

2m11.3047.8

Université de Montréal

Un nuevo peldaño para la escalera
Amestoy : recepción e interpretación de *Historia de una escalera*

Par
Cloé Côté-Rodrigue

Études Hispaniques, DLLM
Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en Études Hispaniques

Avril 2002

© Cloé Côté-Rodrigue, 2002



PB
13
U54
2002
V.005

IDENTIFICATION DU JURY

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Un nuevo peldaño para la escalera
Amestoy : recepción e interpretación de *Historia de una escalera*

présenté par :
Cloé Côté-Rodrigue

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Monique Sarfati-Arnaud

Directeur de recherche : Javier Rubiera

Membre du jury : Rosa Asenjo

Mémoire accepté le :
8 mai 2002

PALABRAS CLAVES

Teatro español de la pos-guerra; recepción, actuación

MOTS-CLÉ

Théâtre espagnol de l'après-guerre civile, réception, jeu teatral

KEY WORDS

Spanish theatre of the post civil war period, reception, acting

SUMARIO

En 1949, Antonio Buero Vallejo escribe *Historia de una escalera*. Con este drama, a lo largo del que evolucionan los vecinos de una casa madrileña, revolucionará el paisaje teatral de la época. La pieza se divide en tres momentos (1919, 1929 y 1949) que ilustrarán la cotidianidad de los vecinos, al mismo tiempo que revelarán su drama, su imposibilidad de huir de la escalera para salvarse de un destino ya trazado. *Historia de una escalera* se termina sin imponer una solución única al espectador.

Esta apertura final de *Historia de una escalera* proporciona al público una participación activa en la resolución de la fábula. Esta obra camaleónica podrá entonces traducir, según la interpretación que se le dé, las preocupaciones del que quiera solucionar el enigma de su final. Para algunos, los habitantes de la escalera lograrán salvarse. Para otros, quedarán atrapados en este pasado que no les deja salir adelante.

En 1979, Ignacio Amestoy Egiguren, periodista y hombre de teatro, responde a esta invitación dejada por Buero Vallejo y emprende una propuesta de solución a *Historia de una escalera*. Escribe *Mañana, aquí, a la misma hora*, obra en la que se reúnen dos actores y un director para ensayar dos escenas del drama bueriano. Concretamente, se concentran únicamente en las dos escenas que reúnen a Carmina y a Fernando hijos y que cierran, o mejor dicho, dejan abierta la obra.

Según la interpretación que hace Amestoy de la pieza de Buero, los personajes quedarán atrapados en esta vida que no les conviene. Seguirán destrozándose generación tras generación. En la adaptación que sus personajes-actores hacen de la *Escalera*, Carmina, animada por un deseo de venganza, impedirá el olvido del pasado, y el paso hacia una situación más deseable.

ABSTRACT

Antonio Buero Vallejo wrote *Historia de una escalera* in 1949. With this play, in which we observe the daily life of several neighbours in a building, he was to revolutionize the Spanish theatre of his time. The drama is divided into three specific moments (1919, 1929, 1949) that illustrate the neighbours' everyday life as well as reveal their tragedy: the impossibility of fleeing the staircase and their already-planned future. *Historia de una escalera* finishes without revealing the outcome: we don't know if they will succeed in escaping their destiny.

This open ending of *Historia de una escalera* allows the audience to play an active part in solving the story. This chameleonic play will therefore translate the preoccupations of the person who tries to solve the final enigma. For some, the inhabitants of the staircase will succeed in leaving. For others, they will stay forever trapped in this past that prevents them from moving forward.

In 1979, Ignacio Amestoy Egiguren, journalist, director and play-writer, responded to Buero Vallejo's invitation and suggested a possible solution to *Historia de una escalera*. He wrote *Mañana, aquí, a la misma hora*, a play in which two actors and a director meet to rehearse scenes from Buero's drama. They will concentrate the rehearsal on two scenes that oppose Fernando and Carmina the children, and that will bring to a close, or better said, leave open the play.

In Amestoy's version of Buero's drama, the characters stay trapped in this life that does not suit them. They continue destroying each other from generation to generation. Amestoy's characters-actors' interpretation will show a vengeful Carmina that won't let the past be forgotten by moving on.

The present interpretation will try to show that Amestoy's reception and interpretation of *Historia de una escalera* is not the only possible solution to the ending, but one of many. The ending that could have been seen as a fault in the play is actually its greatest asset: the drama is ever changing, carried by the director's or the audience's interpretation.

RÉSUMÉ

En 1949 Antonio Buero Vallejo, un dramaturge originaire de Guadalajara ayant échappé à une condamnation à mort pour avoir combattu aux côtés des républicains pendant la guerre civile, écrit *Historia de una escalera*. Cette pièce raconte la vie des habitants d'un immeuble pendant trente ans, de 1919 à 1949 et autour de trois moments clés : 1919, 1929 et 1949. À un moment où la censure franquiste et la morale bourgeoise domine, ce drame vient révolutionner les planches espagnoles plutôt stériles depuis le début de la dictature. Le jeune dramaturge influencera toute une génération d'auteurs dits néo-réalistes.

En 1979, Ignacio Amestoy, un metteur en scène basque ayant été formé par William Layton - un professeur de jeu originaire des États-Unis et lui-même ancien disciple de Sanford Meisner - écrit *Mañana, aquí, a la misma hora*, une pièce dans laquelle se rencontrent un metteur en scène et ses deux acteurs fétiches pour répéter deux scènes d'*Historia de una escalera*.

Cette première pièce écrite par Buero Vallejo est l'une de ses œuvres qui a le plus fait couler d'encre au point que l'auteur est allé jusqu'à dire qu'il la détestait et souhaitait qu'on se penche à présent sur ses autres créations théâtrales. Cependant, le texte de Buero Vallejo reste ouvert : les critiques ne s'accordent pas quant à la solution du drame. Carmina et Fernando, deuxièmes du nom, répéteront-ils les erreurs commises par leurs parents où réussiront-ils à échapper à cette épée de Damoclès qui pend au-dessus de leur tête? L'auteur lui-même affirmait l'ignorer. Au moment de monter *Historia de una escalera*, la solution incombe au metteur en scène : pourront-ils ou non échapper à un destin qui semble tracé d'avance? Dans sa pièce *Mañana, aquí, a la misma hora*, Ignacio Amestoy propose sa solution au problème. À travers une répétition suivant le modèle établi par Layton (un modèle similaire à celui de Lee Strasberg), Juan, un metteur en scène cherchant à faire un retour à la scène après six ans d'absence, accompagné de Jim et Lola ses deux acteurs fétiches, propose une possible issue à *Historia de una escalera*.

Si la pièce de Buero Vallejo est un constat de la situation espagnole dix ans après la fin de la guerre civile, celle d'Amestoy en est un de la situation au sortir d'une dictature longue de plus de 35 ans. Les personnages de Buero Vallejo, immobilisés par leur aboulie congénitale se déchirent et se divisent. Ceux d'Amestoy remuent des querelles, des tristesses, des regrets qu'ils redécouvrent au fur et à mesure qu'ils se retrouvent. Le discours des personnages d'Amestoy devient celui de ceux de Buero, les défaites et les reproches de 1979 se calquent sur ceux de 1949. Trente ans ont passé depuis qu'*Historia de una escalera* a été montée pour la première fois, chamboulant le paysage théâtral espagnol, mais bien peu de choses ont changé puisqu'on s'y reconnaît encore en 1979.

Amestoy interprète et utilise un texte paradigmatique du théâtre espagnol de la dictature (mais allant à l'encontre du discours officiel) afin d'établir son constat. Cependant, le drame de Buero Vallejo n'est pas le seul servant à renvoyer la difficile relation unissant Jim et Lola vers d'autres incontournables du théâtre. *La vida es sueño* de Calderón de la Barca soulignera la mort de Franco, faux-roi ayant eu mainmise sur l'Espagne au cours des quatre décennies précédentes; *En attendant Godot* rappellera l'immobilité; *Who's afraid of Virginia Woolf* renverra vers un autre couple en pleine destruction, etc. Au-delà de l'anecdote, sa pièce qui expose aussi la méthode de Layton (inspirée du Neighborhood playhouse) montre les rouages du métier d'acteur et par un tissu d'intertextes, Amestoy rend hommage au théâtre qui l'a formé. En prenant l'oeuvre qui a fait connaître Buero Vallejo au public espagnol comme intertexte principal, Amestoy pose un regard sur l'Espagne qui lui est contemporaine, regard qui sera nuancé par tous les autres textes choisis par le metteur en scène et ses acteurs.

En étudiant d'abord puis en comparant ces deux textes, *Historia de una escalera* et *Mañana, aquí, a la misma hora* nous tenterons d'identifier la pièce d'Amestoy comme une réception et une interprétation de celle de Buero Vallejo. Ainsi après avoir étudié séparément les deux pièces suivant les trois axes que nous considérons comme principaux (personnages, espace et temps) et en nous référant aux travaux

d'Anne Ubersfeld, Carmen Bobes Naves et Patrice Pavis, nous les mettrons en relation en posant le texte d'Amestoy comme une réception et une interprétation d'*Historia de una escalera*, son intertexte principal.

La solution proposée par Amestoy pour la fin d'*Historia de una escalera* est-elle valide? Selon notre interprétation (faite dans un contexte socio-politique extrêmement différent à celui dans lequel vivait l'auteur), les enfants de Carmina et Fernando ne répéteront pas les erreurs de leurs parents. Cette interprétation n'étant pas celle choisie par Amestoy, nous verrons comment les deux sont tout aussi valides puisque proposées dans différents contextes, et par des récepteurs différents. Grâce aux recherches de Susan Bennett sur le public de théâtre, ainsi qu'aux diverses théories de la réception telles qu'expliquées dans la compilation de textes *Estética de la recepción*, nous tenterons de légitimer ces deux réceptions et interprétations divergentes.

La présente recherche nous mènera à conclure que cette fin ouverte, telle que l'a écrite Buero Vallejo, permet à sa pièce d'être utilisée et modifiée aux cours des années. Une fin posant la répétition comme issue finale montre que le metteur en scène, ou celui qui interprète le texte considère son horizon comme étant bouché, tandis qu'une fin privilégiant l'oubli et le changement offrira un futur ouvert et porteur de succès à venir. Les critiques écrites en temps de dictature avaient tendance à choisir la première solution, alors que les plus récentes penchent plutôt pour la seconde.

Ce qui aurait pu paraître un défaut de la pièce de Buero Vallejo devient un atout : sa pièce peut se mouvoir et changer de sens au gré du vent. Celui qui veut insuffler l'espoir choisira de faire s'échapper les personnages, tandis que celui qui constate qu'il se trouve dans un cercle vicieux choisira de les laisser croupir dans leur escalier.

ÍNDICE

Palabras claves	iii
Sumario	iv
Abstract	v
Résumé	vi
Índice de los cuadros	xii
Índice de las figuras	xiii
Agradecimientos	xiv
Introducción	1
Capítulo 1 – Corpus y estado de la cuestión	4
1 <i>Historia de una escalera</i>	5
2 Antonio Buero Vallejo	8
3 <i>Mañana, aquí, a la misma hora</i>	12
4 Ignacio Amestoy Egiguren	16
5 <i>¿Por qué? Trampolín del actor</i>	17
6 William Layton	20
7 Estado de la cuestión	22
Capítulo II – <i>Historia de una escalera</i>	25
1 Los personajes	27
1.1 Personaje externo – El Cobrador de la luz	28
1.2 Apartamento I : Carmina, Generosa, Pepe y Gregorio	30
1.3 Apartamento II : Elvira y don Manuel	33
1.4 Apartamento III : Urbano, Paca, Trini, Rosa y Juan	35
1.5 Apartamento IV : Fernando y doña Asunción	37
1.6 Los nuevos habitantes de la escalera : Joven y Señor bien vestidos	39
1.7 Los hijos – la tercera generación : Manolín, Fernando y Carmina hijos	40
1.8 Unas oposiciones	43
2 Los espacios	48
2.1 La escalera	50

2.2	Unas subdivisiones	51
2.2.1	Dos tramos	55
2.2.2	Dos rellanos	57
2.2.3	Un casinillo	58
2.3	Espacios diegéticos	59
2.3.1	Los apartamentos	60
2.3.2	Los lugares de trabajo	60
2.3.3	La calle, el barrio, el mundo externo a la escalera	61
2.4	Sobre el simbolismo de la escalera	62
3	El tiempo	64
Capítulo III – <i>Mañana, aquí, a la misma hora</i>		69
1	Los personajes	72
1.1	Jaime (Jim)	73
1.2	Juan	75
1.3	Lola	76
1.4	Otros personajes	77
1.4.1	Chapete	78
1.4.2	Carpinteros y electricistas	78
2	Los espacios	79
2.1	Espacio mimético y espacio lúdico	80
2.2	Espacios diegéticos	81
3	El tiempo	83
4	Metateatralidad	86
4.1	La línea estadounidense	87
4.2	La línea española	87
4.3	El antihéroe	89
Capítulo IV – <i>Un nuevo peldaño para la escalera</i>		92
1	Interpretación	95
1.1	La versión de Juan: ¿utilización o interpretación?	96
1.2	Dos improvisaciones en busca de un personaje	98

1.3 Amestoy investigador	100
2 Difusión	102
2.1 Cuando la teoría se hace práctica	103
2.2 1979, la vuelta a la democracia	103
3 El teatro: recepción	106
Conclusiones	108
Bibliografía	xv
Apéndice I – División en escenas	xix
Apéndice II – Censo de las réplicas	xxvi

ÍNDICE DE LOS CUADROS

Cuadro I – Los niveles del actor en *Mañana* 14
Cuadro II – Repartición de los personajes en cada apartamento 29

ÍNDICE DE LAS FIGURAS

Figura 1 – Portada de <i>Historia de una escalera</i>	4
Figura 2 – Portada de <i>¿Por qué? Trampolín del actor</i>	4
Figura 3 – Portada de <i>Mañana, aquí, a la misma hora</i>	4
Figura 4 – Antonio Buero Vallejo	8
Figura 5 – Ignacio Amestoy Egiguren	16
Figura 6 – M.C. Escher, <i>Relativiteit</i>	25
Figura 7 – Detalle de <i>Relativiteit</i> (figura 6)	41
Figura 8 – Detalle de <i>Relativiteit</i> (figura 6)	45
Figura 9 – La escalera (Actos I y II)	53
Figura 10 – La escalera (Actos III)	54
Figura 11 – Detalle de <i>Relativiteit</i> (figura 6)	58
Figura 12 – Detalle de <i>Relativiteit</i> (figura 6)	59
Figura 13 – Detalle de <i>Relativiteit</i> (figura 6)	68
Figura 14 – Elizabeth Taylor y Richard Burton en <i>Who's afraid of Virginia Woolf?</i>	69
Figura 15 – “La laitière et le pot au lait”, Gustave Doré	92
Figura 16 – Fábula abierta	100

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer primero a Javier Rubiera que tuvo que aguantar mis silencios como mis momentos de pánico ; a Gisèle Ruiz por contestar a mis preguntas y dudas durante mi destierro siempre con una sonrisa en el e-mail ; a Delphine Biard por dialogar conmigo ; a Juan Carlos Gómez Alonso, por una ideas de título ; a mi compañera de tortura, Carolina Pineda.

Je tiens aussi à remercier Jean, Julie et Mathieu Rodrigue, ma famille, qui m'ont soutenue et endurée tout au long des derniers mois ; Catherine, Mireille et Nadia pour m'avoir fait penser à autre chose ; et finalement pour m'avoir formée et inspirée, Françoise Tesson et Marie Bordes.

Vull regraciar al Jaume Buera per la seva acollença. Moltes gràcies també als de l'IES d'Argentona. Sou molt fantàstics (pero molt)!

INTRODUCCIÓN

Yo abomino de *Historia de una escalera*¹
Antonio Buero Vallejo

Historia de una escalera es una de las obras escritas por Buero Vallejo sobre la que más tinta ha corrido. Se escribió tanto sobre ella que se transformó para su autor en verdadero objeto de abyección, por lo menos en público. Dice Buero de su drama en 1989: “se ha convertido literalmente, al menos para mí, en una obra inaguantable”². Según él, la enseñanza académica ha reducido la totalidad de su obra a esta única muestra de su teatro, haciendo que se convirtiera en un tópico del teatro español. Sin embargo, y aunque fuese para su autor un simple punto de partida, tiene una fuerza indudable asociada con cualidades internas aún vigentes, a pesar de unos fallos que se revelaron con el paso del tiempo.

El impacto que tuvo esta primera pieza estrenada por Buero Vallejo fue inmediato. Sus censores no lo habían previsto. Acaso si hubiesen percibido su fuerza, no hubiese alcanzado al público madrileño. Por suerte, fueron decepcionados por la falta de gracia de este sainete – porque así lo entendieron – y no pensaron que iba a tener éxito. Gracias a esta falta de juicio, accedió al escenario madrileño, y así revolucionó el teatro pequeño-burgués que regía, desde los primeros días de la dictadura, los escenarios españoles.

Este drama de Buero Vallejo abarca treinta años de la historia española. Treinta años que marcaron unas fases importantes de esta historia y que se concretan en tres momentos: 1919, 1929 y 1949. En 1919, los protagonistas jóvenes de unos veinte años, están animados por deseos de felicidad. Quieren salir de la escalera por todo medio. Amar, casarse, tener un buen trabajo. El segundo acto se abre sobre 1929. La dictadura de Primo de Rivera es efectiva desde hace seis años y empezará pronto la crisis económica que afligió el mundo occidental. Se ve al mismo tiempo aflorar las convicciones republicanas y socializantes en los obreros. El tercer acto pone en escena la época contemporánea de la escritura de la pieza:

¹ Véase Cuevas García, 1990, p. 90.

² Id. *ibid.* p. 90.

1949. Ya se cumplen diez años de dictadura franquista en España. Este salto en el tiempo de veinte años elude al fracaso de la uniones sindicalistas y de la primera república de 1931. También elude la Guerra Civil y estos diez años de régimen dictatorial. Sin embargo, para el público, esta elipsis queda tan presente en su mente que resulta innecesario volver sobre estos veinte años. La obra terminará en la época contemporánea pero sin cerrarse. Buero Vallejo no siente la necesidad de añadir una moraleja a su drama. Bien al contrario, la deja abierta para que su público venga a rellenar este vacío con sus propias especulaciones.

Atraído por esta invitación, Ignacio Amestoy Egiguren escribe *Mañana, aquí, a la misma hora* en 1979, treinta años después del tercer acto escrito por Buero Vallejo. La situación socio-política en la que escribe Amestoy es totalmente diferente a la que vivía Buero: Franco murió cuatro años antes, y Juan Carlos I, junto con el centrista Adolfo Suárez han logrado hacer la transición política entre la España franquista y la nueva monarquía constitucional. La nueva Constitución de 1978 marca entonces el fin de una primera e importante fase del reino del rey de España. Se acaba la censura, y los artistas pueden, por fin, explorar sin miedo nuevas vías en su teatro³.

El primer drama escrito por Amestoy es, entonces, una interpretación de la primera obra estrenada por Buero Vallejo. Se servirá del método de actuación de William Layton para abrir los bastidores del teatro al público y proponer su versión de un cuarto acto posible para *Historia de una escalera*. Aunque es cierto que esta pieza no es un representante canónico del teatro español, sigue teniendo varias cualidades, entre las cuales destacaremos la voluntad de crear un espacio donde se pueda a la vez reunir teoría y práctica. Al contrario de un estudio universitario, no se restringe a la sola investigación, y más allá del espectáculo, su drama hace una vuelta, una reflexión crítica sobre otro drama. *Mañana, aquí, a la misma hora* hace del escenario un lugar donde pueden dialogar texto y actuación, teoría y práctica, además de textos entre sí. Como escribía Pavis en 1989:

³ En estos primeros años de democracia en España, el « teatro de la calle » ofrece un campo de experimentación a los grupos de teatro, entre otros : *Els Comediants, La Fura del Baus, Els Joglars, Cubana*, etc.

Il n'y a pas un lieu ou une institution où on étudierait le théâtre dans son entier : dans les écoles professionnelles, on apprend quelques-uns des métiers de la scène (...); dans les écoles d'acteurs on s'exerce à une technique de jeu ; dans les départements de littérature à l'école ou à l'université, on lit les grands textes ; dans les quelques départements de théâtre à l'université, on réfléchit à la production du sens dans le travail de l'acteur et de la mise en scène et on médite sur le rapport entre théorie et pratique.⁴

Quizás Amestoy logró proponer un espacio en el que fuese posible este diálogo, esta reflexión sobre los varios, y muy diferentes, aspectos de un mismo arte : el teatro.

⁴ Pavis, 1989, p. 96.

CAPÍTULO I

CORPUS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

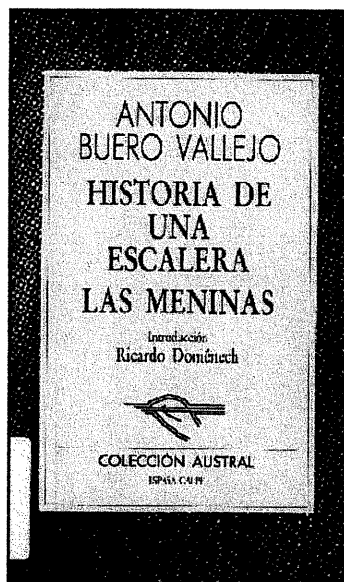


Figura 1 - Portada de *Historia de una escalera*



Figura 2 - Portada de *Por qué? Trampolín del actor*

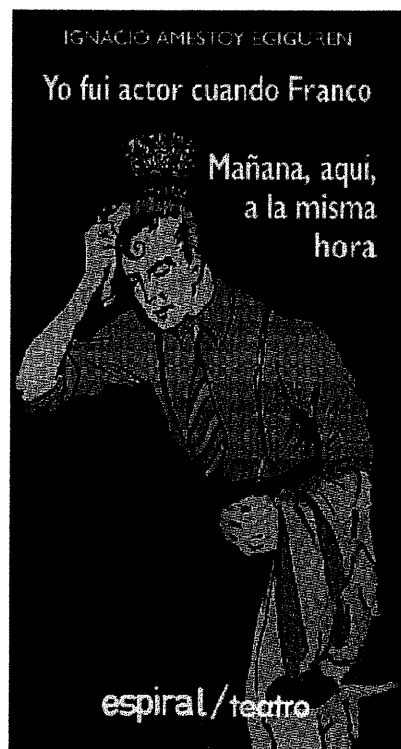


Figura 3 - Portada de *Mañana, aquí, a la misma hora*

1 HISTORIA DE UNA ESCALERA

*Historia de una escalera*⁵ es la historia de cuatro familias vecinas. Pasan sus vidas bajando y subiendo las escaleras de su casa de vecindad donde se desarrolla toda la acción. Vemos estos personajes en tres momentos de sus vidas. Jóvenes y llenos de esperanza en 1919, desilusionados en 1929, y amargos en 1949, pero con una promesa a través de sus hijos, y con dos salidas posibles : se repetirá o no la historia de esta escalera de la que parece imposible huir.

Los dos personajes principales, amantes en 1919 (fecha clave ya que acaba de terminar la primera guerra mundial) son Fernando, un empleado que tiene ambición pero que nunca trabaja para cumplirla, y Carmina, hija de obreros.

Empieza la pieza con la llegada del Cobrador de la luz, anunciando desde el comienzo las relaciones vecinales que unen a la gente del piso. Este Cobrador de luz permite ver cuáles son las relaciones de los diferentes vecinos respecto al dinero : Paca paga, pero antes de hacerlo le dice al cobrador cuatro verdades ; Generosa paga aunque le parezca mucho ; Elvira paga hasta el último céntimo la suma más elevada del piso, y paga también por doña Asunción, cuyo hijo (Fernando), según dice, no le dejó el dinero suficiente para hacerlo. Esta simple y corta situación establece ya desde el inicio las diferentes relaciones de amistad, de poder, de carácter, de los diferentes personajes. Se presenta además a las mujeres, madres sobre todo, que rigen la vida, la economía del hogar. El primer acto establece entonces las diferentes relaciones que unen a los personajes, los valores que prevalecen en los diferentes hogares, el respeto que los unos tienen para con los otros, etc.

Empieza el segundo acto, en 1929 – otra fecha clave puesto que es el año del crac, y los últimos meses de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) – con la descripción del entierro de don Gregorio, esposo de Generosa, y padre de Carmina, visto por las mujeres desde lo alto de la escalera, que se vuelve

⁵ Como ya ha sido mencionado, los estudios de *Historia de una escalera* son muy numerosos, pues no hay de olvidar que este drama marcó el principio de una nueva era teatral española. Admirada y estudiada ya desde su creación, sigue siendo el objeto de numerosas investigaciones.

promontorio de donde se observa todo. Otra vez, el dinero aparece en manos de don Manuel, quien pagó el entierro. En cuanto a los amores de Fernando y Carmina, Fernando no cumplió con sus promesas y atraído por el dinero de don Manuel, se casó con su hija, Elvira. Ya tienen un hijo al que llamaron Fernando. Carmina, por no quedarse soltera se casa con el obrero Urbano, antes amigo de Fernando. Se encadenan entonces los eventos que llevarán a la amargura final del tercer acto.

Al contrario de los dos primeros actos, el tercero propone cambios en el escenario para anclar la acción en 1949 (última fecha clave : la dictadura franquista tiene diez años). Escribe Buero Vallejo en la acotación :

Pasaron velozmente veinte años más. Es ya nuestra época. La escalera sigue siendo una humilde escalera de vecinos. El casero ha pretendido, sin éxito, disfrazar su pobreza con algunos nuevos detalles concedidos despaciosamente a lo largo del tiempo: la ventana tiene ahora cristales romboidales coloreados, y en la pared del segundo rellano, frente al tramo, puede leerse la palabra QUINTO en una placa de metal. Las puertas han sido dotadas de timbre eléctrico, y las paredes, blanqueadas.⁶

De la misma manera, ha cambiado la vecindad, y los dos primeros personajes que entran a escena en este acto, después de Paca, son dos hombres, uno “joven” (que vive en el antiguo apartamento de Generosa) y el otro maduro (que vive en el antiguo apartamento de doña Asunción). Estos dos se hacen testigos del fracaso de los demás, y se sitúan ya como no perteneciendo a la misma clase que ellos. Este último acto del drama bueriano ve estallar la tragedia que se había ido formando a lo largo de los dos primeros actos. Las dos parejas concentran todas las amarguras, todos los fracasos, llevados a lo largo de los años por las cuatro familias. La pareja Fernando-Carmina no pudo unirse ; Elvira y Urbano nunca recibieron el amor al que tanto aspiraban ; el unionista Urbano fracasó a causa de la dictadura franquista ; el soñador Fernando nunca hizo más que soñar, etc. Sin embargo, los hijos Fernando y Carmina repiten las mismas promesas que se habían hecho sus padres, y la oposición que le ofrecen Elvira y Urbano, por ser amargos, a esta unión, prefigura otro drama en el futuro. La tragedia de los hijos repite, de cierto modo, la tragedia shakespeariana del amor imposible por razones

⁶ Buero Vallejo, 1996, p. 79.

de conflictos entre las dos familias. Sin embargo, aunque el tiempo parezca ser circular, por la repetición de los nombres, de las promesas, del amor en fin, y aunque el ejemplo de *Romeo y Julieta* proponga un final trágico, la obra de Buero queda abierta, quizá gracias a la mirada de los padres Carmina y Fernando que viene a matizar la oposición categórica de Urbano y Elvira. Además, Fernando hijo quiere rebelarse contra la autoridad materna (más que paterna) que le impide unirse con la hija de Carmina, y al contrario de su padre, no tiene otra joven disponible para distraerle de su objetivo: Carmina.

2 ANTONIO BUERO VALLEJO

Buero Vallejo nace el 29 de septiembre de 1916 en Guadalajara, en una familia de la clase media. Francisco Buero, su padre, es capitán al mismo tiempo que enseña el cálculo. Nuestro autor se cría al lado de la colección paterna de libros, tanto de literatura como de teatro y pintura. Su padre le transmite un amor por el conocimiento en general (lectura, pintura, hasta física). Lo único que alejaría a esta familia de las demás familias de esta época sería quizá su actitud frente a la religión : la familia es poco practicante, aunque sea profundamente religiosa. Por eso quizá, a los quince años, Buero sufre una crisis, cuestiona su fe católica, y pasa a ser ateo.



Figura 2 -
Antonio Buero
Vallejo

Empieza a dibujar muy joven, y su talento le llevará durante su bachillerato a decidir estudiar la pintura, y aunque gana el primer premio en un concurso literario en 1932, entra en la Escuela de Bellas Artes de Madrid en 1933. Al mismo tiempo que se prepara para ser pintor, sigue leyendo de todo, de Hugo a Shakespeare, pasando por Valle-Inclán y la generación del 98. Pero lee sobre todo obras de teatro, tanto las nuevas que acaban de estrenarse, como los clásicos. En estos mismos años, se hace comunista para combatir las injusticias sociales. En 1936, al estallar la guerra civil, tiene que dejar la pintura. Su padre y su hermano son encarcelados, aunque Francisco Buero era, según su hijo, un hombre moderado⁷, y es fusilado el 7 de noviembre de 1936. En enero de 1937 se enrola en el ejército republicano y al fin de la guerra, está encarcelado durante veinte días en un campo de concentración en Alicante. Después de su liberación, vuelve a Madrid donde será condenado a muerte poco después, en mayo o junio de 1939, por adhesión a la rebelión, a lo cual responde que no ha “colaborado con asesinos”⁸. Alrededor de ocho meses después, su sentencia es conmutada por 30 años en prisión. Recobra su libertad en 1946, y se da cuenta de que tendrá que abandonar su primera vocación de pintor. Se consagrará luego al teatro, aunque

⁷ Carmen González Cobos, p. 25.

