

Cet article propose quelques pistes d'analyse de l'œuvre *Historia de una escalera* d'Antonio Buero Vallejo. Partant de l'idée que cette œuvre est une tragédie et non un drame, nous soulignerons tout d'abord certains aspects structurels et paratextuels indispensables pour confirmer sa filiation tragique. Nous observerons ensuite l'utilisation que fait Buero Vallejo de plusieurs éléments réalistes dans le but de les transformer en symboles.

Mots-clés : Buero Vallejo, escalier, réalisme, symbolisme, tragédie.

Este artículo se propone dar algunas pistas de análisis de la obra *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo. Partiendo de la idea de que esta obra es una tragedia y no un drama, subrayaremos en primer lugar algunos aspectos estructurales y paratextuales indispensables para ratificar su filiación trágica. A continuación, observaremos el uso que Buero Vallejo hace de varios elementos realistas con el objetivo de convertirlos en símbolos.

Palabras clave : Buero Vallejo, escalera, realismo, simbolismo, tragedia.

Realismo y simbolismo en *Historia de una escalera*

MARINA RUIZ CANO

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE / CRIIA

mruizcano@parisnanterre.fr

1. Con motivo de la inclusión de *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo, en el programa oficial del *Baccalauréat Français International* para el curso 2025-2026, queremos proponer algunas claves de análisis de esta obra atendiendo a dos elementos fundamentales en la dramaturgia bueriana: el realismo y el simbolismo. Ambas tendencias, antitéticas en apariencia, sustentan, como veremos, el concepto de tragedia tal y como lo elabora el propio Buero Vallejo, y del que encontramos una clara síntesis en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, pronunciado el 21 de mayo de 1972 y titulado *García Lorca ante el esperpento*¹. Partimos del postulado de que *Historia de una escalera* es, sin duda, una tragedia, y no simplemente un drama, como reza su subtítulo (Drama en tres actos), ni mucho menos un sainete, a pesar de que Pérez Minik lo calificó de «sainete patético» (1956; 53). Nos parece más acertada la lectura que hace Mariano de Paco, que considera el primer acto de manera aislada a los dos actos que siguen puesto que, si la obra terminara ahí, este acto sí podría definirse como sainete (de Paco, 1984; 197).

2. Es lo que trataremos de presentar en el presente trabajo, que comenzaremos con algunos apuntes generales a modo de introducción. A continuación, y con el objetivo de demostrar la filiación genérica con la tragedia, prestaremos atención a algunos elementos concretos de la estética realista de la que se sirve Buero Vallejo, cuyo tratamiento del tiempo y del espacio se alejan del costumbrismo y proponen un realismo más universal. En tercer lugar, nos gustaría centrarnos en los objetos simbólicos y en el valor

¹ El texto está disponible en línea en el siguiente enlace : https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_ingreso_Buero_Vallejo.pdf. Se recomienda, en particular, la lectura de la sección « El concepto de lo trágico », p. 33-41.

semiótico de algunos signos no referenciales, en los que cristaliza el «realismo simbólico», por retomar la expresión del propio Buero Vallejo, que subyace en esta «tragedia esperanzadora».

1. Apuntes preliminares

3. *Historia de una escalera (Drama en tres actos)* es una obra escrita por Antonio Buero Vallejo (1916-2000) en 1947 y estrenada en el Teatro Español de Madrid, el 14 de octubre de 1949, tras haber sido galardonada con el premio Lope de Vega. Fue un gran éxito, tanto entre el público como para la crítica, y se la considera una de las obras más importantes de la dramaturgia española del siglo XX. Esta consideración no se debe solo al éxito, sino que responde también a la innovación que supuso en el panorama teatral de la época, en el que remodela la concepción del género trágico. Su estreno marcó un antes y un después en la dramaturgia española, como sugerían ya las críticas de la época, entre las que destacamos la opinión de Alfredo Marqueríe, para quien *Historia de una escalera*

es la obra de un autor auténticamente nuevo, con una preparación cultural y un sentido del teatro engarzados exactamente al momento en que vivimos... Sencillez de expresión y hondura de sentimientos, no teatro de ideas, sino teatro de pasión..., sin salirse del estricto marco de lo humano y de lo cotidianamente vital (1949; 23).

4. El carácter innovador de su obra radica en una estética basada en el oxímoron, que va más allá de las oposiciones: frente al dilema que enfrenta el simbolismo con el realismo, o la angustia de la tragedia con la esperanza, Buero Vallejo inventa una nueva forma teatral de síntesis que confirma su afán conciliador tanto en la forma como en el fondo. Como él mismo afirma en 1950, «[d]entro de la confusión de géneros que suele caracterizar a las modernas producciones teatrales yo había intentado, bajo la superficie sainetesca y costumbrista de mi obra, deslizar una tragedia auténtica» (1950; 9). Arturo del Hoyo confirma la influencia del sainetismo, pero matiza lo limita, pues los personajes no responden al esquema de los tipos sainetescos (1984; 188).
5. *Historia de una escalera* narra el día a día de una comunidad de vecinos a lo largo de treinta años a partir de las simples conversaciones que se dan en la escalera, espacio que encierra toda la acción. A través de las rela-

ciones de quince vecinos, que pertenecen en principio a cuatro familias diferentes, a los que se suman tres personajes secundarios que representan oficios, el primero de ellos característico de una época ya pasada (el cobrador de la luz que abre el primer acto y dos hombres bien vestidos, que inauguran el tercero y último), Buero Vallejo refleja los conflictos de las clases populares, lo que constituye un elemento innovador en el teatro de la época. Para mostrar el alcance de estos problemas, se sirve de una estética realista, por momentos un tanto galdosiana, salpicada sin embargo de algunos símbolos potentes que convierten esta obra en una verdadera tragedia, como el propio autor defiende: «Es una tragedia porque la vida entera y verdadera es siempre, a mi juicio, trágica» (1950; 153). Según esta idea, toda obra realista es inherentemente trágica, y en ello radica una de las renovaciones formales de la tragedia contemporánea.

