

## ESTUDIO MONOGRAFICO: FORMAS Y SIGNIFICADOS DEL ESPACIO ESCENICO EN *EL TRAGALUZ*

*El tragaluz* se encuentra sin duda (con *El concierto de San Ovidio*, con *Las meninas*) entre 105 dos o tres mejores dramas que Buero ha dado al teatro. También entre las obras que han causado un mayor impacto entre el público. La razón seguramente se encuentra en estas palabras del autor:

Por sus conexiones con la guerra civil -la primera obra española que enfocó ese tema desde un punto de vista de vencidos-, por su crítica a la sociedad de consumo de la postguerra y a sus injusticias, su impacto social fue enorme y prolongadísimo: el mayor de todos los míos.

Ahora bien, siempre según el autor, «me he limitado a descubrir el caso concreto de unas personas «que no pudieron tomar el tren» en el sentido que realmente le corresponde: en el de tomar «el tren de la vida» y no en ningún sentido restringido y politizado». Se trata, en definitiva, de un intento especialmente acertado de síntesis o integración de los diversos elementos propios de su dramaturgia: a pesar del cierto ambiente de ciencia-ficción en que Buero *envuelve* este «experimento en dos partes», la obra es de un realismo inequívoco, y hasta extremo; las significaciones simbólicas características se acumulan (la oscuridad y la luz, la contemplación y la acción, los verdugos y las víctimas...), contagian al espacio escénico (*el tragaluz*, *el tren...*) y son llevadas al límite (por ejemplo, la identificación del personaje de *el Padre* con Dios, tan insistentemente sugerida); los conflictos existenciales y las tensiones sociales e históricas (la guerra, nada menos) que los originan o los significan alcanzan grados de intensidad verdaderamente extremos; la concepción trágica de Buero se plasma, se respira en ésta como en ninguna otra pieza quizás; incluso las preocupaciones por problemas de técnica teatral (espacio, participación) no están ausentes, aunque tampoco, afortunadamente, se reflejan de una manera tan forzosa o tan «deliberada» como en los «efectos de inmersión» de piezas posteriores. Acaso como consecuencia de la gran ambición sintética que la define, *El tragaluz* resulta una obra plagada en su textura de nudos de ambigüedad o, mejor, de polisemia, que Buero asume y considera no un «pecado por defecto» sino una «virtud por exceso».

La obra presenta, a nivel profundo, la estructura (tan frecuente en teatro) de «drama judicial»: el primer delito, símbolo original de todos los demás, se cometió muchos años antes del inicio de la acción dramática, en el transcurso de la cual se produce el «desenmascaramiento» o revelación del mismo y su castigo. En una estación atestada, al final de la guerra, una familia, padres y tres pequeños, luchan por tomar uno de los trenes repletos que van a Madrid. Al hijo mayor, Vicente, le ha sido confiado, por ser el más fuerte, un saquito con las escasas provisiones y unos botes de leche para la pequeña Elvirita. Más ágil que los demás, logra escalar la ventanilla de un retrete lleno de soldados. El resto de la familia no consigue subir. El tren arranca. Vicente forcejea; pero no baja. Elvirita muere de hambre pocos días después. En el seno de la familia se impone la versión de que Vicente forcejeaba para bajar del tren, sin conseguirlo. La escena culminante de la obra se concibe como un «juicio». Mario, el hermano menor hace las veces de juez o, mejor, de fiscal.

MARIO. Soy un juez. Porque el verdadero juez no puede juzgar. Aunque ¿quién sabe?  
¿Puede usted juzgar, padre...?

Presentes, de una u otra forma, están las víctimas de Vicente. Las antiguas: El Padre loco, afectado de una ambigua mezcla de desatino y lucidez, la Madre, que «se engaña de buena fe [...] ¿Cómo hubiera podido resistir sin inventarse esa alegría» y el hermano acusador:

MARIO. ¡...! También aquel niño que te vio en la ventanilla del tren es tu víctima. Aquel niño sensible, a quien su hermano mayor enseñó, de pronto. cómo era el mundo.