⁸ Id. *ibid.* p. 26.

nunca deje totalmente de lado esta primera vocación. Escribe *En la ardiente oscuridad* a finales de los años cuarenta, obra que se representará un año después del estreno de la famosa *Historia de una escalera*. Con *Las palabras en la arena* obtiene su primer premio de teatro entre sus amigos del café Lisboa., obra con la que gana otro premio en el concurso de la Asociación de Amigos de los Quintero. Pero antes de esto ya había depositado dos obras suyas en el prestigioso concurso Lope de Vega, que gana con *Historia de una escalera*. Se supone que los miembros del concurso ignoraban quién era este joven dramaturgo y cuál había sido su implicación política anteriormente. *Historia de una escalera* tiene un éxito tremendo el 14 de octubre del 1949⁹, hasta tal punto que se quedó en escena más de las dos semanas previstas, y las representaciones tradicionales del *Don Juan Tenorio* de Zorilla fueron suspendidas. La obra permanece en escena hasta el 22 de enero de 1950. Vuelve a la escena por una semana en Madrid durante el verano del mismo año, luego la llevan a Barcelona y otras provincias. La pieza significó un gran choque en el ambiente teatral de la época: este cuadro en apariencia realista, costumbrista, sale del ambiente burgués benaventino, sale del melodrama al que se había acostumbrado el público desde hacía diez años. El primer día de diciembre del mismo año, se estrena la primera obra escrita por Buero: *En la ardiente oscuridad*, que tendrá también un gran éxito, y en la que se ven algunos de los rasgos realistas encontrados en *Historia...* Sin embargo, las tres obras que siguen, estrenadas en 1951-1952 (*La tejedora de sueños*, *La señal que se espera* y *Casi un cuento de hadas*) tendrán muy poco éxito, y como no se encuentra en estas nuevas obras la línea realista a la cual se había alabado en las primeras piezas, los críticos y el público vienen a dudar del talento de Buero. Pero ganará de nuevo tanto a los críticos como el público con *Madrugada*, estrenada en 1953. En 1956, estrena *Hoy es fiesta* que se sitúa, según muchos en línea directa con *Historia*, y en 1960, *Las Meninas*, una pieza que se inspira en la vida Velázquez y de su famoso cuadro del mismo título, que constituyó un enorme éxito, con sus 260 representaciones. En 1959, se había casado con Victoria Rodríguez, actriz que

⁹ Buero escribe sobre la puesta en escena de Cayetano Luca de Tena : « Sí puedo y debo decir, en cambio, que me encuentro plenamente satisfecho y agradecido por el conjunto escénico que, bajo la espléndida dirección de Cayetano Luca de Tena, ha conseguido la compañía del Teatro Español sobre la letra de mi obra. No cito a nadie porque habría de citarlos todos. Y conste que no es un elogio formulario. », en *ABC y Pueblo*, 14 de octubre 1949 (véase *BV Obra completa II*, p. 319).

formaba parte del reparto de *Hoy es fiesta*. Se estrena en 1962 *El concierto de San Ovidio*, obra que según muchos, es la mejor escrita por nuestro autor. Empieza en estos mismos años a participar como actor en unas películas (*Llanto por un bandido* de Carlos Saura, entre otros). Mientras tanto, su obra *La doble historia del Dr. Valmy* es detenida por la censura, y Buero tendrá que estrenar la obra en Inglaterra después de varios intentos infructuosos. Se supone que estos problemas con la censura eran una respuesta al hecho de que Buero había firmado un documento de protesta contra los hechos ocurridos en Asturias en 1963, durante las huelgas de los mineros. Porque como lo notaba Neuschäfer,

De ambos autores (Sastre y Buero), Buero Vallejo fue el que cosechó mayor éxito, aunque sólo sea porque sus obras fueron menos prohibidas que las de Sastre. La razón es que Buero tuvo más presente que Sastre la susceptibilidad de la censura.¹⁰

Se representa en febrero de 1964 *Historia de una escalera* en Japón. En 1967 se estrena *El tragaluz* que con sus 500 representaciones fue el más grande éxito de Buero. Paralelamente a esto, se vuelve a poner en escena en 1968 *Historia de una escalera* con algunas modificaciones en el escenario para anclarla en una realidad inmediata : se añaden antenas de televisión. Escribe *El sueño de la razón* en 1970, pieza que, como *Las Meninas*, se inspira en un pintor : Goya. En 1971, obtiene la silla X de la Real Academia Española por unanimidad. Su montaje *La fundación* escrito en 1974, y repuesto en escena hace algunos meses, fue una de las piezas más celebradas del posfranquismo y de la transición. Sin embargo, como señala Miguel Villena en la nota necrológica del autor :

La restauración democrática permitió una mayor difusión del teatro de Buero Vallejo, pero algunos críticos y estudiosos comenzaron a señalar que el momento histórico había cambiado y sus nuevas obras ya no tenían la fuerza de antaño.¹¹

Esto, según Miguel García-Posada¹², era la simple prueba de que, durante el período del franquismo, Buero le sirvió de coartada al régimen franquista : Buero representaba el antifranquismo, y esta oposición estaba aceptada por la represión, puesto que, quizás, no era muy virulenta, y le podía servir de forma de catarsis al

¹⁰ Neuschäfer, 1994, p. 138.

¹¹ Miguel Villena, 2000, p. 39.

¹² « Antifranquismo », en Miguel Villena, p. 40.

pueblo. Siguiendo con la influencia de Velázquez, Buero escribe en 1984 *Diálogo secreto* en el que el famoso cuadro de la *Fábula de Palas y Aracne* conocido también bajo el nombre de *Las hilanderas*, ocupa el centro del escenario. Se repone en escena *Historia de una escalera* en 1985 en Guadalix de la Sierra. Buero Vallejo obtiene en 1986 el Premio Cervantes, y diez años más tarde, en 1996, el Premio Nacional de las Letras por el conjunto de su obra. Sigue escribiendo hasta su muerte : su última obra, *Misión en el pueblo desierto* está puesta a escena algunos meses antes de su muerte. Buero Vallejo muere el 28 de abril de 2000 de un infarto cerebral.

3 MAÑANA, AQUÍ, A LA MISMA HORA

Escrita en 1979, *Mañana, aquí, a la misma hora* es la primera obra de teatro de Ignacio Amestoy Egiguren, periodista y director. La obra es la historia de un director, Juan, que se reúne con sus dos actores fetiches, Lola y Jaime, después de seis años, para ensayar la última escena de *Historia de una escalera* entre Fernando y Carmina hijos. Este ensayo al modo de Layton (Amestoy estudió con él en los años sesenta) permite a los antiguos amigos explorar sus relaciones, emociones y vidas, presentes como pasadas, al mismo tiempo que exploran las de sus personajes.

No cabe duda de que esta primera pieza de Amestoy no entrará en el panteón del teatro occidental. Sin embargo tiene el mérito de mostrar una técnica teatral utilizada en aquellos años en España, técnica con la que se formaron muchos actores españoles, ya que Layton enseñó este método desde los años sesenta hasta su muerte en 1993. Más allá, la pieza de Amestoy tiene la ventaja de exponer de manera clara el abismamiento que vive el actor al preparar su personaje con este método. La situación verdadera que inspira el actor viene a entremezclarse con la situación ficticia de sus diversos personajes (de la primera improvisación, de la improvisación basada en una escena ya escrita, de la escena escrita), y el método le permite a Amestoy proponer un nuevo peldaño para la escalera, un cuarto acto de cierta manera a *Historia de una escalera*. Amestoy, a través del director “Juan” propone una visión actualizada al final abierto del drama de Buero Vallejo. Los personajes de Buero tienen, como ya dijimos una fe “mesiánica” en el futuro en “mañana”. Al contrario, los actores de Amestoy ven en el futuro, en “mañana” una repetición implacable de lo que fue “hoy”. De ahí el título: *Mañana, aquí, a la misma hora*.

La superposición de los personajes es quizá lo más interesante de la pieza. En toda obra teatral existen, desde el comienzo dos niveles: el actor y su personaje, división que se hace más patente, por ejemplo, en la actuación brechtiana de distanciamiento del actor respecto a lo que hace su personaje. Escribe Ubersfeld acerca de la relación actor-personaje :

Le statut sémiotique du comédien est ambigu : à la fois, il est dans la fiction (il en est un élément), à la fois il est dehors : il en est l'*énonciateur*. (...) Il fonctionne dans une fiction dont il n'est pas l'auteur, dans un discours, dont l'*énonciateur* est double (le scripteur et le metteur en scène) et où le comédien figure comme un "mot", un lexème. Dans cette mesure, le comédien est toujours la "marionnette" de l'*énonciateur* de la fiction, et l'on comprend que le travail du metteur en scène soit de faire mouvoir et parler cette marionnette en tant qu'élément de la fable.¹³

En la obra de Amestoy, se complica el esquema, y se vuelve un verdadero abismamiento:

Nivel 0: los actores, dos hombres y una mujer;

Nivel 1: los personajes Juan, Lola y Jim, director y actores que quieren montar una obra de Buero, 30 años después de su estreno. No se vieron desde hace seis años, o sea desde antes de la muerte de Franco. Sabemos que formaron un triángulo amoroso, en cuyo centro se encontraba Lola. Como en *Historia de una escalera*, los personajes constatan los cambios, o su ausencia, después de un período dado (aquí, seis años);

Nivel 2: los personajes creados en las dos improvisaciones. También podríamos incluir en este nivel al director, ya que entra en la improvisación para guiarla y, por ejemplo, participa en la actividad de su actriz. Sin embargo, los verdaderos Jim y Lola permanecen siempre muy cerca de Jim' y Lola' (los personajes de la improvisación) : tienen que entrar en sus personajes con emociones que provienen de ellos mismos. Recalcan pues en las improvisaciones los sentimientos que los atan. La frontera entre la improvisación y la realidad de los personajes se vuelve entonces muy porosa.

Nivel 3: la improvisación a partir del texto de Buero : encarnan un primer esbozo de Fernando y Carmina. En este segundo nivel de improvisación, la frontera sigue siendo porosa : Lola y Jim, tanto como Lola' y Jim' siguen estando muy presentes en estos personajes.

Nivel 4: ensayan los personajes de Buero en su texto. Si se hubiera presentado este ensayo siguiendo un esquema sin improvisaciones, o sea : dos actores llegan

¹³ Ubersfeld, 1996b, p. 141.

y trabajan, según lo que les dice el director, un texto de Buero, no se vería de la misma manera la evolución que hay, el trabajo que tiene que hacer el actor para llegar a su personajes. Como en *Elvire Jouvét 40*¹⁴, asistimos a la evolución del trabajo, vemos cómo entra el actor en lo que vive su personaje, cómo intenta entenderle, guiarle, y cómo puede resistir antes de entrar en dicho personaje.

CUADRO 1 - LOS NIVELES DEL ACTOR EN MAÑANA, AQUÍ, A LA MISMA HORA

Nivel 0	Actor	Actor	Actriz
Nivel 1 (empieza <i>Mañana</i>)	Juan-amigo	Jaime (Jim)	Lola
Nivel 2 (improvisaciones)	Juan-director	Jaime + Jaime'	Lola + Lola'
Nivel 3 (improvisaciones a partir de <i>Historia</i>)	Juan-director	Jaime + Jaime' + Fernando (hijo)	Lola + Lola' +Carmina (hija)
Nivel 4 <i>Historia de una escalera</i>	Juan-director	(Jaime + Jaime') + Fernando (hijo)	(Lola + Lola') +Carmina (hija)

Un momento clave de la obra de Amestoy sería quizá aquel durante el cual los dos actores se vuelven marionetas en las manos de su director que les hace pasar de una escena a otra, como lo hacía Lecoq con sus payasos cuando habían entrado en su “bide”. Lola y Jim después de haber resuelto, de haberse sacado las tripas, entran en este “bide”, este estado de cansancio tremendo, caen en las manos de Juan que les hace pasar de *Waiting for Lefty* (pieza escrita por Clifford Odets, el autor del *Group Theater* de Strasberg) a *Historia de una escalera* junto con otras obras paradigmáticas de Buero (*En la ardiente oscuridad*, *El tragaluz*, *El concierto de San Ovidio* y *El sueño de la razón* entre otros). Al pasar a la escena tal como la escribió Buero, sale el director después de haber proclamado la palabra mágica : “¡Estáis en la escalera! ¡¡Tex-to!!”¹⁵

¹⁴ Véase Brigitte Jacques, 1992.

¹⁵ Amestoy, 1992, p. 128.

Desaparece el director para el ensayo de la escena como desaparece el director de Pirandello de *Ce soir on improvise* para dejar a los actores solos en escena. Al contrario del trabajo de Pirandello, esta pieza no solo expone la relación entre el director (hombre inútil según Pirandello, puesto que lo único que sabe hacer es impedir el buen desarrollo del ensayo) y sus actores, sino que Amestoy trata de exponer lo que es el trabajo del actor. Le enseña al público esta evolución que hay en el trabajo : los errores, las dificultades, el cansancio que ocurrieron al montar una obra. En fin expone la máquina teatral en su aspecto más escondido: la escena vacía, los actores cansados, la pausa para el café entre ensayos, etc.

Amestoy propone entonces al público mirar lo que hay detrás del espectáculo al mismo tiempo que propone su interpretación del final abierto de *Historia de una escalera*, un final en el que gana Carmina hija con su deseo de vengar a su madre, en el que mañana es una simple repetición de lo que fue hoy.

4 IGNACIO AMESTOY EGIGUREN

Ignacio Amestoy nace en 1947 en Bilbao. Periodista, empieza a estudiar en el *TEM* (*Teatro Estudio de Madrid*) con William Layton y Ricardo Doménech, especialista de Buero Vallejo. La formación del *TEM* se inspira en el método Stanislawski.

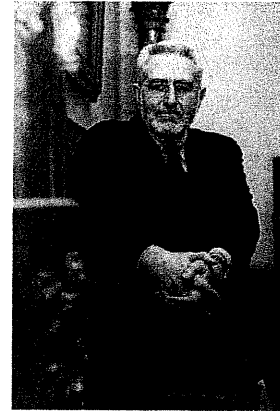


Figura 3 - Ignacio Amestoy Egiguren

Escribe su primera obra teatral en 1979 : *Mañana, aquí, a la misma hora*, obra sumamente metateatral que da la ocasión de mostrar las técnicas estudiadas en el *TEM*. La obra es un homenaje a sus maestros, y sobre todo a Buero Vallejo con su obra *Historia de una escalera*, treinta años después de su primer estreno. Amestoy gana el premio Lope de Vega en 1981 con *Ederra*, su segunda obra estrenada en 1982 en el Teatro Español. Según César Oliva,

Ederra es una dura, durísima historia de amor y odios, contada en moderna clave de tragedia psicológica. (...) Pero, pese a la valentía de alternar esa superación del realismo con cierto excesivismo oral (se asiste a actos de homosexualidad, incesto y crímenes, por resumir algunos), son tantos y tan tremendos que hacen palidecer las buenas intenciones dramáticas. (...)¹⁶

Luego, escribe una serie de obras : *Dionisio*, *Una pasión española* (1982), *Doña Elvira, imagínate a Euskadi* (1985), *Elixa. Elisa besa la rosa* (1987), *Durango, un sueño, 1439* (1989), *Yo fui actor cuando Franco* (1990), *Betizu. El toro rojo* (1992). También colaboró con la televisión y ocupó puestos gerenciales en teatros y centros culturales madrileños. Enseña ahora la historia del teatro en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid.

¹⁶ César Oliva, 1986, p. 453.

5 ¿POR QUÉ? TRAMPOLÍN DEL ACTOR¹⁷

Alfred Lunt and Lynn Fontanne were the old couple, and they were very good, but I didn't like them much. They were different though, I'll say that. They didn't act like people and they didn't act like actors. It's hard to explain. They acted more like they knew they were celebrities and all. I mean they were good, but they were too good. When one of them got finished making a speech, the other one said something very fast right after it. It was supposed to be like people really talking and interrupting each other and all. The trouble was, it was too much like people talking and interrupting each other.¹⁸

A principios de los años sesenta llega a España un profesor de actuación norteamericano : William Layton abre el *TEM (Teatro Estudio de Madrid)* donde se formarán varios actores españoles de esta época.

El método de Layton consiste fundamentalmente en buscar las emociones del personaje en la experiencia del actor mismo. Funciona pues con analogías entre la experiencia del actor y de su personaje. Layton se inspiró, por supuesto, en Stanislavski, pero también en Meisner, con el que estudió en el *Neighborhood playhouse* de Nueva York. Expone su método en el libro *¿Por qué? Trampolín del actor* en el que habla de tú a tú a su lector. Escribe Angel Fernández Santos:

Hay algo de murmullo al oído, de confianza amistosa, en su centenar y medio de páginas: "*Hay muchas maneras de hacer las cosas*" dice Layton "*y ésta es una de ellas*"¹⁹

Este método consiste, pues, en improvisaciones a partir de un boceto decidido entre los actores, que recalca las emociones que se buscan en una escena dada. Es decir que los actores crean una improvisación en la que un protagonista quiere algo de un antagonista. El protagonista tendrá que convencer al otro de darle lo que quiere, adaptándose a lo largo de la improvisación a lo que le dice el otro. Los

¹⁷ El enfoque del presente estudio se hará sobre *Historia de una escalera* y *Mañana, aquí, a la misma hora*. Sin embargo, es imposible entender la pieza de Amestoy sin conocer previamente el método utilizado por los personajes: el método de Layton, tal como es resumido en *¿Por qué? Trampolín del actor*.

¹⁸ J.D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 132.

¹⁹ Fernández Santos, 1992, p. 126.

dos actores, después de haber convenido en un boceto se preparan a solas: preparar el lugar, un estado de ánimo...

El trabajo con el director o profesor empieza en la clase, con el protagonista (esperando el antagonista afuera). El protagonista "hace la casa", es decir, prepara el espacio, y con el director trabajan su estado de ánimo al que tiene que llegar gracias a una vuelta sobre algunas experiencias personales previas. Tiene también que tener una actividad, una razón para entrar y pedir algo. En todo este proceso, le guía el director mediante preguntas. Cuando el director considera que está bien preparado, el actor sale (pero tiene que seguir en su estado de ánimo), y entra el antagonista. Se hace la misma preparación con él. Vuelve a entrar entonces el protagonista, y se desarrolla la improvisación.

A partir de este trabajo, los actores pueden explorar las emociones que están buscando en sus personajes, entenderlas, sentirlas, vivirlas, y también aprenden a escuchar y observar el juego del otro, y a adaptarse este. Sigue después una improvisación basada sobre el boceto de una escena ya escrita. Los actores conocen entonces el desarrollo de la escena, pero no tienen que conformarse con el texto. Por fin, viene el ensayo con el texto, que, según Layton no tiene mucho interés. Esta técnica deberá por supuesto hacerse más fluida hasta volverse transparente, como toda técnica.

Para exponer su técnica en *¿Por qué? Trampolín del actor*, Layton utiliza una serie de obras canónicas del siglo XX, obras americanas, en gran mayoría, pero también españolas y rusas (entre otras).

La técnica, el método de Layton no es, en sí, un método muy complicado. Es muy simple, hasta quizá un poco simplista, por lo menos en su libro que resume (y cabe subrayar aquí el hecho de que el libro resume y no presenta en todos sus aspectos, el método) la técnica. Sin embargo, este método le dará todo su interés al trabajo de Amestoy.

Angel Fernández Santos escribe de la influencia de Layton sobre el teatro español:

La huella de Layton en el itinerario del teatro español contemporáneo es al mismo tiempo tan suave y tan honda, que una parte fundamental de este nuestro teatro no se entendería sin su presencia aquí.²⁰

La huella que dejó Layton en Amestoy es incontestable, sobretudo en *Mañana, aquí, a la misma hora*.

²⁰ Id. *ibid.* p. 126.

6 WILLIAM LAYTON

Layton nace en Kansas City en 1911. Se traslada a Nueva York para estudiar como actor con Sanford Meisner (un discípulo de Strasberg) en su *Neighborhood playhouse*, y allí empieza su carrera. Con la segunda guerra mundial, entra en la infantería de Marina estadounidense. Una bomba le volverá parcialmente, sordo. Después de la guerra, vuelve a Nueva York donde trabaja en la *American Academy of Dramatic Art*, y en el *American Theater Wing* como profesor. Trabaja como director, actor y profesor en diversas producciones teatrales. Layton encuentra en estos años a Agustín Penón que le hará descubrir la cultura española (sobre todo el teatro de Lorca). Trabajan juntos en la realización de una radionovela durante cinco años. Encuentra también a otro hombre que le influirá mucho : Thornton Wilder, que le convencerá de alejarse un poco de los Estados Unidos para ir a Inglaterra. En 1955, Layton viene a España, invitado por Penón que está estudiando el trabajo y la muerte de Lorca. Empieza entonces a interesarse realmente en España, y vive entre Madrid y Nueva York hasta 1960, cuando se instala definitivamente en Madrid y funda el *TEM (Teatro Estudio de Madrid)*, junto con otros teatros (el *Teatro Estudio Independiente*, el *Pequeño Teatro* y el *Teatro Estable Castellano*). En su "In memoriam" para Layton, Paz Mediavilla escribe:

Debido a su personalidad, carente de todo afán de notoriedad, su labor no ha tenido la gran difusión que debería haber tenido. Sirva este artículo para recordarle con todo mi cariño y para que todas la personas que no han tenido noticia de su labor y de su persona la tengan, puesto que su contribución al desarrollo del teatro en España es evidente en el buen hacer de los profesionales que fueron alumnos suyos.²¹

Recibe muchos premios, entre otros, la medalla de oro al mérito en las bellas artes en 1989 y el del mejor director del año, premio Dédalo 1990. Publica en 1990 su libro *¿Por qué? Trampolín del actor*, en el que presenta su técnica de aprendizaje de la actuación. Angel Fernández Santos dice de este librito :

²¹ « In memoriam » de Paz Mediavilla, encontrado en el sitio web de Babab : www.babab.com/no00/william_layton.htm

(...) Lleva dentro una fijación de aquel íntimo lenguaje de tú a tú, en cuanto signo de esa presencia, es decir: del lugar irremplazable que Layton se ha labrado con su generosidad en la vida de la cultura española.²²

Se suicida en 1993, a los 82 años, después de haber montado por segunda vez *El tío Vania* que fue el primer éxito que tuvo en su carrera. En 1999, su libro será editado por tercera vez.

El método de Layton, aunque haya tenido una gran importancia en la escena española, nos parece algo reductor, y un poco alejado de las demás técnicas que iniciaron grandes cambios en el trabajo del actor contemporáneo. Por ejemplo, ¿cómo es posible que no se haga referencia a los trabajos de Grotowski? Layton, aunque haya empezado a trabajar su método en los años sesenta, no parece haberse inspirado en las diversas técnicas de actuación que se concentran en el trabajo sobre el cuerpo del actor. El método de Layton carece del aporte que hubieran representado las búsquedas de otros hombres de teatro, y parece concentrarse únicamente en las emociones, el texto, la experiencia, y no en los movimientos, los gestos, y su teatralidad. Nos propone Layton un teatro muy occidental, pero que ya en 1990 es completamente obsoleto y muy cerrado a los demás teatros (pensamos por ejemplo en el teatro chino en el que se trabaja sobre todo el cuerpo, en el que la oposición se hace en un movimiento claro del cuerpo²³). Sin embargo, por la influencia que tuvo en el teatro español, y en la obra de Amestoy, el trabajo de Layton nos parece, por lo menos para este trabajo, muy importante.

²² Angel Fernández Santos, 1992.

²³ En su espectáculo *Or*, la actriz, y mujer de teatro quebequense Pol Pelletier demuestra claramente, y de manera muy asequible al espectador, las diferentes maneras de hacer teatro, siguiendo los métodos del « polvorientado » Stanislawski, o los, que le interesan mucho más, observados por Barba, métodos asiáticos, método de Grotowski...

7 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Se escribió mucho sobre la primera obra estrenada de Buero Vallejo. Al contrario, la bibliografía acerca del primer drama de Amestoy queda sumamente escasa, por no decir casi ausente, según nos comentó el profesor Luciano García Lorenzo. De la misma manera, se escribió muy poco sobre el trabajo de Layton. Sabemos que su obra no tuvo una extensa difusión, aunque una gran parte de los actores madrileños formados entre los años 1960-70 lo hicieron a menudo con su método. La bibliografía acerca del libro de Layton se reduce a algunas alusiones y un solo artículo sobre *¿Por qué? Trampolín del actor*²⁴.

Por otra parte *Historia de una escalera* y su autor Buero Vallejo fueron objeto de muchos estudios y coloquios. Gran parte de esta producción crítica se sitúa en los años 1970. Se supone entonces que el interés por la obra va disminuyendo con los años, aunque se siga haciendo referencias a ella. Hasta el propio Buero Vallejo dijo de su *Escalera* en 1989: “se ha convertido literalmente, al menos para mí, en una obra inaguantable”²⁵. Según Buero, la enseñanza académica ha reducido la totalidad de su obra a esta única muestra de su teatro, haciendo que se convirtiese en un tópico del teatro español. La consideraba además como el punto de partida de su teatro, y nada más que esto. Añadía: “yo abomino de *Historia de una escalera*”²⁶. Pero, corriendo el riesgo de que este dando vueltas en su tumba Buero Vallejo, se tratará aquí de otro estudio de la abominada pieza.

Lo que se estudia sobre todo en la obra de Buero es el realismo (el choque que representó después de diez años de teatro benaventino, la inspiración para los jóvenes actores...) ²⁷, realismo que, como hemos mencionado antes, se ve matizado por el simbolismo cuya más importante manifestación, aquí, sería la escalera, la importancia del tiempo (su fluir aparentemente circular, las tres etapas 1919-29-

²⁴ Fernández Santos, 1992.

²⁵ Cuevas García, 1990, p. 90.

²⁶ Id. *ibid.*

²⁷ Antonio Sánchez Trigueros « Naturalismo y simbolismo escénicos en *Historia de una escalera* », 1990, p. 99.

49 escogidas)²⁸, la escalera como personaje²⁹, el tema subyacente de la guerra civil y de la dictadura (resultados del fracaso del sindicalista Urbano), la similitud entre el teatro de Buero y el de Ibsen, Williams, Odets³⁰, Miller, etc... La cuestión de la escalera por la movilidad del signo, de su papel, es lo que, según la gran mayoría de los investigadores, le da toda su originalidad a la pieza. De hecho, la escalera, además de imponerse como único espacio presente en el escenario, desempeña muchos papeles a lo largo de la obra: representa la vida, puesto que el muerto (Gregorio, por ejemplo), baja la escalera para no volver a subir; es también el promontorio desde el que se observa a la gente, la vida, la historia pasar; es el peligro de muerte (como lo sugiere Paca para el Cobrador de luz), es el lugar que esconde a los niños y las parejas... Es el lugar donde se vive, donde se ama, donde se inician los jóvenes, lugar que apenas cambia a lo largo de treinta años.

Pero se escribe muy poco sobre las diversas puestas en escena de la obra en sí misma. De la versión de Manuel Mampaso, sólo sabemos que “ha puesto un bosquecillo de antenas de televisión ante el cielo del tercer acto”³¹. Los críticos que se interesaron en la obra de Buero no consideraron importante la puesta en escena de la obra. Al contrario, Ignacio Amestoy propone a través de Juan, un director, una puesta en escena posible de dos escenas de *Historia de una escalera*. Al contrario de la mayoría de los críticos, Amestoy decide proponer un final más bien cerrado donde Buero Vallejo había dejado un final abierto. La cuestión de saber si el final de este primer drama bueriano estrenado comporta malos o buenos agüeros sigue siendo problemático. Algunos tendieron a ver en este final el mito del eterno retorno. Un tiempo cíclico del que será imposible huir. Otros vieron una apertura en la actitud rebelde de Fernando hijo. Amestoy, en su interpretación propondrá una Carmina-hija con afanes de vengar a su madre

²⁸ Carmen González Cobos (1979, p. 78) escribe : « Tiempo y espacio son, pues, elementos que impiden el desarrollo libre del hombre. Así como la ceguera es , en otras obras de Buero, símbolo de las limitaciones humanas, en *Historia de una escalera* es el tiempo y el espacio quienes se presentan como limitaciones impuestas al hombre ».

²⁹ Alfredo Marquerie, en su prólogo a *Historia de una escalera* en la edición de 1950, escribe : « El personaje principal y fundamental, inmóvil y mudo es LA ESCALERA de la historia escénica. Todo está ahí centrado y concentrado. »

³⁰ Philippa B. Yin, « El realismo, la esperanza y las relaciones en *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo y *Clash by night* de Clifford Odets », en John P. Gabriele, p. 101.

³¹ P. Laín Entralgo, « Casi veinte años después » en *Estudios sobre Buero Vallejo*, p. 191.

castigando al hijo del que la había traicionado. Esta toma de posición, hasta prueba de lo contrario, queda sin estudiar.

La pieza de Amestoy tiene el interés de proponer una puesta en escena de una pieza cuyas puestas en escena efectivas casi no fueron objeto de observaciones. Amestoy interpreta y utiliza *Historia de una escalera* mientras expone a los ojos de un público más bien ajeno al mundo de los bastidores.

CAPÍTULO II

HISTORIA DE UNA ESCALERA

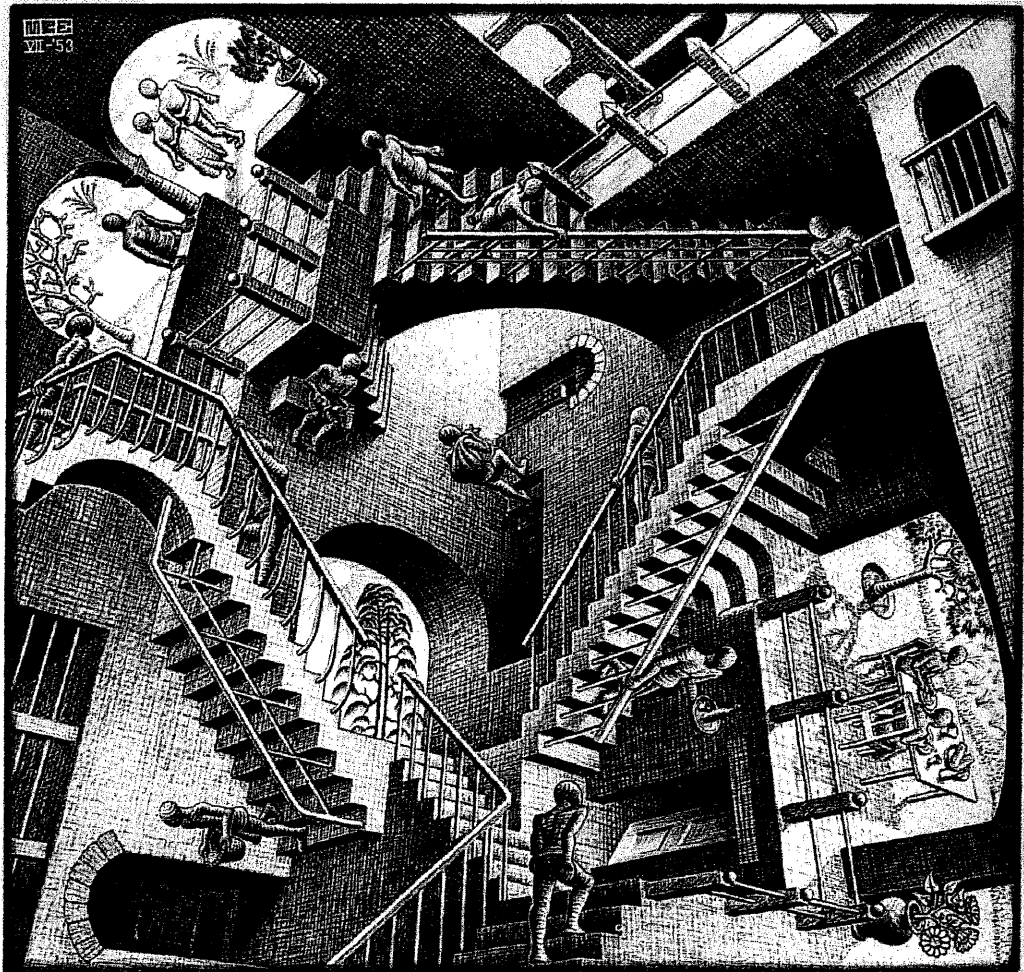


Figura 4 - M.C. Escher, *Relativiteit*, litografía, 1953, 23 X 29 cm

“Nous avons ici trois forces de gravité qui agissent perpendiculairement l’une à l’autre. Trois surfaces terrestres se coupent à angle droit et des êtres humains vivent sur chacune d’elles. Il est impossible pour les habitants de mondes différents de marcher, s’asseoir ou se tenir debout sur le même plancher car ils ont des conceptions différentes de l’horizontal et du vertical. Cependant il leur est possible de faire usage du même escalier. Sur l’escalier supérieur de cette gravure, deux personnes se déplacent côte à côte et dans la même direction, l’une descendant pendant que l’autre monte. Un contact entre elles est hors de question car elles vivent dans des mondes différents et, par suite, n’ont pas de connaissance de l’existence les unes des autres.”

