

IV

DEL SAINETE A LA TRAGEDIA: APOCALIPSIS DE
UNA CIUDAD

TRANSFIGURACIÓN DEL SAINETE

En algunas críticas de la prensa diaria, como la de *Ya*, firmada por Jorge de la Cueva, *Historia de una escalera* fue alineada en una corriente teatral muy concreta y definida: el sainete. Y, en tanto que sainete, ampliamente celebrada¹. En cambio, para Torrente Ballester, «ninguno de los procedimientos caracterizantes del sainete aparece en el drama de Buero» y «la estética del sainete dista de la concepción de Buero tanto como dista lo típico de lo individual, lo accidental de lo esencial»². Nuestra interpretación es equidistante de ambas apreciaciones³.

¹ Crítica recogida en *Teatro Español 1949-50*, ed. cit., págs. 96-97.

² Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro Español Contemporáneo*, ed. cit., pág. 102.

³ En cierta medida, el propio Torrente se replantea la cuestión, al escribir de *Hoy es fiesta*, más adelante: «...es, en cierto modo, un sainete, y no lo digo con la menor intención peyorativa, antes al contrario». (*Op. cit.*, pág. 331.)

En *Historia de una escalera* advertimos, como ya hemos anticipado páginas atrás, dos herencias insospechadamente sintetizadas y trascendidas. De un lado, el sainete. De otro, el teatro de Unamuno, que en su tiempo se le designaba como «teatro de ideas» —designación cuajada de interesantes significaciones indirectas, pues nos pone en la pista de que hay otro teatro español, más frecuente, que carece de ellas—. El sainete, en todo momento, fue, de modo efectivo e incuestionable, un teatro de auténtica proyección popular. Digámoslo de manera más gráfica y rotunda todavía: el pueblo español la ha gozado con el sainete y otras formas teatrales afines. Sus admirables pinturas costumbristas, la gracia de su lenguaje (con toda la recreación «literaria» que éste pudiera tener en algunos de sus cultivadores) y, finalmente, su técnica teatral —artesana, sin duda, pero también sabia y siempre eficaz— son altas cualidades que difícilmente pueden ser discutidas. Nos permitimos observar que a este género le faltó siempre, sin embargo, una mayor densidad intelectual y estética, una mayor capacidad de incisión para elevarse de la mera estampa de costumbres a una visión rigurosa del hombre y de su realidad contingente. En cuanto al teatro de Unamuno, no necesitamos descubrir ahora sus valores trágicos de primer orden, porque son conocidos y, además, cada día más justamente estimados. Y quizá sea también ocioso añadir que a este teatro le faltó un cauce expresivo propiamente dramático, un mayor conocimiento y dominio —por parte de su autor— de las formas dramáticas, cualquiera que fuera su signo.

Aunque esquematizando un poco, podríamos concluir: 1.º, *Historia de una escalera* toma del sainete, con una lógica depuración, todo o casi todo lo que es cauce expresivo. Toma su ambiente, su lenguaje y hasta situaciones más o menos típicas —discusiones de vecindad, por ejemplo— e

incluso rasgos arquetípicos de personajes, si bien sometidos a severas matizaciones que permitan trascender *lo típico* y llegar a *lo individual*; 2.º, de Unamuno toma su visión trágica del hombre y del mundo, su «sentimiento trágico de la vida», su conciencia de la contradicción entre realidad vivida y realidad soñada, su repugnancia por las «soluciones concretas», como ya hemos hallado, con toda plenitud, en el mundo de *En la ardiente oscuridad*; 3.º, 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 uso⁴. En una línea enteramente similar, podemos contemplar varios dramas posteriores de Buero. En primer lugar, *Hoy es fiesta*; desde un particular punto de vista, *Irene, o el tesoro*; en cierta medida, y por pequeña que a simple vista parezca, *Las cartas boca abajo* y *El tragaluz*. Con excepción de *Irene, o el tesoro*, todas estas obras componen un inmediato testimonio crítico de la sociedad española de estos años —aparte otras implicaciones, que luego hemos de ver— y es en ellas donde más plenamente puede apreciarse ese *realismo procesal* del teatro de Buero, de que nos ha hablado Pérez Minik.

