un proceso iniciático de regeneración o nuevo nacimiento, y la conquista del equilibrio interior, fundado en la totalidad consciente-inconsciente.

Hasta aquí podemos dar cuenta que la *nekyia* psicológica emprendida mediante un *descensus ad inferos* constituye para el protagonista un “viaje por el mar nocturno de sus sustancias psíquicas”, mismo que representa, para Jolande Jacobi, “...una vivencia en la que son los componentes de la psique individual las que participan del renacer, de la resurrección, fusionados en las imágenes arquetípicas del fundamento arcaico colectivo”⁵⁹.

El héroe trágico de la obra analizada logra sublimarse en el hijo, fruto de su vivencia o existencia histórica. Este hijo futuro encarna un símbolo capaz de fusionar en sí mismo esas *imágenes arquetípicas de fundamento arcaico colectivo*.

Personajes como Encarna, Vicente, El Padre, La Madre y Mario vienen a ser, desde este punto de vista, entidades simbólicas en que se descubre un carácter arquetípico con cualidad numinosa.

La fusión significativa de los lugares relativos a dichos personajes-arquetipo en un lugar que se refiere al centro simboliza la unión de los contrarios en un principio de totalidad (la *coincidentia oppositorum*).

⁵⁸ El hijo futuro de Vicente se halla en el vientre de Encarna en las últimas escenas de la obra, lo cual materializa el proceso de significación simbólica del espacio escénico en la obra.

⁵⁹ Jacobi, Jolande. *op. cit.* pp. 168-169.

Precisamente, el arquetipo del “niño eterno”, o *puer aeternus*, se presenta en la obra como una imagen en la cual se supera el principio de la dualidad.

Cabe señalar que en el mundo mítico la oposición de los principios contrarios –masculino-femenino, en este caso– suele unificarse en la figura del niño, un tercer elemento unificador con el cual se constituye un nuevo principio –la nueva familia–⁶⁰, fundado en el motivo mítico del “matrimonio cósmico” o “místico”.

Cuando Mario y Encarna en la última escena del drama se estrechan las manos asumiendo el cuidado del niño, se representa el arquetipo del “casamiento sagrado” como expresión de la unidad o totalidad lograda por el protagonista de la obra⁶¹.

El tema del matrimonio representa, según Joseph Campbell, “la fuente que genera y regenera al mundo y al hombre”⁶²; como conjunción masculino-femenino expresa siempre el motivo de la unión o del apareamiento, símbolo de aquella generación y regeneración del cosmos y del hombre.

Téngase en cuenta aquí que la conciliación de la dualidad suele representarse mediante la imagen de la familia, del “matrimonio sagrado” o *zyzygia*⁶³, es decir, mediante el símbolo de las parejas andróginas de dioses⁶⁴.

El arquetipo de la *zyzygia* se manifiesta en *El tragaluz* en razón de la “alianza de los contrarios”, y mediante el motivo de la unidad, que es la nueva familia, formada por Mario, Encarna y el hijo futuro de Vicente.

Se concluye que en el binomio actancial formado por El Padre y La Madre del pasado se hace uno con la pareja Mario-Encarna del presente, y este a su vez, con la pareja Él y Ella del futuro, significando con ello un nuevo ciclo de existencia en el cual el mundo y el hombre se renovarán. Convertido en símbolo de un futuro prometedor, el hijo –que encarna el Vicente renovado– define la ruptura de las limitaciones humanas, en ocasión de una posible oportunidad ontológica y metafísica proyectada hacia un futuro regenerado, esperanzador.

⁶⁰ Cfr. Miller, Carol. *El profeta alado*. México, Diana, 1990. p. 51.

⁶¹ “El matrimonio místico con la reina diosa del mundo representa el dominio total de la vida por el héroe, porque la mujer es la vida y el héroe es su conocedor y dueño”, dice Joseph Campbell (*ibid.* p. 114).

⁶² *Ibid.* p. 228.

⁶³ Véase Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. tr. Miguel Murnis. Bracelona, Paidós, 1994 (Biblioteca de Psicología Profunda, 14), pp. 52-67.