M. C. Escher, 1993, p. 14

Como en las escaleras de Escher, viven en las escaleras de Buero habitantes de mundos, o mejor dicho, clases diferentes. Utilizan la misma escalera pero no parecen poder encontrarse. Como los de Escher, los vecinos de la *Escalera* suben y bajan unas escaleras que no conducen por ninguna parte. El gran problema de los personajes de este drama es, justamente, encontrar una salida e irse. Problema que Buero Vallejo dejó sin resolver, o mejor dicho, problema que dejó para resolver a su público. Escribe Verdú: “El autor no dice nada. Su final es abierto.”³² Y añade Iglesias Feijoo:

El final no es cerrado, queda abierto al futuro (...).³³

³² Verdú de Gregorio, 1977, p. 14.

³³ Feijoo, 1982, p. 35.

1 LOS PERSONAJES

Cuatro familias, cuatro jóvenes : dos chicos enamorados de la misma chica y dos chicas enamoradas del mismo chico, treinta años y una escalera. Los habitantes de la escalera nacen, viven y mueren en el quinto piso de la casa de vecinos. Animados por deseos, envidias, decepciones, esperanzas y amores, los personajes de Buero Vallejo concentran una parte, una generación de la historia del pueblo español desde 1919 hasta 1949. Al pasar los años, cambian, evolucionan, envejecen en fin. Los hijos pasan a ser padres, y los padres abuelos infantilizados por sus nietos. Estos personajes “tienen una esperanza ‘mesiánica’ en el mañana”³⁴. Los vecinos de Buero, antiheroicos hasta la punta de los dedos, quedan atrapados en un presente que no les conviene pero del que no logran librarse. Pero antes de estudiar más adelante las relaciones que animan nuestros vecinos, cabe hacer una descripción de cada uno de los diecisiete personajes.

En la primera escena de *Historia de una escalera*, viene el Cobrador de la luz a recoger el dinero que le debe cada uno de los hogares. Este personaje permite establecer de entrada la relación de cada una de las familias respecto al dinero, es decir situarlas en una escalera social : el grado de pobreza, y la reacción de cada entidad familiar para con su pobreza o relativa riqueza. Como lo nota Verdú de Gregorio :

Un cobrador de luz – introducción al aspecto económico del problema social y sus diferencia – sirve de nexo de unión para la presentación de los personajes. El autor, sin olvidar la penuria en que viven, pretende adentrarse en la intimidad, en la interioridad de los seres humanos que van a girar en torno de la escalera.³⁵

Sitúa además cada una de las familias en el piso que les corresponde. Cabe notar la disposición de los pisos numerados de I a IV de la derecha a la izquierda, como lo nota Buero Vallejo en la didascalia liminar de su drama³⁶. En cada uno de estos apartamentos vive uno de los cuatro personajes que forman el nudo anecdótico de la obra : dos chicos y dos chicas, Carmina en el apartamento I, Elvira en el II,

³⁴ Verdú de Gregorio, 1977, p. 9

³⁵ Id. *ibid.* 1977, p. 9.

³⁶ “En el segundo rellano hay cuatro puertas : dos laterales y dos centrales. Las distinguiremos de derecha a izquierda, con los números I, II, III y IV”, Buero Vallejo, 1996, p. 35.

Urbano en el III y Fernando en el IV, formando el esquema espacial original del acto I³⁷, que cambiará siguiendo las diferentes asociaciones o quebrantamientos que ocurrirán entre los personajes.

1.1 Personaje externo a la escalera : El Cobrador de luz (1³⁸)

El único personaje exterior a la escalera de este primer acto, y de toda la obra, es el Cobrador de luz, personaje plano que sólo tiene como función introducir a los vecinos. Buero Vallejo sólo indica :

Nada más levantarse el telón vemos cruzar y subir fatigosamente al COBRADOR DE LUZ, portando su grasienta cartera. Se detiene unos segundos para respirar y llama después con los nudillos en las cuatro puertas.³⁹

Con estos golpes a las puertas de los personajes, el Cobrador de Luz, como el “brigadier” del teatro clásico francés, abre el espectáculo. Este personaje tiene como función la de marcar de entrada la relación de cada uno de los personajes con respecto al dinero, revelando así la posición de cada una de las familias en el peldaño de la escalera social que le corresponde : los apartamentos III y IV (Elvira y Fernando) en los que se gasta más de una peseta por persona, al contrario del I y del II. Además, este personaje establece de entrada en el drama una impresión de repetición, de “déjà-vu” para el espectador : la antipatía feroz que muestra Doña Paca (“¡A ver si hay suerte, hombre, al bajar la escalerita!”, p. 37) que no se dirige al hombre, sino a lo que representa ; Doña Asunción que está mintiendo, como cada mes, Generosa resignada y triste...

³⁷ Véase Cuadro 1 : “Repartición de los personajes en cada apartamento”, p. 29.

³⁸ El número marca el orden de aparición de los personajes.

³⁹ Buero Vallejo, 1996, p. 35-36.

CUADRO 2 - REPARTICIÓN DE LOS PERSONAJES EN CADA APARTAMENTO⁴⁰

	Apartamento I (interior)	Apartamento II (exterior)	Apartamento III (exterior)	Apartamento IV (interior)
Acto I	- Carmina, novia de Fernando (IV) - Generosa (madre), amiga de Paca (III) - Gregorio (padre), amigo de Juan (III) - Pepe, novio de Rosa (III)	- Elvira, enamorada de Fernando (IV) - Don Manuel (padre), ayuda a doña Asunción (IV)	- Urbano, enamorado de Carmina (I) - Paca (madre), amiga de Generosa (I) - Juan (padre), amigo de Gregorio (I) - Trini - Rosa, novia de Pepe (I)	- Fernando, novio de Carmina (I) - Asunción (madre), ayudada por don Manuel (II)
Acto II	- Carmina, todavía enamorada de Fernando (ahora II) - Generosa, amiga de Paca (III)	- Elvira, tensiones de la pareja respecto a Carmina y Urbano - Fernando - Fernando hijo	- Urbano, todavía enamorado de Carmina (I) - Paca, amiga de Generosa (I) - Trini, ayuda a Rosa (IV) - Juan, ayuda a Rosa (IV)	- Rosa (aislada del resto de la familia a causa de su relación con Pepe)
Acto III	- Joven bien vestido, relación de amistad con él del IV, menosprecio de los del II y III	- Elvira, odia a Carmina (III) - Fernando, odia a Urbano (III) - Fernando hijo, enamorado de Carmina hija (III) - Manolín	- Carmina, odia a Elvira (II) - Urbano, odia a Fernando (II) - Paca - Carmina hija, enamorada de Fernando hijo (II)	- Señor bien vestido, relación de amistad con él del I y de menosprecio con los del II y del III

⁴⁰ Ver la « constelación de personnages » en Neuschäfer, 1994, p. 142.

1.2 Apartamento I: Carmina (8), Generosa (2), Pepe (12), Gregorio

Hija de Generosa y Gregorio, Carmina es su “única alegría” como dice su madre a Fernando⁴¹. Carmina y Fernando son los dos únicos personajes a los que se alude⁴² antes de que entren a escena, salvo Juan, el esposo de Paca que solo aparece en el segundo acto y don Gregorio, el esposo de Generosa que nunca aparece en escena. Buero Vallejo la describe como “ (...) una preciosa muchacha de aire sencillo y pobremente vestida. Lleva un delantal y una lechera en la mano”⁴³. Carmina es entonces una muchacha linda pero pobre, lo que contrasta con Elvira, que apareció antes en escena vestida de calle. Carmina lleva un delantal, lo que muestra que está trabajando dentro de la casa. Está enamorada de Fernando aunque no se lo muestre enseguida. Él tendrá que sacarle la información para saber lo que opina de él. Carmina al contrario de Elvira, la niña mimada, responde a la figura emblemática de la mujer, trabajadora, ama de casa. Sin embargo, el amor de Carmina para Fernando se ve frustrado por la cobardía del joven. Al empezar el segundo acto nos dice el autor que:

*Carmina conserva todavía su belleza: una belleza que empieza a marchitarse.*⁴⁴

En este acto central de la pieza, Carmina acepta casarse con Urbano en vez de quedarse soltera aunque no quiera a su vecino del apartamento III. Bien al contrario, Carmina se ha quedado marcada por el amor, y luego por la huida de Fernando que tampoco ama a Elvira, como lo muestra muy bien el malestar de las dos parejas en las últimas líneas del segundo acto, justo después de que Carmina haya aceptado casarse con Urbano.

ELVIRA - ¡Tú antes! *(Se abre el I y aparecen CARMINA y URBANO. Están con la manos enlazadas, en una actitud clara. Ante la sorpresa de FERNANDO, ELVIRA vuelve a cerrar la puerta y se dirige a ellos, sonriente.)* ¡Qué casualidad, Carmina! Salíamos precisamente para ir a casa de ustedes.
CARMINA – Muchas gracias.
(Ha intentado desprenderse, pero URBANO la retiene.)

⁴¹ « GENEROSA - Carmina es nuestra única alegría. Es buena, trabajadora, limpia... Si mi Pepe fuese como ella... », Buero Vallejo, 1996, p. 51.

⁴² « TRINI - ¿Y Carmina? », id. ibid. p. 41.

⁴³ Id. ibid. p. 42.

⁴⁴ Id. ibid. p. 59.

ELVIRA – *(Con cara de circunstancias.)* Sí, hija... Ha sido muy lamentable... Muy sensible.

FERNANDO – *(Reportado.)* Mi mujer y yo les acompañamos, sinceramente, en el sentimiento.

CARMINA – *(Sin mirarle.)* Gracias.

(La tensión aumenta, inconteniblemente, entre los cuatro.)

Al empezar el tercer acto averiguamos que Carmina se ha mudado al apartamento III para vivir con la familia de Urbano que es ahora la cabeza de familia del III. Carmina es ya “casi vieja” y sufre de problemas de corazón, sobre todo al subir la escalera.

Generosa es la primera inquilina en aparecer a escena después de que el cobrador de luz haya llamado a su puerta. Dice la didascalia respecto a este personaje que es “una pobre mujer de unos cincuenta y cinco años⁴⁵”. Este personaje lleva bien su nombre de Generosa, nombre máscara que caracteriza de entrada al personaje. Es la madre buena de la buena Carmina. También es la que menos tiene que pagar por la luz (dos pesetas), sin embargo, esto sigue demasiado para esta mujer responsable, como todas sus vecinas, de la economía doméstica. Esta figura se empareja con Doña Paca aunque las dos madres sean muy diferentes : Generosa es una mujer que no cuchichea tanto como su vecina del III y que no es tan dura con los demás. Es una persona pudorosa y respetuosa. En fin, una buena vecina que vive difícilmente el fracaso de Pepe, su hijo, y el difícil retiro de Gregorio, su esposo, el cual nunca aparece en escena. Generosa cita dos veces a su esposo respecto a este retiro impuesto : “¿De qué sirve que un hombre se deje los huesos conduciendo un tranvía durante cincuenta años, si luego le ponen en la calle?”⁴⁶.

Al empezar el segundo acto, Generosa, como Paca “ha encanecido mucho”⁴⁷. Sólo vemos a Generosa al principio del segundo acto mientras se entierra a Gregorio. Ya en el tercer acto, la madre de Carmina ha muerto desde hace mucho tiempo como lo subraya Paca, la única sobreviviente de la primera generación de la escalera: “¡Pobre Generosa! ¡Ni los huesos quedarán!”⁴⁸.

⁴⁵ Id. *ibid.* p. 36.

⁴⁶ Id. *ibid.* pp. 51 y 55.

⁴⁷ Id. *ibid.* p. 59.

⁴⁸ Id. *ibid.* p. 80.

El hermano de Carmina es su exacto opuesto : un granuja que tiene a todos los demás vecinos (salvo Rosa) en contra. Escribe el autor en la didascalía :

El hermano de CARMINA ronda ya los treinta años y es un granuja achulado y presuntuoso. Ella (ROSA) se vuelve y se contemplan, muy satisfechos. Él va a hablar, pero ella le hace señas de que se calle y le señala el "casinillo", donde se encuentran los dos muchachos (URBANO y FERNANDO) ocultos para él. PEPE la invita por señas a bailar para después y ella asiente sin disimular su alegría. En esta expresiva mímica los sorprende PACA, que abre de improviso.⁴⁹

Este pasaje ilustra lo que es el personaje y su relación con Rosa. Justo después de este diálogo mudo, se enfrenta con el hermano de la muchacha, Urbano, el cual amenaza tirarle por el hueco de la escalera. Amenaza que nunca se cumplirá aunque se repita a lo largo de la obra. Pepe es el único personaje que logra irse de la escalera, solamente para ir más abajo, para hacerse bandido y vivir de las mujeres, entre otras de la hermana de Urbano que vive en el apartamento IV en el acto segundo. Pepe no aparece en el acto III, pero lo describe Rosa, de vuelta en casa de sus padres, como muy viejo (pp. 60-61).

Gregorio, el esposo de Generosa nunca aparece en escena aunque se hable bastante del personaje. Lo primero que conocemos sobre el padre de Carmina es que conducía tranvías y que al empezar la obra, lo retiraron por la edad. Pierde pues el trabajo al mismo tiempo que el gusto por vivir, como lo repite su esposa dos veces.

FERNANDO – (...) ¿Y el señor Gregorio?

GENEROSA – Muy disgustado, hijo. Como lo retiran por la edad... Y es lo que él dice: "De qué sirve que un hombre se 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. ¡Y a mi Pepe no hay quien le encarrile! (Pausa) ¡Qué vida! No sé cómo vamos a salir adelante."⁵⁰

PACA – (...) ¿Y el señor Gregorio?

GENEROSA – Muy disgustado el pobre. Como lo retiran por la edad... Y es lo que él dice: "De qué sirve que un hombre se deje los huesos conduciendo un tranvía durante cincuenta años, si luego le ponen en la calle? Y el retiro es una miseria, Paca. ¡Qué vida, Dios

⁴⁹ Id. ibid. pp. 47-48.

⁵⁰ Id. ibid. p. 51.

mío! No sé cómo vamos a salir adelante. Y mi Pepe, que no ayuda nada...⁵¹

Es de notar que el retiro de Gregorio debería coincidir con una responsabilización de Pepe que tendría que llevar dinero a la casa puesto que es, ahora, el hombre. La desgracia de Gregorio se ve aumentada pues por la falta de responsabilidad de Pepe. La pérdida de aliento de Gregorio nunca se resolverá hasta su muerte. La muerte de este personaje al que nunca vemos, o mejor dicho su entierro, visto y comentado desde lo alto de la escalera por los personajes, abre el segundo acto.

GENEROSA - Ya llegan el portal... (*Pausa*). Casi no se le ve...

De su aspecto físico sólo se supone que es un hombre de gran tamaño, puesto que Juan señala que los que llevaban su ataúd sudaban mucho :

SEÑOR JUAN – (*Arriba, a su mujer*) ¡Cómo sudaban! Se conoce que pesaba mucho.⁵²

1.3 Apartamento II : Elvira (4) y Don Manuel (6)

La mujer del apartamento II es Elvira, la niña mimada de Don Manuel. Al contrario de Carmina, Elvira aparece vestida de calle, y no de ama de casa.

ELVIRA *una linda muchacha vestida de calle, recoge el recibo y se mete.*⁵³

Elvira es la única de las vecinas que no se queja al pagar la luz, aunque tenga que pagar más que todas las demás (lo que dice mucho sobre la economía del hogar, puesto que ellos dos gastan más que en el apartamento III donde viven cinco personas). A lo largo del acto primero se dan indicios de que la hija de Manuel es una niña consentida, mimada, que no está acostumbrada a que se le niegue ninguno de sus caprichos, casi todos relacionados con el dinero.

ELVIRA – (*En el rellano ya, da pueriles pataditas.*) No quiero que hables así de él. Ya verás cómo llega muy lejos. ¡Qué importa que no tenga dinero! ¿Para qué quiere mi papaíto un yerno rico?⁵⁴

⁵¹ Id. ibid. p. 54.

⁵² Id. ibid. p. 60.

⁵³ Id. ibid. p. 36.

Es de notar que al contrario de Carmina (y de Urbano), Elvira tutea a su padre al igual que Fernando. Elvira gana el respeto de sus vecinos y a Fernando gracias al dinero de su padre. En el acto segundo, se ve a Elvira y Fernando como una pareja con hijo, pareja joven en la que se adivinan ya varios problemas subyacentes : los amores todavía sin resolver de Fernando con Carmina (acto II, escena 3⁵⁵), el dinero que se ha ido (“FERNANDO y ELVIRA *visten con modestia*”⁵⁶), etc, problemas que se concretan en la desaparición de la vivacidad de Elvira⁵⁷.

Don Manuel, padre de Elvira aparece solamente en el primer acto. Director de una agencia, este personaje es el único de los vecinos en haber “subido”. Es el pequeño burgués que tiene bastante dinero para sí mismo, y para sus vecinos.

GENEROSA – (...) Oiga, Paca: ¿es verdad que don Manuel tiene dinero?

PACA – Mujer, ya sabe usted que era oficinista. Pero con la agencia esa que ha montado se está forrando el riñón. Como tiene tantas relaciones y sabe tanta triquiñuela...⁵⁸

Es el padre viudo que cría a su hija única. Por lo tanto no le niega nada. Como su hija y al contrario de los demás personajes, Don Manuel sale vestido de calle:

DON MANUEL, *padre de ELVIRA, sale vestido de calle. Los trajes de ambos denotan una posición económica más holgada que la de los demás vecinos.*⁵⁹

Pero al contrario de su hija, es una persona generosa y seria cuyo talón de Aquiles es precisamente Elvira. En su entierro se ve toda la mezquindad de su hija, antítesis de la pobre y generosa Carmina :

SEÑOR JUAN – Ya he visto arrancar muchos coches fúnebres en esta vida. (*Pausa*) ¿Te acuerdas del de doña Asunción? Fue un entierro de primera, con caja de terciopelo...

TRINI – Dicen que lo pagó don Manuel.

SEÑOR JUAN – Es muy posible. Aunque el entierro de don Manuel fue menos lujoso.

TRINI – Es que lo pagaron los hijos.⁶⁰

⁵⁴ Id. *ibid.* p. 40.

⁵⁵ Ver Apéndice I, “División en escenas”

⁵⁶ Buero Vallejo, 1996, p. 63.

⁵⁷ “*Ella se mantiene hermosa, pero su cara no guarda nada de su antigua vivacidad*”, Id. *ibid.* p. 63.

⁵⁸ Id. *ibid.* p. 54.

⁵⁹ Id. *ibid.* pp. 38-39.

Don Manuel, o mejor dicho su dinero, es el instrumento que permitirá a Elvira “cazar” a Fernando.

1.4 Apartamento III : Urbano (10), Paca (3), Trini (7), Rosa (11) y el Señor Juan (13)

En el apartamento III vive Urbano, uno de los protagonistas principales del drama. Urbano es el obrero sindicalista, al principio amigo del empleado Fernando, y luego su rival por ser izquierdista y enamorado de Carmina. Es el hombre pragmático, responsable y trabajador cuyas ideas fracasarán en la guerra civil por la falta de apoyo de la clase pequeño-burguesa a la que pertenece Fernando. Urbano se caracteriza ya desde su entrada como el obrero vestido con su mono azul:

*Viste traje azul mahón. Es un muchacho fuerte y moreno, de fisonomía ruda, pero expresiva: un proletario.*⁶¹

Al contrario de Fernando, Urbano trata de cambiar las cosas con acciones concretas. Pero a su voluntad y a la de los sindicalistas, se opondrá la clase burguesa. Su fracaso tiene una fecha bien precisa pero omitida en la obra : 1939. Sin embargo, logrará una cosa : casarse con la mujer amada, Carmina, aunque este matrimonio, como el de Elvira resultará otro fracaso.

Paca, la madre de Urbano es el único personaje de la primera generación en sobrevivir hasta el final. Personaje que va debilitándose con el tiempo, pasando de ser la mujer combatiente que se enfrenta al cobrador de luz, a la abuela cuya “resistencia (...) acaba en una débil risilla de anciana”⁶² frente a su nieta. Pasa de ser en el Acto I una “mujer de unos cincuenta años, gorda y de ademanes desenvueltos”⁶³ a ser “Una viejecita consumida y arrugada, de obesidad malsana y cabellos completamente blancos”⁶⁴. Paca es el personaje que se empareja con la

⁶⁰ Id. ibid. p. 60.

⁶¹ Id. ibid. p. 43.

⁶² Id. ibid. p. 85.

⁶³ Id. ibid. p. 36.

⁶⁴ Id. ibid. p. 79.

escalera. Hasta se puede decir que Paca le presta vida al lugar que algunos consideran como protagonista⁶⁵ o como símbolo principal⁶⁶ del drama. Tan pobre, vieja y en apariencia inmutable (digamos en apariencia, porque pronto se supone que se pondrá un ascensor) como la escalera, Paca trata a la escalera como una socia que a lo mejor le ayudará para castigar al cobrador de la luz, una vieja que como ella pronto será reemplazada. En Paca se ve el fluir del tiempo, sobre todo en el acto tercero que se abre con un monólogo de la anciana que informa al público de lo que ocurrió en la casa de vecindad entre 1929 y 1949. La madre de Urbano es el único personaje del drama (o de la tragedia como la llamaba Buero Vallejo) en llevar un papel de gracioso, como lo ilustra el diálogo siguiente entre Paca y Generosa en el que hablan del precio de la luz y de la economía que tratan de hacer:

PACA – (...) Mi alcoba no la enciendo nunca. Juan y yo nos acostamos a oscuras. A nuestra edad, para lo que hay que ver...

GENEROSA - ¡Jesús!

PACA - ¿He dicho algo malo?

GENEROSA – (*Riendo débilmente.*) No, mujer; pero... ¡qué boca, Paca!⁶⁷

Escribe Hans-Jörg Neuschäfer en *Adiós a la España eterna*:

Paca encarna el espíritu de contradicción popular, que aunque impotente, no consiente que le impidan dar su opinión. También representa la figura del gracioso (o la matrona respondona del sainete) en un contexto más bien serio, aunque no trágico, al menos por el momento.⁶⁸

Trini, hija menor de Juan y Paca, dedicada al bienestar de su familia (hasta tal punto que nunca se casará), es al principio “*una joven de aspecto simpático*”⁶⁹, luego una mujer madura aunque airosa (p. 59), y por fin una mujer ya vieja, triste y arrugada (p. 82). A lo largo de la obra, Trini se mantiene como nexo de unión entre los miembros de la familia (entre Rosa y Juan por ejemplo), que les facilita la vida a todos.

⁶⁵ “ese ‘afuera’ que la escalera personifica sería el verdadero protagonista contra el que luchan los personajes, los seres humanos que suben y bajan por ella en el tiempo que dura la historia”, Pajón Mecloy, 1986, p. 260.

⁶⁶ “El símbolo principal de la pieza es la escalera, que representa la vida que los está derrotando a todos. “, Cortina, 1969, p. 60.

⁶⁷ Buero Vallejo, 1996, p. 53.

⁶⁸ Neuschäfer, 1994, p. 141.

⁶⁹ Buero Vallejo, 1996, p. 41.

Rosa, la hermana mayor de Trini, que parece ser su antítesis al principio, se hace su pareja en la desilusión al final. Ella al principio « sólo vive pendiente de la persecución de Pepe – un rufián. »⁷⁰ que nunca le dará el hijo que tanto le hubiera gustado. Considerada como mujer de mala vida por haber caído en las trampas de Pepe, Rosa, “*mujer joven y provocativa*”⁷¹, al empezar será rechazada por su familia, aislada en el apartamento IV en el acto II, hasta ser reintegrada en el núcleo de la familia obrera en el acto tercero. Rosa, como Trini, no tiene la impresión al final de haberse realizado como mujer, puesto que no tuvo hijos. Entonces dos vidas en apariencia diametralmente opuestas : la mujer de mala vida y la muchacha virtuosa, llevan al mismo final. Elvira y Carmina serían pues la mediana entre estas dos, pero su afán de felicidad tampoco está satisfecho puesto que ninguna de las dos es feliz.

Juan, cabeza de familia del apartamento III, aparece en escena solamente en el acto segundo. Juan es un obrero descrito como “*un viejo alto y escuálido de aire quijotesco, que cultiva unos anacrónicos bigotes lacios*”⁷². Como su hijo, es un personaje responsable de su familia, de la que cuida con cariño (hasta de Rosa aunque no esté de acuerdo con todo lo que hace ella ; ver diálogo entre Juan y Trini, escena 2, acto II⁷³). Al igual que Gregorio, apenas habla en escena puesto que, como lo escribe Neuschäfer, “*las que llevan la voz cantante en ambas familias son las mujeres*”⁷⁴. Juan muere entre 1929 y 1949.

1.5 Apartamento IV : Fernando (9) y Doña Asunción (5)

Fernando, como Elvira, es hijo único. Soñador y poeta, este empleado de papelería (en lo bajo de la escalera de los salarizados entonces) quiere subir, quiere huir de la prisión que representa para él la escalera. El guapo joven, enamorado de Carmina, quien le corresponde, está “cazado” por Elvira, con quien se acabará casando. Fernando es el que siempre quiere hacer las cosas “desde mañana”, lo

⁷⁰ Verdú de Gregorio, 1997, p. 9.

⁷¹ Buero Vallejo, 1996, p. 41.

⁷² Id. *ibid.* p. 59.

⁷³ Ver apéndice I “División en escenas”.

⁷⁴ Neuschäfer, 1994, p. 141.

que Iglesias Feijoo y Foster tachan de abulia⁷⁵, término al cual preferiríamos el inglés “procrastination”⁷⁶. Al contrario de los demás personajes, se habla bastante de Fernando antes de que salga a escena :

DON MANUEL - (...) Y Fernando, ¿qué se hace?

(ELVIRA *se acerca y le coge del brazo*)

DOÑA ASUNCIÓN – En su papelería. Pero no está contento. ¡El sueldo es tan pequeño! Y no es porque sea mi hijo, pero él vale mucho y merece otra cosa. ¡Tiene muchos proyectos! Quiere ser delineante, ingeniero, ¡qué sé yo! Y no hace más que leer y pensar. Siempre tumbado en la cama, pensando en sus proyectos. Y escribe cosas también, y poesías. ¡Más bonitas! Ya le diré que dedique alguna a Elvirita.⁷⁷

En esta escena se ve ya el deseo de Elvira por Fernando, además de los “proyectos” hechos “tumbado en la cama” y nunca concretados. El hecho de que Asunción haya mentido y que Fernando esté en realidad en casa y no en el trabajo, como lo averiguamos al empezar la escena 2 del primer acto⁷⁸, marca la tónica a esta figura que siempre piensa hacer las cosas desde mañana. Cuando aparece Fernando en escena está mirando a Carmina, preparando ya las declaraciones de amor que le hará al final del acto. Dice la didascalía:

(...) FERNANDO *es, en efecto, un muchacho muy guapo. Viste pantalón de luto y está en mangas de camisa.*⁷⁹

Fernando es el que sueña pero que nunca cumple con lo que se había fijado. Escribe Verdú de Gregorio :

Fernando, trabajador en una papelería, sueña proyectos imaginarios.
En él no hay acción ni movimiento...⁸⁰

No va al trabajo, no se casa con Carmina, y por supuesto, no se hace ingeniero o poeta. Es de notar que el joven viste de luto tal como su madre, lo que viene a vincularle con Elvira cuya madre está muerta. Los dos jóvenes asumen entonces el papel de ama de casa, en el caso de Elvira, y de cabeza de familia, en el caso de Fernando. En el acto segundo están casados, y ya tienen un hijo (Fernando).

⁷⁵ Iglesias Feijoo, 1982, p. 17.

⁷⁶ “procrastinate (*formal*) v. to delay / to put something off until later. **Procrastination** n. delaying / putting off”, Harrap’s Pocket English Dictionary, Harrap, London, 1983, p. 397.

⁷⁷ Buero Vallejo, 1996, p. 39.

⁷⁸ Ver apéndice I.

⁷⁹ Buero Vallejo, 1996, p. 42.

⁸⁰ Verdú de Gregorio, 1977, p. 9

Fernando, siguiendo con la abulia, no habrá hecho nada de lo previsto, haciendo que la pareja caiga en una relativa modestia. La amargura de Elvira nace, pues, de la doble traición de Fernando, que se casó con ella por el dinero, sin amarla y todavía enamorado a Carmina, y que nunca cumplió con sus promesas. Fernando prefirió la vida sin trabajo que le garantizaba un matrimonio con Elvira o mejor dicho con el dinero de don Manuel.

Doña Asunción es la viuda sumisa, “delgada y consumida”⁸¹ que vive de la generosidad del padre de su futura nuera, puesto que no puede confiar en su hijo “procrastinador”. Quizás consciente de la pereza de su hijo, va a favorecer los amores de Elvira por su hijo (y por su propio interés puesto que paga al Cobrador de la luz con el dinero de su vecino del tercero) :

DOÑA ASUNCIÓN – (...) Y escribe cosas también, y poesías. ¡Más bonitas! Ya le diré que dedique alguna a Elvirita.

ELVIRA – (*Turbada*) Déjelo, señora.

DOÑA ASUNCIÓN – Te lo mereces hija. (*A DON MANUEL*) No es porque esté delante, pero ¡qué preciosísima se ha puesto la Elvirita! Es una clavellina. El hombre que se la lleve...⁸²

Al empezar el segundo acto, ya ha muerto Asunción :

SEÑOR JUAN – (...) ¿Te acuerdas del de doña Asunción? Fue un entierro de primera, con caja de terciopelo...

TRINI – Dicen que lo pagó don Manuel.⁸³

El vínculo entre Fernando y Elvira se ve pues reforzado por ser ambos huérfanos al empezar el segundo acto.

1.6 Los nuevos habitantes de la escalera : Joven y Señor bien vestidos

Empieza el tercer acto, después del monólogo de una Paca vieja y cansada, con un diálogo entre dos nuevos vecinos, un joven y un señor bien vestidos. Estos personajes al quejarse de los viejos vecinos representan las nuevas preocupaciones de la sociedad española : ascensor, automóvil, pluriempleo, etc. Mariano de Paco de Moya escribe :

⁸¹ Ver Buero Vallejo, 1996, acotación p. 37.

⁸² Id. *ibid.* p. 39.

⁸³ Id. *ibid.* p. 60.

Su charla es un signo revelador de los valores del mundo en que vivimos, y de una aspiración primordial: un nivel de vida que mejore a costa de todo.⁸⁴

Estos personajes emparentados con don Manuel en su aspecto físico y en sus empleos hacen una ruptura con los antiguos vecinos. Más allá, hacen la demostración de que se puede vivir en la escalera y librarse de ella al mismo tiempo. Pero esto significaría echar a los vecinos fracasados, a estos vecinos indeseables para tener luego sus apartamentos, los mejores, los exteriores, después evidentemente de haberlos desinfectado:

SEÑOR – (...) Sólo necesitaría que alguno de estos vecinos antiguos se mudase, para ocupar un exterior. Después de desinfectarlo y pintarlo, podría recibir gente.⁸⁵

Estos dos personajes pueden ser vistos de dos maneras diferentes: o bien significan que uno puede librarse, o bien son una nueva amenaza para los vecinos. En unos tiempos en los que se expropiaba a barrios enteros para dejar plaza a las nuevas construcciones modernas en ciudades del mundo occidental, estos dos nuevos vecinos querrían expropiar a sus vecinos para dejar tabla rasa para el progreso: automóviles y ascensores. Desde este punto de vista, pues, los nuevos vecinos amenazan directamente el equilibrio de los antiguos vecinos.