6. Cabe recordar que este género estaba en declive en el siglo XX –en este sentido, remito al ensayo de George Steiner, *La muerte de la tragedia* (1961). Pero a pesar de ello, algunos autores tratan de renovarla tanto en la teoría como en la práctica: el alemán Friederich Durrenmatt con *Problems of the Theatre*, el estadounidense Arthur Miller en *The Tragedy and the Common Man*, el mexicano Rodolfo Usigli, el español Alfonso Sastre, quien forjará el género llamado «la tragedia compleja», en gran medida prolongando la estética del esperpento de Valle-Inclán, y Buero Vallejo². Para desarrollar su propuesta, Buero Vallejo comienza por analizar la tragedia clásica, lo que desemboca en una concepción que desafía todo pronóstico en la época:

La tragedia no es pesimista. La tragedia no surge cuando se cree en la fuerza infalible del destino, sino cuando, consciente o inconscientemente, se empieza a poner en cuestión el destino. La tragedia intenta explorar de qué modo las torpezas humanas se disfrazan de destino (1957; 5).

7. Así pues, Buero Vallejo rechaza el fatalismo o el sino ineludible que impone, por ejemplo, el oráculo en la tragedia clásica, y postula por un carácter abierto de la obra, que debe plantear cuestiones constantemente, lo que le permite postular por una renovación posible de este género cuya base no sería la angustia, sino la esperanza. Lo explica como sigue:

2 Alfonso Sastre y Antonio Buero Vallejo protagonizaron varias polémicas por su visión opuesta sobre el teatro durante el franquismo, entre las que destacó el famoso debate en torno al posibilismo y el imposibilismo que desarrollaron en 1960 en la revista *Primer Acto* (ver nº 12, 14, 15 y 16),

Si se escribe, escríbase siempre la tragedia esperanzada, aunque se crea estar escribiendo la tragedia de la desesperación. Si el escritor plantea angustiosamente el problema de la desesperación, esa angustia nace del fondo indestructible de su esperanza amenazada pero viva, pues de otro modo no se angustiaría (1958; 76).

8. Ante la creencia generalizada que asocia tragedia con desesperanza y pesimismo, Buero Vallejo va a defender la presencia de la esperanza como núcleo de la escritura trágica a lo largo de su carrera, como recuerda en su discurso de ingreso en la Real Academia Española: «Numerosas veces he expuesto mi convicción de que el meollo de lo trágico es la esperanza» (1972; 34).

9. Pasemos ahora a evocar algunas consideraciones formales imprescindibles para el buen análisis de esta obra. En primer lugar, analicemos la doble interpretación del título. Al margen de la polisemia que nos indica la entrada «Historia» en el *Diccionario de la Real Academia Española*, según la cual el relato puede adquirir tanto un valor real –«Narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados»– como ficticio –«Narración inventada»–, Pedro Laín Entralgo señala un doble plano de esta «historia» (1984; 191). Por un lado, en el plano social o colectivo, considera que la historia de la obra es el paso del tiempo (aspecto en el que inciden los objetos teatrales, en ningún caso anodinos, como la vestimenta o los timbres). Por otro, en el plano personal o biográfico, se trata de la historia de un fracaso, pues en verdad ninguno de los vecinos de la comunidad, a excepción de los personajes secundarios que aparecen fugazmente en el último acto, consigue ser feliz. Podemos ir, sin embargo más allá y aprehender también la dualidad del sintagma «la escalera». Si literalmente el término «escalera» designa el «Conjunto de peldaños o escalones que enlazan dos planos a distinto nivel en una construcción o terreno, y que sirven para subir y bajar» (*DRAE*), lo cual focalizaría nuestra atención en la propia escalera como lugar de paso, de manera individual, un uso figurado remite al conjunto de vecinos que habitan en un mismo inmueble, por lo que Buero Vallejo juega de nuevo con la dicotomía individuo/sociedad. En cualquier caso, es evidente que esta escalera adquiere la categoría de personaje que prácticamente fagocita a los vecinos, cuestión a la que volveremos más adelante. En cualquier caso, el título es ya simbólico y puede leerse como anticipo de la tragedia de los personajes, que acaban encerrados en esa escalera cuya forma en espiral sugiere el eterno retorno, el tiempo cíclico del que no se puede escapar.

