

Habitus cultural y heterodoxia en la estructura metateatral de *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo

Amon Paul Ndri
Université Alassane Ouattara
Costa de Marfil

Introducción

Historia de una escalera es el escenario dramático por donde transcurre el devenir histórico de tres generaciones que luchan por salir de este lugar de paso. Envueltos en contradicciones y descoordinación internas, los habitantes de este lugar de confinamiento descubren, de pronto, que, treinta años después, han fracasado en sus aspiraciones de conseguir una vida mejor. Por lo que los rellanos de esta escalera acaban convirtiéndose en una tragedia colectiva que frustra la promesa de libertad colectiva.

Con lo cual, al no ser *Historia de una escalera* un teatro de texto única y estrictamente literario, su análisis implica, por necesidad, otros criterios de índole epistemológica que toman en consideración los aspectos metateatrales. Por su propia idiosincrasia, esta obra instaura una ruptura radical con respecto al infrateatro que hasta entonces venía desarrollándose. No se trata sólo de las serias referencias a la problemática existencialista que dan cabida a la gente simple y sencilla que lucha por su supervivencia, sino también de romper “el ostracismo en que se encontraba el teatro español de la posguerra” (King 81). No sin motivo, Domingo Pérez-Minik nos ilustra sobre esta cuestión:

No sabríamos discernir qué pasaba en el teatro de aquella hora de amanecida de profunda crisis de nuestra conciencia histórica. Se puede decir que hasta el estreno de *Historia de una escalera*, en 1949, de Buero Vallejo, no dio muestras de vida esa “intelligentzia” innovadora que tanto hizo en otros aspectos del proceso español de recuperación creadora y típica...La permanencia de un arte evasivo, inocuo o divertido, López Rubio o Ruiz Iriarte, con su carácter retrospectivo o gratuito, muy a la moda de diez años antes, nos aseguraba que seguíamos viviendo en Occidente, pero en una hora distinta. El teatro cómico

era la única aportación seria en este orden de cosas... Sería difícil contestar seriamente si esta literatura humorística formaba parte del asedio de nuestra “intelligentzia”. Aparte de todo esto, estaba el otro teatro, el de la vieja escuela, el de Benavente, Pemán, Calvo Sotelo, Marquina y todos sus sucedáneos. (312)

Efectivamente, *Historia de una escalera* rescató el teatro español del atolladero de la posguerra teatral de 1939 “en un momento en el que aparece la tentación gubernamental de crear un teatro ideológico adicto al régimen franquista y propagador de sus ideas” (Ferrerías 12). Con esta obra, Antonio Buero Vallejo inicia la renovación del teatro español recluido a la marginación artística. Lejos de considerarse como una obra de evasión y aporopatidad sin sustancia, por su perfil *posibilista*, esta pieza pudo resistirse a los límites impuestos. Así lo entiende perfectamente King al afirmar que se trata de un teatro marginado “por ser revolucionario o por una razón u otra inaceptable a los intereses que dominan el teatro español de este siglo” (1).

Valiéndose de circunstancias carcelarias de las que se libró, con la fortuna de ver conmutada su pena de muerte por treinta años de prisión, se puso a escribir esta pieza entre 1946 y 1948. Estrenada en 1949 en el Teatro Español de Madrid el 14 de octubre de 1949, *Historia de una escalera* es ganadora del Premio Lope de Vega, por presentarse los originales bajo seudónimo con arreglo a las bases del concurso. Después de verse versionada, cinematográficamente en 1950, se realiza una reposición teatral de la obra en 1968.

Siguiendo lo planteado con anterioridad, podemos decir que este drama nace como consecuencia de circunstancias políticas y estéticas que se inscriben en el empeño por dar concreción a un drama humano, universal y al mismo tiempo nacional con la finalidad de salvar “el teatro español de estos años de su desaparición como género artístico” (Ferrerías 14). Estamos, entonces, dentro de una confrontación ideológica y artística que genera su propia mediación a partir de la cual resulta interesante considerar la plasmación de un espacio de actuación colectiva.

Para entenderlo, hemos de recurrir a los presupuestos teóricos del *habitus cultural* acuñado por Pierre Bourdieu. Este concepto implica, para los propósitos de nuestra reflexión, la convergencia de fuerzas concordantes y discordantes. De hecho, en palabras de Pierre Bourdieu se trata de un:

sistema de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser el producto de la obediencia a reglas, y, a la vez que todo esto, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta. (92)

Efectivamente, las sucesivas peregrinaciones carcelarias de Buero por Conde de Toreno, Yeserías, El Dueso, Santa Rita y Ocaña, fueron constituyendo la base definitiva de una conciencia anticonformista que comparte con el ideal republicano su poder de evocación. Con lo cual, esta obra parte de una doble perspectiva ontológica y social que crea una dinámica de fuerzas estableciendo, de facto, un nexo de reciprocidad dialéctica entre

las estructuras sociales y las estructuras mentales, entre las divisiones objetivas del mundo social -particularmente en dominantes y dominados en los diversos campos- y los principios de visión y división que los agentes aplican. (Bourdieu y Wacquant 36)