Previamente al análisis de estas obras —objeto de este y de los dos siguientes capítulos— resulta imprescindible,

⁴ Este modelo dramático ejerce una notoria influencia en dramaturgos de aparición posterior. Piénsese en *La madriguera* y *Un hombre duerme*, de Ricardo Rodríguez Buded; *Los pobrecitos*, de Alfonso Paso; *Cerca de las estrellas*, de Ricardo López Aranda, y hasta, parcialmente, en *La camisa*, de Lauro Olmo. En todas estas obras sería fácil hallar, con predominio de estos o los otros aspectos, con mayor o menor intensidad, una vinculación a *Historia de una escalera*, aunque ninguna de ellas se interne tan profundamente en el ámbito de lo trágico como la obra de Buero.

sin embargo, clarificar algunos extremos referentes a lo que, en 1956, Fernández Almagro llamaba «transfiguración del sainete»⁵, a fin de poder situar históricamente el papel, que Buero desempeña, a través de los mencionados títulos —y, sobre todo, de *Historia de una escalera*— en relación con dicho fenómeno.

Cada vez se hace más notorio que, para una adecuada comprensión del teatro español contemporáneo, se impone una revisión crítica, a fondo, del sainete en sus diversas manifestaciones, ramificaciones y transformaciones. En sus rasgos externos, el itinerario histórico está claramente delimitado. Dicho en dos palabras: de los pasos de Lope de Rueda, a los entremeses, jácaras, loas, etc., del Siglo de Oro; después, los sainetes, propiamente dichos, de Ramón de la Cruz en el XVIII; más tarde, entre la segunda mitad del XIX y primeros años del XX, el auge del «género chico»... Todo esto es bien sabido. No lo es tanto que existen raíces —en ocasiones, sorprendentes— que enlazan, como a través de un secreto cordón umbilical, muchas e importantes aventuras dramáticas de la presente centuria con aquella forma peculiarísima de teatro popular. Fernández Almagro, en el mencionado artículo —que bien podría servir como punto de partida para un estudio serio del problema—, insinúa que el arranque de esta que él llama «transfiguración» puede verse en *Juan José*, de Dicenta (*Juan José* se estrena en 1895), y cita a continuación los nombres de Arniches y de Valle-Inclán, como ejemplo de dos grandes propuestas en esta línea transfiguradora, para terminar refiriéndose a un drama de Buero, *Hoy es fiesta*, cuyo estreno, a todas luces, movió al crítico a estas reflexiones.

⁵ Melchor Fernández Almagro, «Transfiguración del sainete», *A B C*, 17 octubre 1956.

En lo que se refiere al teatro de Carlos Arniches, y además de la siempre citada interpretación crítica de Pérez de Ayala en *Las Máscaras*, es oportuno recordar un penetrante artículo de Pedro Salinas, «Del género chico a la tragedia grotesca: Carlos Arniches», publicado en 1933⁶, e igualmente el extenso libro que, en fechas recientes, Vicente Ramos ha dedicado a este dramaturgo⁷. Salinas observa que el «género chico», como tal, languidece hacia 1910 y que Arniches —hasta entonces uno de sus más destacados cultivadores— inicia a partir de ese momento una nueva dirección en su arte, orientada hacia una profundización tragicómica en ese universo popular y costumbrista, que sólo venía siendo mostrado en sus rasgos anecdóticos y marginales. Conviniendo, implícitamente, con Pérez de Ayala, Salinas subraya a su vez la tensión que vibra en esta nueva etapa de Arniches: «el juego de comicidad externa y gravedad profunda»⁸. En cuanto a Valle-Inclán, Zamora Vicente ha estudiado, con exhaustivo acopio de datos, la íntima conexión que hay entre *Luces de Bohemia* y el sainete⁹. Como Arniches, aunque con mucha mayor audacia y resultados más ricos, Valle-Inclán parte —en muchos aspectos— del sainete y de otras formas teatrales menores de su tiempo, para llegar a su gran tragicomedia española, que él bautizó con el nombre de *esperpento*. El *esperpento* es, con toda seguridad, lo más importante que se ha producido en el teatro español del siglo XX, y puede equipararse, por su calidad y por el signo

⁶ Recogido en *Literatura Española Siglo XX*, Madrid, 1970, Alianza Editorial, págs. 126-131. La primera edición de este importante libro data de 1941.

⁷ Vicente Ramos, *Vida y teatro de Carlos Arniches*, Madrid, 1966, Alfaguara, 350 págs.

⁸ Pedro Salinas, *op. cit.*, págs. 130-131.

⁹ Alonso Zamora Vicente, *La realidad esperpéntica. (Aproximación a «Luces de Bohemia»)*, Madrid, 1969, Gredos, 205 págs.

de su problemática, con las más vigorosas creaciones del teatro moderno: con el teatro de Beckett, por ejemplo, o, en otro sentido, con el de Brecht, como ya hemos dicho repetidas veces.

