

MIMESIS Y RECONSTRUCCIÓN SOCIAL EN LA LITERATURA DE LA POSGUERRA ESPAÑOLA: ESTUDIO DE *HISTORIA DE UNA ESCALERA* DE ANTONIO BUERO VALLEJO Y *LA RESACA* DE JUAN GOYTISOLO

Jean Vuibel Gouni NONYOUH

Université Alassane Ouattara

Département d'Espagnol

nonyouhjeanvuibelgouni@gmail.com

&

Aya Anita CAMARA

Université Alassane Ouattara

Département d'Espagnol

anicamara78@gmail.com

Resumen:

Este artículo examina la función de la *mimesis* como instrumento de reconstrucción social en la literatura española de la posguerra, a partir del análisis de *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo y *La resaca* de Juan Goytisolo. Ambas obras constituyen respuestas artísticas a la crisis moral, política y existencial generada tras la Guerra Civil, revelando cómo el arte se convierte en un espacio de resistencia simbólica y de reconfiguración de la conciencia colectiva. Desde una perspectiva sociocrítica, se estudia cómo los autores traducen la realidad social de su tiempo en estructuras dramáticas y narrativas que reflejan el desencanto, la desigualdad y la inmovilidad social, pero también la esperanza de transformación. La *mimesis*, entendida no solo como reflejo sino como construcción activa de sentido, permite comprender la literatura como un medio de interpretación y reconstrucción de la experiencia humana en un contexto histórico marcado por la represión y la búsqueda de identidad.

Palabras clave: Mimesis, reconstrucción social, posguerra española, Antonio Buero Vallejo, Juan Goytisolo, sociocrítica.

Mimésis et reconstruction sociale dans la littérature de l'après-guerre espagnole: étude de *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo et *La resaca* de Juan Goytisolo

Résumé:

Cet article examine la fonction de la mimésis comme instrument de reconstruction sociale dans la littérature espagnole de l'après-guerre, à partir de l'analyse de *Historia de una escalera* d'Antonio Buero Vallejo et de *La resaca* de Juan Goytisolo. Ces deux œuvres constituent des réponses artistiques à la crise morale, politique et existentielle engendrée par la Guerre civile espagnole, révélant comment l'art devient un espace de résistance symbolique et de reconfiguration de la conscience collective. Dans une perspective sociocritique, on étudie comment les auteurs traduisent la réalité sociale de leur temps en structures dramatiques et narratives qui reflètent le désenchantement, l'inégalité et l'immobilité sociale, mais aussi l'espérance d'une transformation. La mimésis, comprise non seulement comme reflet mais aussi comme construction active de sens, permet de concevoir la littérature comme un moyen d'interprétation et de reconstruction de l'expérience humaine dans un contexte historique marqué par la répression et la quête d'identité.

Mots-clés : Mimésis, reconstruction sociale, après-guerre espagnole, Antonio Buero Vallejo, Juan Goytisolo, sociocritique.

Mimesis and social reconstruction in Post-Civil War Spanish Literature: A Study of *Historia de una escalera* by Antonio Buero Vallejo and *La resaca* by Juan Goytisolo

Abstract

This article analyzes the role of *mimesis* as an instrument of social reconstruction in Spanish post-war literature, focusing on *Historia de una escalera* by Antonio Buero Vallejo and *La resaca* by Juan Goytisolo. Both works stand as ethical and aesthetic responses to the moral, political, and existential crisis that followed the Spanish Civil War, revealing how literature becomes a symbolic space of resistance and a means of rebuilding collective consciousness. From a sociocritical perspective, the study explores how the authors represent the social tensions of their time through dramatic and narrative structures that reflect frustration, inequality, and the hope for transformation. *Mimesis*, understood not merely as reflection but as an active process of interpreting and reshaping reality, positions literature as an agent of rehumanization within a historical context marked by censorship and disillusionment.

Keywords: mimesis, social reconstruction, Spanish post-war literature, Antonio Buero Vallejo, Juan Goytisolo, sociocriticism.

Introducción

La literatura española de la posguerra surge en un contexto de desolación moral, política y humana marcado por las secuelas de la Guerra Civil y el establecimiento de un régimen autoritario que impuso la censura, el silencio y la represión ideológica: el Franquismo dirigido por Francisco Franco quien se hace llamar orgullosamente “El Caudillo” (D. Sueiro y B. Diaz Nosty, 1986, p. 40). En efecto, su asunción al poder, tras la victoria de los Nacionalistas sobre los Republicanos, parece mucho a una usurpación del poder que ejerce con una mano dura, totalitaria, al sembrar terror y desolación en el campo de sus opositores políticos y espirituales.