⁶⁴ Adán y Eva son en la tradición judeo-cristiana un ser hermafrodita o andrógino que reúne los principios masculino y femenino en uno; y, en forma similar, los dioses Shiva y Shakti, en la tradición oriental, aparecen unidos en un mismo cuerpo y se los conoce como “El Señor Mitad Mujer”. (cfr. Joseph Campbell, *op. cit.*, pp. 142-144; 157-159).

CONCLUSIONES.

Considerar el aspecto simbólico y arquetípico de una obra literaria (el texto dramático también es literario) implica aventurarse en ámbitos todavía áridos. El nivel de profundidad del análisis corre el riesgo de quedar, como toda aventura interpretativa, en la mera abstracción, precisamente porque aborda los planteamientos todavía oscuros de la psicología arquetípica.

El estudio que se presenta en este trabajo de investigación ha sido planteado con el fin de ofrecer ciertas pautas para el análisis literario, en función de los postulados de la psicología de Carl Gustav Jung. La riqueza interpretativa de los símbolos y de los arquetipos ha permitido llegar a un nivel de profundidad que no queda en la mera exposición.

En la medida de lo posible, se ha demostrado que un texto trágico posee ciertas estructuras simbólicas que van repitiéndose en infinidad de textos literarios y que se manifiestan con mayor vigor en el mito. Puesto que el arquetipo se manifiesta en los motivos mitológicos que palpitan en la obra, se esbozó en el análisis la búsqueda del significado que el símbolo puede adquirir en el drama de Buero Vallejo.

En este sentido, en función de la interpretación de los niveles de espacio y de personajes, damos cuenta del simbolismo que hay implícito en el trasfondo mítico-arquetípico de la obra. Analizar el trasfondo mítico de una obra equivale a dar con el problema de la investigación. Para el punto de vista que aquí se sigue, el análisis culmina en la demostración de las estructuras simbólicas que palpitan en obras con semejantes características estructurales. La riqueza polisémica de una obra literaria está influida muchas veces por el trasfondo mítico en que se apoya el código de referencias culturales de la misma.

Cuando se ha dicho que la obra de Buero posee un carácter trágico, o "catastrófico", el interés se orienta hacia la simbología de un gran puñado de textos que arrancan de la mitología antigua. El simbolismo profundo de la obra puede aclararse si se parte del supuesto que determinadas estructuras simbólicas se repiten incesantemente, pues tienen su origen en el *inconsciente colectivo*.

Puesto que en el mito palpitan los contenidos del inconsciente que prefiguran el hecho artístico, el símbolo arquetípico se prefigura así como una entidad plenamente significativa que facilita el acto de la traducción, o interpretación, del contenido subyacente de un texto.

Por lo demás, las estructuras simbólicas de la obra se hacen visibles cuando se van registrando los diferentes “momentos” en que se manifiesta el aspecto arquetípico de las mismas. Como se ha hecho en el trabajo, el análisis lleva a demostrar la idea, hipotética, de que la obra se define como la unidad donde cristaliza una imagen primordial en la significación profunda del texto: el arquetipo del vientre materno.

Como una particularidad característica, el arquetipo o la imagen arquetípica donde éste aparece se prefigura en el hecho literario como una entidad plena de significado que facilita el acto de la traducción del contenido subyacente de la obra.

La interpretación de los arquetipos lleva a establecer un punto de referencia con el cual valorar el aspecto positivo, o “esperanzador”, de una tragedia que, al igual que una gran diversidad de relatos, postula la sublimación ontológica, y aun espiritual, del héroe en aras de la caída y de la muerte.

En nuestras consideraciones se esboza el aspecto significativo que el símbolo arquetípico mantiene en la psicología del texto. Es precisamente el hecho fenomenológico del arquetipo el fundamento por el cual se da una interpretación de la obra en los niveles considerados.

La significación que se plantea para algunos símbolos tiene, sin embargo, ciertas limitaciones; una de las cuales consiste en dar con el significado adecuado para las imágenes recurrentes en la obra.

La escasez de material bibliográfico acerca del símbolo y del arquetipo —amén de los planteamientos oscuros y abstractos del propio Jung, por ejemplo— conducen frecuentemente a postulados cuyo desarrollo queda en un nivel meramente expositivo, sin llegar a la interpretación.

