

EL ESCENARIO, LOS GESTOS Y LOS ESPEJOS: SIGNOS PARAVERBALES Y AUTORREFERENCIALIDAD EN HISTORIA DE UNA ESCALERA DE BUERO VALLEJO

Resumen

La frustración en Historia de una escalera opera a través de los signos paraverbales, como son para el teatro, entre otros: el decorado, los gestos y la palabra. El análisis del espacio "carcelario" y de los movimientos de los personajes a través del escenario permite mostrar que ambos participan activamente en la progresión de la intriga y en su desenlace trágico. Asimismo, los gestos y movimientos en el perímetro del decorado son significantes (usados en lugar de la palabra, éstos adquieren un significado por sí mismos). Por último, los signos paraverbales reflejan el montaje circular de la obra y su estructura dramática especular —la misma funciona como un tríptico de espejos. Los juegos de espejo o de autorreferencialidad se llevan a cabo en el seno del discurso, de la palabra, con un perpetuo reciclaje de los mismos enunciados en boca de las diferentes generaciones de actantes.

Palabras clave: *signos paraverbales, autorreferencialidad, teatro, Buero, Historia de una escalera*

Abstract

Frustration, in Historia de una escalera, is revealed by paraverbal signs, which are for the dramatic genre: the set, gestures and discourse. In my essay, I try to demonstrate that both the "imprisonment" space and the movements of the protagonists through the set participate actively in the evolution of the plot and its tragic ending. Moreover, gestures and movements in the perimeter of the set are significant (they are used instead of words, and therefore bear a meaning by themselves). Finally, paraverbal signs reflect the circular montage of the drama and its mirroring dramatic structure—a mirror triptych. Auto-reference and mirror games operate also in the discourse, with a perpetual recycling of the same speeches read by the different generations of protagonists.

Keywords: *paraverbal signs, auto-reference, theater, Buero, Historia de una escalera*

A mis padres

Historia de una escalera (1949) de Antonio Buero Vallejo estriba en un drama en tres actos, cuyo fulgurante éxito se podría explicar, acaso, por su temática de pesimismo y de la frustración, que tan bien reflejaba el estado

anímico de una España hundida en la autarquía económica y aún herida por la guerra civil que la había azotado.¹

Y es que, en esta obra, el fracaso y la subsecuente frustración de los personajes ocurre en varios ámbitos: su vida social, profesional, íntima o familiar. Sin embargo, tanto el fracaso como la frustración de los actantes no se pueden atribuir únicamente a la pobreza ni a la sordidez moral o social. En efecto, Jean-Paul Borel califica *Historia de una escalera* de “drama del amor frustrado”, por cuanto el elemento que provoca el desencadenamiento de las tragedias personales y la formación de los conflictos consiste en la “infidelidad al amor” de los protagonistas Fernando y Carmina. Ambos son personajes trágicos que deberán expiar, por ende, su “pecado de origen”.²

Como se sabe, en la representación teatral las informaciones son dadas al receptor (espectador) principalmente por el vector de la palabra. No obstante, ésta, al igual que otros sistemas de signos, viene a formar parte de lo que Roland Barthes denomina “una verdadera polifonía informacional”.³ Así pues, Tadeus Kowzan propone que existen trece sistemas de signos inherentes al teatro: la palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el traje, el accesorio, el decorado, la iluminación, la música, el sonido, y por último, el maquillaje y el peinado.⁴

En este ensayo, me propongo demostrar cómo el valor expresivo de tres sistemas de signos específicos denota la frustración profunda que experimentan

¹ En este ensayo, usaré la edición de Antonio Buero Vallejo, *Historia de una escalera*, R. Doménech, ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1987. Sobre el tema de la frustración en el drama véanse: J.P. Borel, “Buero Vallejo o lo imposible concreto histórico”, en *El teatro de lo imposible*, G. Torrente Ballester (trad.), Madrid, Guadarrama, 1966; pp. 231-232; R. Doménech, *El teatro de Buero Vallejo, una meditación española*, Madrid, Gredos, 1993; p. 91; G.G. Brown, *Historia de la literatura española: El siglo XX*, Vol. 6/1 Barcelona: Ariel, 1993; p. 258; S.Sanz-Villanueva, en *Historia de la literatura española: Literatura actual*, Vol. 6/2, Barcelona: Ariel, 1994; pp. 248-249. El planteamiento de la guerra civil es indirecto en la obra, ya que las referencias a la misma fueron censuradas en la *editio princeps* (ver: P. O'Connor, “Censorship in the Contemporary Spanish Theater and Antonio Buero Vallejo”, en *Hispania*, LII, 2 (mayo 1969), 283 y sigs.).

Agradezco a los Profs. Luce López-Baralt, María Teresa Narváez y Félix Córdova, del Departamento de Estudios Hispánicos de la UPR, las sugerencias pertinentes que emitieron con respecto a este ensayo, las cuales me permitieron mejorar considerablemente muchas partes del mismo.

² J.P. Borel, *op. cit.*; pp. 225-278.

³ R. Barthes, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix-Barral, 1967. Para más información acerca de la interrelación de los sistemas de signos y el teatro remitimos a: C. Peirce, *Philosophical Writings of Peirce*, J. Buchler, ed., Nueva York: Dover Publications, 1961; pp. 98-119; A. Artaud, *El teatro y su doble*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964; P. Bogatyrev, “Les signes du théâtre”, en *Poétique*, 8 (1971), pp. 517-530; P. Larthomas, *Le langage dramatique*, París, Librairie Armand Colin, 1972, p. 82; P. Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona: Paidós, 1980; p. 442; K. Elam, *The Semiotics of Theater and Drama*, Nueva York: Methuen, 1980; T. Kowzan, *El signo en el teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997, también recogido en M.C. Bobes-Naves, *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997; pp. 121-154; G. Deleuze, y F. Guattari, “Sobre algunos regímenes de los signos”, en *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 1997; pp. 117-153; E. Fischer, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1999.

⁴ Citado por L. García-Lorenzo, “Elementos paraverbales en el teatro de Buero Vallejo”, en *Semiología del teatro*, (Barcelona: Planeta, 1975), 105.

los personajes en la obra. He seleccionado el decorado, dado que, al decir de Anne Ubersfeld, “el escenario [vuelve] significativo todo lo que aparece en su espacio”;⁵ y también la gestualidad y la palabra. Sin embargo, cuando sea pertinente para el análisis, aludiré también a los demás signos que se relacionan con los tres citados. Luego, dedicaré la segunda parte de este estudio a la *metateatralidad* (‘teatro dentro del teatro’) y a sus efectos en la obra, es decir, cómo los personajes se convierten en espectadores de su propio drama de la frustración.

1. EL DECORADO: LA CASA DE VECINDAD, PENITENCIARÍA Y RATONERA

En *Historia de una escalera*, el espacio donde se desenvuelven y se codean los personajes es, al igual que sus vidas frustradas, hermético, viciado y sofocante. En la obra, efectivamente, se yuxtaponen tres zonas de confinamiento y de aislamiento: los cuatro apartamentos en los que residen los protagonistas, los dos rellanos y la escalera.

El principio de equivalencia o de permutabilidad de los paradigmas “casa” y “cárcel” se intuye, en nuestro drama, mediante la omnipresencia de la red semántica del encarcelamiento en las didascalias. Las acotaciones escénicas o didascalias forman parte de los *paratextos* (‘todo lo que precede y gira en torno al texto’), en la terminología de Gérard Genette, y éstos ejercen una función pragmática crucial con respecto al lector.⁶

La asociación metonímica casa/cárcel se evidencia, por ejemplo, en la acotación escénica que abre el Acto I:

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

⁵ A. Ubersfeld, *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1989, pp. 26-27.

