



ANTONIO BUERO VALLEJO (1916-2000)

INTRODUCCIÓN

ANTONIO BUERO VALLEJO: VIDA Y TEATRO

Como escritor, la obra de Buero Vallejo está vinculada de manera definitiva con el teatro. Aunque compuso algunos poemas y narraciones y es autor de muy importantes ensayos, que nos lo muestran como un creador que piensa y reflexiona profundamente sobre lo que hace, es el conjunto de su labor para la escena lo que le ha asegurado un puesto de primera importancia en la literatura española del siglo XX. Y, sin embargo, él no pensaba ser dramaturgo; fueron los avatares de la vida en unos años difíciles los que acabarían por llevarle hacia el arte escénico. Conviene repasar brevemente cuáles fueron los pasos de esa vida hasta llegar a su primera obra estrenada, que aquí se edita.

Antonio Buero Vallejo nació en Guadalajara el 29 de septiembre de 1916, el mismo año en que lo hicieron Camilo José Cela y Blas de Otero, con los que forma una tríada que puede encarnar lo más destacado de su generación en teatro, novela y poesía. Su padre, Francisco Buero, natural de Cádiz y militar de profesión, era entonces capitán del Ejército de Tierra y profesor en la Academia Militar de Ingenieros de aquella ciudad castellana. Allí se desarrolló su infancia y primera juventud hasta los dieciocho años, salvo año y medio en que el padre fue destinado a Larache (Marruecos) y vivió allí con su familia (1927-1928). Aunque tuvo desde muy pronto gran afición a la lectura, estaba atraído sobre todo por el dibujo y la pintura, que comenzó a practicar desde los primeros años.

Tras cursar el Bachillerato en el Instituto de su ciudad natal, donde ganó un premio convocado entre estudiantes con un cuento, en 1934 se trasladó a Madrid para estudiar en la Escuela de Bellas Artes, decidido a ser pintor. Allí se instaló también el resto de la familia, precisamente en la casa de la calle General Porlier donde seguiría hasta su muerte. Situada en el barrio de Salamanca, no era uno de esos inmuebles propios de la gran burguesía que existen en otros lugares de ese barrio, sino un edificio con muchas viviendas por planta, unas exteriores y otras interiores, no muy diferente al imaginado en *Historia de una escalera*. En Madrid se encontró con los años de la República, de gran efervescencia cultural, leyó mucho y asistió al teatro con frecuencia, pero su vocación era claramente la pintura y llegó a publicar un par de artículos en la revista *Gaceta de Bellas Artes*, firmados con el seudónimo Nicolás Pertusato, uno de los personajes que aparecen en el cuadro «Las Meninas», de Velázquez. Además, no permanecía ajeno a la agitada vida política del momento; preocupado por las ideas sociales desplegadas en aquellos días, interviene en cursos nocturnos de extensión cultural dirigidos a obreros y se afilia a la FUE, la Federación Universitaria de Estudiantes, de cuya organización en la Escuela llegó a ser secretario.

Había terminado el segundo curso en la Escuela de Bellas Artes cuando el 18 de julio de 1936 se produjo la rebelión militar que pretendía hacerse con el poder en toda España: el fracaso de ese plan significó el estallido de la guerra civil que duraría tres años y daría un vuelco a las aspiraciones vitales de Buero, como a las de tantos españoles de entonces, aunque en su caso alcanzó niveles muy dolorosos. A pocos meses de cumplir los veinte años, su primer impulso fue el de alistarse como voluntario para ir al frente que defendía Madrid. Ante la oposición de sus padres, que pensaban que, en cualquier caso, de durar el enfrentamiento pronto sería llamado a filas por el Ejército con todo su reemplazo, decidió colaborar en las actividades de protección del tesoro artístico, como hicieron otros



A la izquierda, el padre del autor durante un viaje a Canarias; a su lado, Antonio Buero a la edad de doce años, en una fotografía tomada en la ciudad de Larache.

artistas e intelectuales. Así, elaboró en la Escuela carteles y pancartas pidiendo el respeto para las obras de arte.

Ante el avance de las columnas militares de los sublevados hacia Madrid, en octubre de 1936 se procedió a detener en la capital a todos los miembros del Ejército pendientes de destino, por su posible adhesión al levantamiento de Franco. Por ello fueron detenidos su padre, entonces teniente coronel, y su hermano, pese a que no estaban implicados en la conspiración. A primeros de noviembre, ante el riesgo de caída de la ciudad, el gobierno de la República se trasladó a Valencia y se produjo un aparente vacío de poder, que dio lugar a que se procediera a sacas masivas y casi indiscriminadas de prisioneros para fusilarlos sin proceso en los alrededores de Madrid, muchos en Paracuellos del Jarama. Uno de ellos fue el padre del futuro dramaturgo, cuyo cadáver, sin embargo, nunca se localizó, pues a la familia solo se le comunicaba que había sido trasladado.

Pero Madrid rechazó el ataque de aquellos días y el frente se estabilizó a sus puertas, en la misma Ciudad Universitaria. El joven Buero se había visto alcanzado por la tragedia, pero

sus convicciones no decayeron. Fuerzas de la República que él defendía habían dado muerte a su padre, hombre conservador, pero íntegro y leal. Él, con todo el peso de la calamidad auestas, mantuvo sus ideas. Como dijo muchos años después, esto le demostró que el crimen puede manchar todas las causas: «Pero yo [...] seguí luchando por la República y el pueblo». En concreto, incrementó su labor en el salvamento de las obras de arte, y formó parte de los equipos de rescate y traslado de cuadros y objetos para evitar su destrucción. Esta labor serviría de base para el argumento de su última obra, *Misión al pueblo desierto* (1999).

Hacia el mes de julio de 1937 fue llamado a filas y realizó la pertinente instrucción en los alrededores de Madrid. Ya soldado, seguía colaborando con dibujos para los periódicos murales. Allí vio su trabajo un comandante médico de las Brigadas Internacionales, el húngaro Oskar Goryan, que de inmediato solicitó su incorporación a la Jefatura de Sanidad de la XV División. El propósito era aprovechar la habilidad artística de Buero para que ilustrase con esquemas, bocetos y dibujos las técnicas sanitarias entonces muy poco y mal desarrolladas. Así fue como desde agosto de 1937 hasta el fin de la guerra se vinculó a las unidades de Sanidad del Ejército republicano, en las que desarrolló una labor artística y literaria hasta hace poco desconocida. En *La Voz de la Sanidad*, periódico del frente, publicó docenas de dibujos y un notable puñado de textos, muchos de ellos funcionales, pero otros de mayores aspiraciones, como los que tratan de la relación entre la medicina y la pintura.¹

Tras seguir las vicisitudes de la contienda, con permanencia en Aragón y Valencia de acuerdo con la marcha de las unidades militares, el fin de la guerra lo encuentra en esta última ciudad levantina, donde los soldados republicanos son inter-

¹ Toda la labor artística y literaria de Buero Vallejo durante la guerra (así como unas cuantas muestras anteriores a ella) puede consultarse en el libro *Buero antes de Buero*, ed. Luis Iglesias Feijoo, citado en la bibliografía.



Buero fotografiado junto a un compañero de la cárcel en abril de 1942. A la derecha, acuarela del autor realizada en el penal de El Dueso: «así veía yo la celda de enfrente en nuestra galería cuando nos abrían la puerta para recibir el rancho».

nados en campos de concentración para ser luego autorizados a regresar a sus puntos de origen. Buero se traslada en tren a Madrid, episodio evocado posteriormente en su obra *El tragaluz*. En lugar de presentarse a las autoridades, decidió conectar con otros camaradas del Partido Comunista, al que se había afiliado durante la guerra, y colaborar en una célula clandestina, falsificando sellos de caucho y avales dibujados por su mano experta. Pero todos fueron pronto descubiertos y detenidos en agosto de 1939. Juzgado en Consejo de Guerra sumarísimo, en enero de 1940 es condenado a muerte por «adhesión a la rebelión». En esa situación estuvo varios meses, con la incertidumbre de si se cumpliría la sentencia, como ocurrió con varios de los procesados en su misma causa. Al fin, en octubre de 1940 le es conmutada la pena por la de treinta años de reclusión mayor, que en octubre de 1944 es rebajada a veinte

años. El fin de la segunda guerra mundial en 1945 con la derrota de las potencias totalitarias aconsejó al régimen de Franco proceder a una rebaja general de condenas para disminuir la población reclusa. De esa forma, Antonio Buero consigue salir en libertad condicional el 17 de febrero de 1946.

Los seis años y medio de estancia en penales y presidios, sumados a los tres de guerra civil, lo habían convertido de ilusionado joven aspirante a pintor en un hombre de casi treinta años, sin oficio ni beneficio y con el estigma de ser un marginado por sus ideas políticas. Había pintado y dibujado en la cárcel, donde realizó entre otros muchos de notable factura el conocido retrato de Miguel Hernández, y siguió ayudándose de la pintura para sobrevivir.² Pero el cúmulo de experiencias sufridas era demasiado denso y trascendente para hallar cauce en la plástica, y decidió intentar la escritura. Tras un fugaz proyecto de componer una obra narrativa, de inmediato eligió el teatro y ya en 1946 redactó su primer drama, *En la ardiente oscuridad*. Y en agosto del año siguiente *Historia de una escalera*.

Con clara conciencia de que las cosas no iban a serle fáciles, sabía bien que no era posible abordar de momento temas relacionados directamente con la áspera realidad de la España de entonces. Y no lo hizo: las primeras referencias directas a la guerra civil no aparecerán hasta *El tragaluz* (1967) y parte de su experiencia carcelaria estará presente en *La Fundación* (1974). Pero ello no lo llevó a la búsqueda de un teatro indulgente o acomodaticio. Prefirió elegir vías simbólicas o parabólicas, que buscaban siempre enfrentar al espectador con la dureza de la vida. Su extraordinario talento constructivo le permitió hablar desde el escenario con claridad y hasta osadía, pero no con imprudencia, porque conocía bien su situación y la de su país, sometido a un régimen autoritario y no democrático, en el que la censura lo vigilaba todo.

2 Una muestra de dibujos y pinturas de su autoría, de antes y después de la guerra, puede verse en el *Libro de estampas* citado en la bibliografía.

Buero quería comunicarse y no suicidar su voz, como dice uno de los personajes de *La detonación*. Se trataba de hablar con la sociedad, y promover un diálogo del que estaba falta por inexistencia de cauces para la expresión libre. Por ello muchas veces sus estrenos tenían carácter de acontecimiento público, pues aludían a una realidad que los medios ocultaban o desfiguraban.

Todo ello fue posible porque en 1948 decidió presentarse al premio Lope de Vega que el Ayuntamiento de Madrid volvió a convocar después de quince años de interrupción. La gran baza de ese premio consistía en que, aparte de la dotación económica, suponía el estreno de la obra elegida en el teatro Español. Buero, que había comentado sus proyectos teatrales con algunos amigos también ilusionados por las letras, envió sus dos primeros dramas y para su sorpresa le fue concedido el premio a uno de ellos, *Historia de una escalera*, el 12 de junio de 1949.

Entre tanto, había elaborado un trabajo de encargo que de nuevo se relacionaba con sus aficiones por la pintura y el dibujo: la extensa biografía del artista francés Gustavo Doré que acompañaba una notable edición del *Viaje por España* del barón Charles Davillier, publicado en el siglo XIX con muchos grabados; Buero colaboró también en la redacción de bastantes notas de la versión española (1949). Pero la suerte estaba echada y los meses siguientes los pasó en la espera impaciente de que comenzaran los ensayos de la obra premiada, que finalmente se programó para mediados de octubre del mismo año, acaso para cumplir el trámite de su montaje pensando que duraría un par de semanas antes de la habitual reposición del *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, que se producía a principios de noviembre en coincidencia con la celebración de los Difuntos.

Así tuvo lugar el estreno el 14 de octubre de 1949, fecha que suele ser señalada como la que marca no solo la irrupción de una voz nueva y diferente, sino también la que señala el comienzo de la renovación teatral en la España de la posguerra.

Porque la obra fue un éxito tan notable que no solo hizo suspender ese año el montaje del *Tenorio*, sino que provocaba la afluencia continua del público, deseoso de ver en escena un drama alejado de los convencionalismos imperantes. Por ello es frecuente que se conceda a nuestra obra un papel significativo parecido al que tienen en la misma década la publicación de *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela, en el campo de la novela, y la de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, en el de la poesía.

De la noche a la mañana, Buero Vallejo pasó del absoluto anonimato a convertirse en un autor consagrado. Cuando la obra se editó al año siguiente, Adolfo Marqueríe, entonces prestigioso crítico teatral, afirmó: «nadie o casi nadie en España conocía a ese mozo alto, delgado, tímido y pálido, que, sin embargo, anda con pisadas apretadas y firmes y, aunque en voz baja, se expresa con palabras recortadas y tajantes». El desconocimiento de su trayectoria anterior durante la guerra y años posteriores fue un salvaconducto para obtener el premio, porque después de todo solo había sido un simple soldado republicano. Eso explica la aparente incongruencia de que alguien con su pasado de condenado a muerte por el Régimen pudiera alcanzar los honores del estreno en un marco tan prestigioso como el del Teatro Español.

Desde entonces su trayectoria quedaba abierta y rápidamente fue consolidándose como la más sólida y sugestiva de su tiempo, hasta convertir a su autor en uno de los dramaturgos más importantes de la historia teatral española. Pero si uno de los vencidos en la guerra conseguía ubicarse en el grupo de escritores que estrenaba con regularidad, el suyo no fue un camino fácil, pues nunca quiso ser un autor complaciente, dispuesto a halagar a su público y mostrarse benévolo con él. Buero no abdicó en ningún momento de su propósito de enfrentarlo con la realidad de la vida y, más aún, fue elevando poco a poco el nivel de exigencia consigo mismo, movido por una concepción ética de la responsabilidad del escritor, que en



Programa de mano del estreno de «Historia de una escalera» en el Teatro Español. A la derecha, primera fotografía de Antonio Buero publicada en la prensa.

él se unía al convencimiento de que esta tenía que ir absolutamente unida a la más decidida indagación estética, aunque la forma de plasmar sus propuestas en el escenario fue evolucionando, como veremos en el siguiente apartado.

En suma, de manera nada apresurada, porque el conjunto de su labor no llega a los treinta estrenos durante cincuenta años de actividad creativa, desarrolló un universo dramático rico, variado y muy sugerente. No faltaron tropiezos con la censura, que en los años cincuenta no autorizó *Aventura en lo gris*, en la que se presenta la huida de un dictador que no dejaba de ofrecer algunos recuerdos de la figura histórica del jefe del fascismo italiano Benito Mussolini. Y en la década de los sesenta se encontró asimismo con la prohibición de *La doble historia del doctor Valmy*, fortísimo alegato contra la tortura ejercida sobre los presos políticos en sistemas autoritarios, que revela cómo su práctica destruye no solo a quienes la padecen, sino también a los que la ejecutan, porque quebranta alguno de los más hondos resortes del ser humano.

Con algunos éxitos resonantes de crítica y público, al lado de unas pocas obras que quedaron más oscurecidas, sobre todo en los primeros años, la estima general hacia su producción escénica se unió a la que mereció su persona, convertida en conciencia cívica de su tiempo. No faltaron expresiones concretas de reconocimiento a su valía, encarnadas en muy diversos premios que esmaltan su trayectoria. Tras ingresar en la Real Academia Española en 1972, obtuvo el Premio Nacional de Teatro por el conjunto de su obra en 1980, el Cervantes en 1986 y el Nacional de las Letras Españolas en 1996. El dramaturgo falleció en Madrid el 29 de abril de 2000.

TRAYECTORIA TEATRAL

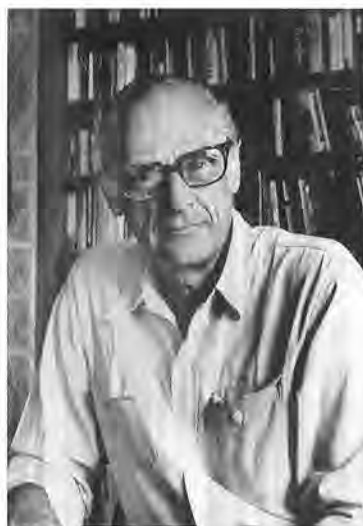
La concepción dramática en la que Buero Vallejo se arraiga para componer sus obras es la del teatro realista europeo o, más exactamente, occidental. Espectador asiduo de las representaciones desde su adolescencia, en Guadalajara primero y luego en Madrid, y lector ferviente de todo tipo de libros, entre los que figuraban los de las colecciones teatrales que, en ediciones semanales muy baratas, ponían al alcance del público los estrenos que se iban sucediendo a lo largo de los años, tenía un amplio conocimiento de las principales direcciones que el teatro había seguido en los últimos siglos. Además, su formación casi autodidacta en este terreno le había llevado también a los clásicos, desde los trágicos griegos hasta Shakespeare, Lope o Calderón.