Ese es precisamente un obstáculo que trató de salvarse en el análisis. No sólo ha sido posible hacer un registro de los símbolos arquetípicos que aparecen en una obra como *El tragaluz*, sino que se ha tratado de ofrecer una interpretación psicológica del significado de esas entidades referenciales.

El hecho está en esbozar para el arquetipo el significado, y aún la fenomenología, en que radica la forma de un elemento simbólico. En el aspecto bibliográfico se requiere dilucidar primero cuáles son los llamados arquetipos, y después encontrar el dato que especifique su valor psicológico en un hecho literario. Se necesita, entonces, tratar de esclarecer las formulaciones de los postulados junguianos acerca de imágenes cuya significación se precisa a través del texto, como se ha pretendido hacer.

En un nivel de búsqueda, registro e interpretación del símbolo y de la imagen arquetípica, el análisis deja de ser una mera formulación superficial, carente de descripción y traducción alguna, pues el problema no consiste en especificar en qué situación apremiante aparece un arquetipo, sino en tratar de aclarar su significación profunda por la manera en que aparece en la obra.

Se propone dar un paso hacia esa segunda instancia de traducción para llegar a un desarrollo más completo. El caso no sólo es plantear que el espacio escénico de la obra se expresa como una imagen arquetípica; por el contrario, debe pensarse que éste se encuentra materializado a partir de un proceso fenoménico de creación, y en función de la acción dramática propuesta.

Si consideramos, por ejemplo, que el arquetipo del llamado *inconsciente colectivo* aparece sin rasgos de temporalidad, habría de preguntarse si existe alguna relación entre las imágenes simbólicas de orden materno que aparecen en la configuración rupestre de las grutas iniciáticas del paleolítico, y los símbolos de la caverna y del inframundo de los cuales hacen uso numerosos autores.

En realidad, es el arquetipo el que establece una relación de correspondencia simbólica con carácter de intemporalidad, pues la caverna vale tanto para el hombre del paleolítico, como el semisótano donde se sitúa al hombre moderno en *El tragaluz*, en recuerdo de la alegoría de la caverna donde Platón suponía prisionero al hombre de su tiempo y de todos los tiempos.

A lo largo de nuestro estudio, se han tratado de determinar los puntos que puedan llevar hacia una interpretación de *El tragaluz*, en sus niveles de espacio y de personajes, y sin pretender agotar la materia de análisis, se ha querido ofrecer una aproximación al texto de Antonio Buero Vallejo.

Sin duda, para el estudio del teatro, el espacio dramático sobre el cual se mueven los personajes da unidad a una propuesta teatral, a la vez que determina, en cierta medida, el núcleo de la acción con que ésta adquiere un carácter teatral, significativo. Ese es el motivo por el cual se justifica aquí el análisis del espacio escénico con base en la acción del personaje.

En la obra se trató de descubrir la fenomenología del simbolismo implícito en el trasfondo mítico-arquetípico de la misma. Por un lado se valoró el aspecto simbólico de los personajes en el trasfondo mítico-arquetípico de la obra, y por otro, se determinó el simbolismo con que se carga el complejo escénico sobre el cual se mueve el personaje.

Con un plano como el que supone un “cuarto de estar de una modesta vivienda instalada en un semisótano”, se ha recordado al antro subterráneo de la alegoría platónica, y eso es significativo, desde un punto de vista psicológico, puesto que ambos símbolos son representación arquetípica del vientre materno.

En *El tragaluz* se representa un simbolismo codificado a la luz de los ritos iniciáticos de renovación y de nuevo nacimiento, es decir, un simbolismo como el que sigue la estructura de los llamados ritos de iniciación, gracias a los cuales el candidato o neófito, y postrer iniciado, logra acceder cosmológicamente a un nuevo nivel de existencia.

Asimismo notamos que el tema mítico de la caída guarda estrecha relación con el motivo del *descenso a los infiernos*, en cuanto que ambas imágenes participan en la obra de un mismo proceso de reelaboración, cuya fenomenología parte de la conciencia del mundo físico del autor trágico.

Según estos términos, se ha visto cómo el arquetipo del vientre materno, en relación con el inconsciente, y ligado a su vez con el símbolo de la tierra, ejerce una cierta fuerza de atracción –*numinosa*, diría Jung– que da paso al impulso de introspección en la profundidad interior del inconsciente psíquico. Éste es precisamente el motivo profundo subyacente en una tragedia como *El tragaluz*, en el que el protagonista cae al abismo de su propio interior para purgar su culpa.