Las más recientes: Encarna, su secretaria, a la que «utiliza» como amante, y Eugenio Beltrán (que «sólo está en efigie», lo mismo que en la obra sólo está presente en las palabras de los personajes), el escritor víctima de las «fobias literarias, o políticas» del nuevo grupo económico que controla la editora en la que trabaja Vicente, con la complicidad servil de éste. Incluso está presente la primera y la más inocente de las víctimas, Elvirita, en el recuerdo de todos y también en el personaje de Encarna, a la que el Padre confunde, dentro

de su lúcido desatino, en ocasiones, con ella. En el breve «proceso» se restaura la verdad («siempre es mejor saber, aunque sea doloroso. [...] Y aunque el saber nos lleve a nuevas ignorancias»). Mario recuerda:

MARIO. [...]«¡Baja! ¡Baja!», te decía (padre) lleno de ira, desde el andén... Pero el tren arrancó... y se te llevó para siempre. Porque ya nunca has bajado de él.

Y acusa:

MARIO. [...] ¿Cómo no ibas a poder bajar? ¡Tus compañeros de retrete no deseaban otra cosa! ¡Les estorbabas! (*Breve silencio.*) Y nosotros también te estorbábamos. La guerra había sido atroz para todos, el futuro era incierto y, de pronto, comprendiste que el saco era tu primer botín. No te culpo del todo; sólo eras un muchacho hambriento y asustado. Nos tocó crecer en años difíciles... ¡Pero ahora, hombre ya, si eres culpable! Has hecho pocas víctimas, desde luego; hay innumerables canallas que las han hecho por miles, por millones. ¡Pero tú eres como ellos! Dale tiempo al tiempo y verás crecer el número de las tuyas... y tu botín.

Vicente, a solas con el Padre, cuya «locura» tiene sin duda su raíz en el incidente, confiesa, asume al fin su culpa:

VICENTE. [...] Es cierto, padre. Me empujaban. Y yo no quise bajar. Los abandoné, y la niña murió por mi culpa.

El Padre, a pesar de su extraño trastorno (o precisamente por él), es el verdadero juez:

VICENTE. [...] Le hablo como quien habla a Dios sin creer en Dios, porque quisiera que él estuviese ahí... (*El Padre deja lentamente de mirar la postal y empieza a mirarlo, muy atento.*) Pero no está, y nadie es castigado, y la vida sigue.

Se equivoca. En medio del ruido ensordecedor del tren, que invade la escena, el Padre, arrebatado, dará muerte al hijo culpable.

La estructura espacial de la obra es de una considerable complejidad. Al espectador se le propone un «experimento»: existe, pues, en primer lugar, un ámbito en el que se mueven los «investigadores» (*El y Ella*) que lo llevan a cabo.

a) Este espacio de la investigación no se «localiza» de manera precisa en ningún lugar de la sala ni de la escena. En la primera aparición, al comenzar la obra, *El y Ella* entran por el fondo de la sala, suben después a la escena por una escalerilla, y finalmente salen por ambos laterales. Son personajes pertenecientes a un remoto futuro de la Humanidad, en el que

... los otros —ellos— lograrán un mundo en el que el hombre dominará la historia, será su protagonista y motor, sin dejarse aplastar por ella [...].

Buero nos presenta el humano «sueño» de un mundo futuro en el que la evolución técnica, los adelantos científicos estarán al servicio del hombre; no para oprimirle sino para servirle, logrando rescatar el pasado. El conocimiento será más progresivo y total, la realidad objetiva y subjetiva se entremezclan.

(J. VERDÚ DE GREGORIO.)

Precisamente en eso va a consistir el experimento: en rescatar una historia del «pasado» que es el presente del espectador, una historia, según ellos, «como tantas otras, oscura y singular». Esta inmensa distancia (y no sólo de tiempo) que separa al público de los investigadores hace imposible que compartan del todo un ámbito dramático. Estos se encuentran en algún sitio que no es el del espectador (la sala) ni el de la historia (la escena), en un espacio inmaterial, definido consecuentemente por la luz:

La luz que ilumina a la pareja de investigadores es siempre blanca y normal. Las sucesivas iluminaciones de las diversas escenas y lugares crean, por el contrario, constantes efectos de lividez e irrealidad.

