

Una investigación en torno a la memoria: *El tragaluz*, de Antonio Buero Vallejo

Dos investigadores de una sociedad futura presentan públicamente un “experimento”: la visualización de escenas de un pasado remoto que han logrado rescatar mediante instrumentos científicos, y que tienen como protagonista a una familia española de los años 60. Este es el argumento de *El tragaluz*, obra de Antonio Buero Vallejo estrenada en 1967. El drama presentado por los Investigadores, al que en adelante nos referiremos con el término *drama interno*, se ajusta a la tendencia realista que caracteriza a gran parte de la producción bueriana. A su vez, el elemento de ciencia-ficción convierte a *El tragaluz* en una obra experimental, como lo sugiere su subtítulo: “Experimento en dos partes”. En este trabajo nos proponemos analizar la función que desempeñan el experimento científico de los Investigadores y el experimento dramático de Buero Vallejo en relación con el que, en nuestra opinión, constituye el tema central de la obra: la memoria.

En un primer análisis, el recurso de enmarcar la obra en una sociedad futura imaginaria puede parecer un mero alarde tecnicista, o un intento de eludir la censura franquista, puesto que la crítica del régimen se proyecta desde una sociedad imaginaria que supuestamente ha superado los males que aquejaban a la humanidad del siglo XX. Sin embargo, el propio Buero Vallejo ha enfatizado el importante papel que desempeñan los Investigadores: “Para mí, *El tragaluz*, sería inconcebible sin estos personajes. No entiendo esta obra, me resulta literalmente incomprensible despojada de los ‘investigadores’ ” (cit. en Casa 289). Algunos críticos han señalado que su función esencial es la de provocar en el público un distanciamiento, o “extrañamiento”, al modo brechtiano. Al ser transformados, a instancias de los Investigadores, en miembros de una sociedad futura, los espectadores se enfrentan a su presente histórico con objetividad:

Si no os habéis sentido en algún instante verdaderos seres del siglo veinte, pero observados y juzgados por una especie de conciencia

futura; si no os habéis sentido en algún otro momento como seres de un futuro hecho ya presente que juzgan, con rigor y piedad, a gentes muy antiguas y acaso iguales a vosotros, el experimento ha fracasado. (106)

Pero, al mismo tiempo, el experimento los transforma en coparticipantes de los sucesos dramatizados. No sólo colaboran con los Investigadores en la recuperación del pasado, sino que, además, este proceso es paralelo al que emprenden, dentro del drama interno, el Padre y Mario. En este sentido, los personajes dramáticos son, para los espectadores, análogos a las figuras anónimas que el primero pretende salvar de su anonimato en postales y revistas, aunque con una diferencia: mientras que éstas se hallan congeladas en un instante del pasado, aquéllos evolucionan espacial y temporalmente, cumpliendo en cierta medida el deseo expresado por Mario de poder “seguir el hilo” de los individuos de las fotos (59). Por otra parte, los protagonistas comparten con las personas que Mario observa por el tragaluz la pertenencia al presente, gracias a lo cual los espectadores pueden reconocerse en ellos, de la misma manera que Mario se identifica con los transeúntes: “Yo me siento...él...” (63)

El tragaluz puede ser definida como una indagación en torno a la memoria. En primer lugar, reproduce un experimento cuyo objeto es el rescate del pasado y que es justificado, en las intervenciones dramáticas de los Investigadores, por la importancia de la memoria: “debemos recordar incesantemente, para que el pasado no nos envenene” (88). Paralelamente, las escenas que conforman el drama interno relatan el proceso de recuperación de la memoria por parte de los protagonistas. Durante 25 años, los miembros de la familia de Vicente se han esforzado por olvidar el pasado e ignorar su influencia sobre el presente. Vicente y la Madre sostienen que a él le fue imposible bajar del tren que lo separó de la familia y provocó la muerte de su hermana, y atribuyen la locura del Padre a causas fisiológicas. Por su parte, Mario confiesa que “Durante muchos años he querido convencerme de que recordaba mal; he querido creer en esa versión que toda la familia dio por buena” (101). Por último, si bien el Padre es el único que ha conservado intacto el recuerdo de lo sucedido, en lugar de asumirlo e instar a su familia a hacer lo mismo, ha optado por refugiarse en un estado de locura, real o aparente, desde el cual intenta re-hacer el pasado, aun siendo consciente de la futilidad de ello.

