

Antonio Buero Vallejo

e Historia de una escalera

1. Contexto literario e histórico-social de Antonio Buero Vallejo

- a. El teatro durante la Guerra Civil
- b. El teatro después de la Guerra Civil
 - El teatro de los años 40
 - El teatro social de los años 50
 - El teatro experimental de los años 60-70
 - El teatro en democracia

2. Antonio Buero Vallejo: vida y obra

- a. Biografía
- b. La Generación del 36
- c. El teatro de Antonio Buero Vallejo
 - Rasgos del teatro bueriano
 - Temas del teatro bueriano
 - Trayectoria teatral

3. Análisis de 'Historia de una escalera'

- a. Argumento
- b. Estructura
- c. Cuestiones acerca del género
- d. Análisis del tiempo
- e. Análisis del espacio
- f. Tema central y motivos secundarios
- g. Análisis de los personajes
- h. Estilo de Historia de una escalera
- i. Interpretación y sentido

1. CONTEXTO LITERARIO E HISTÓRICO-SOCIAL DE ANTONIO BUERO VALLEJO

En **1939**, después de tres años, **termina la Guerra Civil** en nuestro país. Ha vencido el bando que apoyaba la sublevación militar y se implanta, en consecuencia, la dictadura del general Francisco Franco, lo cual destruye las ilusiones republicanas de progreso social, político y cultural.

El **balance de la guerra es desolador**: una España hecha trizas económicamente, un millón de muertos y encarcelados, medio millón de exiliados (muchos de ellos intelectuales y artistas de renombre) y un país dividido en dos bandos irreconciliables: vencedores y vencidos, con proyección casi hasta nuestros días.

LA CENSURA EN LA ÉPOCA

La censura aplicada a las obras de teatro se inició ya en 1936 y fue abolida en 1978, casi tres años después de fallecer el general Franco. Todos los autores y todos los espectáculos debían someterse a un informe previo a su publicación o estreno en el que influían personas afines a las ideas religiosas y políticas del Régimen nacional-catolicista.

La censura se aplicaba a expresiones soeces, irreverentes o blasfemas y a todo lo que presuntamente atentara contra la moral y las buenas costumbres. No se admitían referencias adversas al jefe del Estado ni contra la unidad y la llamada integridad de España, es decir, se perseguía cualquier alusión a huelgas o movimientos obreros (comunistas o similares).

Ese mismo año comienza la **Segunda Guerra Mundial**, que terminará con la derrota del resto de regímenes totalitarios en Europa. Esto deja a **España aislada** en el plano diplomático, económico y cultural. **Muchos intelectuales** contrarios al régimen franquista **decidieron exiliarse** para evitar represalias. Los que deciden quedarse tienen que sortear la censura impuesta por la dictadura. Se distingue entre una **censura externa**, que es la institucional, llevada a cabo por un gobierno que revisa y controla los textos, y otra **censura interna** en la que es el propio autor el que se autocensura para evitar un enfrentamiento con las autoridades.

Las manifestaciones públicas y artísticas debían cumplir las **normas del Régimen**, como la defensa de la familia, la religión católica o la unidad de España. En concreto, podemos destacar:

- El alejamiento de un régimen liberal y de partidos políticos.
- La aceptación del intervencionismo estatal.
- El catolicismo exacerbado.
- El acatamiento del tabú del sexo.
- La exaltación de la Patria.
- El enfoque optimista de la vida: resignación positiva del obrero
- La omisión de las manifestaciones de penurias en la vida cotidiana.
- La predominancia del modelo patriarcal y del control paternalista del mundo femenino.
- Los espectáculos de evasión, alienantes y de masas, que exaltan el nacionalismo y la masculinidad y las trivialidades folklóricas

La posguerra deja, así, **dos tendencias literarias**:

- **Literatura arraigada.** Una literatura **esteticista y conservadora**, cultivada por autores ideológicamente próximos al nuevo régimen. Se omiten las referencias al dramatismo histórico de la posguerra y **se exaltan los valores patrios**: militarismo, Dios, familia...
- **Literatura desarraigada.** Una literatura de carácter **existencial** que manifestaba la desesperanza y el desarraigo provocados por la guerra y que evolucionará hacia la **crítica social** de los cincuenta. Se trata de una literatura que **refleja la desolación** y la brutalidad de la España de posguerra. En esta tendencia encuadramos a Antonio Buero Vallejo.

A. EL TEATRO DURANTE LA GUERRA CIVIL

La Guerra Civil no supuso la interrupción de la producción teatral. En las grandes ciudades bajo control del gobierno republicano continuaron representándose los mismos espectáculos de años anteriores. Desde diferentes instancias oficiales se promovió un teatro que



estuviera **al servicio de** la República. Rafael Alberti, Miguel Hernández o Max Aub fueron algunos de los autores que contribuyeron a este tipo de teatro de fuerte contenido político. En la España bajo dominio franquista la actividad teatral fue menor. José María Pemán, Gonzalo Torrente Ballester o Eduardo Marquina escribieron obras afines a los sublevados.

B. EL TEATRO DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL

❖ EL TEATRO DE LOS AÑOS 40

La victoria del bando franquista, con su política dictatorial, represiva e intolerante, puso fin a un periodo de esplendor artístico en España y trajo a su vez fatídicas consecuencias para el mundo de la cultura, en general, y del teatro, en particular. El asesinato de García Lorca, la muerte de Valle-Inclán, Unamuno, Antonio Machado o Miguel Hernández y el exilio de Rafael Alberti, Jacinto Grau, Alejandro Casona o Max Aub **privaron a los espectadores de los autores más representativos de los años veinte y treinta**. En el teatro, las aportaciones de Valle-Inclán o de García Lorca no encontraron continuidad en los nuevos autores. A ello debe unirse que, tras la guerra, empobrecimiento cultural es patente y **el panorama está marcado por una rígida censura**, que hace imposible la aparición de un teatro que refleje con fidelidad la realidad del país o que reflexione críticamente sobre ella.

Como consecuencia, el teatro, durante **los primeros años cuarenta**, se circunscribe a un **teatro militante (falangista y nacional-católico)** y a un teatro de carácter evasivo o escapista

continuador de las formas más tradicionales y comerciales de antes de la guerra (comedia burguesa y teatro humorístico).

1. **El teatro de propaganda de la ideología franquista** cuenta con obras de escasa calidad de José María Pemán, Gonzalo Torrente Ballester o Eduardo Marquina. El triunfalismo nacionalista se va atenuando en estos años cuarenta y va dejando paso a lo que Ruiz Ramón llamó “teatro de la continuidad sin ruptura”, esto es, la comedia burguesa al estilo de Jacinto Benavente y el teatro humorístico como antes de la guerra.
2. **En la comedia burguesa, un teatro amable e intrascendente** dirigido a un público burgués, destacan autores como José López Rubio, Joaquín Calvo Sotelo, Víctor Ruiz Iriarte, José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena o Edgar Neville. La mayoría de ellos son representantes de la ideología dominante. Sus obras se caracterizan por la cuidada construcción formal, el equilibrio entre lo humorístico y lo sentimental, la presencia de ambientes burgueses, con temas recurrentes como los asuntos matrimoniales, los celos, la infidelidad... y la defensa de los valores tradicionales. En definitiva, es un teatro estéticamente convencional e ideológicamente conservador en el que apenas hay menciones a las circunstancias sociales o políticas de la época.
3. **El teatro humorístico** de la época resulta hoy insustancial e intrascendente. Frente al teatro de chiste fácil, surgió una nueva corriente innovadora encabezada por Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura. Son dos autores que ya habían empezado a escribir antes de la guerra y que trataron de renovar las formas teatrales, dando entrada a lo inverosímil en sus obras, despojando a sus personajes del sentimentalismo y renovando la escenografía¹.

❖ EL TEATRO SOCIAL DE LOS AÑOS 50

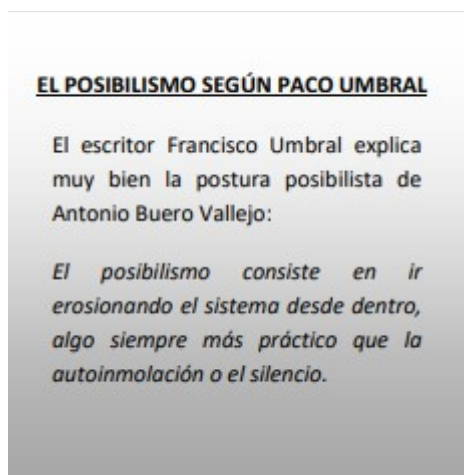
Dos obras cambiarán la escena teatral española de aquellos primeros años de posguerra: *Historia de una escalera* (1949), de Antonio Buero Vallejo, y *Escuadra hacia la muerte* (1953), de Alfonso Sastre. Las dos suponen un teatro distinto al que se hacía en ese momento, muestran una preocupación por los problemas del presente y son de corte claramente existencial, pues en ellas se reflexionaba sobre asuntos como el sentido de la existencia, la condición humana o la frustración de las ilusiones.

Durante los años cincuenta los gustos del público siguen siendo más o menos los mismos, pero se advierten nuevas orientaciones ideológicas y estéticas en los jóvenes dramaturgos que escriben sus primeras obras. **El realismo social es la nueva estética** que triunfa en todos los géneros literarios y que llega también a la dramática con una clara **intención: dar testimonio de la situación** del momento y denunciar la realidad concreta de la época (miseria, injusticia, falta de libertades...). Como no podría ser de otro modo, estas obras tuvieron que enfrentarse a varios problemas, como la férrea censura del régimen franquista y las limitaciones

¹ JARDIEL PONCELA (*Eloísa está debajo de un almendro*, *Los ladrones somos gente honrada*, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*...). MIGUEL MIHURA, fundador y director de la revista de humor gráfico *La codorniz*, es el autor de *Tres sombreros de copa*.

impuestas por los propios empresarios, que no estaban dispuestos a que las obras que ponían en escena fueran prohibidas. Aunque en aquellos años va apareciendo otro tipo de público, más crítico e inquieto, sobre todo en los ambientes universitarios.

BUERO VALLEJO y SASTRE, como decimos, son quienes **inauguran en el teatro el realismo social**. El suyo es un espectáculo que muestra la deplorable situación económica del país, que conmueve al espectador y que impulsa a meditar sobre el cambio y el progreso. No obstante, se aprecia una diferencia entre ambos autores: mientras que Alfonso Sastre preconizó un teatro combativo y directo contra la censura franquista, **Antonio Buero Vallejo personalizó una postura de desgaste paulatino del autoritarismo con el uso de alegorías y parábolas para salvar la censura y crear una obra estética de calidad y no panfletaria**. Ambos suponen dos vías distintas:



➤ **El posibilismo de Buero.** Este autor se adaptó en lo necesario a las exigencias del momento para poder publicar y estrenar. El posibilismo fue la fórmula artística que defendía cuestionar y criticar la represión de la dictadura franquista con aquellos medios que fueran tolerados por la censura, de manera que, con una forma aparentemente moderada en los argumentos, se podía publicar y estrenar. Sin escandalizar con su teatro a las autoridades, Buero busca inquietar o desasosegar al espectador, haciendo que se interrogue sobre sus circunstancias vitales.

Con clara conciencia de que las cosas no iban a serle fáciles, Buero Vallejo 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 este posibilismo no lo llevó a la búsqueda de un teatro indulgente o acomodaticio. Prefirió elegir, como hemos dicho, vías simbólicas o parabólicas. Así y todo, no le faltaron tropiezos con la censura.

- Por otra parte, encontramos el **Teatro de Agitación Social de Alfonso Sastre**, quien postulaba un teatro combativo y agresivo con el régimen dictatorial, por lo que sus obras o no se estrenaban o lo hacían en espacios marginales de escasa repercusión. De hecho, *Escuadra hacia la muerte* (1953) fue prohibida por la censura tras tres representaciones. Se trata de una pieza antibelicista que recoge la rebelión de unos soldados abocados a una muerte absurda. Más tarde escribirá obras sobre el autoritarismo y la tiranía que apenas logrará estrenar. En esta línea se inscribe *La mordaza* (1954), un drama protagonizado por un padre despótico que tiene atemorizada a su familia. Este tipo de espectáculos, que contenían una denuncia explícita, incitaban directamente a la acción corrosiva y al ataque contra los estamentos que sustentaban la dictadura.

❖ EL TEATRO EXPERIMENTAL DE LOS AÑOS 60 Y 70

El teatro de los **últimos años del franquismo** sigue escindido entre el que sube a la escena de las **salas comerciales** y el que difícilmente consigue llegar a un público amplio ya sea por sus **propuestas críticas** o por su **afán experimental**.

- En el **teatro comercial** de aquellos años triunfa **Antonio Gala**, autor de obras que se caracterizan por el tono poético, una simbología fácil, la presentación escénica convencional y cierta intencionalidad moralizante. Entre sus obras más exitosas están *Anillos para una dama* o *Las cítaras colgadas de los árboles*.
- En los años sesenta continúa el **teatro realista de intención social**, como ya se adelantó en el apartado anterior. **Alfonso Sastre, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez o Lauro Olmo** siguen escribiendo nuevos textos en los que, además del propósito crítico, se advierten nuevas formas escénicas.
- Poco a poco la **influencia** del teatro europeo más vanguardista va llegando a España. Hacia 1970 se produce un movimiento de **renovación teatral** y se busca un lenguaje dramático en el que el texto solo es un elemento más y se tienen muy en cuenta el espectáculo, el vestuario, la escenografía y las técnicas audiovisuales. Es un teatro hermético en el que abunda la simbología y el lenguaje oculto, con ecos de autores



Fernando Arrabal

Europeos como Ionesco o Beckett, por lo que no siempre llega al gran público. Los autores de este movimiento, consideraban el teatro como un espectáculo en el que el texto literario no es el elemento central, sino uno más de la representación. Por ello, cobran especial importancia la escenografía, la luz, el sonido, el vestuario, los efectos especiales, la música, la expresión corporal... Este teatro experimental también romperá la tradicional división entre el escenario y los espectadores. En cuanto a los temas, sigue la denuncia social y política del franquismo. Entre los autores experimentales destacan **Fernando Arrabal y Francisco Nieva**.

FERNANDO ARRABAL (n. 1932), que en los años cincuenta ya había escrito obras antirrealistas y repletas de elementos surrealistas y absurdos (*Pic-nic*, *El triciclo*), crea en los sesenta el teatro pánico, un teatro total que exalta la libertad creadora y persigue provocar y escandalizar al espectador por medio de la violencia, el sexo y la locura. En sus piezas irán apareciendo ingredientes del teatro del absurdo, influencias surrealistas, elementos expresionistas, formas propias del vodevil y la revista musical..., todo ello empleado con un espíritu claramente transgresor. Ejemplo de este teatro total es *El cementerio de automóviles* (1957).

FRANCISMO NIEVA (1924-2016), destaca de su producción aquellas obras que el autor agrupa bajo la denominación de **teatro furioso**. Muchas de ellas fueron escritas en los años 60, aunque no pudieron ser estrenadas hasta después de la muerte de Franco: *Pelo de tormenta*, *Nosferatu*, *Combate de Ópalos* y *Tasia*, entre otras. El tema central de su obra es la crítica a la España tradicional, marcada por la religiosidad y la represión sexual. Propugna la transgresión y la liberación de los instintos mediante un lenguaje dramático caracterizado por el erotismo y la desinhibición, al que incorpora elementos del carnaval, el esperpento y el surrealismo.

En los **últimos años del franquismo** surgen por toda España multitud de grupos teatrales, al margen del teatro comercial, que van a representar obras realistas de intención social, obras experimentales y obras extranjeras contemporáneas. Entre estos grupos de **teatro independiente** y **teatro de calle** sobresalen Els Joglars, Els Comediants, Tábano, Los Goliardos, Teatro de Cámara de Zaragoza...

❖ EL TEATRO EN DEMOCRACIA

Con la llegada de la democracia se **recuperan obras prohibidas durante el franquismo** que no habían sido estrenadas en España. Además, se crean **instituciones públicas destinadas a la promoción y conservación del teatro**, caso del Centro Dramático Nacional o de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Salvo alguna excepción como el grupo La fura del Baus, tras el experimentalismo hay un cierto **retorno a la tradición, de ahí la denominación de neorrealismo** que se aplica a la época posterior a 1975. En general, los nuevos dramaturgos se inclinan por una comedia bien construida y que desarrolla temas de actualidad: la droga, el paro, los problemas de la juventud, la delincuencia, etc. El tratamiento de estos temas favorece la aparición de un nuevo costumbrismo, aunque esta vez tenga un matiz irónico.

Citaremos algunos **autores** como José Sanchis Sinisterra (1940) con *¡Ay Carmela!* (1986); José Luis Alonso de Santos (1942) con *La estanquera de Vallecas* (1981) y *Bajarse al moro* (1985); Alfonso Armada con *Cabaret de la memoria* (1987). Y, por su calidad, la obra del también actor y director de cine Fernando Fernán Gómez (1921–2007): *Las bicicletas son para el verano* (1982). Además, sobresalen de la generación más joven: Juan Mayorga², Paloma Pedrero o Jordi Galcerán.



Juan Mayorga

2 JUAN MAYORGA, uno de los autores españoles contemporáneos con más repercusión internacional, escribe un teatro de la palabra, cuyo tema central es la reflexión sobre las distintas formas de dominación y la indefensión de las víctimas ante el abuso. En su amplia producción encontramos dos vertientes fundamentales: 1) Dramas sobre los grandes hechos de la historia del siglo XX: la Guerra Civil (*El jardín quemado*), el exilio republicano (*Siete hombres buenos*), el Holocausto (*Himmelweg*), el estalinismo (*Cartas de amor a Stalin*), la Guerra Fría (*Reikiavik*)... 2) Dramas ambientados en el presente, en los que reflexiona sobre temas como la pederastia (*Hamelín*), la corrupción y las relaciones de poder en las altas esferas políticas y económicas (*Alejandro y Ana*)...