Rigurosamente, se trata, sin lugar a dudas, de lo social encarnado como condición necesaria para la contemplación ideológica del *sujeto individual* muy arraigado en la heterodoxia anticonformista frente a la ortodoxia reaccionaria del entorno franquista. Como vemos, son dos los campos de actuación que nunca son intercambiables ni iguales, por cuanto, de conformidad con Bourdieu, cada *agente* defiende los valores que le son propios. Por un lado, conviene contemplar el aparato represivo inextricablemente ligado a la visión del mundo franquista, y por otro, la contradicción ideológica que aglutina en torno

a ella los ideales republicanos en fase de desarrollo avanzado. Estas cuestiones previas son prolegómenos socio-literarios que nos permiten plantear, con Goldmann, la inserción del pensamiento del yo en un marco más amplio que lo desborda:

Un des mérites de la pensée dialectique a été de montrer que le sujet créateur de toute vie intellectuelle et culturelle n'est pas individuel mais social. Chaque fois que nous étudions, soit un événement historique, soit, ce qui paraît au premier abord moins évident, les grandes œuvres de l'histoire de la littérature, de la philosophie ou de l'art, nous constatons que le sujet, cette unité active et structurée qui permet de rendre compte de manière significative de l'action des hommes ou de la nature et du sens de l'œuvre que nous étudions, n'est pas un individu mais une réalité transindividuelle, un groupe humain.

Et il faut ajouter qu'il n'est pas non plus une somme de plusieurs individus, mais un groupe social spécifique, s'opposant bien entendu à d'autres groupes mais agissant aussi ensemble avec les groupes auxquels il s'oppose, et à l'intérieur de cette opposition, sur la nature. Je crois que c'est là une des différences les plus importantes entre toute sociologie dialectique et la pensée positiviste qui voit encore dans les faits immédiats, isolés et partiels, la réalité objective et dans les individus les sujets du comportement historique et de la création. (38-39)

Al hilo de lo anteriormente descrito, procede incorporar en el análisis el enfoque a partir del cual Edmond Cros determina el *sujeto cultural* como un sucedáneo de la inhibición del yo en favor de la ideología a la que está adscrito:

El sujeto no se identifica con el modelo cultural, al contrario, es ese modelo cultural lo que le hace emerger como sujeto. El agente de la identificación es la cultura, no el sujeto. Al sujeto no le queda más salida que identificarse cada vez más con los diferentes lugar-tenientes que lo presentifican en su discurso. (22)

Como vemos, hemos de observar que el *sujeto cultural* convierte al creador en una no-persona por su adscripción, precisamente, a la *transindividualidad*. Por lo tanto, el yo buerino establece unas coordenadas precisas que, junto con el sector de mentalidad republicano, inauguran un conflicto de gran envergadura con el *establishment*. Entonces, los elementos configuradores de este yo son “de naturaleza doxológica en la medida en que legisla, dicta pautas de conducta y designa los paradigmas a seguir” (Cros 21).

Es el ya famoso espejo lacaniano que articula la toma en consideración de la imagen completa del niño que se ve enteramente en el espejo, cuando hasta ese momento se ha sentido como un cuerpo fragmentado y no ha alcanzado todavía el control de su cuerpo (Lacan 86-93). Esta imagen del conjunto, que remite al espejo, constituye la base del *yo ideal*. Está respaldado por la totalidad de los hechos humanos que el investigador ha de determinar para una correcta caracterización de la obra. Goldmann ya lo convalidó años atrás al afirmar que:

Il nous semble qu'il n'y a création littéraire et artistique que là où il y a aspiration au dépassement de l'individu et recherche de valeurs qualitatives transindividuelles (...) Cela signifie que l'homme ne saurait être authentique que dans la mesure où il se conçoit ou se sent comme partie d'un ensemble en devenir et se situe dans une dimension trans-individuelle historique ou transcendante. (55)

Correlativamente, la verdadera esencia de *Historia de una escalera* coincide con la “visión trágica” (Goldmann, 1959: 32) brillantemente desarrollada por Goldmann en su análisis sobre Racine y los jansenistas. Se trata de la fuerza invisible e implacable de un dios trágico distinto del Dios de los creyentes:

Ese Dios, bien entendido, no es el Dios cierto de las religiones, sino el Dios incierto, equívoco, problemático de la tragedia. Mito y divinidad: he aquí, desde los griegos, dos dimensiones inseparables, que no podían faltar en la raíz última de un teatro tan coherentemente trágico como el de Buero. (Doménech 14).