Pero no se limita a estos autores la nómina de quienes han visto en el sainete un trampolín para acceder a formas dramáticas de mayor entidad¹⁰. En especial, cabe recordar algunas obras de *Azorín* y de Pedro Salinas. Del primero, *Old Spain* (1926) y *Brandy, mucho brandy* (1927); esta última, con el irónico subtítulo de «sainete sentimental». En las dos obras, el comienzo de la acción es de corte típica y premeditadamente sainetesco¹¹. Lo mismo sucede, por ejemplo, en *La Fuente del Arcángel*, de Salinas, cuya primera escena parece sacada de un texto de los hermanos Quintero. Todo el esfuerzo de ambos dramaturgos, *Azorín* y Salinas, apunta en esta dirección: invitarnos a ir más allá de la estampa de costumbres y penetrar en los grandes enigmas que se esconden tras la superficie del sainete. Dámaso Alonso, espectador de una representación de *La Fuente del Arcángel* por el grupo dramático del Departamento de Español de Barnard College, en 1951, ha descrito con gran riqueza de detalles cómo se produce esa transición y cómo reacciona el público ante ella¹².

Arniches y, sobre todo, Valle-Inclán convierten el universo costumbrista del sainete en un universo tragicómico, irrisorio y espectacular; *Azorín* y Salinas, en un universo de

¹⁰ A la tentación del sainete se rinde, incluso, un escritor tan grave y severo como Unamuno. Recuérdese *La difunta*, pieza en un acto, de 1909.

¹¹ Sobre el teatro de *Azorín*, véase nuestro estudio «*Azorín*, dramaturgo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 226-227, octubre-noviembre 1968, págs. 390-405.

¹² Dámaso Alonso, «Con Pedro Salinas», *Clavileño*, núm. 11, septiembre-octubre 1951, págs. 17-18.

atmósfera lírica y equilibrado humanismo, muy próximo a una estética simbolista. Pero es casi seguro que no se agota todavía en estos nombres y en estas direcciones la transfiguración de que hablara Fernández Almagro. Por ejemplo, algunas piezas en un acto de Max Aub, el Max Aub posterior a la etapa vanguardista, el Max Aub del exilio, quizá tienen mucho que ver con el sainete, y en este caso se trataría de una transfiguración en el camino de un teatro de formas realistas, o neorrealistas, y contenido épico-político. Como fuere, lo dicho hasta aquí es suficiente para comprobar la realidad y la diversidad de este fenómeno: la transfiguración o transformación o —si se prefiere— parcial reactualización del género sainetesco. Simultáneamente, es posible observar —Fernández Almagro no lo hizo— su degradación. Degradación que, seguramente, culmina en el *astracán* de Muñoz Seca y que, desde luego, alcanza toda su extensión en la escena española de postguerra, en autores como Torrado, Navarro y otros muchos, además de tantos y tantos espectáculos pseudofolkloricos, pseudocostumbristas, burdos, sensibleros y de ingrato recuerdo. Es curioso. Precisamente en esos años, Buero Vallejo se propone con *Historia de una escalera* una gran tarea que, hasta entonces, nadie había abordado.

«Todos los espectadores habían notado desde que se levantó el telón —escribe Pérez Minik— que esta escalera era igual a la de los sainetes de Carlos Arniches, a la de los dramas populares de Joaquín Dicenta o a la de *Las castañeras picadas* de don Ramón de la Cruz. El pequeño realismo coloquial, localista y pintoresco de todo este teatro se convertía en *Historia de una escalera* en un realismo procesal, problemático y tenebrista, es decir, que por primera vez en los anales de nuestro escenario el sainete divertido y ejemplar se transfiguraba en drama verdadero, universal

y trascendente»¹³. Por primera vez, no —debemos puntualizar—. Ya hemos visto que esa transfiguración —la expresión de Minik coincide con la de Fernández Almagro— tiene lugar mucho antes. Lo realmente nuevo en el tratamiento buerista radica en que ese escenario se nos proponga como el ámbito de una tragedia —no de una tragicomedia¹⁴— y ello con ese conjunto de significaciones que Minik ha acertado a ver y mostrar de un modo claro, penetrante.

