Aspectos feministas del teatro de Antonio Buero Vallejo

Magda Ruggeri Marchetti

A lo largo de toda su obra, Buero se ha batido contra la mentira, la brutalidad, la violencia, sin olvidar por esto los valores positivos de la vida íntima: el amor y la familia.

Buero no ha vacilado nunca en adoptar posturas claras y decididas: él no admite ninguna justificación para los responsables de las guerras, el hambre, la tortura, la opresión intelectual, el terrorismo, etc.

En cuanto a las actitudes individuales posibles propone a través de sus personajes la denuncia de la injusticia, la solidaridad en la desgracia, la oposición lúcida contra la pasividad encubridora.

En este doloroso camino hacia la liberación de la sociedad y del hombre de sus ataduras, en esta tensa lucha encaminada a eliminar tanto las lacras individuales como las estructurales, en esta revolución no por espiritual menos fáctica, la mujer ocupa un papel de protagonista de primer línea. No sólo eso; podríamos afirmar que los actos de coraje más sublimes en muchos de los dramas buerianos se hallan protagonizados precisamente por mujeres.

Muchos serían los matices que se podrían analizar en esta importantísima presencia femenina, pero en este momento me interesa principalmente referirme a un aspecto que, en lo que hace a mi conocimiento, creo que nadie ha examinado en particular: la actitud feminista de Buero Vallejo en el problema de la mujer, que aflora ya en unos pocos ejemplos: la simpatía hacia Ana *(Aventura en lo gris)* y Adriana *(El concierto de San Ovidio)* que tienen la fuerza de rebelarse contra su hombre que las ha menospreciado siempre, y su identificación con Verónica, la más revolucionaria de las heroínas de su teatro. El problema de la mujer se enfoca como problema de esclavitud social. Según el autor, la mujer se ha ido liberando en la misma medida en que lo han hecho las clases desheredadas. Efectivamente, Adriana dirá de Melania de Salignac: «Ella nunca habrá padecido miedo o hambre..., como nosotros. ¿Qué es capaz de hacer esa damisela remilgada y rodeada de criados al lado de una mujer entera y verdadera?» [1].

La simpatía del autor se centra en Adriana, que partiendo en un primer momento del vicio y la prostitución, venida a pactos con Valindín y por tanto con la injusticia, encuentra la fuerza de rebelarse, o en Encarna, que habiéndose vendido a un hombre por miedo, consigue al final romper con él y escoger la verdad.

Todos sabemos que una de las denuncias más frecuentes de los movimientos feministas es el estupro, a menudo impune en nuestra sociedad. Buero Vallejo, que ha luchado siempre contra la brutalidad y la crueldad, lucha también contra este tipo de violencia.

La consecuencia del ultraje sobre la mujer es más desgarradora porque marcará y condicionará para siempre su vida. (Recuérdese a Isabel en *Aventura en lo gris,* o a Pilar

[1] A. BUERO VALLEJO, *El concierto de San Ovidio,* Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1974, págs. 92-93.

BOLETÍN AEPE Nº 34-35. Magda RUGGERI MARCHETTI. Aspectos feministas del teatro de Antonio ...
Centro Virtual Cervantes

en *Hoy es fiesta*). El estupro es una constante en el teatro bueriano en situaciones particulares y Buero denuncia esta terrible lacra no sólo en nuestros tiempos, sino también en los dramas históricos. En *El sueño de la razón* y en *Un soñador para un pueblo* los desórdenes se ceban en las mujeres porque tanto Leocadia como Fernandita son violadas; en *La doble historia del doctor Valmy,* un policía maniático desahoga su brutalidad sobre la mujer de un detenido; en *Caimán,* un grupo de muchachos viola a Charito, y en *Aventura en lo gris,* Isabel lleva en brazos al hijo de un «soldado invasor» y muere víctima del dictador, que quiere abusar de ella.

La mujer es, en este contexto, el símbolo de la debilidad física y de la inocencia por ser ajena a la máquina bélica, cuyo protagonista es el hombre. Recuérdese que Penélope dice a Ulises: «Nosotras queremos paz, esposo, hijos... y vosotros nos dais guerras» [2]; y que la madre en *El tragaluz* afirma: «... malditos los hombres que arman las guerras» [3].