El simbolismo del espacio tiene mucho que ver aquí con la conciencia trágica, ya que las dimensiones guardan íntima correspondencia con el ciclo de vida y muerte. El tema de la muerte conduce, desde este punto de vista, al motivo de la *catástrofe* o caída, como una posibilidad de regeneración para el protagonista, tal como se plantea en el rito de iniciación, cuyo simbolismo refiere, a su vez, el motivo del *segundo nacimiento*.

Elaboramos, una figura geométrica que fuera esquemática del proceso de significación del complejo escénico analizado. En este sentido, ha sido pertinente mostrar cómo se da en abstracto el simbolismo de la verticalidad del personaje, de su caída y retorno al vientre materno y, finalmente, de su regeneración. La confluencia de los lugares relativos a los personajes en el vértice inferior del triángulo trunco hacen notar, precisamente, la solución de los arquetipos en el motivo del *niño eterno* y de la nueva familia.

Las consideraciones aquí esbozadas pretenden guiar al estudio de los símbolos y de los arquetipos como una vía de acceso al relato trágico. Como un acercamiento a la obra dramática, el análisis se orienta al investigador que dirija su interés al estudio de los símbolos y de los arquetipos y sus implicaciones psicológicas en el texto “catastrófico” o “trágico”.

El campo de visión no se restringe, por supuesto, sólo a la obra dramática de Antonio Buero Vallejo, y puede ofrecer pautas de interpretación para diversos textos, con las premisas esbozadas a lo largo de dos capítulos. Como material de consulta, el trabajo puede apoyar como ejemplo introductorio de las teorías junguianas acerca de los símbolos arquetípicos en la literatura.

No se pretende en el planteamiento llegar a determinar el grado de evolución y correspondencia de un símbolo de una época a otra. Se considera, sí, el dato como punto de contacto para establecer un límite al campo de referencias del símbolo arquetípico, y precisamente, con el fin de valorar esas imágenes en *El tragaluz*. El análisis del símbolo, tal como se presenta aquí, lleva, no obstante, a planteamientos cuestionables, pero no por ello desdeñables.

ANEXO 1*

El experimento suscita sobre el espacio escénico la impresión, a veces vaga, de los lugares que a continuación se describen.

El cuarto de estar de una modesta vivienda instalada en un semisótano ocupa la escena en sus dos tercios derechos. En su pared derecha hay una puerta. En el fondo, corto pasillo que conduce a la puerta de entrada a la vivienda. Cuando ésta se abre, se divisa la claridad del zaguán. En la pared derecha de este pasillo está la puerta del dormitorio de los padres. En la de la izquierda, la puerta de la cocina.

La pared izquierda del cuarto de estar no se ve completa: sólo sube hasta el borde superior de la del fondo, en el ángulo que forma con ella, mediante una estrecha faja, y en su parte inferior se extiende hacia el frente formando un rectángulo de metro y medio de alto.

Los muebles son escasos, baratos y viejos. Hacia la izquierda hay una mesa camilla pequeña, rodeada de dos o tres sillas. En el primer término de la derecha, silla contra la pared y, ante ella, una mesita baja. En el rectángulo inferior de la pared izquierda, un vetusto sofá. Algunas sillas más por los rincones. En el paño derecho del fondo, una cómoda. La jarra de agua, los vasos, el frutero y el cestillo del pan que sobre ella descansan muestran que también sirve de aparador. Sobre la mesita de la derecha hay papeles, un cenicero y algún libro. Por las paredes, clavados con chinchetas, retratos de artistas y escritores recortados de revistas, postales de obras de arte y reproducciones de cuadros famosos arrancadas asimismo de revistas, alternan con algunos viejos retratos de familia.

El amplio tragaluz que, al nivel de la calle, ilumina al semisótano, es invisible: se encuentra en la cuarta pared y, cuando los personajes miman el ademán de abrirlo, proyecta sobre la estancia la sombra de su reja.