Frente a esta realidad, los escritores se vieron obligados a reinventar los modos de decir, de representar y de resistir. En ese marco, la *mimesis*, entendida no como simple imitación del mundo, sino como reconstrucción simbólica de la experiencia, se erige en un principio estético y ético fundamental que permite al arte literario desempeñar una función social; la de recuperar, desde la palabra, los fragmentos de humanidad dispersos por la violencia y el miedo.

Antonio Buero Vallejo y Juan Goytisolo, desde el teatro y la narrativa respectivamente, ofrecen dos miradas complementarias sobre la España de la posguerra. En *Historia de una escalera* (1949), Buero Vallejo pone en escena la frustración generacional, la alienación de las clases populares y la inmovilidad social bajo una estructura simbólica que convierte la escalera en metáfora del estancamiento colectivo. Por su parte, Juan Goytisolo, en *La resaca* (1958), traslada esa misma tensión al ámbito narrativo, articulando un discurso fragmentario que refleja la pérdida de sentido y la dislocación del sujeto en una sociedad moralmente devastada. Ambas obras, aunque divergentes en forma, confluyen en una misma preocupación; la necesidad de reconstruir la conciencia colectiva o social y la ética del ser humano a través de la creación estética.

Desde una perspectiva sociocrítica, este estudio se propone analizar cómo la *mimesis* opera en estas dos obras como proceso de reconstrucción simbólica y discursiva del tejido social. Según M. P. Malczynski:

Una perspectiva sociocrítica intenta circunscribir en el texto la inscripción entre lo dado y lo creado. Esta perspectiva, reafirmando todas las diferencias entre las dos concepciones, pone a la vez en relación mutua de interdependencia lo dado y lo creado en la constitución, la materialización del texto. Eso implica examinar lo que lo dado inscribe en lo creado y la manera en la cual esta inscripción se efectúa, prestando especial atención a lo que ocurre con lo dado a través de lo creado. Aquí se hace evidente la distancia diferencial entre la sociocrítica y los enfoques que bipolarizan la crítica en sus orientaciones sociológicas y formalistas (1991, p.154).

En rigor, este análisis combina la lectura textual con la contextualización histórica, a fin de mostrar cómo los autores integran en sus estructuras narrativas y dramáticas los conflictos ideológicos, las jerarquías de clase y los mecanismos de alienación característicos de la España franquista. De ahí, la pregunta de saber ¿Cómo se transcribe la sociedad española de posguerra en *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo y *La resaca* de Juan Goytisolo?

La hipótesis que guía este trabajo sostiene que la *mimesis*, lejos de ser un mero reflejo pasivo de la realidad, constituye en Buero Vallejo y Goytisolo una forma de resistencia ética y de rehumanización. A través de la estética del realismo crítico y de la renovación del discurso narrativo, ambos escritores transforman la representación de la posguerra en un acto de reconstrucción moral, social y simbólica. En este sentido, la literatura se convierte en un espacio donde la palabra adquiere un poder reparador, capaz de reconfigurar la memoria colectiva y abrir un horizonte de conciencia crítica frente a la

desintegración del ser y del tejido social. Por lo que, en esta contribución se pretenderá sacar a relucir la mimesis como herramienta estética en la literatura de posguerra a través de las obras sometidas a enjuiciamiento para poner de relieve la retroalimentación entre “socialidad, historicidad y literacidad” (H. Pouliquen, 2017, p.41).

1. La mimesis como principio estético y ético en la literatura de posguerra

La noción de *mimesis* ha ocupado un lugar central en la teoría literaria desde la Antigüedad, pero su sentido ha evolucionado de la simple imitación a la comprensión de la literatura como una forma activa de conocimiento y de reconstrucción del mundo.

El significado del término griego mimesis ha sido esquivo a través de la historia, en parte porque se le han atribuido diferentes sentidos que han llevado a diversas comprensiones del concepto, tales como: imitación, reproducción, copia y representación, entre otras. En consecuencia, la complejidad para definir unívocamente ha sido una dificultad inherente al término. Sin embargo, no por ello su significado se tiene que limitar a los sentidos mencionados o relacionarlo simplemente con el arte, como se ha hecho (D. A. Jaimes Ramírez, 2024, p. 118).

Cuando Platón aborda el concepto de mimesis, este ya poseía un contenido sustancial en los pensadores que le precedieron. De ello se desprende que la mimesis estaba profundamente ligada a la cultura griega.

El concepto de mimesis aparece por primera vez (Rep, III, 392d7) cuando Platón emprende la categorización de los estilos narrativos (modo en que están narrados) que utilizan los mitólogos y los poetas al describir sucesos pasados, presentes o futuros. En este sentido, se identifican tres enfoques narrativos distintos: en primer lugar, la narración simple; en segundo lugar, el enfoque imitativo, y, finalmente, una narración mixta que mezcla los dos anteriores (Platón citado por D. A. Jaimes Ramírez, 2024, p. 122).