⁶ Dada su posición estratégica, los *paratextos*, que preceden al texto, ejercen una función pragmática sobre el lector y le orientan hacia cierto tipo de lectura: G. Genette, *Paratexts, Thresholds of Interpretation*, J.E. Lewin, (trad.), Cambridge, NY: C.U.P., 1997.

Las didascalias de Buero Vallejo se caracterizan por el arte de la *descriptio* minuciosa y de auténtica fuerza plástica, la cual ha captado la atención de los especialistas en teatro. En efecto, Doménech la califica de “muy peculiar en [sus] textos dramáticos”, y Roberto Sánchez señala que: “[el puntillismo descriptivo del autor] no es mero capricho o manía, sino que responde a una visión pragmática del dramaturgo [...] a su celo por aclarar su propósito”. Véanse: Doménech, *op. cit.*, 41 y R.O. Sánchez, “Teatralidad y carpintería teatral: La simultaneidad en la obra de Buero Vallejo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, febrero/ marzo 1977, CVII, núm. 320-321, 395 y 397.

el segundo rellano hay dos puertas: dos laterales y dos centrales. Las distinguiremos, de derecha a izquierda, *con los números I, II, III, IV*.

1.1. DELIMITACIÓN DE LOS ESPACIOS DE CLAUSURA

En la cita *supra* destacan tanto la acumulación de verbos pertenecientes a la red semántica del encerramiento y de la tortura (“bordear”, “limitar”, “separar”, “terminar”, “enrejar”, “torcer”, “arrancar”, “romper”) como la proliferación de objetos metonímicos vinculables con el universo carcelario (la barandilla con sus barrotes, el hierro, la pared y la pequeña ventana lateral). Mas, sobre todo, resalta el uso anafórico del término “barandilla”, que se repite tres veces consecutivas y se asocia, progresivamente, con dichos verbos del encerramiento y de la tortura: 1) “La barandilla los bordea [...] y tuerce [...] limitando el primer rellano”; 2) “La barandilla lo separa a su izquierda del hueco de la escalera y a su derecha hay una pared”; 3) “La barandilla vuelve de nuevo y termina en el lateral izquierdo, limitando el segundo rellano”.

Por una parte, esta triple anáfora enfoca la atención del lector sobre la existencia misma de la barandilla (sinécdoque de la escalera) y, al personificarla como un verdugo, Buero la hace trascender a un “símbolo de la frustración por excelencia” en la obra.⁷ En otras palabras, la escalera y su barandilla, que pertenecen a un sistema de signos teatral (el decorado escénico), metaforizan todo aquello que los personajes no han logrado ni nunca lograrán alcanzar en la vida. El sempiterno movimiento del subibaja de la escalera se convierte en un reflejo del estancamiento individual y colectivo de los actantes en la sociedad vertical franquista, e incluso podemos añadir de su frustración sexual.⁸

Los personajes mismos realizan esta asimilación entre signo y símbolo, mediante un discurso alienado e iterativo que se hace eco del discurso anafórico de las didascalias de Buero. Durante una discusión con Urbano, por ejemplo, Fernando niega la capacidad natural de la escalera de conducir de un espacio a otro, y revela cómo ésta última se ha tornado, al igual que su vida, infernalmente circular:

Hemos crecido sin darnos cuenta, *subiendo y bajando la escalera*, rodeados siempre de los padres, que no nos entienden; de vecinos que murmuran de nosotros y de quienes

⁷ Doménech, *op. cit.*, p. 95.

⁸ Sobre la relación entre signo y símbolo, remitimos a C.G. Jung, *The Abstracts of the Collected Works of C.G. Jung*, (Princeton: Princeton University Press, 1976), Vol. 8, 91; F. Fordham, *An Introduction to Jung's Psychology*, (Harmondsworth: Penguin, 1968); D. Sharp, *Jung's Lexicon: A primer of Terms and Concepts*, (Toronto: Inner City Books, 1991). Es posible, sobre la base de las muy conocidas teorías psicoanalíticas freudianas –en las que la escalera simboliza el canal vaginal de la mujer, y el movimiento ascendente y descendente el coito– referirnos a la frustración sexual de los personajes. En efecto, en el Acto II, Fernando y Urbano se casan con mujeres que no los desean o a quienes no desean sexualmente. Fernando siente repulsión hacia Elvira su esposa, y Carmina no siente atracción física ninguna hacia Urbano sino solamente gratitud. Asimismo, Paca asevera que su marido y ella se acuestan a oscuras, porque “a nuestra edad, para lo que hay que ver...” (Acto I, 57).

murmuramos... Buscando mil recursos y soportando humillaciones para poder pagar la casa, la luz, y las patatas... Y mañana, o dentro de diez años que pueden pasar como un día, como han pasado estos últimos... ¡sería terrible seguir así! *Subiendo y bajando la escalera, una escalera que no conduce a ningún sitio.*⁹

Por otra parte, además de la dimensión simbólica que la barandilla adquiere en el drama, aquélla delimita también las tres zonas de clausura que son los rellanos, la escalera y los apartamentos. Estos tres lugares se subdividen también en dos tipos de espacios de clausura: uno “colectivo” y el otro “individual”.

Los dos rellanos y la escalera de la casa de vecindad forman parte del espacio de encerramiento “colectivo”.¹⁰ Dicho espacio, compartido por todos los residentes, es visible para el espectador e imaginable para el lector, y ambos lugares consisten en el centro neurálgico de las interrelaciones de los vecinos. En efecto, ahí es donde los personajes se encuentran, socializan, fuman, dialogan; se espían y se critican los unos a los otros; comparten sus secretos, sus alegrías, sus disgustos y sus penas; se declaran el amor, el odio y la guerra. Contradictoriamente, nos hallamos, pues, ante un espacio limitado pero de intercambios constantes y múltiples (verbal, cultural, social, etc.).

Cada vivienda, a su vez, consiste en un espacio de confinamiento “individual”, y la puerta de cada una de ellas —numerada como en una cárcel— constituye una frontera entre las áreas de clausura “colectiva” e “individual”. Dado que los “presos” se reservan el derecho de entrada para los extraños o los demás vecinos en sus “ratoneras”, éstas vienen a ser simultáneamente: a) un espacio aislador; b) un espacio de protección contra los invasores; c) un refugio para las víctimas de las tragedias de la vida.¹¹

1.2. INTERRELACIONES DEL ESPACIO Y LA HISTORIA (DE LA ESCALERA)

Los apartamentos son unas “celdas” *in absentia* porque, en nuestro drama, la acción se desarrolla siempre en el quicio de los apartamentos, los rellanos o la escalera. El público nunca tiene acceso directo a las tragedias personales que viven los personajes en el secreto de sus “mazmorras”. En efecto, las anécdotas que suceden dentro de cada vivienda son retransmitidas indirectamente

⁹ Buero Vallejo, *op. cit.*, 1987, Acto I, 48.

¹⁰ En su catalogación del espacio teatral en la obra de Buero, Jovita Bobes-Naves incluye este espacio escénico en la categoría de “espacio real común” o “de convivencia”: J. Bobes-Naves, *Aspectos semiológicos del teatro de Buero Vallejo*. Kassel: Reichenberger, 1997, 170.