Armado de una sólida base de conocimientos, Buero optó por el territorio del realismo, pero en una concepción nada vulgar o simplista, alejada de las versiones un tanto primarias que habrían de abundar en los años cincuenta y sesenta. Por el contrario, su inspiración estaba en Henrik Ibsen, creador de un realismo simbólico que trascendía la somera voluntad de reflejar el mundo real; el dramaturgo noruego había optado en

su madurez por la creación de un teatro que abordase la exposición de temas que afectaban directamente a la sociedad, pero que superaban la mera denuncia para alcanzar un plano simbólico más trascendente. Y había logrado hacerlo en sus obras mayores (*Espectros*, *Casa de muñecas*, *Un enemigo del pueblo*...) por medio de una gran concentración argumental y temporal, unida a una gran sabiduría constructiva y a la creación de personajes hondos y sugerentes.

Buero no partía de un concepto de realidad como algo sencillo, sino que posee una complejidad que trasciende las apariencias y debe englobar los sueños, aspiraciones y hasta las alucinaciones, que emanan del oscuro territorio del alma humana, del que no siempre somos conscientes. Por ello mismo, uno de los autores que mencionaba entre sus preferidos en los primeros años era el norteamericano Eugene O'Neill, en apariencia bastante lejano de su modo de hacer. Pero un hilo conductor que explica ambas preferencias reside en el intento común de plantear una revisión moderna de la tragedia, alejada de los modos y usos que tenía entre los griegos, pero atenta a respetar su significado más profundo. La forma tenía que variar para responder a las exigencias del presente, pero debía mantener la ambición de interrogarse sobre los enigmas permanentes que asedian al ser humano. De hecho, a lo largo de más de veinte años, Buero escribió artículos y ensayos (alguno bastante extenso) en los que analizó la esencia del espíritu trágico y defendió su derecho a encuadrarse en ese territorio.

Al hacerlo así, se mostraba en línea con la labor que habían comenzado a desarrollar otros dramaturgos de ámbitos muy diferentes. El más destacado de ellos es Arthur Miller, con el que los paralelismos son sorprendentes: también inspirado por Ibsen, el norteamericano defendía igualmente la necesidad de presentar la **tragedia del hombre corriente** en escena, y, en 1949, el mismo año de *Historia de una escalera*, estrenó *Muerte de un viajante*, con la que podrían señalarse curiosos puntos de contacto, como los habrá entre obras posteriores de ambos, sin



El noruego Henrik Ibsen (1828-1906), uno de los dramaturgos que más influyeron en la obra de Buero; a la derecha, el norteamericano Arthur Miller (1915-2005), cuyas tragedias tienen numerosos paralelismos con las obras del autor español.

que sea posible hablar de mera influencia de uno sobre el otro. Y podrían mencionarse asimismo los nombres de Thornton Wilder, Tennessee Williams o Albert Camus como muestra de autores que en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX estaban realizando, cada uno a su manera, propuestas dramáticas guiadas por propósitos no muy distintos. Todo lo cual lleva a la conclusión de que el teatro de Buero Vallejo estaba en línea con lo que intentaban algunas de las figuras más interesantes de la renovación del realismo teatral en Occidente.

Para nuestro autor, el trasfondo trágico no residía en la presencia de un desenlace sin salida, que condujera a los protagonistas a la catástrofe. Por el contrario, toda su labor gira en torno al concepto de **la esperanza**, que a menudo no es perceptible para los personajes, pero que se desprende del conjunto de la obra. Nada más alejado de la tragedia que la idea del pesimismo. Un dramaturgo dominado por él carecería del

impulso necesario para escribir: por el contrario, si idea tramas y argumentos en los que se exponen las dificultades de la vida y se abordan sus problemas esenciales, lo hace para que el espectador reflexione sobre lo visto y obtenga sus propias conclusiones. Puede presentarse el fracaso de unos seres concretos, pero el sentido del drama que encarnan no termina en vacío y desolación, sino en la posibilidad de remontar algún día las limitaciones que los rodean y el público puede imaginarse así un futuro menos áspero.

Por esta razón, a menudo las obras de Buero se cierran con un **final abierto**, como ocurre en la que aquí editamos. Tras las últimas palabras antes de que caiga el telón se alza un interrogante, cuya respuesta ya no proporciona el autor, sino que debe ser contestado por cada uno de nosotros. El drama quizá exponga la historia de un fracaso múltiple, pero este no se ha producido como consecuencia del cumplimiento de un destino inexorable. Será el encadenamiento de las decisiones que toma cada uno de los seres de ficción lo que los aboque al desenlace. Es cierto que muchas veces sus posibilidades de acción están limitadas por las presiones que ejerce la sociedad en que viven, pero uno de los objetivos de este teatro consiste precisamente en exponer de qué manera el hombre está condicionado por fuerzas a menudo invisibles, pero no por ello menos eficaces, como veremos de nuevo.

Cada obra se constituye entonces en un caso concreto en el que contemplamos cómo los protagonistas deben elegir; estarán condicionados, sin duda, porque no se hallan en una sociedad ideal, pero el desarrollo de la acción mostrará que en cualquier caso la **libertad** existe: esta es la última propuesta que el conjunto del teatro de Buero Vallejo sugiere. De ahí la condición moral que tiñe toda su producción. Él nunca quiso escribir simples espectáculos para la mera diversión del público, un «teatro digestivo», como lo llamó una vez el dramaturgo alemán Bertolt Brecht. Su ambición fue la de combinar siempre **ética** y **estética**, pero sin caer tampoco en la trampa de la

literatura propagandística. No se trataba de transmitir mensajes, sino de plantear casos y problemas; no quería inculcar una ideología determinada, con lo que su obra acabaría por caer en el dogmatismo, sino conseguir que la función crítica que el teatro puede tener (y que para él era algo ineludible) se plasmará en historias que interesaran al espectador y le hicieran reflexionar, no ya sobre el mundo de ficción exhibido en el escenario, sino también sobre la propia realidad de su vida.

Por todo ello, el despliegue de acciones que las diferentes obras van presentando puede resultar muy variado, porque también lo es el conjunto de problemas que rodean al ser humano. Lejos de encastillarse en una dirección única, como algunos críticos esperaban, de manera que siguiera repitiendo sin cesar el ejemplo de *Historia de una escalera*, Buero aspiraba a crear un universo rico y diverso. Su primera obra, aunque estrenada después, había sido *En la ardiente oscuridad*, que recrea la vida en un centro para la educación de jóvenes ciegos. Es muy claro que, además de seres individuales, los personajes son también símbolos, como lo es igualmente el motivo central de la ceguera, que sirve de referencia para concentrar todas las limitaciones que rodean y constituyen al hombre. De esta forma, se abre una evidente dimensión metafísica que al autor le preocupó siempre mucho, como demuestra la reiteración con que acudió a personajes ciegos en otras obras suyas.

Ignacio, el protagonista de la primera, es ejemplo de esa concepción del ser humano como alguien truncado, pero es asimismo encarnación de su innata rebeldía, que le lleva al deseo de trascender sus insuficiencias, incluso aunque se le opongan fuerzas coercitivas que intentan frenarlo. Esta es otra dimensión fundamental de su teatro, la consideración del **enfrentamiento entre individuo y colectividad**, entre el hombre y la sociedad en que vive. Desde la primera a la última de sus obras, el teatro de Buero Vallejo presenta a sus personajes «en situación», es decir, en relación con el medio en que se mueven, de manera que el choque de unos con otros revele la exis-

tencia de intereses que suelen ser brutales y recurren a la violencia o la opresión para obtener sus fines. De ahí que a menudo se llegue a presentar la muerte en escena, que, de acuerdo con lo apuntado antes, no aparecerá para cerrar los caminos del drama, sino como muestra de que la acción humana puede alterar el orden establecido y sembrar semillas de futuro. De nuevo es su primera obra, *En la ardiente oscuridad*, un buen ejemplo de ello, que podría ser acompañado por muchos otros posteriores.

Sin embargo, a lo largo de una trayectoria teatral dilatada durante cincuenta años, es perceptible tanto la permanencia de algunas constantes como la continua ampliación de su mundo y de los modos de plasmarlo, es decir, de la evolución de su técnica dramática. Toda división en etapas de la producción de cualquier autor tiene algo de convencional, pero no es difícil señalar en nuestro caso algunos cambios que merecen atención.

En un primer momento, desde 1949 a 1957 elige un camino más cercano al teatro realista tradicional, aunque ya sabemos que se trata de un **realismo simbólico**. Con un concepto de la acción dramática más convencional, que fluye sin pausas a lo largo de la obra, la trama ofrece un encadenamiento que culmina en el desenlace, sin saltos importantes salvo los que puedan darse entre los actos, como ocurre en la obra que editamos. Una buena muestra de este procedimiento la ofrece *Madrugada* (1953), en la que se presenta un gran desafío técnico, pues no solo se respetan las tres unidades, sino que el tiempo ha sido limitado a lo que dura la representación, es decir, que coinciden el tiempo de ficción y el tiempo real que el espectador puede medir con su reloj.

Es muy probable que la opción por formas dramáticas más tradicionales tuviera bastante que ver con el deseo del autor de proponer al público espectáculos que este no rechazara por ser excesivamente complejos. Sin duda, lo hacía por propia exigencia creativa, pero a la vez, en momentos en que la socie-



Un año después de salir de la cárcel, Buero Vallejo compone «Historia de una escalera» y dibuja este espléndido autorretrato del que comenta: «La vida seguía presentándose incierta. Yo escribía obras de teatro y corría el año 47».

dad española de entonces veía tan dificultada la libre expresión de las ideas por la existencia de un régimen sin libertades democráticas, Buero, como vimos, quería entablar un diálogo con el público, representación de la sociedad toda. Cada nueva obra era una propuesta para la discusión y el escenario se convertía en plataforma de un debate que luego podría continuar al terminar la función.

Con todo, sería inexacto despachar las obras de este primer periodo como simplemente convencionales, pues no lo son. En ocasiones el marco de la acción nos traslada a territorios mítico-literarios, como sucede en *La tejedora de sueños* (Penélope y Ulises) o en *Casi un cuento de hadas* (la fábula de Riquete); a veces la escena se abre al ámbito de la ensoñación, el misterio o la pura alucinación, como ocurre en *Irene, o el tesoro*. No falta el regreso a un mundo próximo al de *Historia de una escalera* (*Hoy es fiesta*), y en la obra que no fue entonces aprobada, *Aventura en lo gris*, se observa el empleo de un recurso que luego daría mucho más juego, la parábola, pues la acción transcurre en un país imaginario dominado por un dictador. Todo ese mundo se concentra en la más ibseniana de todas sus obras, *Las cartas boca abajo*, que desde su mismo título está llena de símbolos en un marco realista ubicado en la sociedad española de entonces.

En 1958 Buero Vallejo decide ampliar sus propios límites e inicia un camino que había de transitar con notable éxito, el de las **parábolas históricas**. Frente a lo que algunos explicaron de forma muy sumaria como un intento de despistar a la censura situando la acción en tiempos pasados, ahora el autor va a abordar de manera mucho más arriesgada y explícita las referencias directas al poder y el modo de ejercerlo, aunque se refiera a los siglos XVIII y XVII. *Un soñador para un pueblo* y *Las Meninas* ofrecen un debate político sobre cómo y para qué se gobierna, de qué manera puede reprimirse la libertad de expresión (Velázquez y su voluntad de pintar lo que desee), cómo, en fin, se entiende la relación con el pueblo. Muy distante

de la concepción mitificadora que había sido dominante en las recreaciones del teatro histórico en el siglo XX, se pretende mostrar algunos episodios del pasado para que arrojen luz sobre el presente y se insinúa así una reflexión acerca de en qué medida aquellos problemas siguen vigentes.

En paralelo a esta ampliación temática, que de todas formas estaba insinuada en el periodo precedente (*La tejedora de sueños* tiene también algo de parábola y lo mismo hemos visto respecto a *Aventura en lo gris*), se produce también en el teatro de Buero una variación en la estructura dramática. Ahora cambia el modo de concebir el espacio y el tiempo y se da paso a una construcción en cuadros que contemplan saltos en ambos planos, lo que provoca mucha mayor agilidad escénica. Como ocurre siempre en el territorio artístico, las variaciones formales no están separadas de las que suelen considerarse «de fondo», sino que unas y otras son dos caras de un único impulso creativo: a nuevos temas, argumentos y propósitos corresponden nuevas maneras de organizar las obras. Por ello adoptan la apariencia de un retablo, más apropiado para abordar los problemas colectivos, sin que se reduzca la dimensión individual. Por el contrario, esta última resulta aun más resaltada, por cuanto cabe mostrar así la última responsabilidad personal de quien ejerce el poder: el debate en que se encontrará al final de *Un soñador para un pueblo* el ministro Esquilache, que quizá consiga conservar su ministerio a costa de reprimir al pueblo, lo descubre sin rodeos. Y el caso de Velázquez, enfrentado a la posibilidad de mentir para mantener el favor del rey, va en la misma dirección, solo que aplicada a la conciencia del artista en cuanto tal.

Por este camino, Buero llega en 1962 a componer uno de sus grandes dramas, *El concierto de San Ovidio*, en el que consigue una suma de todo lo que había intentado hasta entonces. Por un lado regresa al tema de la ceguera, cuyas implicaciones ya conocemos; por otro, sitúa la acción en la Francia pre-revolucionaria del siglo XVIII, con lo que insiste en la di-



Escena de «El concierto de San Ovidio» de la producción dirigida en 1986 por Miguel Narros e interpretada por Pedro del Río, Juan Gea, Manuel Tejada y Ana Marzosa.

mensión histórica. Esta tragedia, perfectamente anudada para que quede al descubierto el encadenamiento de los hechos que conducen sin remisión al desenlace, amplía más el panorama, al evidenciar no ya un gobierno concreto sino un sistema social, basado en la explotación del ser humano, como muestran los ciegos sometidos a la burla en la feria parisina. Y al mismo tiempo se abre una dimensión dinámica de la historia, cuando el público comprueba cómo el paso de apenas doscientos años ha convertido en posibles las aspiraciones que se tenían por meras locuras sin fundamento. Que los invidentes puedan leer o interpretar música era considerado una utopía sin base alguna. Sin embargo, el espectador puede contemplar al final cómo la figura histórica de Haüy lo interpela señalando que ha consagrado su vida a conseguir que se haga realidad lo que todos negaban. Y el público puede sacar su consecuencia acerca de en qué medida hoy también se rechazan por increíbles conquistas que acaso mañana sean habituales.

Esa dimensión utópica estaba en el teatro de Buero desde el inicio, pero se intensifica ahora. Las dos obras siguientes tuvieron una suerte dispar: *La doble historia del doctor Valmy* ya hemos visto que fue prohibida por la censura, pero el autor no rebajó sus exigencias y escribe entonces *El tragaluz* (1967), en la que por primera vez se hablaba directamente de la guerra civil desde un escenario español con perspectiva crítica. Las dos presentan una estructura paralela, pues se ofrecen como reconstrucciones escénicas del relato que unos personajes formulan. En la primera se asiste al caso clínico del médico psiquiatra que atiende a un policía torturador que ejerce su oficio contra prisioneros políticos; la práctica de actos que atentan contra la dignidad del ser humano no quedará impune, y su conciencia reacciona aun sin quererlo él mismo, porque algo se quiebra cuando se transgreden ciertos límites, de manera que pagará por lo que ha hecho. Aquí resulta más evidente la tendencia bueriana a convertir el mal y la culpa en eje en torno al que gira su teatro, lo que estaba latente siempre, pero que se intensifica en obras posteriores, que tienen como protagonistas a seres que revelarán sus enormes defectos o insuficiencias, es decir, todo lo contrario de los héroes positivos dominantes en otros universos dramáticos.

Por lo que se refiere a *El tragaluz*, puede consultarse la edición publicada en esta misma colección; baste señalar que la historia del presente, que gira en torno a las consecuencias de actitudes que vienen de los momentos finales de la guerra civil y se han prolongado hasta los años sesenta, se ofrece como algo recuperado por unos investigadores del futuro, un tiempo en el que se han vencido el egoísmo y la insolidaridad dominantes hoy. Es toda la cultura del consumismo desenfrenado de la sociedad actual lo que resulta retratado en uno de los personajes, pero a la vez se expone cómo su modo de actuar produce víctimas a su alrededor.

A continuación se abre un **nuevo periodo** en que los hallazgos dramáticos desplegados en los veinte años anteriores se



Ilustración de V. Ambrus para la edición de «El tragaluz» publicada en Vicens Vives.

profundizan y amplían, de manera que el **carácter experimental** que siempre estuvo presente en el autor cobra mayor importancia, en busca continua de una forma teatral que transmita más eficazmente lo que se propone. No se trata de implantar la innovación por sí misma, pues ello sería un vano ejercicio formalista que se agotaría sin más. Por el contrario, Buero pretendía que el espectador compartiese con mayor intensidad los problemas expuestos en la escena, con el propósito permanente de lograr su participación activa en el mundo de la ficción. Él entendió en todo momento que el teatro no es

solo literatura, por lo que concebía espectáculos que permitiesen la implicación afectiva del público, pero que asimismo despertaran su conciencia crítica.