En una de sus últimas intervenciones, los Investigadores declaran que “Durante siglos tuvimos que olvidar, para que el pasado no nos paralizase” (88). Esta exhortación al olvido, que puede aplicarse a situaciones históricas como la posguerra española, en las que el énfasis sobre el pasado puede dificultar el proceso de normalización de la vida social, es especialmente válida si tenemos en cuenta que el régimen franquista era el

más interesado en conservar *cierta* memoria del pasado, concretamente la existencia de dos Españas enfrentadas, como justificación permanente de la guerra y la dictadura. Sin embargo, y en contradicción con lo anterior, el olvido tiene consecuencias trágicas para los personajes de *El tragaluz*: desintegración de la familia, asesinato de Vicente a manos de su padre y reclusión de éste en un sanatorio psiquiátrico, desposeído de su máspreciado objeto, las tijeras con las que llevaba a cabo el rescate de la individualidad, y con las que, al asesinar a Vicente, resucitó simbólicamente a su hija muerta. Como los escritores de la generación del 98, Buero Vallejo considera que el conocimiento del pasado es esencial para la comprensión del presente. Porque, como señala Unamuno, “lo olvidado no muere, sino que baja al mar silencioso del alma, a lo eterno de ésta”, lo que él denomina “subconsciente popular” o “intrahistoria”, y desde allí, participa en la construcción del presente y el futuro (19). De modo análogo, y pese a sus esfuerzos por olvidar, los recuerdos de los protagonistas perviven en su subconsciente, del cual es un símbolo el sótano en que viven, hasta que emergen a la superficie consciente 25 años después de producirse los hechos.

Podemos conjeturar que si la familia hubiese enfrentado desde un principio la deslealtad de Vicente y su responsabilidad en la muerte de Elvirita, el futuro habría sido muy distinto. Es posible que Vicente hubiese asumido entonces su culpa —en gran medida justificada por las circunstancias— y su castigo; con ello no sólo habría salvado la vida, sino que el egoísmo demostrado en aquella ocasión no habría pasado a dominar todos sus actos. Por otra parte, sus padres y su hermano habrían podido salir del “pozo”, el oscuro semisótano en el que han vivido desde el final de la guerra, y que simboliza su difícil situación económica y su encierro en un mundo de frustración. Aunque, en realidad, tampoco Vicente ha abandonado el “pozo”: no sólo retorna cada vez con más frecuencia a la casa de sus padres, sino que describe su oficina, precisamente el símbolo de su triunfo social y económico, como un “agujero” (18). Lo dicho puede ser extrapolado a la memoria colectiva: si la sociedad española hubiese asumido su responsabilidad por los sucesos de la guerra civil y la primera posguerra —por ejemplo, la traición de los vencidos— tal vez la dictadura no se hubiese eternizado en el poder, condenando a la población a vivir en un “pozo”.

Pero *El tragaluz* trasciende las circunstancias nacionales: los Investigadores utilizan el drama de la familia protagonista como ejemplo de los males imperantes universalmente hasta por lo menos el siglo XXII, los cuales, aparentemente, han sido superados por su sociedad. Así, tras el asesinato de Vicente comentan: “El mundo estaba lleno de injusticia, guerras y miedo. Los activos olvidaban la contemplación; quienes contemplaban no sabían actuar” (105). La universalidad del drama se manifiesta

también en las referencias a otros países. Por ejemplo, la alusión a “una Editora” de París remite a la existencia, más allá de las fronteras españolas y de los regímenes dictatoriales, de instituciones represivas afines a “la Editora” para la cual trabaja Vicente. Por otra parte, el hecho de que Encarna tenga su réplica en una mujer austriaca y, al mismo tiempo, se identifique con la prostituta que aparece varias veces en escena, universaliza el valor simbólico de esta última: la traición a los propios principios por necesidad de supervivencia, económica —en el caso de Encarna— o psicológica —en el caso de los restantes personajes de la obra.