En los últimos años pueden observarse los **siguientes rasgos**:

- Se mantiene el vodevil y la comedia burguesa: obras comerciales y ligeras destinadas a un público burgués de mediana o tercera edad.
- Un ascenso en el número de espectadores.
- La revitalización del género musical y del monólogo humorístico.
- La proliferación de pequeñas salas independientes de aforo escaso y presupuesto reducido, que programan nuevas creaciones y propuestas teatrales de jóvenes autores u obras alejadas del circuito comercial.
- El ascenso de autores (muchos también intérpretes y directores) próximos a la vanguardia y a renovadoras propuestas escénicas, caso de Angélica Lidell, Rodrigo García, Calisto Bieito o Alex Rigola.

2. ANTONIO BUERO VALLEJO: VIDA Y OBRA

Antonio Buero Vallejo (1916-2000) está considerado como el dramaturgo español más relevante de la segunda mitad del siglo XX por el conjunto de su labor para la escena, lo que le ha asegurado un puesto bien merecido en las letras españolas. Junto con Federico García Lorca y Ramón María del Valle-Inclán, es uno de los hitos señeros de nuestra dramática.

Dedicado a la soledad, al pensamiento y a la lectura durante muchos años, afloró su vena teatral desde bien temprano. De hecho, de la mano paterna acude frecuentemente al teatro y, hacia los

nueve años, en su teatrillo de juguete dirige algunas representaciones en las que es también un entusiasmado actor.

De su trabajo ha surgido el teatro de más altura, tensión y trascendencia de la posguerra española. Con *Historia de una escalera*, hito en la recuperación teatral de España, ganó en 1949 el **premio Lope de Vega**, un galardón al que le han seguido otros como el **Premio Nacional de Teatro** por el conjunto de su obra (1980), el **Premio Cervantes (1986)** y el **Nacional de las Letras Españolas (1996)**.

A. BIOGRAFÍA

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 (la del 36)** en teatro, novela y poesía, respectivamente.

Su padre, Francisco, capitán del Ejército y profesor de Cálculo en la Academia Militar de Ingenieros, era natural de Cádiz; su madre, María Cruz, de Taracena (Guadalajara). En 1911 nace su hermano mayor Francisco y en 1926, su hermana pequeña Carmen. En Guadalajara pasa toda su infancia, salvo dos años, desde 1927 a 1928, cuando vivió en Larache (Marruecos), adonde fue destinado el padre.

Pronto se aficionó a la lectura gracias a la completa biblioteca que poseía su progenitor, lo que le permitió el acceso a textos literarios y dramáticos. **Aficionado a la música y a la pintura y el dibujo**, desde los cuatro años dibuja incansablemente, porque quería ser pintor. Así, a los 18 plantea a sus padres la voluntad de trasladarse a Madrid, en plena República, con el objetivo de **estudiar Bellas Artes**

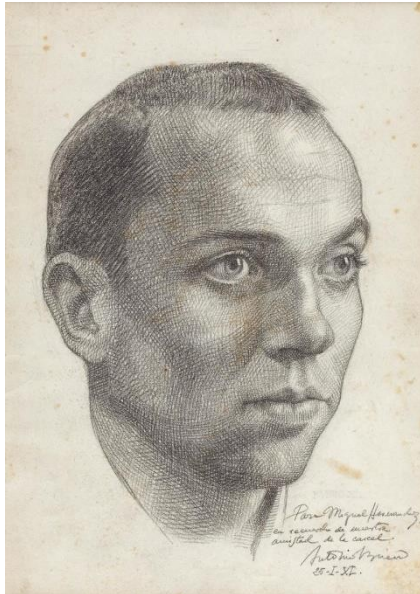


Buero, con 18 años de edad

Había terminado el segundo año de formación en esta academia cuando el **18 de julio del 36** se produjo la rebelión militar que pretendía hacerse con el poder en toda España: era el estallido de una **Guerra Civil** que duraría tres años y daría un vuelco a las aspiraciones vitales de Buero, como a las de tantos españoles de entonces.

A pesar de que no milita en ningún partido, **se acentúa su sensibilidad por la política** y se siente próximo al marxismo. Al comenzar la guerra, con tan solo 19 años, piensa en alistarse como voluntario para ir al frente; finalmente desecha esta idea ante la oposición de su familia. Consciente del enorme peligro que eso supone, esta consigue convencerlo para que espere hasta los 21.

De manera lamentable, su **padre**, a causa de su profesión de militar, es detenido en la contienda por la policía republicana y **fusilado** el 7 de diciembre de 1936, pese a no estar implicado en la conspiración de Franco. Su cadáver nunca fue localizado, pues a la familia solo se le comunicaba que había sido trasladado. A su hermano Francisco, también encarcelado, finalmente lo absolvieron. A pesar de ello, Antonio Buero Vallejo sigue **militando en el bando republicano** y colaborando en el diseño de carteles.



En 1938, cuando Buero es destinado a Villarejos de Salvanés (Madrid), un médico descubre su talento como dibujante y lo lleva con él para que ilustre *La Voz de la Sanidad*, periódico del frente. Es así como acaba viajando a Levante, donde **conocerá al poeta Miguel Hernández**.

Acabado el conflicto bélico, sufrió las represalias de los nacionalistas: fue apresado en mayo de 1939 y **condenado a muerte por «adhesión a la rebelión»**. Sin embargo, a los ocho meses la condena fue conmutada por la de **reclusión mayor de 30 años**. En 1940, en la madrileña prisión de Torero, vuelve a coincidir con Miguel Hernández, con quien intimó mucho. El oriolano, que morirá dos años después en penosas condiciones, le pedirá que le haga un dibujo para enviárselo a su esposa Josefina, su novia de toda la vida.

Sin duda, el asesinato de su padre y su reclusión en penales franquistas marcaron su personalidad y su carácter. Si el poeta Retrato de Miguel Hernández hecho por Buero Vallejo Antonio Machado se declaró «bueno, en el buen sentido de la palabra», Buero Vallejo fue «una **persona seria, en el sentido serio de la palabra**»: **sensata, creativa, discreta y circunspecta**.

El fin de la Segunda Guerra Mundial 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 esta forma, y tras siete años encarcelado, Buero logra disfrutar de la **libertad condicional el 17 de febrero de 1946**.

Desterrado de Madrid, fija su residencia en Carabanchel Bajo. Se hace socio del Ateneo y publica algunos dibujos en revistas para conseguir ingresos, pero su afición pictórica empieza a decaer en pro de la escritura. Es autor de muy importantes ensayos y compuso algunos poemas y relatos (refleja a través de la narrativa los pensamientos de su último año de cárcel), si bien pronto abandona estos géneros por el teatro. El tema de la ceguera, que siempre le había interesado, se convierte en el centro argumental de su primer drama, *En la ardiente oscuridad*.

PREMIO LOPE DE VEGA

Buero presentó al concurso dos obras con sendos lemas: *En la ardiente oscuridad* (con el lema "Tienen ojos y no ven") e *Historia de una escalera* (con el lema ("Magerit")). La primera quedó finalista, mientras que la segunda obtuvo el preciado premio.

Cuando en **1948 el PREMIO LOPE DE VEGA** recupera su actividad, detenida por la guerra, Buero Vallejo decide presentarse con sus dos primeras obras: *En la ardiente oscuridad* (que acabaría por estrenarse en 1950) e *Historia de una escalera*, obra que consiguió alzarse con el premio a pesar de los antecedentes políticos de un autor tan desafecto al régimen. El desconocimiento de su trayectoria anterior durante la guerra y años posteriores fue un salvoconducto para lograr el galardón, porque después de todo solo había sido un simple soldado republicano.

Como recompensa por haber obtenido la palma, *Historia*

de una escalera pudo **estrenarse el 14 de octubre de 1949 en el Teatro Español de Madrid**. Puesto que los responsables del teatro no estaban seguros de la recepción que tendría la función, la programaron hasta el 1 de noviembre, fecha en que sería sustituida por la reposición tradicional de Don Juan Tenorio. Pero, sorprendentemente, el espectáculo de Buero cosechó tal éxito que se suspendió la representación de José Zorrilla. Oleadas de espectadores acudieron masivamente al teatro, deseosos 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 familia de Pascual Duarte, de Camilo José Cela, en el campo de la novela, e Hijos de la ira, de Dámaso Alonso, en el de la poesía.

Durante la **década de los cincuenta** escribió y estrenó, en España y en el extranjero, obras tan significativas en su trayectoria literaria como La tejedora de sueños, La señal que se espera, Casi un cuento de hadas, Madrugada, Hoy es fiesta o Un soñador para un pueblo. A pesar de varios problemas con la censura, en la década de los sesenta estrenó títulos como El concierto de San Ovidio, Aventura en lo gris, El tragaluz —que se mantuvo en cartel durante casi nueve meses— o Las Meninas, cuyo estreno en 1960 obtiene un éxito sin precedentes. Además, preparó versiones de Shakespeare (Hamlet, príncipe de Dinamarca) y Bertold Brecht (Madre Coraje y sus hijos).

Durante los **sesenta y los setenta** su fama se consolidó en España y el extranjero. Participó en actos de oposición al régimen franquista y realizó un ciclo de conferencias en varias universidades estadounidenses. A propuesta del poeta Vicente Aleixandre, miembro de la Generación del 27, y otros académicos, el 21 de mayo de 1972 Buero toma posesión del **sillón X de la Real Academia Española** con el discurso titulado García Lorca ante el esperpento. Se conjugan en dicho discurso tres grandes nombres del teatro español del siglo pasado: Buero Vallejo, García Lorca y Ramón María del Valle-Inclán.

En un homenaje a Miguel Hernández, organizado por estudiantes de la Universidad de Madrid en 1976, reproduce sobre una pared su dibujo del poeta de Orihuela.

Durante los **primeros años de democracia** en España no paró de estrenar obras: Jueces en la noche, Caimán, Diálogo secreto o su versión de El pato silvestre, de Henrik Ibsen, en 1982. En 1986 recibió el Premio Miguel de Cervantes por toda su trayectoria literaria. En 1993 publicó Libro de estampas, donde se recogen pinturas acompañadas de textos inéditos del autor. En 1997 vio la luz su última obra, Misión al pueblo desierto, estrenada en Madrid dos años después.

El 29 de abril de **2000, Buero fallece** en una clínica madrileña tras sufrir un infarto cerebral. Su capilla ardiente se instaló en el Teatro María Guerrero, donde más de seis mil personas, desde las autoridades hasta el pueblo llano, le rindieron un último homenaje y se despidieron de él. En su entierro se leyeron algunos versos de la Elegía de Miguel Hernández, así como un fragmento de En la ardiente oscuridad, su primer drama. Concluía la vida de un hombre que en todo momento entendió que el teatro no era únicamente literatura, sino un espectáculo que permitía la implicación afectiva del público y el despertar de su conciencia crítica.

B. LA GENERACIÓN DEL 36



“Un pueblo sin literatura es un pueblo mudo”

Miguel Delibes
(1920-2010)

Son muchos los nombres con los que se ha denominado a la **Generación del 36**, entre ellos, **Promoción del 36 o Primera Generación de Posguerra**. Lo cierto es que fue una generación perdida por culpa de la Guerra Civil, que comenzó en 1936 y de la cual toma su nombre.

Este movimiento literario engloba a poetas (como Miguel Hernández), narradores (como Camilo José

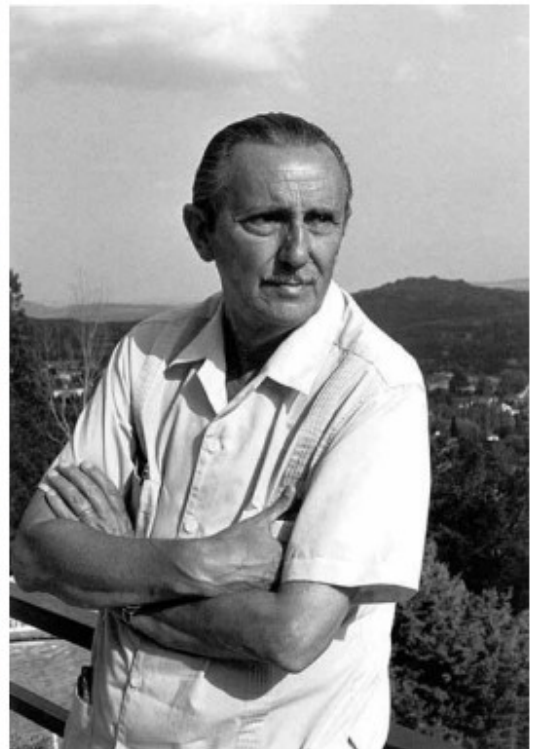
Cela y Miguel Delibes) y dramaturgos (como Buero Vallejo) **nacidos en las dos primeras**

décadas del siglo XX y cuya formación literaria fue interrumpida por la contienda. Sufren, en general, las consecuencias de la dictadura franquista, la censura y las miserias políticas y religiosas, con la consecuente **división entre vencedores y vencidos**.

Los autores de la **Generación del 36** reflejaron en sus obras lo que sucedía en la España de la época, haciendo hincapié en la división de la sociedad, las penurias que se vivían y la censura. Sus obras dejaron plasmada **la situación anímica del país, el dolor, la desdicha y la resignación** que tuvieron que adoptar los ciudadanos ante la literatura y, también, ante la vida.

Entre los elementos literarios y artísticos que comparten destacamos :

- **Dos tendencias literarias.** Como ya dijimos al inicio de esta unidad didáctica, los literatos de esta generación se dividieron dos polos: los que cultivaron la **literatura arraigada** (adeptos al nuevo régimen) y los que apostaron por una **literatura desarraigada** (contrarios al franquismo).
- **Preferencia por la narrativa.** Es importante destacar que mientras que la Generación del 27 prefería la poesía para sus motivos literarios, en el caso de la del 36 se decantaron de forma más genérica por la narrativa.
- **Literatura comprometida.** Debido al contexto histórico en el que se encontraron los miembros de esta generación, la literatura que cultivaban era una literatura comprometida de forma social y con un espíritu, o bien crítico, o bien de enaltecimiento (dependiendo de la ideología de cada poeta).
- **Estilo más realista y humanizado.** Los textos de los autores de la Generación del 36 también se alejaban de las ensoñaciones literarias o de los estilos que se cultivaron en las vanguardias literarias para apostar por una literatura muy realista en la que se dejara bien retratado todo lo que estaba ocurriendo en España.
- **Lenguaje directo, sencillo, pulcro y prosaico.** Los autores de este movimiento dejaron de lado las tendencias más estilísticas de la lengua para ofrecer textos con un lenguaje directo, brutal y real. Lucharon, así, contra el esteticismo tan abundante en la Generación del 27 para mostrar una literatura más sencilla, transparente y directa.
- **Preocupación por el hombre y su realidad.** No debemos perder de vista que estamos en un momento muy crudo de la historia de España y, por eso, los autores reflejaron en sus textos una gran preocupación por su realidad y por las personas que vivían el mismo momento que ellos.



Buero, en los años 90

C. EL TEATRO DE ANTONIO BUERO VALLEJO

Buero Vallejo representa el movimiento moderno del teatro en el siglo XX, con vigencia en la actualidad: es un teatro de indagación escénica, con experimentación suficiente para hacer avanzar el formato del denominado teatro de palabra (frente al teatro espectáculo que irrumpirá en la década de los setenta).

✦ RASGOS DEL TEATRO BUERIANO

❖ RASGOS DEL TEATRO BUERIANO

• Concepción trágica del teatro

En unas declaraciones de 1972, Buero Vallejo fija algunas de las características de su teatro: el **teatro como revulsivo social**, atento a la realidad, pero sin un planteamiento exclusivamente didáctico y sin desdeñar la imaginación; el **teatro como medio de expresión y comunicación** centrado en unos temas recurrentes (el hombre y sus preocupaciones, las injusticias que sufre el pueblo, la historia) y siempre **preocupado por lo formal**.

Antonio Buero Vallejo es un trágico. De hecho, él mismo concibe su teatro como la **renovación de la tragedia clásica**. Para Buero, *Historia de una escalera* es una tragedia moderna. «La tragedia no tenía por qué tratar, al modo de los clásicos, los conflictos de grandes personajes, ya fuesen reyes o caudillos, sino conflictos del hombre común», confiesa el autor. Además, en esta obra se cumplen las dos premisas de toda tragedia:

- 1) La **anagnórisis** o reconocimiento de la verdadera identidad de un personaje. Fernando padre, especialmente, se reconoce a sí mismo y comprende su error al ver la última escena de su hijo con la hija de Carmina (acto III).
- 2) La **catarsis**, que alude al desahogo o liberación del dolor, al efecto purificador que produce la obra o parte de la obra al ser contemplada. Los sucesos dramáticos inquietan y despiertan conciencias y se incita a la reflexión sobre temas trascendentales de la condición humana.

En su ensayo *La tragedia* (1958) fijó su concepto del género que, según él, tiene una **doble función: inquietar y curar**. Su teatro plantea problemas, pero no impone soluciones e invita al espectador a que siga reflexionando tras el fin de la obra. Su teatro también invita a una superación personal y colectiva, a una lucha contra las fuerzas que destruyen al hombre y a una apuesta por la justicia y la libertad.

La tragedia de Buero Vallejo no es pesimista puesto que, aunque sea amarga, está abierta a la esperanza en la superación del dolor y la injusticia. Por todo ello algunos críticos llaman a su teatro **«teatro de la esperanza»**.



• Crítica social y teatro existencialista

El teatro de Buero Vallejo siempre ha tenido una **constante intención de testimonio o crítica social**. Aunque muchas de sus obras tengan un **alcance existencial, metafísico o moral**, los personajes y las tramas de sus obras siempre se sitúan en un contexto socio-histórico concreto. Acerca de la polémica con Sastre sobre el modo de luchar con el teatro para cambiar la sociedad, Buero fue, como ya se ha explicado, posibilista y defendió que se debía aprovechar cualquier resquicio que permitiera la censura franquista para intentar cambiar la sociedad desde dentro.