1.7 Los hijos – la tercera generación : Manolín, Fernando y Carmina hijos

En el tercer acto que representa a la España contemporánea de Buero, o sea 1949, evolucionan en escena los hijos de Fernando y Elvira al mismo tiempo que la hija de Carmina y Urbano. Ya en el segundo acto Fernando-hijo había nacido. Pero sólo desempeña un papel verdadero en el último acto del drama. Para poner énfasis en el aparente encarcelamiento de los personajes en la escalera, y en sus vidas y clases, el autor los aprisiona también en sus nombres. Fernando hijo de Fernando, y Carmina hija de Carmina, sin olvidar a Manolín nieto de Manuel, van a repetir las palabras, los amores, y quizá las vidas y los errores de sus padres.

⁸⁴ Mariano de Paco de Moya, 1994, p. 379.

⁸⁵ Buero Vallejo, 1996, p. 80.

Fernando hijo es “arrogante y pueril”⁸⁶, y a los veintiún años, está vestido como su padre lo estaba al empezar la pieza: en mangas de camisa. La familia sigue siendo familia de empleados. Este hijo, siguiendo las huellas de su padre, se enamorará de Carmina. Amor mal visto por los padres, amargados, decepcionados los unos de los otros. Sin embargo, y aunque todo parezca en contra de este nuevo amor, Fernando hijo, al contrario de su padre, quiere rebelarse. No quiere obedecer a la interdicción de ver a Carmina hija:

FERNANDO - ¿Recuerdas que te hemos dicho muchas veces que no tontearas con ella?

FERNANDO, HIJO - *(Que ha llegado al rellano)* Sí.

FERNANDO - Y has desobedecido...

FERNANDO, HIJO - Papá... Yo...

FERNANDO - Entra. *(Pausa)* ¿Has oído?

FERNANDO, HIJO - *(Rebelándose)* ¡No quiero! Se acabó!

FERNANDO - ¿Qué dices?

FERNANDO, HIJO - ¡No quiero entrar! Ya estoy harto de vuestras estúpidas prohibiciones!

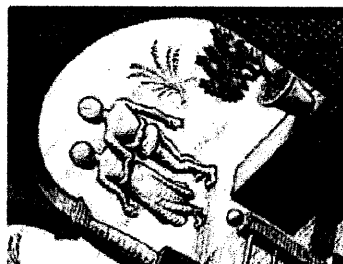


Figura 5 - Detalle de *Relativiteit* (Figura 3)

Esta rebeldía de Fernando hijo es lo que permite pensar que podrá superar la “abulia” congénita de la que heredó de su padre, como los héroes de Zola, cuyos vicios, como una maldición, pasan de una generación a otra. Al contrario de su padre, Fernando hijo quizá podrá irse de la escalera, puesto que, como lo subraya Foster, lo que impidió al padre irse de la escalera es su propio carácter abúlico.

But one is equally justified in hoping that the young Fernando will walk out the front door and slam it permanently.⁸⁷

Pajón Mecloy también sigue en la misma veta optimista mostrando que no hay que ver en *Historia de una escalera* una obra naturalista, puesto que cuando el segundo Fernando repite el discurso que su padre había dado treinta años atrás, lo hace en una situación diferente. Escribe :

El amor que puede surgir entre Fernando y Carmina hijos no se ve amenazado esta vez por una nueva Elvira interpuesta, ni por la tentación de emparentar con un suegro rico. El obstáculo ahora es la

⁸⁶ Id. *ibid.* p. 86.

⁸⁷ Foster, 1964, p. 8.

oposición de los padres, a la que el segundo Fernando se enfrenta con digna rebeldía.

El futuro podrá llevar a estos jóvenes a un nuevo fracaso, es cierto; pero no lo es menos que ante ellos aparece un horizonte lleno de signos de Esperanza.

Si para Albert Camus Sísifo estaba, a pesar de todo, contento de su suerte, para Buero Sísifo está sobre todo, esperanzado.⁸⁸

La escalera tiene entonces una resolución posiblemente positiva en la unión de las dos facciones opuestas. Consideramos que en efecto, el esquema de fracaso, el sentimiento de encarcelamiento en la escalera de la segunda generación, matizada por una rebeldía, un deseo de enfrentarse a la autoridad paterna, no se repetirá con los hijos de la tercera generación, puesto que no hay ninguna Elvira y tampoco hay lecheras que arriesgan derramarse como mal presagio⁸⁹. Se puede entonces tener esperanza en que quizás los hijos “se salven del fracaso de los mayores o – tal vez – fracasen también casándose”⁹⁰. Sin embargo, otros críticos vieron en este final abierto malos agüeros que los llevaron a imaginar un horizonte tapado para la nueva pareja. Pero como lo añade el mismo Buero, este final optimista o no, está a la discreción del lector y público :

Como yo, lector amigo, no lo sé, no puedo decirlo.⁹¹

⁸⁸ Pajón Mecloy, 1986, pp. 276-277.

⁸⁹ Termina el primer acto con una lechera derramada entre Carmina y Fernando. Dice la acotación : « *Se inclina para besarla y da un golpe con el pie a la lechera, que se derrama estrepitosamente. Temblorosos, se levantan los dos y miran asombrados, la gran mancha blanca en el suelo* », Buero Vallejo, 1996, p. 58.

⁹⁰ Buero Vallejo en « Palabra final », *Obra completa II*, 1994, p. 328.

⁹¹ Id. ibid.

1.8 Unas oposiciones

Los personajes de *Historia de una escalera* se dividen casi siempre en dos categorías: viejos y jóvenes (Paca y la escalera contra los demás), padres e hijos (Fernando, Elvira, Carmina y Urbano contra Fernando y Carmina hijos), empleados y obreros, buenos y malos (Urbano y Pepe), hombres y mujeres. Diez años después de la culminación de una lucha fratricida que puso a sangre y fuego el pueblo español, el teatro de Buero en general traduce esta fractura de su gente. Sin embargo, lo que opone Fernando a Urbano no es un contraste tan fuerte como en las demás obras teatrales del autor. Escribe Cortina :

En todas las obras de Buero Vallejo puede verse un marcado contraste, bien entre dos personajes, bien entre uno o más personajes con todo un grupo. La única excepción es *Historia de una escalera*, pues los protagonistas de ésta, Urbano y Fernando, sólo tienen como diferencia la actitud más realista de Urbano, que contrasta ligeramente con la soñadora de Fernando.⁹²

Pero al mismo tiempo, abre la puerta a un posible cambio para un pueblo burgués que no quiere que haya cambios, que quiere que España permanezca como siempre. Escribe Neuschäfer en *Adiós a la España eterna*:

(...) El rasgo esencial de un *huis clos* semejante es que dentro de él es *imposible* que suceda algo inesperado o nuevo: sus moradores se cuecen en su propio jugo, valga la expresión, y los conflictos y alianzas, amoríos y enemistades de vecindad, siempre iguales y consanguíneos por decirlo de alguna manera, dominan la escena, (...) para diversión de un público burgués, muy interesado en que en España todo continuara como siempre.⁹³

El posible cambio imaginado por Buero reside en la unión de estas dos Españas, la pequeño-burguesa que ganó la guerra y la republicana que la perdió. Esta unión se concentra aquí en Fernando hijo con sus afanes de rebeldía, de traspasar las prohibiciones de los padres, de acabar con la pereza y el inmovilismo heredado de su padre, y de casarse con la hija del enemigo y de la mujer amada, del amigo y del amor perdido, del obrero vencido.

Antes de reconciliar las facciones que se oponen en *Historia de una escalera*, cabe circunscribirlas. Ya en las primeras líneas del drama, las dos facciones,

⁹² Cortina, 1969, p. 94.

⁹³ Neuschäfer, 1994, p. 143.

obreros y empleados, están marcadas : salen primero las dos amas de las familias obreras : Generosa y Paca. Mujeres de la primera generación de la escalera, tienen “unos cincuenta años”⁹⁴. Las dos están horrorizadas por los recibos que les presenta el Cobrador, y las dos rechinan, aunque de manera diferente, a la idea de pagar tanto dinero.

GENEROSA – (*Mirando el recibo*) ¡Dios mío! ¡Cada vez más caro!
No sé cómo vamos a vivir.

(*Se mete.*)

PACA - ¡Ya, ya! (*Al COBRADOR*) ¿Es que no saben hacer otra cosa que elevar la tarifa? ¡Menuda ladronera es la Compañía! ¡Les debía dar vergüenza chuparnos la sangre de esa manera! (*El COBRADOR se encoge de hombros*) ¡Y todavía se ríe! (...) Se ríe por dentro. ¡Buenos pájaros son todos ustedes! Esto se arreglaría como dice mi hijo Urbano: tirando a más de cuatro por el hueco de la escalera.

Aunque de carácter diferente, tenemos un indicio aquí de que estas dos vecinas comparten la misma clase social pobre. Generosa tiene una actitud pasiva y resignada, mientras Paca es vocinglera, antes de doblar el espinazo. Pero encontramos en ellas la misma dificultad de pagar, y la misma confesión de pobreza. Al contrario, Elvira y Asunción no pronuncian ni una palabra que podría mostrar que no pueden pagar la cuenta, lo que es efectivamente el caso de la madre de Fernando. Elvira, hija única del viudo Manuel, tiene que pagar la cuenta más elevada de todas las vecinas: seis sesenta y cinco, y es la única en hacerlo sin refunfuñar, mentir o lamentarse, lo que les confiere a ella y a su padre, el título de vecinos más ricos por parte de los demás. Asunción, por guardar su estatuto de viuda de la clase de los empleados, tiene que mentir y aceptar el dinero del generoso don Manuel para pagar la luz. La escasez en la que se encuentra la mujer no puede ser aparente frente a los demás. Sin embargo, no llega a engañar a nadie: el Cobrador de la luz, que ya conoce la canción,

COBRADOR – Mire señora: no es la primera vez que pasa y...

DOÑA ASUNCIÓN - ¿Qué dice?

COBRADOR – Sí. Todos los meses es la misma historia. ¡Todos! Y yo no puedo venir a otra hora ni pagarlo de mi bolsillo. Conque si no me abona tendré que cortarles el fluido.⁹⁵

don Manuel que sabe que nunca volverá a ver el dinero que le presta,

⁹⁴ Buero Vallejo, 1996, p. 36.

⁹⁵ Id. *ibid.* p. 38.

DON MANUEL – (...) Ya me lo devolverá cuando pueda.

DOÑA ASUNCIÓN – Esta misma tarde; de verdad.

DON MANUEL – Sin prisa, sin prisa.⁹⁶

y las vecinas que cuchichean a su respecto.

TRINI – (*Confidencial*) ¿Sabe usted que doña Asunción no podía pagar hoy al cobrador.

GENEROSA - ¿De veras?

TRINI – Esto dice mi madre, que estuvo escuchando. Se lo pagó don Manuel. (...)⁹⁷

Pero el hecho de que Asunción no diga ni una palabra en contra del Cobrador, o acerca de su pobreza, muestra que comparte la misma clase social que Elvira y su padre.

Estas dos clases sociales de las que no llegan a escapar los vecinos de la escalera representan, de cierta manera, al pueblo español dividido en dos bandos, dos

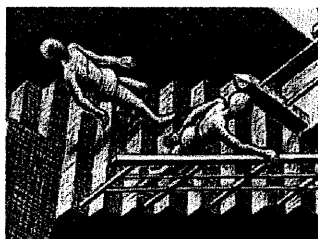


Figura 6 - Detalle de *Relativitéit* (Figura 3)

facciones opuestas (sin traspasar los límites impuestos por la censura). Las esperanzas de Fernando y Urbano traducen, hasta cierto punto, las ambiciones de estas dos facciones. De un lado Fernando con sus afanes de éxito y de dinero, que considera que los trabajadores se unen porque son incapaces de subir por sí solos. Del otro lado, Urbano ve en el sindicato la fuerza de los

obreros, y el empujón que podrá ayudar a todos para subir. Como en el detalle del cuadro de Escher que podemos observar en la figura 7, tenemos dos ejes vertical y horizontal. Dos mundos que conviven, pero nunca se cruzan. Esta oposición entre los dos amigos crecerá con el tiempo. De simple discusión en 1919 entre el soñador que no tiene medios propios para subir y el obrero práctico que, sabiendo que nunca “subirá”, quiere mejorar su situación, pasa a ser amargos reproches en 1949:

1919

URBANO – (...) Los pobres diablos como nosotros nunca lograremos mejorar de vida sin la ayuda mutua. Y eso es el sindicato. ¡Solidaridad! Ésa es nuestra palabra. Y sería la tuya si te dices cuenta

⁹⁶ Id. *ibid.* pp. 38-39.

⁹⁷ Id. *ibid.* pp. 39-40.

de que no eres más que un triste hortera. ¡Pero como te crees un marqués!

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

URBANO – Y a los demás que los parta un rayo.

FERNANDO – ¿Qué tengo yo que ver con lo demás? Nadie hace nada por nadie. Y vosotros os metéis en el sindicato porque no tenéis arranque para subir solos.⁹⁸

1949

URBANO – (...) ¿Dónde han ido a parar tus proyectos de trabajo? No has sabido hacer más que mirar por encima del hombro a los demás. ¡Pero no te has emancipado, no te has libertado! (*Pegando en el pasamanos.*) ¡Sigues amarrado a esta escalera, como yo, como todos!

FERNANDO – Sí; como tú. También 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 los zánganos y cobardes como tú.⁹⁹

Es de notar que esta última réplica de Urbano fue cambiada después de que el texto hubiese pasado por la censura. La frase original era : “¡Sí! Hasta para vosotros los cobardes que nos habéis fallado.”¹⁰⁰. Refiriéndose directamente a la traición de toda una parte del pueblo y no solamente a la de Fernando. Esta primera y más fuerte oposición tiene una posible resolución en el amor de Fernando, hijo de empleados, por Carmina, hija de obreros, al final del drama como ya dijimos.

Las demás oposiciones son secundarias frente a esta, aunque siguen siendo importantes. Una de ellas sería la oposición de viejos y jóvenes o mejor dicho de padres e hijos, de resignación y de fe en el futuro. El espectador ve a los habitantes de la escalera sobre treinta años de sus vidas, durante los cuales pasarán tres generaciones en el escenario : Paca, Juan, Generosa, el ausente Gregorio, don Manuel y doña Asunción, generación de la cual sólo la graciosa Paca sobrevivirá durante los tres actos; Urbano, Rosa, Trini, Carmina, Pepe, Fernando y Elvira, la segunda generación; y luego Manolín, Fernando y Carmina hijos. Quizá esta oposición, esta rebeldía de los jóvenes en contra de los padres, esta propuesta anti-abúlica puede ser vista como una invitación a no repetir los errores cometidos por

⁹⁸ Id. *ibid.* p. 44.

⁹⁹ Id. *ibid.* p. 94-95.

¹⁰⁰ Como lo nota Neuschäfer, 1994, p. 152.

los contemporáneos de la segunda generación de la escalera. Es decir no volver a caer en otra guerra interna, tomar sus vidas en las manos, etc.

2 LOS ESPACIOS

escalera s. f. 1 Serie de escalones que comunican niveles de diferente altura: *Subir y bajar las escaleras. No corras por las escaleras. Se ha caído por las escaleras. Para mí la escalera está de más, porque siempre voy en ascensor. Esta es la persona que limpia la escalera. Apoya la escalera en la pared.*¹⁰¹

La escalera de Buero Vallejo es mucho más que una serie de escalones, un lugar de paso, una manera de pasar de la calle a la casa. La escalera bueriana es un lugar donde se vive; donde los vecinos se encuentran para hablar; donde los jóvenes viven sus primeras experiencias; donde los enamorados pueden disfrutar de una cierta intimidad, etc. Al dar una definición del espacio escénico, Patrice Pavis trata de dar unos rasgos esenciales de los espacios escénicos correspondientes a los diferentes géneros teatrales. Escribe en “Typologie et qualités des espaces scéniques”:

À chaque esthétique correspond une conception particulière de l'espace, si bien que l'examen de l'espace est suffisant pour dresser une typologie des dramaturgies (...):

a. L'espace de la tragédie classique brille par son absence : c'est un lieu neutre, de passage, qui ne caractérise pas le milieu, mais fournit un support intellectuel et moral pour le personnage. (...)

(...)

c. *L'espace naturaliste* imite au maximum le monde qu'il dépeint. Sa facture matérielle – infrastructure économique, hérédité, historicité – est concentrée en un *milieu* qui enferme les personnages.¹⁰²

La escalera de Buero corresponde, de cierta manera a algunos de los criterios dados por los espacios trágicos y naturalistas : un lugar de paso que reproduce, imita a una realidad inmediata. Pero a pesar de tener rasgos realistas, la escalera de Buero tiene su propio simbolismo. El símbolo de la escalera es uno de los recurrentes de la literatura realista y naturalista. Imagen de la ascensión o al contrario del fracaso social¹⁰³, la escalera forma parte de nuestro imaginario

¹⁰¹ Definición de « escalera », *Diccionario Salamanca*, Santillana, 1996, p. 642.

¹⁰² Pavis, 1996, p. 122.

¹⁰³ La expresión consagrada francesa “gravir les échelons” en sí ilustra el hecho de que se asocia la escalera, y mejor dicho la subida de la escalera, al éxito.

occidental. Sólo hay que pensar en la escalera debajo de la cual muere Gervaise protagonista de *L'Assomoir* de Zola :

Gervaise dura ainsi pendant des mois. Elle dégringolait plus bas encore, acceptait les dernières avanies, mourait un peu de faim tous les jours. Dès qu'elle possédait quatre sous, elle buvait et battait les murs. On la chargeait des sales commissions du quartiers. Un soir, on avait parié qu'elle ne mangerait pas quelque chose de dégoûtant ; et elle l'avait mangé, pour gagner dix sous. M. Marescot s'était décidé à l'expulser de la chambre du sixième. Mais, comme on venait de trouver le père Bru mort dans son trou, sous l'escalier, le propriétaire avait bien voulu lui laisser cette niche.¹⁰⁴

El hecho de no poder subir más a la escalera puede ser entonces una prueba de fracaso, de degeneración física y moral. Como decía Jean Renoir en su "Complainte de la Butte" : "Les escaliers de la Butte sont durs aux miséreux". Pero antes de darle intenciones a la escalera y de observar la relación de los personajes con ella (cómo suben, cómo se sirven de ella, cómo hablan de ella), cabe describir esta escalera que le dio su título a la primera pieza representada de Buero Vallejo. En *Le Spectacle du discours*, Michael Issacharoff explica la diferencia entre espacio mimético y diegético. Escribe :

L'espace scénique est de deux sortes : scénique et extra scénique, c'est-à-dire mimétique et diégétique, équivalent théâtral de la dichotomie *Showing/telling* en narratologie. L'espace mimétique, représenté sur scène est perçu par le public. L'espace diégétique, au contraire, étant tout simplement référé dans le discours des personnages, se limite à une existence verbale. En d'autres termes, l'espace mimétique est transmis directement, tandis que l'espace diégétique est médiatisé par le langage, verbalisé donc et non visualisé.¹⁰⁵

Los diferentes espacios diegéticos evocados en la obra están apenas definidos. O sea, el público y los lectores apenas tienen una idea de los apartamentos donde viven los personajes, de las oficinas y fábricas donde trabajan. Tampoco tenemos una idea del barrio, de la calle donde se encuentra la casa. Sin embargo, trataremos de definir estos espacios tanto miméticos como diegéticos.

¹⁰⁴ Zola, 1990, p. 506.

¹⁰⁵ Issacharoff, 1985, p. 72.

2.1 La escalera

Único espacio mimético en toda la pieza, la escalera permanece vetusta, modesta, y condenada a ser reemplazada algún día por un ascensor. Escribe Cortina :

La monotonía de la vida de los vecinos, así como su abulia, es simbolizada por la escalera, que permanece siempre igual durante treinta años, mientras ellos hablan, discuten y riñen.¹⁰⁶

Buero Vallejo da las indicaciones siguientes al empezar *Historia de una escalera* (ver también la figura “La Escalera (actos I y II)” que corresponde a la descripción dada por el autor) :

Un tramo de escalera con dos rellanos, en una casa modesta de vecindad. Los escalones de bajada hacia los pisos inferiores se encuentran en el primer término izquierdo. La barandilla que los bordea es muy pobre, con el pasamanos de hierro, y tuerce para correr a lo largo de la escena limitando el primer rellano. Cerca del lateral derecho arranca un tramo completo de unos diez escalones. La barandilla lo separa a su izquierda del hueco de la escalera y a su derecha hay una pared que rompe en ángulo junto al primer peldaño, formando en el primer término derecho un entrante con una sucia ventana lateral. Al final del tramo la barandilla vuelve de nuevo y termina en el lateral izquierdo, limitando el segundo rellano. En el borde de éste, una polvorienta bombilla enrejada pende hacia el hueco de la escalera. En el segundo rellano hay cuatro puertas: dos laterales y dos centrales. Las distinguiremos, de derecha a izquierda, con los números I, II, III y IV.¹⁰⁷

La escalera de Buero permanece igual a lo largo de la obra¹⁰⁸, salvo algunos leves retoques al empezar el tercer acto que funcionan a modo de un maquillaje que difícilmente llega a dar la ilusión de una belleza que nunca existió.

La escalera sigue siendo una humilde escalera de vecinos. El casero ha pretendido, sin éxito, disfrazar su pobreza con algunos nuevos detalles concedidos despaciosamente a lo largo del tiempo: la ventana tiene ahora cristales romboidales coloreados, y en la pared del segundo rellano, frente al tramo, puede leerse la palabra QUINTO en una placa de metal. Las puertas han sido dotadas de timbre eléctrico, y las paredes blanqueadas.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Cortina, 1969, p. 36.

¹⁰⁷ Buero Vallejo, 1996, p. 35.

¹⁰⁸ “Han transcurrido diez años que no se notan en nada : la escalera sigue sucia y pobre, las puertas sin timbre, lo cristales de la ventana sin lavar. “. Esta didascalía es la que abre el segundo acto del drama, Id. *ibid.* p. 59.

¹⁰⁹ Id. *ibid.* 79.

Al contrario del teatro romántico descrito por Pavis, la escalera de Buero, visiblemente no se viene abajo con los artificios. Ninguna indicación, hasta el tercer acto, de que nos encontramos en el quinto piso de la casa de vecinos, ninguna indicación de los números de los apartamentos, ningún timbre eléctrico. Una suciedad, un polvo de pobreza cubren la escalera. Los pocos cambios hechos por el propietario de la escalera para esconder esta vetustez no sirven para acabar con la vejez y la ruina del edificio y de la escalera en particular¹¹⁰. En las dos figuras siguientes (Figura 8 y 9), hemos tratado de reproducir la escenografía de *Historia de una escalera* tal como la describe Buero Vallejo en sus acotaciones.

Para Sánchez Trigueros, la escalera es:

un espacio límite cerrado hacia arriba, abierto hacia abajo. Es el lugar de los ritos de iniciación: allí aman los jóvenes y fuman a escondidas los adolescentes. Es un espacio de líneas verticales cruzado por la horizontalidad. Espacio no plano, espacio de volúmenes, con relieve, con profundidad. Espacio vivo, espacio en movimiento, el movimiento que le prestan los personajes, que son también su vida.¹¹¹

2.2 Unas subdivisiones

La escalera de la *Historia* reproduce una escalera normal, de casa de vecinos. Es un:

(...) Espacio escénico homogéneo dispuesto como mimesis o reproducción artística de lugares que podrían tener analogía con un referente de la realidad objetiva; tiempo proyectado como un *fluir* continuo dentro de cada acto.¹¹²

Pero la escalera de Buero tiene otras funciones, como ya hemos dicho, que la de subir y bajar, pasar de la calle a la casa. Como el autor sitúa su acción en este espacio “pasaje”, proporciona a sus personajes diferentes subdivisiones a la escalera. Estas subdivisiones tendrán a lo largo de la obra unas funciones bien precisas. Parte de la escalera sirve de pasaje (los dos tramos de escalera), otra

¹¹⁰ Laín Entralgo en “Casi veinte años después” (en *Estudios sobre Buero Vallejo*, p. 191.) escribe que Manuel Mampaso, en una puesta en escena de 1968 “ha puesto un bosquecillo de antenas de televisión ante el cielo del tercer acto” para actualizar la escenografía, y por lo tanto la pieza de 1949.

¹¹¹ Sánchez Trigueros, en Cuevas García, 1990, p. 109.

¹¹² Iglesias Feijoo, 1982, p. 11.

sirve de lugar donde los personajes pueden conversar en una cierta intimidad (el casinillo), y por fin la última sirve de lugar público donde se pueden encontrar varios personajes a la vez (los dos rellanos).

FIGURA 7 - LA ESCALERA (ACTOS I Y II)

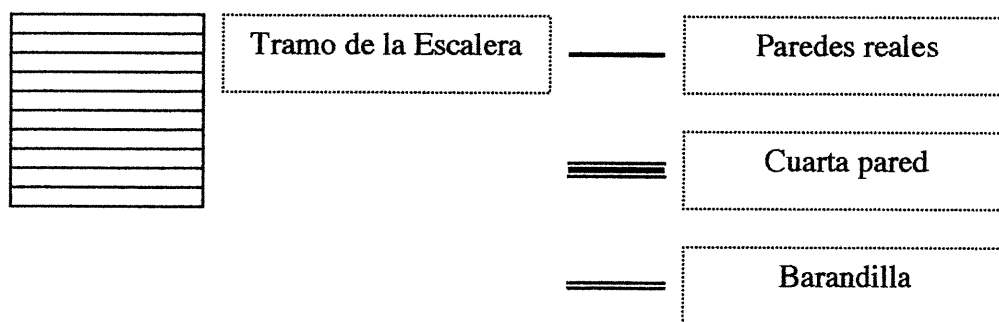
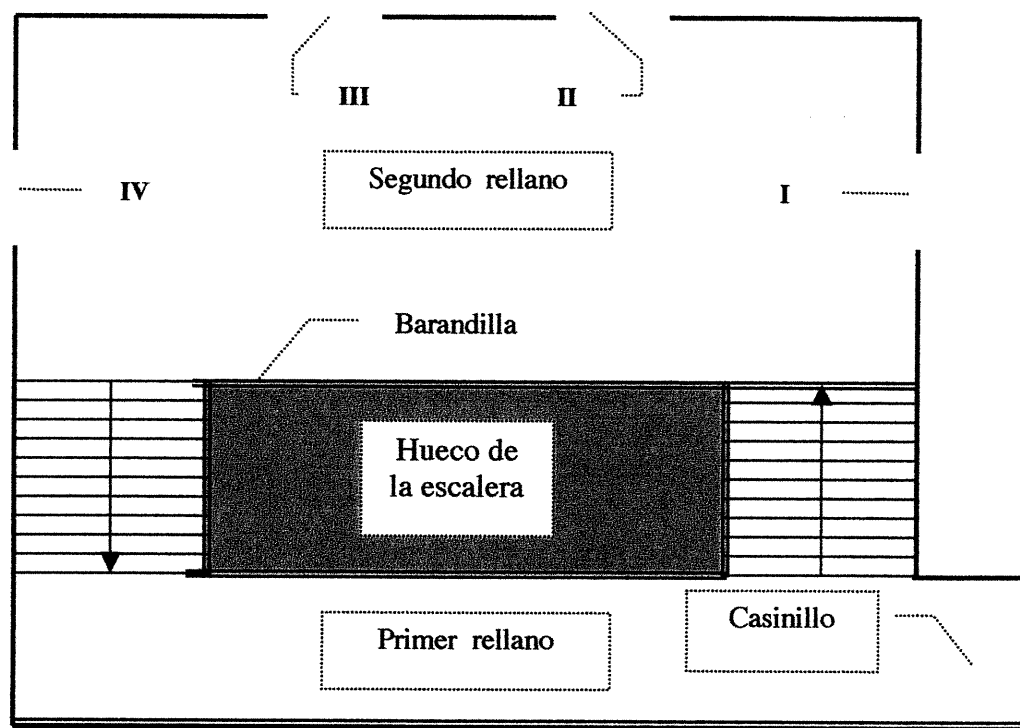
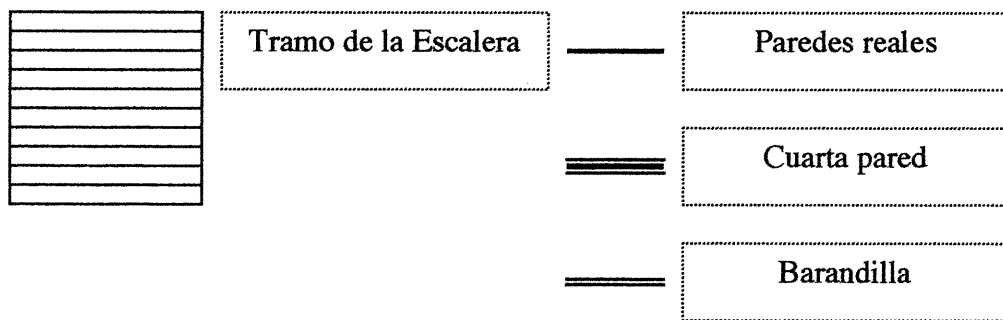
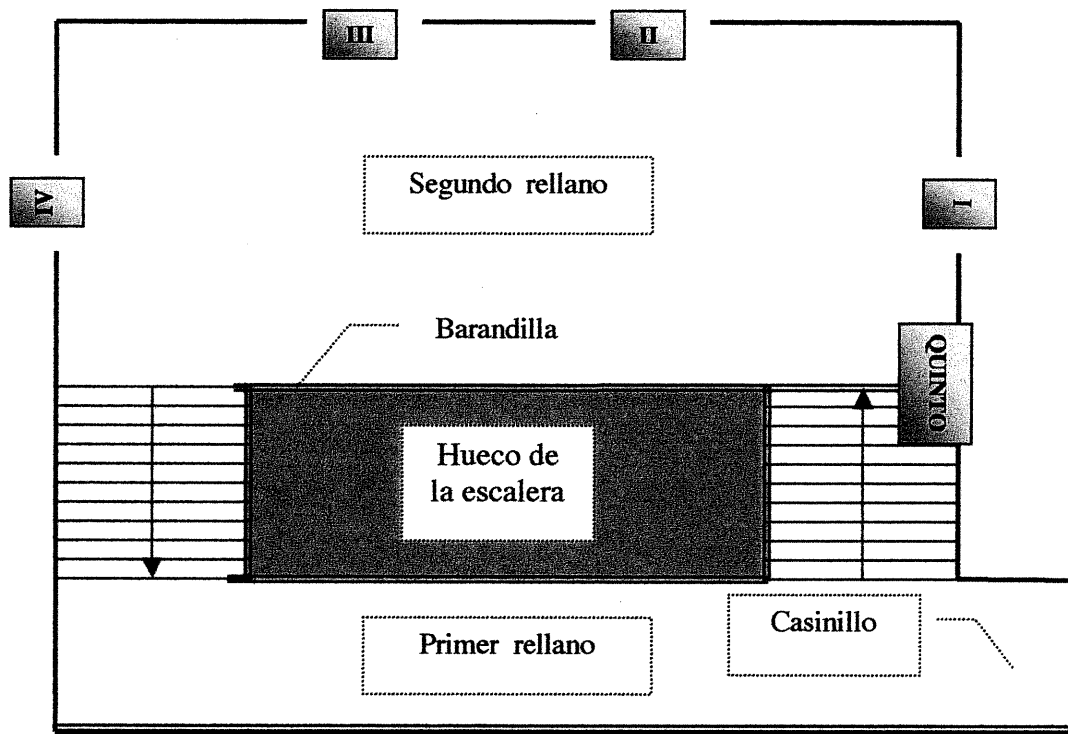


FIGURA 8 - LA ESCALERA (ACTO III)



2.2.1 Dos tramos

En sus “Instrucciones para subir una escalera”, Julio Cortázar escribe :

Puesta en el primer peldaño dicha parte, que para abreviar llamaremos pie, se recoge la parte equivalente de la izquierda (...), y llevándola a la altura del pie, se la hace seguir hasta colocarla en el segundo peldaño, con lo cual en éste descansará el pie, y en el primero descansará el pie. (...) Llegado en esta forma al segundo peldaño, basta repetir alternadamente los movimientos hasta encontrarse con el final de la escalera.¹¹³

Los tramos de escalera tienen como función principal la de permitir pasar de la casa a la calle. Presuponen un movimiento, una subida o bajada. Tienen la ventaja de permitir al público ver al personaje caminar, subir la escalera o sea enfrentarse a un obstáculo físico cada vez que pasan del exterior al interior. Los que suben la escalera son los vivos y los que bajaron para no volver a subir, los muertos. El primer acto, como el tercero empiezan por la fatigosa subida de dos personajes : el Cobrador de la luz (“*Nada más levantarse el telón vemos cruzar y subir fatigosamente al COBRADOR DE LA LUZ*”¹¹⁴) en el primer acto y Paca en el tercero (“*Una viejecita consumida y arrugada, de obesidad malsana y cabellos completamente blancos, desemboca, fatigada, en el primer rellano. Es PACA. Camina lentamente, apoyándose en la barandilla (...)*”¹¹⁵). El segundo acto, en cambio, empieza con los personajes mirando desde el rellano superior el ataúd de Gregorio (que el público no puede ver). Esta bajada es la última del esposo de Generosa. El tramo de escalera, porque obliga a un movimiento, a un esfuerzo por parte del personaje al subirlo, se hace pues símbolo de vida. Sin embargo, como lo subraya Paca, tener dificultad al subir la escalera no es un indicio de que uno va a morir en seguida. Si fuese el caso, los personajes como Paca y Carmina en el tercer acto (tanto como el Cobrador de la luz, personaje plano al que no volvemos a ver en toda la obra) tendrían muy poco tiempo. Al contrario, Juan, como dice Paca “la subía de dos en dos hasta el día mismo de morirse”¹¹⁶.