En ese sentido, *El sueño de la razón* (1970) supone una cumbre en la que se sintetizan muchos de los caminos anteriores y se abren otros nuevos. De un lado, el protagonista es el Goya de los últimos años, con lo que se produce el retorno a su antigua devoción por la pintura, que ya explicaba la composición de la obra sobre Velázquez. Ahora se hace un uso programático de algunos de los cuadros del artista, sobre todo las pinturas negras que decoraban su vivienda. Ellas, a las que se suma la imagen de varios grabados y dibujos goyescos, se convierten a la vez en decorado y en símbolos que martillean continuamente la atención del espectador y van aportando sentido a la obra, a la vez que ahondan en el significado de algunas de esas enigmáticas pinturas. Por otra parte, al situarse en el siglo XIX, volvemos a presenciar un retablo histórico con los paralelismos inevitables entre aquellos tiempos oscuros de Fernando VII y el presente. Pero, sobre todo, se añade ahora un hallazgo teatral de primera importancia: cada vez que el viejo pintor sordo pisa la escena el público deja de oír nada, excepto los ruidos que imagina o las alucinaciones que cree sufrir. Es decir, por la disposición dramática elegida, cada espectador se ve obligado a convertirse en Goya, lográndose así una participación efectiva e imposible de salvar. Todos somos Goya y compartimos con él su mundo interior, poblado de fantasmas, temores, alucinaciones y esperanzas. Se impone así desde el escenario su punto de vista, de manera que no estamos ante la habitual realidad «objetiva» del teatro, sino ante una dramaturgia de primera persona. Y desde ella asistimos a la imposición del terror por parte del vengativo monarca, al despliegue de la violencia, a la imposición de un régimen absoluto ante el que todos tiemblan, pero que se revela que no es más que la reacción provocada por el miedo que también siente el tirano.

Tras *Llegada de los dioses* (1971), en la que de nuevo se abordan temas como la pintura y la tortura, con una variación respecto a la obra anterior, pues ahora nos vemos obligados a compartir la ceguera del protagonista, poblada de fantasmas, se estrenó *La Fundación* (1974), en la que acaso se consiga la mejor y más completa propuesta dentro de la dirección elegida por el autor. Se asiste ahora al despliegue de los extraños movimientos de unos personajes cuya entidad no acaba de estar clara, como tampoco lo está la misma configuración del escenario, que va cambiando ante nuestros ojos sin que se conozcan las causas. A medida que la acción avanza, se va desvelando poco a poco la terrible realidad que los asedia: se trata de un grupo de presos condenados a muerte, uno de los cuales ha enloquecido al ser torturado y cuya mente esquizofrénica ha transformado la cárcel en una cómoda Fundación en la que convive con sus amigos para llevar a cabo sus proyectos. El público nada sabe de ello al principio, pues le ha sido impuesto el punto de vista del personaje: vemos lo que Tomás imagina en su trastorno y la obra consiste en el paulatino desvelamiento de la verdad. Conforme fragmentos de esta penetran en el cerebro del alucinado los reconocemos también nosotros.



Escena de «La Fundación», en un montaje del Centro Dramático Nacional de 1999.

Asistimos, pues, a un proceso de desalienación, convertido en clave estructural: estamos dentro de la mente del personaje y lo acompañamos por fuerza en su recuperación de la lucidez, que al fin será total. Esta propuesta de la necesidad de **encararse con la verdad**, por dura que resulte, puede tomarse como resumen de todo el teatro bueriano. Y no menos importante es el alcance metafísico que encierra, por su cuestionamiento de la realidad, con recuerdos subyacentes del Calderón de *La vida es sueño*.

La primera de las obras escritas tras el fin del periodo franquista y la recuperación de la democracia en España fue *La detonación* (1977). Es el último de los dramas históricos de Buero, centrada ahora en la figura de Larra. El momento elegido no resulta fruto del azar: se trataba de evocar otra etapa de transición desde un régimen absolutista a otro de libertad, con todas las insuficiencias, limitaciones y dificultades que cabe imaginar en tales épocas. Ahora era un escritor el centro y podían por tanto presentarse los peligros que corren quienes quieren expresarse y decir su palabra libre en ámbitos en los que esta es reprimida o sofocada. Además, la disposición dramática elegida nos sitúa otra vez dentro de la mente del protagonista, a punto de llegar al final voluntario de su camino: todo ocurre en los pocos instantes en que Larra decide poner fin a su vida, toma la pistola y va a pegarse un tiro. Esos segundos o minutos permiten el despliegue de toda su vida, en parte ordenada según sus recuerdos, en parte alucinada por la inminencia de la muerte. Es decir, que el público se ve obligado a compartir con él la rememoración de su pasado, no tal como fue, sino como lo interpreta ahora, y asiste a la inmersión dentro de su cerebro sin poder evitarlo.

El resto de la producción del autor se ha ceñido a la más directa **actualidad**. A lo largo de los últimos veinte años de su trayectoria quiso seguir interviniendo con sus obras en el diálogo con la sociedad al que siempre aspiró. Nada menos extraño, por ello, que aparezcan temas como la actividad te-

rrorista (*Jueces en la noche*, 1979), las desgracias que puede originar un mundo regido por el dinero (*Caimán*, 1981, *Las trampas del azar*, 1994) o el narcotráfico (*Música cercana*, 1989). En casi todas estas obras, lo mismo que en *Diálogo secreto* (1984) o *Lázaro en el laberinto* (1986), la perspectiva se centra en protagonistas que en buena medida son responsables de haber construido su vida sobre la mentira, con lo cual observamos la persistencia de un motivo que ya aparecía, como veremos, en su primera obra. Solo que en las últimas, al vernos obligados a compartir la vivencia del personaje desde dentro, asumimos también su condición. Son dramas de la **conciencia culpable**, en los que se asiste a un proceso en el que no somos simples testigos ajenos o indiferentes, sino responsables en la medida en que asumimos el punto de vista de los autores de los hechos expuestos.

La última de sus obras, *Misión al pueblo desierto* (1999), supone el broche que cierra el círculo: con elementos autobiográficos procedentes del trabajo del autor en el salvamento del patrimonio artístico durante la guerra civil, viene a ser otro drama histórico, pues nos lleva a un pasado esta vez más cercano, pero expuesto desde el mismo escenario en diálogo con el presente. Se retoma la perspectiva del relato visualizado por los personajes y a la vez se eleva un último canto en alabanza del arte como un modo de trascender las miserias del hombre.

Se cerraba así la trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo, marcada por el deseo de construir un universo ambicioso estéticamente, pero **comprometido con el ser humano**. Testigo de su tiempo, quiso elevar su voz desde un país en el que la vida no siempre ha sido fácil. Las experiencias trágicas de los años de guerra y posguerra no podían ser olvidadas, pero tampoco lo paralizaron; con ellas construyó un **teatro dialéctico**, en el que los problemas del individuo no se entienden sin tener en cuenta la sociedad en que se mueve, pero los anhelos sociales tampoco pueden eliminar el valor y el respeto que cada ser encarna y merece. Si retrató de forma conti-

nua un panorama dominado por la violencia, el egoísmo, la mentira, el fracaso y la muerte, lo hizo porque sabía que en la vida humana están acechando en todo momento. Pero su propuesta fue abrir el desenlace a la esperanza de que existe un futuro en el que el hombre pueda alcanzar una existencia más digna y solidaria. Ese convencimiento movió siempre su pluma y al hacerlo edificó uno de los universos dramáticos más sugerentes que se han podido construir en el siglo xx.

HISTORIA DE UNA ESCALERA

Leve sustrato biográfico

Ya se ha dicho antes que el edificio que sirve de marco al desarrollo de la obra se inspira en aquel en que se había instalado el dramaturgo con su familia desde su traslado a Madrid. No es nada extraño que cualquier autor extraiga de su entorno y de sus experiencias parte de los materiales de sus obras: al fin y al cabo, la literatura se basa en la vida. *Historia de una escalera* encierra otros elementos de ese origen: en un reportaje basado en sus palabras, aunque sin transcripción literal, se llegó a afirmar que quiso «reflejar las sensaciones de muchacho pobre e ignorado que por entonces era él mismo, viviendo en una casa-colmena de sesenta familias... con tipos reales trasladados fielmente a la ficción; incluso a alguno, como el personaje de la Paca, le conservó su nombre verdadero».³ En una entrevista dijo poco después respecto a sus vecinos reales: «Algunos de ellos, mi madre, mi hermana, yo mismo, contribuímos en parte a formar la sustancia de algunos de los personajes de la obra».⁴

No se entienda, sin embargo, que esta deba ser calificada de autobiográfica. Esos son detalles, pinceladas que pueden

añadir un toque característico al conjunto, pero este procede de su imaginación y gira además en torno a dos ejes fundamentales, espacio y tiempo, que llegan a imponerse sobre los seres que acaban por conformar un protagonismo colectivo, del que apenas sobresalen un poco los cuatro que constituirán las dos parejas básicas del drama. En efecto, los acontecimientos que suceden ante los ojos del espectador son casi triviales: enamoramientos, declaraciones de amor, trifulcas de vecinos... Es el contraste entre esas anécdotas cotidianas y el peso del espacio y del tiempo lo que se constituye en el meollo de la trama. No debe olvidarse nunca que el título es *Historia de una escalera*, lo que desde antes de empezar está señalando la clave de interpretación. Veamos algunos de sus aspectos esenciales.

Espacio y tiempo

A lo largo del primer acto, ante el espectador se despliegan los diálogos y movimientos de unos cuantos personajes, que expresan sus esperanzas y temores y que al final dejan abiertas unas líneas de acción que se supone serán confirmadas o desmentidas luego. Se levanta el telón para iniciar el acto segundo y se ofrece ante los ojos el mismo escenario, pero en seguida se dan datos que permiten confirmar que ha pasado ya una década: el señor Gregorio, que nunca aparece en la obra, se acababa de jubilar entonces y ahora bajan el ataúd con su cuerpo: «No sé cómo ha podido durar estos diez años». De la misma manera, el acto tercero vuelve a mostrar el mismo decorado, pero también se sabe en seguida que ha pasado mucho tiempo: el bebé hijo de Elvira y Fernando del acto anterior es ya un joven de unos veinte años, que además tiene un hermano que ese día cumple doce.

Se produce así un fuerte contraste entre un *espacio invariable* y un *tiempo que corre vertiginosamente* del principio al fin. En las dos horas que puede durar la representación se asiste a un pe-

3 C. Fernández Cuenca en *Correo Literario*, nº 69, 1 de abril de 1953, p. 12.

4 Alejandro Gaos, *Prosa fugitiva. Entrevistas*, Madrid, Colenda, 1955, p. 39.



Inserción publicitaria en prensa posterior al estreno de «Historia de una escalera», y cubierta de la primera edición de la obra publicada por José Janés Editor en 1950.

riodo de *treinta años*, que además se ve ampliado por las referencias que Fernando hace en el acto inicial durante su conversación con Urbano; tras emplazarse ambos para dentro de diez años, entra la duda en su espíritu: «Aunque quizá no sean muchos diez años... [...] ¡Es que le tengo miedo al tiempo! Es lo que más me hace sufrir. Ver cómo pasan los días, y los años..., sin que nada cambie. Ayer mismo éramos tú y yo dos críos que veníamos a fumar aquí, a escondidas, los primeros pitillos... ¡Y hace ya diez años!». Diez años atrás, diez años adelante: «Y mañana, o dentro de diez años que pueden pasar como un día, como han pasado estos últimos..., ¡sería terrible seguir así!».

Cuando se inicia el segundo acto el público sabe que se ha cumplido el plazo anunciado. Esos diez años han pasado, no «como un día», sino en menos de una hora. Una vertiginosa sensación de transitoriedad se instala en el teatro, que abarca no solo la década que media entre esos dos actos, sino también



Dibujo de la escenografía de «Historia de una escalera» publicado en la edición de José Janés, que reproduce el decorado diseñado por Emilio Burgos para el estreno.

la aludida por el personaje cuando se refiere a ese ayer en que eran niños iniciándose en el rito del fumar. Veinte años, por lo tanto, que se contraponen a los veinte que a su vez pasarán entre los dos últimos actos. Veinte años atrás, veinte años adelante: una parte sustancial de cualquier vida humana resumida en bruscos fogonazos que iluminan un momento la escena para desaparecer arrastrados por el torrente de la vida. Se impone, pues, el sentimiento de fugacidad, que se ve intensificado por la persistencia del espacio.

En efecto, cuando el espectador ve cómo los mismos personajes siguen recorriendo los tramos de la escalera arriba y abajo (en el acto segundo, Fernando y Elvira salen de su casa para bajar, Urbano aparecerá subiendo de vuelta del entierro), no necesita mayores glosas ni comentarios. Comprende perfectamente que las palabras de Fernando se han convertido en profecía cumplida: «Subiendo y bajando la escalera, una escalera que no conduce a ningún sitio [...] perdiendo día tras día...».

En el acto central tenemos ya la constatación de que todos han fracasado, todos han perdido el juego de la vida. No hace falta esperar a que en el tercero Urbano eche en cara a su antiguo amigo: «¡Pero no te has emancipado, no te has libertado! (*Pe-gando en el pasamanos.*) ¡Sigues amarrado a esta escalera, como yo, como todos!».

El espacio escénico se ha ido convirtiendo así en un símbolo, que habla de una férrea permanencia que contrasta con la fugacidad temporal. La reaparición al inicio de cada acto del estrecho panorama de la escalera la transforma poco a poco en *imagen de una cárcel* que aprisiona a todos y no les permite alcanzar la libertad; están 'amarrados' a ella como los reclusos a una cadena. Por unas u otras razones, que veremos después, todos se han visto abocados a la *derrota común*. La conciencia de esa situación explica la tremenda violencia de la bronca final, que viene a ser la espita por la que se desahoga el resentimiento contenido durante muchos años ante el triste panorama de sus vidas destrozadas.

Como todo símbolo, la escalera no tiene una interpretación unívoca. Puede aparecer como la encarnación del *fluir incesante de toda vida*, vinculada al tiempo, de manera que alcance una dimensión metafísica que subraye el absurdo de la existencia que siempre se repite, pero puede igualmente encarnar la *injusticia de una sociedad* que no consigue ofrecer a sus miembros la libertad que ansían. No es necesario inclinarse por una u otra opción, porque ambas, y alguna otra, están latentes y permiten incrementar la riqueza de sentidos del drama.

En cualquier caso, el título es suficientemente expresivo: se trata de la «historia de una escalera» porque lo es de los seres humanos vinculados a ella. Es justificable por ello que algunos críticos la consideren el personaje más importante, pues en su mudez habla con elocuencia de las circunstancias que rodean las vidas de quienes suben y bajan sus peldaños. Como la azotea de *Hoy es fiesta* o el tragaluz de la obra de ese título, nos enfrenta con un medio reconocible que remite a una reali-



Fotografía realizada en 1949 durante el ensayo general de «Historia de una escalera», y en la que vemos a Bueno (con traje claro) rodeado de los actores del elenco y acompañado por el director de la obra, Cayetano Luca de Tena (con corbata oscura).

dad determinada. Fue probablemente la reaparición de esa realidad que estaba casi ausente de los escenarios de los años cuarenta lo que explica en gran medida el éxito de la obra cuando se estrenó. Frente a tantas comedias edulcoradas o evasivas, referidas a medios sociales acomodados, el público tenía ahora ante sí la presencia de pobres gentes a las que les resulta difícil enfrentarse a la vida. «No sé cómo vamos a poder vivir», se oye casi al principio. Era un aldabonazo que anunciaba la aparición de otro teatro posible, que apenas había aparecido durante una década.

Además, conviene observar que el sustantivo *historia* del título y los saltos temporales que se producen confiere a este primer estreno de Bueno Vallejo un carácter menos convencional y cerrado que el del teatro realista tradicional. Pese al fracaso colectivo que se contempla, hay una *dimensión dinámica* que contrasta paradójicamente con la *repetición de situaciones y motivos*, que luego veremos. En cierto modo estamos ante una obra histórica que podría abrir un círculo que se cierra con la

última, *Misión al pueblo desierto*, donde también se evoca la guerra civil que aquí queda elidida entre los dos últimos actos; «la Historia se mueve», se dirá en *Un soñador para un pueblo*, también publicada en esta colección. De momento asistimos al fracaso de estos personajes en el tiempo, pero la preocupación por reflejar el devenir está ya presente en el autor, lo que confiere a nuestra obra un vago aire de retablo.

Este tuvo que ser otro motivo de la favorable sorpresa con que el estreno fue acogido en 1949. Ahora se huía del consabido salón o cuarto de estar en torno al que giraban muchas comedias situadas en un medio burgués. A veces se ha puesto en relación la obra con algunos dramas norteamericanos con los que, en efecto, presenta cierto parentesco. Cabe recordar *Street Scene*, de Elmer Rice, escrita en 1929 y estrenada en Madrid por Margarita Xirgu en noviembre del año siguiente con el título *La calle*, traducida por Juan Chabás y publicada de inmediato.⁵ Y en la misma línea puede mencionarse *Our Town*, de Thornton Wilder (1938), también estrenada en Madrid en diciembre de 1944 como *Nuestra ciudad*. No se trata de detectar influencias o parecidos,⁶ sino de subrayar la coincidencia con alguna de las líneas del teatro universal de entonces, que presentan la existencia de gentes sencillas con sus problemas y dificultades.