Eso leemos en la acotación inicial. Nótese el juego: el mundo de la investigación y el de lo investigado se oponen mediante la luz, pero de modo inverso a como cabría esperar, presentando como real (e identificando con él al público, por tanto) el de estos personajes de «ciencia-ficción» y como irreal el de la familia del tragaluz (que el público, a su vez, sabe inserto en su realidad y hasta en su «superrealidad»). La función sobre el público de estos

personajes extraños y el «metaespacio» dramático que llenan es el de mantenerlo en una ambigua situación participativa respecto a la acción, acercándolo y alejándolo al mismo tiempo de ella.

La inmaterialidad de este primer ámbito escénico se corresponde, por otra parte, con el carácter incorpóreo de los personajes. José Osuna, que dirigió la obra en su estreno, habla de «lo que realmente era lo más importante en ellos: sus palabras»; se podría decir que lo único, que estos personajes *son* sus palabras y que escénicamente se alteraría apenas su función dramática si fueran sustituidos por voces «en *off*».

- b) En un distinto plano de realidad, a la vez inferior y superior, «el experimento suscita sobre el espacio escénico la impresión, a veces vaga, de los lugares que a continuación se describen». Estos lugares son tres, y ocupan la escena, no sucesiva, sino simultáneamente. Tal división del escenario en espacios escénicos yuxtapuestos es muy del gusto de Buero, que la utiliza con frecuencia, antes (*Un soñador para un pueblo*) y después (*La detonación*).

El posible efecto antirrealista que podría suscitar queda contrarrestado al quedar perfectamente explicada tal distribución de la escena dentro de la lógica del «experimento», que consiste en «visualizar» fragmentos significativos de la historia inventada. Otra vez, paradójicamente, la envoltura de irrealidad en que se nos ofrece la historia contribuye a acentuar el realismo de la misma. Los tres lugares de la acción nos parecen cargados de significación simbólica, y cada uno puede definirse como ámbito o «territorio» de un personaje o grupo de personajes. Hasta su «ubicación» no nos parece carecer de sentido.

I. El primero de los escenarios aparece elevado, en un plano superior, sobre los otros dos, es el ámbito de Vicente, y representa su despacho en la editora para la que trabaja. Si la guerra o la sociedad humana en general (tal como es hoy) separa a los que fueron capaces de subir al «tren de la vida» de aquellos otros que quedaron marginados, enterrados en la oscuridad de los sótanos o simplemente en la calle, la oficina de Vicente es el lugar de los primeros; puede, pues, dentro del mundo simbólico de la obra, identificarse con el *tren* y se opone inequívocamente a los otros dos, ámbitos de la marginación. La diferencia de altura marcada no responde por cierto a un principio meramente funcional. Su semantismo nos parece claro. En una de las visitas —cada vez más frecuentes— que Vicente realiza al semisótano en que vive su familia, el hermano menor, su oponente, le advierte:

MARIO. *Bajar aquí es peligroso para ti... ¿o no lo sabes?*

La oficina es así el mundo del arribismo, del poder, de los verdugos, de los que, ante la alternativa de aplastar o ser aplastados, optan por lo primero. Vicente «está instalado» en este ámbito, pero otros dos personajes pisan su suelo a lo largo de la obra. Encarna, la secretaria, no pertenece a este mundo, y vive en un constante desasosiego por el temor de ser arrojada de él, de ser despedida, miedo que fomenta y del que se sirve Vicente, para mantenerla bajo su dominio. Es una víctima, quizás a pesar suyo. Mario, como Vicente, ha elegido lo que es:

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 (*se incorpora un poco; habla con gravedad*). Tú y yo hemos podido elegir, afortunadamente. Yo elijo la pobreza.

También Mario trabaja para la editora, pero no «pertenece» a ella. Su trabajo es eventual, marginal: corrige pruebas de imprenta en su propia casa. Su preparación supera ampliamente su cometido, y en un momento de la obra recibirá la propuesta, por boca de su hermano, de «integrarse» en su mundo, de «subir al tren», propuesta que rechazará sin dudar un instante, ya que él ha asumido el papel de víctima -pero también de juez- de todo lo que Vicente representa.

Este primer espacio, en el último instante de la obra, en el momento de la esperanza, permanece significativamente vacío y sumido en la oscuridad.