¹¹³ Cortázar, p. 26.

¹¹⁴ Buero Vallejo, 1996, p. 35.

¹¹⁵ Id. ibid. p. 80.

¹¹⁶ Id. ibid. p. 79.

Subir y bajar la escalera, en su desplazamiento tan maquinal y repetitivo para los personajes que el tiempo pasa sin que se den cuenta. Bajan para ir a trabajar por la mañana, suben por la noche sin darse cuenta de que ayer fue como hoy, y que no es cierto que lograrán salir de la abulia, de la “procrastination” que les lleva a siempre dejar las cosas para mañana u otro día. Dicen Fernando y Urbano :

URBANO – (...) Lo más fácil es que dentro de diez años sigamos subiendo y fumando en este “casinillo”.

FERNANDO – (...) Hemos crecido sin darnos cuenta, subiendo y bajando la escalera. (...) 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. (...) ¹¹⁷

Este movimiento continuo de subida y bajada también está percibido por los hijos de la tercera generación al observar a sus amargos padres. Dice Fernando hijo traduciendo sus afanes de rebeldía, de huida de la escalera :

FERNANDO HIJO – (...) Tenemos que ser más fuertes que nuestros padres. Ellos se han dejado vencer por la vida. Han pasado treinta años subiendo y bajando esta escalera. ¹¹⁸

La repetición de la subida y bajada a través de los años tiene que ser multiplicada por la cantidad de veces que los personajes tienen que repetir el movimiento de subida de un peldaño. Subir estos dos tramos de escalera – sin olvidar que nuestros vecinos se encuentran en el quinto piso y que por lo tanto tienen otros tramos que subir – supone pues una repetición del mismo movimiento a través de los años.

A los tramos de la escalera, asociaremos un elemento importante por los personajes que tienen dificultad al subir la escalera : la barandilla. Ninguno de los personajes (ni siquiera la anciana Paca en el tercer acto), se sirve de un bastón para caminar. La barandilla pues sirve de apoyo, de ayuda, como si la misma escalera ayudase a sus habitantes. Sin embargo, al final de la obra, la anciana Paca que utiliza esta barandilla constata que ésta es tan vieja como ella. Por lo tanto, son dos viejas apoyadas la una sobre la otra, destinadas a desaparecer pronto. La escalera pues, es decir los tramos de la escalera, pueden disociarse de la casa. Así

¹¹⁷ Id. *ibid.* p. 45.

¹¹⁸ Id. *ibid.* p. 99.

es que la escalera, sobretodo cuando Paca monologa con ella, se vuelve habitante de la casa. Dice la anciana :

PACA – *(Entrecortadamente.)* ¡Qué vieja estoy! *(Acariciando la barandilla.)* ¡Tan vieja como tú! ¡Uf! *(Pausa.)* ¡Y qué sola! Ya no soy nada para mis hijos ni para mi nieta. ¡Un estorbo! *(Pausa.)* ¡Pues no me da la gana serlo, demontre! *(Pausa. Resollando.)* ¡Hoj! ¡Qué escalerita! Ya podía poner ascensor el ladrón del casero.¹¹⁹

Paca es la única que cuida de la escalera, de sus tramos y de su barandilla. Por esto creemos que se empareja con ella.

Los peldaños que forman estos dos tramos de escalera también sirven de lugar donde sentarse, para los enamorados Carmina y Fernando padres e hijos. Son los únicos en sentarse en la escalera y así romper el movimiento al hacer promesas al final del primer y del tercer acto. La única diferencia entre estos dos diálogos es la ausencia de la lechera, pájaro de mal agüero, y la presencia de los padres de los enamorados en el tercer acto. Dicen las acotaciones :

Acto I (Fernando y Carmina) : *La lleva al primer peldaño. (...) Con un ligero forcejeo la obliga a sentarse contra la pared y se sienta a su lado. Le quita la lechera y la deja junto a él. Le coge una mano.*¹²⁰

Acto III (Fernando y Carmina hijos) : *Él la lleva al primer escalón y la sienta junto a la pared, sentándose a su lado. Se cogen las manos y se miran arrobados.*¹²¹

Los hijos de Fernando y Carmina, tanto como ellos treinta años atrás paran el movimiento para mirar hacia un futuro tan incierto como lo era él de sus padres.

2.2.2 Dos rellanos

Al contrario de los tramos de escalera, los rellanos son espacios donde se encuentran los personajes para conversar, para pelearse, para cuchichear, etc. Los rellanos son espacios de descanso, el primero es un descanso entre dos tramos de escalera, y el segundo al final de cinco pisos. Estos dos rellanos proporcionan a los actores un espacio lúdico donde es posible moverse sin tener que estar siempre

¹¹⁹ Id. *ibid.* p. 80.

¹²⁰ Id. *ibid.* p. 56.

¹²¹ Id. *ibid.* p. 99..

pendiente de terminar una subida o bajada de la escalera. Proporcionan a los personajes un espacio donde pueden hacer una pausa (sobre todo en el primer rellano) y otro espacio común a todos los vecinos del quinto piso. Este segundo rellano es un espacio umbral que comparten los cuatro interiores. Como los patios sainetescos, los rellanos de la escalera sirven de espacios entre exterior e interior donde ocurrirá una acción que al contrario de numerosos sainetes no es cómica. Guerrero Zamora escribe :

Esta escalera, es la misma que conocimos en toda la prolífica historia de la escena española. Igual que la de los sainetes de Arniches, dramas de Dicenta o de don Ramón de la Cruz. El pequeño realismo colegial colorista y enternecedor de aquel teatro, se torna en realismo problemático e histórico. El sainete popular y divertido se transforma en un drama universal y trascendente.¹²²

El rellano del quinto sirve también de promontorio desde donde se puede observar no sólo al otro rellano, sino también a la escalera entera por el hueco que pronto será llenado por un ascensor. Empieza el segundo acto con los personajes mirando por este hueco el ataúd de Gregorio saliendo de la casa. De la misma manera, le sirve de balcón a Elvira para atraer a su Fernando-Romeo que no le hace caso.

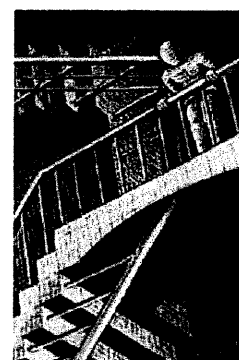


Figura 9 - Detalle *Relativiteit* (Figura 3)

2.2.3 Un casinillo

Como la acción de *Historia de una escalera* ocurre de puertas afuera, el casinillo, por ser un poco a parte del resto de la escena, ofrece una relativa intimidad a los vecinos de la escalera. Sirve ante todo a los personajes jóvenes para fumar a escondidas, a los enamorados para esconderse de los demás, o simplemente para Fernando que permanece en escena durante toda la última parte del primer acto. El casinillo le permite pues escuchar a los demás vecinos sin que estos le viesen.

La primera función del “casinillo” es permitir a los hombres fumar. Al entrar en escena, Urbano invita Fernando a tomar un cigarro allí, tal como fumaban de niños. Dice Fernando : “ayer mismo éramos tú y yo dos críos que veníamos a

¹²² Juan Guerrero Zamora, *Historia del teatro contemporáneo*, en Verdú de Gregorio, 1977, p. 9.

fumar aquí, a escondidas, los primeros pitillos...»¹²³. Es allí donde Manolín fumará también sus primeros cigarros y espiará a su hermano en el tercer acto. Dice la acotación:

*Él (Manolín) baja los peldaños y se detiene en el "casinillo". (...) Se encoge de hombros y, con cara de satisfecho, saca un cigarrillo.*¹²⁴

Como hemos mencionado, permite a Manolín espiar a su hermano, pero le



Figura 10 - Detalle
Relativiteit (Figura 3)

permite también a Fernando escuchar a los demás vecinos sin estar intencionalmente espiando (como Paca que escucha a Doña Asunción con el Cobrador de la luz a través de su puerta¹²⁵). Así es que Fernando escucha, disgustado, los cuchicheos de los habitantes de la casa, lo que aumenta el malestar del joven al vivir en esta casa que aborrece y de la que quiere huir. Sin embargo, el casinillo no le esconde a los ojos de la cazadora Elvira. El casinillo

acoge y si ofrece a veces un refugio muy propicio, no es un escondite seguro donde uno puede escaparse, puesto que es conocido de todos.

2.3 Espacios diegéticos

Vimos que hay solamente un espacio mimético presente en el escenario de *Historia de una escalera*. Sin embargo, varios espacios diegéticos son mencionados por los personajes: sus casas, sus lugares de trabajo y, en fin, la calle. Escribe Scherer:

Dans l'immense majorité des pièces de théâtre, le spectateur n'est appelé à imaginer que deux lieux distincts, celui qu'il voit sur scène, figuré par le décor, et celui qu'il suppose dans la coulisse, et qui est contigu au précédent : ces deux lieux qu'on pourrait appeler les lieux naturels de l'espace théâtral...¹²⁶

Estos espacios casi sin esbozar parecen carecer de realidad frente a la luz cruda que cae sobre la escalera. Esta falta de precisión impide anclar de verdad el drama

¹²³ Buero Vallejo, 1996, p. 45.

¹²⁴ Id. *ibid.* p. 82.

¹²⁵ « TRINI – Eso dice mi madre, que estuvo escuchando », Id. *ibid.* p. 42.

¹²⁶ Citado en Bobes Naves, 1987, p. 242.

en una realidad inmediata, lo que permitió a la pieza pasar con éxito por la censura. Es difícil entonces definir a estos espacios con las pocas informaciones que nos proporcionan los personajes. Además esta falta de detalles aumenta aún más la impresión de que los personajes no van por ninguna parte. Dijo el mismo Buero Vallejo en un coloquio :

(...) Esa escalera, casi verdadero protagonista de la obra, por la cual se sube y se baja, (...) ni se sube ni se baja a ningún sitio, y es por lo tanto signo clarísimo del inmovilismo de nuestro país en aquellos momentos, no tiene duda (sic), en efecto, que eso es una proyección no meramente realista, sino multisignificativa, de lo que puede llevar dentro *Historia de una escalera*.¹²⁷

2.3.1 Los apartamentos

Hay cuatro apartamentos en el quinto piso de la casa de vecinos. Dos interiores, y dos exteriores. En los interiores viven la familia de Carmina (obreros pobres) y de Fernando (empleados pobres) En los exteriores, viven Urbano (obreros prósperos) y Elvira (empleados prósperos). Los exteriores son entonces los más valorados, hecho confirmado en el tercer acto en el diálogo entre los dos nuevos vecinos “bien vestidos”, que aspiran a dejar sus interiores por los exteriores. Sabemos también que el apartamento III (Urbano) consta de una habitación más que el I (Carmina)¹²⁸. La última información que tenemos es que este mismo apartamento III tiene un balcón desde donde Generosa quiere ver al ataúd de su esposo llevado a la calle. No tenemos más informaciones sobre las casas de nuestros personajes. Sus hogares permanecen como espacios privados cerrados a los ojos del público que sólo puede vislumbrar sus vidas con las pocas informaciones que nos proporcionan sus encuentros en la escalera.

¹²⁷ Cuevas García, 1990, p. 89.

¹²⁸ « GENEROSA (a Paca) - Ustedes tienen una habitación más (...) », Buero Vallejo, 1996, p. 53.

2.3.2 Los lugares de trabajo (la papelería, la fábrica, la agencia, el tranvía)

Tenemos cuatro familias y para estas cuatro familias, cuatro lugares de trabajo : dos de obreros, dos de empleados, uno para cada cabeza de familia, o mejor dicho para cada proveedor. De estos espacios sólo tenemos los nombres. Gregorio conducía un tranvía hasta ser retirado al empezar el primer acto. Don Manuel tiene una agencia donde se puede sacar permisos y certificados según comenta Paca¹²⁹. Urbano trabaja en una fábrica, pero en ningún momento podemos saber de qué tipo de fábrica se trata. Por fin, Fernando trabaja en una papelería cuando no está tumbado en la cama soñando. Pepe, el hermano de Carmina, vive de las mujeres.

2.3.3 La calle, el barrio, el mundo externo a la escalera

La calle, o mejor dicho, el mundo, queda casi sin esbozar, poco descrito como los lugares de trabajo de los personajes. No sabemos en qué barrio se encuentra la casa de vecindad. Al enfrentarse a la escalera, la calle carece totalmente de relieve. Tanto como la escalera, la calle es un lugar de paso. Esta falta de existencia del mundo exterior en el escenario de *Historia de una escalera* permite a la pieza traspasar los años y las fronteras, universalizando la abulia y la tragedia de Fernando que no logra concretar sus sueños, salir adelante con sus esperanzas y deseos, por su propia culpa. Esta atemporalidad¹³⁰ y atoponimia es quizá una de las cualidades que tiene la obra y que le permitió salvarse de la censura, aunque la guerra civil sea claramente subyacente al drama que viven los vecinos de la escalera. Escribe Neuschäfer respecto a la habilidad de Buero Vallejo frente a la censura de su tiempo :

(...) Buero tuvo más presente que Sastre la susceptibilidad de la censura. No es que el primero fuera menos crítico con el régimen que el segundo. (...) A Buero le interesaba escribir obras de teatro

¹²⁹ «GENEROSA – Y una agencia, ¿qué es?

PACA – Un sacaperras. Para sacar permisos, certificados... ¡Negocios! », Id. *ibid.* p. 54.

¹³⁰ El autor no indica directamente que la acción empieza en 1919. Sólo escribe : “Los vestidos tienen un vago aire retrospectivo.” (Buero Vallejo, 1996, p. 35), luego “Han transcurrido diez años que no se notan en nada” (id. *ibid.*, p. 59), y por fin : “Pasaron velozmente veinte años más. Es ya nuestra época.” (id. *ibid.*, p. 79).

“realizables” dentro del marco de los condicionamientos impuestos por el poder en aquella época, mientras que Sastre aceptaba conscientemente la prohibición.¹³¹

El hecho de dejar los demás espacios al estado de esbozo tan borroso que apenas se pueden distinguir sus contornos, hace más patente el hecho de que el mundo en el que evolucionan los personajes, el sol alrededor del que girarán toda su vida, es la escalera.

2.4 Sobre el simbolismo de la escalera

La escalera es, para muchos, la verdadera protagonista del drama de Buero: tiene resonancias en todo el imaginario occidental como símbolo social de división entre las clases. Para Buero, según comentó en un coloquio en 1989, simbolizaba el inmovilismo de la sociedad española en el momento en que escribió la pieza¹³². Si *Historia de una escalera* no puede ser tachada de realismo o de naturalismo puros y duros, sino de realismo simbólico¹³³, es gracias, justamente a este protagonista-espacio. Este afán de reproducir a la realidad traspasa entonces la simple observación para cargarla de sentido, de todo un simbolismo. Susan Bennett, en *Theater audiences, a theory of production and reception*, explicando a Brecht habla de la necesidad para el público de reconocerse en la realidad que se representa en el escenario. Escribe :

Brecht is always aware of the theatre's need to be “geared into reality” in order to make contact with the widest audience. Moreover he makes

¹³¹ Neuschäfer, 1994, p. 138.

¹³² ver nota 126.

¹³³ Iglesias Feijóo escribe : « El concepto de realismo que Buero practicaba tenía poco que ver con el más restringido que se impondría andando los años cincuenta; el suyo es un realismo simbólico que tiene en Ibsen un modelo muy claro (...)» (en Rico, 1980, p. 588). Creemos que la pieza de Buero estudiada aquí entra en esta categoría gracias, justamente, a la escalera. En cambio, no concordamos con Sanz Villanueva cuando tacha *Historia de una escalera* de “realismo testimonial” (Sanz Villanueva, 1994, p. 246). En cambio, la clasificación de Doménech tal como la cita el mismo Sanz que matiza el término “realismo”, quizá problemático en el caso que nos interesa, es mucho más válida. Categoriza *Historia de una escalera* en la totalidad de las obras de Buero como formando parte de las obras que “se nos presentan como un proceso crítico a la sociedad española actual, inmediatamente reconocible” (id. *ibid.*), junto con *El tragaluz* y *Hoy es fiesta*.

it clear that this demand is not met by simple representation of reality on the stage.¹³⁴

Historia de una escalera es a la vez un drama “geared into reality” y un drama simbolista. Esta inteligencia del autor al anclar su espacio simbólico en una realidad inmediata sentó su obra “entre dos sillas”. La escalera, aunque elemento simbólico, resultaba un elemento sumamente reconocible para el público. Escribe Pavis en su “Typologie et qualités des espaces scéniques” :

L'espace symboliste, au contraire, dématérialise le lieu, le stylise en univers subjectif ou onirique soumis à une logique différente (...). Il perd toute spécificité au profit d'une synthèse des arts scéniques et d'une atmosphère globale d'irréalité.¹³⁵

Esta habilidad de Buero al combinar los géneros rompió con el teatro anterior burgués. De ahí el éxito y la influencia de Buero sobre los autores posteriores.

¹³⁴ Bennett, 1990, p. 24.

¹³⁵ Pavis, 1996, p. 122.

3 EL TIEMPO

*Du temps théâtral, on dira donc qu'il est variable, avec des risques de précipitations.*¹³⁶

Los personajes abúlicos de *Historia de una escalera* ven con miedo fluir el tiempo como granos de arena entre sus manos. No controlan sus vidas. El tiempo les sorprende siempre, cuando averiguan que pasaron diez, veinte o treinta años, sin que lleguen a hacer todo lo que se habían prometido hacer en sus vidas. *Historia de una escalera* es una colección de fechas claves de la historia española del siglo veinte: 1919 cuando acaba de terminarse la Primera Guerra Mundial y la revolución rusa; 1929, año de la crisis económica y también declive de la dictadura de Primo de Rivera (que terminará en 1931); 1939, fecha eludida pero tan presente en escena como en la mente del público de entonces; y por fin 1949, que marca los diez años de la dictadura de Franco. Estas tres décadas se plasman en tres momentos, que aunque marcan una evolución evidente en las relaciones entre los personajes, siguen asombrosamente similares en los discursos de éstos, en el espacio, y en los nombres.

Buero Vallejo no da directamente como fechas inmutables de la obra 1919, 1929 y 1949. Escribe al principio del primer acto :

El espectador asiste, en este acto y en el siguiente, a la galvanización momentánea de tiempos que han pasado. Los vestidos tienen un vago aire retrospectivo.¹³⁷

Establecemos pues la cronología retrospectivamente empezando por el tercer acto que empieza con : "Pasaron velozmente veinte años más. Es ya nuestra época."¹³⁸, y el segundo con : "Han transcurrido diez años"¹³⁹. Las fechas no deberían entonces ser vistas como inmutables, pero 1939, fecha clave, aunque eludida, impide situar la acción en otros momentos que los ya citados.

¹³⁶ Pavis, 1996, p. 352.

¹³⁷ Buero Vallejo, 1996, p. 35.

¹³⁸ Id. *ibid.* p. 79.

¹³⁹ Id. *ibid.* p. 59.

Estos saltos de diez en diez años, este ritmo al que le falta una pulsación, encuentra un pretexto en el plazo que se dan Fernando y Urbano en el primer acto. El tiempo de la escalera parece pasar en décadas y no en horas o hasta semanas. Dice Fernando después de haber emplazado a Urbano para dentro de diez años¹⁴⁰:

FERNANDO – (...) ¡Es que le tengo miedo al tiempo ! Es lo que más me hace sufrir. Ver cómo pasan los días, y los años..., sin que cambie nada. Ayer mismo éramos tú y yo dos críos que veníamos a fumar aquí, a escondidas, los primeros pitillos... y hace ya diez años ! Hemos crecido sin darnos cuenta, subiendo y bajando la escalera, rodeados siempre de los padres, que no nos entienden (...).¹⁴¹

Marcando así una primera elipsis de diez años. Ayer, hace diez años. Sigue Fernando:

Y mañana, o dentro de diez años que pueden pasar como un día, como han pasado estos últimos años..., ¡sería terrible seguir así ! Subiendo y bajando la escalera, una escalera que no conduce a ningún sitio ; haciendo trampas en el contador, aborreciendo el trabajo..., perdiendo día tras día...

Termina esta obra en tres jornadas sobre treinta años con la constatación hecha por Fernando hijo :

FERNANDO, HIJO – (...) Tenemos que ser más fuertes que nuestros padres. Han pasado treinta años subiendo y bajando esta escalera...¹⁴²

El hijo de Fernando, como él, le tiene miedo al tiempo y lo que viene a reforzar este miedo es el hecho de que, justamente, puede ver la marca de todo este tiempo perdido en su padre. Por lo tanto, la rebeldía del joven se ve acentuada por el ejemplo que tiene delante de los ojos.

Escribe Bobes Naves:

(...) una obra de teatro simbolista expone sus signos en el tiempo, de modo que queden desligados de la realidad para buscar un sentido reiterativo, una disposición circular, o simplemente una anulación del tiempo (...).¹⁴³

¹⁴⁰ “te emplazo para dentro de... diez años, por ejemplo. Veremos, para entonces quién ha llegado más lejos; si tú con tu sindicato o yo con mis proyectos.”, id. *ibid.*, p. 45.

¹⁴¹ Id. *ibid.* p. 45.

¹⁴² Id. *ibid.* p. 99.

¹⁴³ Bobes Naves, 1997, p. 371.

El tiempo de *Historia de una escalera* pasa demasiado velozmente para los personajes inmóviles; parece ser circular en la repetición de los diálogos (las promesas hechas por Fernando hijo a Carmina hija son las mismas que su padre había hecho treinta años atrás), de los nombres, etc. Hasta Carmen Bobes Naves escribe:

Algunos dramas realistas dan forma al tiempo concebido como eterno retorno mediante signos de la realidad que pueden tener ese sentido ; por ejemplo, *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, visualiza el retorno en la leche derramada al principio y al final de la obra.¹⁴⁴

No concordamos con esta afirmación de Bobes Naves, puesto que aunque parezcan iguales, las cosas no lo son. Además, el mal presagio de la leche derramada no se repite al final de la obra. Como Perrette con su jarro de leche¹⁴⁵, Fernando y Carmina se verán castigados por haber vendido la piel del oso antes de haberlo matado. La leche derramada símbolo aquí del futuro fracaso de la pareja encuentra su resonancia en la fábula de La Fontaine de “La Laitière et le pot de lait”. Pero la leche no será derramada una segunda vez. Por lo tanto, este eterno retorno es una impresión que tendrán el público y los personajes pero no es efectivo.

Pero aunque pase demasiado rápido para ellos, es en los personajes donde se comprueba más el fluir del tiempo. No se nota en la escalera sino en sus habitantes: en Paca y Generosa que tienen el pelo blanco al empezar el segundo acto, la misma Paca que al terminar la obra es una anciana, en Carmina que pasa de ser una “preciosa muchacha”¹⁴⁶ a ser “casi vieja” en el tercer acto. Por lo tanto, este tiempo que sorprende a los personajes “procrastinators” de la escalera, es la fuerza que los vence, la fuerza antagonica que, conyugado a su abulia, los impide realizarse. Escribe Pajón Mecloy:

La acción tiene lugar, según comenta el propio Buero, “de puertas afuera”. Es decir : se trata de un conflicto de extraversion, de un problema suscitado al enfrentarse el individuo con el mundo de los entes que componen su entorno. El fluir del tiempo, en consecuencia, debe ser el principal antagonista de la obra, en caso de entender que el

¹⁴⁴ Bobes Naves, 1987, p. 230.

¹⁴⁵ « la lechera (...) en una sutil alusión a la conocida fábula cae al suelo, derramando estrepitosamente su contenido. », Verdú de Gregorio, 1977, p. 10.

¹⁴⁶ Buero Vallejo, p. 42.

protagonista es el hombre. En las profundidades metafísicas del tema, podrían también invertirse los papeles, y entonces esa *Historia de una escalera*, ese “afuera” que la escalera personifica sería el verdadero protagonista contra el que luchan los personajes, los seres humanos que suben y bajan por ella en el tiempo que dura su historia.¹⁴⁷

Al acelerar, el tiempo hace trampas a los personajes de Buero. Sin embargo, no está anulado, y tampoco es circular. El fluir del tiempo de esta obra parece sufrir unas aceleraciones tremendas, en vez de elipsis, y luego pausas cortas, suspensiones, el tiempo de un acto, de unos puntos suspensivos. El tiempo aterroriza así a Fernando: parece inmóvil como él, pero es tan veloz que los personajes ni se dan cuenta de lo que pasa.



Y como todo esto, con toda la modestia que queráis atribuir al total de mi teatro, como todo esto me parece evidente, yo abomino de *Historia de una escalera*. Y esa es la razón, ¿no?, aunque luego en privado digo: “no, la obra está bastante bien, no está mal y, sobre todo en su tiempo, fue una cosa merecidamente reputada”.¹⁴⁸

Como los personajes de “Relativiteit” de Escher, los personajes de la escalera viven en mundos diferentes, o mejor dicho en clases sociales diferentes. Por lo tanto y aunque utilizan la misma escalera, parecen no poder mezclarse. Pero esta primera obra escrita y al final, abominada por su autor, *Historia de una escalera*, guarda un final abierto. ¿Pueden tener esperanza en el futuro, en el tiempo poco fiable, en sí mismos los hijos de Fernando y Carmina? Según nuestra humilde opinión, no hay que ver en la repetición de unas promesas incumplidas un mal presagio. Solo hay que ver una nueva posibilidad; una apertura en lo que parecía

¹⁴⁷ Pajón Mecloy, 1986, p. 260.

¹⁴⁸ Buero Vallejo en Cuevas García, 1990, p. 90.

acabado. Gracias a este final irresuelto que dejó el mismo Buero Vallejo a su drama, éste sigue proporcionando trabajo y cuestiones a los investigadores en perjuicio del autor. Esperemos que no esté revolcándose en su tumba.



**Figura 11 - Detalle de *Relativiteit*
(Figura 3)**

CAPÍTULO III

MAÑANA, AQUÍ, A LA MISMA HORA

Y

¿POR QUÉ? TRAMPOLÍN DEL ACTOR



Figura 12 - Elizabeth Taylor y Richard Burton en *Who's afraid of Virginia Woolf*, en la adaptación de Mike Nichols.

Il n'y a pas un lieu ou une institution où on étudierait le théâtre dans son entier : dans les écoles professionnelles, on apprend quelques-uns des métiers de la scène (...); dans les écoles d'acteurs on s'exerce à une technique de jeu ; dans les départements de littérature à l'école ou à l'université, on lit les grands textes ; dans les quelques départements de théâtre à l'université, on réfléchit à la production du sens dans le travail de l'acteur et de la mise en scène et on médite sur le rapport entre théorie et pratique.¹⁴⁹

En 1979, inspirado por *Historia de una escalera* y por su antiguo maestro William Layton, Ignacio Amestoy Egiguren, un director y periodista vasco, escribe *Mañana, aquí, a la misma hora*. Este drama, homenaje a dos maestros del teatro español, responsables los dos de grandes cambios en los escenarios bajo la dictadura, es la historia de un ensayo de las dos escenas entre Carmina y Fernando hijos, en el tercer acto de la pieza de Buero. Dará la ocasión a tres personajes, uno nacido antes de la guerra civil (como los hijos de Fernando y Carmina), y dos “hijos del general” nacidos en plena dictadura (como lo posibles nietos de Fernando y Carmina), de volver sobre sí mismos, sobre su relación tumultuosa.

Este drama, más allá de una anécdota, un encuentro entre tres personajes, es una ocasión para el espectador de ver lo que pasa en los bastidores del teatro. *Mañana, aquí, a la misma hora* es una pieza sobre España pero también un homenaje al teatro con el que se formaron su autor y sus contemporáneos. Es una obra que se aproxima a textos clásicos de la literatura no solamente española, sino también de la literatura (o mejor dicho la dramaturgia) mundial; se aproxima a un método de actuación; se aproxima a los trabajos de la escena (con carpinteros, electricistas, actores, director y regidor)... Se ve en este drama, primera obra de Amestoy, un deseo de abarcar el teatro como una entidad cuyos elementos no pueden ser separados. Amestoy es a la vez autor, actor y director. Estudió con William Layton y Ricardo Doménech en su *Teatro Estudio de Madrid*. Por lo tanto reproduce en este primer texto teatral el método de actuación con que se formó.

¹⁴⁹ Pavis, 1989, p. 96.

Se ha estudiado mucho a través del siglo XX la forma de actuar en el teatro. En reacción contra un teatro declamatorio, Stanislavski encontró una técnica de formación del actor más centrada en las emociones. El trabajo conjunto de Stanislavski con Chejov transformó el teatro tal como lo conocemos. Ya no se harán declamaciones. Ahora el teatro tratará de reproducir la realidad¹⁵⁰. Como lo subraya Pavis, antes del siglo XIX no existía el término, ni la función de “metteur en scène” o director. Con Stanislavski y sus precursores, el trabajo de director se hará arte. Stanislavski influyó en Strasberg que luego, con su Actor’s Studio, formó muchos de los actores famosos de Hollywood (Marlon Brandon, James Dean, Marilyn Monroe, Elia Kazan, etc.). El mismo Strasberg formó a Sanford Meisner (norteamericano también) y, lo que nos interesa directamente, éste a William Layton quien, después de trasladarse a Madrid, propuso un nuevo método a los españoles.