10. Asimismo, no puede obviarse el epígrafe que precede al texto, que dice lo siguiente: «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». Esta cita del Libro de Miqueas (7.6), también aparece, con algunas ligeras modificaciones en los evangelios de San Mateo (10.35-36)–«Porque he venido para poner en disensión al hombre contra su padre, a la hija contra su madre, y a la nuera contra su suegra; y los enemigos del hombre serán los de su casa»– y de San Lucas (12.53) –«El padre se enfrentará con el hijo, y el hijo con el padre. La madre estará en contra de la hija, y la hija en contra de la madre. La suegra estará en contra de su nuera, y la nuera en contra de su suegra». La omnipresencia de la familia en esta cita entronca esta obra con el teatro de raigambre española, en donde la familia era un tema recurrente. Pero al mismo tiempo, su tratamiento y la alusión a la deshonra y al conflicto plantean de entrada una lectura más simbólica que desemboca en la tragedia, e incluso podemos sentir un cierto presagio de maldición bíblica.
11. Es una obra de factura clásica, dividida en tres actos de duración similar, que respetan tanto la unidad de espacio, todo sucede en la escalera, como de tiempo y de acción. Incluso podríamos evocar el decoro, puesto que ninguna de las muertes que se dan en esta obra se le muestran al espectador. La referencia temporal concreta de los dos primeros actos se obtiene a partir del presente del estreno, como ya hemos dicho, en 1949. Pero incluso si no pudiéramos fechar cada acto con certeza, hay un claro antes y un claro después entre, por un lado, el acto primero y el acto segundo, que funcionan como cronotopos que se activan, siguiendo la estética realista pictórica de *l'esthétique du tableau*, y, por otro, el tercer y último acto. Esta «galvanización momentánea de tiempos que han pasado» (Buero Vallejo, 2010; 53) sugiere, según Laín Entralgo (1984; 191) la idea de recuperar el tiempo perdido y de reactivarlo. Volviendo a nuestra situación temporal, entre el conjunto que forman los actos I y II, y el tercero, hay un acontecimiento –entendido en el sentido que le otorga Paul Ricœur, es decir, como ruptura política u ontológica que debe explicarse (1991; 41-56)– nunca nombrado: la Guerra de España. A pesar de que no se explicita, su consideración arroja luz sobre la actitud de los personajes, en particular sobre Urbano. Este personaje, ferviente sindicalista y defensor de la solidaridad como valor, al que algunos críticos han asociado con la CNT, pierde toda la alegría de vivir y de

luchar con el advenimiento de la dictadura: ahí radica uno de sus fracasos vitales, desengaño que se hace palpable en el último acto.

12. Esta situación temporal se desprende de las acotaciones, que aquí tienen una doble naturaleza, como muchos elementos del teatro de Buero. Así, se distinguen unas acotaciones en bastardilla, de carácter descriptivo (por ejemplo, los detalles de la escalera en la ékfrasis inicial), que sirven sobre todo para insistir en el paso del tiempo, uno de las obsesiones de Fernando. Se añaden unas acotaciones escénicas, centradas exclusivamente en la teatralidad de los personajes (sus acciones, gestos e interacciones) que muestran el desarrollo de la dirección de escena en la época, o acaso sus carencias. Estas últimas encierran muchas claves semióticas que convierten a los personajes en signos, y no en meros vehículos del diálogo. Ambas partes configuran una atmósfera realista que insiste en la verosimilitud de lo que se va a representar en el escenario, de ahí que algunos críticos hayan subrayado incluso el aire costumbrista de esta obra, etiqueta que nos parece reductora.
13. La onomástica tampoco es fruto del azar. Los prefijos «Don» y «Doña» se utilizan, sin sorpresa, para marcar, en el primer caso, una posición social elevada y, en el segundo, un respeto cuyo origen no se explicita. Si tenemos en cuenta que Doña Asunción no tiene dinero para pagar la factura de la luz, y que ese tratamiento no se le da a otras vecinas de la misma edad, podemos imaginar que en el pasado, quizás antes de quedarse viuda, Doña Asunción tenía una mejor situación socioeconómica. Esto explicaría asimismo los aires de grandeza de su hijo Fernando, nombre que históricamente puede asociarse a la realeza, y también podemos intuir en el nombre Asunción un deseo de medrar, que sin duda comparte con su hijo. El nombre de los dos antagonistas es significativo de sus diferencias, y también irónico. El nombre Fernando remite a las ideas de valentía y audacia, pero el personaje que lleva este nombre es un cobarde que ni siquiera se atreve a decir la verdad. Mientras que Urbano significa «ciudadano o cortés», y el personaje que lleva este nombre se pasa la vida amenazando con tirar por la escalera a aquellos con quienes no está de acuerdo.
14. Concluimos estas consideraciones generales señalando que, a pesar de que en la obra no se explicita la ciudad donde están los personajes, esto sí se hace en el programa de mano del estreno de 1949, donde puede leerse lo

siguiente: «la acción de los tres actos, en Madrid, en 1919, 1929 y 1949»³. A partir de ahí, se ha ido construyendo un costumbrismo localista ajeno a la intención inicial de Buero Vallejo, quien explicó lo siguiente con motivo de su estreno en Alemania en octubre de 1955:

Escrita sin ningún premeditado localismo, *Historia de una escalera* vino a resultar, espontáneamente, muy madrileña. Algo así como una heredera, algo más sombría, de nuestro sainete. Más, para el espectador aquejado de la manía del antecedente, la cita de Arniches no bastaba y había que añadir, tal vez, la de Galdós. Pues si bien es cierto que la superficie del drama está tejida con los elementos pintorescos propios del sainete, su significación total pretende apuntar, aunque se echen de menos en la escena a héroes de coturno, un cierto sentido trágico de la vida (Programa de mano del estreno de 2003/2004).

15. La inserción de este sentido trágico en una obra de corte realista confirma el compromiso social de Buero Vallejo, presente también en la obra de otros dramaturgos contemporáneos a él como Alfonso Sastre o Lauro Olmo. Su escritura se inscribe dentro del realismo social, corriente que pretende denunciar los defectos de la sociedad, en particular aquellos derivados de la situación política y económica, y que por ende se convierte en portavoz de los marginalizados. Domingo Mira lo define como sigue:

Una corriente artística de enorme volumen que reflejaba la miseria y la angustia de las masas que habían perdido el techo y el pan, la vida dura de quienes intentan subsistir, la honda tristeza de las existencias privadas de horizonte. Y ese contenido se había de manifestar de una manera directa y sencilla, con una economía de medios, una austeridad expresiva y que componía una unidad armónica y coherente entre fondo y forma (1992; 32).