«MADRID ES UNA CIUDAD DE MÁS
DE UN MILLÓN DE CADÁVERES»

¿Qué es *Historia de una escalera*? La respuesta no ofrece lugar a dudas: es la historia de una frustración. De una

¹³ Domingo Pérez Minik, *Teatro Europeo Contemporáneo*, ed. cit., págs. 384-385.

¹⁴ No se nos oculta el arduo problema que —sin duda, desde el Renacimiento— plantea la distinción entre tragedia y tragicomedia. ¿Dónde termina aquélla? ¿Dónde empieza ésta? La frontera es, con frecuencia, muy convencional y, en más de una ocasión, inexistente. No puede extrañar que sea así, pues precisamente el Renacimiento inventa la tragicomedia como síntesis de lo trágico y de lo cómico. Síntesis que, en autores modernos como Valle-Inclán o Samuel Beckett, ha llegado a formas muy depuradas, en las que lo cómico y lo trágico aparecen como *una sola cosa* —la vida humana— y no como factores independientes e intercalados entre sí. Por otra parte, en los intentos que conoce la edad moderna por restaurar la tragedia (recuérdese a O'Neill, a García Lorca, a Jean-Paul Sartre), nunca están del todo ausentes ciertos rasgos tragicómicos, y así sucede en el teatro de Buero Vallejo: en *Historia de una escalera*, en *Hoy es fiesta*, en *Las cartas boca abajo*, en *El Concierto de San Ovidio*, etc. Así, pues, y hasta tanto una más ágil preceptiva del arte dramático no resuelva con alguna claridad este problema, la única distinción válida entre tragedia y tragicomedia es —con independencia de los textos teóricos, explícitos, de los propios autores: material éste, desde luego, secundario, pero siempre de gran utilidad— la que se refiere al mayor o menor predominio que lo trágico o lo tragicómico tienen

frustración individual y de una frustración colectiva. Ningún personaje del drama escapará a un destino sórdido, tejido por sucesivas y graves claudicaciones.

Apenas iniciada la acción, el autor nos presenta un diálogo —de particular importancia dentro de la contextura del drama— entre dos jóvenes: Fernando y Urbano. De una manera sencilla y directa, rápidamente queda retratada la psicología de ambos personajes (no se trata, por lo demás, de personajes psicológicamente complejos, demasiado complejos). Es común en ellos una abierta disconformidad con el medio social en que viven y una esperanza en un futuro mejor. Ahora bien, se diferencian radicalmente en su manera de concebir ese futuro mejor, de luchar por él. Extraçtamos del diálogo este breve y significativo fragmento:

FERNANDO: (...) ¿Qué hay por tu fábrica?

URBANO: ¡Muchas cosas! Desde la última huelga de metalúrgicos, la gente se sindicó a toda prisa. A ver cuándo nos imitáis los dependientes.

FERNANDO: No me interesan esas cosas.

URBANO: Porque eres tonto. No sé de qué te sirve tanta lectura.

FERNANDO: ¿Me quieres decir lo que sacáis en limpio con esos libros?

URBANO: Fernando, eres un desgraciado. Y lo peor es que no lo sabes. Los pobres diablos como nosotros nunca lograremos mejorar de vida sin la ayuda mutua. Y eso es el sindicato. ¡Solidaridad! Esa es nuestra palabra. Y sería la tuya si te dieras 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.

en cada drama particular; predominio que es el que decide, finalmente, la orientación de ese drama. Esta distinción, como método, no deja de antojársenos un tanto rudimentaria e incompleta, pero puede ser instrumentalmente útil, y de eso se trata por ahora.

URBANO: Y a los demás que nos 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 ése no es camino para mí. Yo sé que puedo subir, y subiré solo.

Esta discusión termina en una especie de apuesta. Dice Fernando: «Te emplazo para dentro de... diez años, por ejemplo. Veremos entonces quién ha llegado más lejos, si tú con tu sindicato o yo con mis proyectos». Urbano no se entusiasma mucho con la apuesta. «Lo más fácil —responde— es que dentro de diez años sigamos subiendo esta escalera». Ahora bien, no por ello deja de hacer explícita una íntima, radical esperanza: «Si yo llego, llegaremos todos».

He aquí, como decimos, dos maneras opuestas, contradictorias entre sí, de proyectar la propia vida, de *estar* en el mundo. Individualista e insolidaria, la primera; solidaria y colectivista, la segunda. Ambas —en el drama que nos ocupa— desembocan en el más completo fracaso, lo que el espectador puede comprobar en el acto segundo —cuya acción transcurre diez años después del primero— y en el acto tercero —cuya acción transcurre veinte años después del segundo—. Efectivamente, Fernando y Urbano no han llegado a ninguna parte. Siguen viviendo una existencia sórdida, continúan subiendo y bajando esa escalera impasible, y la vida se les va de las manos sin poder realizar en ella ese destino mejor, al que aspiraban en sus años juveniles.