En cambio, sí reconoció el autor su voluntario recuerdo de dos obras que giraban en torno al problema del tiempo, «Las nubes», exquisito relato de Azorín en su libro *Castilla*, y *Tic tac*, de Claudio de la Torre. Es evidente que este es un tema que le preocupó siempre, y el eterno retorno de las cosas presente en el primero late detrás de las recurrencias que se producen en los distintos actos. Pero eso nada tiene de extraño. La crítica literaria moderna sabe bien que nada surge de la nada y

que, por el contrario, la voz personal de cada autor se forma a base de los ecos de otras voces antiguas o cercanas, próximas o remotas: todo escritor crea su propia tradición situándose en el camino que otros han recorrido antes y prolongándolo con sus propios pasos.

La construcción dramática

La estructura de *Historia de una escalera* parece sencilla: todo fluye con naturalidad. Pero esa sencillez es aparente, porque se basa en un delicado ejercicio de elaboración de escenas, situaciones, motivos y encuentros entre personajes, que va sembrando la obra de **antítesis, contrastes, paralelismos y recurrencias**, y manifiesta la sabiduría teatral que poseía el autor desde el principio de su carrera. La decisión de ubicar los tres actos en los tramos finales de la escalera de un edificio suponía un reto libremente asumido, pues muestra un *lugar de paso* en el que por fuerza *pasan* pocas cosas. La acción es por ello muy leve y ante los ojos del espectador no ocurre nada excepcional: una declaración amorosa, una bronca, la alusión a la muerte de algún personaje en el periodo transcurrido en los descansos... Se confiere así al conjunto un aire de *aparente intrascendencia* en los hechos presentados, que contrasta con la *profundidad de los sentimientos* que abruman a los personajes. Con muy pocos medios se consigue la densidad, el espesor propio de toda gran obra. Sin que ocurra nada relevante, al final quedamos con la sensación de conocer a fondo las vidas de estas pobres gentes.

De esta forma, Buero decidió prescindir del esquema clásico de presentación, nudo y desenlace para reiterar en las tres jornadas solo la *fase inicial de exposición*, con rápida referencia a los cambios importantes o a la novedad de algunas situaciones. Pero dentro de la concepción del teatro realista, necesitaba dotar al conjunto de *verosimilitud*; para lograrlo se idea un mínimo lugar de reunión que haga lógica la permanencia oca-

⁵ Fue publicada en la colección «La Farsa», n.º 168, 6 de diciembre de 1930.

⁶ Buero declaró que no conocía la obra de Rice cuando escribió la suya; véase su *Obra completa*, vol. II, pág. 471.

sional de algunos personajes fuera de sus domicilios: el descansillo en el que se reúnen los jóvenes y que provoca los encuentros con los que bajan o suben los tramos para acceder a la calle o para regresar al domicilio. La conversación entre Fernando y Urbano en ese «casinillo» muestra el mantenimiento de una costumbre evocada por ellos en el acto inicial: diez años atrás fumaban allí los primeros pitillos, y en el último veremos hacer lo mismo a un hijo de Fernando de doce años. Es una muestra de cómo se teje una red de referencias cruzadas que marcan la reiteración de los sucesos en el tiempo. Se trata del pasado que vuelve como un implacable mecanismo, que conduce al tema del *eterno retorno*. Pero no conviene adelantar las conclusiones.

Los contrastes entre personajes comienzan de manera sutil desde la primera escena de la obra, el cobro del recibo de la luz. Paca es «gorda», desenvuelta y algo ordinaria, mientras que Generosa aparece apocada y torpe con el lenguaje, por lo que repite a menudo las mismas ideas con idénticas palabras; su frase: «No sé cómo vamos a poder vivir» acabará encarnando una preocupación colectiva. Si se atiende al gasto de cada una de las viviendas relacionado con el número de personas que en ellas viven se descubre una oposición: de un lado las de las dos mujeres citadas, de otro las de doña Asunción («delgada y consumida») y don Manuel, que significativamente llevan antepuesto el «don» que los ubica en una posición social algo más elevada, subrayada luego por el tuteo de los hijos con los padres, pues en las otras dos familias se mantiene el respetuoso «usted», propio entonces de las clases populares españolas. Esa oposición quedará más clara en el diálogo entre Fernando y Urbano, ambos ya presentados indirectamente por sus progenitores. Mientras que Paca introduce el motivo que caracterizará a su hijo (arreglar las cosas tirando a alguien por el hueco de la escalera), doña Asunción explica en dos ocasiones que Fernando no está en casa como justificación para no pagar el recibo, mentira que acompaña el retrato que hace de



La señora Generosa atiende al cobrador de la luz en esta escena de la versión cinematográfica de la obra dirigida en 1950 por Ignacio F. Iquino.

él como alguien lleno de «proyectos» (dos veces usa la palabra) y con aspiraciones de ser hasta ingeniero.

Los dos jóvenes amigos chocan respecto a sus ideales de futuro: la *solidaridad* del obrero Urbano se opone al *individualismo* del empleado Fernando: «Yo sé que puedo subir y subiré solo». Sin que se insista en ello, hay ahí un enfrentamiento entre proletariado y pequeña burguesía desclasada, lo que será evocado con sordina en el acto tercero, en una frase que la censura eliminó (véase la nota en la pág. 81). Y ambos se emplazan a un futuro lejano, aunque sin albergar grandes esperanzas: «lo más fácil es que dentro de diez años sigamos subiendo esta escalera».

Tras la primera de las «broncas» de la obra y los chismorreos entre vecinos, el *tema amoroso* ocupa el primer plano. Se dibujan dos fuerzas contrapuestas: el interés de Fernando por Carmina, que le llevaba a seguir con la vista su bajada por la

escalera, se opone al que por el joven manifiesta Elvira (caracterizada como una niña mimada que da pataditas en el suelo, lo que repetirá en el segundo acto). Fernando rechaza su asedio y es consciente de su plan: «Quiere cazarme con su dinero», imagen completada por Paca desde otra perspectiva: «Para mí que ese lo que busca es pescar a Elvirita... y los cuartos de su padre». El acto termina con la declaración entre Fernando y Carmina, que marca una completa antítesis respecto a la escena anterior con Elvira. Vuelve a reaparecer el tiempo pasado, cuando «éramos chicos», y él despliega su batería de proyectos, marcando el curso del porvenir: «En un año...». «Tres años. Dentro de cuatro años». El inesperado vuelco de la lechera precede a la caída del telón y hace temer que todo haya sido una suma de castillos en el aire, vanos planes sin base, que acabarán quizá como las ilusiones de la lechera del cuento. Muy probablemente el espectador aprecia el modo en que Fernando comienza su exposición: «desde mañana voy a trabajar de firme por ti», y recuerda la advertencia anterior de Urbano: «Siempre es desde mañana. ¿Por qué no lo has hecho desde ayer, o desde hace un mes?».

El final de la primera jornada deja abiertos varios interrogantes, que el público espera ver resueltos en las siguientes. Se han alternado las subidas y bajadas de diferentes personajes cuidadosamente entrelazadas, y se han presenciado situaciones comunes de gente corriente, que tratan de los problemas de pagar la luz, la leche, las patatas. Lo que queda es «sufrir». «¿Qué asco de vida!», resume Paca con su desgarró habitual. Se entiende que Fernando aspire a «salir de esta pobreza, de este sucio ambiente», identificado con esa escalera siempre a la vista.

El acto segundo se sitúa en el plazo marcado antes, para que se cumpla lo entonces afirmado: «¿Sabes lo que te digo? Que el tiempo lo dirá todo». Los diez años transcurridos revelan que la amarga moraleja del cuento de la lechera se ha cumplido una vez más. Elvira ha 'cazado' a Fernando, quien

La Escalera Acto I. *Diputación en S. Carlos.* (1)

Un tramo de escalera con dos apellados, en una casa modesta de la ciudad. El tramo de bajada hacia los pisos inferiores, la primera en el lateral izquierdo y en el otro lado que la vuelta de la barandilla, corre esta después a lo largo de la escalera, limitando el primer rellano, en dirección al segundo rellano hacia el fondo. Cerca del lateral izquierdo descansa un tramo completo, de unos diez escalones. La barandilla se figura a la izquierda de los huecos de la escalera; a su derecha, una pared que rompe en ángulo en el principio del tramo, y el primer rellano descansa por encima allí un estante con una pila de libros. Al final del tramo la pared vuelve a ser vertical, y en el principio del lateral izquierdo, limitando el segundo rellano, la pared se encorva hacia cuatro puentes: dos laterales y dos centrales. Los dos puentes laterales por su forma cuadrante cubren los huecos, al levantarse el tablero, arazan y cubren, quedando, al contrario de la pared, una gruta en la parte de arriba. El estante más secundario para apoyar y limpiar después con los pedillos a los cuatro puentes. Vuelvo a la I, donde se explica ya, en el quinto, la nueva Generosa: una pila de un 45 años, que se usa.

En este fragmento del manuscrito del drama podemos observar algunas correcciones al texto y el título que inicialmente le había dado Buero Vallejo: «La escalera».

ha traicionado su amor; se han casado, pero su convivencia es un infierno. Se acumulan los mutuos reproches («niña caprichosa», «niño mimado») y comienzan los ecos y paralelismos: «Tú ibas a ser aparejador, ingeniero, y hasta diputado. ¡Je! Ese era el cuento que colocabas a todas».

Sin embargo, las recurrencias no se aprecian solo en el plano lingüístico, donde son muy evidentes, sino también en los movimientos de los personajes. Antes se había visto a Carmina y luego a Fernando asomarse por el hueco de la escalera, ahora son cinco los que miran hacia abajo para seguir el descenso del ataúd del señor Gregorio, pues, según las antiguas costumbres españolas, las mujeres de la familia no asisten al entierro. Con ello, la escalera, vinculada a la vida de los personajes, se identifica también con la muerte, idea reforzada por las alusiones al fallecimiento de doña Asunción y don Manuel. Los intentos de Paca de animar a la angustiada Generosa cristalizan cuando se la oye emplear el *ritornello* de la otra: «Ya saldremos todos adelante».

Vuelve a producirse otra bronca con la usual cantinela de Urbano («¡Un día te tiro! ¡Te tiro!»), más violenta esta vez porque los malos augurios de la relación de Rosa con Pepe se han consumado en su unión irregular, que sus padres tienen que soportar en la puerta de al lado; de ahí que los insultos se incrementen: «¡Sinvergüenza!», «¡Perdido!», «chulo despreciable», «¡Canalla!», «¡Granuja!», «imbécil», «guñapo», «golfo», «cobarde», «trapo», «basura».

La desesperada situación de Carmina y su madre al morir se el señor Gregorio conduce a la 'declaración' de este acto central. Ella aceptará con tristeza la propuesta de Urbano, planteada de entrada con la referencia a la frase favorita de la señora Generosa: «¿Podréis salir adelante?». Ahora se reiteran muchos de los motivos y palabras de Fernando («subiré», «ganaré»), con el que implícitamente se está comparando Urbano («Más vale ser un triste obrero que un señorito inútil...»). La acotación subraya la congoja con que Carmina vive el paralelismo (pág. 49).

Tras la patética escena siguiente entre Trini y su padre, que eleva el tono emotivo, se produce un fuerte contraste con la discusión entre Elvira y Fernando, siempre dispuestos a llevarse la contraria y a fingir ante los demás, pues están dominados por el disimulo y las convenciones sociales. Se llega así a la escena final, con los cuatro personajes emparejados de manera bien distinta de como se suponía al terminar el acto primero. Es un momento lleno de frases de doble sentido, que se remata con ficticia armonía, encarnada en los artificiales apelativos cariñosos de «nena».

El acto tercero nos sitúa ya en «nuestra época», veinte años después. Como el espectador no lee acotaciones, obtendrá la información al ver al bebé de antes convertido en un joven de veintidós años, y al observar las huellas del avance del tiempo sobre los personajes. Paca ha perdido su energía y se ha convertido en una anciana fatigada. Su monólogo, propio de la edad, es aprovechado para mencionar los sucesos ocurridos en el lapso intermedio, aunque en realidad se convierte en un diá-

logo con la propia escalera a la que interpela, lo cual incrementa el significado del espacio escénico, cuya permanencia inmutable se eleva a símbolo estático frente al vertiginoso fluir temporal, como ya hemos visto.

La episódica presencia de dos personajes nuevos bien vestidos, signo de un nivel económico más desahogado que el de los vecinos antiguos, remite a la *insolidaridad*, pues no parecen mantener ninguna relación con ellos («son unos indeseables»). Anuncian la sociedad de consumo, preocupada por el dinero y los automóviles, que más tarde asomará en Buero bajo una luz poco favorable en *El tragaluz*.

Ahora se van a intensificar los ecos de palabras, motivos y situaciones ya presenciados. El ahogo que decía padecer Fernando en el acto inicial (pág. 32) es aquí mencionado por Rosa y parece extenderse por el ámbito escénico y afectar a todos los personajes en una *asfixia general* por el tipo de vida que los ha llevado al fracaso común. Por su parte, la salida de Carmina hija empujando a su abuela dentro de su casa repite lo que treinta años antes había hecho Fernando a su madre con mayor brusquedad.

La relación entre la «atolondrada chiquilla» y Fernando hijo, «arrogante y pueril» (acaso la suma de los rasgos más destacados de sus padres), trae el recuerdo de la primera declaración: dos nuevos Fernando y Carmina intentan entablar un diálogo amoroso, esmaltado por palabras y frases idénticas o muy parecidas a las de sus respectivos padres: «Déjeme»/«Déjame»; «Me huyes constantemente»/«por qué me has esquivado»; «tienes que escucharme»/«¡Escúchame, te digo!»; «¡Si nos ven»/«nos pueden ver», «me querías»/«¿Es que ya no me quieres?».

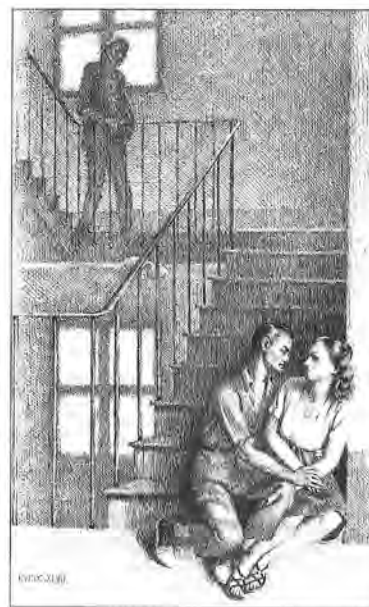
Se presencia luego un fugaz intento de rebelión del joven, pronto sofocado, como signo de un enfrentamiento generacional que revive el expuesto en el acto primero por Fernando («rodeados siempre de los padres, que no nos entienden»); ahora es el hijo quien se revuelve contra los miedos, rencores y

prejuicios que atenazan a los mayores, pero regresa «vencido» al interior de su casa: «No os comprendo... No os comprendo». Nada se ha avanzado en treinta años y sigue imperando la *incomunicación*.

Al momento se subraya otro paralelismo que supera el aparente contraste entre Trini y Rosa; las dos hermanas han seguido vidas muy diferentes y, al final, comparten un *común sentimiento de derrota*: «¡Qué iguales somos en el fondo tú y yo!». Ya la acotación que acompaña su bajada lo había insinuado (pág. 67) y luego se insiste de forma explícita: «al final hemos venido a fracasar de igual manera». Lo digan o no, todos los personajes coinciden en la misma convicción, que amarga sus vidas; como dice Trini: «Las cosas nunca suceden a nuestro gusto».

El regreso de Carmina y Urbano retoma por un lado la escena de Fernando hijo con sus padres, pues ambas parejas se niegan a la relación entre los jóvenes, pero además supone un fuerte contraste con la que en el acto anterior marcaba la ilusionada declaración de Urbano; la convivencia entre él y su esposa tras veinte años de matrimonio es tan difícil como la de Fernando y Elvira, y los cuatro parecen complacerse en discutir sin pausa («¿Cuándo estaremos de acuerdo tú y yo en algo?»). La frase que Carmina dirige a su marido («¡Y déjame en paz!») la hemos oído ya en el acto primero (pág. 15) y vuelve asimismo a reiterarse otra de Paca, subrayada por la acotación (pág. 79). Las recurrencias van señalando así la identidad del *fracaso general*.

Con todo, falta aún otra vuelta de tuerca para que el espectáculo de la ruina sea completo. En los dos actos previos se producían *sendas broncas* de intensidad creciente; también se asiste a una ahora, pero el motivo ya no es Pepe, sino que lo son todos los personajes, que se van incorporando a la gresca verbal hasta alcanzar límites insostenibles. Las dos familias se enzarzan en una lucha de todos contra todos, en la que explotan la frustración, el resentimiento y el odio ante el terror mu-



Dibujo a pluma titulado «En la escalera» que Bueno realizó en la época en que compuso la obra y para el cual posó como modelo su propia hermana. A la derecha, escena del tercer acto en que Carmina hija (Asunción Sancho) dialoga con Fernando hijo (Fernando Delgado). La fotografía corresponde al estreno en 1949.

do de los hijos. Cobra así sentido el lema del profeta Miqueas que Bueno puso a la obra cuando la imprimió, resumido en la frase «y los enemigos del hombre son los de su casa».