Es una hipótesis de partida, cuyos elementos constitutivos arrancan desde la problemática existencialista que conduce a la soledad radical del hombre. Para demostrarlo, nos parece importante estructurar el pensamiento crítico partiendo de las formulaciones socio-literarias que constatan, en efecto, que el teatro de Buero participa de esa conciencia trágica de Goldmann, pero no la culmina. Es más, el héroe trágico goldmanniano sólo puede encontrar solución en la muerte, solución ésta que se halla negada en la obra de Buero. Es lo que acaba sosteniendo Ricardo Doménech cuando afirma que

esta singular mixtura de costumbrismo y pathos unamuniano precipita un modelo dramático nuevo, el cual cierra y sobrepasa dos corrientes dramáticas anteriores, que parecían irreconciliables y antagónicas, y que en 1949 estaban ya fuera de uso, o al menos de buen uso. (Doménech 73-74)

Consecuentemente, en *Historia de una escalera*, existe una conciencia ética que está por encima de la muerte. Se trata de un teatro existencialista trágico, en la medida en que los personajes son incapaces de pactar con la realidad. Es un teatro extraído de la naturaleza del hombre que busca una significación en el universo (Ferrerías 64). Las condiciones de implementación infraestructurales son las que determinan la conciencia psicomotora de algunos personajes empeñados en superar el ámbito sórdido de la escalera para encontrarse con el dios absoluto de la tragedia. Como si de Godot se tratase, este dios -que es el dios de la vida y no de la muerte- es presente y ausente a la vez. Ambas cosas crean las condiciones de la no aceptación del *statu quo* que supondría la aniquilación del ser y su desenvolvimiento en un estado intrascendente.

Harmonía discordante y simbolismo antropomorfista

Desde el punto de vista paratextual, ‘Historia de una escalera’ es un título ambivalente que contempla el acontecer histórico de la vivencia vecinal de “una casa modesta” (Buero 35). La historia de esta escalera es, en definitiva, la historia de los propios vecinos en tanto que sujetos y objetos de la historia en virtud de los elementos didascálicos del acto primero:

Un tramo de escalera con dos rellanos, en una casa modesta de vecindad. Los escalones de bajada hacia los pisos inferiores se encuentran en el primer término izquierdo. La barandilla que los bordea es muy pobre, con el pasamanos de hierro, y tuerce para correr a lo largo de la escena limitando el primer rellano. Cerca del lateral derecho arranca un tramo completo de unos diez escalones. La barandilla lo separa a su izquierda del hueco de la escalera y a su derecha hay una pared que rompe en ángulo junto al primer peldaño,

formando en el primer término derecho un entrante con una sucia ventana lateral. Al final del tramo la barandilla vuelve de nuevo y termina en el lateral izquierdo, limitando el segundo rellano. En el borde de éste, una polvorienta bombilla enrejada pende hacia el hueco de la escalera. En el segundo rellano hay cuatro puertas: dos laterales y dos centrales. (Buro 153)

La relación binomial que puede entablarse entre sujetos y objetos es de índole dialéctica. La escalera no es un objeto cualquiera, por cuanto es un actante que cristaliza y estructura el valor sinecdótico, configurador de las diferentes ideologías en juego: no es un mero elemento decorativo, ya que asume la función propia de un elemento antropomórfico, puesto que “cobra vida de tal forma que casi podría ser otro personaje” (García 138-139). Es la imagen focal de la búsqueda mítica de un conocimiento profundo por la simbología del ascenso y descenso. Es un elemento radial que acaba sincronizando la *intrahistoria* de los vecinos, contemplada en “los discursos quejosos, rebeldes o abusivos de los que salen” (Serrano 37).

No es casual que el telón, al abrirse, deje al descubierto el rellano donde concurren casi todos los vecinos. Por su propia naturaleza, es un oxímoron, porque la subida por la escalera implica también la bajada por la misma, creando, conjuntamente, una escena de ambiente en la que interviene el Cobrador de la luz. Es más, el morfema “escalera” se encuentra reforzado por el determinante indefinido “una” que pone en paralelo la realidad histórica en la cual se inserta el universo imaginario:

Tout imaginaire parait «sur fond de monde», mais réciproquement toute appréhension du réel comme monde implique un dépassement caché vers l'imaginaire. Toute conscience imageante maintient le monde comme fond néantisé de l'imaginaire et réciproquement toute conscience du monde appelle et motive une conscience imageante comme saisie du sens particulier de la situation. (Sartre 230)