16. La concepción del arte como herramienta para mejorar el mundo es común a los poetas y novelistas de la época, que también desarrollaban una escritura social. Esta actitud crítica explica la censura que sufrían los textos, a la que, a pesar de no cuestionar explícitamente la realidad española, no escapaba. De hecho, Buero Vallejo tuvo que modificar ligeramente algunos extractos. Se confirma así el cambio de paradigma dominante en la escena española, que deja de estar exclusivamente dominada por el teatro cómico y de evasión, característico de la posguerra y representado, por ejemplo, por Miguel Mihura, autor que renueva el género de la farsa.

3 Este documento, así como fotografías del estreno y críticas de la prensa, pueden consultar en la página web del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la música, disponible en el siguiente enlace : <https://www.teatro.es/estrenos-teatro/historia-de-una-escalera-7044/documentos-online/otros-documentos>

2. Del costumbrismo al realismo universal

17. Entre los elementos que contribuyen a cimentar este aire costumbrista⁴, destacan las descripciones de los personajes. Para que se hagan una idea, les recomiendo visionar el tráiler de la puesta en escena de Helena Pimenta, estrenada en enero de 2025⁵. Como puede verse en él, la caracterización es fiel a la España de la época y ofrece un retrato preciso de la clase social de la comunidad: es un vecindario humilde y popular, como enfatiza el lenguaje directo y a veces vulgar, cuyo contraste revela el origen y la personalidad de cada vecino. Veamos a modo de ejemplo el inicio de la obra:

PACA.— Se ríe por dentro. ¡Buenos pájaros son todos ustedes! Esto se arreglaría como dice mi hijo Urbano: tirando a más de cuatro por el hueco de la escalera.

COBRADOR.— Mire lo que dice, señora. Y no falte.

PACA.— ¡Cochinos!

COBRADOR.— Bueno, ¿me paga o no? Tengo prisa.

PACA.— ¡Ya va, hombre! Se aprovechan de que una no es nadie, que si no...
(*Se mete rezongando. Generosa sale y paga al Cobrador. Después cierra la puerta. El Cobrador aporrea otra vez el IV, que es abierto inmediatamente por Doña Asunción, señora de luto, delgada y consumida.*)

COBRADOR.— La luz. Tres veinte.

DOÑA ASUNCIÓN.— (*Cogiendo el recibo.*) Sí, claro... Buenos días. Espere un momento, por favor. Voy adentro... (*Se mete. Paca sale refunfuñando, mientras cuenta las monedas.*)

PACA.— ¡Ahí va! (*Se las da de golpe.*)

COBRADOR.— (*Después de contarlas.*) Está bien. (Bueno Vallejo, 2010; 54-55)

18. Son personajes verosímiles, realistas, que comparten en general rasgos de una misma clase—excepto don Manuel, que pertenece a la pequeña burguesía, y los hombres bien vestidos del final. La penuria económica es uno de los puntos en común, pero la cantidad de la factura de la luz muestra diferencias, por ejemplo, doña Asunción y Fernando viven por encima de sus posibilidades, pues entre los dos consumen más que la familia de Paca, donde viven cuatro. A lo largo de los tres actos, descubrimos cuáles son las preocupaciones del vecindario en su día a día. Aparte de las cuestiones económicas, también se subraya el problema del qué dirán —los cotilleos puntúan la vida cotidiana de algunas vecinas del último piso—, los conflictos

4 Juan Guerrero Zamora (1967; 78) y María Embeita (1966; 40) rechazan este adjetivo por la dimensión simbólica de muchos elementos en esta obra, como desarrollaremos en la tercera parte del presente trabajo.

5 Vídeo disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=5azMVfxwyac> [Consultado el 20 de septiembre de 2025].

intergeneracionales y las diferencias entre padres e hijos, las pensiones, la muerte, la vejez, la enfermedad o la insatisfacción. A pesar de que estos problemas son en cierto modo transversales y universales, los personajes están individualizados, por más que algunos estudios afirmen que son «impersonales, anodinos y genéricos» (Bobes Naves, 1997; 46). Por ejemplo, podemos leer que se trata de personajes «clónicos [que] repiten generación tras generación los mismos problemas.[...] personajes colectivos, sin relieve, todos iguales al reproducir los comportamientos habituales de una clase social» (Bobes Naves, 1997; 84). Ahora bien, en nuestra opinión, el hecho de pertenecer a la misma clase social no uniformiza sus reacciones, sino que Buero Vallejo reproduce la variedad de caracteres de una comunidad, con rasgos psicológicos particulares que los individualizan: por ejemplo, Urbano es colérico; Elvira, caprichosa; Fernando, un holgazán idealista y arribista que fracasa en su intento de subir de clase; Rosa, sumisa y Pepe, un tragaldabas. Este último, en pareja con Rosa durante buena parte de la obra, representa en cierto modo al tipo castizo del chulo que maltrata a su mujer, mientras que esta lo aguanta (Bobes Naves, 1997; 52). El idealismo de Fernando queda patente en el uso que hace del futuro cuando imagina su vida con Carmina, en una conversación en la que solo construye castillos en el aire: no solo no llegará a conseguir la vida ideal con la que sueña, sino que su situación económica empeora a pesar de su matrimonio con Elvira, pues ni siquiera es capaz de comprarle un pastel a su hijo por su cumpleaños (104). La voluntad del autor de plasmar la vida cotidiana anticipa la corriente europea del teatro de lo cotidiano que se desarrolla en la década de 1970, aunque sin romper con el realismo crítico de Bertolt Brecht, «que se basaba fundamentalmente en el optimismo acerca de la transformabilidad del mundo» (Pavis, 1998; 100), lo cual no deja de remitir a la esperanza que deposita Buero Vallejo en sus textos.