Las obras de Buero giran en torno a una **oposición dialéctica**: el anhelo de realización humana (la búsqueda de la felicidad, de la verdad, de la libertad) y sus dolorosas limitaciones (el mundo en el que vive). Dos son los principios que moverán a sus personajes: la responsabilidad humana y la esperanza.

Estos temas de sus obras son enfocados en un **doble plano: el existencial y el social**. En sus piezas dramáticas es muy habitual el deseo de ahondar en ciertos aspectos de la naturaleza humana: la soledad, la felicidad, el amor, la libertad, la doblez, la falta de autenticidad... Pero siempre va a haber una denuncia de las injusticias desde un punto de vista social y político.

Estos dos planos aparecen siempre entremezclados en su teatro, de tal manera que así se entiende lo que él mismo dijo acerca de su temática: «la lucha del hombre, con sus limitaciones, por la libertad». El autor no se escapa a la exigencia ética a que se ven sometidos los personajes (y los espectadores) de este teatro. El drama del intelectual o el artista enfrentado a su propia responsabilidad moral está presente en varias obras. Las meninas (con Velázquez como personaje principal), El sueño de la razón (protagonizada por Goya) o La detonación (con Larra como protagonista) son dramas de los artistas e intelectuales de su tiempo (y el nuestro) enfrentados con el poder. En cada uno de ellos hay una proyección del propio Buero, aunque quizás la coincidencia sea más palpable con la figura de Larra: ambos vivieron en una época absolutista, ambos se enfrentaron a una censura omnipresente.

• Simbolismo y realismo

Desde el conocimiento de sus primeras obras, algunos críticos hablaron de dos estilos en la dramaturgia de Buero Vallejo: uno, claramente simbólico, iniciado con *En la ardiente oscuridad* y otro, de corte realista, tipificado en *Historia de una escalera*. Esta dicotomía, sin embargo, pronto se vio superada por la evidencia de que en todo el teatro bueriano se unen armónicamente, a pesar del realismo que puede predominar en la superficie de algunas de sus obras, los dos elementos.

Así, todas las piezas de nuestro dramaturgo resultan formalmente muy diversas entre sí, pero son siempre fieles a un propósito ético, una intención crítica y una estética trágica. **Tras la apariencia realista se esconde siempre una construcción simbólica**: en un conflicto existencial subyace un planteamiento ideológico, bajo un problema individual se descubre una tensión social.

Los protagonistas siempre esconden un significado profundo. Los **personajes**, nunca abstractos, nunca desprovistos de atributos individuales, **encarnan** siempre **valores simbólicos**. Los ciegos y los locos que habitan sus obras, siempre viviendo su limitación en soledad, representan la búsqueda de la luz y de la verdad.

De la misma forma, los **espacios escénicos adquieren** también **significaciones simbólicas**. Espacios cerrados y espacios abiertos se oponen constantemente. La **escalera** de



El espacio de *Historia de una escalera* es un elemento simbólico fundamental

Historia de una escalera representa, como analizaremos más adelante, la existencia humana por la que transitan hombres y mujeres de manera infructuosa; la **azotea** de Hoy es fiesta reúne a los vecinos que comparten allí sus sueños de escape de una existencia sórdida y degradante; el **sótano** de El tragaluz acoge a las víctimas sin futuro; la **celda**, por ejemplo, de La Fundación, es siempre lugar de opresión y represión. Estos espacios no se limitan, por tanto, a ser meros escenarios para ambientar la acción.

• Los personajes

El teatro de Buero Vallejo concede **especial importancia al ser humano** concreto. Los personajes de Buero representan individuos y como tales permiten ser estudiados uno por uno. Solo atendiendo a su función dramática es posible realizar algunas observaciones generales.

Estos personajes ocupan un lugar subordinado en la estructura del drama al servicio de su significación global. Así, **asumen funciones dramáticas más o menos constantes**. La crítica ha destacado dos de estas funciones: la oposición entre contemplativos y activos y la de los personajes con taras físicas o mentales. La escisión acción/contemplación se encuentra en la base del pensamiento dramático de Buero. Su sentido es esencialmente ético. La acción representa la eficacia a costa de la moral; la contemplación se atiene a la ética, sacrificando la eficacia.

- **El activo es un personaje destinado al rechazo por parte del espectador:** utiliza la violencia, el engaño, la crueldad a favor de sus intereses o para lograr sus deseos. Eliminada la dimensión ética, el mundo se convierte en una selva y el personaje se justifica ante sí y ante los demás.

- **El contemplativo es un personaje incompleto**, hondamente problemático, soñador, altruista, pero **incapaz de realizar los sueños en el mundo en que vive**. Encarna al héroe trágico, abocado casi siempre al fracaso, a la muerte, pero cuyo «ejemplo» encierra un sentido positivo, esperanzador.

- **Ciegos y locos. El número de personajes afectados por limitaciones físicas o mentales que pueblan el teatro de Buero es numeroso:** multitud de personajes son ciegos, sordos, cojos o locos. Estas limitaciones adquieren significados simbólicos: los ciegos y los locos que aspiran a conseguir la luz y la verdad se encuentran recluidos en su mundo, aislados de los demás. La soledad, la limitación a que se ven sometidos, desarrolla en estos personajes con frecuencia un sexto sentido que permite a los ciegos ver más allá o más hondo que los videntes y a los locos percibir realidades que se escapan a los cuerdos.

• La técnica dramática: los efectos de inmersión y las innovaciones

A propósito de su teatro, Buero Vallejo dijo: «Yo me he pasado la vida, en mi propio teatro, experimentando». Siempre llevó a cabo una **investigación formal** intensa en su larga carrera dramática, siguiendo un camino propio, alejado de las modas vanguardistas.

En cuanto a las estructuras de sus obras, en sus **doce primeras obras** (hasta 1970) se mostró partidario de la **estructura cerrada**, es decir, aquella que concentra acciones en un espacio único o con pocas mutaciones y en un tiempo corto y presenta conflictos de creciente intensidad hasta llegar al clímax.

En las once **posteriores** se mostró partidario de la estructura **abierta**, esto es, la que presenta la acción fragmentada en múltiples episodios, con frecuentes cambios de lugar y saltos de tiempo y presentación de los conflictos a la manera de la técnica cinematográfica, es decir, como una sucesión de acciones.

El **espacio dramático**, siempre de carácter realista, adquiere frecuentemente valores simbólicos. No son lugares donde solo se ambienta la acción. Las acotaciones en que se hace la descripción del escenario suelen ser detalladas y ofrecen a menudo soluciones técnicas para la representación.

Las **escenografías** suelen incluir innovaciones que rompen el academicismo de los salones burgueses: perpetuidad de un decorado sórdido (Historia de una escalera), espacios múltiples (El tragaluz), variaciones de la misma escena (La Fundación).

El tratamiento del **tiempo** desempeña un papel importante en muchas de sus obras. En Madrugada, por ejemplo, hace coincidir el tiempo representado (dramático) y el tiempo de la

representación (teatral). Historia de una escalera está planteada con sucesivas elipsis temporales que hacen que el espectador asista solo a las consecuencias de unas acciones realizadas en el tiempo elidido, tal y como se estudiará más adelante. El tragaluz presenta, igualmente, un tratamiento complejo del tiempo.

La aparición de **personajes narradores** en algunas obras constituye una novedad en la construcción del relato dramático. Estos personajes actúan como «mediadores» entre la historia que se representa y el público que asiste a ella.

La investigación formal más continuada y original que Buero Vallejo ha desarrollado en su teatro se centra en el problema de la participación, es decir, la identificación del público con determinados personajes, haciendo que la obra sea percibida como la ve alguno de ellos gracias a los «efectos de inmersión», que sitúan al espectador en la conciencia de los protagonistas. Hallamos ejemplos de esta técnica en varios de los dramas buerianos:

- En **Jueces en la noche**, el público puede ver los sueños de algunos personajes.
- En **El tragaluz**, los espectadores pueden escuchar el tren que solo suena en la mente de uno de los protagonistas.
- Este procedimiento es llevado hasta sus extremos en obras como **La detonación**, que se desarrolla prácticamente en su totalidad en la mente de Larra.
- En **la ardiente oscuridad** y **El concierto de san Ovidio** son dos obras, protagonizadas por ciegos, en las que la escena queda a oscuras en algunos momentos.
- En **El sueño de la razón**, los espectadores, como el pintor protagonista, no oyen, en ocasiones, lo que dicen los demás personajes.
- **La Fundación** está protagonizada por cinco condenados a muerte que esperan su ejecución. Uno de ellos, Tomás, incapaz de afrontarlo, imagina que está en una lujosa fundación. El espectador ve, al principio, una habitación luminosa y confortable, que se va transformando en una sórdida celda a medida que avanza la historia y el personaje va tomando conciencia de dónde se encuentra y qué le va a ocurrir.

❖ TEMAS DEL TEATRO BUERIANO

En el teatro de Buero Vallejo vemos que aparecen con frecuencia los siguientes temas: la esperanza, la denuncia de la miseria económica y moral, la falta de libertad, la frustración, el paso del tiempo... De todos ellos hablaremos con más extensión en el tercer epígrafe, dedicado al análisis de Historia de una escalera.

• La esperanza

Sobre este tema dice el propio autor: Se escribe porque se espera, pese a toda duda. Pese a toda duda, creo y espero en el hombre, como espero y creo en otras cosas: en la verdad, en la belleza, en la rectitud, en la libertad. Y por eso escribo de las pobres y grandes cosas del hombre; hombre yo también de un tiempo oscuro, sujeto a las más graves, pero esperanzadas interrogantes.

• La miseria

El autor habla de las pobres y grandes cosas del hombre. Pobres en el doble sentido, material y espiritual. Uno de sus temas principales es, sin duda, la miseria, ya sea económica o ética. Tengamos en cuenta la situación socioeconómica en que

LAS CARTILLAS DE RACIONAMIENTO

Eran unos talonarios de cupones a cambio de los cuales se recibían en cantidades tasadas productos de primera necesidad. Según el nivel socioeconómico de la familia, se asignaba más o menos cantidad de productos: las clases altas recibían más alimentos y productos básicos. A los militares franquistas se les daba más también.

De ahí surgió el mercado negro, llamado **estraperlo**.

No fue hasta los años 50 cuando la situación comenzó a mejorar debido a cambios políticos estratégicos.

tiene lugar el primer estreno del dramaturgo, *Historia de una escalera*. Corre el año 1949; hacía una década que había terminado la Guerra Civil, pero, por desgracia, al hambre le faltaba aún mucho tiempo por acabar. La producción y distribución de alimentos de primera necesidad era controlada por las autoridades del régimen, para lo cual se crearon las cartillas de racionamiento.

- **La falta de libertad**

Otro tema importante en la obra bueriana es el de la falta de **libertad**, que suele aparecer en los textos **simbolizada** de dos maneras:

- 1) **Espacios cerrados**, como la prisión de *La Fundación*, la institución de ciegos de *En la ardiente oscuridad* o la habitación de *Música cercana*.
- 2) El interior de **espacios deslucidos y claustrofóbicos**, como el sótano de *El tragaluz* o el piso de *Las cartas boca abajo*.

Estos espacios cerrados cuentan, sin embargo, con salida física en ellos: un balcón, una ventana o una azotea, que conectan el interior (microcosmos) con el exterior (macrocosmos), generalmente un paisaje urbano.

Buero sostiene que el hombre es un ser indudablemente limitado, tanto por el paso del tiempo como por sus propias condiciones vitales, y más aún si son precarias, pero para poder vivir en libertad debe asumir sus límites. Eso supone dolor y requiere una alta dosis de valentía que no todos los personajes tienen.



TRAYECTORIA TEATRAL

En la trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo se advierten tres etapas: el periodo del realismo simbolista, en el que se hace más patente el enfoque existencial; el periodo de las parábolas históricas y la tercera etapa de carácter más experimental. A estos tres ciclos podemos añadir su teatro estrenado en democracia.

- **Etapas del realismo simbolista (1948-1957)**

Armado de una sólida base de conocimiento, Buero optó en un primer momento por el territorio del realismo. Su **inspiración** estaba en **Henrik Ibsen** (1828-1906), dramaturgo noruego creador de un **realismo simbólico** que trascendía la somera voluntad de reflejar el mundo real. Los dos dramas más representativos de esta etapa son *En la ardiente oscuridad* (su primera obra, aunque estrenada con posterioridad) e *Historia de una escalera*.

EN LA ARDIENTE OSCURIDAD (1950) es una tragedia ambientada en un colegio de ciegos felices y resignados a su condición, al que llega un invidente que irá contagiando a todos su angustia y su rebeldía. Uno de los ciegos lo matará para que la comunidad recobre la paz. La carga simbólica, como ya se explicó, está muy presente en toda la obra: la **ceguera representa** las limitaciones impuestas al hombre, bien por su condición, bien por la sociedad. En síntesis, es expresión de la **dolorosa condición del ser humano**. Dado que es una obra producida bajo el periodo de la censura, la **dualidad de su significado** es una de sus constantes. En la superficie, trata de cómo un elemento subversivo penetra en un medioambiente ideal, sin embargo, en el fondo, se descubre una voz disidente que señala los males que aquejaban nuestra sociedad en los años 40



Representación moderna de *En la ardiente oscuridad*

y 50, aparentemente perfecta. Se podría interpretar, entonces, como un señalamiento a la ceguera en la que vivía la sociedad de la época, que se negaba a reconocer las faltas del régimen autoritario en el que vivían.

El estreno de **HISTORIA DE UNA ESCALERA** en 1949 supuso una **ruptura** frontal con el **teatro de la época**: no es una comedia burguesa ni una obra cómica. En ella **retrata**, a partir de la pobre vida material y espiritual de tres generaciones de varias familias trabajadoras de una casa de vecinos, la situación de **pobreza y falta** de salidas de una colectividad atrapada en un mundo miserable y sin **futuro**. Es el drama de la **frustración**: la realidad acaba imponiéndose sobre los sueños del individuo. La escalera, espacio cerrado y simbólico, y el paso del tiempo favorecen una estructura cíclica y repetitiva que subraya el **fracaso** de los personajes.



Estreno de *Historia de una escalera* en 1949

Otras obras de esta época siguen tratando esta temática existencial (la búsqueda de la verdad, la esperanza, la pureza moral...) con abundante empleo de símbolos y elementos míticos o legendarios: *La tejedora de sueños* (1952), *Madrugada* (1953) e *Irene o el tesoro* (1954). *Hoy también es fiesta* (1956) y *Las cartas boca abajo* (1957) anuncian ya un cambio de estética: la temática existencial se desarrolla en unos condicionantes sociales muy precisos.

Las **obras de esta época** responden al modelo estudiado de **estructura cerrada**. Entre sus rasgos están:

- ✚ Un **desarrollo temporal de la acción**. La trama ofrece un encadenamiento que culmina en el desenlace, **sin saltos temporales** salvo los que puedan darse entre los actos, como ocurre en *Historia de una escalera*.
- ✚ La presencia de un **espacio escénico tradicional**: en el escenario solo se representa un lugar.
- ✚ **Reflejo de la realidad cotidiana contemporánea** en su temática y su lenguaje.
- ✚ Interés en los **problemas personales** de los personajes, aunque sin dejar de lado los **conflictos sociales**.
- ✚ Introducción de algún **símbolo** (la ceguera, la escalera, la cacharra de leche derramada).
- ✚ Incorporación de algún **efecto de inmersión**, como el apagado de luces de *En la ardiente oscuridad* para que el espectador sienta lo mismo que los personajes invidentes de la obra.

Resumiendo: en esta primera etapa, las tragedias de Buero están construidas sobre una base realista y en ellas cobran especial relevancia los elementos simbólicos. Además, estas piezas teatrales, que se incardinan en el Realismo de los años 50, admiten una lectura en clave social, dado que en ellas se lleva a cabo una crítica (moderada en el caso de nuestro autor) de la realidad española, caracterizada por la ignorancia, la miseria, la falta de libertad, el dolor y la incertidumbre. En definitiva, nos encontramos ante una etapa cargada de unos dramas existencialistas que reflejan un concepto de la acción dramática más convencional y donde la trama fluye hasta el desenlace, sin saltos temporales, salvo los que puedan darse entre acto y acto .

• Etapa del teatro histórico (1958-1970)

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**, con las que se pretende mostrar algunos **episodios del pasado para que arrojen luz sobre el presente**. La ambientación histórica se convierte en un **recurso para sortear la censura**; esta es su manera de hacer un teatro posible trasponiendo los problemas del siglo XX al pasado, por lo que los espectadores habrían de entender los conflictos de épocas anteriores como una alegoría del presente. Las alusiones a la actualidad se veían difuminadas y el autor, así, podía sufrir menos la censura.

Buero explica que él hubiera escrito igual teatro histórico sin la censura. El caso es que fue acusado por el dramaturgo Alfonso Sastre de posibilista, como se ha explicado antes. Es decir, fue acusado de rebajar la carga crítica contra el régimen para que el estreno de sus obras fuera posible. Nuestro dramaturgo opinaba que era mejor una crítica al régimen más pequeña pero realizable que una frontal, descarada y, por lo tanto, irrealizable.

En paralelo a la ampliación temática (un mayor interés en los asuntos sociales y en la responsabilidad que el individuo y la sociedad tienen sobre su propio destino), en esta nueva etapa se produce una variación en la estructura dramática, que es más abierta, lo cual implica lo siguiente:

- ✚ Las historias muestran algunos **saltos temporales**.
- ✚ La acción se fragmenta en **múltiples episodios**.
- ✚ Aparecen **espacios escénicos variados**: los escenarios ya no son representaciones de la realidad, sino lugares abstractos o suma de varios sitios, con un espacio dividido por niveles.
- ✚ Se introducen **narradores** que actúan como intermediarios entre la acción y los espectadores.
- ✚ Las **acciones se ubican en el pasado histórico**, con un lenguaje que recuerda al de la época elegida.