Pero más allá del homenaje, se trata en *Mañana, aquí, a la misma hora* de imaginar cuál podría ser un cuarto acto en 1979 para *Historia de una escalera*.

¹⁵⁰ Según lo nota Pavis, el trabajo de director se desarrollará al mismo tiempo que el naturalismo (Pavis, 1996, p. 204).

1 LOS PERSONAJES

Como hemos indicado, *Mañana, aquí, a la misma hora* es el reencuentro de tres personajes para un ensayo de la última escena de *Historia de una escalera*. Descubrimos en *Mañana, aquí, a la misma hora* a los personajes de Amestoy gracias a la preparación “a la Layton”¹⁵¹. Así iremos conociendo la historia que los ata en un triángulo a la vez profesional y amoroso. La pieza de Amestoy consta de tres personajes principales, Juan, un director, Jim y Lola, dos actores de veintisiete y veintiséis años.

Amestoy nos abre la puerta al trabajo del actor : un trabajo que permitirá al actor, en el día del espectáculo, dar al público la impresión de que lo que ocurre en escena ocurre por primera vez ; crear entonces la ilusión del teatro. Patrice Pavis escribe del actor con respecto a su trabajo :

L'acteur reste toujours un interprète et un énonciateur du texte ou de l'action; il est à la fois celui qui est signifié par le texte (...) et celui qui fait signifier le texte d'une manière nouvelle dans chaque interprétation. L'action mimétique permet à l'acteur de sembler inventer une parole et une action qui lui ont été en fait dictées par un texte, un canevas, un style de jeu ou d'improvisation. (...) Il simule une action, en se faisant passer pour son protagoniste appartenant à un univers fictif.¹⁵²

Jim y Lola ensayan¹⁵³ dos escenas y Juan es quien les ayuda, les guía. Viene después Chapete, un regidor, personaje secundario que lleva el nombre de un regidor conocido, según dice Oliva:

El regidor llamado Chapete, como otros tantos datos del drama, pertenece a lo que en seguida llamaremos elementos metateatrales. Amestoy no cesa de referenciar con exactitud el mundo que le rodea, con citas oportunas, una de las cuales es justamente un regidor real, bien conocido del mundo del teatro.¹⁵⁴

¹⁵¹ El método de Layton (y de Strasberg) es un método empírico que pide que el actor busque en sí mismo, en su experiencia personal, lo que vive y siente su personaje.

¹⁵² Pavis, 1996, p. 8.

¹⁵³ Ubersfeld dice del ensayo : « On peut tenir les 'répétitions' pour des approches successives dans la réalisation du programme; mais c'est là une vue superficielle : le programme n'est pas achevé la veille de la première représentation, et il n'est pas non plus la simple construction d'une fiction que la performance est chargée d'exhiber », 1996b, p. 240.

¹⁵⁴ Oliva, 1993, p. 12.

Los demás personajes, unos carpinteros y electricistas, apenas tienen importancia en la pieza.

1.1 Jaime (Jim)

Primer personaje en aparecer en escena, Jim es un actor de veintisiete años¹⁵⁵. Entra, vestido con un pantalón vaquero y una camisa de cuadros, y abre la obra con unos versos de *La vida es sueño*. Empezará siguiendo fielmente el texto de Calderón (“Sueña el rey que es rey y vive”) para acabar con una entonación “distanciadora y crítica, casi abufonada”¹⁵⁶. A Jim le tocará el papel de Fernando hijo. El papel pues de un joven que quiere romper con un pasado del que se siente prisionero.

Al empezar, y en algunos momentos en la obra, el personaje “Jim” se revela como mera pintura sobre un actor verdadero. Es de notar que el autor se refiere a él, en las primeras acotaciones como “el actor” y no solamente Jim. Escribe:

*Al comenzar la función, JIM entra por el acceso normal al escenario, que observará con placer. Al tiempo que el actor ha encendido la luz en escena, ha desaparecido la iluminación del salón. JIM está en el centro de las tablas.*¹⁵⁷

Esta simple mención de “actor” podría pasar desapercibida sin otro pasaje de la segunda jornada en el que se hace claramente la diferencia entre el actor del nivel 0 y Jim, el personaje-actor (nivel 1).

JIM – No, de verdad. (*Se ha creado un clima blando, lánguido, onírico... El actor que hace JIM recita la acotación y la mima.*) Jim se aparta de Lola y se encamina hacia una mesa alta sobre la que se encuentra una gramola. Con una mano le dará cuerda y con la otra colocará la aguja sobre el surco de un disco de música melódica, que comienza a sonar. Luego, se acercará a Lola y bailará con ella. Más tarde cesan en la danza. Están de frente.¹⁵⁸

El actor debajo del personaje queda, pues, muy presente, de la misma manera que Jim quedará muy presente debajo de Fernando para un público que habrá

¹⁵⁵ Amestoy, 1993, p. 64.

¹⁵⁶ Id. *ibid.* p. 65.

¹⁵⁷ Id. *ibid.* p. 65.

¹⁵⁸ Id. *ibid.* p. 127.

presenciado gran parte de la preparación del personaje. Este personaje marca entonces que lo que pasa en el escenario no es la realidad sino una representación teatral con apariencia de realidad, y que si en Fernando Jim queda tan presente, seguramente el actor también estará presente en Jim.

Como dijimos, conocemos a los personajes gracias a su preparación y sobre todo gracias a los diálogos preparatorios que tienen con Juan, el director, puesto que el método de Layton, como él de Stanislavski, recurre a la memoria afectiva del actor.

En la boca del personaje de su improvisación, Jim, hijo de un médico y de una actriz, dice que empezó a soñar con ser actor viendo a James Dean:

JIM – Vi en el Cine Azul a James Dean en *Rebelde sin causa*. (...) Luego, con los libros bajo el brazo, fui al teatro donde estaba mamá y la esperé en su camerino. Le dije que quería ser actor.¹⁵⁹

Ahora, Jaime, actor de películas pornográficas, joven pero aun gastado, sueña con cosas más simples. Sin embargo, este afán de felicidad, en apariencia, tan fácil de alcanzar no lo es. Escribe César Oliva :

Como cualquier joven de este tiempo más cercano, su obsesión principal es huir del pasado (o su referente: de la difícil relación que entre ellos hubo), pero sus objetivos no están demasiado claros , al menos, naufragan en la ambigüedad de esos dos mundos que viven, real y ficticio. Jaime querrá ser un simple maestro en las montañas, algo tan fantástico como imposible (...).¹⁶⁰

La difícil relación que existió entre los tres personajes resulta una mezcla de triángulo amoroso y relación profesional. Lola tuvo una relación amorosa con Jaime, al mismo tiempo que una relación ambigua con Juan (fueron amantes, colegas y amigos). La relación entre Jim y Lola estalló tres años atrás. Los dos amantes, al querer huir de Madrid (como otros quieren huir de una escalera) fracasaron en Portugal. Lola, según cuenta Jim, quería vengarse de algo (un poco como la Carmina hija del segundo acto de *Mañana*), lo que llevó a Jim al borde del asesinato. Según Jim, Lola sólo se servía de él, cuando él sólo la quería. Es de notar que todas estas revelaciones quedan entre ficción y realidad. No acabamos

¹⁵⁹ Id. *ibid.* p. 111.

¹⁶⁰ Oliva, 1993, p. 11.

de saber exactamente dónde empieza y dónde termina el discurso del personaje de la improvisación y el de Jim. Sin embargo, sabemos que el rencor que existe entre los dos – y hasta los tres personajes – viene de esta relación amorosa, y en el caso de Jim y Lola, de esta noche en Portugal durante la cual estalló la pareja.

1.2 Juan

Juan Ramos es un director de 48 años. Vestido de un conjunto de “sport”, Juan es todavía elegante. Prepara con *Historia de una escalera* su vuelta al teatro después de una ausencia de seis años. Contrató a Jim y Lola, sus dos actores fetiches, con los cuales no se había encontrado desde hacía seis años. Sabemos muy poco de Juan, puesto que invita a sus actores a que hablen de sí mismos cuando él no lo hace. En boca de Lola, Juan es “el carnicero que os va a descuartizar”¹⁶¹, lo que precisamente hará con ambos actores.

Juan propone una interpretación de *Historia de una escalera* a los actores y luego, como buen carnicero, trabajará la materia prima, es decir Jim y Lola, para obtener lo que está buscando. Ubersfeld dice del director que es la persona encargada de:

(...) fabriquer le programme des signes, le T' en regard du T textuel, à lui de jouer de tous les signes qui fleurissent aux mains et sur les lèvres des acteurs, à lui de *juger* à tous les moments du travail ; à lui de disparaître enfin, à la minute où commence la performance.¹⁶²

Es el que guía a Jim y Lola en vía de la “performance” del espectáculo que les devolverá su éxito marchito. Lo único que sabemos de su vida es que no hizo nada durante los seis años que acaban de transcurrir.

JUAN – (...) ¿Sabes lo que son seis años de tu vida completamente vacíos? ¡Seis años errando en la soledad más absoluta, buscando estar más solo aún! Desprendiéndote, arrancándote de todo. Y al final, cuando crees que nadie te ata, que flotas como un globo perdido, vuelven a aparecer los fantasmas de los que comenzaste huyendo.¹⁶³

Otra vez, como Juan y como los personajes de Buero Vallejo, Juan quiere huir. Huir de unos fantasmas. ¿Quiénes son los fantasmas de Juan Ramos? Quizás Jim

¹⁶¹ Amestoy, 1993, p. 73.

¹⁶² Ubersfeld, 1996b, p. 235.

¹⁶³ Amestoy, 1993, p. 108.

y Lola, entre los cuales, como Urbano entre Fernando y Carmina, trataba sin éxito de inmiscuirse. Tuvo una aventura con Lola dejándola, sin saber, embarazada (según dice ella, pero no acabemos de saber si lo inventa para legitimar su aborto ante Jim). La relación entre Juan y Lola queda borrosa, puesto que ella siempre parece querer seducir al director, aunque diga que está enamorada de Jim.

JUAN – Le quieres.
 LOLA – ... (*Angustada*)
 JUAN – Si no, no me hubieses abandonado.
 LOLA – Uno, dos, tres, cuatro...
 JUAN – ¡Le quieres!
 LOLA – ¡Sí!¹⁶⁴

Al final Juan logrará, justamente, destruir a Jim y Lola para conseguir sus fines, es decir que hagan Carmina y Fernando como él los imaginaba.

Juan se irá sin decir nada a sus actores cuando se haya dado cuenta de que ha logrado obtener de ellos la escena que esperaba, cuando empiece la “performance” propiamente dicha.

1.3 Lola

Lola es la actriz reducida a tener que trabajar en un “puticlub” para vivir. Como Jim, es joven (veintiséis años) pero gastada. Como Jim, sueña con otra vida, con un trabajo de verdadera actriz, con alguien que la ame y cuide de ella. Escribe Oliva:

Lola (querrá) conseguir un papel en un hipotético espectáculo musical o casarse con el señor mayor que la visita en el puticlub en donde se gana la vida por el momento.¹⁶⁵

A la afirmación de Oliva queremos añadir el matiz siguiente: el personaje de Lola en la primera improvisación, Lola’, quiere este matrimonio. Como en el caso de Jim, estos deseos expresados forman parte del discurso del personaje de la improvisación y no de Lola misma. Sin embargo, como los actores tienen que buscar para esta improvisación algo muy cerca de su realidad, es posible que esto

¹⁶⁴ Id. *ibid.* p. 110.

¹⁶⁵ Oliva, 1993, p. 11.

sea el verdadero sueño de Lola. Como lo dice Oliva, el musical queda muy hipotético, y el señor mayor, símbolo de estabilidad para una joven reducida a “enseñar las tetas” para vivir, resulta una copia del estable Urbano. Por lo tanto, esta idea de matrimonio resultaría seguramente en fracaso puesto que el amado es Jim (Fernando). De la misma manera, la madre de Lola hizo un error similar:

LOLA – Mamá cometió la equivocación de dejarse seducir por la experiencia y el dinero de un viudo con tres hijos: tres víboras incapaces y engreídas: un chulo, un retrasado mental y un mal formado; una corte esperpéntica.¹⁶⁶

El padre franquista de Lola es un “hombre bueno que salió de la nada”¹⁶⁷ que inventó una lavadora llamada “Lavaivén”, invención que fracasó. Lola tiene miedo a este padre y estos hermanastros que al estallar el escándalo (Lola disparó sobre un novio, hijo de un socio de su padre, que la había engañado) la golpeó, lo que la empujó a irse a Madrid para pasar de ser actriz aficionada, pero ya apasionada, a profesional.

En cuanto a la relación que hubo entre Jim y Lola, ella afirma que no era Jim el que se estaba destruyendo sino ella. Sobre la última noche de su estancia en Portugal, la versión de Lola acusa a Jim de haberla pegado, y casi violado. Pero Lola vencerá a Jim en la segunda improvisación al revelar, entre realidad y ficción, que el padre del hijo abortado no era Jim sino Juan. De la misma manera, la Carmina de Lola vencerá al Fernando de Jim. Es entonces la eterna repetición de los mismos errores. Los hijos del General se equivocarán como sus padres que habían hecho la guerra civil antes de ellos.

1.4 Otros personajes

Hay muy pocos personajes exteriores al trio Jim-Juan-Lola. Sabemos que Jim y Lola no son los únicos actores que forman parte del espectáculo preparado por Juan¹⁶⁸. Sin embargo, ni se menciona a estos actores ausentes del ensayo. Los

¹⁶⁶ Amestoy, 1993, p. 83

¹⁶⁷ id. *ibid.*

¹⁶⁸ “No es el primer ensayo que de la obra realizan, pero sí el primer encuentro a solas de los tres después de tanto tiempo.”, id. *ibid.* p. 64.

únicos personajes exteriores son el regidor Chapete y unos electricistas y unos carpinteros. Estos personajes contribuyen a hacer verosímil este ensayo, y no participan en la acción.

1.4.1 Chapete

Chapete, como lo indica Oliva, es un regidor real del teatro español. Funciona como el gracioso clásico y viene por lo tanto aliviar el final bien pesimista del drama al reproducir con Jim una escena de *En attendant Godot* en la que Vladimir le dice a Estragón que se suba los pantalones. También ancla la obra en la realidad, para otra vez confundir realidad y ficción.

1.4.2 Carpinteros y electricistas

Estos personajes, como el regidor, contribuyen a la impresión de verosimilitud de la pieza. Tenemos dos obreros y Paco, que es el único al que se refiere con nombre. Sin embargo estos personajes quedan fuera de escena, y no hacen avanzar la acción. Sirven para confirmar que nos encontramos en un teatro. Amestoy expone con ellos otra faceta normalmente escondida de la máquina teatral.

2 LOS ESPACIOS

En entrant dans la salle, les spectateurs trouveront le rideau levé et le plateau tel qu'il est de jour, sans coulisses ni décor, presque sans lumière et désert : il faut qu'ils aient dès le début l'impression d'un spectacle non préparé. (...) Sur le devant de la scène, une petite table et un fauteuil dont le dossier est tourné vers le public, pour le directeur chef de troupe. Deux autres tables (...) entourées de plusieurs chaises seront placées elles aussi au premier plan, pour servir à la répétition si besoin est.¹⁶⁹

Así empieza *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello. Un escenario vacío, en la oscuridad y unas sillas. Esta disposición escénica a la que se enfrenta el espectador al entrar en la sala ya marca el principio del ataque lanzado por Pirandello. Escribe Susan Bennett:

In Six Characters in Search of an Author, Pirandello uses the pre-performance set to launch his attack on audience assumptions.¹⁷⁰

Carmen Bobes Naves en su *Semiología de la obra dramática*, citando a Peter Brook y a José Ortega y Gasset, llama a los espacios previos a la obra (el teatro, es decir sala y escenario) “espacios vacíos”. Espacios todavía por rellenar. El escenario de *Mañana, aquí, a la misma hora* parece esperar que lo llene alguien – un actor, o un director – con teatro. Como para *Historia de una escalera*, tenemos solamente un espacio presente en escena, y es este espacio vacío. Es un espacio mimético de una escena verdadera. Por lo tanto, el escenario se reproduce a sí mismo. Escribe Amestoy:

Cuando los espectadores penetran en la sala se encuentran con el telón alzado y un escenario vacío, donde existe una oscuridad natural. En escena, se podrán descubrir, por la luz que llega de la sala, media docena de sillas y una mesita pequeña. El escenario está unido a la platea por una escalera situada frente al pasillo central.¹⁷¹

Vemos entonces un escenario desnudo, tal como es cuando no es la hora del espectáculo.

¹⁶⁹ Pirandello, *Six personages en quête d'auteur*, 1994, p. 49.

¹⁷⁰ Bennett, 1990, p. 142.

¹⁷¹ Amestoy, 1993, p. 65.

2.1 Espacio mimético y espacio lúdico

El espacio mimético se mima entonces a sí mismo. El escenario representa un escenario. El único aporte o cambio que se hace en toda la obra consiste en poner el decorado de *En attendant Godot* pieza en la que se inspirará la última escena entre Jim y Chapete. La presencia de este decorado confirma la función de teatro del espacio: es un espacio vacío que va llenándose con decorados diferentes, que se transforma a medida que van cambiando los objetos o actores que van evolucionando sobre sus tablas. Por lo tanto, cambia el espacio escénico también durante las escenas entre Jim y Lola. Entonces el espacio lúdico creado por los personajes – gracias a la resonancia que tienen las obras a las cuales se refieren los actores en el imaginario del público – transformará el espacio vacío en el espacio correspondiente (y subrayamos el término espacio lúdico). Según Pavis, el espacio lúdico o gestual:

C'est l'espace créé par l'évolution *gestuelle* des comédiens. Par leurs actions, leurs relations de proximité ou d'éloignement, leurs libres ébats ou leur confinement à une aire minimale de jeu, les comédiens tracent les limites exactes de leurs territoires individuel et collectif. L'espace s'organise à partir d'eux, comme autour d'un pivot, lequel change lui aussi de position quand l'action l'exige. (...) Toute représentation est en ce sens le théâtre d'un double mouvement d'expansion et de concentration de l'espace : l'espace scénique fournit le cadre général ; il a tendance à englober et à écraser tout élément qui y paraît. L'espace gestuel, au contraire, se dilate et remplit l'espace ambiant, du moins lorsqu'il est bien utilisé.¹⁷²

En estas escenas, no hay que cambiar el decorado como es el caso para la escena de Godot, guiño de ojo a otra obra sobre un porvenir incierto, una incapacidad de actuar, un deseo de huir correspondiendo a una ilusión de cambio. El espacio vacío pasará pues a ser receptáculo para *Waiting for Lefty* de Clifford Odets:

JUAN – Estáis acabando la escena de *El Zurdo*...

LOLA – No puedo seguir...

JIM – ¡Adiós Florrie!¹⁷³

Y luego, en un caleidoscopio de referencias al teatro bueriano, el escenario acogerá *En la Ardiente oscuridad* ("No tienes derecho a vivir, porque te empeñas

¹⁷² Pavis, 1996, p. 121.

¹⁷³ Amestoy, 1993, p. 124.

en no sufrir (...)”¹⁷⁴), *El concierto de San Ovidio* (“¡Estáis muertos y no lo sabéis!”¹⁷⁵) y *El tragaluz* (“Ten piedad de mi miedo”¹⁷⁶) entre otros, antes de pasar a ser la escalera de Fernando y Carmina hijos, en el “¡¡Tex-to!!”¹⁷⁷ de Buero.

El escenario de *Mañana, aquí, a la misma hora* es, como cualquier escenario fijo, huésped de muchas obras. Dentro de este espacio mimético, destacaremos pues espacios lúdicos que saldrán de las improvisaciones que toman como espacio el escenario en sí mismo (es decir las dos improvisaciones entre Jim y Lola), para referirse al universo – al espacio – de otras piezas: *Waiting for Lefty* de Odets, y por supuesto *Historia de una escalera*. A *En attendant Godot*, al contrario de las demás obras a las que se refiere Amestoy, le corresponderá un decorado. Por lo tanto, el espacio no es, aquí, solamente lúdico.

2.2 Espacios diegéticos

Los espacios diegéticos aquí son numerosos. Primero las ciudades y los países: Londres y el barrio Chelsea, donde filmaba Jim; Madrid, donde están; Barcelona, donde estalló el escándalo con Lola; Portugal, donde fracasaron Jim y Lola. Pero por más que se alejen geográficamente, siguen perdiendo, fracasando. En esta línea, Portugal fue, algunos años atrás, el paroxismo de su fracaso, puesto que si logran huir de un lugar o de una ciudad, no logran, como los personajes de Buero, librarse de sí mismos. Como para *Historia de una escalera*, los protagonistas creen poder salvarse huyendo. Sin embargo no tienen que huir de un lugar (Madrid, la casa de sus padres en el caso de Lola) o de una situación (el triángulo amoroso) sino de sus propios fallos. Estos espacios diegéticos como los de la escalera no son importantes para la acción. Portugal podría ser Francia como Inglaterra o Italia. Es, con respecto a Madrid, una destinación extranjera pero relativamente abordable puesto que queda cerca. Sin embargo, el hecho de que el teatro esté en Madrid tiene su importancia: Amestoy se refiere al mundo teatral

¹⁷⁴ Id. *ibid.* p. 126.

¹⁷⁵ Id. *ibid.*

¹⁷⁶ *id.* *ibid.*

¹⁷⁷ Id. *ibid.* p. 128.

español, pero sobre todo al madrileño. Al caracterizar los distintos espacios escénicos, Bobes Naves subraya la presencia e importancia de los espacios previos a la obra. Escribe:

Reconoceremos dos tipos de espacios: los *anteriores a la obra*, pero no independientes de ella, pues ejercen una interacción indudable, y los *que crea la obra*, que se adaptan a los anteriores llenándolos con la presencia, las acciones y los movimientos de los personajes. (...) Los espacios previos a la obra son fundamentalmente dos: el *edificio teatral* cuya evolución formal y situacional tiene una relación inmediata con el estudio que el teatro adquiere en cada cultura (...); y el *escenario* (...).¹⁷⁸

Al representar *Mañana, aquí, a la misma hora* en un teatro madrileño, la obra guardará esta impresión de verosimilitud que perdería al estar representado en otra ciudad sin que se cambie el texto. El abismamiento y la impresión de realidad presentes en el drama de Amestoy cobran sentido si la pieza está representada en Madrid. Si se representa en Barcelona, Londres o Montreal, queda huérfana de este espacio primero aquí fundamental, Madrid. Amestoy no se refiere al mundo del teatro español en general, sino al teatro madrileño. Así que si las otras ciudades europeas citadas en la obra no tienen importancia en el texto, Madrid es imprescindible.

¹⁷⁸ Bobes Naves, 1987, pp. 242-243.

3 EL TIEMPO

*Avec le temps...
 Avec le temps ca tout s'en va
 L'autre qu'on adorait qu'on cherchait sous la pluie
 L'autre qu'on devinait au détour d'un regard
 Entre les mots entre les lignes et sous le fard
 D'un serment maquillé qui s'en va faire sa nuit
 Avec le temps tout s'évanouit*

Léo Ferré¹⁷⁹

Para los personajes de *Mañana, aquí, a la misma hora*, todo no está olvidado, todo sigue muy presente en el hoy y ahora. El abandono seis años atrás de Juan por Jim y Lola, el fracaso de la pareja tres años antes en Portugal, la historia de estos tres personajes sigue presente y es lo que determinará la manera con la que actuarán Jim y Lola en el escenario en los papeles de Fernando y Carmina. Mejor dicho, por más que quieran olvidar el pasado, sigue subyacente a sus dificultades presentes. Pero el pasado no solamente consta de sus historias personales, sino, como en *Historia de una escalera* de la historia española. Jim y Lola son hijos del General, nacidos durante el régimen franquista en 1952 y 1953. Juan, por otra parte, con sus 48 años, nació en 1931, antes de la guerra civil.

El tiempo dramático en *Mañana, aquí, a la misma hora*, es totalmente mimético en su duración: dos horas con una pausa de quince minutos que corresponde al entreacto. El ensayo tiene lugar entre las cuatro y las seis en “una tarde calurosa de septiembre”¹⁸⁰. Tenemos entonces un tiempo dramático exactamente igual al tiempo escénico. Sin embargo la historia de Juan, Jim y Lola es anterior a esta tarde de septiembre. La acción cobra su sentido en el pasado común y personal de los personajes. Juan buscará en este pasado la sustancia que quiere pasar a los personajes Fernando y Carmina. Amestoy muestra aquí que los personajes vistos en escena no salen de la nada: salen del actor mismo que desempeña el papel. Por lo tanto se ven influidos por la persona del actor, por su experiencia, por su pasado.

¹⁷⁹ Léo Ferré « Avec le temps », 1967-1973.

¹⁸⁰ Amestoy, 1993, p. 64.

Si el pasado existe para los personajes de *Mañana, aquí, a la misma hora*, el futuro será una repetición de lo que fue hoy. Con lo duro que fue el “ayer”, la amenaza de repetición presagia otros días difíciles en los que Juan se quedará solo, Jim seguirá con sus películas pornográficas y Lola trabajará en el puticlub noche tras noche. Dice Jim:

JIM – *La escalera* es buscar el tiempo perdido. Y me aterroriza pensar que a mi vuelta no vaya a encontrar nada nuevo. (*Pausa.*) ¿Por qué el final de la comedia tiene que ser siempre el mismo? Por qué al regresar todo es siempre igual?¹⁸¹

El tiempo de *Mañana, aquí, a la misma hora* – como ya está indicado en el título del drama – amenaza con la repetición, con una concepción circular. Su parentesco con el final de *En attendant Godot* recordará el hecho de que Vladimir y Estragón tendrán que esperar, días tras día, un Godot que nunca viene.

VLADIMIR – C’est de la part de Monsieur Godot ?
 GARÇON – Oui, monsieur.
 VLADIMIR – Il ne viendra pas ce soir.
 GARÇON – Non, monsieur.
 VLADIMIR – Mais il viendra demain.
 GARÇON – Oui, monsieur.¹⁸²

Tiene que cambiar el final de la comedia para que no se repita la historia, para que se salven de la escalera. Sin embargo, ganará Carmina hija en la última escena puesto que “su venganza va a ser posible”¹⁸³. Carmina vengará así a su madre, y no saldrá de la escalera, no se salvarán los hijos de Carmina y Fernando y otra vez se repetirá su fracaso. Tampoco cambia el final de *Godot* puesto que Jim y Chapete, como Vladimir y Estragón, no se irán después de haber repetido la famosa escena de los pantalones.

JIM – ¡Súbete los pantalones! (...)
 CHAPETE – ¿Cómo?
 JIM – ¡Súbete los pantalones!
 CHAPETE – ¿Que me quite los pantalones?
 JIM – Que te subas los pantalones.
 CHAPETE – Ah, sí. Perdón. (*Se sube los pantalones. Hay un ligero silencio, mientras el telón continúa bajando muy lentamente.*
 CHAPETE *mira con cierta admiración a JIM.*) ¿Qué? ¿Nos vamos?
 JIM – No se está mal aquí, ¿verdad, Chapete?

¹⁸¹ Id. *ibid.* p. 119.

¹⁸² Beckett, 1971, p. 134.

¹⁸³ Amestoy, 1993, p. 129.

*Quedan tan felices como extáticos, al tiempo que inexorablemente van desapareciendo tras el telón.*¹⁸⁴

Final que recalca palabra por palabra el final de *En attendant Godot*:

VLADIMIR – Relève ton pantalon.
 ESTRAGON – Comment ?
 VLADIMIR – Relève ton pantalon.
 ESTRAGON – Que j'enlève mon pantalon ?
 VLADIMIR – RE-lève ton pantalon.
 ESTRAGON – C'est vrai.
Il relève son pantalon. Silence.
 VLADIMIR – Alors, on y va ?
 ESTRAGON – Allons-y.
Ils ne bougent pas.
 RIDEAU¹⁸⁵

Los actores, como los payasos de Beckett y los vecinos de Buero Vallejo, quedan atrapados en una espera, una fe “mesiánica” como escribe Verdú de Gregorio en lo que llevará mañana, el gemelo de ayer.

¹⁸⁴ Id. *ibid.* p. 133.

¹⁸⁵ Beckett, 1971, p. 138.

4 METATEATRALIDAD

Uno de los rasgos esenciales de *Mañana, aquí, a la misma hora* es su constante referencia a las artes de la escena. Oliva escribe:

Amestoy introduce en el texto continuas referencias al mundo de la escena. Ello proporciona un hábito en la dialogación que aproxima enormemente el tema. Se trata, sin duda, de un efecto de anti-extrañamiento, con la pretensión cierta de hacernos cotidiano algo que bien pudiera no serlo.¹⁸⁶

Como dijimos antes, vemos este drama como un homenaje por parte de su autor al teatro con que se formó, desde los bastidores hasta las candilejas. Amestoy se referirá explícitamente a obras teatrales, musicales, pictóricas y cinematográficas; a actores, directores, cinematógrafos y autores; a teóricos y críticos... Proponiendo así un itinerario teatral al que se relacionarán no solamente los personajes del drama, sino también el público. Aludirá al teatro de Antonio Buero Vallejo mediante fragmentos de diálogos incluidos en las improvisaciones de Jim y Lola, además de su evidente filiación con *Historia de una escalera*. Del itinerario teatral propuesto por Amestoy mediante sus personajes, destacaremos tres líneas esenciales : la línea de influencia estadounidense, la línea española (a la cual pertenece el teatro de Buero Vallejo que forma el intertexto principal además de pretexto a la pieza de Amestoy) y el tema del antihéroe. Algunas referencias saldrán de estas tres líneas, como por ejemplo la *Consagración de la primavera* de Stravinski, pero la gran mayoría de las obras que forman el intertexto de *Mañana, aquí, a la misma hora* se encontrarán en estas categorías. Los tres intertextos principales serían para la influencia estadounidense *Waiting for Lefty*, para la línea española (después de *Historia de una escalera*) *La vida es sueño* y para el tema del antihéroe *En attendant Godot*.

¹⁸⁶ Oliva, 1993, p. 13

4.1 La línea estadounidense

Entre los actores a los que se refieren los personajes, sobresalen James Dean (un dios según Jim), Marlon Brando y Elia Kazan, tres actores estadounidenses formados por Strasberg en el *Actors Studio*. Otras obras y personalidades provenientes de Estados Unidos influirán la pieza de Amestoy : *Who's Afraid of Virginia Woolf?* de Albee en su versión cinematográfica con Elizabeth Taylor y Richard Burton, *West Side Story*, Arthur Miller, Fred Astaire y Ginger Rogers, Woody Allen, entre otros. El teatro norteamericano pasa al teatro de Amestoy a través del método y de la enseñanza de Layton y gracias a la difusión masiva de las películas hollywoodianas.