¹¹ Por ejemplo, el cobrador de la luz, un personaje amenazador y extraño a la casa de vecindad, puede circular libremente a través del espacio del confinamiento *colectivo* (la “penitenciaría”). Sin embargo, dicho personaje tiene el acceso vedado a los apartamentos, y aunque aporrea con impaciencia a las puertas de las “celdas”, no puede pasar el quicio. De la misma forma, un vecino puede permitir la entrada de otro vecino en su propio espacio de clausura, como una manifestación de solidaridad ante una tragedia ocurrida; y en otras ocasiones, la penetración de algún personaje en la celda de otro puede ser por motivos del cumplimiento hipócrita de un acto social, como la presentación de las condolencias de Elvira a Carmina y a su madre.

al receptor, por medio de los diálogos que los actantes enuncian dentro del perímetro de confinamiento “colectivo” (el rellano y la escalera). Estos fragmentos de información constituyen *indicios*, en la terminología de Barthes, y Cándido Pérez-Gallego asevera que: “[los indicios] plantean ciertas hipótesis sobre el futuro, [las cuales] llegan al escenario, y por ende, tendrán que operar en él dando lugar a resultados próximos”.¹²

Al respecto, resulta interesante el caso de don Gregorio, un personaje hastiado por su vida de jubilado y la pensión miserable que devenga, el cual no halla razones válidas para salir de su “calabozo” hacia el espacio de encerramiento “colectivo”. El público conoce la existencia de Gregorio sólo por medio de las conversaciones de los vecinos, ya que, cuando éstos inquieran acerca de su estado de salud, Generosa retransmite *ad pedem litterae* el discurso automatizado, iterativo y neurótico que denota la depresión profunda de su marido.¹³ El reciclaje del discurso de Gregorio por Generosa estriba en un *indicio* que permite enlazar los Actos I-II, y aunque el Acto II se abre con una elipsis temporal explícita en la didascalia (“han transcurrido diez años que no se notan en nada...”),¹⁴ no nos sorprende para nada la partida del féretro de don Gregorio.

Ahora bien, aunque la muerte de este actante invisible era un factor ineluctable para la continuación de la *historia* (la desesperación precipita la boda de su hija Carmina con Urbano), este último *coup de théâtre* se origina, sobre todo, en la violación del orden carcelario inicial por los actantes, o sea, en la permutación de los espacios de confinamiento “individuales”. En efecto, según el orden propio de una sociedad patriarcal, se suponía que al deceso de su padre, Pepe (el hijo mayor) fuese la nueva cabeza de familia. No obstante, durante el decenio transcurrido bajo silencio, ese “chulo indecente y vago” —como lo apodan los demás personajes— consiguió seducir y convivir con su vecina Rosita en otro piso del rellano; mientras que Fernando, traicionando a Carmina, se mudó al apartamento de Elvira tras casarse con ella por dinero.¹⁵

¹² C. Pérez-Gallego, “Dentro-fuera y presente-ausente en teatro”, en *Semiología del teatro*, Barcelona: Planeta, 1975, p. 145.

¹³ “¿Y el Sr. Gregorio? [...] Muy disgustado, hijo. Como lo retiran por la edad... Y es lo que él dice: ‘¿De qué sirve que un hombre deje los huesos conduciendo un tranvía durante cincuenta años, si luego le ponen en la calle?’ Y si le dieran un buen retiro... Pero es una miseria, hijo; una miseria [...]” (Acto I, p. 53). Y más adelante: “¿Y el Sr. Gregorio, cómo va? Muy disgustado, el pobre. Como lo retiran por la edad... Y es lo que él dice: ‘¿De qué sirve que un hombre deje los huesos durante cincuenta años conduciendo un tranvía, si luego le ponen en la calle?’ Y el retiro es una miseria, Paca. Ya lo sabe usted [...]” (Acto I, p. 58).

¹⁴ Buero Vallejo, *op. cit.*, Acto II, p. 62.

¹⁵ Existen también casos en los cuales los personajes son los heraldos de su propia muerte. Estos anuncios, relativos a las causas de la futura defunción, ejercen dos funciones en la obra. Primero, traen del bastidor a las candilejas del escenario los secretos vergonzosos escondidos en las alcobas de los apartamentos, y que están, por ende, fuera de nuestro alcance. Y segundo, constituyen un enlace lógico entre los actos. Por ejemplo, tenemos la “crónica de una muerte anunciada” de Juan, el cónyuge de Paca. Este personaje se encuentra muy afectado por el matrimonio de su hija Rosa

A la luz de los análisis que preceden, podemos plantear tres hipótesis acerca de la interrelación del decorado y la macroestructura circular de *Historia de una escalera*. Primero, todo intento de permutación o de alteración del signo teatral que es el decorado (eje paradigmático), como las mudanzas de los vecinos de un piso a otro, repercute en la modificación del desarrollo de la *historia* (eje sintagmático).

Segundo, la única vía escapatoria de la casa de vecindad, para los “prisioneros” de la primera generación, ha consistido en romper el círculo vicioso y bajar la escalera por última vez, pero, eso sí, encerrados en sus propios ataúdes.¹⁶ Desde este punto de vista entra en pleno funcionamiento la simbología de la escalera como un “punto de relación entre dos mundos”,¹⁷ y explica el protagonismo que la misma adquiere en el título de la obra. En este drama la historia es la de un actante, la escalera, porque ésta hace la *historia*. Así pues, la escalera, espacio de confinamiento “colectivo”, se metamorfosea en un espacio de transición entre la vida miserable en la casa de vecindad y la muerte liberadora, pero no redentora. El simbolismo bíblico de la escalera, como punto de contacto entre los mundos terrenal y celestial en la visión del patriarca Jacob, no funciona aquí. El único movimiento al que asistimos es el de un féretro descendente, que nuestra cultura occidental interpreta como un descenso al Hades.

Por último, las defunciones de los personajes consisten en unos eslabones que garantizan la continuidad de la historia (de la escalera). En efecto, cuando uno de los personajes muere, es reemplazado *illico* por dos tipos de nuevos integrantes, a saber: los “presos por nacimiento” y los “presos por agregación”. Los “presos por nacimiento” son los hijos de los personajes, como Fernandito, Manolín o Carminita. En cuanto a los “presos por agregación”, éstos son los nuevos vecinos del Acto III, los cuales no forman parte integrante de la comunidad de vecinos (se niegan a relacionarse con los personajes nacidos y criados en la casa de vecindad).

2. DE LOS “GESTOS SIGNIFICANTES” EN *HISTORIA DE UNA ESCALERA*

En su artículo “Elementos paraverbales en el teatro de Buero Vallejo”, Luciano García-Lorenzo resume las teorías de Pierre Larthomas acerca de la

con Pepe, un chulo sinvergüenza y vividor, que la maltrata tanto física como psicológicamente (la amenaza con abandonarla si ella no lo mantiene). En un intercambio con su hija Trini, Juan predice su muerte prematura en el Acto III a causa del escándalo familiar y social que Rosita ha provocado: “Me duelen muchas cosas [...] Esto me matará” (Acto I, pp. 63-64).

¹⁶ “Ya he visto arrancar muchos coches fúnebres en esta vida [...] ¿Te acuerdas del de doña Asunción? Fue un entierro de primera, con caja de terciopelo [...] Aunque el entierro de don Manuel fue menos lujoso” (Acto II, p. 63) “Mi Juan subía [la escalera] de dos en dos... hasta el mismo día de morirse [...] ¡Pobre Generosa! ¡Ni los huesos quedarán!” (Acto III, pp. 83-84).

