

## **Tema: habitus cultural y heterodoxia en la estructura metateatral de *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo**

*Topic: cultural habitus and heterodoxy in the metateatral structure of Historia de una escalera, by Antonio Buero Vallejo*

**Amon Paul Ndri**

 <https://orcid.org/0000-0002-6003-4881>

Departamento de español  
Université Alassane Ouattara  
Costa de Marfil

 [amonpaul.ndri@gmail.com](mailto:amonpaul.ndri@gmail.com)

### **Resumen**

Historia de una escalera recoge estéticamente los elementos de la conciencia heterodoxa del sujeto individual que prolonga las líneas matrices del sujeto cultural que le es consustancial. Los significantes de esta pieza son los que mediatizan los componentes socioeconómicos que la atraviesan. Por eso, dentro del proceso de recepción, lejos de ser un elemento insignificante, “la escalera” es la metonimia de las contradicciones sociales que ponen al descubierto la existencia de un pensamiento no unívoco. Es más, es un gozne que deja girar a su alrededor los campos culturales propios de la heterodoxia del yo anticonformista frente a la ortodoxia refractaria del establishment. Los sectores de mentalidad en presencia determinan el enfrentamiento ideológico que gestan en la obra una determinada funcionalidad. Los personajes que en ella intervienen nos recuerdan perfectamente la existencia de una dicotomía ideológica llamada a ser superada por la dinámica de la acción. De ahí la conciencia trágica que no desemboca en la muerte, sino en el sentimiento ético de no pactar

con el inmovilismo social. Por eso, en el medio de la confusión creada, se abre un resquicio por el que se contemplan un nuevo horizonte y un nuevo ser.

### **Palabras clave**

Habitus, heterodoxia, ortodoxia, campos, sujeto

### **Abstract**

*Historia de una escalera* aesthetically collects the elements of the heterodox consciousness of the individual subject that prolongs the matrix lines of the cultural subject that is inherent to it. The signifiers of this piece are those that mediate the socio-economic components that run through it. That is why, within the reception process, far from being an insignificant element, “the ladder” is the metonymy of the social contradictions that reveal the existence of a non-unambiguous thought. What is more, it is a hinge that turns around the cultural fields proper to the heterodoxy of the anti-conformist self versus the refractory orthodoxy of the establishment. The sectors of mentality in presence determine the ideological confrontation that generates a certain functionality in the work. The characters involved in it perfectly remind us of the existence of an ideological dichotomy called to be overcome by the dynamics of action. Hence, the tragic conscience that does not end in death, but in the ethical feeling of not agreeing with social immobility. That is why, in the midst of the confusion created, a gap is opened through which a new horizon and a new being are contemplated.

### **Key words**

heterodoxy, orthodoxy, fields, subject

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, estrenada en 1949, *Historia de una escalera* fue Premio Lope de Vega “en un momento en el que aparece la tentación gubernamental de crear un teatro ideológico adicto al régimen franquista y propagador de sus ideas” [Ferreras: 12]. Lejos de considerarse como una obra de evasión y aproblematicidad sin sustancia, por su perfil *posibilista*, esta obra 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].

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” [Ferreras: 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 predisuestas 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 duda, 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. [1973: 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 lugartenientes que lo presentifican en su discurso. [2003: 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. [1964: 55]

Correlativamente, la verdadera esencia de *Historia de una escalera* coincide con la "visión trágica" [Goldmann, 1959: 32] brillantemente desarrollado 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. [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. [Buero: 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 *intra*historia de los vecinos, contemplada en “los discursos quejosos, rebeldes o abusivos de los que salen” [Serrano: 37].

No es casual que al abrirse el telón 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 paraît “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. [Bueno: 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 intradiegética que establece unas coordenadas espaciotemporales 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 2012: 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” [Bueno: 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” [Bueno: 54].

Esta pausa estética crea dentro del proceso dramático un hiato o cesura que acompaña los elementos intradiegéticos -“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 1983: 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 un 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...” [Bueno: 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! [Bueno: 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:

En la obra dramática (Texto Dramático) dos aspectos (no partes cuantitativas, pues no son sucesivas, sino discretas en todo el texto): el Texto Literario y el Texto Espectacular. El primero está constituido por el diálogo, las acotaciones, el paratexto, es decir, todo, en cuanto tiene valores literarios (es ficcional, es una historia que se segmenta en unidades de composición y disposición; carece de referencia; busca la belleza formal; está dirigido a un lector indeterminado, etc.). Generalmente el Texto Literario está formado fundamentalmente por el diálogo, ya que las otras partes del texto tienen carácter técnico, no cuidan tanto su estilo verbal, y van dirigidas a un lector concreto, el director: son indicaciones para la puesta en escena (...) El Texto Espectacular está formado por todas las indicaciones que permiten la puesta en escena; están recogidas en las acotaciones fundamentalmente, y también en las didascalias del diálogo. Por otra parte, el diálogo es también un hecho espectacular en cuanto se realiza sobre la escena. [María del Carmen: 500-501]