II. En el segundo ámbito escénico, «el velador de un cafetín con dos sillas de terraza», que forma cuerpo con «la faja frontal, roñosa y desconchada, de un muro callejero», encontramos el «lugar» de Encarna, el escenario de su amor por Mario, de su «engaño» a Vicente, de sus esperas un poco al margen (pero como víctima, como presa) de la lucha que va envolviendo a los hermanos y también de sus imaginaciones, del fantasma de la prostitución que se cierne sobre ella y que toma cuerpo sobre esta parcela del escenario en el

personaje mudo de «una prostituta barata» que «ronda ya los cuarenta años».

En la acotación inicial se sitúa este espacio «ante la cara frontal del bloque que sostiene la oficina», es decir, a nivel del suelo del escenario, marcadamente «debajo» de aquella. Sin embargo en el estreno de la obra «se montaron el bar y la oficina en plataformas superiores, modificando un tanto la estructura del complejo escénico que pide Buero en la acotación». (J. Osuna.) Las razones que da el director para este cambio son: funcional una (permite mayor espacio para el escenario principal, al montar los otros dos sobre carros con ruedas), y de significado dramático la otra (acentuar «esa sensación de pozo a la que tan insistentemente se refiere el texto» en el semisótano de la familia). Sin embargo, es claro que, dentro del esquema binario reiterado en la obra, los que suben al tren y los que se quedan en el andén, los «triunfadores» y los marginados, los de arriba y los de abajo, el espacio a que nos referimos pertenece a los segundos: tanto los dos personajes mudos adscritos a él, la «golfa» y el «camarero flaco y entrado en años», como el propio Mario y el personaje «representativo» del lugar, Encarna.

ENCARNA. Yo... soy de pueblo. Me quedé sin madre de muy niña [...]. Mi padre siempre decía: tú saldrás adelante. Se colocó de albañil, y ni dormía por aceptar chapuzas. Y me compró una máquina, y un método, y libros... [...]. Pero se mató. Iba a las obras cansado, medio dormido, y se cayó hace tres años del andamio (*calla un momento*). Y yo me quedé sola. ¡Y tan asustada! Un año entero buscando trabajo.

Ahora, como secretaria de Vicente en la editora, tampoco ha logrado consolidar su situación, instalarse:

VICENTE. [...] ¿No sabes que escribe «espontáneo» con equis? ¿Que confunde Belgrado con Bruselas? Y como no aprendió a guisar, ni a coser, no tiene otra perspectiva que la miseria..., salvo a mi lado.

Por tanto, se trata de un espacio «de víctimas», situado en el mismo nivel (o ligeramente más alto) que el semisótano, pozo absoluto de la marginación íntegra. Al mismo tiempo es la única representación de la calle, esa calle cuya visión parcial, a través del tragaluz, tanta importancia tiene para los habitantes del sótano. Es también el lugar más apartado del conflicto central y por lo tanto del pasado. La oficina sigue siendo el tren de años atrás, y el semisótano, la sórdida, la nocturna sala de espera. Sólo este fragmento de la terraza de un cafetín, la calle, es un espacio del presente. Por eso la proyección esperanzada hacia el futuro con que acaba la obra se hace desde allí.

Es cierto que también Vicente irrumpe en este ámbito; pero sólo una vez, y casualmente, como un intruso (lo mismo, por otra parte, que en la «cueva» familiar); no viene a él, sino que sorprende allí a Encarna, en el lugar que es sobre todo el del amor de Encarna y Mario, quebrado por un tiempo y restaurado al final.

III. El espacio escénico fundamental de la obra es el que representa «el cuarto de estar de una modesta vivienda instalada en un semisótano» y al que habría que adscribir a tres personajes centrales: Mario, la Madre y el Padre. (¿Por qué la designación general de éstos frente a los nombres propios de los demás?) El carácter de víctima de este último resulta ser el más complejo: de una parte, por ser «de la madera de los que nunca se reponen de la deslealtad ajena» es sujeto paciente de su marginación, de su «locura», pero, de otra, como Mario, ha elegido su lugar en el mundo:

MARIO. [...]. Mi padre estaba empleado en un Ministerio, y lo depuraron... [...]. Y años después, cuando pudo pedir el reingreso [...]. no quiso hacerlo.

Por eso precisamente puede ser juez, «el juez».