¹⁷ J.E. Circlot, *Diccionario de símbolos tradicionales*, Madrid: Siruela, 1997, p. 193.

kinésica ('estudio de los gestos') en cualquier tipo de intercambio verbal.¹⁸ Retomando el resumen de nuestro predecesor, dejaremos establecido que: a) los gestos no tienen un valor significativo por sí mismos; b) los movimientos más acusados sirven para subrayar la expresión verbal; c) existen gestos concomitantes con el habla y afines con ella (como acompañar un "no" con un ligero movimiento de la cabeza o del dedo índice); d) los gestos pueden terminar y cerrar la expresión oral (o sea, reemplazan las palabras); e) a veces, se puede usar únicamente el gesto, por lo cual éste adquiere un significado por sí mismo, y manifiesta más fuerza expresiva y elocuencia que el discurso oral (por ejemplo: en nuestra cultura occidental colocar el dedo índice en la sien expresa la idea de la locura).¹⁹

Dramáticamente hablando, los gestos se clasifican según las categorías siguientes: los *gestes d'accompagnement* ('gestos de acompañamiento') que corroboran la expresión verbal del emisor; los *gestes de prolongement* ('gestos de prolongamiento') que completan, tras una intervención oral, los sentimientos o actitudes en esa intervención iniciados. Por último, los *gestes de remplacement* ('gestos reemplazantes') se usan en lugar de las palabras y, por lo general, pasan inadvertidos para el público pero no para un lector advertido. En efecto, según Larthomas y Wespi, "[los gestos reemplazantes] ofrecen al lector algún tipo de información, una serie de referencias, que [...] anticipan simbólicamente el desarrollo e incluso el desenlace de la obra".²⁰ Este último punto ha captado mi atención y analizaré *Historia de una escalera* desde esta perspectiva.

Como si se tratase de un gesto supersticioso, los personajes (por dirección explícita de las didascalias) siempre tocan la barandilla de la escalera en los momentos de fuerte tensión dramática en la obra. De ahí que ese gesto, en apariencia anodino, se convierta en un "gesto signifiante" y que la interpretación atribuible al mismo dependa del instante (contexto) cuando es llevado a cabo. Por lo general, cada vez que los personajes tocan o mencionan la barandilla, símbolo del encarcelamiento, ésta les recuerda las limitaciones, la sordidez y la frustración perpetua de su existencia. En este ensayo, no obstante, me ocuparé de las relaciones gesto/significado siguientes: el amor imposible y la tentativa de evasión.

¹⁸ García-Lorenzo, *op. cit.*, pp. 106-107. Sobre el tema de la kinésica el autor remite a R. Birdwhistell, *Introduction to Kinesics. An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*, (Washington: Foreign Service Institute, Department of State, 1952); F. Poyatos, "Kinésica del español actual", en *Hispania*, 53, 1970 (sept.), p. 444, y del mismo autor, "Paralenguaje y kinésica del personaje novelasco: nueva perspectiva en el análisis de la narración", en *Prohemio*, III, 1972 (sept.), pp. 291-307; E. Torrego, "Lingüística y cinésica", en *Revista de filología española*, LIV, 1971, pp. 145-159.

¹⁹ García-Lorenzo, *op. cit.*, 1975, pp. 106-107.

²⁰ García-Lorenzo, *ibíd.*, pp. 107-108. El estudioso cita a Larthomas, *op. cit.*, p. 88, y asimismo, a H.V. Wespi, "Die Geste als Ausdrucksform und ihre Beziehungen zur Rede", en *Romanica Helvetica* (Berne:1949).

2.1. BARANDILLA Y AMOR IMPOSIBLE

En las didascalias de *Historia de una escalera*, el acto de tocar la barandilla es asociable con el concepto del amor imposible. En efecto, los actantes siempre tienen un contacto físico con la barandilla (la tocan, se apoyan o se recuestan sobre ella) antes de entablar alguna conversación con un ser amado inaccesible. Algunas veces, este gesto se concatena también con unas indicaciones de Buero acerca del juego de la mirada de los actores u otros gestos que denotan su estado de ánimo (rabia, repulsión, desánimo, etc.).

Aunque los tocamientos de la barandilla pueden pasar desapercibidos para un espectador, esto no es así para un lector advertido, quien puede observar el retorno cíclico de un leitmotiv en las acotaciones escénicas: “se apoya/se recuesta en la barandilla”. Vamos a verificar esta hipótesis en el Acto I.

Antes de declarársele a Carmina, a la que ama desde su infancia, Fernando “*se apoya en la barandilla* y sigue con la vista la bajada de la muchacha por la escalera” (44). La barandilla, objeto metonímico del universo carcelario, mantiene a Fernando atrapado tras sus barrotes y, por ende, le impide acercarse al objeto de su deseo. Al bajar la escalera mientras Fernando está tocando la barandilla, Carmina, pues, se aleja de él no sólo física sino también simbólicamente, como demostraré a continuación.

En efecto, la escena del descenso de Carmina tiene una simetría perfecta, como en un juego de espejos, con la escena del ascenso de la escalera por parte de Elvira (el tercer elemento del triángulo amoroso) del brazo de Manuel, su adinerado padre. Según indican las didascalias, Fernando, quien está observando la aproximación de Elvira, toca dos veces la barandilla en esta ocasión: “*Fernando se recuesta en la barandilla* y mira [...] Don Manuel y Elvira suben [...] Hace un mal gesto y *se apoya en el pasamanos*” (52-53).

El hecho de que Fernando toque la barandilla en las dos escenas se convierte en un “anclaje gestual” que permite vincularlas, y esta hipótesis se refuerza en que ambas escenas contienen unos movimientos escénicos opuestos: el descenso/ascenso de la escalera y el distanciamiento/acercamiento de Fernando. Los movimientos escénicos especulares (‘invertidos’) de las actantes Carmina y Elvira corresponden a la conmutación de dos paradigmas axiológicos en el eje sincrónico: el amor desinteresado y sincero (Carmina) abdica a favor del amor interesado y falso (Elvira). La sustitución de un paradigma axiológico por otro explica, por ende, la alteración en la continuación de la *historia* (eje diacrónico) y el engranaje de las desgracias venideras.

Ahora bien, la subida triunfal de la escalera por Elvira consiste solamente en una victoria aparente, por cuanto ha sido obtenida por medio de un poderoso adjutor: la billetera paternal. Los gestos significantes que acompañan esta progresión ascendente se tornan, pues, en *indicios* para predecir la continuación de la *historia*: “Suben. Elvira se vuelve con frecuencia para mirarle. El [Fernando] está de espaldas” (53). El lenguaje corporal de los protagonistas

denota, en este caso, que aunque el dinero de don Manuel logrará acercar a Elvira a Fernando, su relación se basará sobre la incomunicación. Ella busca el contacto visual con él, pero Fernando le da la espalda (un gesto humillante).

Unas escenas más adelante, Elvira también se apoya en la barandilla —auténtico objeto maldito para los amantes— antes de dirigirse a Fernando, su capricho imposible: “*Elvira [...] se apoya en la barandilla. Él finge no verla. Ella le llama por encima del hueco [de la escalera]*” (54). Tanto el diálogo de sordos que sigue como los “gestos reemplazantes” de los actantes, se convierten en un prelude de las peleas domésticas de los Actos II y III en las que, sistemáticamente, Elvira le reprochará a Fernando haberse casado con ella por interés.²¹

Los contactos con la barandilla, en los momentos de clímax, se vinculan también con unos estados de ánimo que, como lectores, las adjetivaciones de las didascalias nos ayudan a interpretar. En efecto, cuando ve a Elvira acercarse a él, Fernando “hace un *mal* gesto” que denota la repulsión física que siente hacia ella.²² En cambio, a diferencia de este ademán agresivo, cuando ve a Carmina, Fernando hace un gesto que denota su abulia y cobardía para alcanzar lo que desea. Por eso mismo, Doménech y otros especialistas de la obra de Buero suelen tacharlo de “falso personaje contemplativo”.²³ Por indicación de la didascalia, “*abrumado, [Fernando] llega a recostarse en la barandilla*” (59).