Pero el fracaso de estos personajes no se reduce únicamente a este que podríamos llamar proyecto social, o profesional, de sí mismos. Por el contrario, el fracaso también les alcanza de lleno en su vida familiar. El primer acto termina con una escena en que Fernando declara su amor a Carmina, y las palabras de él resuenan en la mente de la muchacha como una promesa de felicidad segura y tangible.

Cuando de nuevo se alza el telón, nos encontramos, sin embargo, con que Fernando ha contraído matrimonio con la hija de don Manuel —un pequeño comerciante, con cierta fortuna económica—. Es obvio: esa fortuna ha sido la causa del matrimonio, ese matrimonio es un desastre, ese desastre se agrava cuando muere don Manuel y la fortuna es dilapidada. En cuanto a Urbano, tampoco su suerte parece mejor. Contrae matrimonio con Carmina, pero Carmina no le quiere. Carmina sigue queriendo a Fernando y, si acepta el amor de Urbano, es simplemente porque éste le parece una buena persona y, fundamentalmente, porque no quiere quedarse soltera. Es obvio: este matrimonio, construido sobre cimientos igualmente frágiles, acaba en otro pequeño fracaso.

En estas dos dimensiones, pues, se nos muestra la frustración de Fernando y Urbano: en su vida social, civil, y en su vida íntima, familiar. La relación de estos dos planos en la existencia del individuo no es nunca clara y simple, sino, en todo instante, llena de complejidad, de contradicciones, susceptible de infinitas matizaciones. Así aparece en el drama que nos ocupa. De ahí que debemos considerar insuficiente, en igual medida, cualquier interpretación que se atenga sólo a la pobreza como causa inmediata del fracaso familiar de estos personajes (no es causa inmediata, sino mediata) o bien que estime este fracaso como igualmente seguro en un medio social distinto, soslayando así las duras condiciones de vida que la sociedad les ha impuesto. Disociar estos planos equivaldría a tejer una historia diferente, y de lo que se trata es de comprender ésta, en la cual ambos planos se entrecruzan y yuxtaponen.

En el nivel más personal, más subjetivo, ¿qué razones pueden explicarnos el fracaso de Fernando y Urbano? Jean-Paul Borel, que considera *Historia de una escalera* como «el drama del amor frustrado», escribe a este respecto:

Fernando fracasa *porque* es infiel a su amor y *porque* se casa con Elvira, a quien no ama, pero cuyo padre es relativamente rico (...) También Urbano fracasa en el conjunto de sus magníficas ambiciones *porque* se aprovecha de la situación desesperada en que se encuentra Carmina para pedirle que sea su novia, cuando sabe muy bien que todavía ama a Fernando (...) Se trata de una serie de comienzos falsos, que representan una mala elección de valores. Al principio de su vida, estos jóvenes son infieles a lo que hay en ellos de esencial, a su amor, y no respetan el amor de los otros. Y de esta manera violan su propia moral de jóvenes, cuyo supremo valor es el amor¹⁵.

La observación de Borel es certera. En la tragedia personal —familiar— de estos personajes, hay una culpabilidad de origen: su inautenticidad, su «infidelidad al amor». Y por lo mismo que son personajes trágicos, deben expiar su culpa. Pero a la vez, y Borel no lo olvida, la tragedia de estos personajes está íntimamente ligada a un medio social, aspecto éste en el que, probablemente, existen otros errores de origen, otras inautenticidades culpables, que están siendo expiadas. Fernando es, en este punto, un ejemplo muy claro. Al principio se nos ha mostrado su actitud básicamente insolidaria; en el encuentro final entre Fernando y Urbano, a través de los reproches que este último le hace, intuimos que esa actitud insolidaria se ha traducido, en un instante dado, en cobardía, en irresponsabilidad:

FERNANDO: (...) Tú ibas a llegar muy lejos con el sindicato y la solidaridad. (Irónico). Ibais a arreglar las cosas para todos... hasta para mí.

URBANO: Sí, hasta para vosotros, los cobardes, que nos habéis fallado¹⁶.

¹⁵ Jean-Paul Borel, *El teatro de lo imposible*, ed. cit., págs. 231-232.