Sin embargo, la reivindicación de la memoria que lleva a cabo Buero Vallejo a través de sus personajes no está exenta de contradicciones. En primer lugar, se sugiere que una excesiva concentración en el pasado puede nublar la conciencia del presente. En este sentido, tienen cierta validez las acusaciones de Vicente contra su padre y su hermano. Al primero le reprocha que, mientras que se preocupa obsesivamente por establecer la identidad de las figuras que recorta de postales y revistas, sea incapaz, o aparente serlo, de reconocer a su familia (tampoco se reconoce a sí mismo ante el espejo): “No pregunte tanto quiénes son los que pasan, o los que están en esas postales... Nada tienen que ver con usted y muchos de ellos ya han muerto. En cambio, dos de sus hijos viven... Tiene que aprender a reconocerlos” (75). La actividad del Padre, que simbólicamente representa un rescate de la individualidad y es por tanto positiva, supone, al mismo tiempo, una forma de autoengaño —a las figuras de las postales las puede inventar— y una evasión del presente; actitudes que se manifiestan también en su constante identificación con Vicente-niño. Al asumir el papel de éste, el Padre pretende borrar su subida al tren y los sucesos posteriores; decir lo que Vicente no dijo: “¡Tengo que volver con mis padres!” (32) Del mismo modo, su asesinato de Vicente constituye, más que un castigo por la culpa cometida por éste 25 años antes, un intento de evitarla y, a la vez, de exorcisar su propio remordimiento por haber sido él quien indujo a Vicente a subir al tren; remordimiento que se manifiesta en su insistencia sobre la necesidad de velar por los hijos. Por otra parte, Vicente se burla de que, pese al gran interés de Mario por dilucidar el carácter de las personas que pasan ante el tragaluz, actividad que le permite “volver un poco a nuestro tiempo de muchachos”, no se haya molestado en conocer verdaderamente a Encarna, la mujer con la que desea casarse (60).

Por consiguiente, del mismo modo que la negativa a enfrentar el pasado dificulta la comprensión del presente y puede “envenenar”, un excesivo enfoque sobre el primero puede enmascarar un esfuerzo por eludir la actualidad. Como señala Unamuno con respecto a “los tradicionalistas”, utilizando una de las metáforas centrales de *El tragaluz*: “Viven en el presente como somnámbulos [sic], desconociéndolo e ignorándolo... Lo creen un caos; es que *los árboles les impiden ver el bosque*. Es en el fondo

la más triste ceguera del alma” (21; subrayado nuestro). De ello puede deducirse que el rescate del pasado emprendido por la sociedad de los Investigadores no tiene por objeto profundizar en el conocimiento del presente, sino, por el contrario, obstaculizarlo; la exhortación al olvido que citamos anteriormente puede tener la misma motivación. Así, mientras presentan una apología de la individualidad, expresada en su utópico objetivo de poder estudiar una por una todas las vidas pasadas, “rescatar de la noche, árbol por árbol y rama por rama, el bosque infinito de nuestros hermanos”, y en su valoración positiva de la pregunta que obsesivamente repite el Padre, “¿Quién es éste?”, los Investigadores carecen por completo de individualidad (106). No sólo aparecen designados anónimamente como “Ella” y “El”, sino que no se distinguen en nada la una del otro; son plenamente intercambiables.¹ Sus palabras parecen una lectura a dos voces de un guión ya escrito, posiblemente por el “Consejo” al que invocan en varias ocasiones: “El Consejo ha dispuesto que los experimentadores usemos el léxico del tiempo que se revive”; “El Consejo promueve estos recuerdos para ayudarnos a afrontar nuestros últimos enigmas” (13; 106). El hecho de que tanto el experimento propiamente dicho, como los gestos y palabras de los Investigadores dependan de una instancia anónima superior a ellos, constituye la más clara expresión del mensaje de desesperanza que contiene *El tragaluz*. La historia de los protagonistas se cierra con la esperanza, expresada por Mario, de que “Quizá ellos algún día” tendrán una vida mejor (109). Pero esta esperanza es negada por la evidencia de la continuidad de la historia, cuyos valores negativos se transmiten no sólo de una generación a otra, sino incluso de una civilización a otra: en las tres épocas históricas a las que directa o indirectamente se refiere la obra, existe una institución anónima, cuya importancia es subrayada por el uso de la mayúscula, que controla la vida de los personajes. Durante la República el Padre trabajaba en “un Ministerio”, y a ello se debe en parte la tragedia posterior; fue depurado, seguramente por otro “Ministerio”, al terminar la guerra (39). Durante el franquismo, Vicente trabaja en “la Editora” —ésta cambia de nombre en el transcurso de la obra, pero continúa siendo designada del mismo modo—, institución que condena al escritor Eugenio Beltrán al silencio y, al mismo tiempo, obliga a Vicente a traicionar sus principios. Y en la sociedad del futuro es “el Consejo” quien dicta el experimento que presentan los Investigadores.