19. Las indicaciones sobre el espacio escénico también subrayan la clase popular de los vecinos, pero estas didascalias son en cierto sentido performativas, puesto que evidencian un cambio físico, correlato de un cambio de mentalidad en el tercer acto, que comienza con una clara alusión al progreso en boca de los nuevos vecinos bien vestidos. Estos viajan en coche, sueñan con instalar un ascensor que sustituya a la vieja escalera –y creen en esa posibilidad, lo que reduciría la influencia que ejerce la escalera sobre los vecinos (Nicholas, 1998; 219)–, son dueños de empresa y hasta consiguen sacarse un sobresueldo mensual gracias a otra actividad no explicitada,

«otros asuntos» (102), pero que parece consistir en negocios inmobiliarios. Nada que ver, pues, con la situación de los vecinos de siempre, obreros o empleados a quienes les cuesta llegar a fin de mes, y que siempre se desplazan a pie.

20. La elección de Buero Vallejo del espacio escénico de la escalera como entorno en el que se desarrollan los personajes que pretende retratar con más o menos realismo tampoco es anodina. Los personajes están en constante movimiento porque se trata de un lugar de paso, pero, a pesar de ello, Buero consigue captar su esencia, aquello que permanece en este constante subir y bajar. Esta opción no es anodina pues la escalera va a encarnar los estragos del paso del tiempo –«la escalera sigue sucia y pobre, las puertas sin timbre, los cristales de la ventana sin lavar»(Buero Vallejo, 2010; 79)–, estragos que ella misma hace sufrir a los vecinos, como se desprende de numerosas didascalias del acto tercero –«fatigada» (Buero Vallejo, 2010; 101), «resollando» (Buero Vallejo, 2010; 101), «jadeante» (Buero Vallejo, 2010; 115), «muy cansada» (Buero Vallejo, 2010; 115), «se apoya, agotada» (Buero Vallejo, 2010; 115). Este también se materializa visualmente en los vecinos –el pelo se ha vuelto blanco, a Trini se la califica de «madura» (Buero Vallejo, 2010; 79), la belleza de Carmina «empieza a marchitarse» (Buero Vallejo, 2010; 79)–, que por momentos parecen sacados de otro tiempo, con el «vago aire retrospectivo» (Buero Vallejo, 2010; 53) de la ropa o los bigotes «anacrónicos» del señor Juan (Buero Vallejo, 2010; 79), actualizando un presente escénico que en realidad es pasado. De hecho, según Bobes Naves, la obra se estructura en una sucesión de presentes, cuyo valor universal incluso puede ser el futuro del presente dramático, que contribuye a la aceleración angustiosa del paso del tiempo, tanto para los personajes como para el receptor, que se identifica en esa vida que se va (Buero Vallejo, 2010; 93).

21. Se erige así en símbolo del paso del tiempo, sobre todo cuando pensamos que ella permanece ahí donde otros mueren, como demuestra por ejemplo el fallecimiento del padre de Carmina, o las alusiones a la viudez de doña Asunción o al deceso de don Manuel. Es un lugar de paso donde pasa todo, pues en ningún momento asistimos a lo que sucede en la calle ni dentro de los pisos: la privacidad no existe en este microcosmos (excepto, acaso, en ese casinillo donde se refugian los jóvenes, el lugar de los sueños, del amor y de lo prohibido) puesto que todo el mundo está al tanto de lo que les sucede a sus vecinos. A pesar de esta comunicación constante, pre-

domina el sentimiento de soledad y de incomprensión, como nos manifiestan, por ejemplo, la siguiente réplica de Fernando hijo «No te dejes vencer por su sordidez. ¿Qué puede haber de común entre ellos y nosotros? ¡Nada! Ellos son viejos y torpes. No comprenden...» (Buero Vallejo, 2010; 123).

22. Por último, la escalera es también un espacio fronterizo entre el espacio privado de la casa, aunque podemos suponer que las paredes son finas, y el espacio público de la calle. La frontera entre la intimidad y la vida social no está bien delimitada, excepto para los dos desconocidos del último de acto. Si su aparición y breve conversación parecen carentes de valor, la verdad es que ejemplifican a la perfección el valor de la anécdota teatral. Lejos de ser una acción secundaria, los hombres bien vestidos se distinguen de los demás por su vestimenta, sus comentarios positivos por la casa –«la casa aunque vieja no está mal» (Buero Vallejo, 2010; 103), «los pisos son amplios» (Buero Vallejo, 2010; 103), «únicamente, la falta de ascensor [...] ya lo pondrán» (Buero Vallejo, 2010; 103)– y, sobre todo, porque consiguen dejar la escalera atrás, bajando «emparejados» (Buero Vallejo, 2010; 102) –lo que contrasta con las disputas de los otros personajes, a los que por cierto califican de «indeseables» (Buero Vallejo, 2010; 103). Es pues una anécdota claramente simbólica que muestra la existencia de dos esferas destinadas a no cruzarse.