Siguiendo esta línea, F. Rodríguez subraya que: “Es Koller quien ha hecho ver con perfecta claridad que este concepto (mimesis), que implica un «mimar», un encarnar personas o estados anímicos ajenos, procede de las danzas, cantos y música-rituales” (1983, pp. 64-65). En el ámbito filosófico, Demócrito concebía la mimesis como una forma de imitación de la realidad sustentada en la percepción sensorial y en la reproducción de lo observado.

Según su pensamiento, la mimesis constituía una dimensión inherente a la experiencia humana y desempeñaba un papel esencial en el modo en que los individuos perciben, interpretan y aprenden del entorno que los rodea, como se evidencia en el siguiente fragmento:

Somos discípulos de los animales en las cosas más importantes: de la araña en tejer y zurcir, de la golondrina, en edificar; de las aves cantoras, del cisne y del ruiseñor, en el canto. Y todo ello «todo ello» por imitación (*katá mímessin*) (citado por D. A. Jaimes Ramírez, 2024, p. 121).

Sobre este trasfondo filosófico, Aristóteles reformula el concepto de mimesis desde una perspectiva más antropológica y estética. En su formulación clásica, concibe la mimesis como una actividad creadora mediante la cual el arte imita las acciones humanas, no con el fin de copiarlas, sino de representarlas según una lógica que permite comprenderlas y conferirles un sentido universal (Aristóteles, 1999). De este modo, la mimesis deja de ser una mera correspondencia con la naturaleza para convertirse en una mediación entre la realidad y el pensamiento, entre la experiencia concreta y su interpretación simbólica. La creación literaria, por tanto, no refleja pasivamente el mundo, sino que lo reconfigura para hacerlo inteligible.

Esta concepción aristotélica del arte como mediación cognitiva y simbólica ofrece una base sólida para comprender la evolución del principio mimético en la literatura contemporánea. En el contexto de la posguerra española, la mimesis adquiere una dimensión ética y social inédita; ya no se trata solo de representar el mundo, sino de reconstruirlo moralmente. El principio mimético se transforma en un acto de resistencia ante la deshumanización. La literatura no reproduce los efectos de la derrota, sino que busca restituir los valores éticos y humanos en un entorno dominado por la censura, el miedo y la alienación. En efecto, la obra no puede apartarse de la realidad, tampoco la realidad de ella. Sirve de medio estético de puesta en evidencia de la *visión del mundo* de un grupo colectivo preciso. Es lo que aclara L. Goldmann cuando dice:

La obra correspondiente a la estructura mental de tal o cual grupo social puede ser elaborada en ciertos casos, muy raros, a decir verdad, por un individuo que haya tenido escasa relación con el grupo. El carácter social de la obra reside, ante todo, en que un individuo será incapaz de establecer por sí mismo una estructura mental coherente que correspondiese con lo que se denomina una <visión del mundo> (1975, p. 27).

Desde esta perspectiva, la creación estética trasciende la experiencia individual para inscribirse en una lógica colectiva o en lo supraindividual (L. Goldmann, 1975, p. 27), en la cual el escritor actúa como portavoz de una conciencia común, traduciendo en forma estética los conflictos, las aspiraciones y las tensiones de su tiempo. Lo que traduce que la comprensión de la obra en esta época pasaba por una lectura de su génesis. En nuestro caso, se trata de las realidades cotidianas de un grupo social en la España de Franco recluido a la miseria, la exclusión y el inmovilismo.

Por lo que, estamos perfectamente ante una estrecha relación binaria texto/sociedad. De ahí el concepto de “homología” de L. Goldmann (1964, p. 235). En realidad, la obra literaria no surge, por tanto, de una interioridad aislada, sino de una red de significaciones compartidas, donde el lenguaje se convierte en mediación entre la experiencia personal y la memoria social. En rigor, la mimesis como herramienta estética en la literatura de posguerra no representa individuos aislados, sino comunidades en conflicto y estructuras sociales en crisis.

Cada género verá en la mimesis una solución/ un medio estético de protesta contra la ortodoxia, el *Deep state* o el estado profundo –el Franquismo-. Esta función subversiva del arte se manifiesta con claridad en las primeras décadas del régimen, cuando algunos creadores, desde la literatura, el teatro o el cine, lograron quebrar parcialmente el silencio impuesto por la censura. En este sentido, pueden identificarse tres fechas clave:

1942, año de publicación de *La familia de Pascual Duarte*, novela de Cela; 1949, fecha del estreno de la obra teatral *Historia de una escalera* de Buero Vallejo; y 1952, cuando se estrenó la película *Bienvenido, Mr. Marshall* de Berlanga (L. Huang, 2018, p. 3).