Lo dicho entronca con otra de las ideas centrales de *El tragaluz*: la escasa fiabilidad de la memoria, debido en gran medida a su manipulación por parte del poder, como lo muestra el hecho de que el experimento de recuperación del pasado esté dirigido por “el Consejo”. Los Investigadores señalan que “los sonidos son irrecuperables”, y que han debido restablecer los diálogos correspondientes a las imágenes visualizadas interpretando el movimiento de los labios y utilizando computadoras (14). Por este motivo, la autenticidad de las palabras procedentes del tragaluz,

que son esenciales para la comprensión de la obra puesto que revelan el remordimiento de Vicente y de su padre, es dudosa. Ello no demuestra que exista un intento deliberado de manipular a los espectadores; simplemente alude al carácter cientificista de su sociedad, y a la insuficiencia de la tecnología. Sin embargo, los Investigadores confiesan que han añadido un sonido artificial para señalar las instancias en las que se observa la materialización de un pensamiento: “Oiréis, pues, un tren; o sea un pensamiento” (15). Lo significativo es que ellos mismos desconocen hasta qué punto las imágenes rescatadas son reales o imaginadas, como lo indican en su segunda intervención en la obra: “Sabéis todos que los detectores lograron hace tiempo captar pensamientos(...)La presente experiencia parece ser uno de esos casos” (37; subrayado nuestro). El ruido del tren no sólo insinúa al espectador una interpretación determinada de los hechos, sino que, además, dificulta la percepción total del drama: así, en la escena del asesinato de Vicente el ruido del tren es tan intenso que impide escuchar las palabras de los personajes, palabras que podrían haber sido deducidas como las demás. Se trata, por tanto, de una forma de censura, la cual se manifiesta también en la supresión de escenas completas por parte de los Investigadores: “Los fragmentos rescatados de esos días no son imprescindibles” (69). Aunque la descripción de las escenas desechadas corrobora su escasa importancia, su supresión puede indicar una manipulación intencional, como la que lleva a cabo Vicente cuando rechaza una de las postales que Encarna ha seleccionado para el Padre, aduciendo que a éste no le gustan las postales sin gente; más tarde se sabrá que en la postal censurada aparecía un tren, el símbolo literal de su traición a la familia.

La manipulación que ejercen los Investigadores o, mejor dicho, “el Consejo” a través de ellos, se extiende a todos los niveles de la obra. Los Investigadores no sólo manipulan a los espectadores en tanto que testigos de su experimento, sino también como público de *El tragaluz*, puesto que al destacar la importancia de ciertos elementos influyen sobre la interpretación del drama:

Ella: Recordaréis que su hermano se lo había dicho: ‘Tú vuelves cada vez con más frecuencia...’

El: El resto de la historia nos revelará los motivos. (70)

Ello constituye un reflejo de la manipulación de los espectadores, en tanto que españoles de los años 60, por parte del régimen franquista, el cual, a su vez, aparece simbolizado por la Editora, la institución que controla, directa o indirectamente, a todos los personajes. A nivel profesional, Vicente funciona como símbolo de Franco: Mario lo acusa de ser un “dictadorzuelo”, entre otras cosas porque dirige la operación para silenciar a Beltrán; sin embargo, él es, a su vez, manipulado por el nuevo grupo financiero —asume la maniobra contra Beltrán amenazado con la pérdida de su empleo—, del mismo modo que el poder de Franco dependía de otras

instituciones (83). Significativamente, una de las obras de Beltrán, cuya traducción Vicente intenta impedir, lleva por título "Historia secreta", en alusión a la existencia de distintas versiones del pasado (83). Por otra parte, Vicente utiliza un sobre "azul", el color franquista por excelencia, para entregarle a su madre el dinero con el que pretende comprar su olvido del episodio del tren, y le regala un televisor con la intención de que así el Padre, como los españoles de la época, "estará más sujeto en casa" (29; 21). Por último, en la Editora se elabora la versión del pasado a la cual tendrá acceso el Padre: es ahí donde Encarna reúne, bajo la supervisión de Vicente, las postales y revistas para él. Las diversas manipulaciones señaladas crean un intrincado juego de espejos, en el que interviene la obra misma: ésta no sólo expresa la ideología del autor, sino que está doblemente mediatizada por el sistema franquista, a través de la censura oficial y la autocensura a que obliga ésta. Y, a otro nivel, está sujeta a la manipulación por parte del director de la puesta en escena, el cual puede modificar o suprimir fragmentos del texto dramático.