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 1964: 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. 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. Es más, la cultura judeo-cristiana arroja excelente aproximación sobre el tema de la felicidad ligada al tránsito del pueblo judío hacia la Tierra Prometida donde rebosan *la leche y miel*.

La “escalera” es, a la postre, la teatralización de un profundo conflicto de marcado sesgo existencial que prueba la soledad de la existencia. 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 significativa, *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 sublimada 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. [Bueno: 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”, “sucia”, “polvorienta” 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. [Buero: 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” [Buero: 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” [Buero: 107] y a Fernando hijo de “arrogante y pueril” [Buero: 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?” [Buero: 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 1983: 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 románica 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. [Buero 2011: 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 Buero está esbozando la idea básica de un mundo alternativo abstraído de aquellos que no son capaces de superar sus propias limitaciones.

## Referencias bibliográficas

BARTHES, ROLAND. 1964. *Essais critiques*. París: Seuil.

- BOREL, JEAN-PAUL. 1963. *Théâtre de l'impossible*. Neuchâtel: Baconnière.
- BOURDIEU, PIERRE Y WACQUANT, LOIC. 2008. *Una invitación a la sociología Reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BOURDIEU, PIERRE. 1991. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- BUERO, ANTONIO. 2011. *Historia de una escalera*. Madrid: Espasa.
- CAILLOIS, ROGER. 1942. *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura económica.
- BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN 2004. "Teatro y Semiología". En *Arbor*. CLXXVII: 497-508.
- CHEVALIER, JEAN Y GHEERBRANT, ALAIN. 1982. *Dictionnaire des symboles*. París: Robert Laffont.
- CID PÉREZ, JOSÉ. 2012. "Teatro y parateatro". En Fernando Muñoz Castillo (Coord.) *El teatro regional de Yucatán*. México: Instituto de Cultura de Yucatán.
- CROS, EDMOND. 2003. *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- DERRIDA, JACQUES. 1972. *Marges de la philosophie*. París: Minuit.
- DOMÉNECH, RICARDO. 1973. *El teatro de Buero Vallejo*. Madrid: Gredos.
- ECO, UMBERTO. 1993. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- FERRERAS, JUAN IGNACIO. 1988. *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus.
- GARCÍA PAVÓN, FRANCISCO. 1962. *El teatro social en España*. Madrid: Taurus.
- GOLDMANN, LUCIEN. 1959. *Le dieu caché*. París: Gallimard.
- GOLDMANN, LUCIEN. 1964. *Pour une sociologie du roman*. París: Gallimard.
- \_\_\_\_\_ 1970. *Marxisme et sciences humaines*. París: Gallimard.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH. 1955. En "Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte". *Kröners Taschenausgabe*, vol. 39. Stuttgart: F. Bülow.
- IGLESIAS FEIJOO, LUIS. 1982. *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- KING, CHARLES L. 1983. "Prologo". En María Pilar Pérez-Stansfield (ed.) *Direcciones de teatro español de posguerra: ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, SA.
- LACAN, JACQUES. 1976. *Escritos*. México: Siglo XXI.
- MARIANO DE, PACO. 1988. "El «perspectivismo histórico» en el teatro de Buero Vallejo". En *Buero Vallejo: cuarenta años de teatro*. Murcia: Caja Murcia. 101-107.
- MOLERO MANGLANO, LUIS. 1974. *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Editora nacional.
- PAVIS, PATRICE. 1998. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ MINIK, DOMINGO. 1961. *Teatro europeo contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.
- SARTRE, JEAN PAUL. 1986. *L'imaginaire*. París: Gallimard.

Tema: habitus cultural y heterodoxia en la estructura metateatral de *Historia de una escalera*, de Antonio Buero...

SERRANO GARCÍA, VIRTUDES. 2011. "Introducción". En Buero Vallejo, Antonio. *Historia de una Escalera*. Madrid: Espasa.

UBERSFELD, ANNE. 1989. *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra/Universidad de Murcia.

WELLWARTH, GEORGE E. 1972. *Spanish Underground Drama*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press