El lenguaje corporal se hace portavoz de unos sentimientos que el espectador no puede adivinar a menos que el personaje los exprese en voz alta (dada la “subordinación casi total del teatro al diálogo”).²⁴ El gesto de Fernando es, pues, concomitante con su estado anímico abrumado. Y dado que “recostarse” consiste en una inclinación de la parte superior del cuerpo, la gestualidad del protagonista denota aquí la actitud de un vencido: se acerca a la barandilla, metonimia del espacio carcelario, y, en un acto de rendición, se inclina hasta que su cuerpo la toque.

En resumen, tanto los movimientos escénicos invertidos de los personajes como el subibaja de la escalera confieren a nuestro drama una estructura

²¹ Las réplicas de Elvira son claras: “¡Qué caro te cotizas! (*pausa*) [...] ¡Qué poco te cuesta humillar a los demás! ¡Es muy fácil presumir y despreciar a quien nos quiere, a quien está dispuesto a ayudarnos... A quien nos ayuda ya... Es muy fácil olvidar esas ayudas”: Buero Vallejo, *op. cit.*, Acto I, p. 54.

Resulta muy significativo que el ser amado siempre se ubique cerca o frente al hueco de la escalera, cuando el amante toca el pasamanos. El hueco de la escalera, que permanece un espacio inaccesible e invisible para el espectador, simbolizaría, pues, el “abismo amoroso” infranqueable que existe entre ellos.

²² Como lo manifestará a Carmina en la escena de clausura del Acto I, Fernando se siente como un “objeto sexual” cuyos favores Elvira quiere comprar; y de ahí nace su odio hacia la muchacha adinerada: “¡La detesto [a Elvira]! Quiere cazarme con su dinero. ¡No la puedo ver!”: Buero Vallejo, 1987, Acto I, p. 60.

²³ Doménech, en Buero Vallejo, *op. cit.*, Prólogo, 1987, p. 15.

²⁴ P. Bogatyrev, “Les signes du théâtre”, en *Poétique*, 8, 1971, pp. 517-530 (citado por García-Lorenzo, *op. cit.*, 1975, p. 105).

especular, y nos permiten visualizarlo, gráficamente, como un “tríptico de espejos”. En éste, los paneles laterales, es decir, los Actos I y III (más breves que el Acto II) consisten en la inversión o el reflejo especular el uno del otro: el ascenso simbólico de Elvira en el Acto I, se refleja en el descenso simbólico final de Fernando en el Acto III. En cuanto al Acto II, el más extenso de los tres, éste consiste en un punto de enlace entre ambos paneles extremos. Dicho Acto contiene, en efecto, una exposición adicional de eventos y conflictos en ciernes que se exacerbarán en el Acto III (como la bronca final entre todos los vecinos).²⁵

2.2. BARANDILLA Y REBELIÓN

La barandilla también puede ser tocada para significar un intento de rebelión. Esto se da por parte de los “presos por nacimiento”, como son los hijos de los “prisioneros” de la segunda generación: Fernandito (el hijo de Fernando y Elvira) y Carminita (la hija de Urbano y Carmina). Ambos jóvenes no han escogido ese lugar de residencia que conduce a la frustración, sino que lo han heredado de sus padres, y aquéllos están pagando las consecuencias de la inercia de los que nunca huyeron de la casa de vecindad.

Fernandito y Carminita son víctimas expiatorias del “pecado de infidelidad” contra el amor —el término es de Borel— de sus progenitores, y sufren junto con ellos las consecuencias de su traición de origen al amor. La elección de unos valores erróneos por parte de los padres, en el principio de la obra, convierte a éstos en un obstáculo para el amor de sus hijos. Y, en cierta manera, la estructura “irónica” de la obra, como la califica Anderson,²⁶ hace que los personajes de las primeras generaciones reproduzcan los mismos esquemas de sufrimiento en su prole. Por lo tanto, además de padecer por su condición de “presos”, Fernandito y Carminita sufren a causa de las prohibiciones que les imponen sus padres y la casa de vecindad como comunidad organizada. No obstante, y al contrario de los demás “prisioneros”, ellos sí se piensan rebelar.

En el Acto III aparece por primera vez Carminita, a quien Buero tacha con cariño de “atolondrada chiquilla”. Como su madre treinta años atrás (cf. Acto I, 3), la moza baja también la escalera bajo la mirada atenta de su novio Fernandito. La “historia de la escalera” se repite, pues, con los hijos, pero Carminita no se asemeja a su madre en lo que atañe a su carácter domesticado y sumiso. En efecto, auténtica encarnación de los valores tradicionales y conservadores de la mujer en el seno de la sociedad patriarcal que promocionaba el franquismo,

²⁵ El Acto II incluye, entre otros eventos, el nacimiento de Fernandito, que en el Acto III se enamorará de Carmina, la hija de Carmina y Urbano (la relación entre ambos provocará la explosión final entre todos los vecinos); las peleas domésticas constantes de Fernando y Elvira, y también las de Rosita y Pepe; y por último, el noviazgo —dictado por motivos económicos— de Carmina y Urbano.

²⁶ F. Anderson, “The ironic structure of *Historia de una escalera*”, en *KRQ*, XVIII, marzo 1971, pp. 223-236.

Carmina iba persiguiendo a su madre para entregarle la cacharra de leche que ésta había olvidado. Generosa, a su vez, se enorgullecía de las cualidades domésticas de su hija Carmina, que ensalzaba ante los hombres del edificio.²⁷

La actitud de Carminita, en cambio, es muy diferente de la de su madre. Mientras va bajando, la muchacha tararea y golpea la barandilla con fuerza. Tanto este “gesto significativo” como la actitud rebelde, burlona y despreocupada de Carminita provocan los regaños de su abuela Paca. La respuesta socarrona de la joven ante la agresión verbal de la anciana no se hace esperar:

CARMINA, HIJA. —Hasta luego abuela. (*Avanza dando fuertes golpes en la barandilla, mientras tararea.*) La, ra..., la, ra, ra...

PACA. —¡Niña!

CARMINA, HIJA. (*Volviéndose.*) ¿Qué?

PACA. —No des así en la barandilla. ¡La vas a romper! ¿No ves que está muy vieja?

CARMINA, HIJA. —Que pongan otra.

PACA. —Que pongan otra... Los jóvenes, en cuanto una cosa está vieja, sólo sabéis tirarla. ¡Pues las cosas viejas hay que conservarlas! ¿Te enteras?

CARMINA, HIJA. —A ti, como eres vieja, te gustan las vejeces.²⁸

De una parte, la escaramuza en torno a un tema como la vejez de una pobre barandilla y el respeto que toda persona le debe, tan sólo cobra sentido si la analizamos desde la perspectiva de los “gestos de reemplazo”. Y es que al “golpear la barandilla con fuerza”, Carminita está acometiendo contra el objeto metonímico que simboliza el confinamiento en la casa de vecindad, con su ristra de limitaciones y de prohibiciones heredadas de sus padres. Cada golpe en la barandilla implica que, inconscientemente, el personaje desea verla derribada con todo lo negativo y prohibitivo que aquélla simboliza en todos los aspectos (emocional, social, económico, sexual, etc.). En sus propias palabras, la joven desea “que pongan otra barandilla”, lo que supondría un cambio en las reglas de funcionamiento de la penitenciaría y que son inherentes a lo sucedido en la misma escalera décadas atrás.