El papel de la Madre en el conflicto es más difícil de definir. De cualquier forma no compartimos la opinión de Doménech en el sentido de que «su posición en el desarrollo del drama es unívoca y de carácter primordialmente funcional». ¿Por qué, entonces, ese paralelo en la forma de designación con el Padre? ¿No está sugiriendo un paralelo de sus funciones respectivas? No es descabellado en absoluto sostener que Mario se confunde cuando dice que ella «se engaña de buena fe». Pensamos que, en realidad, esta «madre silenciosa en su tragedia y entregada a los demás, que se esfuerza por ofrecer ternura y alegría en medio de la sordidez» conoce la verdad, pero procura «olvidar y hacer olvidar la amargura y las consecuencias de un drama en el que *ella, también, fue víctima*» (J. Verdú de Gregorio). Representa nada menos que una manera distinta, más humanizada quizás, de encarnar el drama que sin duda siente profunda y vivamente:

MARIO. ¿Te acuerdas mucho de Elvirita, madre?

LA MADRE. (*Baja la Voz.*) Todos los días.

MARIO. Los niños no deberían morir.

LA MADRE. (*Suspira.*) Pero mueren.

Su función consistirá en intentar desesperadamente evitar el «juicio», el desenlace fatal. La simplicidad de sus argumentos. («No hay que complicar las cosas... ¡y hay que vivir!») no debe impedirnos ver la grandeza trágica de su empeño. Es el único personaje quizás de la obra que está de parte de la vida y no de la muerte: «Yo sólo quiero que cada uno de vosotros viva lo más feliz que pueda...» Por último, podemos pensar que es, paradójicamente (en cuanto representa la visión entrañable, afectiva de los hechos), quien los vive con la máxima lucidez: «comprende» quizás (aunque no sepa expresarlo) antes que Mario, que necesita para ello que Vicente muera:

MARIO. Yo no soy bueno; mi hermano no era malo. [...] El quería engañarse... y ver claro; yo quería salvarlo... y matarlo. ¿Qué queríamos, en realidad? ¿Qué quería yo? ¿Cómo soy? ¿Quién soy? ¿Quién ha sido víctima de quién?

El simbolismo de este espacio fundamental de la acción, al que repetidamente se compara en la obra con un «pozo» es claro y aparece de forma explícita en el diálogo:

MARIO. [...] No se vive de la rectitud en nuestro tiempo. ¡Se vive del engaño, de la zancadilla, de la componenda...! Se vive pisoteando a los demás. ¿Qué hacer entonces? O aceptas ese juego siniestro... y sales de este pozo..., o te quedas en el pozo.

El contraste mismo que en este ambiente crean los modernos electrodomésticos que Vicente pretende introducir (sobre todo, ese aparato de televisión destruido por el Padre en un ataque de ira) funciona eficazmente como una denuncia a la nueva sociedad de consumo.

El semisótano es el hogar de las víctimas, la sala del juicio a la que concurren todas en el momento decisivo del castigo, de abandonar la contemplación y actuar. Nuevamente puede notarse una construcción simbólica paradójica: el sótano es el ámbito de la oscuridad, de las tinieblas, pero, a la vez, el pozo de la luz, de la verdad que baja a buscar una y otra vez Vicente hasta encontrar la muerte: su castigo.

La verdadera complejidad del espacio escénico se manifiesta en el momento de abordar la descripción, no de los diferentes lugares dramáticos aisladamente, sino de su articulación lineal a lo largo de la obra. De una manera aproximada, simplificando no poco y valiéndonos de las notaciones introducidas en la descripción anterior, podría representarse la «secuencia» espacial de la obra así:

*Parte primera:* A<sub>1</sub> / I-(III) / I-(II)-(III) / I-III / III / III-(II) / A<sub>2</sub> / II / A<sub>3</sub> / I / III-(I) / III / III-II / A<sub>4</sub>.

*Parte segunda:* A<sub>5</sub> / III-(I) / III-(I)-(II) / III / III-(II) / III / A<sub>6</sub> / III / A<sub>7</sub> / II / II-(III) / A<sub>8</sub>.