Con el estreno en 1958 de **UN SOÑADOR PARA EL PUEBLO** se abre esta nueva etapa del teatro bueriano. Ambientada en el Madrid del siglo XVIII, en el reinado de Carlos III, la obra está protagonizada por un ministro del monarca, Esquilache, un ilustrado progresista que chocó con los intereses reaccionarios. La pieza teatral resalta, así, cómo aquellos que quieren aportar modernidad pueden ser frenados por el pueblo inculto y manipulado por los políticos más poderosos. El marqués de Esquilache representa esa modernidad que para Buero tenía la República, mientras que el pueblo encarna la población española sometida a Franco.

Otra obra relevante de este periodo es **EL TRAGALUZ (1967)**. En ella aparecen dos narradores del futuro que median entre la historia y los espectadores. Estos explican al público que van a presenciar un experimento por el que se ha logrado reconstruir el ya lejano siglo XX, lo que muestra un salto temporal. Estos narradores consiguen situar al espectador en posición de observador consciente.



El tragaluz

Va mostrándose en escena la historia de una familia compuesta por un padre anciano y demente, su esposa y sus dos hijos: Vicente y Mario. Elvirita, otra hermana que tuvieron, murió de niña. Mientras que Vicente tiene una posición social acomodada, los demás residen en un humilde semisótano con un tragaluz. Este espacio aparece en escena simultáneamente junto a otros dos: la oficina de Vicente y una cafetería.

Gradualmente, se irá descubriendo que, al final de la Guerra Civil, la familia intentó subir a un tren para escapar juntos de Madrid, pero solo consiguió hacerlo Vicente, que no quiso bajar del convoy pese a ser el único que había logrado cogerlo. Esta elección marcó para siempre el destino de la familia, que para poder vivir en paz no ha querido interpretar la decisión de Vicente como el acto de egoísmo que en realidad

fue. Sin embargo, cuando la realidad sale a la luz con toda su crudeza, la tragedia se hace presente.

Completan esta etapa **LAS MENINAS (1960)**, **EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO (1962)**, **LA DOBLE HISTORIA DEL DOCTOR VALMY (1964)**, prohibida por la censura y estrenada doce años más tarde y **EL SUEÑO DE LA RAZÓN (1970)**.

• Etapa del teatro experimental (1970-1999)

En consonancia con la literatura de la época, Buero Vallejo abre un nuevo periodo en el que los hallazgos dramáticos desplegados en los veinte años anteriores se profundizan y se amplían, de manera que el **carácter experimental** que siempre estuvo presente en el autor **cobra mayor importancia**.

Las **características** más significativas de este ciclo son de profundización en ciertos aspectos:

✚ **Temas políticos y sociales.**

✚ **Renovación formal:** Buero ahonda en los recursos escénicos para transmitir lo que desea (**efectos de inmersión**).

✚ **Progresión no lineal del tiempo.**

Destacan en estos años dos obras: *La Fundación* y *La detonación*.

LA FUNDACIÓN (1974), una de las piezas que nos ofrece uno de los ejemplos más claros del efecto de inmersión, nos presenta a un hombre que, tras haber confesado un delito bajo tortura, cumple condena en la cárcel. Ante la dureza de la situación, se refugia en la locura, creando la fantasía de vivir en una fundación que le ha invitado a escribir un libro. Sus ojos perciben todo de forma agradable hasta el momento en que la cordura le enfrenta con la realidad. La bonita decoración va desapareciendo gradualmente de escena a medida que Tomás, el personaje principal, toma conciencia

de que lo que él ve es una ficción que su mente ha creado. Lo original es que los espectadores van descubriendo la realidad a la vez que lo hace el personaje. Buero logra, así, una sensación de desconcierto muy interesante y una mayor empatía con el protagonista, pues el espectador también se siente perdido e incómodo ante el hecho de que el mundo que percibía se desmorone ante el peso de la verdad. Además, la historia no sigue un orden lineal, puesto que, desde el presente, se van descubriendo acontecimientos pasados que se entrelazan para reconstruir por fin la totalidad de lo sucedido: solo entonces se comprende qué está aconteciendo en el momento de la representación.

LA DETONACIÓN (1977) se centra en la figura del articulista Mariano José de Larra y en las causas políticas y sociales que motivaron su suicidio en el siglo XIX. Se trata de una obra que se vale nuevamente de los efectos de inmersión, dado que la pieza se desarrolla prácticamente en su totalidad en la mente del escritor romántico.

• Teatro en democracia



Misión al pueblo desierto, último drama bueriano

A lo largo de los últimos veinte años de trayectoria, Antonio Buero Vallejo quiso seguir interviniendo con sus obras en el diálogo con la sociedad al que siempre aspiró. No es extraño, por ello, que aparezcan temas como la actividad terrorista (*Jueces en la noche*, 1979), las desgracias que puede originar el 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 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.

3. ANÁLISIS DE ‘HISTORIA DE UNA ESCALERA’

Historia de una escalera, estrenada el 14 de octubre de 1949, significó la aparición de un espectáculo nuevo que reflejaba en escena los temas sociales. En este sentido, esta pieza teatral se erige como una isla de compromiso en el ámbito del teatro español de su tiempo y se incardina dentro de un canon literario que afecta a los demás géneros de la época, .

En *Historia de una escalera* se da testimonio de la **frustración de una comunidad** de vecinos a los que la realidad les impide cumplir sus sueños. La acción se desarrolla en torno a una escalera de una vivienda en la que residen varias familias de clase humilde. A través de **tres generaciones** del mismo edificio, el espectador puede contemplar la frustración de los personajes en una **estructura cíclica y repetitiva** en la que la realidad termina imponiéndose sobre los sueños de los individuos. La **escalera** se convierte en un **símbolo** de la realidad, de la que sus vecinos no pueden escapar. La obra, dividida en **tres actos**, nos sitúa en **tres épocas** distintas: 1919, 1929 y 1949. El **paso demoledor del tiempo** se convierte así en uno de los temas principales de la pieza teatral.



A. ARGUMENTO

En una modesta comunidad de vecinos conviven **cuatro familias** en una de sus plantas. Todos ellos, que se entrecruzarán en la escalera durante **treinta años** (desde antes de la Guerra Civil hasta después), son personas sencillas y con una **situación económica** más o menos **precaria**: madres y padres que se preocupan por el bienestar de sus hijos, jóvenes idealistas y soñadores que anhelan cambiar el mundo y caen en las redes del amor, ancianos que temen una jubilación con escasos recursos...

El conflicto central —la **rivalidad amorosa entre Urbano, Fernando, Carmina y Elvira**— sirve de eje vertebrador de la acción. Fernando, un joven imaginativo e individualista, está enamorado de la humilde Carmina, a quien se declara con promesas de estudio y trabajo para poder prosperar y salir así del sórdido ambiente que les rodea; unas promesas que nunca llegará a cumplir. Tras diez años, acabará casándose por interés con Elvira, una joven caprichosa más acomodada a quien en realidad aborrece y con quien tendrá dos hijos.

Carmina, por su parte, queda en una frágil situación tras la muerte de su padre, por lo que Urbano, joven sindicalista, se atreve a pedirle matrimonio para que ella y su madre no queden desamparadas. Carmina acepta con tristeza la proposición.

Veinte años más tarde, las viejas rencillas y los conflictos familiares volverán a aflorar a raíz del amor prohibido entre Fernando hijo y Carmina hija, descendientes de ambos matrimonios, quienes se oponen a la relación entre los dos jóvenes.

Esta trama central se entrelaza con la **historia secundaria de Rosa y Pepe**. Rosa, hermana de Urbano y Trini, vive

CITA INICIAL DE LA OBRA

La obra viene encabezada por una cita de un versículo del profeta **Miqueas (cap. VII, versículo 6)**, del **Antiguo Testamento**: *Porque el hijo deshonra al padre, la hija se levanta contra la madre, la nuera contra su suegra: y los enemigos del hombre son los de su casa.*

Este versículo nos pone en situación (y además se congraciaba con la censura): **significa tanto admonición como estigma**, y desempeña una función similar a la función de las predicciones del oráculo de Delfos. Nos advierte de la importancia de la herencia en el comportamiento humano.

amancebada con Pepe, el indeseable hermano de Carmina que solo busca prostituir a su pareja.

Pese al tono de desaliento general de la obra, al final parece que se abra una minúscula ventana hacia un posible futuro mejor.

La acción, como vemos, es 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... Se confiere así al conjunto un aire de **aparente intrascendencia en los hechos presentados**, que **contrasta con la profundidad de sentimientos que abruman a los personajes**. Sin que ocurra nada relevante, al final quedamos con la sensación de conocer a fondo la vida de estas pobres gentes.

B. ESTRUCTURA

❖ ACTOS Y ESCENAS DE LA OBRA

El autor ha dividido la acción de *Historia de una escalera* en **tres actos**. No obstante, Buero decidió **prescindir del** esquema clásico de **planteamiento, nudo y desenlace**, dado que en cada una de las tres jornadas solo nos presenta la fase inicial de exposición: únicamente se presencian planes y proyectos de acontecimientos que suceden en los descansos. Es decir, lo relevante de la trama viene a ser lo que no se escenifica. En escena solo vemos unos minutos de la vida de los personajes: casi todos los

acontecimientos que marcan sus vidas y sus inquietudes suceden **entre acto y acto**, fuera de la vista del espectador. Ante nuestros ojos solo se nos muestran las consecuencias de las decisiones adoptadas en otros momentos.

A fin de procurar ritmo al devenir teatral, el autor no quiso segmentar explícitamente en escenas cada uno de los tres actos. Sin embargo, para resumir la obra de manera didáctica, podemos señalar en cada jornada las siguientes escenas sobrentendidas.

ACTO I (año 1919)

Este primer acto se inicia con una larga acotación descriptiva del espacio de la acción.

- **Escena 1 (*La luz*)**. Escena de ambiente en la que un empleado va a cobrar los recibos de la luz en las cuatro puertas de la planta. Este personaje, que no posee desarrollo psicológico ni histórico, actúa como desencadenante del tema de las penurias económicas que atenazan a la mayor parte de los vecinos.
- **Escena 2 (*¡Déjame, locuela! ¡Me vas a tirar!*)**. Don Manuel y su hija Elvira bajan por la escalera. Ella muestra su inclinación por Fernando, de quien alaba su forma de hablar. La joven expresa su confianza en que llegará lejos en la vida. El padre, sin embargo, lo tacha de “tarambana”.



- **Escena 3 (*¡Que lo compres tinto!*).** Trini, la hija de Paca, chismorreando confidencialmente con la señora Generosa y le cuenta que don Manuel pagó la luz a doña Asunción, madre de Fernando.
- **Escena 4 (*¿Qué haces?*).** Doña Asunción recrimina dulcemente a su hijo Fernando, pues no ha ido a trabajar, sin motivo, a la papelería. La mujer le ha mentado al cobrador de la luz diciéndole que estaba sola en casa.
- **Escena 5 (*¡Hola! ¿Qué haces aquí?*).** Fernando y Urbano ocupan ahora el centro de la trama. En su extenso diálogo, surge el problema social en boca de Urbano, el proletario sindicalista que pretende la acción colectiva y que está enfrentado al individualismo insolidario de Fernando. Se plantea, además, el conflicto personal de la correspondencia amorosa que Urbano trata de descubrir en Fernando.
- **Escena 6 (*¡Hola, chicos!*).** Aparece Rosa, joven, guapa y provocativa, según explica la acotación. Es la hermana de Trini y de Urbano, quien la reprende porque lleva una vida ligera de “pindongueo”.
- **Escena 7 (*¡Bonita representación!*).** Paca, la madre, insulta a Rosa, pues mantiene una tensa relación con Pepe. Paca empuja a Rosa dentro de la vivienda y cierra la puerta.
- **Escena 8 (*No tengas tanta prisa*).** Al subir Pepe por la escalera, Urbano, que estaba hablando con Fernando, lo detiene y adopta la actitud de defensor de la honra de su familia, ultrajada por Pepe al arrastrar a Rosa a la perdición. Fernando, durante este enfrentamiento, se inhibe.
- **Escena 9 (*Adiós, Fernandito*).** Elvira regresa con su padre y en la escalera está solo Fernando, que acaba de despedirse de Urbano. Don Manuel, instado por su hija, queda con Fernando para más adelante (quizás para proponerle trabajo). Y vuelve a quedar Fernando solo en la escalera.
- **Escena 10 (*Hola, hijo. ¿Quieres comer?*).** Fernando saluda a la señora Generosa, que sube la escalera. Esta se lamenta de la situación de su marido, el señor Gregorio, recién jubilado, y se aflige por el comportamiento de su desalmado hijo Pepe.
- **Escena 11 (*Fernando...*).** Esta escena desarrolla las relaciones tensas entre Fernando y Elvira, preparando así la situación en la que el público los verá en el segundo acto. El antagonismo entre los dos jóvenes, manifestado en este diálogo, justifica la relación agresiva de diez años más tarde. La escena nos muestra cómo Elvira sale al descansillo. Fernando finge no verla y se gira. Ella le habla con cariño de enamorada, pero él la rechaza. Elvira le recuerda que le hace favores, como pagar la luz, mas Fernando la



Estatua de Buero Vallejo

humilla y le grita que no puede soportarla. La joven queda alterada y compungida por el despecho de su amado, y retorna a casa.

- **Escena 12 (*A ver si me podía usted dar un poco de sal*).** Fernando escucha en el descansillo, y sin ser visto, cómo Paca y Generosa murmuran sobre el pago de la luz que don Manuel hizo a Fernando y a su madre.
- **Escena 13 (*Carmina...*).** Fernando quiere hablar con Carmina: ambos están enamorados. Este encuentro, plagado de promesas para el porvenir, compone la última escena, que, al cerrarse con el símbolo de la leche derramada, resulta un signo de lo que, una década después, se advierte que ha sucedido en la escalera.

ACTO II (año 1929)

En la acotación inicial leemos: *Han transcurrido diez años que no se notan en nada: la escalera sigue sucia y pobre, las puertas sin timbre, los cristales de la ventana sin lavar.*

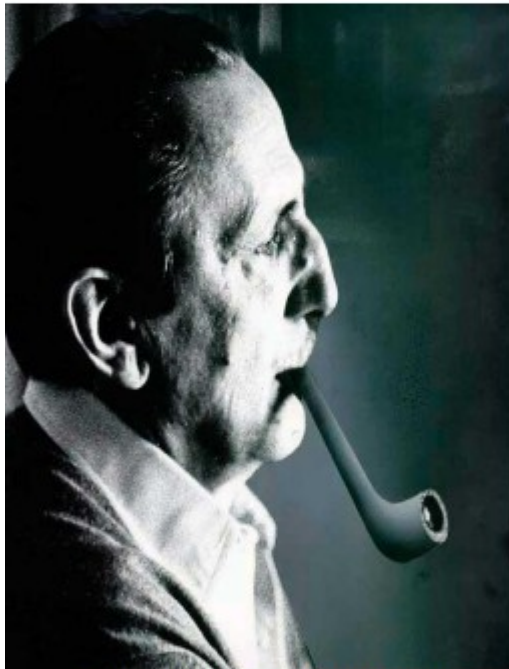
- **Escena 1 (*Ande, madre...*).** Estamos en los momentos posteriores al entierro del señor Gregorio, el marido de Generosa. La familia y los vecinos permanecen en el edificio: parece que no salen ni para la inhumación.



El dramaturgo con sus dos hijos, en 1

- **Escena 2 (*¿No entra, padre?*).** Quedan en escena Trini y el señor Juan, quienes nos informan de los acontecimientos de los últimos 10 años. Apenas nada ha cambiado, salvo que han fallecido también don Manuel (padre de Elvira) y doña Asunción (madre de Fernando). El señor Juan se emociona conmovido ante una de las puertas, la IV. Luego descubriremos que llora por su hija Rosa, que vive amancebada con Pepe allí mismo, en la misma escalera.
- **Escena 3 (*¡Ea! No hay que llorar más*).** Generosa se queja de la vida y Paca se muestra algo más optimista o conformista: *Ya saldremos todos adelante*, dice.
- **Escena 4 (*Puedes salir. No hay nadie*).** Esta escena supone una sorpresa para el espectador: Fernando ha tenido un hijo con Elvira. Diez años después descubrimos que el hijo de doña Asunción no se ha casado con su gran amor, Carmina, a quien se había prometido al final del primer acto. Fernando y Elvira se comportan como un matrimonio desdichado que discute constantemente.
- **Escena 5 (*Buenos días*).** Se va acumulando gente en la escalera. Pepe sube para comer en su casa, pero Rosa le recrimina que no trabaja y se gasta el poco dinero que ella consigue. Urbano, el hermano de Rosa, se encara con Pepe de nuevo y lo vuelve a amenazar.

- **Escena 6 (*¡Déjale! ¡Tú no tienes que pegarle!*)**. Sale Rosa de su casa y defiende a Pepe, y se encrepa contra su hermana Trini. Se forma una trifulca vecinal notable. Pepe se retira, manifestando su encogimiento y su poca nobleza.
- **Escena 7 (*¿Terminó el...?*)**. Carmina y Urbano coinciden, solos, en el rellano de sus viviendas. Urbano se declara y se ofrece a Carmina, el mismo día del entierro del padre de ella, aunque, para más inri, Carmina no le confiese amor. Ella acepta más por necesidad y agradecimiento que por pasión o afecto.
- **Escena 8 (*¿Dónde va usted?*)**. Diálogo entre el señor Juan y su hija Trini sobre la pérdida de Rosa, que defendió al chulo de Pepe. Este ha llegado a proponer a Rosa que se prostituya para vivir él cómodamente, sin vergüenza alguna. El padre de ambas hermanas, entre sollozos, da un poco de dinero a Trini para que se lo entregue a la desdichada de Rosa.
- **Escena 9 (*¡Rosita!*)**. Trini y Rosa conversan a solas en la puerta de casa de Rosa. Trini le da el dinero de su padre con el mensaje que Rosa desea oír: *Padre te quiere*.