En la misma, señalamos que en la poesía tampoco Blas de Otero con *Pido la paz y la palabra* (1955) y Gabriel Celaya con *Cantos iberos* (1955) se apartan de esta norma en su “poesía social” puesto que pretendían a su “España”, “A la inmensa mayoría” (B. de Otero, 1955, p. 9). Esta resistencia estética no solo se tradujo en estrategias formales o simbólicas, sino que dio lugar a una nueva concepción de la creación como acto ético y político.

A renglón de lo acudido, puede afirmarse que en esa España donde la palabra se hallaba sometida al “control ideológico” (P. Jiménez, 1997, p. 3), la mimesis literaria se convirtió, precisamente, en un espacio de subversión simbólica, en consonancia con el inconformismo de los sujetos creadores –A. Buero Vallejo y J. Goytisolo-. Al reconstruir la realidad desde el arte, los escritores desafían el discurso oficial y hacen posible la emergencia de una verdad silenciada por el *establishment*. Así, A. Buero Vallejo y J. Goytisolo convierten la mimesis en un proceso de desvelamiento socio-ético. Los subtítulos que siguen se centrarán en el análisis de esta dimensión subversiva del principio mimético.

2. *Historia de una escalera*: la representación del inmovilismo y la esperanza colectiva

Estrenada en 1949, *Historia de una escalera*, “en un momento en el que aparece la tentación gubernamental de crear un teatro ideológico adicto al régimen franquista y propagador de sus ideas” (J. I. Ferreras, 1988, p. 12) constituye una de las piezas más emblemáticas del teatro español de la posguerra, tanto por su fuerza estética como por su capacidad de denuncia social. A través de un realismo simbólico y de una profunda dimensión ética, la trama proyecta la imagen de una sociedad condenada a la repetición de sus miserias. En palabras del propio A. Buero Vallejo, “el mundo está lleno de injusticias y de dolor: la vida humana es, casi siempre, frustración. [...] Los hombres, las sociedades, no podrán superar sus miserias si no las tienen muy presentes. Considerar nuestros males es preparar bienes en el futuro” (1994, p. 458).

Esta declaración resume la esencia del teatro bueriano, por su carácter *posibilista*, basada en la promoción del arte no como evasión, sino como toma de conciencia colectiva ante las problemáticas a las que se confrontan. De otro modo, no se trata únicamente de las profundas alusiones a la problemática existencialista que incorpora a las personas humildes y comunes en su lucha por la supervivencia, sino también de quebrar “el ostracismo en que se encontraba el teatro español de la posguerra” (C. King, 1983, p. 81). No sin motivo, D. Pérez-Minik nos ilustra sobre esta cuestión:

No sabríamos discernir qué pasaba en el teatro de aquella hora de amanecida de profunda crisis de nuestra conciencia histórica. Se puede decir que hasta el estreno de *Historia de una escalera*, en 1949, de Buero Vallejo, no dio muestras de vida esa “*intelligentzia*” innovadora que tanto hizo en otros aspectos del proceso español de recuperación creadora y típica... (1961, p. 312).

El realismo de *Historia de una escalera* no es meramente descriptivo, sino interpretativo. Siguiendo la concepción de P. Ricoeur (1983), la *mimesis* no imita la realidad, sino que la “refigura” para hacerla comprensible. Desde el punto de vista paratextual, *Historia de una escalera* constituye un título de carácter ambivalente, pues refleja el devenir histórico de la experiencia comunitaria en “una casa modesta” (A. Buero Vallejo, 2011, p. 35). De la misma, la historia de esa escalera es también la historia de sus propios vecinos, quienes se erigen simultáneamente en sujetos y objetos del acontecer histórico, tal como lo revelan los elementos didascálicos del primer acto:

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 (A. Buero Vallejo, 2011, p. 153).

En la obra dramática, esa prefiguración se materializa en la escalera, un espacio cerrado, gris y polvoriento que funciona como microcosmos de la sociedad española de posguerra. Desde las primeras acotaciones “una casa pobre”, “paredes sucias” y “barandilla de madera gastada” (A. Buero Vallejo, 1949, p. 53), el espectador se enfrenta a un escenario que condensa la precariedad material y moral de los personajes. La escalera, lugar de tránsito que paradójicamente impide avanzar, simboliza la inmovilidad social puesto que se sube y se baja, pero nunca se asciende realmente. Es un elemento radial que acaba sincronizando la intrahistoria de los vecinos, contemplada en “los discursos quejosos, rebeldes o abusivos de los que salen” (V. García Serrano, 2011, p. 37). Según A. P. N’dri,

Historia de una escalera recoge estéticamente los elementos de la conciencia heterodoxa del sujeto individual que prolonga las líneas matrices del sujeto cultural que le es consustancial. Los significantes de esta pieza son los que mediatizan los componentes socioeconómicos que la atraviesan. Por eso, dentro del proceso de recepción, lejos de ser un elemento insignificante, “la escalera” es la metonimia de las contradicciones sociales que ponen al descubierto la existencia de un pensamiento no unívoco (2021, p. 53).