¹⁶ Cito por la variante que señala Patricia W. O'Connor, «Censorship in the Contemporary Spanish Theater and Antonio Buero

El ambiente opresivo, en que estos personajes viven, aparece retratado en el drama con gran minuciosidad. Ese retrato es minucioso por los múltiples datos que explícitamente se revelan; pero lo es también por *lo que no se dice*, por los sobreentendidos que gravitan constantemente en escena: por ejemplo, la guerra civil, de la que no se habla abiertamente ni una sola vez, pero que *está allí* y sus efectos casi *se respiran* (acto tercero). El ambiente tiene en *Historia de una escalera*, pues, una importancia excepcional, como lo tendrá en *Hoy es fiesta*, en *Las cartas boca abajo* o en *El tragaluz*. Ese ambiente se materializa simbólicamente en la escalera de vecindad. No cabe duda que esta dimensión social e histórica del drama, en la cual está contenida la tragedia individual de los personajes —estableciéndose una dualidad típicamente buerista y cuajada de sugerencias— estaba muy presente en la conciencia de los espectadores de 1949. Aun cuando las fechas que correspondían a los diversos actos podían conducir, en cierto modo, a una desorientación cronológica, el espectador de 1949 sabía muy bien lo que significaban las esperanzas de Urbano, en el primer acto, y lo que significaba su fracaso posterior. En la historia contemporánea española, la esperanza democrática de Urbano tiene un momento muy concreto y preciso; también lo tiene su derrota. A la luz de estas consideraciones, es claro que se comprende mejor el conflicto —individual y colectivo— que el drama plantea; y se comprende asimismo el calor con que los espectadores aplaudían al término de las representaciones de la obra, movidos, evidentemente, por impre-

Vallejo», *Hispania*, vol. LII, núm. 2, mayo 1969, pág. 283. En las ediciones de esta obra, la réplica de Urbano es: «¡Sí! ¡Hasta para los zánganos y cobardes como tú!».

siones mucho más profundas de lo que había supuesto la crítica diaria¹⁷.

Buero definió por entonces *Historia de una escalera* como apocalipsis (en el sentido riguroso de *revelación*) de una ciudad que ya no podía ser mostrada en sus rasgos meramente costumbristas¹⁸. Apocalipsis, revelación que se amplifica, espontáneamente, a una perspectiva social y nacional. Revelación que fue, dicho sin rodeos, una conmoción en la conciencia del público teatral de aquel momento. *Historia de una escalera* viene a ser de este modo, según puede leerse hoy en cualquier manual de literatura española contemporánea, el equivalente dramático a algunas novelas y algunos libros de poesía que, a partir de 1945, y al socaire de los efectos que tiene en la vida española el desenlace de la guerra mundial, inician entre nosotros una restauración intelectual y literaria, por encima o por debajo de los obstáculos todavía existentes: algunas de estas obras se anticipan, ligeramente, a dicha frontera cronológica. A este respecto, suelen citarse novelas como *La familia de Pascual Duarte* (1942) y *La colmena* (1951), de Camilo José Cela; *Nada* (1944), de Carmen Laforet, etc. En poesía, libros como *Hijos de la ira* (1944), de Dámaso Alonso; *Tranquilamente hablando* (1947), de Gabriel Celaya; *La casa encendida* (1949), de Luis Rosales, etc. Aparte divergencias generacionales, ideológicas o, simplemente, literarias, cabe ver en estas obras —y la relación dista mucho de agotarse en ellas— un común espíritu de época, un compartido sentimiento de disconformidad y una apetencia de *autenticidad*. En algunos casos, pueden apreciarse paralelismos o afinidades muy notables. Revelación de una ciudad es *Historia de una escalera* y revelación.

¹⁷ No así la crítica posterior.

¹⁸ Cito de memoria.

de una ciudad es, desde la intimidad subjetiva de un poeta, *Hijos de la ira*, cuyo primer poema —y de éste, sus primeros versos— fue un verdadero impacto en la conciencia de las nuevas generaciones; primeros versos que bien pueden resumir el mundo trágico de *Historia de una escalera*:

Madrid es una ciudad de más de un millón
de cadáveres (según las últimas estadísticas)¹⁹.

Una ciudad de cadáveres, una escalera que no lleva a ningún sitio... Es decir, una misma esperanza, una esperanza secreta, rabiosa, que pugna por manifestarse tras estas impugnaciones literarias. Pero, ¿qué clase de esperanza puede abrigarse desde *esa* ciudad, desde *esa* escalera?