Juan utiliza *Waiting for Lefty* de Clifford Odets como texto intermedio entre la improvisación e *Historia de una escalera*. Esta pieza del dramaturgo del *Group Theater* también le sirve a Layton en *¿Por qué? Trampolín del actor*. Escribe:

La claridad del planteamiento y el posterior desarrollo del conflicto, la utilización por parte de la Protagonista de los medios para alcanzar su objetivo, su *estrategia* (...) son las razones por las que esta escena nos parece interesante para su estudio, ahora.¹⁸⁷

La acción del drama se sitúa en Nueva York en plena crisis económica de los años treinta. Joe y Edna, los dos protagonistas, apenas llegan a sobrevivir con el salario de Joe que trabaja día y noche como chófer de taxi. Es de notar que Amestoy hace una improvisación basándose en el texto de Odets, como lo nota Oliva¹⁸⁸, sin respetar los nombres de los personajes. En boca de Jim y Lola, Joe y Edna son Clif y Florrie¹⁸⁹.

4.2 La línea española¹⁹⁰

También están presentes el teatro y la literatura española: se abre la pieza con un fragmento de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, y vendrán luego *Ana*

¹⁸⁷ Layton, 1993, p. 111.

¹⁸⁸ « Se interpolan fragmentos de una versión libre del autor de una de las escenas de *Esperando al Zurdo*, de Clifford Odets. », Oliva, nota 26, en Amestoy, 1993, p. 138.

¹⁸⁹ Amestoy, 1993, pp. 124-125.

¹⁹⁰ No trataremos en este párrafo de la influencia del teatro bueriano puesto que esto será el centro de nuestro tercer capítulo.

Kleiber de Sastre, *La balada del tren fantasma* de Arrabal, *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, entre otros.

Amestoy también se refiere al mundo de la crítica al hablar de Ricardo Doménech, especialista de Buero Vallejo:

JIM - ¡Interesante interpretación, director!

JUAN – Seguro que Ricardo Doménech escribió hace diez años un libro sobre ella...

JIM – Pero no te preocupes. Nadie se habrá enterado.¹⁹¹

Las referencias al teatro español traspasan pues la actuación y el texto para abarcar la crítica, pero también la técnica a través del personaje de Chapete, el regidor de la obra. Como es el caso en *Yo fui actor cuando Franco* del mismo Amestoy, el teatro español está percibido a través del conocimiento empírico que tiene de él su autor.

Si la pieza de Amestoy se cierra con *En attendant Godot*, se abre con una décima de *La vida es sueño*, precedida de un verso anterior a la décima que marca claramente la procedencia de la estrofa que sigue:

JIM- “El vivir sólo es soñar...
 ¡El vivir sólo es soñar!
 Sueña el rey que es rey y vive
 con este engaño mandando,
 disponiendo y gobernando;
 y este aplauso, que recibe
 prestado, en el viento escribe,
 y en cenizas le convierte
 la muerte, ¡desdicha fuerte!
 ¡Que hay quien intente reinar
 viendo que ha de despertar
 en el sueño de la muerte!”¹⁹²

Cuatro años después de la muerte de Franco, en plena transición hacia la democracia, Amestoy escribe *Mañana, aquí, a la misma hora*. En boca de Jim, la décima de Segismundo se hará condenación del caudillo. Sigue el actor:

¿Tú? ¿Tú quieres ser rey? ¿No temes a la muerte? Quieres el poder, la tiranía, la fama... Cuatro líneas en el libro de la Historia. *(Pausa)* Pero tú no puedes ser rey... ¡No eres un Borbón! El armiño no es un

¹⁹¹ Amestoy, 1993, p. 76.

¹⁹² Id. *ibid.* pp. 65-66.

“Ioden” verde, ni una guerrera... No confundas el globo terráqueo con una sandía... “Máuser” era aquello que llevabas en la “mili”.. Esto es un cetro. Que no, que no te puedes sentar encima de la corona como si fuese un orinal... Además, devoras a tus hijos. No quieres que tu carroña se multiplique. ¡Eres estéril! (*Pausa*) ¿Lo ves? No sirves... Ni eres un Borbón, ni temes a la muerte. Ese trono nunca será tuyo. Tú eres un espectador. Y yo, un actor, sí. ¡Dejemos de soñar! ¡Adiós mentiras! ¡Adiós! Mentiras...¹⁹³

Franco, el usurpador, el que no era un Borbón, murió, y con él su régimen. En 1979, España entra en una nueva era democrática, pero devoró a sus hijos, es decir la generación a la cual pertenecen Jim y Lola, hijos jóvenes pero ya gastados por la vida.

4.3 El antihéroe

Al terminar su drama con las últimas réplicas de *En attendant Godot*, Amestoy viene simplemente a subrayar el carácter antiheroico de sus personajes y de los de Buero Vallejo. Estos personajes mediocres, pasivos (hasta abúlicos) que esperan y no actúan, son otra pareja de payasos atrapados en una realidad que no les conviene pero de la que no logran salir. Sin embargo, los personajes de Amestoy, al contrario de los de Buero, hacen un esfuerzo concreto para salir de su nada: montan *Historia de una escalera* y hasta lo hacen bien. Por lo tanto, su fracaso no viene únicamente de ellos, sino también de la situación política española. Los hijos del General son, por su situación actual, caracteres antiheroicos, pero quizá lograrán salir de esta nada.

Se cierra el drama con la constatación de que “no se está mal aquí”¹⁹⁴. ¿Qué sería este “aquí”? ¿El teatro? ¿El escenario? ¿Madrid? ¿España? Al final de una obra homenaje al teatro, sería una conclusión lógica considerar el escenario – el teatro – como siendo este “aquí”. Sin embargo, el telón cae “inexorablemente”¹⁹⁵ sobre Jim y Chapete, “tan felices como extáticos”, y sobre todo inmóviles. ¿Cómo pueden seguir felices cuando sabemos que mañana se repetirán los mismos desgarramientos, la misma miseria, la misma mediocridad? Jim nunca ganará el

¹⁹³ Id. *ibid.* p. 66.

¹⁹⁴ Id. *ibid.* p. 133.

¹⁹⁵ Id. *ibid.*

Oscar, y Lola seguirá trabajando en el “puticlub”. Se acabó la dictadura, pero los hijos del general estéril no pueden salir adelante. Con esto Amestoy “lanza una desoladora mirada sobre su entorno en el que ni el hoy ni el ayer quedan demasiado bien parados.”¹⁹⁶

Además del *En attendant Godot* de Beckett, Amestoy recurrirá a Ionesco con *Les Chaises* citando solamente una frase de la muy conocida pieza. El tema del antihéroe también está presente en el drama de Buero del que se inspira Amestoy : los personajes de la escalera son, como ya dijimos, antihéroes en su imposibilidad de mover, en sus vidas mediocres.



Amestoy es el más claro restaurador de una tragedia actual, atenta a los problemas más conflictivos de nuestra sociedad, de raigambre realista, pero de significados simbólicos, en una línea que entronca con el mejor Buero Vallejo.¹⁹⁷

El elemento trágico en *Mañana, aquí, a la misma hora* es reforzado por el antiheroísmo de los personajes. Por más que intenten, no logran salir de la nada y de la mediocridad en la que se encuentran. Son unos personajes perdidos entre presente y pasado, ficción y realidad. Jim y Lola derivan entre estos extremos, entregados en manos de un director que los enfrenta hasta destrozarlos para reconstruirlos después. Juan, al forzar los recuerdos comunes y personales de sus actores, los lleva a un espacio vacío dentro de sí mismo desde el que se convertirán Jim y Lola en dos muñecas entre sus manos. Dos muñecas que responderán a todas las direcciones que les imprimirá. Este espacio vacío dentro del actor responde al espacio vacío que es el escenario. El actor, como el escenario vacío, necesita ser llenado por su arte, su personaje. La preparación del

¹⁹⁶ Oliva, 1993, p. 9.

¹⁹⁷ Sanz Villanueva, 1994, p. 324.

actor junto con su director correspondería entonces al “hacer la casa” que es preparar el escenario antes de la improvisación. El actor hace la casa en sí mismo antes de acoger al personaje.

CAPÍTULO IV

UN NUEVO PELDAÑO PARA LA ESCALERA



Figura 13 - "La Laitière et le pot au lait", Gustave Doré,
ilustración de la fábula de Jean de La Fontaine

« Il m'est, disoit-elle, facile
 D'élever des poulets autour de ma maison;
 Le renard sera bien habile
 S'il ne m'en laisse assez pour avoir un cochon.
 Le porc à s'engraisser coûtera peu de son;
 Il étoit, quand je l'eus, de grosseur raisonnable :
 J'aurai, le revendant, de l'argent bel et bon.
 Et qui m'empêchera de mettre en notre étable,
 Vu le prix dont il est, une vache et son veau,
 Que je verrai sauter au milieu du troupeau? »
 Perrette là-dessus saute aussi, transportée :
 Le lait tombe; adieu veau, vache, cochon, couvée.
 Jean de La Fontaine, « La laitière et le pot de lait »¹⁹⁸

Los vecinos de la escalera, como Perrette, soñaban con una fortuna hipotética antes de tenerla entre las manos. Fernando formó proyectos con Carmina, pero en su felicidad derramó la leche, mal presagio entre tantos de su fracaso venidero. Sin embargo, este mal presagio, al contrario de tantos otros, no tiene correspondencia en el tercer acto de *Historia de una escalera*. ¿Cuál es entonces el final de la pieza de Antonio Buero Vallejo? Él mismo fingía ignorarlo¹⁹⁹. Este final abierto dará la posibilidad al público de tomar una actitud aún más activa en el espectáculo, espectáculo o mensaje, que sale entonces de su marco espacio-temporal, del tiempo de la representación o de la lectura, para seguir en la mente de su receptor.

Al dejar la obra abierta, se intenta lograr la *participación* profunda del espectador. Este, antes de cualquier otra reacción se sentirá desasosegado ante ese final sin solución, que le exige una colaboración activa. El dramaturgo lo propone una intriga, pero no ejerce una labor de apostolado ni da sermones, porque no se cree en posesión de unos dogmas que transmitir. La verdad parece sugerirse, es un objetivo dinámico y no una meta alcanzada: ésa es la única solución clara que la obra ofrece al público. El final abierto consigue que el espectador se dé cuenta de ello y reflexione, contestando por su cuenta algunas de las preguntas que han quedado planteadas en escena.²⁰⁰

Esta "participación" activa del espectador en la creación de un cuarto acto, propio y personal a cada uno de sus espectadores, ya había sido notada por Ruiz Ramón

¹⁹⁸ La Fontaine, p. 223.

¹⁹⁹ Véase notas 65-66.

²⁰⁰ Feijóo, 1982, p. 36.

en su *Historia del teatro español del siglo XX* en su edición de 1971. Escribe Ruiz Ramón:

La mayor originalidad de Buero no consiste ni en lo estilístico ni en lo temático, sino, más radicalmente, en la creación de una nueva relación activa entre drama y espectador.²⁰¹

Ignacio Amestoy Egiguren en *Mañana, aquí, a la misma hora* propone, treinta años después de su estreno, su interpretación (o mejor dicho la interpretación de Juan), de este final problemático. Escribe un posible cuarto acto para *Historia de una escalera*. A través de las dos escenas que reúnen y oponen a la vez a los dos personajes-actores, Amestoy pintará las pautas que marcarían un cuarto acto que solucione la obra con un eterno, e infernal, retorno.

Cabe notar que el nuevo peldaño para la *Escalera* propuesto por Amestoy fue escrito en una situación sumamente diferente a la que vivía Buero Vallejo al escribir *Historia de una escalera*. En 1979, ya hacen cuatro años que murió el General Franco, pero la nueva Constitución existe desde hace apenas un año. Al visitar entonces el texto treinta años después, las relaciones entre los diversos personajes remiten a un nuevo referente, un nuevo cuadro, una nueva sociedad. A pesar de esto, el drama pensado por Amestoy, este tercer descansillo, elude, como se eludía en la pieza de Buero a la Guerra Civil, a las tres décadas de dictadura que separan 1949 de 1979. Sin embargo, Amestoy echa una mirada sumamente pesimista hacia España al mismo tiempo que hace un elogio muy tierno al teatro con que se formó.

²⁰¹ Ruiz Ramón, 1992, p. 344.

1 INTERPRETACIÓN

Quant au texte, il ne se compromet pas, il ne fait pas d'affirmation sur l'état final de la fabula : il prévoit un Lecteur Modèle si coopératif qu'il est à même de se fabriquer ses fabulae tout seul.

Umberto Eco, *Lector in Fabula*.²⁰²

El propósito de un trabajo como el presente es de estudiar, descuartizar unas obras. Aquí se trató de *Mañana, aquí, a la misma hora* junto con *Historia de una escalera*. Después de haber estudiado dichos textos, cabe ahora definir y estudiar la relación que los une. El interés de la pieza de Amestoy reside justamente en diseccionar el texto de Buero en el lugar para el que había sido pensado: el escenario. Gracias al trabajo del director Juan, tenemos una posible interpretación del final de *Historia de una escalera*. Amestoy crea su propia "fabula" a partir de *Historia de una escalera*. Dice Francisco Ruiz Ramón en una mesa redonda sobre el teatro de Buero Vallejo en 1989:

Es indudable que cuando Buero Vallejo escribió en el año 1949 *Historia de una escalera* la tenía que escribir según la historia del teatro en 1949. Si Buero Vallejo tuviera que escribir *Historia de una escalera* hoy, en el año 1989, yo estoy seguro (...) de que no podría escribir la *Historia de una escalera* de 1949. Un director tiene que ser fiel al texto que monta. (...) Pero, por otra parte, el director también tiene la obligación de ser fiel con su capacidad creadora, porque un director no es un servidor de un texto; es un creador (...).²⁰³

Como dijimos antes, el final abierto de *Historia de una escalera* deja sitio al espectador o lector para que encuentre él mismo el nuevo peldaño, la solución que le convenga. Susan Bennett en *Theater audiences* menciona algunos espectáculos interactivos con el público. Escribe:

Indeed, the creation of open production scripts – scenes where audiences make choices or are free to try out possible solutions – has become a common feature in non-traditional theatre.

²⁰² Eco, 1990, p. 158.

²⁰³ Ruiz Ramón, en Cuevas García, 1990, p. 158.

Unlike the dramatic device of Pirandello's theatre where in *Each in his Own Way* audiences are apparently given the choice of two or three acts, these productions are constructed precisely on the principle of audience co-creation both in interests of democratisation and problem-solving.²⁰⁴

Amestoy, como espectador activo crea un cuarto acto para la *Escalera*. Responde a la invitación dada por Buero, al escribir un drama cuyo final quedó abierto.

En Jim y Lola se concretan a la vez las derrotas de los personajes de Odetts, Albee, Beckett, y de los personajes de Buero Vallejo. Jim y Lola, al mismo tiempo que desempeñan los papeles de Fernando y Carmina hijos, son sus herederos. Son los hijos de Franco, nacidos en los años cincuenta, los nietos de los Fernandos y Carminas.

1.1 La versión de Juan: ¿utilización o interpretación?

Al mismo tiempo que observamos el trabajo de los actores en el proceso de creación del personaje, seguimos el trabajo del director²⁰⁵ que propondrá su interpretación del texto, es decir el texto T'²⁰⁶ (con respecto a T, *Historia de una escalera* en el texto de Buero Vallejo). Sin embargo, Juan va más allá de la simple reproducción mecánica del texto tal como lo escribió Buero Vallejo. Tratará de solucionar el enigma dejado por el dramaturgo. En ningún momento piensa dejarlo tal como lo había escrito Buero Vallejo: abierto.

En el primer acto, Juan da a sus dos actores su visión de la relación que une Carmina y Fernando.

²⁰⁴ Bennett, 1990, p. 122.

²⁰⁵ El director es para Pavis la : "Personne chargée de monter une pièce, en assumant la responsabilité esthétique et organisatrice du spectacle, en choisissant les comédiens, en interprétant le texte, en utilisant les possibilités à sa disposition." Pavis, 1996, p. 204

²⁰⁶ Es de notar que si el personaje Juan hace un texto T' que es su interpretación de *Historia de una escalera*, el texto tal como lo dicen Jim y Lola sufrió ya, bajo la pluma de Amestoy, algunos cambios muy leves en la puntuación (se añaden exclamaciones) y en las acotaciones (cambios que corresponden a la ausencia de la escalera en el escenario y que imponen a los actores adaptar el texto al espacio en el que evolucionan en el momento).

JUAN – Quiero que nuestra *Escalera*, además de sus muchos escalones, tenga tres grandes descansillos, entre tres fechas para nosotros claves: mil novecientos diecinueve, mil novecientos cuarenta y nueve, y mil novecientos setenta y nueve.²⁰⁷

Las escenas entre Carmina y Fernando hijos, es decir las escenas que veremos crearse a lo largo de *Mañana* se sitúan justamente en este segundo descansillo de 1949. El tercer descansillo de 1979, el nuevo peldaño a la escalera, se concretiza en Jim y Lola, como ya dijimos, en el momento del ensayo. El público no asiste al ensayo de un tercer descansillo de 1979 tal como lo ha pensado Juan, sino tal como lo ha pensado Amestoy. Otra vez, en abismamiento se superponen las interpretaciones de Juan y de Amestoy. Al contrario de la pieza de Buero, la propuesta de Amestoy, no divide las épocas en dos momentos claramente divididos: las dos etapas, 1949 y 1979, se interpenetran hasta borrar la frontera de treinta años que las separa. Jim y Lola representan simbólicamente a los hijos de Fernando y Carmina (hijos) al mismo tiempo que desempeñan su papel. Por otra parte, Juan, como Elvira, se interpone entre los dos amantes : contribuyó al fracaso de la pareja, seis años atrás, al tener una aventura con Lola.

Para Juan, Carmina y Fernando, como sus padres, quedarán atrapados en este presente puesto que ganará Carmina con su deseo de vengar a su madre. Final pesimista entonces al drama de Buero: se repetirá otra vez el fracaso y perdurará la amargura en los personajes como bien se puede comprobar en Jim y Lola.

No concordamos con esta interpretación que hace Amestoy de *Historia de una escalera*. Como ya hemos dicho, no hay en el tercer acto de la pieza de Buero los mismos presagios y fuerzas antagónicas. No se derramó otra lechera, y no hay ninguna Elvira amenazando la pareja. Esta interpretación nos parece más bien utilización del texto, en la oposición tal como la ve Umberto Eco:

J'insistais en ce sens sur la nécessité de distinguer entre interprétation et utilisation d'un texte (...). Cette distinction est toujours valable aujourd'hui pour discuter de la différence entre recherche de l'*intentio operis* (Derrida) et superposition de l'*Intentio lectoris* (Marie Bonaparte).²⁰⁸

²⁰⁷ Amestoy, 1993, p. 74

²⁰⁸ Eco, 1992, pp. 39-40.

Amestoy utiliza *Historia de una escalera* para ilustrar la situación en la que se encuentra su España contemporánea y nuevamente democrática. El fracaso de la pareja Fernando-Carmina tiene que repetirse en sus hijos, puesto que sin aquello, no podría haber este tercer descansillo de 1979: sin esta derrota, los hijos hubiesen huido de la escalera en 1949. Por lo tanto, la interpretación de Amestoy puede ser vista como utilización de *Historia de una escalera*.

1.2 Dos improvisaciones en busca de personajes

En dos improvisaciones, se opondrán Jim-Fernando y Lola-Carmina intercambiando los papeles de protagonista y antagonista, hasta encontrar el matiz buscado por Juan, al final del segundo acto. Los actores tienen dos salidas posibles – el olvido o la continuidad – entre las que deberán escoger la que corresponde a la interpretación que quieren hacer de la *Escalera*.

JUAN – Recapitulemos, Jim, ¿qué se pueden plantear los hijos de Carmina y Fernando, con relación a su pasado, al pasado de sus padres?

JIM – El olvido o la continuidad...

JUAN – Bien. Si escogemos el olvido, la huida de la escalera, Fernando querrá algo de Carmina; será protagonista. Si es la continuidad, ocurrirá al revés. Carmina será la que quiera algo de Fernando. Tú lo has dicho antes (*Recuerda*): “Vengar a su madre; una venganza amoroso-posesiva”.²⁰⁹

Amestoy propone entonces a sus actores los dos esquemas actanciales que rigen la actitud de Carmina y Fernando, trabajo que cualquier crítico tiene que hacer al hacer una investigación sobre una obra teatral (o literaria). La cuestión de saber lo que anima al personaje es aún más fundamental para el actor que tendrá que basarse en estas observaciones para conocer las intenciones de su personaje, y luego devolverlas adecuadamente en el escenario.

La primera escena que reúne a los dos amantes será el objeto de la primera improvisación en la que Jim-Fernando es protagonista y Lola-Carmina antagonista. En esta escena, se encuentran Fernando y Carmina hijos en la escalera, yendo así en contra de las interdicciones hechas por sus padres.

²⁰⁹ Amestoy, 1994, p. 104.

Fernando quiere saber por qué le ignora Carmina, quien le pedirá que olvide su amor imposible. Entre el texto de Buero Vallejo, y la versión de Amestoy, sólo cambian algunas acotaciones, y a veces la puntuación.

CARMINA – Sí. Y hablan mal de ti... y tus padres... ¡Déjame, (*Se desprende. Él está paralizado.*) Olvida lo nuestro. No puede ser... Tengo miedo...²¹⁰

A esta escena se opondrá la segunda escena en la que se encuentran los dos jóvenes y que clausura la pieza de Buero Vallejo. Cabe precisar que no están Carmina y Fernando mirando a la joven pareja, al mismo tiempo que se miran, melancólicos sobre el hueco de la escalera²¹¹. El personaje mirando la pareja – justo cuando en el texto de Buero entra Carmina-madre – es Chapete, el regidor “*que contemplará con interés el desarrollo de la acción*”²¹². En este segundo encuentro en el que se opondrán los amantes, Carmina hija será la protagonista. Ella querrá entonces algo de Fernando: vengar a su madre, abandonada, traicionada, por el padre de Fernando. Otra vez, los pocos cambios residen en las acotaciones y en la puntuación. El mayor cambio reside justamente en la crueldad inoculada en el personaje de Carmina-hija, crueldad ausente del personaje tal como lo escribió Antonio Buero Vallejo. En la acotación, escribe Amestoy sobre las intenciones de Carmina-Lola:

LOLA – (*Hay un rasgo de crueldad en ella. Su venganza va a ser posible.*) ¡Fernando! ¡Qué felicidad...! ¡Qué felicidad!²¹³

Carmina-Lola se hace verdugo entonces de Fernando-Jim. Con esta sola acotación, Amestoy se propone solucionar el final que Buero Vallejo había dejado abierto: los hijos de Fernando y Carmina no lograrán escaparse de la escalera, lo que permitirá hacer un nuevo descansillo para 1979, haciendo relevante respecto a *Historia de una escalera* la relación que une a Jim y Lola.

²¹⁰ Id. *ibid.*, pp. 96-97.

²¹¹ « *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, 1996, p. 100.

²¹² Amestoy, 1994, p. 129.

²¹³ Id. *ibid.*

1.3 Amestoy investigador

El trabajo de Amestoy, tal como lo presenta a través del personaje del director, consiste en dar una interpretación del texto de Buero, en el momento en que escribe *Mañana, aquí, a la misma hora*. Aclara entonces mediante un texto teatral este final que sigue a la discreción de los que quieran interpretarlo. Se hace portavoz de una solución posible de cuarto acto para *Historia de una escalera*.

Recalcando el esquema propuesto por Eco, para la fabula abierta, en *Lector in fabula*²¹⁴, podríamos proponer algunas de las soluciones posibles al acabar el tercer acto de *Historia de una escalera*, basándonos en la interpretación, y la propuesta que hace de ello el director Juan:

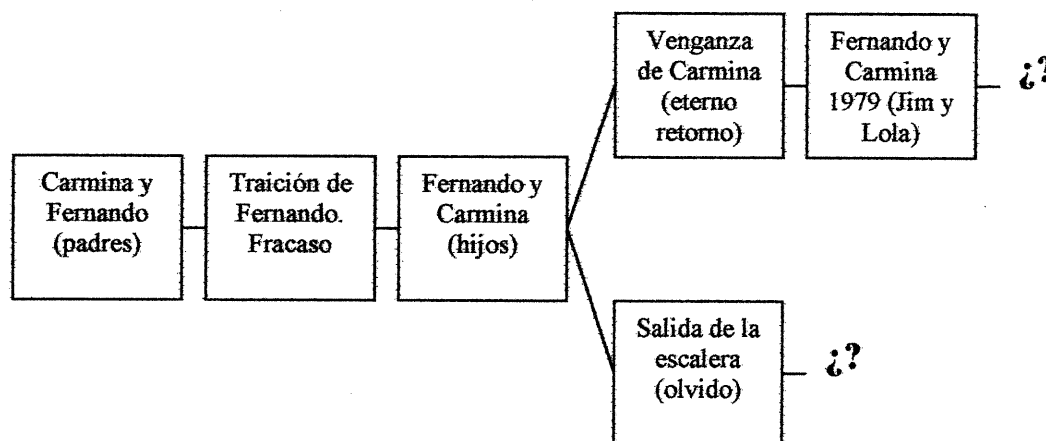


Figura 14 - Fábula abierta

La interpretación que hace Amestoy del final de *Historia de una escalera*, como la pieza de Buero, queda abierta a pesar de unos presagios de eterno retorno. Si se ve en Jim y Lola una repetición de Fernando y Carmina padres e hijos, también gracias a los varios intertextos se anuncia un horizonte más bien tapado. Jim, quizá como el Vladimir al que le asocia Chapete (Estragón) seguirá esperando un Godot (¿el éxito?) que no vendrá, día tras día. La interpretación que hace Amestoy nos parece válida en la manera en la que presenta a sus personajes.

²¹⁴ Eco, 1990, p. 157.

Carmina querrá vengar a su madre. Se hará amarga verdugo del fruto de la traición de Fernando. Amestoy presta unas intenciones a Carmina-hija que se recalcarán en Lola misma: ella destruirá a Jim (al abortar después de la pelea en Portugal) para vengarse de otra pelea, vengarse de su padre y de sus hermanastros, vengar el error cometido por su propia madre al casarse con este hombre. Sin embargo, como ya mencionamos, esta interpretación es necesaria para la escritura del nuevo descansillo propuesto por Amestoy, su nuevo peldaño. Es, como ya dijimos, una interpretación en vista de una utilización del texto. Por lo tanto, necesitará el apoyo de numerosos intertextos para validar su interpretación. De esta manera recurrirá a *Who's afraid of Virginia Wolf*, en que se destrozán George y Martha, una pareja atormentada, entre otras cosas, por el fantasma del niño que nunca tuvieron. Dice el protagonista:

GEORGE – It's very simple... When people can't abide things as they are, when they can't abide the present, they do one of two things... either they... either they turn to a contemplation of the past, as I have done, or they set about to... alter the future. And when you want to change something... YOU BANG! BANG! BANG! BANG!²¹⁵

Jim y Lola, como George y Martha, y como Fernando y Carmina, no soportan la vida que llevan. Quedan atrapados en un pasado del que quieren salir, pero no logran mirar hacia el futuro. Por eso, tal como lo ve Amestoy, acaban destruyéndose. La cuestión de saber si Jim y Lola, y con ellos su generación, lograrán escaparse del esquema de la huida imposible y del deseo de venganza se ve entonces solucionada. El hecho mismo de que Lola haya abortado corta la repetición de los errores: se soluciona el problema con el aniquilamiento de la descendencia. La destrucción última se hará entre Jim y Lola, pero no se repetirá en sus herederos. Tendrá que nacer otra generación ajena a este pasado agobiador.

²¹⁵ Albee, 1983, p. 178.

2 DIFUSIÓN

medios de difusión / comunicación Conjunto formado por la prensa, la radio, la televisión y otros sistemas de transmisión de informaciones y noticias. *Diccionario Salamanca*²¹⁶

Mañana, aquí, a la misma hora, como obra de teatro fue presentada en varios escenarios, y le valió premios a su autor. Por lo tanto, la información que contiene, la interpretación de *Historia de una escalera*, alcanzó a muchos interlocutores. De la misma manera, las diversas interpretaciones hechas a lo largo de los años por actores y directores alcanzaron miles de espectadores. El teatro como medio de comunicación es sumamente eficaz pues procede a la vez de un texto previsto y escrito y de un texto, el juego teatral, la comunicación entre el público y los actores, que son espontáneos. En tiempos de dictadura, según comenta Neuschäfer, el teatro, junto con la prensa, ejercían más influencia que la literatura sobre el público²¹⁷. Por lo tanto, en tiempos de censura una obra teatral podía ocupar más de diez censores, cuando una novela sólo necesitaba de uno o dos. Esta información dada por Neuschäfer confirma el mayor impacto que puede tener, según las instancias de la censura dictatorial, un espectáculo teatral, gracias a su difusión más extensa, en la que intervienen el hic et nunc, la espontaneidad y las circunstancias.

A pesar de que el drama de Amestoy no conoció un gran éxito (la muy escasa – por no decir ausente – bibliografía que hemos podido reunir sobre la obra nos permite decir que efectivamente no conoció una difusión tremenda), le valió el premio Aguilar de teatro de 1980. Sanz Villanueva consideraba a Amestoy, en 1994, como “el más claro restaurador de una tragedia actual”²¹⁸ cuando Francisco Ruiz Ramón en su *Historia del teatro español. Siglo XX* ni siquiera mencionaba a Amestoy.

²¹⁶ *Diccionario Salamanca de la lengua española*. Santillana, Madrid, 1996, p. 1009.

²¹⁷ Neuschäfer, 1994, p. 50.

²¹⁸ Sanz Villanueva, 1994, p. 324.

2.1 Cuando la teoría se hace práctica

El texto teatral está, como lo escribe Ubersfeld, pensado en la gran mayoría de los casos en vista de una posible representación.

L'incomplétude du texte théâtral

C'est que par nature le texte de théâtre, sauf notables exceptions, est fait pour être représenté²¹⁹.

Como lo subrayaba Grotowski, se necesita por lo menos un espectador para que haya espectáculo. *Historia de una escalera*, como *Mañana, aquí, a la misma hora*, y como cualquier otra obra de teatro, fueron escritas para ser representadas.

Amestoy, al escribir *Mañana* escoge otro método que el de Doménech para su trabajo sobre el drama de Buero, trabajo del que nadie se habrá enterado según Jim²²⁰, lo que quizás le aseguró una mayor difusión a su interpretación que si hubiese escogido la misma forma que los Doménech, Oliva y otros universitarios.

Amestoy logra con este drama hacer una reflexión crítica sobre una obra de teatro, enmarcándola dentro de otro drama. Se crea entonces un lugar donde se encuentra crítica y práctica teatral. La crítica se hace espectáculo, la teoría se hace práctica, el estudio sale del texto universitario para ser probado en el escenario, debajo de las candilejas.

2.2 1979, la vuelta a la democracia

En 1978, con la nueva Constitución, se acaba con la censura que había regido la escritura en las cuatro últimas décadas. En un artículo sobre Ignacio Amestoy, se cita al dramaturgo vasco:

Amestoy, que impartió una conferencia titulada "El teatro en la Transición", declaró que "en 1979 se eliminaron las censuras en España. A partir de ese momento, los autores del teatro independiente escribieron sobre pautas del pasado, basándose en textos de autores como Valle-Inclán, García Lorca o Buero Vallejo. Lo que ocurrió es que su recepción era dispar, porque el espectador contaba con la misma libertad para interpretar las obras: el público del franquismo

²¹⁹ Ubersfeld, 1996a, p. 11

²²⁰ Amestoy, 1994, p. 76.

conocía los márgenes dentro de los que podía moverse un espectáculo, y la desaparición de estos márgenes se convirtió en una dificultad que tuvieron que asumir los autores a la hora de escribir sus textos pensando en este nuevo público".²²¹

Esta censura ha sido para los dramaturgos españoles de la segunda mitad del siglo XX mordaza y verdugo que impidió un desarrollo normal del teatro, al mismo tiempo que lo estimulaba por la necesidad de encontrar nuevos medios de expresión, nuevos códigos para sus mensajes. Sin embargo, como lo nota Bennett acerca de la abolición de la censura en Gran Bretaña en 1968:

But the abolition of this system of censorship has not meant that any play can be produced anywhere in Britain. The mainstream has accommodated playwrights whose works challenge the dominant ideology, but the cultural product is only acceptable if that challenge is contained within certain limits.²²²

De la misma manera, permanecerá una censura subyacente que controle hasta cierto punto lo que se produce en los escenarios.