La manipulación externa de la memoria se manifiesta aún a otro nivel, aunque en este caso se trata de una manipulación de signo positivo: los personajes no recuperan la memoria por sí mismos, sino inducidos por otros. Así, el Padre, con sus continuas referencias a trenes y salas de espera, es quien obliga a Mario a enfrentarse a sus recuerdos; a su vez, éste los plantea a su madre y a Vicente; y, aunque es el Padre quien desencadena el proceso, él no asume plenamente su memoria sino a raíz de la confesión de culpa por parte de Vicente. Del mismo modo, a través de *El tragaluz*, Buero Vallejo pretende contribuir a que los espectadores recuperen su memoria, individual y colectivamente.

Además de estar al servicio del poder, la memoria es, por su propia naturaleza, fragmentaria e imperfecta: "Condenados a elegir, nunca recuperaremos la totalidad de los tiempos y las vidas" (88). Los Investigadores sólo captan un número limitado de fragmentos del pasado, los cuales, además, carecen de sonido: en el intervalo de tiempo en que transcurren los sucesos dramatizados existen lagunas de hasta una semana. Falta, por ejemplo, la escena de la visita de Encarna a los padres de Mario, la cual podría contener elementos esenciales para la comprensión de la historia, sobre todo si tenemos en cuenta que el episodio central de *El tragaluz*, la subida de Vicente al tren, demuestra cómo un solo incidente puede modificar el curso de varias vidas. Los vacíos visuales, al igual que la falta de sonido, han de ser suplidos por la imaginación o la deducción. Así, al principio de la segunda parte los Investigadores señalan que durante ocho días no presenciaron ningún encuentro entre Mario y Encarna; su conclusión, aunque plausible, es completamente gratuita: "Sin duda no lo hubo" (69). La insuficiencia de la memoria se manifiesta simbólicamente en los intentos del Padre por determinar la identidad de los individuos del pasado. Depende para su actividad del material que Encarna selecciona, con la

aprobación de Vicente, e influida por los que cree ser sus gustos y por el material limitado del que ella misma dispone. Por otra parte, el Padre sólo puede “salvar” de las postales a aquellas figuras que aparecen de cuerpo entero y la identidad de éstas sólo puede ser conocida de modo aproximado, “Porque no basta con responder ‘Fulano de Tal’, ni con averiguar lo que hizo y lo que le pasó. Cuando supieras todo eso tendrías que seguir preguntando...” (58) La situación de Mario ante el tragaluz es similar: sólo le es posible captar a los transeúntes que pasan ante el tragaluz abierto, y sólo percibe piernas y fragmentos de conversación. En cuanto al recuerdo propiamente dicho, la obra hace referencia a su fragilidad y selectividad, pero también a su recuperabilidad. En este sentido, es ilustrativa la evolución en la actitud de Mario con respecto a la locura de su padre. En un principio fija su aparición 19 años antes, en una noche en que lo oyó delirar, sin tener en cuenta que con anterioridad pudieron haberse producido episodios similares de los que no fue testigo. Por otra parte, recuerda este dato sólo porque el médico insiste en averiguar los antecedentes de la enfermedad: “Como no volvió a suceder en tantos años, lo había olvidado” (34). Más tarde, a medida que se enfrenta al pasado, recuerda que la misma noche de la huida de Vicente el Padre tuvo un acceso de locura.