Los personajes del drama no son únicamente víctimas de la miseria económica, sino de una pobreza espiritual y estructural que los ata al fracaso. La *mimesis* bueriana revela así la estructura profunda de la opresión, donde la pobreza se convierte en un modo de existencia heredado, casi en una forma de destino. En efecto, en *Historia de una escalera*, los actantes no son individuos aislados, sino portadores de una condición colectiva: la de un pueblo que no puede romper su círculo de frustración.

La frustración es, de hecho, uno de los ejes fundamentales del drama. Fernando, a modo de ejemplo, encarna en su juventud el impulso idealista de ascender: “Solo quiero subir. ¿Comprendes? Subir” (Buero Vallejo, 1949, p. 63). Sin embargo, el paso del tiempo transforma ese sueño en derrota. Diez años después, sigue viviendo en la misma escalera, casado con una mujer a la que no ama y consumido por el resentimiento. Otro caso es la *intrahistoria* de Urbano, representante de la conciencia obrera, tampoco logra modificar el sistema; su moralidad no basta para vencer las estructuras sociales que lo aprisionan.

La frustración de ambos personajes, uno burgués y otro proletario, revela la impotencia común ante un destino que no se deja alterar.

Esta imposibilidad de cambio es también hereditaria. Los hijos de Fernando y Carmina repiten los mismos gestos y pronuncian las mismas palabras que sus padres, como si el tiempo no avanzara. La obra termina donde empezó, pero con una ligera variación que contiene una chispa de esperanza: “Lucharé por ti y por mí” (A. Buero Vallejo, 1949, p. 123), dice el joven Fernando.

El carácter circular de la obra se refuerza mediante su estructura escénica. Los tres actos presentan el mismo decorado, apenas alterado por pequeños detalles: un timbre nuevo, una bombilla eléctrica, una placa de metal. Estos cambios mínimos sugieren la ilusión del progreso, una modernización superficial que no altera la raíz del estancamiento. Como observa P. Jiménez, “la esperanza bueriana no se funda en la ingenuidad, sino en la lucidez trágica de quien comprende que solo el reconocimiento del sufrimiento permite su superación” (2005, p. 58). A. Buero Vallejo denuncia así el espejismo del progreso franquista, un sistema que aparenta movimiento mientras perpetúa la desigualdad. La confrontación ideológica entre Fernando y Urbano es la muestra perfecta:

Urbano: -Fernando, eres un desgraciado. Y lo peor es que no lo sabes. Los pobres diablos como nosotros nunca lograremos mejorar la vida sin la ayuda mutua. Y eso es el sindicato. ¡Solidaridad! Ésta es nuestra palabra. Y sería la tuya si te dices cuenta de que no eres más que un triste hortera. ¡Pero como te crees un marqués!

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

Urbano: -Y a los demás que los parta un rayo.

Fernando: -¿Qué tengo yo que ver con los demás? Nadie hace nada por nadie. Y vosotros os metéis en el sindicato porque no tenéis arranque para subir solos. Pero ese no es camino para mí. Yo sé que puedo subir y subiré solo (A. Buero Vallejo, 2011, p. 63).

De todo lo que antecede, es conveniente decir sin duda ninguna que el teatro bueriano, concebido bajo la censura franquista, encuentra en la alegoría su medio más eficaz para decir lo indecible. Desde la penumbra de un patio interior, A. Buero Vallejo ilumina las zonas oscuras de la existencia y plantea una ética de la lucidez. En esta aparente inmovilidad late un movimiento interior; la conciencia del hombre como sujeto individual que, aun desde el fracaso, decide seguir soñando con el cambio de la situación transindividual.

3. La resaca: discurso narrativo y reconstrucción del sujeto posbélico

Analizar la sociedad española de la posguerra en *La resaca* de Juan Goytisolo implica examinar la manera en que la novela plasma, mediante la mimesis literaria, las condiciones materiales y morales de un país arrasado por la guerra y sometido a la rigidez de un régimen autoritario. En consonancia con el título del presente estudio, *La resaca: discurso narrativo y reconstrucción del sujeto posbélico*, la obra se erige como un testimonio donde el discurso narrativo y la mimesis confluyen para representar el proceso de desintegración y tentativa de reconstrucción del sujeto tras la devastación bélica.