➤ **Escena 10 (*Ahora entramos un minuto y les damos el pésame*)**. Fernando y Elvira, con el bebé, discuten sobre si dar el pésame a Carmina o no. Elvira todavía piensa que Fernando pierde los aires por Carmina, su antigua novia. Él no niega.

➤ **Escena 11 (*¡Qué casualidad, Carmina!*)**. En ese momento, salen a la escalera Carmina y Urbano. Se encuentran las dos parejas, quienes hacen gala de un comportamiento hipócrita e inauténtico. El encontronazo en el diálogo de los cuatro anticipa un presente y un futuro infelices.

ACTO III (año 1949)

La acotación del inicio nos informa de los aspectos relevantes de la obra: el espacio y el tiempo: *Pasaron velozmente veinte años más. Es ya nuestra época. La escalera sigue siendo una humilde escalera de vecinos. El casero ha*

pretendido, sin éxito, disfrazar su pobreza con algunos nuevos detalles concedidos despaciosamente a lo largo del tiempo: la ventana tiene ahora cristales romboidales coloreados, y en la pared del segundo rellano, frente al tramo, puede leerse la palabra QUINTO en una placa de metal. Las puertas han sido dotadas de timbre eléctrico, y las paredes, blanqueadas.

- **Escena 1 (*¡Qué vieja estoy!*)**. Monólogo de la anciana Paca, que sube entrecortadamente una escalera que ya se le hace pesada. Informa de que han muerto Juan, su marido, y Generosa, y comenta que tiene una nieta, pues Carmina y Urbano han tenido una hija.

- **Escena 2 (*Buenos días*).** Un joven y un señor de más edad, bien vestidos, irrumpen en el escenario saliendo de dos de las viviendas de esa quinta planta, donde antes residían otros personajes de la obra. Su conversación es sintomática de un cambio de mentalidad en el tiempo.
- **Escena 3 (*¿Por qué no abres con el llavín?*).** Manolín, el hijo menor de Fernando y Elvira, cumple ese día los doce años, pero los padres no tienen ni para comprar pasteles. Como podemos intuir, el negocio del padre de Elvira no ha prosperado: Fernando no ha sabido mantenerlo. Manolín queda solo en el casinillo liando un cigarro, como hacía su padre antaño.
- **Escena 4 (*¿Para qué vienes, mujer?*).** Las hermanas Trini y Rosa se ven ahora como «una pareja notablemente igualada por las arrugas y la tristeza que la desilusión y las penas han puesto en sus rostros». Rosa ha abandonado, por fin, a Pepe y ha regresado a la casa familiar.
- **Escena 5 (*¡Hola, Trini!*).** Manolín ve bajar las escaleras a Trini y, a pesar de la edad del mocoso, se atreve a piropoarla. Trini, ya bastante mayor, ríe ante tamaña propuesta inocente.
- **Escena 6 (*Hasta luego, abuela*).** Sale Carminita, la hija de Carmina y Urbano, «una atolondrada chiquilla de unos dieciocho años». El símbolo de la escalera y el pasamanos son maltratados por la niña y su abuela Paca la reprende.
- **Escena 7 (*Carmina*).** Ahora sale Fernandito, hijo de Fernando y Elvira, un joven arrogante y pueril de veintiún años. Los dos jóvenes están enamorados, pero ella ha sido presionada por sus padres para que desista en esa incipiente relación.
- **Escena 8 (*¿Qué haces aquí?*).** Fernando hijo se da cuenta de que su hermano Manolín ha estado rondando por la escalera y le molesta que haya estado escuchando su conversación con Carmina hija. El menor se chaceo del romance.
- **Escena 9 (*¡Papá, Fernando estaba besándose con Carmina en la escalera!*).** En plena trifulca, Fernando padre sale de casa y Manolín delata a su hermano. Fernando y Elvira reprochan a su hijo su actitud.
- **Escena 10 (*¿Y no le has vuelto a ver?*).** Rosa explica a Trini cómo era su tortuosa relación con Pepe y cómo ella lo dejó. Ahora es él quien la persigue. Con el tiempo, la austera Trini y la vivales de Rosa han terminado pareciéndose.



Buero, abrazando a su mujer

- **Escena 11 (*¡Y no quiero que vuelvas a pensar en Fernando!*)**. Urbano y Carmina aleccionan a Carminita para que deje de pensar en Fernando hijo. Carmina, por su parte, está aquejada de dolores de corazón por la edad y por las desilusiones que le ha dado la vida.
- **Escena 12 (*Fernando*)**. Los dos viejos amigos de la infancia, Fernando y Urbano, vuelven a coincidir, solos, en el rellano. Urbano requiere a Fernando, que inicialmente lo rehúye. Urbano afea la conducta de Fernando y no quiere que sus hijos intimen. Pero los reproches van *in crescendo*, los personajes se van acumulando en la escena y se produce una gresca con muy malos modos y con malas palabras. Es el momento de mayor tensión (**clímax de la obra**) y el que dará paso, por contraste, a su final.
- **Escena 13 (*¡Carmina!*)**. Fernando hijo ha quedado descompuesto tras la gran pelea vecinal. Sale entonces Carmina hija. La escena ha recobrado su tranquilidad y su quietud. Los instantes previos al telón recomponen las figuras, pero nos dejan un final abierto y una esperanza de vida con mejores decisiones. El espectador/lector debe reparar en las coincidencias de las declaraciones, en las promesas manifestadas y en el cruce de miradas con que concluye esta pieza dramática.

❖ UNA ESTRUCTURA CÍCLICA Y REPETITIVA

La estructura de *Historia de una escalera* parece sencilla: todo fluye con naturalidad. Pero esta sencillez es aparente, porque se basa en un delicado ejercicio de elaboración de escenas, situaciones, motivos y encuentros entre personajes, que van sembrando la obra de **antítesis, contrastes, paralelismos** y significativas **recurrencias**, lo cual le confiere unidad y manifiesta la sabiduría teatral que poseía el autor desde el principio de su carrera.

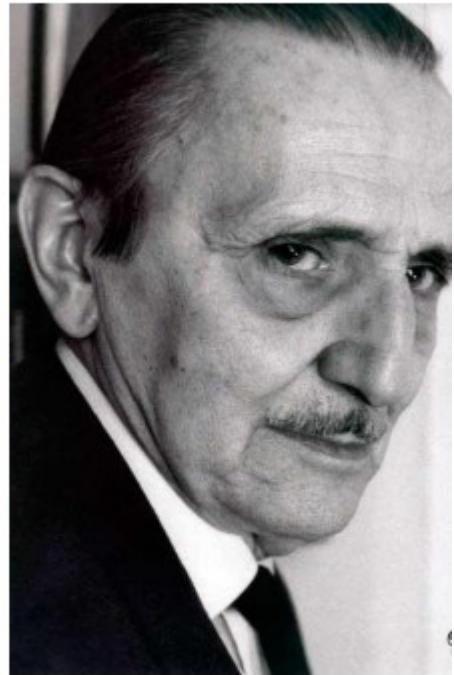
Resumiremos algunas de las situaciones más reveladoras:

🌈 Repeticiones

- **Fernando** cuenta que cuando era pequeño **fumaba** a escondidas, lo mismo que hace su hijo **Manolín** en el tercer acto.
- Fernando padre se quejaba de la **incomprensión** de sus **padres**. Su hijo mayor se queja de lo mismo. En el acto I Fernando exterioriza su disgusto por la vida que lleva, similar al que muestra su hijo Fernando en el acto tercero.
- **Urbano** incumple sus continuas **amenazas** de tirar a la gente por el hueco de la escalera.
- La **última escena**, en la que participan Fernando hijo y Carmina hija, **repite** paso a paso el **final del acto primero** vivido por sus padres. Sin embargo, 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». El **ritornello** de aspiraciones, planes, ilusiones y palabras es contemplado en atónita mudez por los progenitores, que en ese momento cruzan una mirada de infinita melancolía. En este sentido, Fernando y Carmina son espectadores de una suerte de función teatral (**metateatralidad**) que viene a repetir la escena amorosa de hace treinta años. Y 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 evitar el fracaso de los padres. Queda aleteando 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.

- El **favor** que hace **don Manuel a doña Asunción** al pagar su factura de la luz es comentado por Trini y Generosa, y poco después por Generosa y Paca, quienes insisten, por otra parte, en la carestía de la vida o la gandulería de Fernando, temas también recurrentes.
- El inesperado vuelco de la cacharra de leche 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?».
- Las **recurrencias** no se aprecian solo en el plano lingüístico, como el ejemplo anterior; también son evidentes en los **movimientos** de los personajes. Antes, en el acto I, se había visto a Carmina y luego a Fernando **asomarse por el hueco de la escalera**; ahora, en el acto II, son cinco los que miran hacia abajo para seguir con la mirada el descenso del ataúd de don Gregorio. Con ello, la escalera, vinculada a la vida de los personajes, se identifica también con la muerte.



🌈 Contrastes

- Los **contrastes** entre personajes comienzan de manera sutil desde la primera escena de la obra. **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.
- Los dos jóvenes amigos chocan respecto a sus ideales de futuro: la **solidaridad** del **obrero Urbano** se opone al **individualismo y egoísmo** del **empleado Fernando**. Hay ahí un enfrentamiento entre el proletariado y la pequeña burguesía desclasada.
- 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 lleva a seguir con la vista su bajada por las escaleras, se opone al que manifiesta **Elvira** por el joven. El primer acto termina con la declaración entre Fernando y Carmina, que marca una completa antítesis respecto a la escena anterior con Elvira.
- El **amor e interés** de **Elvira** por Fernando en el primer acto contrasta con el **desprecio** y odio que siente por él en actos posteriores.

- En la **relación** entre **Pepe y Rosa**, al principio era él quien no le hacía caso a ella; luego es al revés.
- **Penurias económicas** de la mayoría de los vecinos, frente al **desahogo** económico de **don Manuel**.
- La **lentitud** con que **Paca**, ya vieja, sube los peldaños de la escalera, en contraste con el **dinamismo** con que bajan los dos **nuevos inquilinos**.

🚩 Paralelismos

- La desesperada situación de Carmina y su madre al morir el señor Gregorio conduce a la **declaración de Urbano**. Se trata de un momento en el que se reiteran muchos de los motivos y las palabras anteriores de Fernando con Elvira («**subiré**», «**ganaré**»). Además, la acotación subraya la congoja con que Carmina vive el **paralelismo** («Ella asiente tristemente, en silencio, traspasada por el recuerdo de un momento semejante»).
- 
- 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.
 - Otro paralelismo que se aprecia es el de **Trini y Rosa**: las dos hermanas han seguido vidas muy diferentes y, al final, comparten un **sentimiento de derrota común** («al final hemos venido a fracasar de igual manera»).
 - En el acto III se van a intensificar los ecos de las palabras, motivos y situaciones ya presenciados. Así, el ahogo que decía padecer Fernando en la jornada inicial es ahora 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.
 - La relación entre la «**atolondrada chiquilla**» **Carmina y Fernando hijo**, «arrogante y pueril», 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?»).
 - La convivencia entre **Urbano** 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**. Este paralelismo va señalando el fracaso general que se aprecia en toda la obra.
 - En los dos primeros actos se producían sendas **broncas de intensidad** creciente: primero, la de Urbano y Pepe; después, la de Urbano, Trini y el señor Juan con Pepe y Rosa. En el tercer acto también se asiste a una bronca monumental que afecta a todos los personajes, que se enzarzan en la gran pelea que precede a la caída del telón.

- Además de estas disputas violentas, en cada uno de los tres actos podemos contemplar una **declaración amorosa** (acto I: Fernando y Carmina; acto II: Urbano y Carmina; acto III: Fernando hijo y Carmina hija, aunque también se registra otra secundaria, la de Manolín y Trini).

C. CUESTIONES ACERCA DEL GÉNERO

El tema de la **influencia del sainete** en *Historia de una escalera* ha dado mucho de qué hablar y se ha prestado a varias polémicas. La tendencia predominante en la crítica es distanciar la obra en lo esencial de la estética costumbrista, aunque, por otra parte, nadie niega que comparta algunos elementos del popular género (medio social, situaciones, personajes...).

Existe una **aparición muy superficial de atmósfera sainetesca** en *Historia de una escalera* (por ejemplo, la escena inicial del cobro de la luz). Sin embargo, los rasgos característicos del sainete (costumbrismo, intención humorística, sentido evasivo de su argumento, deformación o exageración del habla popular...) en nada coinciden con el ambiente creado por Buero. La **seriedad del drama**, el tratamiento de la **simbología** y las **posturas enfrentadas de los personajes**, junto con el valor de la **escenografía**, alejan esta obra, propia del

Realismo social y del teatro moderno existencialista, de poder ser considerada sainete.

Lo que no admite discusión es que **pertenece esencialmente al ámbito de la tragedia** y que, más allá de los elementos costumbristas que aparecen, se reconocen otros, de tipo poético-simbólicos, que permiten una lectura universal e intemporal. Además, Buero se ha sentido en toda su carrera un dramaturgo dominado por un profundo sentimiento de lo trágico. Así lo demuestran sus abundantes escritos teóricos y todo su corpus dramático: aunque solo cinco obras (de un total de treinta) llevan el subtítulo de tragedia, la crítica las consideraba tal a todas.

Si atendemos a los **rasgos** que definen el sentido trágico bueriano, podemos comprobar cómo se manifiestan en la pieza que nos ocupa:

- Su teatro es un **teatro abierto que cuestiona más que resuelve**, sugiere más que afirma, explora y busca las verdades humanas. Estos rasgos adquieren su máxima intensidad en la interrogación que queda flotando en el ambiente al finalizar la obra: ¿fracasarán también Fernando y Carmina hijos como lo hicieron sus padres?
- La **tragedia**, según el autor, es **optimista**, ofrece la esperanza de una solución. Así, en la escena final los espectadores llegan a intuir una posibilidad de salvación para los padres (si son capaces de reconocer el motivo de su fracaso y de asumir su responsabilidad) y para los hijos (si son capaces de mantener en el futuro la promesa de autenticidad y sinceridad de sus sentimientos).
- La tragedia siempre es **dialéctica y persigue una implicación activa del espectador**. Al caer el telón de *Historia de una escalera*, el público no queda indiferente.
- La tragedia, entendida como respuesta a los problemas con que se enfrenta la sociedad, **debe tener un compromiso social**, y Buero siempre fue un autor comprometido con los



problemas de su época. Con *Historia de una escalera*, pese a los duros y difíciles tiempos en que se estrenó, cometió la osadía de reflejar una imagen crítica de la sociedad madrileña —y, por ende, española— del momento. No era la primera vez que se veían en los escenarios personajes y ambientes de la vida cotidiana, pero sí era una novedad el tratamiento trágico y la concepción dramática de los asuntos.

D. ANÁLISIS DEL TIEMPO

En *Historia de una escalera* se produce 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 periodo de **treinta años**, que además se ve ampliado por las referencias que Fernando hace en el acto inicial durante su conversación con Urbano («Ayer mismo éramos tú y yo dos críos que veníamos a fumar aquí, a escondidas, los primeros pitillos... ¡Y hace ya diez años!»).

- **Lo cotidiano**

La vida de los vecinos transcurre sin grandes cambios a lo largo de tres décadas. Para presentar la acción, el autor elige **tres días cualesquiera** de ese largo periodo. Los acontecimientos más interesantes de las vidas de los personajes ocurren precisamente en un **tiempo que no** ha sido **dramatizado** por Buero. El espectador conoce solo las consecuencias de las decisiones adoptadas por aquellos en algún momento transcurrido entre un acto y otro.

Es importante señalar que cada acto representa el tiempo presente de los personajes; un presente connotado de forma negativa por la «**ordinariedad**», en opinión de Fernando (acto primero), y por la «**sordidez**», en opinión de Fernando hijo, treinta años después.

Frente a este presente se erigen dos sentimientos marcados por la temporalidad que ayudan a uno y otro personaje a soportar su desesperación: el recuerdo de un pasado feliz y la esperanza de un futuro mejor.

Algunos protagonistas se emplazan para diez años después o recuerdan situaciones ocurridas diez años antes, cuando apenas eran unos niños. El espectador comprende, así, **cuánto se parecen el pasado, el presente y el futuro** de estos personajes.

Aunque la acción no posee una determinación temporal precisa, Buero hace coincidir el final de la obra con «nuestra época», lo que remite al momento del estreno, en **1949**. De este modo se ubican en el tiempo los dos actos anteriores: veinte años antes el segundo (**1929**) y treinta años antes el primero (**1919**).

- **Cambios en los personajes**

Buero insiste en que el paso del tiempo solo se percibe en las transformaciones que sufren los protagonistas:

- **1919:** los trajes de los **personajes** se caracterizan por tener «**un vago aire retrospectivo**», que provoca en el espectador cierto efecto de distanciamiento. Sabe así que asiste a

una representación de principios de siglo. Además, en el primer acto se pueden tomar como claves el precio de los **recibos de la luz** y, sobre todo, el **discurso político de Urbano** acerca



del sindicalismo y la huelga de metalúrgicos. Estos indicios temporales colocarán la acción hacia la mitad de la segunda década del siglo XX, momento en que nace el dramaturgo (1916).

- **1929:** los protagonistas han envejecido a lo largo de estos diez años. Algunos de los jóvenes del acto anterior ya son padres, aunque ninguno ha conseguido sus metas. Doña Asunción, don Manuel y don Gregorio han muerto; «Paca y Generosa han encanecido mucho»; «Trini ya es una mujer madura»; Carmina «empieza a marchitarse» y la cara de Elvira «no guarda nada de la antigua vivacidad».