23. Ahí donde los nuevos inquilinos ven futuro, nuestros personajes están anquilosados en el pasado y pegados a la vieja escalera, personificada al inicio del Acto Tercero con las siguientes palabras de Paca: «¡Qué vieja estoy! (*Acaricia la barandilla.*) ¡Tan vieja como tú!» (Buero Vallejo, 2010; 101). Pero la escalera no se limita a ser personificada, sino que se reivindica como actante de primer orden: es la protagonista de la obra. Con esta idea concluye Alfredo Marqueríe su prólogo a la primera edición de la obra:

Lo más importante de esta pieza dramática es que en ella el protagonista no habla. El personaje principal y fundamental, inmóvil y mudo, es LA ESCALERA de la historia escénica. Todo está ahí centrado y concentrado. ¿Dónde?... En los peldaños desgastados y gimientes por los que pasaron los ágiles y alegres pies de los cortejos de bodas y bautizos; por los que descendieron cuidadosas y lentas las pisadas grávidas de los que llevaban sobre sus hombros los pesados ataúdes (Marqueríe, 1950; 12-13).

24. El peso que adquiere la escalera en el devenir de los personajes confirma el simbolismo desplegado por Buero Vallejo a través de varios objetos, que contribuyen a alimentar el carácter trágico que el dramaturgo

quiere insuflar a esta obra, sin por ello renunciar a la «sobriedad constructiva» (del Hoyo, 1984; 190) de la misma. El valor simbólico de la puesta en escena que imagina Buero Vallejo, y que se aleja de la estética realista que limitaría bastante el horizonte de expectativas del receptor, puede observarse en la puesta en escena dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente y estrenada el 14 de mayo de 2003 en el Teatro María Guerrero.

3. Simbolismo trágico

25. El ambiente costumbrista de la comunidad de vecinos está atravesado por un claro simbolismo condensado en la propia escalera, que aglutina las angustias y miserias de la baja clase media. Se trata de un espacio cerrado que vehicula un cierto fatalismo en el avenir de los vecinos, abocados a nacer, crecer, vivir y morir en esa casa, sean cuales sean sus sueños. Además, tampoco pueden escapar al conflicto, cuyo núcleo en este caso reside en el enfrentamiento entre Fernando y Urbano, originado por dos visiones opuestas del mundo y por su amor hacia Carmen, y que se perpetúa en sus descendientes, lo que prolonga el conflicto entre ambos hombres. En este sentido, Mariano de Paco recuerda que la oposición entre un soñador, contemplativo, y un hombre de acción es una constante bueriana que ya estaba presente en el teatro de Unamuno (de Paco, 1984; 198). Ahora bien, el antagonismo que parece importarle a Buero Vallejo no es el enfrentamiento entre Fernando y Urbano, de ser así hablaríamos de un drama amoroso, sino el enfrentamiento entre el sujeto y su destino, que en ningún caso domina indefectiblemente al primero.
26. No se debe, sin embargo, tomar el fatalismo como sinónimo de trágico, pues, como explica con razón Magaña, el conflicto presentado en este último caso se resuelve gracias al libre albedrío, ahí donde el fatalismo aniquila toda libertad de decisión (Magaña, 1959; 54). Esta interpretación sigue en cierto modo la visión de Buero Vallejo sobre la tragedia, tal y como la explica en un artículo publicado en 1957 :

Los hombres no son necesariamente víctimas pasivas de la fatalidad, sino colectivos e individuales artífices de sus venturas y desgracias. Convicción que no se opone a la tragedia, sino que la confirma. Y que, si sabemos buscarla, advertimos en los mismos creadores del género. Mas, al tiempo, convicción que abre a las mejores posibilidades humanas una indefinida perspectiva. Pese a las reiteradas y desanimadoras muestras de torpeza que nuestros semejantes nos brindan de continuo, la capacidad humana de sobreponerse a los más aciagos

reveses y de vencerlos inclusive, difícilmente puede ser negada, y la tragedia misma nos ayuda a vislumbrarlo. Esta fe última late tras las dudas y los fracasos que en la escena se muestran; esa esperanza mueve a las plumas que describen las situaciones más desesperadas. 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 (Buero Vallejo, 1957; 5).

27. En efecto, no podemos achacar las desgracias de los personajes a su pasividad, pues que en todo momento han sido libres de tomar sus decisiones. Así, nada, salvo el arribismo y su propia naturaleza, le impedía a Fernando seguir con Carmina. El fracaso de sus ilusiones no depende, por lo tanto, de su condición social, que sí explica, según Pedro Laín Entralgo, la desilusión de Urbano (1984; 191), abocado a pasar la vida «esperando sin esperanza» (Laín Entralgo, 1984; 193) pues sabe que, con el régimen en vigor, sus sueños revolucionarios y la solidaridad obrera que ansía están amordazados. Del mismo modo, si Carmina no es feliz es porque no se ha escuchado más, pues admite pensar quedarse soltera (Buero Vallejo, 2010; 90), y haber rechazado la propuesta de Urbano en el segundo acto.
28. En el caso de Fernando, incluso podemos pensar que se desgracia se debe a haber querido cambiar de condición, pues el único motivo para casarse con Elvira es dejar de ser clase media baja. Desafía, en cierto modo, al destino, lo que constituía en la tragedia clásica el motivo de castigo del héroe. No solo encontramos el error trágico de Fernando, sino que es igualmente posible identificar el momento de anagnórisis, o reconocimiento, que opera al final de la obra. En efecto, en la escena final en la que Fernando hijo y Carmina hija se declaran su amor y sus proyectos de futuro, los personajes de Fernando y Carmina aparecen en un segundo plano. Observadores de la escena entre sus hijos, se dan cuenta de que no han sido dueños de su vida, sino que la han dejado pasar de largo, adoptando actitudes pasivas. Al contemplar a su hijos, tienen la impresión de estar viéndose a ellos mismos en su juventud, lo que provoca el reconocimiento.
29. Todos fracasan en esta obra: Urbano nunca ve el triunfo del sindicalismo ni de la clase obrera, por lo que su apuesta por el colectivo y la solidaridad fracasan, Fernando nunca llega a ser ingeniero, ni poeta, ni nada más que un empleado mantenido al principio por su suegro; Elvira no es amada, y sabe perfectamente que Fernando está con ella por el dinero de don Manuel; Carmina no quiere a su marido y no se siente feliz, Trini y Rosa