A través de la configuración de personajes y un lenguaje narrativo impregnado de realismo social, J. Goytisolo pone de relieve los mecanismos de opresión y los vanos esfuerzos por alcanzar una reconstrucción tanto individual como colectiva. De este modo, la representación del sujeto posbélico en *La resaca* no puede desvincularse del entorno social que lo condiciona y lo define. La reconstrucción identitaria que plantea J. Goytisolo se articula, pues, en estrecha relación con la realidad material que circunscribe a sus personajes: la pobreza, la frustración y la esperanza constituyen los ejes temáticos que vertebran dicho universo narrativo. Según Deleeck et al., citados por P. Spicker et al., la pobreza “se manifiesta en todas las dimensiones de la vida como la vivienda, la educación y la salud” (2009, p.4).

La miseria se plasma en el barrio de chabolas de Barcelona, donde “las barracas... tenían un pretencioso techo de ladrillo, puertas de madera regular y tiestos de geranios y dondiegos” (J. Goytisolo, 1961, p.7), mientras “el aire estaba saturado de olores: efluvios de husmo y aromas de fritura... mezclados con el hedor de las basuras y albañales” (1961, p.8). Esta descripción configura un espacio simbólico de marginalidad, donde los habitantes sobreviven “muertos de hambre” (1961, p.14) y se reconocen como “más pobres que los esclavos” (1961, p.26). La figura de Antonio, protagonista joven y desamparado, evidencia cómo la pobreza se perpetúa de una generación a otra. Su padre, Cinco Duros, alcohólico e irresponsable, contempla “con la garganta reseca la botella de manzanilla” (1961, p.18):

“Cogió la botella por el gollete y se llene el vaso de manzanilla” (J. Goytisolo, 1957, p.13)
“Cinco Duros, bebió nuevamente del botijo” (J. Goytisolo, 1957, p.14) Cien Gramos a Cinco Duros: Como si nadie supiera que tu hijo se pasea por ahí en cueros” (J. Goytisolo, 1957, p.15) “Cinco Duros observaba, con la garganta reseca, la botella de manzanilla” (J. Goytisolo, 1957, p.18).

La carencia de educación condena al hijo a un destino de marginalidad, obligándolo a delinquir para sostener a su familia. Esta situación evidencia cómo la pobreza limita las posibilidades de movilidad social. La carencia de educación refuerza la exclusión y perpetúa la dependencia de medios ilícitos para sobrevivir. En este sentido, la novela refleja la estrecha relación entre miseria material y degradación moral en la España de posguerra. Así, Goytisolo muestra cómo las estructuras sociales condicionan la vida de los individuos, determinando su destino desde la infancia.

Metralla le dejó frente a una verja de hierro desbordada por tilos, mimosas y acacias...La casa-grande como un convento, con las paredes embozadas de hiedra- le asustaba. A través de la verja contempló los cristales verdes del mirador, las azuladas baldosas del tejado...como milagrosamente sustraída de las leyes del tiempo, la mansión dormitaba a la sombra del parque. Los sauces llorones se mecían, despeinados por el viento, una mujer uniformada avanzaba por el sendero de cascajo...Animado por el éxito, Antonio repitió la visita a las demás casas de la manzana. Según pudo darse cuenta enseguida, sus dueños las habían construido obedeciendo a un mismo esquema: rodeadas de verjas puntiagudas o de muros erizados de cristales, parecía que la vida se hubiera detenido a sus puertas, que el calendario hubiera dejado de correr, olvidado (J. Goytisolo, 1959, pp. 88-89).

Como puede leerse, esta miseria colectiva no solo revela la precariedad económica de la posguerra, sino que también actúa como catalizador de un profundo malestar psicológico y moral. La pobreza, en efecto, no se limita al ámbito material, engendra un sentimiento de impotencia y desencanto que desemboca en la frustración existencial del individuo derrotado.

Esta frustración moral y existencial se entiende como producto del fracaso social y político de la posguerra. D. Serna define la frustración como “la situación en la que un obstáculo o acontecimiento frustrante modifica la conducta humana” (2020, p.1). Cien Gramos, personaje resentido, encarna ese malestar cuando afirma: “Emilio se ha hecho rico gracias a mí” (J. Goytisolo, 1961, p.13). La amargura nace del contraste entre la España oprimida y la Francia de los emigrantes, donde los obreros gozan de derechos: “En Francia tienen una república... Seguro que te darían trabajo (...) En Francia, el obrero no vive aislado, como aquí. En Francia tiene el sindicato” (J. Goytisolo, 1961, pp.13-27). Este desdoblamiento espacial traduce la tensión entre sumisión y libertad, entre la clausura franquista y el deseo de emancipación *individual* y *supraindividual*. Lo que evidencia concretamente la afirmación de G. Gengembre sobre la retroalimentación entre literatura y la sociedad (2009, p. 235) porque el autor se inspira de las estructuras sociales que le rodean para sustanciar el trasfondo narrativo:

Con la aparición del hombre, es decir, de un ser dotado de lenguaje, aparece la vida social y la división del trabajo. A partir de este momento, es preciso distinguir los comportamientos con sujeto individual (libido) de los comportamientos con sujeto transindividual (o colectivo, plural). Cuando Juan y Pedro levantan un objeto pesado no hay ni dos acciones dos consecuencias autónomas por las que el compañero haga respectivamente las veces de objeto, sino una sola acción cuyo sujeto es Juan y Pedro, y la conciencia de cada una de estas dos personas sólo es comprensible con relación a este sujeto transindividual (L. Goldmann, 1966, p. 152).