- **1949:** la mayoría de los personajes mayores, que en este acto serían unos ancianos, han muerto, excepto Paca, «una viejecita consumida y arrugada». Las **huellas de la edad** se perciben en las parejas centrales, descritas como «casi viejos». Estas serán sustituidas por una **nueva generación**, que también traza sus proyectos para el futuro. A Manolín, el pequeño de Fernando y Elvira, lo encontramos el día que cumple doce años. Y Fernando hijo y Carmina hija son ya dos jóvenes que rozan la veintena. Muy significativo es el tiempo como elemento igualador de Trini y Rosa, «una pareja notablemente igualada por las arrugas y la tristeza que la desilusión y las penas han puesto en sus rostros».

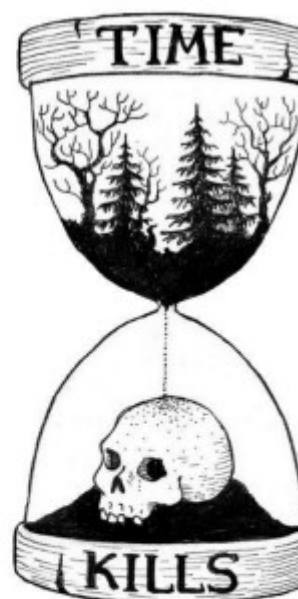
• La angustia del paso del tiempo

Los personajes se sirven del recuerdo para intentar recuperar, de alguna manera, el tiempo pasado. La **inquietante sensación del fluir del tiempo** se agudiza especialmente en el personaje de **Fernando**. Los años, que pasan para él «como un día», le provocan angustia y temor al ver que jamás podrá recuperar el tiempo perdido («¡Es que le tengo miedo al tiempo!», dice Fernando en el acto I).

Urbano también se refiere a la frustrante sensación del paso inexorable del tiempo sin que nada cambie («Pero lo más fácil es que dentro de diez años sigamos subiendo esta escalera y fumando en este casinillo»).

De esta manera, tiempo y espacio se identifican en la obra y permanecen sin alteraciones a lo largo de esta.

En el tercer acto, el espectador puede ver a Fernando y a Urbano subiendo y bajando por la misma escalera, «amarrados» simbólicamente a ella, como ya pronosticaba Urbano al comienzo de la obra. Aunque el autor no lo expresa, con ello captamos el **fracaso de sus vidas** y lo profundo de su **frustración**. El tiempo ha acabado con las más pequeñas y las más grandes aspiraciones y sueños de los inquilinos de esta «casa modesta de vecindad».



E. ANÁLISIS DEL ESPACIO

El espacio escénico no varía a lo largo de toda la obra. Se trata de un **espacio interior**, pero no es, como ocurre normalmente, una habitación, un salón o un cuarto de estar —el modelo realista por excelencia—, sino un lugar de paso: un **rellano y un tramo de la escalera** de una «casa modesta de vecindad», situados en el quinto piso de un edificio, dato que el autor no suministra hasta el tercer acto. Apenas sabemos nada de lo que ocurre en el interior de las casas: al dramaturgo solo incumbe retratar la convivencia y los conflictos que surgen.

Tampoco sabemos exactamente en qué ciudad se desarrolla la acción, aunque la mayoría de los críticos se inclina por creer que se trata de Madrid. Esta imprecisión o falta de ubicación no afecta a la comprensión de la obra y, por otra parte, la dota de un sentido más generalizador.

El **principal símbolo de nuestro drama es, pues, la escalera**, que nos habla de una férrea permanencia que contrasta con la fugacidad temporal. La reaparición al inicio de cada acto del mismo espacio escénico convierte la escalera en la imagen de una cárcel o una jaula que aprisiona a todos y no les permite alcanzar la libertad: están amarrados a ella como los reclusos a una cadena. Representa, así pues, el fracaso, la impotencia y la frustración.

Este espacio está perfectamente **descrito** desde la **primera acotación** que, en su detallismo y funcionalidad, constituye un perfilado boceto escenográfico. Solo la adjetivación permite observar que este lugar goza también de un valor simbólico al coincidir su **decrepitud** y su **desgaste** con las vidas que en ella se desarrollan.

Como todo símbolo, la escalera no tiene una interpretación unívoca. Es un elemento complejo que se presta a **múltiples interpretaciones**. De todas formas, no es necesario inclinarse por una u otra opción, ya que todas están latentes y permiten incrementar la riqueza de sentidos del drama bueriano.

- 1) La **escalera como personaje**. Si la interpretamos como un personaje más, estamos ante un protagonista que no habla: es mudo e inmóvil, lo cual enfatiza la **incomunicación** y la **ausencia de interacción**. En su mudez habla con elocuencia de las circunstancias que rodean las vidas de quienes suben y bajan sus peldaños.

- 2) La **escalera como espacio reducido** y angosto que resalta su capacidad claustrofóbica, opresiva y destructora. El carácter reducido del espacio aumenta la sensación de asfixia: todo el mundo conoce a todo el mundo, no hay secretos, lo cual favorece la tensión entre los miembros de la comunidad (críticas, ironías, murmuraciones, violencia...). El espacio como **elemento asfixiante** es común en el teatro contemporáneo y aparece en varias obras de Buero: *La Fundación*, *Lázaro en el laberinto*, *Las trampas del azar*...



sketchbooks.com

30

- 3) La **escalera como símbolo del paso del tiempo**. Este espacio es la encarnación del fluir incesante de la vida. La escalera se humaniza hasta el punto de compartir simbólicamente la historia vital de los personajes, envejeciendo junto a ellos.
- 4) La **escalera como símbolo del fracaso**. Muchos críticos opinan que la escalera representa la vida que los está derrotando.
- 5) La **escalera como símbolo de la inmovilidad**. La crítica considera que la escalera es símbolo tanto de la inmovilidad social como de la inmovilidad personal. Los personajes pasan treinta años de sus vidas subiendo y bajando, sin llegar a ninguna parte.

SUBESPACIO: EL CASINILLO

Se trata de un espacio semiabierto, que concede algo más de libertad, donde se producen **encuentros** más largos entre los personajes y donde estos pueden fumar a escondidas o contarse sus confidencias.

- 6) Finalmente, **la escalera representa, en ocasiones, los deseos de ascender y superarse**, de auparse económicamente, de escalar en las clases sociales, de aumentar el nivel cultural...

F. TEMA CENTRAL Y MOTIVOS

En *Historia de una escalera* Buero intenta trasladarnos una **visión realista de la vida** española de la primera mitad del siglo a través de una imagen amarga del sufrimiento humano.

El **sufrimiento** es inherente a la existencia de sus personajes. La **impotencia**, el **fracaso** y la **frustración**, que conforman el núcleo temático de la obra, acompañan desde el comienzo a los protagonistas, quienes intentan, en vano, salir de la precaria situación en la que se encuentran. El medio social en el que se desenvuelven y sus propias circunstancias personales —la falta de voluntad o de

carácter, la dependencia familiar, etc.— les impiden realizar sus ambiciones.

En la obra se presenta la vida de tres generaciones en un proceso cerrado y cíclico, caracterizado por la alternancia de dos estados anímicos: la desilusión y el fracaso, aunque al final parece que Fernando y Carmina hijos podrán romper el círculo antes de que también a ellos les alcance el fracaso colectivo.

Buero desarrolla, paralelamente, una serie de motivos secundarios que concurren en el tema de la frustración colectiva: la **pobreza**, la **fuerza del destino**, la **falta de sinceridad**, la **incomprensión**...

❖ TEMA CENTRAL: LA FRUSTRACIÓN COLECTIVA E INDIVIDUAL

La **frustración** responde a la **privación de algo que se esperaba**. Ninguno de los personajes de *Historia de una escalera* logra hacer realidad sus sueños y proyectos. Su vida consiste en ir «perdiendo día tras día», como dice Fernando ya en el primer acto. A todos les alcanza el fracaso. En este sentido, la mayoría de los críticos define la obra como «drama de frustración». La frustración gravita inexorable sobre la vida de tres generaciones de estas familias, que viven pobremente en una «casa modesta de vecindad» de una ciudad española entre 1919 y 1949.



Firmando un autógrafo, en 1987

Se observan tres aspectos de la **frustración**:

- 1) La **personal**, que se relaciona con la actitud y el modo de ser de cada uno de ellos.
- 2) La **social**, que se relaciona con las circunstancias sociales que les rodean.
- 3) La **metafísica o existencial**, que se relaciona con la vivencia del tiempo, que transcurre rápidamente para los personajes.

Estas tres dimensiones de la frustración se interrelacionan y condicionan mutuamente. Aunque cada una de ellas influye de manera diferente en los personajes, el resultado final es idéntico para todos: la frustración total de cada uno y, en suma, la frustración colectiva.

A pesar de la evidente influencia negativa del ambiente social, los **personajes** de Buero tuvieron en algún momento de sus vidas la posibilidad de elegir un camino diferente. Por ello son, en alguna medida, **culpables de su fracaso**. Su frustración, dicho de otro modo, no debe atribuirse exclusivamente a la sordidez social y la penuria económica (lo que sería puro determinismo), sino también al libre albedrío: a los **fallos de volición** y a los **errores en la toma**

de decisiones vitales. Por ejemplo, Fernando traiciona el verdadero amor por otros intereses y Carmina, ante el temor de no saber prosperar, acepta la salida de un matrimonio con Urbano que no la hará feliz.

La **frustración colectiva** se observa especialmente en la **disputa final**. Entonces se manifiesta abiertamente el odio existente entre las familias, odio sofocado hasta ese momento por la necesaria convivencia.

❖ MOTIVOS SECUNDARIOS

• La pobreza, la impotencia y la resignación

Tres de las cuatro familias que viven en el quinto piso de la casa pertenecen a la que podría considerarse **clase media-baja**. **Don Manuel y su hija**, que disfrutan de mayor poder adquisitivo que sus vecinos, pertenecen a la **clase media alta**.

A pesar de que no llegan a un estado de necesidad, pues no carecen de lo necesario para el sustento, los vecinos son pobres. En la mayoría de los hogares se ha de mirar cada peseta que se gasta y se hace lo posible para economizar ante la constante y angustiosa subida del coste de la vida. En el primer acto, Paca y Generosa ya hablan de sus intentos para economizar en el gasto de la luz.



• La insinceridad en el amor

Algún estudioso ha llegado a afirmar categóricamente que *Historia de una escalera* «es ante todo un drama de amor, el drama del amor frustrado».

La inautenticidad en el amor es uno de los componentes fundamentales de la obra; pero, aunque el fracaso amoroso sea uno de los motivos más llamativos de la frustración de estos seres, existen otros aspectos derivados de su falta de sinceridad en el amor que también hemos de considerar.

Los jóvenes traicionan al amor, al ser infieles tanto a sí mismos como a los demás. El mal comienzo de cada uno de ellos provocará su fracaso final. **Fernando** ama a **Carmina** y, aunque es correspondido por ella, no es capaz de luchar —o, más bien, trabajar— por su amor cuando llega el momento. En el acto segundo nos enteramos de que Fernando se ha casado con **Elvira**, que ya le "perseguía" en el acto primero.

Carmina, por su parte, acepta la proposición de **Urbano**, el cual, aun sabiendo que la muchacha ama a Fernando, se aprovecha del incierto futuro que a ella se le presenta para hacerla su esposa. La joven se casa con él para evitar la soledad.

Hay otro tipo de relación amorosa cuyos protagonistas son **Pepe** (hermano de Carmina) y **Rosa** (hermana de Urbano). Su relación también está destinada al fracaso, a pesar de que, al menos por parte de la mujer, es una relación sincera. La diferencia estriba en que Pepe y Rosa no están casados; además, él no trabaja y pretende que Rosa lo mantenga.

Por último, podría ser que, gracias a su amor, **Fernando y Carmina hijos** lleguen a ser felices.

• La cuestión social

La obra de Buero refleja los problemas latentes en la España de 1919-1949. De ahí el carácter testimonial de *Historia de una escalera*. A lo largo de los dos primeros actos se alude, de pasada, a algunos aspectos de **la situación social y sindical de los años 20**. Y, aun cuando no hay referencias a la **Guerra Civil** (1936-1939), el espectador de la tercera jornada (1949) sabe que la guerra ha transcurrido **entre el segundo y el tercer acto**. Los personajes de la historia de Buero han sido incapaces de rebelarse contra el sistema y acaban instalándose en él definitivamente, sin conquistar ninguno de sus sueños.

Por otra parte, la frecuente afirmación de que existe un **cierto enfrentamiento clasista** entre los personajes parece exagerada, ya que el **único vecino que sobresale** por su mejor situación económica es **don Manuel**. Buero señala en acotación que el traje de don Manuel y el de su hija «denotan una posición económica más desahogada que la de los demás vecinos». No obstante, puede englobarse a todos los personajes dentro de la clase media-baja.

• El tiempo: desengaño vital

El paso inexorable del tiempo revela el fracaso de estos seres que, como ellos mismos presienten ya en el primer acto, **jamás verán realizadas sus ilusiones juveniles**. Buero consigue transmitir al espectador la sensación de que el tiempo transcurre con lentitud —ya que los sucesos acaecidos en cada acto son totalmente cotidianos y carecen, en principio, de interés—y, al mismo tiempo, con rapidez, dados los grandes lapsos (diez y veinte años) entre un acto y otro. Con ello deja entrever que los días y los años transcurren sin que nada cambie, excepto los propios vecinos, que van envejeciendo.

El espectador se percata de la **monotonía** con que transcurre el tiempo a través de las múltiples repeticiones de **acontecimientos** diarios **triviales**, lo que a la vez nos ofrece la visión de que los problemas permanecen inmutables. Los propios personajes permiten que el tiempo pase sin que sus vidas experimenten cambio alguno. Fernando asegura continuamente que «trabajaré al día siguiente», pero ese mañana nunca llega, y así consiente que, con el transcurso del tiempo, se desvanezcan sus sueños vacíos y sus falsos proyectos. Urbano sabe lo que les espera: «Ya sé que yo no llegaré muy

La diferencia entre **Urbano (obrero)** y **Fernando (dependiente)** es mínima, aunque, en cierta ocasión, Elvira recrimina a su marido por dirigirse a «esa gentuza» (refiriéndose a todos los vecinos, especialmente a Urbano y Carmina). Este desaire responde claramente a motivos sentimentales y quizá a que Elvira se siente molesta porque ella misma ha descendido socialmente al casarse con Fernando, quien, por su parte, no ha logrado medrar a pesar de la ayuda económica de su suegro.

En las escenas que se suscitan con motivo del cobro del recibo de la luz se nos muestran las dificultades económicas cotidianas de los inquilinos. Unos consumen bastante más electricidad que otros, sobre todo teniendo en cuenta el número de personas que viven en cada casa. Don Manuel y su hija han de pagar el doble que la familia de Generosa, compuesta por cuatro personas, pero ello no les causa el menor problema. No sucede lo mismo con los demás inquilinos, para quienes la factura de la luz constituye una carga, hasta el punto de haber quien no puede responder al cobro.



lejos; y tampoco tú llegarás. Si yo llego, llegaremos todos. Pero lo más fácil es que dentro de diez años sigamos subiendo esta escalera y fumando en este casinillo» (Acto I).

- **El destino**

La obra entra en la eterna **dialéctica** entre la **libertad del hombre** (como ser que puede forjarse su propio destino, sea positiva o negativamente) y la **fatalidad del sino** (o encadenamiento necesario de los sucesos, contra el cual el hombre nada puede). Los personajes de Buero no ejercen su libertad; no actúan positivamente para cambiar su destino. Su única esperanza era la de haber sabido imponer su libertad. Pero no supieron hacerlo. **Cada uno sufre**, por tanto, las **consecuencias de sus propios actos**.

- **La incomprensión entre padres e hijos**

En la obra existe una **incomunicación** total entre padres e hijos, incomunicación que refleja un problema siempre presente en la sociedad humana. Los padres se caracterizan por mostrarse siempre autoritarios ante los hijos; los hijos —que serán padres autoritarios— se quejan del autoritarismo y de la falta de comprensión de los padres. El **conflicto se repite de generación en generación** sin que nadie se sitúe en el lugar del otro. En este sentido, la obra de Buero tiene cierto carácter circular.

Así, en el acto primero, Fernando se queja de la falta de comprensión de los mayores («Hemos crecido sin darnos cuenta, subiendo y bajando la escalera, rodeados siempre de los padres, que no nos entienden»). En el tercero su hijo repetirá la misma idea, treinta años después («¿Qué puede haber de común entre ellos y nosotros? ¡Nada! Ellos son viejos y torpes. No comprenden»).



G. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

Por esta escalera de vecindad transita un elevado número de personajes: **dieciocho**¹, la mayoría de ellos (todos, excepto el cobrador de la luz) vecinos de las cuatro viviendas del inmueble. Estamos, pues, ante un **personaje coral**. No obstante, todos han sido dotados de **personalidades complejas** y **evolucionan** a lo largo de la obra. A través de ellos, Buero Vallejo trata algunos de los problemas esenciales en las relaciones del individuo consigo mismo —en el caso de *Historia de una escalera* se aprecia la relación entre los proyectos y la actuación para ponerlos en marcha— y con los demás. El autor realiza una caracterización tan completa de sus personajes que algún crítico califica su teatro de «psicológico».

Entre sus personajes **no existe el prototipo de "héroe positivo"**. La primera impresión que nos producen es de congoja y pena, sensación que se verá después atenuada por la esperanza de que el futuro presente mejores perspectivas para los hijos. Aunque todos ellos están perfectamente dibujados y, en consecuencia, pueden ser estudiados uno por uno, es la comunidad de vecinos, esto es, la colectividad, la auténtica protagonista de la historia. En el siguiente cuadro, observamos cómo estos personajes se distribuyen por familias en las casas y cómo trasladan su vivienda de puerta en puerta —único cambio en sus vidas— a lo largo de treinta años.