En el enfrentamiento, los temas y motivos que han esmaltado la obra reaparecen como un turbión que todo lo arrasa. Fernando es un vago, tan chulo como Pepe, Urbano ha sido incapaz de arreglar nada con su sindicato y, una vez más, amenaza en vano con tirar a alguien por la escalera, Elvira «cazó» a Fernando... Entonces, muy cerca ya del final, se insiste en el papel simbólico del escenario: «¡Sigues amarrado a esta escalera, como yo, como todos!».

Solo resta una escena para concluir la obra, la «*declaración*». En ella participan los dos hijos, Fernando y Carmina, que

repiten paso a paso el final del acto primero vivido por sus padres. Asustados por la pelea que han visto, se refugian el uno en el otro. Su deseo de apoyarse frente a la oposición paterna podría sugerir que poseen más voluntad que los mayores y han decidido arrostrar su intolerancia y seguir adelante con su amor. Sin embargo, otros elementos conspiran contra ello. De entrada, su inconsciencia les lleva a pensar que son diferentes de los padres («¿Qué puede haber de común entre ellos y nosotros? ¡Nada!»). Pero el espectador sabe que no es cierto. El joven resume bien la situación («Ellos se han dejado vencer por la vida. Han pasado treinta años subiendo y bajando esta escalera...»), pero es incapaz de imaginar que los mayores también tuvieron su misma edad y compartieron esos ideales, expresados con las mismas palabras.

Los hijos van a remedar la escena de amor. En boca de Fernando hijo aparece la sucesión de acciones futuras para dibujar el mañana: «lucharé», «nos marcharemos de aquí», «Nos apoyaremos», «Me ayudarás a subir»... Al igual que su padre, está lleno de «proyectos»; también piensa en no dejarse vencer por «este ambiente», abandonar «este nido de rencores y de brutalidad», «dejar para siempre esta casa miserable, estas broncas constantes, estas estrecheces». Si el padre exclamaba: «desde mañana mismo voy a trabajar de firme por ti», el hijo afirmará: «voy a empezar en seguida a trabajar por ti». Y el modo de hacerlo resulta un eco directo de lo que el padre imaginaba: hacerse aparejador, ingeniero... «Ganaré mucho dinero» dicen exactamente los dos. «Por entonces tú serás ya mi mujercita, y viviremos [...] en un pisito limpio y tranquilo», soñaba el padre; «Para entonces ya estaremos casados... Tendremos nuestro hogar, alegre y limpio... [...] tú serás mi adorada mujercita...», sueña ahora el hijo.

El *ritornello* de aspiraciones, planes, ilusiones y palabras es contemplado en atónita mudez por Fernando y Carmina, que en ese momento coinciden. Una mirada de «infinita melancolía» se cruza entre ambos al recordar lo que pudo haber sido, y



Composición con personajes del primer acto para la producción de la obra estrenada en 1968 en el Teatro Marquina y bajo la dirección de José Osuna.

no fue, su existencia en común, y al contemplar sin ser advertidos la vida que vuelve... en sus hijos. «Vivir es ver volver», había escrito Azorín en «Las nubes». El sentimiento doloroso que experimentan no va a tener prolongación, porque en ese instante baja el telón y concluye la obra.

Una escalera y su historia

Tras el análisis detenido de la cuidadosa construcción del primer estreno de Antonio Buero Vallejo es fácil concluir que desde el mismo principio el dramaturgo estaba dotado de una habilidad evidente para estructurar una obra teatral. A lo largo de toda su carrera mostró una gran maestría en el difícil arte de entretejer los hilos de una trama para transmitir lo que se desea a la vez que se mantiene el interés del espectador. La aparente sencillez de esta primera obra estrenada resulta ser,

en realidad, el resultado de un delicado tejido de interrelaciones entre los actos, las escenas, los personajes y los motivos. Ya quedó dicho que en el fondo no hay otra cosa que presentación en cada una de las tres jornadas, pues solo se presencian planes y proyectos de acontecimientos que suceden en los descansos. Por eso mismo el nudo ha sido disuelto y el desenlace no lo es, sino un punto y seguido que deja abierto el sentido de cara al futuro.

En efecto, aunque resulta indiscutible la presencia del tema del eterno retorno sobre la trama, el final deja abierta la posibilidad de que los más jóvenes puedan acaso evitar el fracaso de los padres. Los hechos se repiten, pero su significado puede no ser el mismo. En el teatro posterior de Buero aparece como una constante que los personajes jóvenes abran una puerta a la **posible esperanza**. Hay sin duda indicios de que el futuro quizá no sea mejor, pero estaríamos ante otra obra. En aquella que tenemos delante nada se puede asegurar, excepto la voluntad del autor de dejar latente en el público la pregunta acerca de cuál podría ser su vida pasados los años. En el comentario que acompañó la primera edición del texto, Buero señalaba que acaso la falta de carácter de los hijos los lleve a repetir su error: «Quizá se salven estos del fracaso de los mayores o —tal vez— fracasen también, casándose. Como yo, lector amigo, no lo sé, no puedo decirlo».⁷

Como fuere, lo más destacable es el deseo de no cerrar el desenlace de la obra con una explicación de todos los detalles. Queda alrelando sobre el telón cerrado la pregunta: ¿qué pasará? De esta forma, el sentido del drama se proyecta sobre el espectador y la ambigüedad le obliga a cuestionarse acerca de lo visto. Es este otro de los caracteres permanentes de toda la obra bueriana, visible en la manera en que Carlos repite las palabras que había pronunciado Ignacio en *En la ardiente oscuridad*, las que oímos reiteradas en el final de *Hoy es fiesta*, o la

⁷ *Obra completa*, vol. II, pág. 328.



Programa de mano de la producción de «Historia de una escalera» dirigida en 2003 por Juan Carlos Pérez de la Fuente por encargo del Centro Dramático Nacional.

transformación total del escenario en *La Fundación* para volver a ofrecer a la vista el mismo ilusorio decorado con que se había iniciado.

Con técnicas de este tipo lo que se busca es la **participación profunda del espectador**, tanto en el plano afectivo como crítico. Por el primero el espectador comparte los sentimientos, a veces patéticos, que se exponen en la escena; por el segundo se verá obligado a repasar fríamente lo que ha ocurrido ante él para construir el sentido. La trama le ha ofrecido un espectáculo en que el dolor de vivir, la congoja ante el fracaso, la derrota de las ilusiones o la vivencia del paso del tiempo que conduce a la muerte pueden extender un halo de compasión sobre el público. Pero no se trata de excitar sin más sus



Las tensiones latentes entre los vecinos estallan por vez primera cuando Trini y Urbano afean a Pepe su actitud chulesca. Fotografía de la producción del Centro Dramático Nacional, cuya escenografía fue diseñada por Óscar Tusquets.

sentimientos, sino de llevarle a *interrogarse por las causas* de lo que sucede en el escenario.

Por ello resulta necesario diferenciar entre la **responsabilidad** de unos y otros, pues no todos la comparten en el mismo grado. Hay un personaje que ha provocado con sus decisiones el desastre que se contempla al final. Es **Fernando**, en concreto, el que ha sembrado el infortunio a su alrededor. Su decisión de abandonar a Carmina y dejarse 'pescar' por Elvira y por el dinero de su padre no solo ha hecho infelices a él y a su esposa, que vivirán en continuo resentimiento, incrementado por el inequívoco desprecio de ella, sino que también ha dejado herida a la otra joven. Fernando ha traicionado el amor que le veíamos manifestar al final del primer acto, *ha elegido* el beneficio material y económico y ha construido su vida sobre la **mentira**. Es la primera vez que en el teatro de Buero Vallejo aparece este tema, que se va a convertir de principio a fin de



En el acto tercero, Fernando hijo le pide explicaciones a Carmina hija sobre su incomprensible desapego, mientras Manolín los observa oculto. Nicolás Belmonte y Bárbara Goenaga interpretaban a los jóvenes en la producción del CDN de 2003.

su trayectoria en eje semántico fundamental. Quien no se encara con la verdad, por amarga y dura que sea; quien decide evitarla y abraza la mentira fracasará siempre y sembrará además el dolor a su alrededor.

Esto es lo que ocurre en nuestra obra, pues la insinceridad de Fernando deja sumida a Carmina en un estado de pasiva indefensión, que provocará el desastre de su compromiso con **Urbano** en el acto segundo. Pero este último tampoco quiere enfrentarse valientemente con la verdad: Carmina no lo ama y solo acepta la relación para huir de la miseria. Él no desea averiguar los verdaderos sentimientos de la mujer, quiere cegarse voluntariamente y conseguir la unión con aquella que siempre le ha interesado; en su fuero interno cree derrotar a Fernando, pero solo repite su acción. El conjunto de mentiras sobre el que han construido sus vidas explica el desolador panorama de los dos matrimonios en el acto final, cuyas consecuencias su-

fren los hijos, en una medida imposible de precisar porque el telón cae antes.

Tampoco Rosa ha querido comprender que su relación con un indeseable como Pepe estaba destinada a la desolación. Y Trini ha agostado su vida en el sacrificio que supone consagrarla a la atención de sus padres, por lo que acaba definiéndose también como una «víctima». Todos lo son, pero apenas poseen capacidad para otra cosa que el lamento que brota ante el panorama de sus existencias derrotadas, sin que nadie acabe por reconocer la culpa que ha tenido en provocarlo. Fernando repite el mismo término que acabamos de citar en Trini («Mi hijo es una víctima, como lo fui yo»); Elvira, que reconoce que solo tuvo «un capricho», constata en el acto segundo la falta de amor de su marido («¡A mí nunca me has querido!»), reproche similar al que Urbano dirige a Carmina en el siguiente («¿Por qué te casaste conmigo si no me querías?»). La misma Elvira expresa inútilmente su queja: «Si hubiera sabido lo que me llevaba... Si hubiera sabido que no eras más que un niño mimado...». Rosa por su parte llora el futuro posible que nunca fue: «¡Pero yo hubiera querido tener un niño, Trini! Y hubiese querido que él [Pepe] no fuese como era... y que el niño se le hubiese parecido». En el mismo sentido, Urbano formula también su inútil queja: «Cuando pienso lo que pude haber sido para mí...». Como hemos visto antes en el diálogo entre Trini y su hermana: «Las cosas nunca suceden a nuestro gusto». O en palabras del señor Juan en el acto intermedio: «¡Todos sufrimos!».

Una dura imagen de la vida de estos seres se ha desplegado ante la mirada del espectador, que debe ponderar cuánto hubo de irremediable y cuánto de voluntario en lo que ha pasado. Y, más allá de las anécdotas concretas de quienes suben y bajan la escalera, puede interrogarse acerca de si la ubicación de los hechos en el seno de las familias remite por elevación a una sociedad concreta que no proporciona a sus miembros mejores modos de vida y de superación. La obra es española,

por supuesto, y el paso de la guerra civil entre los actos segundo y tercero pesaba en el momento del estreno como un sobreentendido al que no cabía hacer alusión más explícita. El tiempo pasó, las penurias son las mismas o aun mayores. Pero el afán de universalidad del dramaturgo ha buscado que no existan concreciones explícitas, de manera que la obra pueda ser entendida en cualquier contexto.

En suma, quizá sea útil darse cuenta, para finalizar, del término que se emplea al acabar la primera acotación del drama: «El espectador asiste, en este acto y en el siguiente, a la **galvanización** momentánea de tiempos que han pasado». Como en un proceso de recuperación de imágenes perdidas en el espacio, el público asiste a unos hechos enterrados en el ayer. Visto el conjunto desde el presente que supone el acto final, los dos anteriores cobran el carácter de holograma (recordemos *La Fundación*). Ya quedó insinuado antes con fórmula usada por Unamuno, uno de los autores que mayor huella dejó sobre Buero: es «el pasado que vuelve». La escalera ha permanecido, los personajes que por ella se mueven nacen, crecen, viven, envejecen, se mueren. Cada uno aporta su historia; el conjunto de todas ellas forma la «historia de esta escalera». El sentido dinámico que supone la visión vertiginosa del paso de treinta años en poco más de dos horas marca un último contraste con la permanencia de los problemas, la repetición de afanes e ilusiones, el retorno de situaciones y motivos. Quizá por la mente del autor andaba ya la idea que desarrollaría veinte años después cuando en *El tragaluz* ideó unos seres del futuro que, ayudados por máquinas, consiguen la «galvanización» del pasado. Ahora el instrumento ha sido tan solo su imaginación creadora, que proyecta en este su primer estreno el fresco de unas vidas marcadas por la derrota y el fracaso. A cada uno de quienes asistimos a su despliegue corresponde decidir por qué todo acabó así y qué podría suceder en el futuro con los proyectos de los jóvenes que cierran el drama ante la mirada acongojada de sus padres.

Ahora, con las líneas de interpretación marcadas por esta introducción, y con el apoyo imprescindible que supone el «Estudio» que figura al final, con sus documentos y sus pautas y sugerencias para el análisis personal, procede realizar lo más importante de todo: pasar a la lectura del texto imaginando a cada momento la representación, con sus movimientos, los cambios de tono de los distintos personajes, el vestuario, los gestos... Es el momento, pues, de tomar contacto directo con la obra y extraer las conclusiones propias de cada uno.

NUESTRA EDICIÓN

Estrenada, como hemos visto, en 1949, la primera obra de Antonio Buero se imprimió poco después en Barcelona (colofón de septiembre de 1950), en una colección no pensada para acoger textos teatrales: «Manantial que no cesa», de la Editorial José Janés, en la que hacía el número 138. En seguida se integró en la serie que la editorial Aguilar comenzó a publicar con el objetivo de reunir los cinco estrenos más destacados de cada temporada (*Teatro español 1949-1950*, Madrid, 1951). Y poco después, en 1952, pasó a formar parte de la colección «Teatro», de pequeños y económicos libritos con que la Editorial Alfíl (luego Escelicer) pondría en manos de los lectores durante las dos décadas siguientes la práctica totalidad de la producción escénica que se vio en los teatros españoles; era su número 10 y el tomito incluía asimismo la primera edición de *Las palabras en la arena*, aunque no era el primer drama del autor allí editado: en 1951, como número 3, había aparecido *En la ardiente oscuridad*.

Desde entonces, *Historia de una escalera* se ha publicado con regularidad, tanto en España como fuera de ella. Son destacables las ediciones realizadas por Espasa Calpe en su colección Austral, desde la primera en 1975 («Selecciones Austral», nº 3, con prólogo de Ricardo Doménech), que alcanzó 27 edicio-

nes. En 1997 fue sustituida por la realizada por Virtudes Serrano, que, aparte del prólogo, confeccionó un interesante «Taller de lectura» como apéndice; con distintos formatos, se ha seguido reimprimiendo hasta alcanzar en 2010 un total de 63 ediciones en la colección Austral. En los últimos años cabe recordar la incluida como volumen segundo de la serie destinada a editar los Premios Lope de Vega (Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2005), cuidada por Gregorio Torres Nebrera, y la que figura en el volumen *3 obras renovadoras del teatro español de posguerra* (Doral, Florida, Stockero, 2009), edición de Víctor Fuentes. Son también recientes las traducciones italiana a cargo de Francesca Brunetti (Firenze, Le Lettere, 2008), con estudio preliminar de Veroniza Orazi, y la inglesa de Patricia W. O'Connor en el volumen de cuatro obras de Buero *Four Tragedies of Conscience* (Boulder, Co., University Press of Colorado, 2008).

En 1994 Mariano de Paco y el autor de esta introducción nos encargamos de la preparación de las *Obra Completa* del dramaturgo, para lo que contamos con su indispensable ayuda a la hora de fijar los textos, pues fueron revisados por él, con especial detalle por lo que se refiere a las obras teatrales reunidas en el volumen I. Esa edición es, por lo tanto, la base de la presente, con solo mínimos retoques ortotipográficos para adecuarse a la normativa actual de la Academia Española. Únicamente se han rescatado dos acotaciones, una en el segundo acto y otra en el tercero; la primera restituye la correcta indicación de que Rosa sale de su vivienda *desalada*, y no «desolada», y la otra se había omitido en un parlamento de Paca (*Carmina la empuja y trata de cerrar*). Tanto una como otra se nos pasaron por alto tanto al autor como a los editores al trabajar con el texto compuesto por la editorial; debe corregirse la primera y reponerse la segunda, en este último caso para que no resulte detonante la acotación que figura de inmediato: «*Forcejean*», que ahora se entiende como la insistencia de la joven por introducir a su abuela en casa.

DOCUMENTOS

1

BUERO Y LA TRAGEDIA

1.1 El autor y su teatro

«Viene a ser, pues, el mío, un teatro de carácter trágico. Está formado por obras que apenas pueden responder a las interrogaciones que las animan con otra cosa que con la reiteración conmovida de la pregunta; con la conmovida duda ante los problemas humanos que entrevé. Con frecuencia, llega esto en mis dramas a literal realidad: el “ritornello” de una frase clave o de una situación clave denuncian la final persistencia de las cuestiones planteadas. [...]