También las jóvenes y las niñas tienen en el teatro de Buero Vallejo un papel importante porque son el símbolo de la pureza, de la honestidad, de la transparencia. María Teresa, la hija de Felipe IV, a los dieciocho años quiere tomar conciencia de la realidad de la corte y afirma rotundamente: «Yo quiero saber». Es una mujer llena de dignidad, y consciente de sus propios derechos y deberes. Su fuerza de voluntad supera la emoción de una elección que cree justa: asiste a los actos oficiales de la corte y en particular al proceso de Velázquez. Cuando se ve acusada injustamente pierde todo temor y defiende con decisión su honor y el de Velázquez. Al final de la reunión, con su pureza, su candor, su certeza de la verdad, se alza frente al padre y consigue hacerle embocar la vía justa: «Podéis castigar... a vuestra hija por el delito de haberos hablado [...] ¡Elegid! ahora entre la verdad y la mentira» [4].

Por la misma razón no es casual que sea una niña, Mónica, quien al final de *Madrugada* abra las cortinas y deje entrar en la casa la claridad del alba. Por su mano llega la luz, que, símbolo constante de lo positivo absoluto, inunda el salón después de que la protagonista ha alcanzado la verdad, en contraste con la «densa negrura del cielo» del comienzo cuando se hallaba todavía inmersa en dudas.

Así, Daniela, ya presentada por el código icónico como símbolo de la sencillez, no puede soportar la ficción y tiene la fuerza de descubrir la estafa de la madre porque para ella «lo horrible es la mentira» [5]; o Adelita, la hija de Larra, de la que sólo se oye la voz, pero es el único hilo que une todavía al padre a la vida. Si Larra escuchase su voz no se suicidaría. Recordamos también a Aurora, la hija del crítico de *Diálogo secreto,* que busca la verdad y no soporta la mentira.

Otro elemento de la posición feminista de la obra de Buero Vallejo podemos encontrarlo en el uso que hace de actitudes y conceptos machistas para subrayar los aspectos negativos de algunos personajes. Asaf *(Las palabras en la arena),* un asesino, es incapaz de establecer un diálogo sincero con su mujer y sólo sabe ordenarle: «¡Calla! Sólo dices tonterías» [6]. Así, Ulises, al que todos los códigos contribuyen a describir como un vengador violento, dice de la mujer: «Un ser loco, frívolo, peligroso...» [7] Esteban, definido «ignorante y tontorrón» *(Caimán),* ya no quiere salir con su chica y la desprecia porque ha sido violada. Goldman, el dictador, figura completamente negativa, considera a las mujeres estúpidas y sentimentales, y Ana, su compañera y a la

[2] A. BUERO VALLEJO, *La tejedora de sueños,* Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1974, pág. 196.
[3] A. BUERO VALLEJO, *El tragaluz,* Taurus, El mirlo blanco, Madrid, 1974, pág. 332.
[4] A. BUERO VALLEJO, *Las meninas,* Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1979, pág. 234.
[5] A. BUERO VALLEJO, *Hoy es fiesta,* Taurus, El mirlo blanco, Madrid, 1974, pág. 161.
[6] A. BUERO VALLEJO, *Las palabras en la arena,* Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1979, pág. 209.
[7] A. BUERO VALLEJO, *La tejedora de sueños,* Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1976, pág. 197.

BOLETÍN AEPE Nº 34-35. Magda RUGGERI MARCHETTI. Aspectos feministas del teatro de Antonio ...
Centro Virtual Cervantes

vez víctima, dirá de él: «Siempre consideró a las mujeres como objetos creados para su placer, que se toman y abandonan. A todas las creía propiedad suya» [8]. También Ana recoge toda la simpatía de Buero Vallejo precisamente porque tras años de servil sumisión a un hombre mezquino, consigue abandonarlo, desenmascararlo y alejarse de él diciendo: «Es maravilloso, no sufro nada. ¡Respiro!» [9]. Ana es la primera mujer de su teatro, en orden cronológico, que se rebela contra una sociedad machista, y sin duda el recuerdo de Ibsen se halla presente en la construcción de este personaje.

A menudo la mujer se identifica con el personaje positivo ejemplar de la obra. Si para Buero toda acción posible pasa por la búsqueda de la verdad, es muy significativo que la lucha de muchos de sus personajes femeninos se mueva precisamente en esta línea. Susana *(La señal que se espera)* lucha por conocer la autenticidad del amor de su hombre; Amalia tiene una necesidad absoluta de saber si ha sido amada por sí misma por encima de cualquier otro interés; Mary Barnes excava para saber en qué consiste exactamente el trabajo del marido y, aunque en un primer momento rechace tan tremenda realidad dando una bofetada a la joven Lucila que se lo revela, a partir de entonces se infiltra la duda en ella y comienza el proceso hacia la verdad. La grandeza de esta mujer reside precisamente en el hecho de que, con tal de rechazar la violencia, está dispuesta a perder todos los privilegios de que disfruta por la posición del marido. La condena de la tortura no admite excusas, no tolera que el marido se justifique invocando que la sociedad necesite tales atrocidades y que la culpabilidad recae sobre todos. En efecto, Mary está segura de su juicio y afirma: «¡Todos no! ¡Siempre hubo quienes lo condenaron! Y muchos, muchísimos que procuraron evitarlo» [10].