De otra parte, el discurso moralizador de Paca ensancha el sesgo ideológico existente entre una “prisionera” de la primera generación y otra de la tercera generación: conservador por un lado y revolucionario por el otro. La amenaza de ruptura del equilibrio que Paca siempre ha conocido, representado por la barandilla vetusta y sus reglas anticuadas, hace que la anciana recurra a un discurso de carácter imperativo para dirigirse a su nieta (“las cosas viejas hay que conservarlas”). No obstante, su pregunta (“¿te enteras?”), un acto ilocutorio

²⁷ “Carmina es nuestra única alegría. Es buena, trabajadora, limpia...”: Buero Vallejo, *op. cit.*, 1987, Acto I, p. 53.

²⁸ Buero Vallejo, *op. cit.*, 1987, Acto III, p. 89.

del lenguaje que requeriría una respuesta afirmativa en señal de sometimiento por parte de Carminita,²⁹ no obtiene el resultado esperado. En efecto, la moza le contesta no sin descaro: “A ti, como eres vieja, te gustan las vejeces”, o sea, la muchacha le está indicando a su abuela que ella, al ser joven, no se puede someter a esos ideales, criterios y reglas obsoletos que regían la vida de los “prisioneros” de las primeras generaciones.

En las palabras de Jeriz Grotowski, “el teatro se define por lo que sucede entre el espectador y el actor”, de ahí que cobre importancia el lenguaje gestual.³⁰ En el caso de *Historia de una escalera* concluimos que existe una relación estrecha entre el violento “gesto de reemplazo” y el discurso rebelde de Carminita. Es más, dado que el gesto precede al discurso, el segundo se convierte en un anclaje interpretativo para el primero.

3. JUEGOS DE ESPEJOS

La *mise en abyme* (traducible por ‘abismación’), fenómeno de duplicación en el seno de una obra literaria, estriba, según la definición del novelista francés André Gide, en la “reducción de la *historia* a la escala de los personajes”.³¹ En su estudio magistral *The Mirror in the Text*, Lucien Dällenbach redefine el concepto de la *mise en abyme*, como “any internal mirror that reflects the whole of the narrative in simple, repeated or ‘specious’ (or paradoxical) duplication”.³²

Dällenbach expone asimismo cinco condiciones para que opere la “abismación” en una obra literaria, pero sólo retendré tres de ellas que son pertinentes para mi análisis: 1) la existencia de una relación de homonimia entre los

²⁹ O. Ducrot y T. Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1974, entrada “Hechos del lenguaje”.

³⁰ J. Urrutia, “De la imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario”, en *Semiología del teatro*, Barcelona: Planeta, 1975, p. 277.

³¹ A. Gide, en J. Dubois, F. Edeline, T. Klinkenberg, et al., *Réthorique générale*. París: Larousse, 1970, pp. 191-192. El novelista francés usó el término de *abyme* tomándolo de la heráldica, en el que un escudo tiene en su interior un escudo idéntico (en sus palabras, “le centre de l’écu lorsqu’il simulait lui-même un autre écu”). La expresión *mise en abyme*, no obstante, fue acuñada por C.E. Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, París: Seuil, 1950, pp. 269-278. Véase asimismo B. Dupriez, *Gradus: Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, París: 10/18, 1984, entrada “Miroir”, pp. 293-295; A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel, 1998, entrada “Mise en abîme”, p. 269. De otra parte, el crítico francés Jean Baudrillard identifica, en la metáfora del espejo, cuatro funciones de la imagen: a) “espejo” de una realidad; b) disfraz o corrupción de una realidad; c) máscara de la ausencia de una realidad; d) simulacro que se refiere sólo a sí mismo (Baudrillard, *Simulations*, P. Fass, P. Peller y P. Beitchman, (trads.), Nueva York: Semiotext, 1983. El crítico es citado por P. O’Connor, *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*. Madrid: Fundamentos, 1996, p. 59.

³² L. Dällenbach, *The mirror in the Text*, J. Whiteley, y E. Hughes, (trads.), Chicago: UCP, 1989, p. 43. La duplicación textual se manifiesta de tres formas: la *duplicación simple* (relación de similitud entre una secuencia y la obra que la incluye); la *duplicación infinita* (la secuencia “gemela” contiene, a su vez, una secuencia que..., etc.); y por último, la *duplicación “aporética”* (la obra está contenida en una secuencia que contiene): Dällenbach, *ibíd.*, p. 35.

personajes del macro-relato y del micro-relato insertado; 2) la reaparición de un mismo decorado o escenario evocador; 3) la repetición textual de una o más expresiones vinculadas con el macro-relato.³³ Podemos añadir a estos criterios otro de Jean Ricardou, y es que el relato especular (micro-relato) nunca puede exceder en extensión al macro-relato que refleja.³⁴

Historia de una escalera juega incesantemente con los espejos. Tanto el título de la obra como el epígrafe dejan establecidas las reglas del juego.³⁵ Ahora bien, ¿cómo opera la “abismación” en varios segmentos del drama? ¿Acaso denota la especularidad textual la frustración de los actantes? Vamos a verlo continuación.

3.1. ESPEJOS Y ESPEJISMOS EN *HISTORIA DE UNA ESCALERA*

La incorporación de los hijos Fernandito y Carminita a la casa de vecindad permite que la diégesis, en *Historia de una escalera*, se duplique o se desdoble. Este efecto de “abismación” se hace posible mediante: la identificación homonímica de los personajes padres e hijos; la presencia de un mismo decorado (la escalera); y por último, el retorno de unas réplicas idénticas. El cumplimiento de estas tres condiciones en la escena final del Acto III hace que la misma sea vinculable con la escena final del Acto I.

La duplicación textual, en este caso, me permite reforzar la hipótesis que presenté anteriormente, relativa a la estructura de la obra como un tríptico de espejos (los paneles extremos del tríptico, los Actos I y III, se reflejan el uno al otro). En efecto, treinta años más tarde, regresamos al punto de partida, al lugar mismo donde vuelve a iniciarse el círculo vicioso que representa la existencia de los personajes.

El ocaso moribundo de los padres y el amanecer abortado de los hijos se fusionan mediante el trágico reciclaje, casi palabra por palabra, del discurso de los progenitores, sin que los hijos lo hayan ni siquiera oído mencionar (éstos ignoran todo del noviazgo de sus padres). El careo de ambos enunciados, que separan tres décadas, muestra que los hijos planean la misma existencia feliz que sus padres fuera de la “cárcel”.³⁶

Fernandito, al igual que Fernando, conceptúa la salida de la casa de vecindad por medio del trabajo y del estudio como una vía escapatoria de la

³³ Dällenbach, *ibíd.*, p. 46.

³⁴ J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, París: Seuil, 1967, p. 269.

³⁵ En efecto, tanto el tema como la trama de nuestro drama consisten en la ampliación de estos paratextos. La historia es la de un actante (la escalera) y el epígrafe recoge las palabras del profeta Miqueas VII, p. 6: “Porque el hijo deshonor al padre, la hija se levanta contra la madre, la nuera contra su suegra: y los enemigos del hombre son los de su casa”. Sin duda, esta amarga profecía asienta que todo está preescrito y cortocircuita la esperanza de un *happy end* para nuestro drama. También nos conciencia acerca de la dimensión teleológica a la que tiende la obra.