Desde el punto de vista morfológico, el estado vetusto de la escalera recoge la fugacidad del tiempo como constituyente básico del proceso de aniquilación del espacio y de los personajes que lo rodean. El paso del tiempo no es ajeno a los estragos físicos y

psicológicos sufridos por los habitantes de la escalera. El tiempo y la historia se hermanan en un mismo crisol para dejar constancia de sus huellas en el devenir histórico de la comunidad de los vecinos. Este lugar insólito es el referente que se convertirá luego en el epónimo de la obra a pesar de la sordidez del claustro. Por eso, Paca entabla una tierna conversación con lo que ella llama la “Escalerita”. Esta sufijación apreciativa implica el paradigma de un estado emocional que explica la relación sentimental que mantiene con la “escalera”:

(Entrecortadamente.) ¡Qué vieja estoy! *(Acaricia la barandilla)* ¡Tan vieja como tú!”
¡Uf! *(Pausa.)* ¡Pues no me da la gana de serlo, demontre! *(Pausa.)* ¡Hoj! ¡Qué escalerita! Ya podía poner ascensor el ladrón del casero. Hueco no falta. Lo que falta son ganas de rascarse el bolsillo. (Buero 101-102)

Esta interlocución un tanto particular crea una convergencia de acción, siendo, ambas, testigos privilegiados de la historia de la comunidad. Esta “escalera” asume una función intradiegetica que establece unas coordenadas espacio-temporales precisas. Asimismo, por la función antropomórfica que le es consustancial, la “escalera” hace coincidir en un mismo eje semántico la realidad económica y la identidad ideológica. Este elemento medular tiene la ventaja de fundir los límites del teatro con vistas a recordar el origen del teatro:

La esencia primaria del teatro fue ritual, religioso, y que al igual que las otras disciplinas artísticas para poder evolucionar, se desligaron de lo religioso sin perder de vista que una de sus funciones es exaltar esos principios morales y normativos de la conducta humana, a través de los diferentes géneros dramáticos. (Cid 36)

Siguiendo este planteamiento, hemos de notar que la subida penosa del Cobrador de la luz es el elemento detonante de las discrepancias ideológicas. Los rasgos antropológicos de este personaje que sube “fatigosamente” (Buero 53) anticipan las contradicciones sociales y el conflicto que van a desarrollarse en la obra. No se trata sólo de una desavenencia coyuntural, sino, más bien, de una profunda quiebra social que ratifica la

existencia de dos proyectos sociales asimétricos. Consciente de esta situación el recaudador de tributos detiene el paso en el umbral de las moradas de los pobladores de la escalera. A sabiendas de que su presencia es de naturaleza incómoda, se detiene “unos segundos” para “respirar” (Buero 54).

Esta pausa estética crea dentro del proceso dramático un hiato o cesura que acompaña los elementos intradieгéticos -“fatigosamente” y “respirar”-. Por todo ello, podemos deducir que puede tratarse de una persona de avanzada edad. Entonces, inspirado por la sabiduría que otorga su experiencia, marca una pausa antes de convertirse en una *persona non grata*. Es un mal exógeno que amenaza la cohesión del grupo, por eso, necesita ser extirpado mediante un rito ceremonial de purificación que le permite a la comunidad protegerse de las escorias:

La eliminación de las escorias que acumula el funcionamiento de todo organismo, la liquidación anual de los pecados, la expulsión del tiempo viejo, no bastan. Sólo sirven para enterrar un pasado que se derrumba, que ha terminado y que debe ceder el sitio a un mundo virgen cuyo advenimiento la fiesta está destinada a forzar. (Caillois 116)

Es la razón por la cual este teatro comparte con las ceremonias rituales su poder evocador. La función actancial atribuida a la escalera “adquiere una nueva significación abierta a toda clase de interpretaciones” (King 83). Es un nexo de comunicación ambivalente que se distribuye por los intereses de dos grupos enfrentados. Es un gozne que deja girar a su alrededor una cosa y su contraria. Si para el Cobrador de la luz la escalera es una comparsa que le permite tener acceso a los aposentos de los vecinos del rellano, para los habitantes es un actante que conspira contra sus propios intereses. Curiosamente, la escalera es, al mismo tiempo, para ellos, un ayudante en el sentido en que forma parte de su vivencia colectiva. En palabras similares, es un aliado a tenor de lo que nos traslada la madre de Urbano: “Esto se arreglaría como dice mi hijo Urbano: turnado a más de cuatro por el hueco de la escalera” (Buero 54). El choque entre dos mundos incomunicados -la ortodoxia y la heterodoxia- parece inevitable:

La acción dramática descansa por lo tanto esencialmente sobre una actuación en colisión, y la verdadera unidad sólo puede tener su razón en el movimiento total de que después de la determinación de las especiales circunstancias, caracteres y fines la colisión se presente tan en consonancia con los fines y caracteres, como que suprima su contradicción. (Hegel 1046)