lamentan no haber sido madres, y además esta última no consigue llevar la vida de mujer moderna y emancipada que desea de joven. Todos los sueños de juventud de estos personajes, que buscan cada uno romper moldes a su manera, resultan estériles. Buero Vallejo nos muestra todos esos fracasos cotidianos, que forman parte de la vida real, sin idealizaciones. Esboza así un nuevo tipo de héroe que no es valeroso y que ya no «se identifica con los ideales y valores de la sociedad» (Bobes, 1987; 23).

30. La imposibilidad de ser feliz y de salir de este *huis clos* se intuye ya al final del primer acto, por lo demás nada grave, cuando se rompe la lechera de Carmina. Al igual que en el cuento de la lechera, cuya intertextualidad es obvia, este accidente es un símbolo evidente de que todo el futuro que Fernando y Carmina imaginan no se materializará nunca. Es la crónica de un fracaso anunciado que confirma la dualidad de los sucesos de la obra, que tienen un primer sentido real e inmediato y, por otro lado, un sentido simbólico más abierto y polisémico (de Paco, 1998; 200). Del mismo modo, el sintagma «la polvorienta bombilla enrejada» (Buero Vallejo, 2010; 53), en la didascalia inicial, ha sido interpretada como un símbolo de la dificultad de los personajes para descifrar el mundo que los rodea y ver la realidad tal y como es, sin deformaciones románticas. El paso del cobrador de la luz, primer personaje en hablar, también funciona como un aviso de esta ceguera (Cortina, 1969; 13). La analogía entre la luz y la verdad es un motivo recurrente en la dramaturgia bueriana, presente no solo en *Historia de una escalera*, sino también en *Madrugada*, *En la ardiente oscuridad* o *Un soñador para el pueblo*.

31. Por otra parte, cabe detenerse en algunos elementos específicos de la escenificación. Por ejemplo, la imposibilidad de cambiar de destino y de escapar se materializa en la puesta en escena de Juan Carlos Pérez de la Fuente (2003), con la proyección del cielo que se vislumbra a través del tragaluz, abertura que se va cerrando progresivamente al inicio de cada acto. La configuración de la escalera a modo de escalera de caracol, lo que remite a la imagen de espiral y por lo tanto de ciclo que se repite hasta el infinito, también ahonda en este carácter trágico de una manera más efectiva que los espacio escénicos con escaleras rectilíneas. Otro ejemplo concierne el espacio sonoro que completa la puesta en enunciación, entendida como la « multiplicación de la procedencia de la palabra, al hacer hablar a un decorado, gestualidad, mímica o entonación tanto como al texto mismo [lo que] instaura un dialogismo entre todas las procedencias de la palabra » (Pavis,

1998; 137). El espacio sonoro de la puesta en escena de 2003 comienza con el sonido de las campanadas de una iglesia. Esta indicación temporal, ausente en el texto escrito, funciona, por analogía, como augurio de un final que se anuncia trágico. También puede interpretarse como una omnipresencia del tiempo, que determina la acción de todos los personajes, hasta el punto de convertirse en una obsesión. El paso del tiempo se materializa asimismo en la puesta en escena de Helena Pimenta, en este caso a través de un tic-tac. Ambos sonidos se repiten en cada acto, y su reiteración subraya la tragedia.

32. El ritmo que impone este espacio sonoro remite a lo cíclico, a la repetición, y eso es lo que pasa con la historia de amor de Fernando hijo y Carmina hija, en una escena un tanto humorística si tenemos en cuenta la reacción del público, lo cual nos permite el visionado de la obra, en la que los espectadores se ríen cuando escuchan el discurso de Fernando hijo, exactamente el mismo que el de su padre treinta años atrás. La repetición de esta historia remite a la circularidad y, por extensión, al destino trágico contenido en una temporalidad metafísica. Sin embargo, la obra no se cierra con ningún evento premonitorio, como la lechera que se rompe en el primer acto, por lo que su interpretación queda abierta. Esta ausencia de sino trágico trazado de antemano hace que *Historia de una escalera* pueda ser operativa, incitando al espectador a imaginar de manera activa el devenir de la historia. El carácter abierto de la obra no solo justifica el adjetivo «esperanzadora» con la que Buero Vallejo califica su tragedia, sino que también es una estrategia para actuar sobre la realidad y para alcanzar la libertad, pues la tragedias «se muestran para liberar, no para aplastar» (Monleón, 1974; 13).