³⁶ Demostraremos este punto por medio de una tabla comparativa:

sordidez y del estancamiento social. También será él una puerta de salvación para su dulcinea: “Saldré de aquí [...] y te salvaré a ti. Vendrás conmigo” (103). Carminita, así como Carmina en el Acto I, se limita a asentir, entusiasmada, a ser partícipe del mismísimo plan de redención quijotesco que Fernando y Fernandito han previsto para ellas (“¡Qué felices seremos!” se exclamaba la madre ilusionada, y en eco contesta la hija: “¡Fernando! ¡Qué felicidad!”).

Sin embargo, ya lo sabemos, no hay escapatoria definitiva de la casa de vecindad si no es por medio de la muerte. Los castillos hechos en el aire por esas mentes juveniles, desbordantes de optimismo y entusiasmo, nunca se harán realidad en la tierra.

En su libro *Aspectos semiológicos del teatro de Buero Vallejo* (1997), Jovita Bobes-Naves observa, con mucha razón, la importancia crucial que reviste la presencia de la lechera en el escenario al finalizar el Acto I. Tras haberle expuesto su plan de evasión, Fernando se inclina para besar a Carmina, pero, sin querer, le da una patada al objeto y lo vuelca. La leche se desparrama en el suelo y, en nuestra mente de receptores occidentales, la tradición simbólica “de la fábula de la lechera o el cuento de ‘doña Truhana’ [...] como antecedentes literarios le proporcionan valor al signo al anticipar el fracaso de tantos sueños fantásticos”.³⁷ Ahora bien, difiero de Bobes-Naves cuando asevera que la ausencia de la lechera, en la escena especular del Acto III, “abre perspectivas más halagüeñas para el cumplimiento de [los] sueños [de los hijos]”.³⁸

Para mí, al contrario, el patetismo inherente a *Historia de una escalera* aumenta con la presencia silenciosa de Fernando y Carmina en el escenario durante dicha escena especular. En ese momento preciso, los padres se convierten en espectadores de la función en la que actuaron treinta años antes,

RÉPLICAS DEL ACTO I (p. 61)	RÉPLICAS DEL ACTO III (p. 103-104)
FERNANDO.– Dejar para siempre los chismorreos, las broncas entre vecinos... Acabar con la angustia del dinero escaso [...] ¡Ayúdame tú!	FERNANDO, HIJO.– Dejar para siempre esta casa miserable, estas broncas constantes, estas estrecheces. Me ayudarás, ¿verdad?
FERNANDO.– Desde mañana voy a trabajar de firme por ti [...] Quiero salir de esta pobreza [...]y sacarte a ti.	FERNANDO, HIJO.– Carmina, voy a empezar en seguida a trabajar por ti. ¡Tengo muchos proyectos! Saldré de aquí [...] Y te salvaré a ti. Vendrás conmigo.
FERNANDO.– Escucha: voy a estudiar mucho, ¿sabes? Mucho. Primero me haré delineante. ¡Eso es fácil! En un año... Como para entonces ya ganaré bastante, estudiaré para aparejador. Tres años. Dentro de cuatro años seré un aparejador solicitado por todos los arquitectos. Ganaré mucho dinero. Por entonces tú serás ya mi mujercita, y viviremos en otro barrio, en un pisito limpio y tranquilo. ¿Quién sabe? Puede que para entonces me haga ingeniero [...]	FERNANDO, HIJO.– Emprederé muchas cosas. Primero me haré aparejador. ¡No es difícil! En unos años me haré un buen aparejador. Ganaré mucho dinero y me solicitarán todas las empresas constructoras. Para entonces, ya estaremos casados... Tendremos nuestro hogar, alegre y limpio..., lejos de aquí. Pero no dejaré de estudiar por eso [...] Entonces me haré ingeniero. Seré el mejor ingeniero del país y tu serás mi adorada mujercita...”

³⁷ Bobes-Naves, *op. cit.*, p. 239.

³⁸ Bobes-Naves, *ibíd.*, p. 240.

siendo ahora los protagonistas sus propios hijos. Al asistir, pues, al intercambio amoroso de los adolescentes ingenuos, los progenitores resabiados, petrificados y enmudecidos ante el enternecedor espectáculo, sustituyen el valor simbólico negativo inherente, por tradición, a la lechera volcada.

La presencia simultánea de los padres y de los hijos en el escenario provoca asimismo un choque frontal entre el presente y el pasado de la *historia*, el cual hace estallar el concepto lineal (diacrónico) que tenemos de la cronología. En efecto, en nuestra obra, el tiempo no es lineal sino circular: el ayer y el hoy son puestos en un nivel de sincronía, siendo la simultaneidad, según Eric Bentley, uno de los efectos escénicos más comunes en el teatro.³⁹ Por ende, dada la relación estrecha entre el tiempo y el espacio, la estructura de nuestro drama consiste en lo que la crítica francesa contemporánea llama un *anneau de Moebius* ('aro de Moebio'), es decir, un aro distorsionado que tiene sólo una faceta (el cual se suele representar con el símbolo: ∞).

El futuro no existe en *Historia de una escalera*, sino que se trata de un espejismo inalcanzable y abortado *ab ovo*. En esto disiento también de Bobes-Naves, quien plantea que la escena desdoblada en la obra representa el brote del optimismo y de la esperanza en un futuro mejor. En efecto, de la misma forma como Fernandito y Carminita han sido el mañana frustrado de Fernando y Carmina; la presencia silenciosa de los padres fracasados en la elaboración del plan de evasión de sus retoños, no solamente causa un impacto visual en el público, sino que anula también la credibilidad de los sueños dorados que acarician los jóvenes.

En las palabras acertadas de Sánchez, "la simultaneidad refleja en estos casos una tensión dramática entre la acción externa —lo que ocurre a los personajes— y la interna —lo que éstos piensan, sienten, temen, recuerdan [...]".⁴⁰ La visión de los hijos felices, que ignoran la presencia represiva de los padres, provoca en Carmina y Fernando un agrídulce sentimiento de nostalgia y de melancolía, mientras que el espectador revive, a su vez, la escena final del Acto I.

³⁹ Citado por Sánchez, *op. cit.*, 1977, p. 396.

Sobre la relación tiempo/ espacio en *Historia de una escalera*, analiza Bobes-Naves: "Los cortes del tiempo en tres presentes sucesivos aunque distanciados indica que nada cambia, únicamente el tiempo lo muda todo al mudar a las personas. Las ilusiones soñadas no se realizan solas, han de ejecutarlas los hombres e incapaces de hacerlas se reiteran situaciones que plantean en los adolescentes los mismos sueños, que poco a poco irán muriendo. Tiempo y espacio van en esta obra tan unidos como en el título, historia/ escalera, y se influyen mutuamente [...]": Bobes-Naves, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁰ Sánchez, *op. cit.*, p. 400. Dicen las didascalias: "[Fernandito y Carminita] 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 Vallejo, *op. cit.*, 1987, Acto III, p. 104.

3.2. LA OBRA A LA ESCALA DE LOS PERSONAJES

Los protagonistas de las primeras generaciones son conscientes de que los hijos encarnan aquellos hombres y mujeres que ellos fueron en el pasado, tanto en el aspecto físico como en el psicológico y el emocional. En el Acto III, la bronca final entre los vecinos se inicia a raíz de una discusión entre Urbano y Fernando sobre el noviazgo de su prole que ambos reprueban, y la riña es reveladora con respecto a la identificación total entre padres e hijos:

URBANO. —Te alegrabas de ver a tu hijo tan parecido a ti mismo... De encontrarle tan irresistible como lo eras tú hace treinta años [...]