»Desfavorable fue, y es, [la] difundida hipótesis que reduce mis supuestos aciertos a dos o tres títulos, donde me limito —dicen— al ejercicio de un realismo directo, mientras considera errónea la otra presunta tendencia mía al simbolismo, [...] en la que se situaría el resto de mis obras. [...] En el supuesto de que ambas tendencias definen mejor que otras los dos polos de mi teatro, las encontraríamos en cada obra bastante más mezcladas de lo que parece».

Antonio Buero Vallejo, «El teatro de Buero Vallejo visto por Buero Vallejo» (1957), en *Obra completa. II. Poesía, narrativa, ensayos y artículos*, ed. crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1994, pp. 410-411.

1.2 El destino trágico

«Según las ideas vulgares, el destino se confunde con el “hado” o fatalidad que gravita sobre el héroe del relato trágico; fatalidad adversa siempre y que, por ser siempre más fuerte que el héroe, termina por aplastarlo. [Pero] La tragedia no solo es temor, sino amor. Y no solo catástrofe, sino victoria. [...] La tragedia escénica trata de

mostrar cómo las catástrofes y desgracias son castigos [...] de los errores o excesos de los hombres. [...] Cada personaje posee su razón, y por ella lucha, mas también sufre su equivocación y por ella pagará o hará pagar a otros. [...] Ya la superación espiritual, el ennoblecimiento interno que el dolor puede acarrear, son por lo pronto aspectos en los que siempre se reconoció una salida resolutoria del conflicto trágico hacia más dulces formas del sino. Pero las posibilidades de reacción individual que posee el protagonista de una tragedia son aun más definidas: pueden llegar hasta el vencimiento del hado. En esto, como en casi todo, los griegos nos brindan la más luminosa lección. Pues si ellos ponían al comienzo de todo destino trágico un acto de libertad, también nos han legado ejemplos en los que el destino trágico se resuelve en un final acto de libertad».

Antonio Buero Vallejo, «La tragedia. El concepto de "lo trágico"» (1958), en *Obra completa. II, op. cit.*, pp. 639-642.

1.3 La tragedia frente al pesimismo

«El auténtico pesimismo es, aproximadamente, lo contrario de la tragedia. El pesimismo es negador, mientras que la tragedia propugna toda clase de valores. [...] La sociedad y los hombres que la componen propenden a defenderse de toda inquietud, problema o transformación —y la tragedia propone todo eso— tildando de pesimistas y destructores a los hombres o a las obras que se atreven a plantear tales cosas. 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 [...]. Uno tras otro —el hombre repite indefinidamente sus errores— fueron acusados de pesimistas y destructores Ibsen, Pirandello, Chéjov, O'Neill, Florencio Sánchez... [...] Pero la tragedia no es pesimista. Representa, en el terreno del arte, un heroico acto por el que el hombre trata de comprender el dolor y se plantea la posibilidad de superarlo [...]. Pues la tragedia nos invita a aquella actitud vital que no teme enfrentarse con los mayores horrores y nos propone que adquiramos el arrojo suficiente para sacar de ellos una postura afirmativa. Nos propone conservar el optimismo sin negar ninguna negrura de la vida».

Antonio Buero Vallejo, «La tragedia. El concepto de "lo trágico"» (1958), en *Obra completa. II, op. cit.*, pp. 646-647.

2

TEMAS Y PERSONAJES

2.1 Génesis y propósito de la obra

«Las concreciones de tiempo (años 1919, 1929 y 1949) y de lugar (Madrid) que las representaciones y sus programas han ofrecido [...] actuaron en mí de una manera subterránea [...]. Pero ninguna de ellas entró en el plan consciente del trabajo y por eso no se recogen. La comedia aspira a ser tan universal como española o madrileña; este último carácter local surgió de una manera entrañable y no debe ser objeto en el texto de indicación expresa. Creo que fueron dos preocupaciones simultáneas las que me llevaron a escribir la obra: desarrollar el panorama humano que siempre ofrece una escalera de vecinos y abordar las tentadoras dificultades de construcción teatral que un escenario como ese poseía. O, dicho de modo más ceñido y unitario: la visión del fluir del tiempo en unas familias, que se hace angosta por la angostura del espacio donde ocurre».

Antonio Buero Vallejo, «Palabra final» (1950), en *Obra completa. II, op. cit.*, pp. 324-326.

2.2 Una obra universal y aleccionadora

«Pero, siendo [*Historia de una escalera* una] comedia española, no me interesó ningún localismo, porque busqué la vena permanente de humanidad que late bajo todos los localismos y que, en nuestros días, me parece ver latir apresada y viva entre los grandes límites del hombre que son el tiempo y el espacio, representados por la escalera en el caso de mi obra. [...] La construcción técnica me interesó especialmente; un escenario "de puertas afuera" imponía una forzosa fugacidad en las situaciones, muy interesante de resolver. El sentido aleccionador o moral va implícito en la comedia; no se expresa de una manera concreta, porque la fuerza del teatro está en las pasiones y en la vida más que en las ideas o soluciones absolutas; en sugerir y conmover más que en afirmar».

Antonio Buero Vallejo, «Ante el estreno de *Historia de una escalera*. Autocrítica» (1950), en *Obra completa. II, op. cit.*, pp. 320-321.

2.3 La lección moral de la obra

«I. Las positivas consecuencias morales de [la tragedia] residieron siempre en la conmoción purificadora [catarsis] que el espectador recibía por el camino de la piedad y del patetismo». [...] «II. He dicho muchas veces [...] que las tragedias se escribieron y se siguen escribiendo para estimular la fortaleza del hombre y no sus debilidades. *Historia de una escalera*, acaso trágica, no cierra ninguna puerta; invita, como todo relato trágico, a reflexionar sobre la manera de abrirlas. En tal sentido, la obra se inserta en ese tipo de "teatro social" que, para alcanzar su mayor eficacia, estima peligroso un exceso de didactismo y considera que, para que la obra de arte esté viva, ha de expresar implícitamente los problemas generales a través de seres humanos concretos y singulares».

I. Antonio Buero Vallejo, «Buero Vallejo habla de *Historia de una escalera*» (1951), en *Obra completa*. II, op. cit., pp. 328-329; II. Ídem, «Sobre *Historia de una escalera*» (1964), texto de presentación para la representación de la obra en Japón, en *Obra completa*. II, op. cit., p. 433.

2.4 Arquitectura teatral, personajes, lenguaje dramático

«Lo mejor de *Historia de una escalera* [...] es la sobriedad de la arquitectura, de las situaciones, de la escenificación y del lenguaje dramático empleado por el autor. Al borde del folletín y del sainete malo, en esa frontera peligrosa de la falsa tragedia, norteamericana o populista [...], Buero Vallejo no cae ni por un instante en esos abismos ni se deja sorprender por tales remolinos. Sus personajes no son ni dogmáticos ni discursivos, ni grotescos o esperpénticos. Son profunda, sencilla, conmovedora, arbatadoramente humanos. [...] Sencillez de expresión y hondura de sentimientos, no teatro de ideas, sino teatro de pasión, alto y noble concepto de lo trágico sin salirse del estricto marco de lo humano y de lo cotidianamente vital. Y que no se nos diga que este género es torturado, agónico o sombrío, porque eso equivaldría a negar los fundamentos del teatro universal. [...] Hondísima impresión [...] nos ha producido el estreno de Buero Vallejo, autor que, además, sabe mover a sus personajes y equilibrar el curso de la acción con la más experta desenvoltura y que dará a nuestra escena y logrará en ella muchas jornadas de triunfo

semejantes y aun mayores a la conseguida con el estreno de su profunda y conmovedora tragedia vecinal, limpia por completo de todo fácil localismo, dura sin ser cruda, sentimental sin ser sensiblera».

Alfredo Marquerie, «En el Español se estrenó *Historia de una escalera*, de Antonio Buero», *ABC*, 15 de octubre de 1949.

2.5 El protagonismo múltiple. La humanización del sainete

«No ha utilizado Antonio Buero [...] ni un solo personaje propicio para el cargo de protagonista; lo son todos y cada uno de los que intervienen en el proceso de esas vidas humildes que sueñan, viven y mueren. La acción manda y ordena y la sensación llega al público sin una sola explicación [...]. La obra es un engranaje perfecto, y ni un solo personaje puede distraerse de esa armonía feliz en que cada uno hace oír el sonido de su humanidad. Y esta no ha sido elegida previamente: [...] el autor se ha limitado a llevar a nuestros ojos y oídos el retrato teatral de unas vidas que pasan. Y las ha escogido del montón más manoseado del teatro contemporáneo donde siempre han sido vistas por y para el sainete o dedicadas a la baja comedia de costumbres. El autor de la *Historia de una escalera* ha hecho el prodigio de dotar de acento humano, real y emotivo, a los que solo eran muñecos o personajes para repetir una acción manida o comunicar unos chistes. La gran tragedia que encierran en sus corazones los habitantes de esa casa se ha logrado sin que se nos diga, ni siquiera se nos advierta nada de antemano. Hasta el momento justo en que baja por última vez el telón sobre la esperanza de los que nuevamente empiezan la subida de la vida, el espectador no sabe el tremendo pensamiento de la obra».

Sánchez-Camargo, «El estreno de anoche. *Historia de una escalera*», *El Alcázar*, 15 de octubre de 1949.

2.6 Personajes frustrados y sin voluntad

«Esta escalera, que no habla, pero tiene personalidad rectora [...], cual estoico espectador contempla el cotidiano y azaroso vivir, durante tres décadas, de hijos, padres y abuelos, con todas sus flaquezas y miserias, sus vicios, sus defectos, sus amores, sus ilusiones y sus quiméricos propósitos de enfrentarse con arrogancia ante la ad-

versidad, esfumados por la indolencia y la cobardía. [...] Sin ser fatalistas, [los personajes] llevan en sí el peso de la amargura que les rinde y aniquila; lo soportan resignados porque carecen de energías.»

Manuel de Cala, «En el Comedia. Estreno de *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo», *El Noticiero Universal*, 27 de julio de 1950.

2.7 Renovación e influencias de la obra

«[El estreno de *Historia de una escalera*] nos produjo una sacudida tremenda. La obra de Buero rompía una larga serie de máscaras. De principio a fin, encontrábamos una serie de significaciones social y teatralmente revolucionarias, o, como luego se ha dicho tantas veces, “desmitificadoras”. A los tresillos y decorados aristocráticos, oponía la asfixiante escalera. Al paternalismo político, los hijos empeñados en organizar su vida. Al pasado, como espejo en que mirarse, el pasado como inmovilizadora norma del futuro. Al pueblo “casticista” y verbenero, unos tipos proletarios y problemáticos. Al triunfalismo oficial de la clase media, la realidad de una clase que se encontraba entonces al borde de la desintegración. Al teatro enajenado y radicalmente desconectado de la vida española, un escenario ligado a nuestra realidad. Al orden de la fachada, la contradicción de los habitantes de la escalera... La obra, en definitiva, no solamente era un esfuerzo considerable dentro del teatro español [...], sino el punto de partida de una actitud generacional. De algún modo, cuantos se han tomado en serio el teatro en España durante los últimos veinte años son una consecuencia de aquella *Historia de una escalera*. Allí empezó todo.»

José Monleón, «En torno a *Historia de una escalera*», *Primer Acto*, nº 96, mayo de 1968.

2.8 Problemas históricos y sociales, fracasos, insolidaridad

«La idéntica desventura final de los dos protagonistas masculinos no debe ocultar la diferente entidad de sus proyectos y de la causa de sus fracasos. Si Urbano [el obrero afiliado a un sindicato] hubiera llegado, todos lo habrían hecho con él y su frustración es, por ello, una frustración colectiva. Fernando, al fallar en sus propósitos solitarios, hace que no llegue nadie, pues su falta de apoyo coadyuvó también a la derrota de su amigo de juventud. De ahí la implícita

condena de su individualismo pequeño-burgués y, por elevación, la de un sistema que fomenta la idea del medro personal y la salvación egoísta e insolidaria de cada uno por sí. [...] Sobre esta dialéctica entre individuo y colectividad ha escrito Buero Vallejo todo su teatro».

Luis Iglesias Feijoo, «Lectura sociológica de *Historia de una escalera*» (1979), en *Estudios sobre Buero Vallejo*, Mariano de Paco ed., Murcia, Universidad, 1984, p. 235.

2.9 Y, sin embargo, esperanza

«Para Fernando y Carmina, esta escena de amor [final del acto tercero] entre sus hijos puede tener el valor de una anagnórisis: en ellos pueden reconocer su propia verdad, el motivo de su fracaso. Ciertamente que ya no es tiempo de rehacer el pasado, que su vida ha sido lo que ellos han decidido que fuera y que ahora deben expiar sus errores. Pero en la medida en que sean capaces de asumir sus propias culpas y de ayudar a sus hijos a no incurrir también en ellas, les será posible dar un significado nuevo y positivo a su vida. Así pues, también para ellos queda “una posibilidad de salvación”, aunque esta sea más oscura y difícil que en el caso de los hijos. También para ellos queda abierta la esperanza».

Ricardo Doménech, *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española* (1973), Madrid, Gredos, 2ª ed. muy aumentada, 1993, pp. 99-100.

2.10 Tiempo

«La trayectoria vital de los diversos protagonistas [...] presenta tres generaciones en tres actos que corresponden a distintos momentos históricos. En el planteamiento inicial del segundo y del tercer actos se alude a las muertes que han ocurrido desde el acto anterior, y, así, las varias historias individuales van entrelazándose en un continuo vivir, envejecer y morir. Pero tal continuidad no salta a la vista, pues los tres actos no tienen un verdadero desarrollo orgánico. Cada uno es como un nuevo comienzo. [...] Y, sin embargo, cada acto cobra un sentido más general, más trascendental, al yuxtaponerse a los otros. Sólo entonces la rutina cotidiana, a causa de repetirse año tras año y en contraste con “la fugacidad... de las cosas humanas”, co-

bra un sentimiento de angustia que resulta del inevitable absurdo de la existencia».

Robert L. Nicholas, «La "historia" de *Historia de una escalera*» (1979), en *Estudios sobre Buero Vallejo*, Mariano de Paco ed., Murcia, Universidad, 1984, pp. 216-217.

2.11 Espacio

«La escalera es [...] una "dificultad de construcción" superada airosoamente por Buero, al lograr una acción natural y nunca forzada en un medio nada propicio (es muy útil en este sentido, el "entrante" del primer término derecho, un lugar relativamente apartado del resto de la escena), y, además, es el adecuado vehículo para conseguir la intención del autor. Los acontecimientos del drama se desarrollan en la escalera no solo por constituir esta su obligado espacio escénico, sino por ser un factor determinante y decisivo, a través de su dimensión simbólica, en las vidas de sus moradores».

Mariano de Paco, «*Historia de una escalera*, veinticinco años más tarde» (1974), en *Estudios sobre Buero Vallejo*, Mariano de Paco ed., Murcia, Universidad, 1984, p. 212.

2.12 Personajes

«Buero supo convertir en materia artística la difícil cotidianidad de las clases menos privilegiadas y reflejar a través de estos seres insignificantes de aquel *aquí y ahora* los obstáculos con los que tropiezan hombres y mujeres de cualquier época, creando con ellos y con sus problemas un protagonismo colectivo, formado a su vez por individualidades perfectamente delimitables en la complejidad de su construcción como personajes. [...] El dramaturgo tiene el acierto de dotarlos de un sistema expresivo acorde con su talante, edad y condición, inscrito dentro de un registro familiar con fórmulas populares, sin llegar a los extremos de los artificios localistas que caracterizaban a los integrantes del mundo sainetesco».

Virtudes Serrano, «Introducción» a Antonio Buero Vallejo, *Historia de una escalera*, Madrid, Espasa, (1997) 2007, pp. 36 y 43.

ANÁLISIS

1

GUÍA DE LECTURA

1.1 Sobre la lectura de una tragedia moderna

Quien lea teatro ha de tratar de acercarse mentalmente a la representación de la obra, y para ello debe atender tanto a los diálogos como a las acotaciones o *didascalias*, que, en conjunto, conforman el texto dramático o teatral. El texto de las **acotaciones**, transcrito por lo general en letra cursiva, contiene la mayor parte de las indicaciones para la caracterización de los personajes y la puesta en escena. No obstante, también a través de los diálogos transmite el dramaturgo datos importantes para el montaje e interpretación de la obra, mediante las denominadas *acotaciones insertas*, implícitas o verbales, que proporcionan gran cantidad de información acerca de los personajes (aspecto, sentimientos, reacciones, gestos, movimientos...), el ambiente, la escenografía...

Como se comenta en la «Introducción» (p. xvii), *Historia de una escalera* es una **tragedia moderna**. El género trágico ha conservado ciertas pautas desde los griegos, aunque se haya modernizado y prescindido de los dioses y héroes para centrarse en las circunstancias del hombre corriente. Para la comprensión cabal del drama es preciso, por tanto, que a lo largo de este estudio manejemos la terminología propia de la tragedia.

1.2 Acto primero

En la acotación inicial Buero detalla la disposición de la escalera de la «modesta casa de vecindad» por la que van a moverse sus personajes durante toda la obra. Consulta el dibujo de la **escenografía** reproducido en la «Introducción» (p. xxxv) y atiende a algunos detalles de la descripción que realiza el autor.