Las barras (/) separan lo que, de una manera no rigurosa, podemos considerar «cuadros». Dentro de cada uno de ellos se cierra entre paréntesis el ámbito escénico en que se desarrolla una escena «muda», que generalmente, se encuentra subordinada a la del espacio, principal, del diálogo; aunque no siempre ocurre así, al menos de una forma clara. En el cuadro descrito como tercero de la parte primera, por ejemplo, se podría discutir la subordinación del lugar II al I, desde el punto de vista dramático. Esta relación, sin embargo, es clara si se considera, no el cuadro tercero aislado, sino el conjunto formado por el segundo, tercero y cuarto.

Buero ha explicitado la estructura del drama en dos partes, la primera de carácter expositivo o, si se quiere, de «planteamiento», y conteniendo la segunda el «nudo» y el desenlace del conflicto, el juicio y el castigo. Una descripción correcta debiera distinguir de estas dos partes fundamentales los tres últimos «cuadros», que constituyen un «epílogo» perfectamente diferenciable del resto. Tal distinción queda señalada en el esquema por la doble barra (/). De la mera constatación de los continuos cambios de lugar que se producen a lo largo del drama se podrían deducir consecuencias equivocadas. A pesar de esta variedad, la obra no presenta ciertamente una estructura «episódica», abierta, lineal, narrativa, como, por ejemplo, la «comedia» española del Siglo de Oro, el drama romántico o, más

recientemente, el teatro épico, sino que ofrece, por el contrario, el carácter reconcentrado, circular, «dramático», de la obra «en actos», en la línea de las dramaturgias clásica o naturalista.

Ello puede ponerse en relación con el carácter subjetivo o «interior» que cobran determinadas escenas. El aludido cuadro tercero es uno de los casos más claros: Vicente critica las manifestaciones literarias de narrador omnisciente, del tipo: «Fulana, piensa esto o lo otro», que Beltrán utiliza. Buero, como burla y condena de esta opinión, claramente oportunista, de su personaje, hace que sobre el espacio II se visualice el pensamiento de Encarna. El diálogo sirve en esta ocasión para subrayar el carácter «no real» de la escena. Sin embargo, lo más frecuente en la obra es que los contornos entre las acciones que corresponden a hechos reales y las que visualizan pensamiento o imaginaciones aparezcan borrosos, confundiendo deliberadamente unas y otras. Es, según explican los investigadores, una de las condiciones del experimento:

ELLA. ¿Dónde está la barrera entre las cosas y la mente?

EL. Estáis presenciando una experiencia de realidad total: sucesos y pensamientos en mezcla inseparable.

Nótese, a este respecto, que todas las escenas que se desarrollan en el semisótano durante la parte primera aparecen precedidas del sonido del tren, y éste es, según los investigadores «el único sonido que nos hemos permitido incluir por cuenta propia».

ELLA. [...] Lo utilizamos para expresar escondidas inquietudes que, a nuestro juicio, debían destacarse. Diréis, pues, un tren; o sea, un pensamiento.

Pensamiento que habría que referir al personaje de Vicente. ¿Podría considerarse todo el drama desarrollándose en la conciencia de éste? La parte segunda ofrece una utilización más sobria de este recurso de ambigüedad. En ella está siempre presente, iluminado, como espacio principal, el semisótano (véase el esquema), lo que acentúa su grado de objetividad, y sólo se escucha, de nuevo, el sonido del tren en el momento supremo de la muerte de Vicente a manos del Padre.

No se podría cerrar esta consideración sin apuntar al menos la importancia del elemento escenográfico que da título a la obra: el tragaluz. Muy significativa nos parece su localización «en la cuarta pared». A través de él puede definirse un nuevo ámbito o lugar de la acción: la sala ocupada por los espectadores. El tragaluz representa así la frontera entre dos mundos: el del espectador (el de la calle a la que mira) y el del semisótano (el de las víctimas). Todo un universo de significaciones se desprende de esta consideración. La «manía de que el tragaluz es un tren» en que se empeña el Padre ¿no podría considerarse una forma sutil de acusación al público? Recordemos el doble significado del tren en la obra, símbolo a la vez del origen causal de la tragedia y del arribismo o «instalación» en el mundo que resulta de aquélla. Cuando, al final de la parte primera, el Padre suplica a los niños (¿tal vez la «generación inocente?»): «¡Cuidad de Elvirita!» y «¡Esperadme!...», situado cara al público, ante el tragaluz invisible, el espectador no podrá evitar sentir esas palabras como dirigidas a él mismo en alguna medida. Visto desde el otro lado, el tragaluz representa el punto de vista de los habitantes de sótanos, de los marginados, los «contemplativos» que preservan una «pureza» tal vez culpable también.