FERNANDO. (*Fernando sube y se enfrenta con él*) —Mi hijo es una víctima, como lo fui yo [...].

URBANO. —Es él [Fernandito] a quien tienes que sujetar y encarrilar. Porque es como tú eras: *un tenorio* y un vago.⁴¹

En estas palabras, sin duda hirientes, empezamos a ver cómo se superponen los personajes de Fernando y Fernandito hasta formar uno solo. Los juegos temporales, entre las secuencias en pretérito imperfecto y aquellas en presente de indicativo, permiten que los personajes se fundan y se confundan en uno solo: “es como tú eras”, concluye Urbano. En otras palabras, Fernandito está sustituyendo a Fernando en el rol que éste jugó en el decorado de la casa de vecindad tres décadas atrás.

En lo que atañe a la especularidad de la obra con respecto al género dramático, no me parece anodina la asimilación espontánea que realiza Urbano, cuando insulta a Fernando con el nombre de un personaje paradigmático y tan popular del género teatral en el panorama literario español: don Juan Tenorio (“es como tú eras: un *tenorio* y un vago”).⁴² En mi opinión, esta réplica de Urbano es la que pone en funcionamiento, en el drama, el concepto de “abismación” como un juego de cajas chinas: el espectador real presencia un escenario en “tres dimensiones”, donde la escena que leen los hijos transforma a Carmina y Fernando en actores-espectadores de la función.⁴³

Por medio de la identificación Fernando/Tenorio, Urbano está indicando también que el comportamiento de Fernando está orientado y supeditado a las características propias de la figura de don Juan, tales como: la conquista incesante de corazones, la verborrea poética que le garantiza el éxito con las mujeres y el gusto innato por las riñas. Los demás actantes refuerzan esta

⁴¹ Buero Vallejo, *op. cit.*, Acto III, pp. 98-99. Los énfasis son nuestros.

⁴² Ni falta hace decir que la figura del donjuanismo también pertenece al contexto literario europeo y no sólo al género artístico teatral.

⁴³ Incluso, existe otro fragmento en el que Manolín se transforma en espectador de cine durante las discusiones de enamorados de Carminita y Fernando: “¡Qué entusiasmado estás con Carminita! [...] ¡Parecíais dos novios de película! (*en tono cómico*): ‘No me abandones Nelly! ¡Te quiero, Bob!’[...]”: Buero Vallejo, 1987, p. 92.

asimilación de los personajes Fernando/Tenorio en otros segmentos de la obra, al pintar al primero cariñosamente con los rasgos de un gran seductor, guapo, encantador y con labia poética.⁴⁴

Y es más, el propio Fernando, ante las recriminaciones de Carmina por sus incontables noviazgos, reconoce que las mujeres (excepto ella, por supuesto) han sido para él meros objetos sexuales destinados a mantener en alto, frente a sus pares masculinos, su reputación varonil. Sin embargo, en las réplicas de Fernando destaca el respeto que Carmina siempre le ha inspirado, el cual se origina en un amor genuino y no en una simple atracción física: le ofrece de entrada el matrimonio y no su lecho.⁴⁵

Por último, existe una red capilar de subtemas (o anclajes temáticos) que posibilitan cierto grado de intertextualidad entre *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla e *Historia de una escalera*. El respeto que sienten Fernando y don Juan por las mujeres que aman de verdad, permite que tanto Carmina como doña Inés rompan con las reglas del juego donjuanista de seducción por el mero gusto de seducir. No obstante, el precio de tan honorable amor es muy alto para ambas: doña Inés lo pagará con su vida, mientras que Carmina quedará sepultada en vida en el ámbito sentimental —por su incapacidad de volver a amar a otro hombre y lograr ser feliz junto a su marido.

Carmina y Elvira, las dos facetas invertidas del amor de Fernando (desinteresado e interesado) protagonizan a diario la misma tragedia emocional llena de amargura y de infelicidad. En efecto, Carmina tiene el corazón de Fernando y Elvira su cuerpo, pero una cosa, finalmente, no va sin la otra. Aunque comparten el mismo lecho, Fernando le es infiel a Elvira en su corazón y en su mente, y lo mismo sucede con Urbano: aunque posee el cuerpo de Carmina, ella nunca le ha entregado su corazón. La frustración, pues, opera también en los aspectos emocional y sexual en la obra.

En resumidas cuentas, la frustración en *Historia de una escalera* opera a través de los signos no verbales o paraverbales, como el decorado y los gestos. El análisis del espacio “carcelario” y de los movimientos de los personajes a través del escenario me ha permitido demostrar que éstos participan activamente tanto en la progresión como en la evolución de la *historia* (de la escalera). Asimismo, cada gesto y cada movimiento escénico reflejan tanto el montaje

⁴⁴ En las palabras de los personajes: “Escribe [...] poesías. ¡Más bonitas! Ya le diré que dedique una a Elvirita” (Acto I, p. 41); “Eso sabrá hacer él, hablar [...] Fernando os tiene sorbido el seso a todas porque es el chico más guapo de la casa” (Acto I, pp. 42-43); “Ya sé que eres un buen mozo con muchos éxitos. Y eso te perjudica; eres demasiado buen mozo. Lo que te hace falta es dejar todos esos noviazgos y enamorarte de verdad” (Acto I, p. 49); “Es que ese niño (Fernando) sabe mucha táctica se hace querer. ¡Como es tan guapo!” (Acto I, p. 58).

⁴⁵ Dice Fernando: “Tienes razón. Comprendo que no me creas. Pero un hombre... Es muy difícil de explicar. A ti, precisamente, no podía hablarte..., ni besarte... ¡Porque te quería, te quería y te quiero!”: Buero Vallejo, 1987, Acto I, pp. 59-60. Más adelante: “Dentro de cuatro años seré un aparejador [...] Ganaré mucho dinero. Por entonces tú serás ya mi mujercita, y viviremos en otro barrio [...]” (Acto I, p. 61).

circular de la obra como su estructura dramática especular, ya que ésta funciona a modo de un tríptico de espejos. En nuestro drama, los juegos de espejo se llevan a cabo también en el seno del discurso, con un perpetuo reciclaje de los mismos enunciados en boca de las diferentes generaciones de actantes.

La palabra, los gestos y el decorado, signos inherentes al teatro, se armonizan para hacernos partícipes de la frustración de unos presos condenados a vivir una vida sin sentido y a amar sin poder ser correspondidos. Ellos observan el mundo a través del cristal polvoriento de la pequeña ventana lateral de su cárcel, y a nosotros, espectadores impotentes y frustrados ante tanta frustración, nos toca verlos subir y bajar la escalera que los conduce a sus celdas respectivas sin poder ayudarlos a escapar.

*Sara Ortega-Sierra
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras*

Abstract

The subject of this article is an attempt to analyze the political, historical, literary and social aspects of the novel related to the dynamics of memory and history—specifically the Peninsular History—and the context of the Spanish Civil War in which the novel is narrated. In the pages that follow, I reflect upon the ways in which the Peninsular History has been constructed—from the legitimizing of violence to national identity of history only as a subject and an object of the past—and how the same Peninsular History has understood the people's responsibility of the past and made up separate memory. In this article I elucidate which are the authors of our collective memory in which the protagonists of *La Plaza del Diamante*, Natalia, is immersed during the Spanish Civil War—moments of love and despair that are related with the things that dwell in her space—as comparisons with those that have been related by the Peninsular History.

Keywords: Mercedes Rodoreda, Spanish History, memory, Spanish Civil War