La difusión de cualquier espectáculo ya no se veía en 1979 tributaria de la decisión de un grupo de censores. Las situaciones en la que se escriben las dos piezas entonces, son totalmente opuestas. Sin embargo, en la utilización que hace Amestoy del texto, la situación del pueblo español no parece haber evolucionado, hasta parece peor en la depravación a la que llegaron los personajes. Jim-Fernando es actor pornográfico y Lola-Carmina sobrevive gracias a un trabajo en un puticlub. Con la censura se hacen públicas unas costumbres que hasta entonces no tenían cita en el escenario. Lola no tiene a un hermano defendiendo su honor. Escribe García Lorenzo sobre los cambios conocidos en el teatro español desde 1975 hasta 1980, en su artículo "Teatro"²²³:

Triunfo durante estos años de un teatro con el sexo y la política como temas fundamentales. Teatro panfletario y pseudo pornografía sin calidad artística alguna.

El entusiasmo quizá por una nueva libertad empuja a los autores a explorar vías que hasta entonces les habían sido prohibidas.

²²¹ Artículo encontrado en la siguiente dirección electrónica: www.unav.es/noticias/020600-2.html

²²² Bennett, 1990, p. 115.

²²³ García Lorenzo, en Rico, 1980, p. 569.

Otro cambio añadido al “tex-to” de Buero Vallejo, es que Jim y Lola, a lo largo de su improvisación, y de su ensayo de la última escena de *Historia de una escalera* se desvisten mutuamente²²⁴. Los dramaturgos ya no tienen que conformarse con las prohibiciones moralistas de la censura. Neuschäfer propone los siguientes cánones como criterios invariables de la dictadura franquista:

1. ¿Choca el proyecto presentado con las buenas costumbres, sobre todo con la “moral sexual”, es decir, con la ley de la pureza de la venerable opinión?
2. ¿Repugna al dogma católico u ofende a las instituciones religiosas y a sus servidores?
3. ¿Socava los principios políticos fundamentales de régimen? ¿Ataca a las instituciones o a sus colaboradores?²²⁵

El amor que une Fernando a Carmina se hace entonces amor carnal, amor ya consumado, gracias a una difusión ahora posible de costumbres antes tabúes en los escenarios españoles²²⁶.

Gracias a la nueva Constitución de 1978 desaparece la censura y se puede volver a los textos antes censurados para librarlos de aquel yugo ; permite entonces orientar las obras hacia nuevas direcciones proporcionándoles así nuevas dimensiones, al mismo tiempo que se puede volver sobre piezas hasta entonces prohibidas.

²²⁴ “*Los dos se arreglan, ya que con el apasionamiento se han desvestido mutuamente*”, Amestoy, 1994, p. 130.

²²⁵ Neuschäfer, 1994, pp. 49-50.

²²⁶ Cabe notar que Gabrielle Roy escribe su *Bonheur d'occasion* en 1945. En esta novela, la protagonista, una joven francófona de un barrio pobre de Montreal queda embarazada después de una aventura amorosa. Es sorprendente que en el Québec católico de los años cuarenta, tal historia hubiese sido permitida. Más allá, su autora ganó el premio Femina gracias a esta primera novela. Lo que nos lleva a preguntarnos ¿cuál hubiese sido la evolución normal del teatro español sin la dictadura? Por otra parte, en el año 2000, la exposición *Sensation* prevista en el MoMA de Nueva York escandalizó a la población estadounidense. Hasta, el alcalde Giuliani trató, en último recurso, de prohibir que tuviese lugar la exposición. Afortunadamente, gracias a la primera enmienda sobre la libertad de expresión, el puritano Giuliani no pudo imponer su mordaza al Museum of Modern Art de Nueva York.

3 EL TEATRO: RECEPCIÓN

Si cambia el teatro, también cambia el público. Por lo tanto, las interpretaciones que hará de los espectáculos serán diferentes. Escribe Ubersfeld:

Le théâtre est un art paradoxal. On peut aller plus loin et y voir l'art même du paradoxe, à la fois production littéraire et représentation concrète ; à la fois éternel (indéfiniment reproductible et renouvelable) et instantané (jamais reproductible comme identique à soi) : art de la représentation qui est d'un jour et jamais la même le lendemain (...). Art de l'*aujourd'hui*, la représentation de demain, qui se veut la même que celle d'hier, se jouant avec des hommes qui ont changé devant des spectateurs autres ; la mise en scène d'il y a dix ans, eût-elle toutes les qualités, est à cette heure aussi morte que la jument de Roland. Mais le texte, lui, est, au moins théoriquement, intangible, éternellement fixé.²²⁷

El público de 1979 es radicalmente diferente del público que tenía Buero Vallejo al escribir *Historia de una escalera*. Consecuentemente, una puesta en escena del drama tal como fue representado bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena en el decorado de Emilio Burgos el 14 de octubre de 1949 en el Teatro Español, aunque haya conocido el éxito que le conocemos, ya no es válida en 1979, y aún menos 2001, salvo por un valor arqueológico. Como lo dice Francisco Ruiz Ramón en una mesa redonda sobre el teatro de Buero Vallejo que tuvo lugar en 1989:

¿Tendría sentido, el mismo sentido ese texto hoy, en 1989, montado según los condicionamientos escénicos de 1949, que tuvo para los que asistieron a su representación, a su estreno en Madrid? Yo creo que no. En ese caso, ¿no estará el director que monte el texto como en 1949 traicionándolo, a los espectadores que van a verlo? Puesto que no les está hablando a ellos, puesto que el lenguaje no es el lenguaje de hoy.²²⁸

Amestoy, al interpretar y luego utilizar dos escenas, además del ambiente, de *Historia de una escalera*, nos propone una recepción posible, aunque actualizada del drama bueriano. Esta recepción, y luego interpretación, no es la que hubiera hecho un espectador o director en 1949, de la misma manera que nuestra

²²⁷ Ubersfeld, 1996a, p. 11.

²²⁸ Cuevas García, 1990, p. 165.

interpretación también es diferente. Escribe Ubersfeld acerca de la función-receptor del espectador:

D'abord (...) le spectateur trie les informations, les choisit, les rejette, pousse le comédien dans un sens, par des signes faibles, mais très clairement perceptibles en feedback par l'émetteur. Ensuite, il n'y a pas un spectateur, mais une multiplicité de spectateurs réagissant les uns sur les autres. Non seulement on va rarement seul au théâtre, mais on n'est pas seul au théâtre, et tout message reçu est réfracté (sur les voisins), répercuté, repris et renvoyé dans un échange très complexe.²²⁹

Entonces, como receptor del mensaje de Buero Vallejo, Amestoy escoge las informaciones, las selecciona antes de devolver un mensaje en apariencia igual al primero, pero con unos retoques fundamentales para la nueva comprensión. Interpreta y adapta la Escalera para un público de 1979. Público que comparte, como él la experiencia de la dictadura, como del proceso de vuelta a la democracia. Público que además comparte en su casi totalidad el conocimiento más o menos hondo del intertexto de *Mañana. Historia de una escalera* es un representante paradigmático del teatro español de la dictadura franquista. Por lo tanto, al escoger esta obra, Amestoy despierta en el espectador el conocimiento, y la recepción previa que éste tenía del drama. El mensaje del dramaturgo vasco se sirve entonces de la fama de la pieza para difundir un nuevo mensaje. Escribe Susan Bennett acerca de la relación entre producción y recepción al seleccionar las obras representadas en teatros:

Intertextual reference is clearly also a factor in the process of evaluating possible selections. Some selections exploit other productions that audiences may be familiar with (...). Other writers have drawn on already canonized texts (...).²³⁰

Indudablemente, *Historia de una escalera* es una obra canonizada: hasta su propio autor se hartó de verla siempre estudiada. Por lo tanto, el espectador, al descubrir la adaptación que hace Amestoy de las dos escenas entre Fernando y Carmina hijos, podrá comparar la recepción que tuvo Amestoy del texto con la suya, al mismo tiempo que seguirá preguntándose si Lola y Jim, a su vez, sabrán salir de su escalera.

²²⁹ Ubersfeld, 1996a, pp. 33-34.

²³⁰ Bennett, 1990, p. 120.

CONCLUSIONES

El teatro, según Grotowski es un acto que se cumple *hic et nunc* a través de y para hombres. Sin el espectador no existe, evidentemente, el espectáculo. De la misma manera que si no hay receptor, el mensaje no es relevante, el espectáculo necesita de su público. Buero Vallejo en *Historia de una escalera* confió la responsabilidad de solucionar su drama al público. Gracias a este final abierto del drama, éste permanece manejable, y dejará el final a la discreción de su receptor (el público o antes de él el director, como Juan) que podrá orientar el texto hacia la vía que le convenga. A pesar de una escritura en apariencia naturalista que podría darle más importancia al simbolismo, *Historia de una escalera* sigue siendo una muestra de teatro aún vigente gracias a una implicación directa del público que no podrá dejar el teatro sin preguntarse cómo, al final, acabará la pareja de los hijos de Carmina y Fernando. Así es que este primer drama estrenado por Buero Vallejo sale del marco del teatro para acompañar a los receptores fuera. Fuera del escenario, fuera del teatro. El público tendrá que trabajar para crear su cuarto acto. Tendrá que preocuparse por saber si se repetirá eternamente, como el mito de Sísifo, la vida, por no decir el castigo, que padecen los habitantes de la casa de vecindad.

En *Mañana, aquí, a la misma hora* Amestoy propone un cuarto acto, un nuevo peldaño que él también dejará abierto. Llamando la atención de su público gracias a constantes referencias al mundo teatral y cinematográfico de los últimos treinta años, expondrá una interpretación posible, una variación sobre *Historia de una escalera*. Los diferentes intertextos le servirán para convalidar esta interpretación. La crítica teatral se hace teatro, las explicaciones salen de las estanterías universitarias para alcanzar el público. A nuestro parecer, Amestoy logra crear una pieza en la que se reúnen juego y texto, práctica y técnica, espectáculo y crítica. *Mañana, aquí, a la misma hora* es una reflexión sobre el teatro y sobre España. Al contrario de Buero Vallejo, escoge un espacio ajeno a la mayoría del público. Los bastidores de los teatros no son, en general, lugares muy frecuentados. Pero al utilizar *Historia de una escalera*, transforma su espacio

extranjero en uno que tiene referencia en los conocimientos teatrales previos del público.

Amestoy no intenta cerrar definitivamente *Historia de una escalera*. Quizás el propio Buero hubiese podido pretender clausurar su pieza abierta. Pero no lo hizo. Se contentó con exhortar a los investigadores a que dejaran de estudiar a este obra de la que abominaba, por lo menos en público. Pero quizás esta invitación dejada por el autor de proseguir la historia es lo que impide dejarla tranquila y sin estudiar. Esta apertura permite una constante adaptación y actualización del texto. *Historia de una escalera* ponía en escena a los españoles contemporáneos de Buero con su abulismo, su cobardía, sus fallos, pero con la evolución del pueblo español y de la situación política en la que evoluciona, debe cambiar la pieza. Amestoy aceptó la invitación.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS

- Albee, Edward.** *Who's afraid of Virginia Wolf?* Signet, Estados Unidos, 1983, 242 p.
- Amestoy Egiguren, Ignacio.** *Mañana, aquí, a la misma hora; Yo fui actor cuando Franco.* Espiral, Editorial Fundamentos, Madrid, 1993, 141 p.
- Beckett, Samuel.** *Théâtre I – En attendant Godot – Fin de partie – Actes sans paroles I et II.* Les Éditions de Minuit, París, 1971, 230 p.
- Buero Vallejo, Antonio.** *Historia de una escalera; Las Meninas.* Espasa Calpe, Madrid, 1996, 231 p.
- *Obra completa, I Teatro.* Espasa Calpe, Madrid, 1994, 2022 p.
- *Obra completa, II Poesía, narrativa, ensayos y artículos.* Espasa Calpe, Madrid, 1994, 1333 p.
- Cortázar, Julio.** *Historias de cronopios y de famas.* Minotauro, Buenos Aires, 1969, 155 p.
- Diderot, Denis.** *Paradoxe sur le comédien.* Flammarion, París, 1987, 191 p.
- Escher, M.C..** *L'oeuvre graphique,* Tashen, Alemania, 1993.
- Jacques, Brigitte (texte du spectacle).** *Elvire Jouvét 40. Sept leçons de L.J. à Claudia sur la seconde scène d'Elvire du Dom Juan de Molière* (tirées de Molière et la comédie classique de Louis Jouvét). Solin, París, 1992.
- La Fontaine, Jean de.** *Fables de La Fontaine.* Illustrations par Gustave Doré. Phidal, Chine, 446 p.
- Layton, William.** *¿Por qué? Trampolín del actor.* Editorial Fundamentos, Madrid, 1999, 188 p.
- Pirandello, Luigi.** *Ce soir on improvise – Chacun à son idée – Six personajes en quête d'auteur.* CF-Flammarion, París, 1994, 378 p.
- Salinger, J.D.** *The Catcher in the Rye.* Penguin Books, 220 p.
- Zola, Émile.** *L'Assomoir.* Presses Pocket, 1990, 568 p.

CRÍTICA

- Aragonés, Juan Emilio.** *Teatro español de posguerra*. Publicaciones españolas, Madrid, 1971, 93 p.
- Artaud, Antonin.** *Le théâtre et son double*. Gallimard (colección Folio), París, 2000, 251 p.
- Bennett, Susan.** *Theatre Audiences, a Theory of Production and Reception*. Routledge, London, 1990, 219 p.
- Bobes Naves, María del Carmen.** *Semiología de la obra dramática*. Arco/Libros, Madrid, 1997, 470 p.
- *Semiología de la obra dramática*. Taurus, Madrid, 1987, 287 p.
- Bürger, Peter y otros.** *Estética de la recepción*. Arco, Madrid, 1987, 293 p.
- Cramsie, Hilde F.** *Teatro y censura en la España franquista - Sastre, Muñiz y Ruibal*. Peter Lang, New York, 1984, 205 p.
- Cortina, José Ramón.** *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo*. Gredos, Madrid, 1969, 130 p.
- Cuevas García, Cristóbal (Ed.)**. *El teatro de Buero Vallejo, texto y espectáculo. Actas del III Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 14, 15, 16, 17 de noviembre de 1989*. Anthropos, Barcelona, 1990, 398 p.
- Doménech, Ricardo.** *El teatro de Buero Vallejo - Una meditación española*. Gredos, Madrid, 1993, 490 p.
- Eco, Umberto.** *Les limites de l'interprétation*. Grasset, París, 1992, 406 p.
- *Lector in fabula*. Grasset, París, 1990, 315 p.
- Feijoo, Luis Iglesias.** *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Universidad de Santiago de Compostela, Salamanca, 1982, 540 p.
- Fernández Santos, Ángel.** "¿Por qué? Trampolín del actor", en *Primer Acto*, núm. 243, 1992, Madrid, p. 126.
- Fokkema, D.W. y Kunne-Ibsch, Elrud.** *Theories of Literature in the Twentieth Century*. C. Hurst & Company, London, 1977, 219 p.
- Foster, David William.** "Historia de una escalera : A Tragedy of Aboulia", en *Renascence*, vol. XVII, 1964, pp. 3-10.

- Gabriele, John P.** (ed.) *De lo particular a lo universal, el teatro español del siglo XX y su contexto*. Iberoamericana, 1994, 239 pp.
- González-Cobos Dávila, Carmen.** *Antonio Buero Vallejo - El hombre y su obra*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979, 227 p.
- Issacharoff, Michael.** *Le Spectacle du discours*. Librairie José Corti, París, 1985.
- Jouvet, Louis.** *Le comédien désincarné*. Flammarion, París, 1954, 280 p.
- *Témoignages sur le théâtre*. Flammarion, París, 1952, 249 p.
- Meyerhold, Vsévolod.** *Le théâtre théâtral*. Gallimard, París, 1963, 316 p.
- Neuschäfer, Hans-Jörg.** *Adiós a la España eterna - La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Anthropos, Barcelona, 1994, 367 p.
- Oliva, César.** *El teatro desde 1936; Historia de la literatura española actual 3*. Alhambra, Madrid, 1989, 490 p.
- "Prólogo" a *Mañana, aquí, a la misma hora; Yo fui actor cuando Franco*. Espiral, Editorial Fundamentos, Madrid, 1993, pp. 7-18.
- Paco, Mariano de (Ed.)**. *Estudios sobre Buero Vallejo*. Los trabajos de la Cátedra de teatro 2, Universidad de Murcia, Murcia, 1984, 377 p.
- "Historia de una escalera veinticinco años más tarde" en *Estudios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*. Universidad de Murcia, 1994, pp. 375-398.
- Pajón Mecloy, Enrique.** *Buero Vallejo y el antihéroe - Una crítica de la razón creadora*. BREOGAN, Valencia, 1986.
- Pavis, Patrice.** *Dictionnaire du théâtre*. Dunod, París, 1996, 447 p.
- "Études théâtrales", en **Angenot, Marc et autres.** *Théorie littéraire*. PUF, París, 1989, pp. 95-107.
- Pérez, Joseph.** *Histoire de l'Espagne*. Fayard, Francia, 1996, 921 p.
- Pérez Stanfield, María Pilar.** *Direcciones de teatro español de posguerra*. Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1983, 367 p.
- Piégay-Gros, Nathalie.** *Introduction à l'intertextualité*. Dunod, París, 1996, 186 p.
- Rico, Francisco (Coord.)**. *Historia y crítica de la literatura española - Época contemporánea 1939-1980. Tomo 8. Al cuidado de Domingo Ynduráin*. Editorial Crítica, Barcelona, 1980, pp. 556-592.

- *Los nuevos nombres, 1975-1990. Tomo 9. Al cuidado de Darío Villanueva.*

Editorial Crítica, Barcelona, 1992, pp. 432-458.

Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español - siglo XX.* Cátedra, Madrid, 1992, 584 p

Sánchez Trigueros, Antonio. “Naturalismo y simbolismo escénicos en *Historia de una escalera*”, en Cuevas García, 1990, pp. 99-119.

Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la literatura española 6/2 - Literatura actual.* Ariel, Barcelona, 1994, pp. 205-324.

Stanislavski, Constantin. *La formation de l'acteur.* Petite Bibliothèque Payot, París, 1998, 309 p.

Strasberg, Lee. *Le travail à l'Actors Studio.* Gallimard, París, 1992, 366 p.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I.* Belin, París, 1996, 237 p.

- *Lire le théâtre II, l'école du spectateur.* Belin, París, 1996, 318 p.

- *Lire le théâtre III, le dialogue de théâtre.* Belin, París, 1996, 217 p.

Verdú de Gregorio, Joaquín. *La luz y la oscuridad en el teatro de Buero Vallejo.* Ariel, Barcelona, 1977.

Villena, Miguel Á. y otros. “El teatro español pierde a Buero Vallejo”, en *El País*, Madrid, 29 de abril de 2000, pp. 1, 39-40.

ALGUNOS SITIOS WEB

www.babab.com/no00/william_layton.htm

www.unav.es/noticias/020600-2.html

APÉNDICE I

DIVISIÓN EN ESCENAS

Acto I

1. Escena 1¹ (1.1 - « Niña », p. 41)
 - a) El Cobrador entra por la escalera y da golpes a las puertas según el orden marcado. (13 r.)
 - b) Entra Generosa (1 r.)
 - c) Entra Paca (6 r.)
 - d) Sale Generosa
 - e) Entra Elvira (16 r.)
 - f) Entra Doña Asunción (12 r.)
 - g) Sale Paca
 - h) Entra Don Manuel (19 r.)
 - i) Salen Don Manuel y Elvira bajando la escalera

2. Escena 2 (« ¡Que lo compres tinto » p. 41 - « una lagartona » p. 42)
 - a) Entra Trini (7 r.)
 - b) Habla Paca desde dentro (1 r.)
 - c) Entra Generosa (7 r.)
 - d) Trini y Generosa salen por la escalera

3. Escena 3 (« ¡Madre! » p. 42 – TELÓN, p. 58)²
 - 3.1 Entran Carmina y Fernando (« Madre» p. 42 - « adentro » p. 43)
 - a) Entra Carmina (1 r.)
 - b) Entra Fernando (7 r.)
 - c) Sale Carmina por la escalera
 - d) Entra Asunción (7 r.)
 - e) Sale Asunción

 - 3.2 Fernando y Urbano (« ¡Hola! » p. 43 - « alguien sube » p. 47)
 - a) Fernando (26 r.) ya está en escena
 - b) Entra Urbano por la escalera (26 r.)

 - 3.3 Rosa y Pepe (« es mi hermana» p. 47 – « lobo » p. 50)
 - a) Fernando (7 r.) y Urbano (10r.) ya están en escena
 - b) Entra Rosa (6 r.) por la escalera
 - c) Entra Pepe (5 r.)
 - d) Entra Paca (6 r.)

¹ Se marcarán los límites de cada escena con la primera y la última palabra dicha en escena.

² Esta escena esta dividida en diferentes unidades vinculadas solamente por la presencia de Fernando a lo largo de la escena. Cada una de estas escenas está dividida, en el texto, por una pausa en la que permanece Fernando en la escalera.

- 3.4 Don Manuel y Fernando (« Adiós Fernandito » p. 50 – «sigan bien » p. 50)
- a) Fernando sigue en escena (4r.)
 - b) Entran Elvira (0r.) y Don Manuel (4 r.) por la escalera
 - c) Salen Elvira y Don Manuel al II
- 3.5 Generosa vuelve (« Buenos días » p. 51 – « Hasta luego » p. 51)
- a) Fernando (4 r.) sigue en escena
 - b) Entra Generosa (4 r.) por la escalera
 - c) Sale Generosa al I
- 3.6 Elvira caza (« Fernando» p. 51 – « ¡Qué vergüenza! » p. 52)
- a) Fernando (8 r.) sigue en escena
 - b) Elvira entra (8 r.)
 - c) Sale Elvira al II
- 3.7 Cuchicheo (« A ver si me podía » p. 53 – « Hasta luego » p. 55)
- a) Fernando (0 r.) sigue en escena
 - b) Paca (22 r.) entra y llama al I
 - c) Entra Generosa (22 r.) pero se queda a la puerta
- 3.8 Promesas (« Carmina » p. 55 – TELÓN p. 58)
- a) Fernando (15 r.) sigue en escena
 - b) Entra Carmina (14 r.) por la escalera
 - c) TELÓN

Acto II

1. Escena 1 (... - como a un crío, p. 62)
 - a) Ya están en escena Carmina (1 r.), Trini (10 r.) , Paca (1 r.), Juan (11r.) y Generosa (2 r.)
 - b) Salen Carmina, Generosa y Paca al III
 - c) Entran Carmina (2 r.), Generosa (10 r.) y Paca (10 r.)
 - d) Salen Juan y Trini al III
 - e) Salen Carmina, Generosa y Paca al I

2. Escena 2 (« crío », p. 62 – « dijo que », p. 74)
 - 2.1 Entierro de Gregorio
 - a) Entran Fernando (6 r.) y Elvira (6 r.) con Fernando hijo (por el II)
 - b) Entra Pepe (14 r.) por la escalera (llama al IV)
 - c) Entra Rosa (4 r.)
 - d) Sale Rosa al IV
 - e) Entra Trini (8 r.)
 - f) Entra Urbano (30 r.)
 - g) Entra Rosa (4 r.)
 - h) Entra Juan (3 r.)
 - i) Entra Paca (3 r.)
 - j) Sale Trini por la escalera
 - k) Sale Rosa al IV
 - l) Salen Paca y Juan al III
 - m) Sale Pepe por la escalera

 - 2.2 Carmina y Urbano (« terminó » p. 67 – « Hasta luego », p. 70)
 - a) Urbano ya está en escena
 - b) Entra Carmina (20 r.)
 - c) Entra Paca (8 r.)
 - d) Salen Carmina y Urbano al I
 - e) Entra Trini (31 r.)

 - 2.3 Trini y Juan hablan de Rosa (« Hasta luego » p. 71 – Dijo que p. 74)
 - a) Sigue Trini en escena
 - b) Entra Juan (21 r.) – sale un momento al III y vuelve al I
 - c) Urbano abre la puerta del I a Juan. Salen los dos al I
 - d) Rosa (6 r.) abre la puerta del IV a Trini
 - e) Salen Rosa y Trini al IV

3. Escena 3 – Celos de parejas (« Dijo que » p. 74 – Telón p. 77)
 - a) Entran Elvira (20 r.), Fernando (17 r.) y Fernando hijo subiendo por la escalera

- b) Entran Carmina (9 r.) y Urbano (5 r.)
- c) TELÓN

Acto III

1. Escena 1 (l. 1 – « demontre » p. 80
 - a) Entra Paca por la escalera (1 r.)
 - b) Sale Paca

2. Escena 2 (« Buenos días » p. 80 – « completamente » p. 81)
 - a) Entra un señor del IV
 - b) Entra un joven del I
 - c) Salen por la escalera

3. Escena 3 (« ¿Por qué no abres » p. 81 – « No os comprendo » p. 90)
 - 3.1 Dos familias (« ¿Por qué no abres... » p. 81 – « roñosos » p. 82)
 - a) Entran Carmina y Urbano del III y salen por la escalera la escalera
 - b) Entran Elvira (6 r.) y Fernando (9 r.) por la escalera
 - c) Entra Manolín (39 r.) del II
 - d) Salen Elvira y Fernando al II

 - 3.2 Amor infantil (« para qué vienes mujer » p. 82 – « cajetilla » p. 84)
 - a) Manolín permanece en escena
 - b) Entran Rosa (6 r.) y Trini (19 r.) del III
 - c) Salen Rosa y Trini

 - 3.3 Abuela y nieta (« Hasta luego abuela » p. 85 – « No os comprendo » p. 90)
 - a) Manolín permanece en escena
 - b) Entra Carmina hija (18 r.) seguida de Paca (7 r.) del III
 - c) Sale Paca al III
 - d) Entra Fernando hijo (35 r.) del II
 - e) Sale Carmina hija por la escalera
 - f) Entra Fernando (16 r.)
 - g) Sale Manolín
 - h) Entra Elvira, (6 r.)
 - i) Salen todos

4. Escena 4 (« Y no lo has vuelto » p. 90 – ahora mismo p. 91
 - a) Entra Trini (9 r.) y Rosa (8 r.) por la escalera
 - b) Salen las dos a la III

5. Escena 5 (« Y no quiero que vuelvas... » p. 92 – TELÓN)
 - 5.1 Prohibición (« Y no quiero que vuelvas... » p. 92 – « que ni para eso vale » p. 98)

5.1 Prohibición (« Y no quiero que vuelvas... » p. 92 – « que ni para eso vale » p. 98)

- a) Entra Carmina (13 r.), Urbano (36 r.) y Carmina hija (1 r.) por la escalera
- b) Entra Paca (1 r.)
- c) Salen las dos Carminas y Paca al III
- d) Entra Fernando (21 r.)
- e) Entra Carmina (9 r.)
- f) Entra Elvira (10 r.)
- g) Entra Carmina hija (0 r.), Paca (1 r.), Trini (0 r.) y Rosa (5 r.)
- h) Entra Fernando hijo
- i) Salen todos a su apartamento salvo Fernando hijo que va al casinillo y Fernando que baja la escalera

5.2 Nuevas promesas y final (p. 98 – TELÓN)

- a) Fernando hijo (6 r.) permanece en escena
- b) Entra Carmina hija (5 r.)
- c) Carmina entra (0 r.)
- d) Entra Fernando (0 r.) por la escalera

FIN

APÉNDICE II

Censo de las réplicas de los personajes de *Historia de una escalera*

Este censo no tiene como propósito mostrar el papel más o menos importante de un personaje, sino su presencia más o menos marcada en los diálogos, lo que no establece, de ninguna manera, una jerarquía entre los personajes.

Acto I

	Escena 1 ³	Escena 2	Escena 3	Total
Cobrador de la luz	13	-	-	13
Generosa	1	7	26	34
Paca	6	1	28	35
Elvira	16	-	8	24
Doña Asunción	12	-	7	19
Don Manuel	19	-	4	23
Trini	-	7	-	7
Carmina	-	-	16	16
Fernando	-	-	71	71
Urbano	-	-	36	36
Rosa	-	-	5	5
Pepe	-	-	6	6
Señor Juan	-	-	-	-
Señor bien vestido	-	-	-	-
Joven bien vestido	-	-	-	-
Manolín	-	-	-	-
Carmina, hija	-	-	-	-
Fernando, hijo	-	-	-	-

³ En cuanto a la división en escenas, ver el Apéndice 1 « División en escenas ».

Acto II

	Escena 1	Escena 2	Escena 3	Total
Cobrador de la luz	-	-	-	-
Generosa	2	-	-	2
Paca	1	11	-	12
Elvira	-	6	20	26
Doña Asunción	-	-	-	-
Don Manuel	-	-	-	-
Trini	10	39	-	49
Carmina	1	20	9	30
Fernando	-	6	17	23
Urbano	-	30	5	35
Rosa	-	14	-	14
Pepe	-	14	-	14
Señor Juan	11	24	-	35
Señor bien vestido	-	-	-	-
Joven bien vestido	-	-	-	-
Manolín	-	-	-	-
Carmina, <i>hija</i>	-	-	-	-
Fernando, <i>hijo</i>	-	-	-	-

Acto III

	Esc. 1	Esc. 2	Esc. 3	Esc. 4	Esc. 5	Total
1 Cobrador de la luz	-	-	-	-	-	-
Generosa	-	-	-	-	-	-
Paca	1	-	7	-	1	9
Elvira	-	-	12	-	10	22
Doña Asunción	-	-	-	-	-	-
Don Manuel	-	-	-	-	-	-
Trini	-	-	19	9	-	28
Carmina	-	-	-	-	22	22
Fernando	-	-	25	-	21	46
Urbano	-	-	-	-	36	36
Rosa	-	-	6	8	5	19
Pepe	-	-	-	-	-	-
Señor Juan	-	-	-	-	-	-
Señor bien vestido	-	8	-	-	-	8
Joven bien vestido	-	9	-	-	-	9
Manolín	-	-	39	-	-	39
Carmina, hija	-	-	18	-	6	24
Fernando, hijo	-	-	35	-	6	41

Total

	Acto I	Acto II	Acto III	Total
Cobrador de la luz	13	-	-	13
Generosa	34	2	-	36
Paca	35	12	9	56
Elvira	24	26	22	72
Doña Asunción	19	-	-	19
Don Manuel	23	-	-	23
Trini	7	49	28	84
Carmina	16	30	22	68
Fernando	71	23	46	140
Urbano	36	35	36	107
Rosa	5	14	19	38
Pepe	6	14	-	20
Señor Juan	-	35	-	-
Señor bien vestido	-	-	8	8
Joven bien vestido	-	-	9	9
Manolín	-	-	39	39
Carmina, <i>hija</i>	-	-	24	24
Fernando, <i>hijo</i>	-	-	41	41