PUERTA	ACTO I (1919)	ACTO II (1929)	ACTO III (1949)
PUERTA I	Generosa Gregorio Carmina Pepe	Generosa Carmina	joven bien vestido
PUERTA II	Elvira Don Manuel	Elvira Fernando Fernado, hijo	Elvira Fernando Fernando, hijo Manolín
PUERTA III	Paca Señor Juan Urbano Trini Rosa	Paca Señor Juan Urbano Trini	Paca Urbano Trini Rosa Carmina Carmina, hija
PUERTA IV	Doña Asunción Fernando	Rosa Pepe	Señor bien vestido

❖ CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

En este drama de familias vemos repetirse a lo largo de tres generaciones las mismas pautas de comportamiento. La personalidad de los hijos es un eco de la de sus mayores y aquellos transmiten, a su vez, la herencia que han recibido.

La caracterización de los personajes se plantea a través de dos vías diferentes:

1) **Caracterización directa**, por la cual el propio personaje revela su forma de ser al espectador a través de su imagen y sus palabras.

2) **Caracterización indirecta**, por la cual conocemos a un personaje a través de lo que otros nos dicen de él y de las acotaciones, en las cuales el autor suele describir los rasgos físicos más sobresalientes de cada uno, su indumentaria y sus gestos (movimiento corporal).

Buero utiliza, además, la técnica de establecer **contrastes y paralelismos** entre personajes para dibujar sus caracteres. Así, por ejemplo, opone la figura obesa de la señora Paca a la de la alta y delgada doña Asunción; y opone también sus modales: Paca es una mujer descarada mientras que doña Asunción es una mujer muy educada, aunque algo hipócrita.

Entre Fernando y Urbano también apreciamos contraste. **Fernando** es empleado de una papelería, un dependiente que ocupa, por tanto, el escalón inferior de la pequeña burguesía, caracterizada por el individualismo, la insolidaridad o el temor larvado por los cambios revolucionarios. Urbano, en cambio, es un proletario con conciencia y acción sindicalista, muy en boga en la época. En consecuencia, el sentido de su enfrentamiento no es una mera disputa por una mujer, sino una **disputa clasista**, un enfrentamiento de dos posturas ante la vida: la del proletario sindicalista, partidario de la lucha social colectiva, y la del pequeño burgués que vive para sí solo y tiene afanes más crematístico.



❖ CLASIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES

• Personajes principales

Algunos de los personajes producen la impresión de que sobresalen más que otros. Es el caso de Fernando —que en el primer acto parece ser el protagonista absoluto, aunque después queda relegado a un segundo plano—, así como el de Urbano, Carmina y Elvira.

➤ FERNANDO

Fernando es uno de los personajes con mayor presencia en el drama y uno de los más matizados. Es un joven muy **atractivo, simpático y conquistador**; así lo aseguran varios personajes y lo confirma Buero en una acotación: «Fernando es, en efecto, un muchacho muy guapo». Trabaja como **empleado** de una papelería. Como trabajador asalariado que es, podemos incluirle en la **clase media**, aunque en un nivel muy cercano al del proletariado, del que vanamente intenta diferenciarse. No le gusta su trabajo y tiene la **cabeza llena de planes y proyectos** para el futuro. Pero todo ello contrasta con su **inacción**: Fernando no es más que un iluso incapaz de hacer realidad sus sueños. Así lo afirma, inconscientemente, su madre al comienzo de la obra: «Y no hace más que leer y pensar. Siempre tumbado en la cama, pensando en sus proyectos».



A través de la larga conversación que mantiene con Urbano en el primer acto, conocemos sus preocupaciones:

- El **disgusto por la vida presente**.
- La **angustia** producida por el rápido **paso del tiempo**.
- La **incomprensión de las personas mayores**.

Cuando manifiesta a su amigo su firme propósito de ponerse a trabajar inmediatamente, Urbano se ríe porque sabe que Fernando no es más que un **soñador** y un **gandul**, e intenta hacerle ver que no es tan fácil medrar como él cree. Tendría que esforzarse cada día para cumplir lo mejor posible sus obligaciones. Tratando de hacerle reaccionar, Urbano le insulta llamándole “tonto”, “desgraciado”, “triste hortera”, “marqués”, “papanatas”, “gandul” y “soñador”, pero lo único que consigue es que Fernando se moleste con él.

Los vecinos le conocen mejor que su propia madre, primera de las mujeres que creyó en él y en su maravilloso futuro como famoso ingeniero, escritor, poeta... El espectador escucha esta historia directamente de labios de Fernando, cuando este le habla a Carmina de sus proyectos al final del acto primero. También creyó en él Elvira, quien, ya tarde, se da cuenta de que solo eran ensoñaciones del joven.

Fernando **traiciona**, pues, la confianza de las tres mujeres que más le han querido: su madre, Carmina y Elvira. Pero se traiciona sobre todo a sí mismo, eligiendo el camino más fácil, al aceptar el dinero de su suegro casándose con Elvira.

Fernando **fracasa** por su propia incapacidad personal. Porque es un gandul, un inconstante que cree poder alcanzar sin esfuerzo lo que no pasa de ser una ilusión. Por ello, cuando fracasa el negocio del suegro, finalizan para siempre sus ambiciones, quedando únicamente el poso del cotidiano e incontento mal humor. Es la mediocridad.

Con sus decisiones y su actitud, es el personaje que más ha causado infortunio a su alrededor. Su determinación de abandonar a Carmina y dejarse pescar por Elvira y el dinero del padre no solo ha hecho infelices a él y a su esposa, que vivirán en continuo resentimiento, sino que también ha dejado herida a otra joven: la propia Carmina. La insinceridad de Fernando deja a esta sumida en un estado de pasiva indefensión, que provocará el desastre de su compromiso con Urbano en el segundo acto.

➤ URBANO

En la acotación que precede a su primera aparición, Buero nos explica que Urbano es un **proletario** que trabaja de obrero en una fábrica. Se ve a sí mismo como un hombre incapaz de superarse mediante su exclusivo talento. Cree que solo puede enfrentarse a las condiciones sociales que le atenazan amparándose en la «fuerza» del sindicato. Se considera perteneciente a una **clase social sometida**.

Sin embargo, nos sorprenden los términos de su **declaración a Carmina** en el segundo acto, en el que casi nos parece estar escuchando a Fernando: «Más vale ser un triste obrero que un señorito inútil... Pero si tú me aceptas yo subiré. ¡Subiré, sí! ¡Porque cuando te tenga a mi lado me sentiré lleno de energías para trabajar! ¡Para trabajar por ti! Y me perfeccionaré en la mecánica y ganaré más».

Urbano ama, así pues, a Carmina, pero sabe que **no es correspondido** por ella. Decide manifestarle su amor para evitar que la muchacha llegue a pasar apuros económicos. No obstante, 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 estar derrotando 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.

La causa de la **frustración de Urbano** es principalmente de carácter social: fracasa la estructura socio-económica sobre la que se había apoyado, en la que confiaba y desde la que luchaba para mejorar las condiciones económicas y sociales de todos los trabajadores, incluso las de aquellos que, como Fernando, no pertenecían al sindicato. A pesar de que el joven proletario desarrolla una personalidad política activa, las **condiciones exteriores adversas** y la **insolidaridad de la clase pequeñoburguesa** dan al traste con su sueño libertador. Por ello, es un personaje **doblemente fracasado**, como Fernando: en la dimensión individual no logra



contentar a Carmina y en la dimensión social tampoco prosperan sus ilusiones sindicales, que dieron al traste definitivamente con la Guerra Civil y la dictadura de Francisco Franco. El personaje de Urbano ofrece debilidades en su carácter, lo que lo enriquece como personaje literario: es un ser mediocre, irascible, con frecuentes amenazas a Pepe y a Fernando, adolece de falta de confianza... Esto hace que sea totalmente creíble. Es el polo opuesto a su amigo de la infancia:

FERNANDO	URBANO
Vago y gandul	Trabajador
Soñador	Realista
Individualista (quiere subir él solo en la escala social)	Solidario (desea que mejoren las condiciones de vida para todos los trabajadores)
Tiene éxito con las mujeres	Este éxito no está tan claro en su caso
Es hijo único	Son varios hermanos

A pesar de estas diferencias, tienen en común su incapacidad para la acción, que se hace patente en la coletilla que uno y otro aplican a la menor ocasión, aunque nadie —ni siquiera ellos mismos— crean en lo que afirman. Fernando desperdicia el presente asegurando que a partir del día siguiente va a trabajar y Urbano amenaza a todo el que le molesta con tirarle por el hueco de la escalera. En varias ocasiones se echan en cara su fanfarronería:

– FERNANDO: «Cualquier día tiras tú a nadie por el hueco de la escalera. ¿Todavía no te has dado cuenta de que eres un ser inofensivo?» (Acto I).

– URBANO: «Siempre es desde mañana. ¿Por qué no lo has hecho desde ayer o desde hace un mes? Porque no puedes. Porque eres un soñador. ¡Y un gandul!» (Acto I).

Encuentran así un paralelo final en sus vidas, porque ambos han fracasado económica, social y moralmente. A los dos les ha faltado el carácter necesario para tener éxito en la sociedad española. Día tras día, siguen subiendo y bajando la escalera mientras envejecen.

(CARMINA

Carmina es una preciosa muchacha tímida, «de aire sencillo y pobremente vestida», que vive en la misma casa que sus padres con bastantes privaciones por los mínimos ingresos.

Está perdidamente enamorada de Fernando desde que era una niña. De hecho, cuando eran pequeños jugaban a que eran novios. Tras un breve titubeo, acepta la proposición de matrimonio de Fernando al final del primer acto. A través de las palabras del joven, la muchacha vislumbra un futuro feliz.

En el acto segundo, tras morir su padre, acabará accediendo a la petición de Urbano, tras cuya declaración se limita a asentir «tristemente». Se casa, en realidad, para librarse de la vida llena de miseria que seguramente le aguardaría tras el fallecimiento de don Gregorio. Se nos permite suponer que continúa enamorada de Fernando, quien ya es marido de Elvira.

Carmina nunca se dirige con cariño a Urbano, su esposo. Este le había ofrecido apoyo material y esto es lo que ella aceptó. Su corazón está cansado y gastado «de la edad... y de las desilusiones», según ella misma dice. Su carácter se va agriando en el tercer acto y nos sorprende su manera de hablar, ya que siempre había sido amable, dulce, comedida y dócil. Así, en las últimas escenas de la obra, se muestra rencorosa y habla con vehemencia y con dureza contra Fernando y Elvira.

(ELVIRA

Elvira, una joven consentida y caprichosa, es una linda muchacha vestida de calle. Ella y su padre gozan de una posición económica superior a la de los demás vecinos. Está **enamorada de Fernando**, a quien ayuda económicamente cuando tiene ocasión y a quien "persigue" sin recato. En el paso del primer al segundo acto, Elvira ha conseguido su propósito, pues la encontramos casada con el hijo de doña Asunción. Pero también observamos enseguida que el matrimonio no se lleva bien. y Elvira exterioriza de forma ostensible la faceta más negativa de su personalidad, se ha arrepentido de su elección y se lo reprocha a su cónyuge («Si hubiera sabido lo que me llevaba... Si hubiera sabido que no eras más que un niño mimado...»)

Desde que se casó con Fernando, Elvira ha descendido en la escala económico-social que disfrutaba cuando vivía con su padre. Aunque hasta entonces había simulado mantener unas relaciones "correctas" con el resto de los vecinos, al insultar a Urbano y Carmina manifiesta sus **prejuicios de clase** (complejo de superioridad) y pregunta a su marido para que todos la oigan bien: «¿Por qué te avienes a discutir con semejante gentuza?» (Acto III). Casi al final de la obra, y reconoce el desastre de su matrimonio. El odio, el rencor y el desprecio de Elvira (dirigidos especialmente a su rival, Carmina) se hacen incontenibles (pelea final III Acto).

- **Personajes secundarios**

Aunque cada uno de ellos conserva su individualidad, el resto de los personajes no alcanza tanta relevancia y **cumple la función de coro**. Buero mantiene que el coro antiguo (conjunto de actores que, en los intervalos de la representación, expresaban a través del canto la admiración, el temor, el deseo o los sentimientos que les inspiraba la tragedia

que habían presenciado, pero en la cual no intervenían) no murió, sino que «se sustituye por ciertos personajes que representan de algún modo a lo colectivo y que intervienen en la acción y la comentan desde sus peculiares puntos de vista. La forma ha variado, pero la función subsiste».

➤ **GENEROSA**

La señora Generosa es una pobre mujer de unos cincuenta y cinco años, cuyo marido, el señor Gregorio, nunca sale en escena. Ambos tienen dos hijos: Carmina y Pepe.

Buero resalta su **carácter apocado** contrastándolo con el carácter decidido y enérgico de su amiga Paca. Generosa es incapaz de levantar la voz ni de murmurar contra ninguno de los vecinos. Es una mujer **tradicional**, pero **bondadosa**, símbolo de la generosidad de los pobres.

Los problemas ahogan a esta señora **apática** y de **poco ánimo**. Ya en el primer acto captamos su incapacidad para reaccionar y la angustia con que se enfrenta a los problemas cotidianos. «No sé cómo vamos a poder vivir», repite como salmodia. Tampoco sabe cómo va a salir adelante con la escasa pensión que le queda tras la jubilación de su marido y mucho menos, tras su muerte, al comienzo del acto segundo.



➤ **PACA**

Mujer también de la primera generación (de unos 50 años al comenzar la obra), a Paca la percibimos como una señora más **enérgica, decidida y chismosa** que Generosa.

Este **personaje**, de **aspecto obeso**, es el más **positivo** del drama desde diversos puntos de vista: sostiene el funcionamiento de la familia, ha sido capaz de sobrellevar la pobreza y la deshonra familiar infligida por Rosa, ha resistido al tiempo a pesar de las huellas que va dejándole y ha soportado sus embates sin cambiar la actitud combativa que desde el principio mostrara.

Es **fuerte y con carácter**: cubre de improperios al Cobrador de la luz en el acto I y en el tercero, a pesar de su deterioro físico (tiene unos 80 años), se resiste a ser considerada como un estorbo.

La escalera no ha supuesto para ella la prisión que es para los otros, sino que ha sido el ámbito de su existencia, su refugio para escapar del conflictivo mundo exterior; por eso, la

personifica: la convierte en su interlocutora («¡Qué vieja estoy! ¡Tan vieja como tú!», exclamará en el tercer acto) y la defiende del trato que le dan los más jóvenes.

▷ DOÑA ASUNCIÓN

Doña Asunción, **madre de Fernando**, es una señora de luto (por el estado de **viudez**), **alta, delgada y consumida**. Además de don Manuel, es la única que recibe este tratamiento.

Procedente de una familia venida a menos², es **educada, correcta** y más bien **tímida**. Mantiene una actitud de humildad ante los demás. Ese es el tono de las disculpas que inventa para no tener que confesar que carece de dinero para abonar sus recibos.

Manifiesta un talante **algo hipócrita**: cree que su hijo es el ser más maravilloso del mundo y lo alaba continuamente. Afirma que está trabajando, cuando sabe perfectamente que se encuentra en casa, tumbado en la cama y pensando en sus proyectos.

▷ DON MANUEL

Don Manuel, el **padre de Elvira**, recibe el tratamiento de respeto (don), lo que le convierte en superior a los demás vecinos. Es un **pequeñoburgués** que ha subido gracias a su propio esfuerzo. **Fue oficinista** hasta que **montó** su propio negocio, una **agencia**. Paca explica a Generosa que la agencia de don Manuel es «un sacaperras» que se dedica a «sacar permisos, certificados...» y que gracias a sus numerosas relaciones —sabe muchas “triquiñuelas”— ha podido montarla y está ganando mucho dinero. Se trata de una alusión al amiguismo durante la etapa franquista.

Don Manuel puede pagar sus cuentas sin **ningún apuro** e incluso puede permitirse el lujo de pagar el recibo de su vecina, doña Asunción, con el dinero que lleva en ese momento en la cartera.

Mima a su hija en exceso y está dispuesto a acceder a todos sus caprichos, aunque lo que esta quiere hacer no le parezca lo más acertado.

En el tercer acto sabemos que ha muerto y ya en el segundo no ha aparecido ni se le menciona. Su papel ya ha sido cumplido.

▷ SEÑOR JUAN

Señor es un término de cortesía que se aplica a cualquier hombre, aunque sea de inferior condición social. Por lo tanto, el **marido de Paca —y padre de Urbano, Trini y Rosa—** no recibe el mismo trato de preferencia que don Manuel. No aparece en escena hasta el segundo acto. Buero lo describe como «un **viejo alto y escuálido de aire quijotesco**, que cultiva unos anacrónicos bigotes lacios». Su descripción física contrasta con la gruesa figura de su mujer.

El señor Juan, entrañable personaje que remite al **sencillo hombre de la calle**, es capaz de sentir profundamente la muerte de un amigo (Gregorio) y de ocuparse, al mismo tiempo, de asuntos tan triviales como el que se encierra en el comentario sobre el peso del difunto («Cómo sudaban, se conoce que pesaba mucho»).

La humanidad que emana del señor Juan se advierte de igual modo en la relación con Rosa, la hija proscrita. No quiere saber nada de ella («¡Ni mentármela siquiera!»), pero está preocupado por cómo le irá («Debe de defenderse muy mal...») y cuando Trini se lo confirma, le entrega a esta sus ahorros para que se los dé a la hermana.

▷ TRINI

Trini, personaje más noble, es una de las hijas del señor Juan y de Paca, «una **joven de aspecto simpático**». Totalmente **abnegada**, dedica su vida exclusivamente a su familia (desde la primera acotación cumple una orden de su madre: «¡Que lo compres tinto!»), por lo que permanecerá **soltera** a pesar de la esbeltez juvenil. Al final reconoce que no era ese su ideal de vida; ella **hubiera deseado casarse** y, sobre todo, tener un hijo. En este sentido, comparte con su hermana Rosa el **deseo insatisfecho de la maternidad**, tan lorquiano.