El tercio, izquierdo de la escena lo ocupa un bloque cuyo lado derecho está formado por el rectángulo inferior de la pared izquierda del cuarto de estar. Sobre este bloque se halla una oficina. La única pared que de ella se ve con claridad es la del fondo, que forma ángulo recto con la estrecha faja de pared que, en el cuarto de estar, sube hasta su completa altura. En la derecha de esta pared y en posición frontal, mesa de despacho y sillón. En la izquierda y contra el fondo, un archivador. Entre ambos muebles, la puerta de entrada. En el primer término izquierdo de la oficina y de perfil, mesita con máquina de escribir y silla. En la pared del fondo y sobre el sillón, un cartel de propaganda editorial en el que se lee claramente <<Nueva Literatura>> y donde se advierten textos más confusos entre fotografías de libros y de escritores; algunas de estas cabezas son idénticas a otras de las que adornan el cuarto de estar.

Ante la cara frontal del bloque que sostiene la oficina, el velador de un cafetín con dos sillas de terraza. Al otro lado de la escena y formando ángulo con la pared derecha del cuarto de estar, la faja frontal, roñosa y desconchada, de un muro callejero.

Por la derecha e izquierda del primer término, espacio para entradas y salidas.

En la estructura general, no se advierten las techumbres: una extraña degradación de la luz o de la materia misma vuelve imprecisa la intersección de los lugares descritos; sus formas se presentan, a menudo, borrosas y vibrátiles.

* Se transcriben aquí textualmente las acotaciones que Buero Vallejo elabora para el espacio escénico de *El tragaluz*. Es pertinente hacerlo así, ya que la precisión de las mismas llevaron al planteamiento general del trabajo.

BIBLIOGRAFÍA:

- BUERO VALLEJO, Antonio. *El tragaluz*. Madrid, Castalia, 1985 (Castalia Didáctica, 9).
 - *Tres maestros ante el público*. Madrid, Alianza Editorial, 1973.
 - *En la ardiente oscuridad. Un soñador para un pueblo*. 8ª ed. Madrid, Espasa Calpe, 1984 (Austral, 1510).
 - *Historia de una escalera. Las Meninas*. 9ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1985 (Austral, 3).
- *El teatro de Buero Vallejo. Texto y Espectáculo*. "Actas del III Congreso de Literatura Española y Contemporánea". Málaga, Universidad de Málaga, Anthropos, 1990 (Ámbitos Literarios, 34).
- *Antonio Buero Vallejo: Premio "Miguel de Cervantes" 1986*. Barcelona, Anthropos, 1987 (Ámbitos literarios / Premios Cervantes, 12).
- DOMÉNECH, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo*. Madrid, Gredos, 1973.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra, 1981.
- "La tragedia" en Díaz Plaja, Francisco. *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*. Barcelona, Noguer, 1958.
- BOREL, Jean-Paul. *El teatro de lo imposible*. Madrid, Guadarrama, 1966.
- CORTINA, José Ramón. *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo*. Madrid, Gredos, 1969.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Teatro español contemporáneo*. Madrid, Guadarrama, 1957.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis. *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1982.
- MARCURÍE, Alfredo. *Veinte años de teatro en España*. Madrid, Editora Nacional, 1959.
- GIULIANO, William. *Buero Vallejo y Alfonso Sastre...* Nueva York, Las Américas, 1971.
- AMATE, Juan J., et al. *Curso de literatura española*. Madrid, Alhambra, 1983.
- ALATORRE, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. México, Gaceta, 1986.
- BOBES Naves, Mª del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Taurus, 1987.
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. tr. Francisco Torres Monreal. Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989 (Signo e imagen).
- CASTAGNINO, Raúl. *Teoría del teatro*. Buenos Aires, Nova, 1956 (Iniciación Cultural, 3).
- TORO, Fernando de. *Semiótica del teatro*. 2ª ed. Buenos Aires, Galerna, 1989.
- GUTIÉRREZ Flores, Fabián. *Teoría y praxis de semiótica teatral*. Salamanca, Universidad de Valladolid, 1993.
- ARISTÓTELES. *El arte poética*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970 (Austral, 803).
- PAVIS, PATRICE. *Diccionario del teatro*. tr. Jaume Melendres. Barcelona, Paidós, 1998
- BOAL, Augusto. *El teatro del oprimido*. tr. Graciela Schmilchuk. México, Nueva Imagen, 1980.
- BENTLEY, Erik. *La vida del drama*. tr. Alberto Vanasco. México, Paidós, 1985.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. tr. Nicolás Rosa. México, Siglo XXI, 1992.
 - *Análisis estructural del relato*. 4ª ed. tr. Beatriz Dorriots. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
- ECO, Umberto. *La estructura ausente*. tr. Francisco Serra Cantarel. Barcelona, Lumen, 1975.
- PLATÓN. *Diálogos*. 19ª ed. México, Porrúa, 1981.