VICENTE. [...] Eso se queda para los ilusos que miran por los tragaluces y ven gigantes donde debieran ver molinos.

La alusión quijotesca, tan oportuna, confirma este sentido.

Cinco veces interviene el tragaluz en la acción dramática, al ser abierto por alguno de los personajes, proyectando sobre el interior «la sombra de su reja» y de las figuras de la calle que pasan ante él. La primera ocasión se produce como rememoración de un juego infantil protagonizado por los hermanos y consistente en reconstruir con la imaginación las escenas callejeras, de las que el tragaluz sólo ofrece un aspecto fragmentario. Se transparenta la conexión, en el plano del significado, con el mito griego de la caverna y, a través de él, con una de las constantes temáticas de Buero: el mundo de la oscuridad y las sombras como símbolo de la limitación del conocimiento humano para alcanzar «la verdad». Ya mayores, cada uno de los hermanos proyecta su personalidad al participar en este juego, en el que Mario cuenta con la ventaja que le proporciona el ejercicio de la «contemplación». Vicente no «ve» nada hasta que, poco a poco, su imaginación va despertando y descubre, con la ayuda de Mario, en las sombras callejeras los fantasmas de su culpa (cree reconocer por un instante a Eugenio Beltrán). Un momento a destacar:

MARIO. [...] (*Ante otra sombra, que se detiene*): ¿Y éste? No tiene

mucho que hacer. Pasea.

*(De pronto, la sombra se agacha y mira por el tragaluz. Un momento de silencio.)*

EL PADRE. ¿Quién es ése?

*(La sombra se incorpora y desaparece.)*

VICENTE. *(Incómodo.)* Un curioso...

MARIO. *(Domina con dificultad su emoción.)* Como nosotros. Pero ¿quién es? El también se pregunta: ¿quiénes son éstos? Esa sí era una mirada... sobrecogedora. Yo me siento... él...

Al final de la parte primera asistimos a la conversación del Padre con los niños de la calle, a los que confunde con sus propios hijos. Manifiesta así el deseo imposible de devolverlos a la infancia para poder entroncarlos de otra manera en la vida.

Ya en la parte segunda, estando solos en la estancia Vicente y el Padre, éste abre el tragaluz. Las palabras que llegan a través de él resultan extrañamente coincidentes con diversos aspectos del conflicto. Se oye primero «¡Corre, que no llegamos!» «¡Sí, hombre! ¡Sobra tiempo!» y comenta el Padre: «No quieren perder el tren.» Más tarde, en otras voces se oye el nombre de Vicente y el Padre, exaltado: «¡Hablan de mi hijo!» Por fin, las voces de una pareja que reflejan el último de los conflictos morales que afectan a Vicente. La voz femenina insiste, ante las evasivas de las masculinas: «Si tuviéramos hijos, ¿los protegerías?» En palabras de Buero «no se sabe si se trata de una obsesión de Vicente o si, efectivamente, la pareja ha pronunciado las palabras. Pero no se descarta la coincidencia significativa» y, más adelante, «la coincidencia es algo que creamos nosotros, claro está. No se trata de un ángel mensajero que la lleve a cabo».

El momento climático de la obra se abre y se cierra con dos referencias al tragaluz. Tras la confesión de Vicente «se oyen unos golpecitos en los cristales. El Padre mira al tragaluz con repentina ansiedad. El hijo mira también, turbado». Después de matar a su hijo, el Padre lo abre «para mirar afuera». Y, leemos en la acotación, «Nadie pasa»... Por fin, en el epílogo, que se abre a la esperanza, las últimas palabras:

MARIO. Quizás ellos, algún día, Encarna... Ellos, sí, algún día... Ellos...

pueden quedar referidas, además de al hijo que Encarna lleva en su vientre, a las «sombras de hombres y mujeres» que se proyectan sobre el semisótano inundado de un «vago rumor callejero». La Madre, «con los ojos llenos de recuerdos», es el último personaje que se queda, de frente, mirando, a través del tragaluz, al público, a nosotros.