El hecho de que la escena se abra sobre las modalidades económicas es un serio indicio de huellas del ADN social en esta obra. Por eso, en ningún momento, la bajada del Cobrador de la luz es referida en el texto dramático. Es una elipsis intencionada que enfatiza la personalidad de un intruso incómodo, cuya presencia es generadora de perturbación psicológica. El alboroto así creado da muestra del alto nivel de repulsa de algunos vecinos atenazados por las penurias económicas. La irritación de Paca, Generosa, Elvira y doña Asunción es una consecuencia de su condición de amedrentadas por la estrechez económica. La atrofia social es la que inspira la desconfianza de los vecinos hacia las estructuras sociales incapaces de visualizar el reto social. Es lo que acaba justificando la desesperación de Paca que se ve obligada a invocar a la divinidad: “¡Qué vida, Dios mío! No sé cómo vamos a salir adelante...” (Buero 75). A esta desolación se une el discurso lastimero de Paca:

¿Pobre? Como Rosita. Otra que tal. A mí no me duelen prendas. ¡Pobres de nosotras, Generosa, pobres de nosotras! ¿Qué hemos hecho para merecer este castigo? ¿Lo sabe usted? (...) Eso. Sufrir y nada más. ¡Qué asco de vida! (Buero 75)

El hecho de remitirse a la protección divina es la prueba manifiesta del sentimiento de abandono y de soledad absoluta del hombre. Esta indefensión crea un repliegue antropológico que gesta su propio lenguaje y su propio acercamiento a la realidad social. Recoge, por lo tanto, la frustración y el sentimiento quejoso de los que más sufren:

Tanto *Las meninas* como *Historia de una escalera*, y precisamente por lo que tienen de dramas sociales y políticos, abordan el tema de España desde una perspectiva decididamente crítica. De hecho, el tema de España es el tema de estas dos obras, y ello con un sentir de lo español -criticismo como patriotismo

auténtico- que hunde sus raíces en Larra, Galdós, la generación del 98. Frente a la España real el autor opone implícitamente el modelo de una España posible, de una España soñada. (Doménech 19)

Al hilo de lo que precede, huelga decir que lejos de ser un elemento anodino, la escalera supera, con creces, el mero elemento escenográfico. Responde a la expectativa simbólica de un espacio que posibilita el ideal proyectivo hacia un mundo alternativo. Con lo cual, estamos ante una actitud volcada hacia adelante y no atrás. Por lo cual, Ricardo Doménech piensa que “el hombre ha de afrontar las grandes tareas que pueden dar sentido y dignidad a su vida” (Doménech 13).

Polarización y juego de contrastes

La función híbrida de la “escalera” matiza muchos de los significados que se le suponen. Siendo un signo semiótico, este lugar de paso cumple la función propia de la gramática de la representación, distinguiendo de este modo el texto principal del texto espectacular.

Por su entropía informacional, la “escalera” adquiere un valor fuertemente “significante de la significación” (Derrida 96), por cuanto invita a la acción suscitada por la índole dinámica de la “historia”. De rebote, nos sitúa ante “una máquina perezosa que exige del lector un arduo trabajo cooperativo” (Eco 39). Es decir, la optimización de la “escalera” requiere del receptor el “análisis de los procesos mentales, intelectuales y emocionales de la comprensión del espectáculo” (Pavis 383). Es en este sentido en el que se inscribe la diferenciación conceptual entre el drama y la puesta en escena entendida como:

El teatro menos el texto, es una espesura de signos y de sensaciones que se edifica sobre el escenario a partir del argumento escrito, es una especie de

percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. (Barthes 41-42)

El empeño en la búsqueda del sentido de esta pieza viene dado por el ejercicio concomitante de co-participación del receptor individual que anticipa la puesta en escena. De este modo, se gesta un juego fructífero de contemplación creativa que no implica sólo el ojo de la cara, sino principalmente, *el ojo de la mente -Splinter of the mind's eye-*, de Alan Dean Foster. Se trata de ver la capacidad de convocatoria de la “escalera” que permea la desinhibición de los personajes. Consecuentemente, la locuacidad *dialogista* nos permite comprender y discernir la realidad española en claves de discrepancia ideológica.

La leche que, a continuación, “se derrama estrepitosamente” (Buero 78) es una crítica radical que se extiende a todas las esferas sociales. Desde la antigüedad, la leche viene constituyendo el abastecimiento alimentario de la gente. Es más, en el siglo de oro, por su escasez, la leche formaba parte de la dieta de los estamentos sociales más privilegiados (Alvar 333-334). Esta realidad se contrapone con el uso más extendido con el que la conocemos hoy. En efecto, entra en la composición de los manjares como el chocolate, el arroz con leche o simplemente el queso (Deleito 125). Como vemos, la leche es un ingrediente nutritivo para el crecimiento fisiológico del hombre. Por lo que, atesora, en un plano connotativo, unos valores simbólicos asociados al análisis semántico que inspira el entendimiento de la obra.