- GÓMEZ Robledo, Antonio. *Platón. Los seis grandes temas de su filosofía*. México, F C E.
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. 2ª ed. tr. Ernestina de Champourcin. México, F C E, 1975 (Breviarios, 183).
- JUNG, Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Caralt, 1977 (Biblioteca Universal Caralt, 96).
 - *Arquetipos e inconsciente colectivo*. tr. Miguel Murrms. Barcelona, Paidós, 1994 (Biblioteca de Psicología Profunda, 14).
 - *Respuesta a Job*. tr. Andrés Pedro Sánchez Pascual. México, F C E, 1973.
- JACOBI, Jolande. *Complejo, arquetipo y símbolo en la psicología de C. G. Jung*. tr. Alfredo Guéra Miralles. México, F C E, 1983.
- FRANZ, Marie-Louise von. *C. G. Jung. Su mito en nuestro tiempo*. tr. Alfredo Guéra. México, F C E, 1982.
- EVANS, Richard. *Conversaciones con Jung*. tr. Humberto Mesones Arrollo. Madrid, Guadarrama, 1968 (Punto Omega, 15).
- STORR, Anthony. *Jung*. tr. Lluís Pujadas. Barcelona, Grijalbo, 1972.
- NICHOLS, Sallie. *Jung y el tarot*. tr. Pilar Basté. 2ª ed. Barcelona, Kairos, 1991.
- CHEVALIER, Jean y Allain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. 3ª ed. tr. Alfredo Guera Miralles. Barcelona, Herder, 1991.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 5ª ed. Barcelona, Labor, 1982.
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. tr. Luisa Josefina Hernández. México, F C E, 1972 (Biblioteca de Psicología y Psicoanálisis).
- ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus, 1992.
 - *Lo sagrado y lo profano*. 3ª ed. Tr. Luis Gil. Barcelona, Guadarrama, 1979 (Punto Omega, 2).
- GUÉNON, René. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. tr. Michel Valsan. México, Ediciones "Valle de México" (Temas de Eudeba).
- FRUTIGER, Adrian. *Signos, Símbolos, Marcas, Señales*. tr. Rodrigo Carles Sánchez. Barcelona, Gustavo Gili, 1985.
- DIEL, Paul. *El simbolismo en la mitología griega*. tr. Mario Satz. Barcelona, Labor, 1976 (Colección Labor, 202).
 - *Dios y la divinidad*. tr. Ligia Arjona. México, F C E, 1986 (Colección Popular, 341).
- BEIGBEDER, Oliver. *La simbología*. tr. Roberto Alcaráz. Barcelona, Oikos-Tau, 1971 (¿Qué sé?, 17).
- GOLDMAN, Lucien. *El hombre y lo absoluto. El Dios oculto*. tr. Juan Ramón Capella. Barcelona, Península, 1985 (Historia, Ciencia, Sociedad, 32).
- *Diccionario terminológico de ciencias médicas*. 13ª ed. Barcelona, Salvat, 1994.
- FROMM, Erich. *¿Tener o ser?*. Tr. Carlos Valdés. México, F C E, 1982.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La mala conciencia*. tr. Juan José Utrilla. México, FCE, 1987.
- FRUTIGER, Adrian. *Signos, símbolos, marcas, señales*. tr. Rodrigo Carles Sánchez. Barcelona, Gustavo Gili, 1985.
- KOCH, Rudolf. *El libro de los símbolos*. tr. Eduardo Suárez. México, Tomo Dos, 1994.
- MILLER, Carol. *El profeta alado*. México, Diana, 1990.
- *Evangelios apócrifos*. tr. Edmundo González Blanco. México, C N C A, 1995 (Cien del Mundo).