La amargura y el desengaño, sin embargo, no clausuran por completo el horizonte vital de los personajes. En medio de la degradación moral y material, Goytisolo introduce una grieta simbólica por donde se filtra la esperanza: un impulso interior que resiste la fatalidad y mantiene viva la aspiración al cambio. Pese al peso de la miseria y la frustración, la obra introduce un resquicio de esperanza, motor moral de resistencia. Saturio expresa la aspiración de una vida mejor a través de la educación de sus hijos: “Y yo quiero que tengan la instrucción y las letras que ni tú ni yo hemos podido pagarnos... Que el día de mañana se abran camino en la vida” (J. Goytisolo, 1961, p.122). Antonio, a su vez, sueña con América como espacio de redención: “A veces, pienso que no he empezado a vivir de verdad. La vida no puede ser eso... En América” (J. Goytisolo, 1961, p.128):

Metralla._El día menos pensado, dejaré to esto y me largaré
Antonio._Te largarás Adónde
Metralla._No sé... Lejos de aquí. A Texas. O al Brasil...Donde se ganen cuartos. En América, hay dinero (J. Goytisolo, 1961, p.92).

Esta esperanza, aunque tenue, constituye una afirmación del deseo humano frente a la fatalidad del contexto histórico, del mismo modo que en *Historia de una escalera* de Buero Vallejo la fe en el cambio futuro se convierte en un gesto de dignidad.

Ahora bien, ese impulso de superación individual no se comprende plenamente sino en relación con el entramado social que lo condiciona. La dimensión ética del deseo se proyecta en la colectividad, donde las historias personales se entrelazan para formar un retrato coral de la posguerra. El espacio de manifestación de las intrahistorias de los personajes de *La resaca* -Antonio, Metralla, Saturio, Cinco Duros, Cien Gramos, Emilio, Giner y el Maño- configura un microcosmos social que reproduce las jerarquías, miserias y aspiraciones de la España de posguerra. Cada personaje encarna una forma de supervivencia: el delincuente, el emigrante, el trabajador resignado, el padre ausente, el idealista y el cínico. F. Fernández Santos observa que los habitantes de los suburbios “constituyen una pululación peligrosa y hostil con un bajísimo índice de moralidad... sometidos a la represión de las necesidades más elementales no satisfechas” (1959, p.20).

La novela se convierte así en espejo de una humanidad degradada pero aún capaz de rebeldía.

La obra novelística de Juan Goytisolo responde claramente a una intención de denuncia social, partiendo del “realismo testimonio”, pero lo que en otros novelistas se presenta con fría objetividad, aparece teñido en la suya de un juvenil apasionamiento, no exento en ocasiones de cierta ingenuidad (J. García López, 2009, p. 686).

Desde esta perspectiva, *La resaca* se inscribe plenamente en el realismo social¹ crítico de los años cincuenta. Como sostiene J. Corrales Egea, para los escritores del medio siglo la literatura es “un medio de comunicación y no un fin en sí misma” (1971, p.58); su objetivo es la denuncia y la toma de conciencia. De hecho, J. Goytisolo, asume el papel de “intelectual orgánico”, en el sentido gramsciano (1981), al vincular su creación con la lucha simbólica por la emancipación.

Conclusión

Historia de una escalera de Antonio Buero Vallejo y *La resaca* de Juan Goytisolo ofrecen una mirada sociocrítica profunda sobre la España de mediados del siglo XX, revelando las tensiones sociales, económicas y políticas que moldean la vida de los individuos. A través de la mimesis, A. Buero Vallejo reproduce la cotidianeidad de una comunidad atrapada en estructuras sociales rígidas, mostrando cómo la frustración y la lucha por la movilidad social se perpetúan de generación en generación. Así, se trata de un teatro de preocupaciones sociales que llevan aparejada la irrenunciable denuncia de la realidad cotidiana de “la clase social de los agonistas, gentes de extracción modesta [...]” (C. King, 1983, p. 85). Por lo que, conviene insertar la “escalera” dentro de un proceso mucho más complejo que culmina con el enfrentamiento de dos visiones de mundo. Es el