Por lo tanto, este incidente deliberado deja una impronta indeleble en forma de “gran mancha blanca en el suelo” (Buero 78). En el fondo, conviene discernir una seria reflexión sobre las consecuencias de la acción individual y colectiva en un momento en que impera la desintegración de la realidad española por la incertidumbre posbélica.

En el fondo, hay un profundo malestar que evidencia la incapacidad manifiesta de aquellos que no han sabido capitalizar la lucha por los desafíos sociales. Es en este sentido en el que encuentra acogida la absurda espera del amigo Godot que no acude nunca al lugar

donde se le cita. La consiguiente frustración deja al descubierto la endeblez de unas generaciones confinadas en la clandestinidad (Wellwarth). La indolencia que acompaña su insolvencia política imposibilita cualquier acción que pudiera incidir en los postulados acrílicos del franquismo.

Desde el punto de vista antropológico esta “mancha blanca” que amenaza con extenderse más allá del círculo restringido de la “escalera” es la metáfora directamente asociada a la ausencia que contrasta la presencia. Para comprender todo su alcance interpretativo, haría falta recurrir a los componentes iniciáticos de algunos ritos para comprender que, curiosamente, el color blanco asume la carga simbólica del optimismo que abre paso al renacimiento después de superar la vacuidad.

Como vemos, seguimos situándonos en el mismo eje binario de la doble caracterización conceptual de la “escalera”. Por lo que, el derramamiento de la leche connota a la vez la desilusión y la esperanza. Vinculada a la “abundancia, la fertilidad y la inmortalidad” (Chevalier y Gheerbrant 556), en el lenguaje tántrico, “la leche” está íntimamente ligada a la procreación por su equiparación cromática al semen. No en vano en la cultura judeo-cristiana la leche es el emblema de abundancia y fertilidad. Arroja excelente aproximación sobre el tema de la felicidad ligada al tránsito del pueblo judío hacia la Tierra Prometida rebosante de *leche y miel*.

La “escalera” es, a la postre, la teatralización de un profundo conflicto de marcado sesgo ontológico que prueba la soledad existencial. El desarraigo emocional retrata la conciencia existencialista del sueño no cumplido de unos personajes resignados. Entonces, no cabe otra salida que la de renunciar a la “rebeldía de tipo activo, esperanzadora y dinámica” (Molero 88). Por su contenido altamente signficante, *Historia de una escalera* no es una pieza hecha para ser leída:

No se puede leer el teatro. Esto es algo que muchos saben o creen saber. Lo saben, por desgracia, esos editores que solo publican las obras de lectura recomendada en las instituciones docentes. No lo ignoran los profesores [...] Los comediantes, los directores escénicos -que creen conocer el problema

mejor que nadie- miran con cierto desdén y recelo todo tipo de estudios universitarios por considerarlos inútiles y soporíferos. Lo sabe también el simple lector. (Ubersfeld 7)

La tibieza política de los inquilinos de la “escalera” depara excelentes matices dialécticos. Toda la fuerza ontológica de la negación y la afirmación cobra un especial protagonismo dentro del marco del conflicto que opone la ortodoxia y la heterodoxia. La razón viene dada por la conciencia de clase sublimizada por breves retazos conversacionales entre Urbano y Fernando. El “Casinillo”, espacio de confianza, recoge la existencia de las cadenas mentales que habría que superar dialécticamente. Pero, el renacer de la conciencia obrera se topa con la resistencia activa de la conciencia pequeño-burguesa adocenada. Urbano y Fernando son los integrantes de dos campos de actuación cultural diferenciada. Cada uno de los *agentes* tutela inconscientemente los impulsos ideológicos de los *sujetos individuales* con arreglo a los *habitus* que le son consustanciales:

Urbano: -Fernando, eres un desgraciado. Y lo peor es que no lo sabes. Los pobres diablos como nosotros nunca lograremos mejorar la vida sin la ayuda mutua. Y eso es el sindicato. ¡Solidaridad! Ésta es nuestra palabra. Y sería la tuya si te dices cuenta de que no eres más que un triste hortera. ¡Pero como te crees un marqués!

Fernando: -No me creo nada. Sólo quiero subir. ¿Comprendes? ¡Subir! Y dejar toda esta sordidez en que vivimos.

Urbano: -Y a los demás que los parta un rayo.