Tiene un **carácter** bastante **parecido** al de su madre, la señora **Paca**: es capaz de enfrentarse a cualquier situación que le parezca injusta, pero también de ofrecer una ternura infinita a aquellos que son más desgraciados que ella.

En el tercer acto aparece ya como una mujer madura, llena de arrugas. Solo una anécdota escénica rompe la **monotonía de su vida**: cuando el hijo menor de Fernando, Manolín, se le declara, pidiéndole que espere hasta que crezca, Trini se emociona ante el cariño que le demuestra ese niño de doce años. Ello hace más patética la emoción que la embarga por el hijo que nunca tuvo.



▷ ROSA

Rosa, otra de las hijas de Paca y el señor Juan, es la **oveja negra de la familia**: una mujer **joven, guapa y provocativa**. Hace su voluntad siempre, a pesar de los continuos reproches y advertencias de su madre y de su hermano. En el primer acto, su madre intenta todavía encauzarla y llevarla por el buen camino. Ante la negativa de la joven, Paca la llama «condenada» y «golfa». En el segundo acto, Rosa ya está viviendo con Pepe, por lo que su madre la califica como «basura».

Rosa **cumplió su deseo de vivir con Pepe**, pero este —las pocas veces que, al parecer, va a casa— la maltrata e incluso intenta prostituirla. Sin embargo, ella le defiende con uñas y dientes ante su familia.

En el tercer acto, arrepentida, volverá a vivir con los suyos. La atractiva muchacha de la primera jornada se ha convertido en una «vieja gruñona» que por fin reconoce que Pepe es un ser despreciable.

(PEPE

En el primer acto, Pepe «ronda ya los treinta años y es un granuja achulado y presuntuoso». Es hermano de Carmina e hijo de Generosa y el señor Gregorio, y tiene diez años más que Fernando y Urbano. La suya es una figura patética. Se trata de un fanfarrón perdonavidas, bebedor y juerguista, que responde a las amenazas de Urbano con sorna, pero que, en realidad, no se atreve a enfrentarse con él, aunque por otro lado esté seguro de que Urbano es incapaz de cumplir sus amenazas.

Ya en el primer acto discute con este, precisamente a causa de Rosa. Pero la discusión, comenzada también por Urbano, es mucho más fuerte en el segundo. En ambas ocasiones, Pepe, como cobarde que es, se marcha mientras le llueven insultos: “chulo despreciable”, “canalla”, “granuja”, “guiñapo”, “golfo”, “cobarde”, “trapo”.

Su carácter se agria y su situación empeora hasta pretender convertirse en un proxeneta, un pendenciero que quiere prostituir a Rosa.

Al negarse esta, Pepe la abandona. En el tercer acto tiene unos sesenta años, aunque no aparece en escena. Rosa le ha echado definitivamente de su lado. Cuentan que sigue viviendo de las mujeres como un chulo.

(FERNANDO HIJO

Fernando es el primer hijo del matrimonio formado por Fernando y Elvira. Aparece de bebé en el segundo acto, por lo que en el tercero tiene unos veintiún años y se ha convertido en un joven «arrogante y pueril».

Está enamorado de la hija de Urbano y Carmina y nos recuerda continuamente a su padre en sus ademanes y en sus palabras, dando cuenta nuevamente del fracaso de sus mayores, que «se han dejado vencer por la vida».

De la misma forma, no parece que sea consciente de que él mismo está expuesto a repetir los errores de sus padres. Solo si es capaz de rechazar las prohibiciones y convicciones estúpidas y sin sentido de estos, logrará no cometer los mismos fallos y labrarse un futuro mejor.

➤ CARMINA HIJA

La **hija de Carmina y Urbano**, «una **atolondrada chiquilla** de unos dieciocho años», se llama también Carmina. Vive con sus padres, su abuela Paca y sus tías Trini y Rosa en la puerta III. Parece que **no es tan sumisa como su madre**, aunque no deje de mostrar su tradicional mentalidad patriarcal.

A pesar de que también está **enamorada de Fernando hijo**, decide acabar con sus relaciones obedeciendo a su padre. Cambiará su actitud al final, cuando la **vehemencia de su amor** parece hacerla capaz de enfrentarse a su familia y al resto de los vecinos por su futura felicidad.

Ella y Fernando hijo, por lo tanto, están dispuestos a demoler toda la cadena de frustraciones que han heredado de sus padres. Aunque la obra deja abierta la posibilidad de que ambos sean capaces de llevar a cabo su amor, se mantiene la incertidumbre sobre si podrán romper el círculo y salir de la escalera en busca de una vida más plena.

➤ MANOLÍN

Es el **segundo de los hijos de Fernando y Elvira**. Se llama como su abuelo materno, don Manuel. En el tercer acto, en el que aparece, tiene **doce años**.

Se burla de los amores de su hermano con Carmina. Y, mientras crece, **fuma a escondidas en el casinillo** (como hacía su padre treinta años atrás), «perdido en sus imaginaciones de niño».

Manolín sirve como **indicador del paso del tiempo**: **acentúa el envejecimiento** de los personajes de la segunda generación y la **maternidad frustrada** de Trini y Rosa.



(COBRADOR

El cobrador de la luz, único personaje que viene de fuera, es el primero en salir a escena. Su llegada provoca la presentación de la mayoría de los personajes. Se trata de un hombre cumplidor que sabe cuál es su obligación áspero y disciplinado.

El uniforme lo imbuje de poder a pesar de tan misterioso empleo. Viene a ser, para la mayoría de vecinos, el **representante de las fuerzas sociales opresoras**, del orden socioeconómico que los oprime.

▷ EL SEÑOR Y EL JOVEN BIEN VESTIDOS

Casi al comienzo del tercer acto, después de un breve monólogo de Paca, aparecen estos dos nuevos personajes, que ahora **ocupan las antiguas viviendas** de doña Asunción y la señora Generosa. Se encuentran en el descansillo de la escalera y bajan juntos.

Su charla revela que el valor principal de la sociedad en que viven es el dinero (el joven es pluriempleado para conseguir un sobresueldo) y que el máximo **deseo de ambos es conseguir una buena situación** a toda costa. Su **actitud** hacia el resto de convecinos es de total **desprecio**; se consideran de otra categoría, tachándolos de clase social inferior.



Algunos críticos consideran a estos dos hombres como un **símbolo de la posibilidad** de "salir" de la escalera, **de ascender en la sociedad**; otros creen que su presencia constituye una **crítica al materialismo y al consumismo**, es decir, a esa alienante sociedad de consumo donde la posesión de una serie de bienes, de objetos materiales, es un signo del éxito social.

H. ESTILO DE 'HISTORIA DE UNA ESCALERA'

El espectador que asiste a la representación de *Historia de una escalera* tiene la impresión de presenciar unos hechos que han sido, efectivamente, extraídos de la realidad. Para conseguir este **efecto de verosimilitud**, Buero se apoya en el mantenimiento de un lenguaje adecuado a los personajes y a las situaciones. Por otra parte, al reflejar únicamente situaciones cotidianas y triviales, dota a su historia de las notas de lentitud y monotonía esenciales para la comprensión de su estilo.

❖ LAS FORMAS DE EXPRESIÓN TEATRAL

El enfoque o punto de vista desde el que percibimos la obra cambia según nos acerquemos a ella como lectores o como espectadores. Cuestiones fundamentales que conocemos a través de las acotaciones del texto pueden pasarnos inadvertidas en la representación.

- **Las acotaciones**

Una acotación es aquella parte del **texto que no forma parte del diálogo** y a través de la cual el autor facilita indicaciones para la comprensión o el modo de representación de la obra. Van siempre entre paréntesis y se transcriben en cursiva.

Existen **dos tipos** de acotaciones:

- 1) Las **iniciales**, que encabezan cada acto, nos muestran el espacio físico en el que se va a desarrollar la acción, así como la situación de los personajes en escena. A través de las acotaciones iniciales de *Historia de una escalera*, se nos **sugiere** perfectamente el **paso del tiempo** mediante la descripción de los elementos que componen el escenario.
- 2) Las acotaciones **intercaladas** en el texto, que sirven para:
 - **Describir** físicamente a los **personajes**.
 - Señalar sus **entradas y salidas**.
 - Indicar el **ritmo** y el **tono** que deben utilizar al hablar.
 - Indicar los **gestos** de los personajes, que muestran sus sentimientos más o menos ocultos.
 - Señalar las **pausas** que se realizan entre escena y escena.

- **Los monólogos**

Un monólogo es aquella **intervención** de un personaje que **no está dirigida** directamente a un **interlocutor**. En la obra solo encontramos el monólogo de Paca, que habla sola mientras sube fatigosamente las escaleras (comienzo del tercer acto). Se trata de un monólogo de reflexión en el que Buero, a través del lenguaje senil de la anciana, pone al espectador en antecedentes de lo ocurrido entre este acto que comienza y el anterior.



- **Los diálogos**

El espectador de *Historia de una escalera* tiende a identificarse con los personajes gracias a la impresión de **espontaneidad** que transmite la conversación. Buero suele utilizar un diálogo de **intervenciones** y respuestas **breves**, que se caracteriza por su **tono fuerte**, los abundantes **insultos** y la economía verbal típica del **léxico coloquial**.

Los diálogos, que se ven reducidos a un mínimo, son a menudo **irrelevantes en su contenido**, aun cuando sean relevantes por su funcionalidad dramática.

Podemos distinguir algunos **tipos de**



diálogo según las situaciones creadas en la obra:

- **Cuadros de costumbres**, como el pago del recibo de la luz o el pésame por la muerte del señor Gregorio.
- Enfrentamientos y **disputas** en las que abundan los insultos y amenazas.
- **Declaraciones amorosas**.
- **Declaraciones de sentimientos, ilusiones o deseos** a un interlocutor.

❖ EL LENGUAJE

A Buero Vallejo le interesa que su mensaje sea captado fácilmente por el espectador. De ahí que no utilice ideas rebuscadas o conceptos oscuros, ni que las frases muestren complicaciones sintácticas. El lenguaje, **sin pretensiones efectistas ni retóricas**, se hace así **asequible para el espectador** o lector medio. Buero consigue con ello dotar de **realismo y verosimilitud** a los personajes que presenta en su historia; todo acorde con la humildad del espacio escénico y la modestia de quienes lo habitan. En todo caso, las dificultades de entendimiento provendrían de desentrañar el mensaje que quiere transmitir la obra en sí y de su posible significado simbólico.



El **lenguaje coloquial** de *Historia de una escalera* —claro en su expresión; sobrio y sencillo en sus diálogos— posee las siguientes peculiaridades:

- **Economía verbal**: intervenciones rápidas y breves, con **frases cortas** y **escaso empleo** de la **subordinación**.

PACA: «Se le habrá olvidado con la bronca. Quédate en casa, yo iré en tu lugar. [...] Acompáñalas, anda. [...] ¿No subís? [...] Dame el capacho» (Acto II).

- Utilización de **frases hechas** o ideas estereotipadas.

PEPE: «¡Las mujeres no sabéis más que pedir dinero!» (Acto II).

GENEROSA: «¡Dios mío! ¡Cada vez más caro! No sé cómo vamos a poder vivir» (Acto I).

SEÑOR JUAN: «¡A todos nos llegará la hora!» (Acto II).

- Empleo de **vocabulario popular y afectivo**: *papanatas, tarambana, pindongueando, mi Pepe, te asustaste como una gallina, ahorrar como una urraca, tragarse la lengua, basta de monsergas, aviar la casa, que los parta un rayo, triquiñuela, sacaperras, jaire, aire!, no tiene donde caerse muerto, tenía muchos pajaritos en la cabeza, se quedan con el día y la noche...*
- Uso del mandato categórico y de los **insultos** y los **sufijos despectivos**. En las peleas que mantienen los vecinos, la violencia va en aumento y proliferan las

descalificaciones. Si Paca llama a su hija Rosa “condenada” y “golfa”, después la tratará de “imbécil” y “basura”. Los insultos y las veladas amenazas son continuos: *lagartona, gentuza, gandulazo, chulo, canalla, mosquita muerta...*

- **Recursos expresivos** como:

- La **paradoja**, para expresar sentimientos contradictorios. Por ejemplo, la *triste sonrisa* que trasluce el semblante de Carmina cuando Urbano le confiesa su amor.
- El **circunloquio**, para evitar aludir a asuntos escabrosos o a temas tabú. Así, Rosa confiesa a su hermana en el acto tercero que su madre no la quiere «desde aquello», en alusión a la relación que mantuvo con Pepe.
- La **anfibología**, para expresar ambigüedad («Hoy tiene motivos para entristecerse», comenta Elvira a Fernando al final del acto segundo, refiriéndose a Carmina; el mensaje posee una doble lectura: tiene motivos para ello porque acaban de enterrar a su padre y, en una interpretación subliminal, porque acepta el compromiso de noviazgo que le acaba de proponer el fracasado de Urbano).

Buero pretende reflejar la imagen real de una época a través del lenguaje de los personajes, a cuya **situación socio-cultural** se adecúa su **forma más o menos vulgar de expresarse**. No hay marcadas diferencias en el habla de unos y otros, ya que todos pertenecen prácticamente a la misma clase social.

Existen, no obstante, algunas **peculiaridades del habla** que responden a su particular forma de ser. Así, el lenguaje de **Fernando** refleja la seguridad y la fe que tiene en sí mismo y el carácter fuerte de **Paca** se manifiesta en sus continuas exclamaciones y frases imperativas. Y la escasa proyección dramática de **Generosa** hace que sus parlamentos sean muy breves y la repetición de sus palabras pone de manifiesto su ignorancia, su miedo y su incultura.

El pésimo resultado de su matrimonio hace que **Elvira** recuerde con nostalgia lo que podría haber sido su vida si hubiera elegido un camino diferente. De ahí que emplee en numerosas ocasiones, a partir del segundo acto, el pluscuamperfecto de subjuntivo, tiempo verbal que indica un grado bastante elevado de irrealidad, señalando algo que es completamente imposible alcanzar, porque ha finalizado el tiempo y su ocasión ha pasado («Si hubiera sabido lo que llevaba... Si hubiera sabido que no eras más que un niño mimado...» (Acto II).

Por otra parte, es interesante observar las **diferencias de tratamiento** que reciben unos personajes y otros. Los hijos de Paca y Generosa tratan a sus padres de «**usted**». Esto era lo habitual entre las familias urbanas más o menos populares de las primeras décadas de siglo y, por supuesto, en el ámbito rural.

Sin embargo, Fernando y Elvira utilizan con sus padres (que a su vez reciben el tratamiento de «don»/«doña» de los demás vecinos) el **tuteo**, pues la pequeña burguesía permite este tratamiento en familia. A veces, parece que no se dirigen a ellos con mucho respeto. Don Manuel incluso se queja porque su hija lo trata con descaro:

DON MANUEL: «Hija mía, algunas veces no me respetas nada».

ELVIRA: «Pero te quiero, que es mucho mejor» (Acto I).

Mientras **Urbano y Fernando se tutean**, sus **mujeres se tratan de usted**, demostrando la tensión que existe entre ambas y su mutua antipatía.

I. INTERPRETACIÓN Y SENTIDO

La mayoría de los críticos opina que la obra de Buero es un **trasunto de la realidad social española** de los años cuarenta y que él fue el primero en reflejar su problemática en una pieza teatral. Consigue que el espectador contemple lo representado como algo real, cansado de la vida misma, hasta el punto de poder identificarse con la acción situándose en el lugar de los protagonistas y comprometerse con la historia.

El inmovilismo social que refleja *Historia de una escalera* no afectaba solo a la clase media baja. España atravesaba una penosa situación, en todos los órdenes, después de una devastadora guerra civil. La **frustración de los personajes** de la obra se extendía a una gran parte de la **población española**. Es posible que los espectadores que asistieran al estreno de 1949 sintiesen como propias las frustraciones de los personajes.

Por razones obvias —la censura existente—, en la obra de Buero Vallejo **no se hace ninguna referencia a la Guerra Civil** (1936-1939), que transcurrió en el lapso entre el segundo y el tercer acto. El público de 1949 tenía el hecho muy presente, dado que tan solo habían pasado diez años desde su final, y conocía bien las causas del fracaso del sindicato y lo que tal fracaso entrañaba.

Aunque no hay referencias a la contienda, algunos críticos consideran que **sus secuelas gravitan en el drama humano** que expresa la obra, hasta el punto de que Ricardo Doménech cree que es un **elemento fundamental** para entender en todo su sentido *Historia de una escalera*, en la que se nos mostraría, desde un punto de vista crítico, una realidad que había estado ignorada (y hasta olvidada).

Con esta pieza se recupera un género: la **tragedia moderna**. Frente al desenfado, la despreocupación y la trivialidad que ofrecían las comedias al uso, se alza la hondura, la gravedad y el compromiso de un género que ahonda en la esencia del hombre, cuestiona el sentido de la existencia y busca la dignidad de la condición humana. Con el estreno de *Historia de una escalera*, Buero Vallejo **recupera** la memoria de la mejor **tradición teatral** española de la **primera mitad del siglo XX** (Unamuno, García Lorca, Valle-Inclán), **enlaza con la dramaturgia teatral europea** más representativa (Ibsen, Chejov, Brecht, Beckett...) y coloca la primera piedra de lo que será una importante labor de renovación y presencia del género trágico en nuestros escenarios.

DOBLE LECTURA DEL TÍTULO

El título de la obra de Buero Vallejo tiene una doble lectura. Una literal, denotativa, y otra de carácter simbólico:

HISTORIA DE UNA ESCALERA	
LECTURA DENOTATIVA	LECTURA CONNOTATIVA
Narración de una serie de acontecimientos que transcurren en la escalera de una casa modesta de vecindad.	Espacio social cerrado del que los personajes no pueden salir debido a las circunstancias sociales o personales (Inmovilismo social).