Otro de los factores que distorsionan la memoria lo constituye el que esté inevitablemente filtrada por la subjetividad. La carga simbólica del tragaluz —y de *El tragaluz*— cobra en este sentido especial relevancia. Por medio de él, los personajes se ponen en contacto con la realidad exterior y reproducen el pasado. Sin embargo, el hecho de que el tragaluz no sea visible en escena, sugiere que las imágenes que ofrece son puramente subjetivas. Así, el Padre identifica a los tres niños que se asoman al tragaluz con sus tres hijos; y, al hacerlo, re-crea el pasado, puesto que la niña ha superado la edad a la que murió Elvirita. Por su parte, a través del tragaluz, Vicente percibe la materialización de su remordimiento con respecto a Eugenio Beltrán, a una chica llamada Luisa y a Encarna. Significativamente, en el primer caso es Mario quien instiga este remordimiento, una muestra más de la manipulación a que se ve sometida la memoria. Y si tenemos en cuenta que el tragaluz da título a la obra, podemos postular que uno de los objetivos de ésta es generar un sentimiento de culpa en el espectador, al hacer que se sienta corresponsable de la dictadura.

Sin embargo, y pese a todo lo dicho, la memoria, tanto individual como colectiva, es “verdadera”. En primer lugar, porque, como lo expresa Mario con respecto a sus observaciones ante el tragaluz: “Todo puede ser mentira [pero] Lo más auténtico de esas gentes se puede captar” (62). Por consiguiente, si bien a los Investigadores, en su faceta de historiadores, les es imposible conocer la realidad total de un momento histórico determinado, pueden al menos captar su esencia, en la medida en que los personajes visualizados son representantes de su sociedad y su época; es por

ello también que Buero Vallejo puede ejemplificar a la sociedad española de los años 60 por medio de los protagonistas. De ahí “la importancia infinita del caso singular”, enfatizada también por la generación del 98 (14).

Por otra parte, y paradójicamente, es la distorsión de la realidad que provoca el tragaluz la que hace posible el acceso a la realidad mental de los personajes. Como señala Mario: “¿No nos darán esas invenciones algo muy verdadero...?” (59) Los sucesos recogidos por los Investigadores pueden no ser más que una proyección mental de Vicente. De acuerdo con las indicaciones escénicas, su oficina está colocada en un plano superior al semisótano que habitan sus padres, lo cual, además de mostrar su *status* social y económico, sugiere que aquélla posee un mayor grado de realidad; aunque una menor importancia, puesto que sólo ocupa un tercio de la escena. Aun así, las imágenes dramatizadas nos proporcionan una visión de la realidad; concretamente, del remordimiento de Vicente y su intento de purgar a manos del Padre la culpa cometida en 1939. La existencia de una verdad subyacente a la distorsión de la realidad es extrapolable a la memoria histórica. La deformación de ésta por parte del poder fomenta el surgimiento de distintas versiones del pasado, las cuales, al ser asumidas por la sociedad, llegan a actuar sobre el presente, adquiriendo, de ese modo, una carga de realidad. Y, en cualquier caso, al ser imposible desligar la realidad de la ficción, la memoria histórica constituye, como el experimento de los Investigadores, “una experiencia de realidad total: sucesos y pensamientos en mezcla inseparable” (37).

En resumen, por medio de su compleja estructura temporal, *El tragaluz* crea un intrincado juego de espejos en el que intervienen los personajes del drama interno, los personajes de *El tragaluz* y los espectadores de ésta, en tanto que espectadores simultáneos del experimento de los Investigadores y de la obra misma. Utilizando estas herramientas, Buero Vallejo elabora un exhaustivo comentario sobre la memoria individual y colectiva: la importancia de conservarla, su carácter fragmentario y subjetivo, su manipulación por parte del poder y, paradójicamente, su autenticidad pese a las limitaciones señaladas. Y, además, lleva a cabo una crítica del régimen franquista, al mostrar, entre otros aspectos de su poder represivo, su distorsión de la historia.

Jacqueline Cruz
University of California, Los Angeles

NOTA

1. Bonnie S. McSorley justifica esta característica por el hecho de que en las obras de ciencia-ficción los personajes suelen ser alegóricos; sin embargo, no debemos olvidar que los Investigadores representan a una sociedad que supuestamente exalta al individuo (83).

OBRAS CITADAS

- Buero Vallejo, Antonio. *El tragaluz*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- Casa, Frank P. "The Problem of National Reconciliation in Buero Vallejo's *El Tragaluz*". *Revista Hispánica Moderna* 35 (1969): 285-294.
- McSorley, Bonnie Shannon. "Buero Vallejo's *Mito* and *El tragaluz*: The Twilight Zone of Hope". *Science-Fiction Studies* 10 (1983): 81-86.
- Unamuno, Miguel de. *En torno al casticismo. Obras completas*, vol. III. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950.