Fernando: -¿Qué tengo yo que ver con los demás? Nadie hace nada por nadie. Y vosotros os metéis en el sindicato porque no tenéis arranque para subir solos. Pero ese no es camino para mí. Yo sé que puedo subir y subiré solo. (Buro 63)

Al ser los personajes polarizadores de las contradicciones sociales, Fernando y Urbano encarnan perfectamente el fracaso del proyecto de renovación social por su escasa incidencia en el devenir histórico de la sociedad. La postura de Urbano que matiza la de

Fernando es propia del militantismo de izquierda que se ve encogido en un entorno hostil que ofrece pocas posibilidades de salvación. Tenemos dos discursos pertenecientes a dos sectores de mentalidad que muestran la fragmentación ideológica de una España socialmente estancada. Es la razón por la que Urbano concluye tristemente:

Ya sé que yo no llegaré muy lejos; 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. (Bueno 64)

Realmente, la ortodoxia del mundo exterior juega un papel fundamental en el inmovilismo social en el que vive España tan sólo diez años después de la contienda civil. Por eso, el espacio microcósmico de la “escalera” y las moradas adyacentes dan muestra de la decrepitud y desgaste de unos personajes que son incapaces de coger la rienda de su propio destino. La adjetivación que acompaña el entorno y sus objetos “modesta”, “pobre”, “sucio”, “polvoriento” corrobora tajantemente la triste constatación de que “han transcurrido diez años que no se notan en nada” (Bueno 53).

Tampoco los diez años siguientes arrojan un cambio sustancial en el espacio ocupado por los personajes. En esta obra el tiempo es la ilustración mítica del eterno retorno. Veinte años después, coincidiendo con el acto tercero, el espectador se da cuenta de que:

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. (Bueno 101)

Desde la acotación, el autor avisa de que todo ello es un disfraz, porque el casero engaña por prevaricación. En el fondo, nada ha cambiado, y todo transcurre como si un aire nuevo soplara sobre este universo fétido. En la “escalera” hay dos generaciones caracterizadas por Manolín, Fernando hijo y Carmina hija, en problemática relación entre

ellos mismos y con sus padres. Igual que los padres genitores, están condicionados por la carga de la iniquidad que provoca la división. Por eso, Rosa y Trini han llegado a la misma conclusión según la cual “al final hemos venido a fracasar de igual manera” (Buro 115).

La incorporación de los nuevos inquilinos no supone ningún cambio sustancial por el extraño nexo de atavismo cultural que retrata a sus padres. El propio texto presenta a Carmina como hija de “atolondrada” (Buro 107) y a Fernando hijo de “arrogante y pueril” (Buro 108). Es más, este joven lleva en sí los gérmenes de la impulsividad caricaturesca de unos seres “crispados y agónicos” (Iglesias 33).

A la sazón, los treinta años se sustancian en la nada al plantearse la relación dialéctica inexistente entre el yo y su entorno. La nueva generación no ha sabido aprovechar la torpeza de sus padres. Es lo fundamental de la reprimenda de Paca que se indigna ante la irresponsabilidad de la juventud: “Los jóvenes, en cuanto una cosa está vieja, sólo sabéis tirarla. ¡Pues las cosas viejas hay que conservarlas! ¿Te enteras?” (Buro 108).

La exclamación seguida de la interrogación es una mezcla gramatical que concilia el pasado y el presente. No sólo “la mancha blanca” refuerza la percepción de la ilusión fallida, sino que sobre todo amplía este concepto haciéndolo coincidir con el tránsito hacia un nuevo amanecer. La experiencia del fracaso ha de ser el punto de partida de un nuevo horizonte por la oposición cromática del color negro que supondría la clausura de cualquier atisbo de esperanza. Por eso, el binomio blanco/negro refrenda la necesidad antropológica del hombre llamado a escrudiñar el horizonte con optimismo.

Conclusión

Historia de una escalera no es un mero texto dramático, por cuanto los significantes que la conforman nos permiten sostener que, en definitiva, se trata de una obra teatral. La teatralidad o lo específicamente teatral es el criterio estético que diferencia el drama del

teatro. Es el caso de esta pieza que nos recuerda la capacidad expresiva de los elementos plásticos. El esfuerzo por la renovación del teatro español se ve compensado por una obra que sienta las bases de un nuevo patrón estético al servicio de los menos afortunados que no soportan las penurias económicas.

Lo planteado hasta ahora avala la retroalimentación constante entre el universo ficcional y las infraestructuras económicas de la sociedad. Esta obra es una muestra de la sublimación estética de la problemática social. Se trata de un teatro de preocupaciones sociales que llevan aparejada la irrenunciable denuncia de la realidad cotidiana de “la clase social de los agonistas, gentes de extracción modesta [...]” (King 85). Por lo que, conviene insertar la “escalera” dentro de un proceso mucho más complejo que culmina con el enfrentamiento de dos visiones de mundo. Es el elemento catalizador del conflicto social desde donde emerge la visión del mundo trágica como eje vertebrador de la heterodoxia frente a la ortodoxia.