- a ¿Qué adjetivos aplica, respectivamente, a la barandilla y la ventana lateral? ¿De qué iluminación dispone la escalera? ¿Qué idea del vecindario ofrece este decorado?
- b Haz una copia ampliada de la escenografía. Cuando, mediado el primer acto, hayas conocido a casi todos los personajes, te resultará muy provechoso agruparlos por familias y escribir sus nombres sobre las puertas de sus respectivas viviendas.

Buero estructura su drama en tres actos, pero no divide cada acto en escenas, que tradicionalmente se delimitan por la entrada y salida de los personajes; a menudo concibe unidades mayores con una autonomía semántica dentro del conjunto. Es el caso del cuadro inicial, que gira en torno a la llegada del **Cobrador**.

- c Ante la enojosa visita del personaje, ¿de qué diferente modo reaccionan la señora Generosa, Paca, doña Asunción y Elvira? Repara en las actitudes que cada una de ellas adopta y en las expresiones y el tono que emplean: ¿se corresponden con el somero apunte que esboza Buero de estos personajes? ¿En qué se advierte su distinta situación socio-económica? (pp. 6-11)

Tanto Paca como doña Asunción aluden a sus respectivos hijos, dos personajes hasta el momento ausentes de escena.

- d Según Paca, ¿cómo solucionaría su hijo Urbano el abuso que ha cometido la compañía eléctrica al subir la tarifa? (p. 6)
- e ¿A qué subterfugio recurre doña Asunción para no pagar al Cobrador? (p. 9) La descripción que hace de su hijo Fernando, ¿qué idea nos da del joven? (p. 11)

Para analizar a los personajes es importante prestar atención a lo que ellos mismos dicen y a lo que se dice de ellos, pero no hay que olvidar las indicaciones del autor en las acotaciones.

- f ¿Por qué don Manuel decide ayudar a doña Asunción? (p. 10) ¿Qué propósito mueve a Elvira? ¿Qué opina don Manuel de Fernando? (pp. 11-13) ¿Y Trini de Elvira? (p. 14) ¿Qué defectos dirías que tienen padre e hija?

Tras ser objeto de la conversación de otros personajes, **Fernando** entra por fin en escena.

- g ¿Qué opinión le merece el joven a la señora Generosa? (p. 14) ¿Cómo se comporta Fernando con su madre? (p. 15)

De regreso del trabajo, **Urbano** se encuentra con **Fernando**, y entre ellos tiene lugar una escena de significado muy profundo. El **enfrentamiento dialéctico** que protagonizan (en la tragedia griega, un *agón*) tiene como fin hallar la verdad o el camino correcto, que en este caso se concreta en el modo de lograr un estatus más digno.

- h ¿Qué distintas posturas sostienen Urbano y Fernando ante una realidad que les parece insatisfactoria? ¿Qué se reprochan el uno al otro? (pp. 16-19) Ante la expresión de un buen propósito de Fernando, ¿qué le echa en cara su amigo? (p. 19)
- i Urbano y Fernando se confiesan sus anhelos. ¿Crees que los personajes son idealistas? No obstante, ¿te parece que alguno de ellos es más realista que el otro? ¿Por qué? ¿Con quién te identificas más? ¿Hay indicios de que lo haga Buero?

En mitad de la conversación, el pensamiento de ambos personajes se adensa.

- j ¿Por qué a Fernando le preocupa el paso del tiempo? (pp. 19-20) El joven dependiente emplaza a su amigo al cabo de diez años: ¿qué futuro augura Urbano para entonces?

Urbano sugiere a su amigo que el amor es un buen báculo en la lucha por alcanzar los ideales, y le pregunta por su amada.

- k ¿Le confiesa Fernando la verdad? (p. 21)

A continuación se produce una escena colectiva (pp. 22-23) cuyo motivo principal es un **estridente altercado** (a causa de la falta de templanza o *sofrósine*, o de la violencia o *hybris*) entre Rosa, su hermano Urbano, la madre de ambos, Paca, y el amante de Rosa, de nombre Pepe, hijo de la señora Generosa y hermano de Carmina.

- l ¿Qué actitud adoptan Urbano y Paca ante Rosa? ¿Y ante Pepe? ¿Con qué expresiones insultan y amenazan a una y a otro? ¿Hay incluso maltrato físico? ¿Qué «sabe» Urbano de Pepe?
- m ¿Cómo reacciona Fernando en medio de esta riña? (pp. 22-23) ¿Qué le reprocha Urbano? ¿Y Fernando a su amigo? (p. 23)

A esta escena cargada de tensión sigue otra **anticlimática**, distendida.

- n Analiza las reacciones de don Manuel y Elvira frente a Fernando (presta atención a las acotaciones). En sus lacónicas res-

puestas, ¿miente Fernando alguna vez? (p. 25) Compara su distinto comportamiento con respecto a Elvira y a Generosa.

Elvira entra de nuevo en escena para hacerle un ruego a Fernando, y entre los dos jóvenes se desencadena una **cruda discusión**.

n ¿Qué se recriminan? ¿De qué modo calificarías las palabras que se dirigen? (pp. 26-27) No olvides reparar en las acotaciones.

Paca sale de su casa y, en una situación típica del vecindario de una escalera, le pide un poco de sal a Generosa. En la conversación mantenida por las vecinas, que devuelve la calma a la escena, se refleja claramente la personalidad de cada una de ellas (pp. 28-30).

o ¿Cómo contrastan sus respectivos caracteres? ¿Qué piensa Paca sobre las murmuraciones? (p. 28) ¿Qué opiniones expresa sobre don Manuel, doña Asunción, Elvira, Fernando y Pepe?

p ¿Con qué frases resumen Generosa y Paca su visión de la vida? (p. 30)

La agria disputa entre Elvira y Fernando contrasta con la tierna **declaración de amor mutuo** entre el joven dependiente y Carmina, con la que concluye el primer acto (pp. 31-35).

q Según Fernando, ¿en qué se fundamenta su amor por la muchacha? Más importante aun, ¿por qué necesita su «consuelo»? (pp. 33-34) ¿Cómo reacciona Carmina tras las encendidas palabras de su vecino?

r ¿Qué proyectos tiene Fernando y para cuándo los fía? Relaciona sus palabras con el reproche que Urbano le hizo previamente (p. 19) y, en particular, con el derramamiento de la leche con que se cierra el acto.

1.3 Acto segundo

La acotación con que se inicia el acto describe la apariencia de la eterna y descuidada escalera del siguiente modo: «Han transcurrido diez años que no se notan en nada». Sin embargo, ese no es el caso de los personajes.

a ¿En qué han cambiado los descritos en la acotación? (p. 37) ¿Qué aspecto presentan sus vestidos?

Por los diálogos de la primera escena nos enteramos de que están bajando por la escalera el ataúd del señor Gregorio y de que don Manuel y doña Asunción fallecieron tiempo atrás.

b ¿Qué sabemos del señor Gregorio y cuándo aparece este personaje en escena? El señor Juan compara el «entierro de primera» de doña Asunción con el «menos lujoso» de don Manuel; los comentarios siguientes de Trini, ¿qué elogio y qué crítica encierran? (p. 38)

La **muerte** se va adueñando de las conversaciones de todos los circunstantes.

c ¿Cuál es la actitud del señor Juan ante la pérdida de su amigo? ¿Qué comenta sobre Rosa y sobre la familia del difunto? (pp. 38-39) ¿Cómo reacciona la señora Generosa frente a las circunstancias que atraviesa? En cambio, ¿qué distinta actitud manifiesta Paca ante la muerte y la vida? (pp. 39-41)

Tras una breve pausa, **Fernando y Elvira** salen de la puerta II y entablan una **discusión** (pp. 41-42).

d ¿Qué nos revela el bebé que Elvira lleva en brazos? ¿Qué profecía de Paca (p. 29) parece haberse cumplido? Según las acotaciones, ¿qué cambios han experimentado los personajes? ¿Qué reproches se dirigen? (pp. 41-42) ¿Alguno de ellos te evoca antiguas palabras de Fernando? ¿Es feliz la pareja?

La llegada de Pepe interrumpe la discusión entre Elvira y Fernando, pero desencadena un **altercado** entre el rufián, Rosa y Trini.

e ¿En qué situación viven Pepe y Rosa? ¿Qué tipo de vida lleva el hermano de Carmina? ¿Qué ideas sobre la mujer rigen su comportamiento? ¿Qué le afea Trini? (pp. 43-44)

La entrada en escena de Urbano y —posteriormente— del señor Juan y Paca sube el tono de la «bronca» colectiva (pp. 44-47).

f ¿Qué le reprocha Urbano a Pepe y con qué lo amenaza? ¿Cómo reacciona Rosa ante el acoso de que es objeto el chulo? ¿Qué ofensivas palabras le dirige a su hermano Urbano?

g ¿Qué opinión te merece esta agresiva situación en medio del dolor de Generosa y Carmina (y la indiferencia de Pepe)? ¿A qué atribuyes la falta de recato de la familia de Paca?

- h A esta altura de la acción, ¿qué ha dado de sí el emplazamiento que propuso Fernando a Urbano diez años atrás? (p. 19)

El anticlímax, el sosiego, vuelve con la **declaración amorosa** de Urbano a Carmina. La escena muestra claras recurrencias con la que se representa al final del primer acto (pp. 47-50).

- i ¿En qué parte del escenario tiene lugar? ¿Quiénes son ahora los protagonistas? ¿De qué circunstancias se aprovecha Urbano para declarar su amor a Carmina? ¿Desde cuándo dice amarla y qué actitud adopta para vencer la resistencia de su vecina? ¿A qué y a quién te recuerdan las palabras exaltadas de Urbano acerca de su porvenir junto a Carmina? ¿De qué modo se compara implícitamente con su adversario? ¿Cómo reacciona Carmina? ¿Y nosotros, los lectores o espectadores?

La conmovedora escena siguiente, protagonizada por el señor Juan y su hija Trini, y luego por las dos hermanas, nos da idea del profundo calado humano de estos personajes (pp. 52-57).

- j ¿Cómo demuestra Trini el amor que siente por su hermana? ¿Con qué contradictorio comportamiento se evidencia el sufrimiento del padre? ¿Te parece comprensible?

Elvira y Fernando suben por la escalera e interpretan una escena paralela a la que antecede a la riña múltiple (pp. 57-58).

- k ¿Cómo demuestra Elvira sus celos, su rencor sin fin, su comportamiento infantil y caprichoso? ¿Cómo reacciona Fernando ante sus palabras? Sobre todo, ¿qué parece preocuparle?

Recién estrenado su noviazgo, Carmina y Urbano salen y se encuentran con la otra pareja. Esta escena final del acto segundo es otro clímax, sordo por la hipocresía y la furia interna de Elvira, la mentira, es decir, el deseo de aparentar de todos, los rescoldos del amor antiguo entre Fernando y Carmina, la alegría triunfal de Urbano. Fíjate bien en las actitudes que adoptan y en el texto de las acotaciones.

- l ¿En qué adviertes la malevolencia de los comentarios de Elvira? ¿Qué perversa intención tiene su ambigua frase dirigida a Carmina: «Pero hoy tiene motivo para entristecerse»? (p. 61) ¿Por qué después de que Fernando le diga a Elvira: «Cuando quieras, nena», replica Urbano: «Déjalos pasar, nena»?

1.4 Acto tercero

Al igual que en los actos anteriores, la primera acotación describe el aspecto de la escalera del edificio (p. 62).

- a ¿Qué cambios ha experimentado? Pese a ellos, ¿qué continúa inalterado? ¿Por qué crees que el autor pone tanto énfasis en describir la escalera?

Este acto se abre con un monólogo de Paca, que, ya muy vieja, sube fatigosamente la escalera, a la que apostrofa.

- b A través de sus palabras, ¿qué información obtenemos sobre hechos acaecidos en la elipsis temporal entre el acto segundo y el tercero?

La irrupción en escena de dos personajes «bien vestidos» es significativa de otros cambios (pp. 64-65).

- c ¿Quiénes son el Joven y el Señor, así denominados genéricamente? ¿En qué tono hablan de los vecinos ya antiguos del edificio? ¿Qué puede deducirse acerca de su estatus? ¿Qué valores parecen encarnar?

Al instante se cruzan en la escalera las parejas formadas por Urbano y Carmina, que bajan, y Elvira y Fernando, que suben: «dos viejos matrimonios, de obrero uno y el otro de empleado [que] se saludan secamente» (p. 65), se lee en la acotación. Ninguna de las dos parejas ha prosperado: Fernando y Elvira no disponen de medios para comprar pasteles a su hijo Manolín, que ese día celebra su cumpleaños, y Urbano y Carmina han de compartir piso con su madre y sus hermanas. Por otra parte, en las palabras y en el comportamiento de Rosa y Trini advertimos «la desilusión y las penas» que han marcado sus vidas.

- d ¿Qué te revela de Trini su reacción ante la ingenua «declaración amorosa» de Manolín? ¿Cómo llama al niño? (p. 69)
- e En una escena posterior entre ambas hermanas (pp. 77-78), ¿qué le confiesa Rosa a Trini? ¿Y Trini a su hermana?

El espectador intuye que desde el segundo acto han transcurrido unos veinte años cuando en escena entra una muchacha de «unos dieciocho años» que llama «abuela» a Paca y poco después sale de casa un joven llamado Fernando que la requiere (pp. 71-73).

- f ¿En qué basa Carmina su rechazo a las pretensiones amorosas de Fernando? ¿Por qué prefiere verlo a escondidas? ¿Qué paralelismos encuentras entre esta conversación y la que mantuvieron sus respectivos madre y padre en el acto I? (p. 31)

Después de una pelea entre Fernando hijo y su hermano Manolín, tiene lugar una escena en la que intervienen Fernando, Elvira y Fernando hijo. El joven confiesa su amor por Carmina e intenta rebelarse contra las prohibiciones de sus padres (pp. 75-77).

- g ¿Por qué los padres desaprueban esa relación y afirman que los de Carmina harán lo propio? ¿Se comprende que Elvira no quiera dar explicaciones a su hijo, mientras que Fernando cree que es necesario?

En una escena paralela, Urbano y Carmina prohíben a su hija cualquier relación con Fernando hijo (p. 78).

- h ¿Es la reacción de la joven similar a la de su enamorado? ¿En qué basa Urbano su negativa a autorizar la relación entre ellos? En la conversación que mantiene el matrimonio, ¿en qué advertimos que a Carmina se le ha agriado el carácter? ¿Qué le recrimina a Urbano?

El **clímax** del acto tercero, y de toda la obra, tiene lugar a continuación, y empieza con una conversación entre Urbano y Fernando, a propósito de las relaciones de sus hijos. Enseguida se agregan sus respectivas parejas y se desgranán los reproches y las palabras ofensivas.

- i Fernando y Urbano se echan en cara que sus respectivos hijo e hija se comportan como Fernando y Carmina en la juventud. ¿Qué defecto ve Urbano en Fernando hijo, y qué lacra de Carmina hija censura Fernando? ¿Qué frase de Urbano es toda una trágica síntesis del fracaso de todos? (p. 81)

El resentimiento contenido a lo largo del tiempo sale desde lo más hondo de las entrañas de estos seres desgraciados, que protagonizan un **iracundo enfrentamiento**, verbal y físico.

- j ¿Qué le reprocha Carmina a Fernando? (p. 81) ¿Qué revelan de Carmina las lágrimas que vierte y la rabia con que se encara con su antiguo pretendiente? ¿A quién hace responsable de la infelicidad de todos y por qué? (p. 82)

- k No menos airada es la reacción de Elvira. ¿Con qué palabras descalifica a sus vecinos? ¿De qué modo menosprecia a Carmina e incluso a su propio marido, Fernando? (pp. 82-85)

- l ¿Qué acusaciones o frases envenenadas lanzan también Rosa y Paca? (pp. 84-85)

La vergonzosa pelea finaliza con empujones y portazos que aíslan a cada grupo familiar en su vivienda. Todos han actuado como personajes de tragedia, fracasados, amargados, víctimas de sus errores (*hamartías*) y transgresiones (*hybris*), infelices a causa de sus equivocadas elecciones, hechas, sin embargo, desde la libertad (documento 1.2) y, sobre todo, desde el egoísmo. El castigo trágico, la *némesis*, según los griegos, lo han recibido a lo largo de los años, pues han sido ellos mismos los forjadores de su destino adverso (*ananke*, *fatum*). En realidad, el odio que destilan unos contra otros esconde una *anagnórisis* colectiva, esto es, un reconocimiento personal de culpabilidad que en este caso no se exterioriza sinceramente, sino que se disimula con posturas críticas y furiosas y se desahoga culpando a los demás. Es esta la escena más violenta y más tensa de *Historia de una escalera*. También la más aplaudida.

- m ¿Cómo reacciona Fernando hijo ante todo ese rencor? ¿Qué hace su padre? En el pasado, ¿qué errores han cometido Fernando, Elvira, Urbano, Carmina, Rosa... para abrir el camino a la desdicha y llegar a este punto, en el que no hacen falta muertes para determinar el final trágico, la *catástrofe*? ¿Todos los personajes se han equivocado al elegir? ¿Quiénes reconocen sus errores? (pp. 41-42, 56-57, 77-79) ¿Los hay que pagan las culpas de otros?