También en *Jueces en la noche,* el personaje ejemplar es una mujer, Julia, que, como Amalia y como Mary, encarna la voluntad de alcanzar la verdad como única salvación personal posible, y a esta causa lo sacrifica todo. Su rebelión a ser una propiedad del marido para su lucimiento en sociedad, su rechazo de la vida vacía gozan de toda la simpatía del autor. Es una buena amiga quien ayuda a Julia en este despertar, Cristina, a la que el autor confía la formulación explícita de buena parte del mensaje político de la obra. Aunque dentro de la dinámica del drama las dos mujeres lleguen a formar juntas el polo opuesto al mundo del marido de Julia y casi pueden constituir un solo personaje, en el significado político asumen aspectos bien distintos. Si Cristina es una buena militante que profesa ideas políticas bien claras y defiende su libertad de mujer, Julia oscila entre la atracción que ejerce sobre ella una vida regalada y la necesidad de ser una mujer entera y verdadera. En este sentido puede representar a un amplísimo sector de la población española, adormecido durante años en los que sólo se le propuso el ideal del bienestar y el alejamiento de toda preocupación política [11].

Otra figura moderna, viva, que recibe la comprensión del autor, es Penélope. Buero no la presenta como el tradicional ejemplo de la mujer fiel en espera del marido, sino más bien como mujer consciente de sus derechos y resentida hacia Ulises, que la ha abandonado desde hace veinte años. Precisamente por eso se ha enamorado de Anfino, el único pretendiente que la ama de verdad y que la espera no como reina sino como mujer. Ella siente el derecho a poder disfrutar de este amor, a vivir finalmente la vida que no ha podido vivir por el egoísmo de Ulises.

Pero la más revolucionaria de las heroínas es sin duda Verónica, figura hasta tal punto positiva que despierta en Julio el deseo de la verdad. Su importancia emerge de

[8] A. BUERO VALLEJO, *Aventura en lo gris,* Escelicer, Madrid, 1964, pág. 92.
[9] *Ibidem,* pág. 92.
[10] A. BUERO VALLEJO, *La doble historia del doctor Valmy,* Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1976, pág. 89.
[11] Cfr. MAGDA RUGGERI MARCHETTI, *Prólogo,* en A. Buero Vallejo, *Jueces en la noche,* Vox, La Farsa, Madrid, 1979, y en MAGDA RUGGERI MARCHETTI, *Il teatro di A. Buero Vallejo o il processo veso la verità,* Bulzoni, Roma, 1981, pág. 84.

BOLETÍN AEPE Nº 34-35. Magda RUGGERI MARCHETTI. Aspectos feministas del teatro de Antonio ...
Centro Virtual Cervantes

la misma estructura de la obra. Es la primera en aparecer en escena al comienzo, es quien pronuncia la primera intervención en la segunda parte, y el drama termina con la invocación de su nombre. Ella ha forjado su personalidad en la lucha por la existencia, cruda por su condición de hija ilegítima. Es ella quien siembra la insatisfacción en Julio, quien le hace comprender que lo más importante es conocerse a sí mismo: «Julio, vine contigo para ayudarte... No volverás a ver si no ves primero en tu interior» [12].

En las últimas obras el aspecto feminista se eleva a una categoría superior de contexto global. Tras un examen atento, *Caimán* se puede considerar como la historia de la liberación de la mujer. En efecto, la Dama que narra la tragedia de Rosa es esta mujer, que nos explica su itinerario personal. La obra consiste esencialmente en esto. Ella no se hubiera liberado si no hubiera conocido a Rosa y a Néstor. El mismo código icónico indica la diferencia entre la Dama y la niña que era antes, sumida en prejuicios machistas.

La Dama viste «ropa y pantalón muy cuidados y sobrios» [13], está dictando una historia al magnetófono y desde la primera intervención sabemos que es una escritora famosa. La Dama joven, o sea, Charito, es «una muchacha no mayor de catorce años que ya presume. Viste pantalón y chaleco de fantasía. Lleva bolso. En la boca, el chicle habitual [14] y desde las primeras intervenciones se nota que es una chica boba que se permite decir a un hombre mayor que la considera como una niña: «¿Tan carroza y aún quiere ligar?» [15].

El trato con este matrimonio es determinante en el proceso de madurez de la niña. En efecto, aunque el centro y a la vez el problema de Rosa es su instinto maternal, ella ha formado con su marido un matrimonio liberal en el que no hay ningún tipo de machismo ni ninguna supeditación de parte de ella al marido. Es una pareja sin prejuicios en la cual la mujer tiene un papel al nivel del hombre basado en la convivencia real y sincera.