La idiosincrasia de *Historia de una escalera* crea las condiciones estéticas de la visión trágica que no implica la muerte por necesidad. Enfatiza las condiciones de unos personajes confinados que luchan por salir de este lugar execrable. Estamos ante *campos culturales* o *habitus* que responden a los impulsos o patrones de actuación de los *agentes* en presencia:

Por estructuralismo o estructuralista, quiero decir que existen en el mundo social, y no solamente en los sistemas simbólicos, lenguaje, mito, etc., estructuras objetivas, independientemente de la conciencia y de la voluntad de los agentes, que son capaces de orientar o de coaccionar sus prácticas o sus representaciones. Por constructivismo, quiero decir que hay una génesis social de una parte de los esquemas de percepción, pensamiento y de acción que son constitutivos de lo que llamo *habitus*, y por otra parte estructuras, y en particular de lo que llamo campos y grupos, especialmente de lo que se llama generalmente clases sociales. (Bourdieu 127)

Desde el enfoque buerino, la tragedia se halla conceptualmente desbordada y matizada por la catarsis a partir de la cual se abre un resquicio esperanzado. Es más, al final de obra, la contemplación extasiada de los padres que observan, a lo lejos, la escena

romántica del beso de la joven pareja pone de relieve la imposibilidad de quedarse anclado al pasado. Esta escena contempla un futuro inapelable que se erige sobre las ruinas del pasado. La “melancolía” de los padres abre paso a una forma expresiva que reconcilia el pasado y el presente a pesar de las torpezas y caídas:

Se contemplan extasiados, próximos a besarse. Los padres se miran y vuelven a observarlos. Se miran de nuevo, largamente. Sus miradas, cargadas de una infinita melancolía, se cruzan sobre el hueco de la escalera sin rozar el grupo ilusionado de los hijos. (Bueno 124)

La “escalera” participa del juego de contrastes que resulta ser la negación y la afirmación. Siendo la negación la base de la afirmación de la conciencia ontológica, la “escalera” es la plasmación de la desesperación esperanzada. Con lo cual, no puede tratarse de una obra pesimista, puesto que es la desesperación la que se convierte en la palanca regeneradora de la conciencia ética del ser en constante metamorfosis. Por su carácter dinámico, la “escalera” convoca cierto optimismo ligado a “una posibilidad de salvación” (Borel 159). Podemos decir que Bueno está esbozando la idea básica de un mundo alternativo abstraído de aquellos que no son capaces de superar sus propias limitaciones.

© Amon Paul Ndri

Referencias bibliográficas

- Alvar Ezquerro, Antonio. “La alimentación”. *La vida cotidiana en la España de Velázquez*. Lavel, 1989.
- Barthes, Roland. *Essais critiques*. Seuil, 1964.
- Borel, Jean-Paul. *Théâtre de l'impossible*. Neuchâtel: ed. Baconnière, 1963.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Taurus, 1991.
- . y Wacquant, Loic. *Una invitación a la sociología reflexiva*. Siglo XXI, 2008.
- Buero, Antonio. *Historia de una escalera*. Espasa, 2011.
- Caillois, Roger. *El hombre y lo sagrado*. Fondo de Cultura económica, 1942.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Robert Laffont, 1982.
- Cid Pérez, José. “Teatro y parateatro”. *El teatro regional de Yucatán*. Fernando Muñoz Castillo e Instituto de Cultura de Yucatán, 2012.
- Cros, Edmond. *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003.
- Deleito y Piñuela, José. *La mujer, la casa y la moda en España del rey poeta*. Crítica, 1966.
- Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*. Minuit, 1972.
- Doménech, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo*. Gredos, 1973.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen, 1993.
- Ferreras, Juan Ignacio. *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*. Taurus, 1988.
- García Pavón, Francisco. *El teatro social en España*. Taurus, 1962.

Goldmann, Lucien. *Le dieu caché*. Gallimard, 1959.
---. *Pour une sociologie du roman*. Gallimard, 1964.
---. *Marxisme et sciences humaines*. Gallimard, 1970.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. "Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte". *Kröners Taschenausgabe*, vol. 39. F. Bülow, 1955.

Iglesias Feijoo, Luis. *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Universidad de Santiago de Compostela, 1982.

King, Charles L. "Prologo". María Pilar Pérez-Stansfield. *Direcciones de teatro español de posguerra: ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario*. Ediciones José Porrúa Turanzas, SA, 1983.

Lacan, Jacques. *Escritos*. Siglo XXI, 1976.

Molero Manglano, Luis. *Teatro español contemporáneo*. Editora Nacional, 1974.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, 1998.

Pérez Minik, Domingo. *Teatro europeo contemporáneo*. Ediciones Guadarrama, 1961.

Sartre, Jean Paul. *L'imaginaire*. Gallimard, 1986.

Serrano García, Virtudes. "Introducción". Antonio Buero Vallejo. *Historia de una escalera*. Espasa, 2011.

Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra-Universidad de Murcia, 1989.

Wellwarth, George E. *Spanish Underground Drama.: The Pennsylvania State University Press*, 1972.