La cruda escena horroriza sin duda a los espectadores, que sienten piedad (*éleos*) por lo que les ocurre a esos seres y, temerosos de que desgracias similares puedan sucederles a ellos también, sufren un escarmiento. Lee el documento 2.3.

- n Según Buero, ¿en qué consiste la función *catártica* a la que recurre en esta y otras tragedias suyas?

Los movimientos climáticos-anticlimáticos son frecuentes en obras literarias de cualquier género. Tienen como objetivo mantener la tensión y el interés de lectores o espectadores. El texto de *Historia de una escalera* sostiene estas ondulaciones de modo constante, co-

mo hemos visto. Ahora, la escena última es anticlimática, pues devuelve al público parte de la tranquilidad perdida aunque le plantee también algunos interrogantes (pp. 86-88). Fernando hijo niega que él y su amada puedan tener nada en común con sus padres, a los que califica de «viejos y torpes».

- ñ Sin embargo, ¿tiene el espectador la misma impresión? Compara las argumentaciones de Fernando hijo en esta escena con las que utiliza su padre en la escena final del acto primero, y señala todas las coincidencias.

Teniendo en cuenta las similitudes aludidas y la multitud de recurrencias sobre las que está estructurada la obra (véase la Introducción, pp. XXXIX-XLIX),

- o ¿Qué futuro crees que aguarda a Fernando hijo y Carmina hija? ¿Lograrán sus propósitos? ¿O les ocurrirá lo mismo que a sus padres? ¿Cómo interpretas las miradas «cargadas de una infinita melancolía» (p. 88) que se cruzan los padres al final de la obra? ¿Qué 'reconocen' en sus hijos? ¿Tienen alguna posibilidad de redención, como afirma el documento 2.9?

2

PERSONAJES

2.1 El protagonismo colectivo

La crítica suele coincidir en que el protagonismo de la obra es colectivo (véase la p. XXXIII de la «Introducción» y los documentos 2.5 y 2.12), y no solo porque en ella abundan los personajes, sino porque todos viven encadenados a la simbólica escalera y se muestran incapaces de luchar con brío por su propio mejoramiento, o, en términos de la tragedia, de enfrentarse a su destino y vencerlo (documento 1.2); y cuando parece que pudieran hacerlo, optan por soluciones acomodaticias en cuyas raíces están los errores trágicos que los llevan al final catastrófico. Sin embargo, en las obras de personaje múltiple es normal que varios sobresalgan.

- a A tu juicio, ¿cuáles son los más relevantes del drama de Buero? ¿Por qué razones?

- b ¿Cuál es, según se afirma en los documentos 2.2 y 2.4, el rasgo principal de los personajes de la obra? ¿Qué otra lamentable característica comparten? (Documento 2.6)
- c ¿Crees que los personajes solo se comprenden desde la perspectiva de un país (España) y una época (1919-1949)? Consulta los documentos 2.1 y 2.2, y razona tu respuesta.
- d Si no has hecho el ejercicio que se planteaba en 1.1.b, ahora es el momento de agrupar a los personajes por familias y viviendas de la escalera. Agrega también las relaciones de afecto y desafecto entre algunos de ellos.

En el teatro bueriano suele darse una dicotomía entre *personajes activos* (luchadores, rebeldes) y *contemplativos* (pasivos, estáticos, soñadores...), que no se desarrolla a fondo en esta obra, pero parece insinuarse. Tengámosla en cuenta a la hora de analizarlos.

2.2 Fernando y Urbano

El protagonismo colectivo de la obra no le impide a Buero perfilar a todos los personajes con rasgos muy precisos (físicos, conductuales, psíquicos, lingüísticos...) a través de sus palabras y comportamiento, de las acotaciones o de las opiniones de los demás, y adjudicarles papeles concretos y significativos (documento 2.12). Como se ha señalado en la Introducción (pp. LII-LIII), quizá es **Fernando** el personaje que determina en parte la suerte de los demás.

- a ¿En qué trabaja y qué aficiones tiene? (p. 11) ¿Cuáles son los motivos de su insatisfacción y cuáles sus aspiraciones y proyectos? (pp. 16-22 y 32-35) En opinión de Urbano (pp. 19), de Elvira (pp. 41-42 y 85) y de Carmina (p. 82), ¿por qué no los lleva a cabo? Así pues, ¿es Fernando un personaje *activo*? ¿Qué le preocupa en especial? (pp. 19-20)

Enamorado de Carmina, Fernando trata con rudeza a Elvira porque se siente acosado por ella (pp. 26-27).

- b No obstante, ¿la trata del mismo modo una vez casados? En tu opinión, ¿sigue Fernando enamorado de Carmina? (pp. 57-61, 81 y 88) Por otro lado, ¿es un padre intolerante? ¿Cómo calificarías su comportamiento en la bronca final, sobre todo si lo comparamos con el de los demás personajes?

- c A tu juicio, ¿qué error o errores lo llevan al infortunio?

Urbano es amigo de Fernando y en buena medida su antagonista, pues, entre otras cosas, no comparte su individualismo.

- d ¿Cuáles son las ideas sociales de Urbano? (pp. 16-19) A diferencia de su amigo, ¿qué actitud adopta en situaciones conflictivas y qué frase repite sin cesar? (pp. 22-23, 44-46, 81-82) Sin embargo, ¿cumple alguna vez sus amenazas? ¿Es Urbano entonces un personaje *activo*?

El fracaso de Fernando y el de Urbano tienen connotaciones muy distintas, tal y como se argumenta en el documento 2.8.

- e ¿Qué diversas implicaciones sociales suponen uno y otro?

A pesar de todo, el principal motivo de enfrentamiento entre los dos amigos no será su opuesta ideología sino su común amor por Carmina.

- f ¿Por qué Urbano tarda diez años en declarar su amor a la muchacha? ¿En qué circunstancias decide hacerlo? ¿Cómo se trata a sí mismo ante su amada? ¿A qué otro personaje te recuerdan sus promesas? (pp. 49-50) ¿Cómo acabará su relación con Carmina? (pp. 79 y 82-83) ¿Qué errores ha cometido?

2.3 Elvira y Carmina

En cierto sentido, tanto Elvira como, sobre todo, Carmina, son víctimas de la obsesión de Fernando por el medro económico y social (véase a este propósito la «Introducción», pp. LII-LIII). Sin embargo, **Elvira** no carece de responsabilidad en el destino que ella contribuye a labrarse.

- a ¿Cómo está caracterizada en su trato con su padre, con los vecinos, con su marido? (pp. 10, 12-13, 26-27, 41-42, 58-61 y 83-85) Si la consideramos como personaje *activo*, ¿lo es por el camino de la rectitud? ¿Cuál es su peor equivocación (*hamartía*)? ¿Podría considerarse que esta empecinada *hamartía* es el punto de arranque de los fracasos de Fernando, Urbano, Carmina y de ella misma?

Carmina está enamorada de Fernando, pero al principio no da mucho crédito a las palabras amorosas del joven (pp. 31-35).

- b ¿Por qué razones? Sin embargo, ¿acaba por sucumbir a sus encantos? ¿Qué otro error comete? (pp. 49-50) ¿Qué consecuencias le acarrea? (pp. 61, 79, 82-85 y 88)

2.4 Paca, la señora Generosa y doña Asunción

Estos tres personajes pertenecen a la generación de los mayores, pero no a la misma clase social, lo que se nota en los diferentes comportamientos, en los tratamientos y en sus varias conversaciones y reacciones. **Paca** es la madre de Rosa, Trini y Urbano, y, sin duda, el personaje de carácter más fuerte y decidido.

- a ¿Cómo demuestra ese carácter en el modo en que trata al Co-brador (pp. 6-8), a Rosa (pp. 22-23) y a Pepe (p. 23)? ¿Qué tono y qué tipo de lenguaje emplea? ¿Qué otro rasgo la caracteriza? (pp. 28-29) ¿Es un personaje pesimista o positivo? (pp. 28, 30, 39 y 41) Razona tus respuestas.

La **señora Generosa** es amiga de Paca y madre de Urbano y Carmina.

- b ¿Cómo contrasta su personalidad con la de su amiga? ¿Qué reiterada frase la caracteriza? (pp. 6, 26, 28-30)
- c Por otro lado, ¿a qué se limita el papel desempeñado en la obra por **doña Asunción**? (pp. 8-11)

A los personajes que cambian de comportamiento y de ideas a lo largo de la obra los calificamos de **redondos**, y a aquellos que no experimentan cambio alguno los llamamos **planos** o rectilíneos.

- d ¿Es alguno de estos tres personajes redondo? ¿Por qué?

2.5 Trini, Rosa... y Pepe

Las hermanas Trini y Rosa son también víctimas del ambiente y las circunstancias en que viven, pero no carecen de responsabilidad en la suerte que les depara la vida. **Trini**, en concreto, es una joven muy sensible y de «aspecto simpático» que vive volcada en su familia.

- a ¿En qué advertimos su penetración psicológica? (pp. 14, 38 y 44) ¿Cómo demuestra el profundo amor que siente por los suyos? (pp. 39, 52-57) Ese estrecho vínculo afectivo, ¿de qué modo condiciona y frustra su existencia? (pp. 68-69 y 77-78)

Su hermana **Rosa**, una mujer «guapa y provocativa», es un personaje patético.

- b ¿Qué problemas familiares ha de arrostrar a causa de su ciego amor por Pepe? (pp. 22-23, 44-46 y 56-57) Y sobre todo, ¿cómo afecta ese amor a su vida entera? (pp. 67-69 y 77-78)

Junto con Paca, **Pepe** figura entre los personajes de *Historia de una escalera* más parecidos a los de los sainetes (documentos 2.4, 2.5). Pero hay una diferencia esencial: la nobleza de la mujer se opone a la indignidad miserable del chulo.

- c ¿Quiénes son sus padres y hermana? ¿Cómo lo describe el autor? (p. 22) ¿Qué tipo de lenguaje emplea y a qué otro personaje te recuerdan sus bravatas? (pp. 23-24) ¿Cómo trata a Rosa? (pp. 23-24 y 43-44) ¿Muestra algún apego por su familia?

2.6 Otros personajes

De entre los personajes restantes, conviene destacar a **Fernando hijo** y a **Carmina hija**, que desempeñan papeles clave en la obra. El amor entre ellos reproduce el que se tuvieron sus respectivos padre y madre, por lo que la escena que protagonizan al final da a la tragedia una conformación circular con la que se completa su valor simbólico, identificado a menudo con el mito del *eterno retorno*.

- a Sin embargo, ¿experimentan los jóvenes exactamente las mismas circunstancias que vivieron los padres? Por ejemplo, ¿encontraron sus padres la misma oposición a su amor? ¿Por qué distintas razones rechazan Carmina madre e hija a sus respectivos pretendientes? Aunque Fernando padre e hijo manifiestan idéntica repulsa por el ambiente en que viven, ¿tuvo el padre que soportar el rencor y la violencia entre progenitores que padece el hijo?

Teniendo en cuenta lo razonado en la cuestión anterior y los argumentos de Buero en los documentos 1.2 y 1.3.

- b ¿Qué opinas del desenlace de la obra protagonizado por Fernando hijo y Carmina hija? ¿Es pesimista u optimista? ¿O ninguna de las dos cosas? ¿Se abre alguna puerta a la esperanza?

En contraste con el odio que se profesan las parejas de la segunda generación, la unidad y los buenos sentimientos caracteriza a la

mayoría de personajes de la generación mayor, como **don Manuel** y el **señor Juan**.

- c ¿Cómo demuestran estos personajes su profunda humanidad? (pp. 10-13, 38-39 y 52-56)

El **Cobrador** y **Manolín** desempeñan en el drama papeles breves pero muy funcionales.

- d ¿Con qué misión ha diseñado Buero el papel del Cobrador? (pp. 6-10) ¿Y el de Manolín? (pp. 66-71)

El **señor Gregorio** es aludido varias veces, pero no aparece nunca en escena.

- e ¿Qué sentido confieren a la obra tales alusiones? (pp. 25-26 y 36-41)

2.7 Apunte sobre las acotaciones

A lo largo de este estudio hemos puesto de relieve la importancia de las acotaciones. Las ideas de un dramaturgo pueden, o no, transmitirse a través de los diálogos de las criaturas que ha imaginado para construir su obra. Sin embargo, en las acotaciones su propia voz y su propio deseo se manifiestan para dar a entender cuál es, a su juicio, el mejor modo de poner en escena el texto. El arte de las acotaciones buerianas resulta llamativo, pues no es similar al de otros autores realistas, que hacen de ellas un uso práctico.

Destacan en *Historia de una escalera* por su abundancia, por la extensión de algunas de ellas, su extraordinaria precisión, el dinamismo que desean imprimir a ciertas escenas y, especialmente, la voluntad estilística con que están escritas. Quizá sea este último rasgo el más sobresaliente, pues las acotaciones suelen ser estrictamente funcionales. Sin embargo, Buero emplea en ellas adjetivos de captación intelectual y sensorial —a menudo epítetos—, sustantivos abstractos que, como muchos de los adjetivos, denotan sentimientos, oraciones cortas contrastadas con otras más largas y lentas... No es infrecuente, además, que dentro de una acotación o entre varias próximas eche mano de diversos recursos retóricos.

- a ¿Adviertes alguno de estos efectos en la discusión entre Fernando y Elvira en el acto primero? (pp. 26-27) ¿Y en la escena final del acto segundo? (pp. 58-61) ¿Y en la descripción de Paca al inicio del acto tercero? (p. 62)

LA ESCALERA COMO SÍMBOLO

Como se ha dicho en la «Introducción» (pp. XVI-XVIII), Buero Vallejo construye un teatro vinculado al realismo simbólico, cuyo iniciador fue Henrik Ibsen. Y en este sentido, tanto el título de la obra como la función de la escalera han llevado a algunos a opinar que precisamente es ella, como elemento de unión, el personaje simbólico central, el que abarca a todos los seres que la suben y la bajan, se apoyan o recuestan en la barandilla, se sientan en los peldaños o se refugian en el «casinillo». Para empezar, llama la atención que Buero haya escogido ese escenario para desarrollar en él todo el drama (documentos 2.1 y 2.11).

- a ¿Qué tiene un **espacio** como una escalera de vecinos para haber interesado tanto al autor? ¿Qué confluye en él? ¿Qué novedad aportaba al teatro de la época esa escenografía? (Para responder, véase la p. XXXVIII de la «Introducción» y el documento 2.7)
- b ¿Qué dificultades y retos plantea un espacio semejante para un dramaturgo? (Véanse los documentos 2.2 y 2.11)

Para analizar los valores simbólicos de la escalera, conviene recapitular sobre lo argumentado en los ejercicios 1.1.a y b, 1.2.a y b, y 1.3.a y b.

- c ¿Qué aspecto ofrece la escalera? ¿Qué modificaciones experimenta a lo largo de la obra? ¿Qué significado podemos atribuir a esa apariencia y a esos supuestos cambios en relación con los vecinos que la utilizan?

Una escalera es un lugar de tránsito que, como tal, debiera proporcionar una dimensión dinámica a la obra. Sin embargo, Fernando dirá que esa escalera que los vecinos se pasan el tiempo «subiendo y bajando [...] no conduce a ningún sitio» (p. 20).

- d ¿Qué significado simbólico puede darse a esas paradójicas palabras de Fernando? ¿Y a las que Urbano le echa en cara a su antiguo amigo en el acto tercero: «¡Sigues amarrado a esta escalera, como yo, como todos!» (p. 81)? ¿Qué interpretación social cabría asignarles a unas y a otras?

Pero por la escalera no solo discurren las personas, sino también el **tiempo**, una dimensión de la vida humana que suscita interesantes reflexiones en Fernando (pp. 19-20).

- e ¿De qué modo vincula espacio y tiempo el personaje? El transcurso del tiempo, ¿qué sombra meditación despierta en él?
- f ¿Cuánto tiempo pasa desde el primer acto al tercero? ¿Y si agregamos la visión retrospectiva de Fernando? (p. 20) ¿De qué modo consigue Buero transmitirnos la sensación de que todo vuelve y se repite? (documentos 1.1 y 2.10) Al final de la obra, ¿dan los hechos la razón a Fernando? En este sentido, ¿crees que la obra es circular? Y en tal caso, ¿sería la existencia humana un tanto absurda? Consulta las pp. XXVI-XXVIII de la «Introducción» y responde razonadamente.

Dos espacios concretos de la escalera merecen una mención aparte: el «**hueco de la escalera**» y el «**casinillo**».

- g ¿Qué personajes aluden al «hueco de la escalera» y con qué objeto? En general, ¿qué uso le dan?
- h En cuanto al «casinillo», ¿qué clara función le ha asignado el autor, sobre todo si tenemos en cuenta que la escalera es un espacio público y de mero tránsito?

El último de los símbolos que Buero ha manejado de forma muy intencionada es el **derramamiento de la leche** (pp. 34-35). Para interpretar correctamente este motivo, debes conocer el cuento de la lechera.

- i Resúmelo y asócialo con la escena aludida. ¿En qué contexto se produce el derramamiento de leche y qué evidente propósito tiene? Relaciona el cuento con otros momentos especiales de *Historia de una escalera* y con el texto íntegro de la obra.