4. Reflexiones finales

*Pues el hombre es un animal esperanzado, y si escribe tragedias
donde alienta la angustia de su esperanza defraudada, a la
esperanza misma sirve. (Buero Vallejo, 1958; 76)*

33. En este punto, podemos interpretar el final, con Fernando hijo y Carmina hija repitiendo prácticamente al pie de la letra la declaración de amor de los padres, como una imposibilidad de salir de ese mundo y cambiar de vida. Ni siquiera al rebelarse se dan cita fuera, sino que se reúnen siempre en la escalera, cronotopo del que no pueden escapar por muchos sueños que tengan. Casi parece que no quieren realmente salir, y citando a Buero Vallejo, «lo trágico de la historia de estas vidas sencillas reside en una férrea limitación del tiempo y del espacio, simbolizada por esa especie de cárcel que es la escalera» (Programa de mano 2003). Las miradas que cruzan Fernando y Carmina, personajes casi fantasmales, mientras observan a sus hijos no están exentas de melancolía, pues desean algo que nunca existió realmente, y parecen más espectadores de su vida que actores de ella. La tristeza de la mirada de Carmina a la que se alude en varias ocasiones hace de ella un personaje casi sin voluntad, cuyo destino está ya trazado.
34. Es una tragedia sin héroes trágicos al uso, pero no por ello menos heroicos, cuya hazaña consiste en sobrevivir, como sucedía en *Luces de Bohemia*, lo que consolida un cambio de paradigma en la escritura trágica española de la primera mitad del siglo XX. Para Fernando, su condición de simple empleado es como la piedra para Sísifo, y subir los peldaños de la escalera –cada vez más montaña– le recuerda la vacuidad de su vida, en la que no ha cumplido ninguno de sus sueños.
35. El valor moderno de esta obra reside, en definitiva, en el equilibrio entre un realismo típicamente español, patente en la manera de expresarse, y el recurso a procedimientos simbólicos que, de manera poética, multiplican los niveles de lectura. La concomitancia de elementos realistas, que huyen de lo maniqueo, en una obra cargada de simbolismo no es contradictoria ni constituye «un signo de decadencia, sino de vitalidad» (Rodríguez, 1958; 22): para Buero Vallejo, el teatro debe ser, pues, síntesis de ambas estéticas. *Historia de una escalera* ofrece figuras con las que el público se identifica y, a la vez, genera un efecto de distanciación en el que insisten las puestas en escena. Es lo que muestra el telón, ya explicitado en el texto, o el dispositivo escénico imaginado por Helena Pimenta en la última puesta en escena de *Historia de una escalera*, que crea automáticamente una atmósfera casi irreal, que funciona como mecanismo de distanciamiento. Así produce una interpretación simbólica que posibilita la reflexión social y política, aunando pues la sensibilidad con el existencialismo, sin olvidar de res-

tablecer la teatralidad como medio, y no como finalidad en sí, para ofrecer representaciones reales que abran perspectivas y susciten reflexiones sobre el sentido de la existencia. Reflexiones tan necesarias hoy como en 1967, cuando Buero Vallejo escribió que «Una dramaturgia a la altura de [nuestro] tiempo no puede permitirse el lujo de simplificar la realidad»(1967; 14).

Bibliografía

BOBES NAVES, Jovita, *Aspectos semiológicos Buero Vallejo*, Kassel, Reichenberger, 1997.

BUERO VALLEJO Antonio, «El teatro de Buero Vallejo visto por Buero Vallejo», *Primer Acto*, abril de 1957, p. 5.

BUERO VALLEJO Antonio, «Entrevista con Ángel Fernández Santos», *Primer Acto*, noviembre de 1967, p. 8-14.

BUERO VALLEJO Antonio, «Entrevista de José Monleón: De la repugnante y necesaria violencia a la repugnante e inútil crueldad», *Primer Acto*, nº167, abril 1974, p. 13.

BUERO VALLEJO Antonio, «La tragedia», in *El teatro, Enciclopedia del arte escénico*, DÍAZ-PLAJA Guillermo (ed.), Barcelona, Noguer, 1958, p. 63-87.

BUERO VALLEJO Antonio, «Cuidado con la amargura», *Correo Literario*, 2, 15 de junio de 1950, p. 9.

BUERO VALLEJO Antonio, *Historia de una escalera* (1950), Barcelona, Espasa, 2010.

BUERO VALLEJO Antonio, *Historia de una escalera*, Barcelona, José Janés, 1950.

CORTINA José Ramón, «El polígono de sustentación simbólico de Buero Vallejo», *Romance Notes*, vol. 11, nº1, otoño de 1969, p. 12-16.

DE PACO Mariano, «*Historia de una escalera*, veinticinco años más tarde» in *Estudios sobre Buero Vallejo*, DE PACO, Mariano (ed.), Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p. 195-214.

LAÍN ENTRALGO Pedro, «Casi veinte años después», in *Estudios sobre Buero Vallejo*, DE PACO, Mariano (ed.), Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p. 191-194.

MAGAÑA DE SCHEVILL Isabel, «Lo trágico en el teatro de Buero Vallejo», *Hispanófila*, n° 7, septiembre 1959, p. 51-58.

MARQUERÍE Alfredo, «En el Español se estrenó *Historia de una escalera*, de Antonio Buero», *ABC*, 15 de octubre de 1949, p. 23.

MIRAS Domingo, «Un fragmento de Alfonso Sastre (1954-1960)», *Primer Acto*, n° 242, ene.-feb. 1992, p. 29-32.

NICHOLAS Robert L., «La historia de *Historia de una escalera*», in *Estudios sobre Buero Vallejo*, DE PACO, Mariano (ed.), Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p. 215-220.

PAVIS Patrice, *Diccionario del teatro*, traducción de Jaume Melendres, Barcelona, Paidós, 1998.

PÉREZ MINIK Domingo, «Itinerario patético de una generación de dramaturgos españoles», *Ínsula*, 224-225, julio-agosto 1965, p. 3.

RICEUR Paul, «Événement et sens», *Raisons pratiques*, 2, 1991, p. 41-56.

RODRÍGUEZ Miguel Luis, «Diálogo con Antonio Buero Vallejo», *Índice*, octubre de 1958, p. 19-21.