¹ La novela social constituye una corriente literaria que surge en España a partir de la década de 1940 y alcanza su plena madurez hacia 1954. Sus impulsores, procedentes de horizontes ideológicos diversos, expresan un sentimiento de solidaridad y compasión hacia las clases humildes, al tiempo que formulan una crítica profunda de la estructura social vigente. A través de sus obras, denuncian el inmovilismo social, la situación precaria del proletariado, la inmoralidad de la vida pública, la corrupción de la burguesía y la represión ejercida por los aparatos ideológicos del régimen. Su propósito, al poner de relieve las heridas abiertas de la sociedad española, es romper con el conformismo político, económico, religioso y moral impuesto por el franquismo. En este sentido, los novelistas sociales interpelan directamente al sistema, al que acusan de ser responsable de la miseria material y espiritual del país, así como de su atraso cultural y su inadecuación a los nuevos tiempos históricos. Esta corriente literaria representa una forma de compromiso ético y estético, donde la escritura se convierte en instrumento de denuncia y de conciencia colectiva. Véase Gil Casado (1975), *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral.

elemento catalizador del conflicto social desde donde emerge la visión del mundo trágica como eje vertebrador de la heterodoxia frente a la ortodoxia (A. P. N'dri, 2021, p. 70).

Por su parte, J. Goytisolo, en *La resaca*, deconstruye las identidades y las normas impuestas por la dictadura, reflejando las contradicciones y los vacíos éticos de una sociedad marcada por la represión. *La resaca* es más que un relato de miseria urbana: es una radiografía ética y política de la España de posguerra. En ella, la mimesis literaria deviene instrumento de conciencia, y la narración, espacio de resistencia. El escritor barcelonés logra transformar la tragedia cotidiana en discurso crítico, donde el individuo humillado busca redimirse a través de la palabra y la memoria. Ambas obras funcionan como espejos críticos de la realidad –*el statu quo*– para interrogarla, exponiendo los mecanismos de exclusión, la injusticia y la manipulación cultural, y evidenciando cómo la novela y el teatro pueden ser herramientas de denuncia social y de conciencia histórica para convocar cierto optimismo ligado a una posibilidad de salvación supraindividual.

Referencias bibliográficas

Corpus

BUERO VALLEJO Antonio, 1949, *Historia de una escalera*, Barcelona, Ediciones Austral.
GOYTISOLO Juan, 1967, *El furgón de cola*, Barcelona, Seix Barral.

Otras obras

ARISTÓTELES, 1999, *Poética*, Madrid, Gredos.
CELAYA Gabriel, 1955, *Cantos iberos*, Madrid, Ediciones Turner.
CORRALES EGEA José, 1971, *El realismo social en la novela española de posguerra, 1951-1962*, Madrid, Gredos.
FERRERAS Juan Ignacio, 1988, *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus.
FERNÁNDEZ SANTOS Francisco, 1959, *Los bravos*, Madrid, Seix Barral.
GRAMSCI Antonio, 1981, *Cuadernos de la cárcel*, Traducción de V. Garrido, México, Ediciones Era.
JAIMES RAMÍREZ Daniel, 2024, "Análisis del concepto de mimesis en la antigua Grecia y en los diálogos III y X de *La República de Platón*", *Revista Filosofía UIS*, 23(1), p.116-131.
KING Charles, 1983, "Prólogo", En María Pilar Pérez-Stansfield (ed.), *Direcciones de teatro español de posguerra: ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, SA.
MALCUZYNSKI Maria-Paula (éd et coord), 1991, *Sociocríticas, Prácticas textuales, Cultura de fronteras*, Amsterdam, Editions Rodopi.
MUÑOZ OTERO Blas de, 1955, *Pido la paz y la palabra*, 3ª Ed., Torrelavega, Editorial

Lumen.

PÉREZ JIMÉNEZ María, 2005, *El teatro como conciencia ética: estudios sobre Buero Vallejo*, Sevilla, Alfar.

POULIQUEN Hélène, 2017, «De la sociología de la literatura a la sociocrítica y a la estética sociológica», *La Palabra*, 31, pp. 39-49.

RICOEUR Paul, 1983, *Temps et récit I: L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil.

SERNA Daniel, 2020, *Frustración y conducta humana, una aproximación psicológica*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

SERRANO GARCÍA Virtudes, 2011, "Introducción", En BUERO VALLEJO Antonio, *Historia de una escalera*, Madrid, Espasa.

SPICKER Paul, ÁLVAREZ LEGARDA Miguel y GORDON David, 2009, *Pobreza, un estudio internacional*, México, Fondo de Cultura Económica.

SUEIRO Daniel y DÍAZ NOSTY Blanca, 1986, *Historia del Franquismo*, Madrid, SARPE.