Buero presenta ese ejemplo de matrimonio precisamente en una pareja de profesores que vive entre trabajadores, es decir, prefigurando en alguna medida un modelo de persona que a través de la experiencia de su lucha y de sus dificultades sociales han alcanzado una madurez, en relación también con el problema del feminismo. Ésta es una de las razones por las que el marido, aunque sea conflictivamente, es capaz de plantear la posibilidad de compartir su mujer con Dionisio o bien de aceptar que ella se vaya.

También la última obra, *Diálogo secreto,* presenta a una mujer que, a pesar de una primera apariencia externa, es hondamente feminista. Apoya mi hipótesis el hecho de que Gaspar, el verdadero revolucionario que de vez en cuando pronuncia frases como: «Las mujeres son lo más grande del mundo...» [16]; «Si no fuera por las mujeres... [...] Fuertes como panteras» [17], le dice admirando su actitud hacia su marido en el momento difícil: «¡Qué compañera habrías sido!» [18]. Teresa, como confiesa a la hija, se hubiera ido desde hace mucho tiempo si sólo hubiera visto en el marido al farsante que pretende la hija, pero él «es otra cosa muy triste... que tú no quieres comprender» [19] (dice

[12] A. BUERO VALLEJO, *Llegada de los dioses,* Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1976, pág. 247.
[13] A. BUERO VALLEJO, *Caimán,* Espasa-Calpe, Austral, pág. 13.
[14] *Ibidem,* pág. 21.
[15] *Ibidem,* pág. 22.
[16] A. BUERO VALLEJO, *Diálogo secreto,* Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1985, pág. 66.
[17] *Ibidem,* pág. 72.
[18] *Ibidem,* pág. 114.
[19] *Ibidem,* pág. 112.

BOLETÍN AEPE Nº 34-35. Magda RUGGERI MARCHETTI. Aspectos feministas del teatro de Antonio ...
Centro Virtual Cervantes

a la hija), y es la profunda desvalidez interior del marido que ella ha podido entender a través de su amor y de su compasión. En realidad, aunque una representación un tanto sentimentalizada como es, más bien, la que hoy tiene la obra pudiera hacer pensar lo contrario, la consideración bien entendida de este drama tiene que arrojar una evidencia: ella es superior a él y más fuerte que él. Exteriormente podría parecer que es más débil, y más sumisa, pero en realidad es una mujer muy fuerte. Por eso en el desenlace de la obra ella revela su secreto: sabía desde hace muchos años lo que le pasaba a su marido y su hipocresía, pero no se ha ido de su lado porque desde su altura ha comprendido que él no es un farsante vulgar, sino un ser trágico, y como lo quiere, permanece a su lado para aliviar su tragedia. Por eso, si se entiende bien la escena final, se debe reconocer la indudable superioridad de ella que se trasluce en las acotaciones cuando el matrimonio hace su recapitulación, se han sentado juntos y están mirando al vacío. «La mano de Fabio busca tímidamente la de Teresa, pero se retira sin llegar a tocarla» [20].

Es decir, él ha comprendido su inferioridad frente a ella y empieza a aceptarla. Como pareja tiene una buena relación aparente pero esconde la tragedia de él, que ella ha sido capaz de entender y que desde hace muchos años le ha dado la amarga conciencia de su superioridad.

Esta capacidad de comprensión falta por el momento a la hija. Los años la harán madurar. Es una muchacha muy feminista, pero está en las primeras letras. Ya en la propia obra empieza a matizar el radicalismo ingenuo de su juventud. Ella aprende a compadecer a su padre porque no le denuncia. Se va de casa por una reacción lógica: se va a callar, pero no va a participar en lo que le parece una situación sucia, una farsa insoportable.

No llega a comprender a la madre, pero el hecho de callarse quiere decir que empieza a hacerlo.

En efecto, al final, cuando el padre dice: «Palas ha vencido en la arañita petulante, y Palas es mi hija», la madre contesta: «En el fondo de ese cuadro hay una doncella que mira hacia nosotros... La única que nos mira [...] Yo creo que es esa doncella la que se parece a Aurora» [21], lo cual viene a ser como una especie de esperanza en la juventud y en el mañana.

[20] *Ibidem*, pág. 132.
[21] *Ibidem*, pág. 132.

BOLETÍN AEPE Nº 34-35. Magda RUGGERI MARCHETTI. Aspectos feministas del teatro de Antonio ...
Centro Virtual Cervantes

Centro Virtual Cervantes