DESTINO-LIBERTAD. TRAGEDIA-ESPERANZA

Esta pregunta nos sitúa frente a uno de los problemas medulares de lo trágico, el problema de la esperanza, sobre el cual Buero Vallejo ha escrito páginas muy incisivas, y cuyas ideas básicas ya hemos examinado en un capítulo anterior. En síntesis: hemos comprobado que, para Buero, tragedia equivale siempre a esperanza, en tanto que, sin ésta, no existe aquélla. Pero ahora tenemos que ver *cómo* nos presenta esa cuestión en su propio teatro, y en tal sentido *Historia de una escalera* —como, asimismo, la pieza en un acto, *Las palabras en la arena*— nos entreabre un campo de observación enormemente interesante.

Interpretaciones muy diferentes ha encontrado la escena final de *Historia de una escalera*. En esta escena, Fernando

¹⁹ Dámaso Alonso, *Hijos de la ira*, Madrid, 2.^a ed., 1958, Espasa-Calpe, pág. 15.

(hijo) y Carmina (hija) repiten, casi palabra por palabra, la ilusionada escena de amor de Fernando y Carmina, con que terminaba el primer acto. «Tenemos que ser más fuertes que nuestros padres —dice Fernando (hijo)—. Ellos se han dejado vencer por la vida. Han pasado treinta años subiendo y bajando esta escalera... Haciéndose cada día más mezquinos y vulgares. Pero nosotros no nos dejaremos vencer por este ambiente. ¡No! Porque nos marcharemos de aquí. Nos apoyaremos el uno en el otro. Me ayudarás a subir, a dejar para siempre esta casa miserable (...) Saldré de aquí. Dejaré a mis padres. No los quiero. Y te salvaré a ti (...) Aquí sólo hay brutalidad e incomprensión para nosotros. Escúchame. Si tu cariño no me falta, emprenderé muchas cosas». A esta escena asisten, como espectadores mudos, asombrados, Fernando y Carmina. En la acotación final, leemos que «sus miradas, cargadas de una infinita melancolía, se cruzan sobre el hueco de la escalera, sin rozar el grupo ilusionado de los hijos».

Esta escena plantea, desde luego, una interrogación: ¿van a ser estos muchachos tan desdichados como sus padres? ¿Fracasarán, como ellos han fracasado? Algunos críticos se han inclinado por una respuesta afirmativa. Según esto, ¿imprime ese final un sentido cíclico a la obra, y se deduce de todo ello que esta escalera es como una cárcel de la que no se puede salir? En cuyo caso, ¿se sobrepone el destino a la libertad de los personajes? *Las palabras en la arena* nos sugiere, en términos similares, las mismas preguntas. Asaf, jefe de la guardia del Sanhedrín, mata a su esposa —Noemí— por adúltera. Cristo se lo había advertido, escribiendo en la arena esta sola palabra: *asesino*. Consecuentemente, ¿presenciamos de nuevo el triunfo del destino sobre la libertad?

Debemos a Jean-Paul Borel la interpretación que zanja, de modo definitivo, esta cuestión. A decir verdad, lo que

Borel hace es lo más simple... y lo más eficaz. Aplica a estas obras un criterio muy generalizado entre los mejores especialistas en la tragedia griega, criterio que el propio Buero Vallejo admite y comparte en sus escritos discursivos sobre la misma, y según el cual, cualesquiera que sean los obstáculos que se ciernen sobre el héroe trágico, éste siempre es libre en la elección de sus actos y, consiguientemente, siempre es el forjador de su destino: su carácter es su destino, y no las fuerzas ciegas de la fatalidad. Incluso en las tragedias más aparentemente «cerradas» —ha recordado Buero Vallejo con oportunidad— siempre hay un acto libre que desencadena los episodios sangrientos, y éstos suelen cerrarse mediante un acto libre de perdón y de comprensión²⁰. Ejemplo muy peculiar de esto último es *La Orestíada*; de todo lo anterior, *Edipo Rey*.

Así, escribe Borel:

Si Cristo adivinase o supiese que estaba a punto (Asaf) de cometer un crimen que no podía ser evitado por nada, entonces el mal estaría en el mundo, en los elementos ajenos a la voluntad individual. Pero Cristo nada sabe que no sepan los demás: es hombre. Simplemente ve al soldado violento y sin piedad, seguro de sí, orgulloso, impulsivo; y presente que el crimen está en él, latente. Si Asaf no escucha el grito de alarma, si no escucha la voz de la bondad, si no aprende la generosidad y el perdón, acabará por matar. El mal entonces no está en el mundo, sino más bien en el hombre, tanto en Asaf como en los demás, y de cada uno depende que triunfe o que sea vencido (...) La verdad de un individuo no es una noción estática, sino una tendencia del carácter contra la que es posible luchar²¹.

²⁰ Cf. Antonio Buero Vallejo, «La Tragedia», *El teatro. Enciclopedia del Arte Escénico*, ed. cit., págs. 69 y sigs.

²¹ Jean-Paul Borel, *op. cit.*, pág. 236.

Todo lo cual corrobora esta afirmación previa y fundamental: «Existe lo trágico, y no simplemente lo absurdo, porque queda una posibilidad de salvación»²².

Ahora podemos volver a esa escena final de *Historia de una escalera*, y afirmar que Fernando (hijo) y Carmina (hija) van a ser libres para trazar su propio destino. Si son inauténticos y torpes, como lo fueron sus padres, fracasarán; si, por el contrario, no cometen los errores de sus progenitores, es posible que conviertan en realidad lo que para aquellos fue sólo un deseo. Cuando cae el telón, queda en pie, pues, una pregunta. Y con ella, la duda, el temor, la esperanza... Una esperanza que es *conciencia de la libertad*. En otro aspecto, y con referencia a las figuras de los padres, cabe extender esta idea de lo trágico —creemos— en el sentido siguiente. Para Fernando y Carmina, esta escena de amor entre sus hijos puede tener el valor de una anagnórisis: en ellos pueden reconocer su propia verdad, el motivo de su fracaso. Ciertamente que ya no es tiempo de rehacer el pasado, que su vida ha sido lo que ellos han decidido que fuera y que ahora deben expiar sus errores. Pero en la medida en que sean capaces de asumir sus propias culpas y de ayudar a sus hijos a no incurrir también en ellas, les será posible dar un significado nuevo y positivo a su vida. Así pues, también para ellos «queda una posibilidad de salvación», aunque ésta sea más oscura y difícil que en el caso de los hijos. También para ellos queda abierta la esperanza. También ellos son una pregunta que el dramaturgo deja sobre el escenario, comprometiendo la responsabilidad del espectador para dar una respuesta en su vida real.

Descartada la fatalidad en la vida del individuo, obligadamente hemos de descartarla en la vida de un pueblo. Así,

²² *Ibid.*, pág. 233.

desde la perspectiva de lo trágico, reveses y desdichas serían siempre consecuencias de torpezas y de errores. En cierto modo, sería verdad el dicho de que cada pueblo tiene lo que se merece. Pero esto no excluye a su vez que, por cerrada que sea una situación dada, un pueblo puede siempre encontrar y decidir su propio destino, su libertad. Así, los personajes que habitan en esta escalera de vecindad, que es como el microcosmos de una sociedad entera o de una gran parte de ella, nos descubren que, además de ciertas posibilidades que aún están abiertas en su existencia individual, pueden *todavía*, en tanto que ciudadanos, asumir y modificar una historia de la que no dejan de ser responsables por el hecho de haber sido víctimas de ella. Como un eco lejano, pero entrañablemente próximo, nos parece oír la voz de Ignacio, dirigiéndose también a estos personajes de una escalera de vecindad: «No debemos conformarnos».

V

NUEVOS CORTES EN EL TIEMPO: *HOY ES FIESTA*,
LAS CARTAS BOCA ABAJO

DÍA DE FIESTA

Ningún otro drama de Buero es tan semejante a *Historia de una escalera* como *Hoy es fiesta*, una «tragicomedia» estrenada en 1956. Semejante, en primer lugar, por el ambiente social de la obra y por los problemas que ésta nos plantea; semejante también por su procedimiento dramático, aunque la acción —que tiene lugar en una azotea de vecindad— aparezca esta vez concentrada en un solo día¹.

Quince personajes intervienen en el drama. Son suficientes para darnos una imagen viva y completa del mundo social al que pertenecen: la clase media baja, la clase proletaria. Y no falta en la obra alguna figura insólita, como la

¹ Desde un principio me he propuesto renunciar a todo material anecdótico, que, aun siendo a veces útil, con frecuencia no hace sino estorbar la comprensión crítica de un autor coetáneo. Por una vez, hago excepción. La similitud entre *Historia de una escalera* y *Hoy es fiesta* encontró en las tertulias literarias de 1956 una expresión en este título con que, irónicamente, fue bautizada la nueva obra: *Historia de una azotea*.