

EL MENSAJE SOCIAL EN EL TEATRO DE ANTONIO BUERO VALLEJO.

Benjamín Chang

Estudio independiente. Profesor Ricardo Doménech
VIII Edición de la Gaceta hispánica de Madrid.

Buero Vallejo y la España de la posguerra.

El teatro de Antonio Buero Vallejo conforma una obra compuesta por muchas capas. Uno de los aspectos más importantes de sus dramas es el tratamiento del tema de la sociedad española de la posguerra. Después del conflicto nacional, Buero Vallejo pasa varios años en la cárcel por haber formado parte del ejército republicano. Cuando sale encuentra una España muy diferente a la de la II República. Como dramaturgo y activista, debe comentar la situación social del país y hacer que sus lectores piensen más en las realidades de la vida cotidiana de la posguerra. Sin embargo, se encuentra bajo las constricciones de una dictadura conservadora, y no se puede expresar tan abiertamente como podría en otra sociedad. Por lo tanto, Buero desarrolla varias técnicas para plantear varios asuntos y transmitir su mensaje indirecto a su público. Utilizando argumentos, personajes y conflictos, el dramaturgo crea un ambiente que presenta la realidad de la España de su época tal y como es. Su teatro se inspira en esta sociedad, y las acciones, palabras, triunfos y tragedias de los personajes y sus circunstancias se unen para hacer un comentario social universal sobre la situación del país en los tiempos de Franco.

Dado que el aspecto social es un asunto omnipresente en las obras de Buero, se han elegido los ejemplos de dos de los personajes que mejor representan los temas sociales que el dramaturgo trata en su teatro: Vicente, de *El tragaluz*, y Mary Barnes, de *La doble historia del doctor Valmy*. Los dos protagonistas son arquetipos de dos aspectos muy distintos de la sociedad española bajo el régimen de Franco, y se utilizan para representar estas realidades. A través de sus caracteres, conflictos y acciones vemos una reflexión sobre la España de aquel momento. Analizando sus papeles, es incuestionable la finalidad que persiguen estos dos personajes en el teatro de Buero.

Para examinar el mensaje de Buero es necesario conocer la época en que escribe. Por lo tanto, este estudio se basa en textos históricos sobre la España de la posguerra, con el fin de que las vinculaciones entre el teatro y la sociedad se vean más claramente. *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*, texto escrito por el historiador Rafael Abella, es una exposición de las

realidades que se viven en los años más importantes del teatro de Buero. Como sugiere el título, el texto se concentra en los asuntos sociales de la España de la posguerra y de algunos años posteriores. Comparando su contenido con los temas centrales de las obras dramáticas que se han estudiado, son evidentes los enlaces entre el mensaje de Buero y la sociedad de la que escribe. Asimismo, *Usos amorosos de la postguerra española*, de Carmen Martín Gaité, toca muchos de los mismos temas pero con más concentración en el papel de la mujer en esta sociedad. De ahí que la contextualización de la perspectiva de esta investigación sea imprescindible para apoyar la relación entre el teatro y las realidades que representa.

La guerra civil española y sus consecuencias deciden el destino del país durante más de cuarenta años. Aparte del conflicto militar, la guerra deja su huella en el aspecto social. A partir del día 1 de abril de 1939, cuando Franco proclama su victoria a todo el país, España nunca volverá a ser igual. Las mismas disputas que causaron el enfrentamiento formarán parte de la sociedad incluso después de los últimos disparos y bombardeos. La idea de “una España igual, unida y nacional” jamás se podrá llevar a cabo debido a las divisiones profundas que sigue habiendo. Según el historiador Rafael Abella: “La paz era ansia compartida pero ella sola no bastaba a restañar heridas ni a aunar sentimientos” (15). Es decir que aunque hayan terminado los movimientos militares y toda España se haya convertido en zona nacional, la lucha sigue fuera de los frentes. Sólo que la batalla ha cambiado su forma.

La llegada de la paz es bienvenida por todos los españoles. Los tres años de guerra fueron unos de los más duros imaginables, y con su fin llega la esperanza. Eso sí, la visión del futuro es muy diferente para unos y para otros. “Las tropas vencedoras desfilaban al paso alegre de la paz y en su desfile se cruzaban con las caravanas de vencidos que en grandes masas eran llevados a campos de concentración, conscientes de que el fin de las hostilidades no había traído el abrazo de la reconciliación y de que su destino sería cargar con el duro peso de la derrota” (16). Mientras se construye como héroes a los caídos sublevados, las tropas republicanas, caídas, heridas e incluso fusiladas y encarceladas, quedan en el olvido. Se elimina cualquier signo de la presencia republicana, sobre todo en las capitales donde se encontró mayor grado de resistencia. En cambio, se implementan inmediatamente las costumbres “nacionales” de los vencedores. El saludo con el brazo en alto, los himnos nacionales y la propaganda estatal se convierten en aspectos cotidianos de la posguerra. En todo tipo de espectáculos, cinematográficos o teatrales, aparece la imagen de Franco y se manda la ejecución de los himnos con los saludos nacionales obligatorios (19).

En los años directamente posteriores a la guerra se construye una imagen fuerte y poderosa del Estado, con la intención de establecer un gobierno firme y único. No habrá disensión ni debate. El gobierno de Franco se impone como poder omnipresente y fomenta la percepción que este tipo de política es exactamente lo que el país necesita. Celebra su creación con conmemoraciones y

desfiles, estableciendo la imagen pública del régimen. “Los desfiles militares conmemorativos, la prosa augural de una Era basada en la creación del Nuevo Estado que se perfilaba como un ente autoritario, fuerte, con arreglo a premisas totalitarias en el que no tendría cabida más organización política que el partido único, la Falange Española Tradicionalista y de las JONS” (20).

Sin embargo, esta imagen se diferencia mucho de la de la España de la calle, de lo que está viviendo la mayoría de su pueblo. Los efectos de la posguerra presentan una gran variedad de rasgos. El país cambia para siempre después del triunfo de los sublevados, no sólo cambia la política estatal. A lo largo de los primeros años del franquismo se engendran nuevas estructuras sociales, nuevos códigos morales y un nuevo estilo de vida. Mientras el nuevo gobierno celebra su victoria proclamando extensivamente una “nueva España” con conmemoraciones y ceremonias, el español medio vive una realidad distinta. La vida cotidiana no es lo que se ve en los desfiles, ni lo que se oye en los discursos de los delegados del nuevo régimen, ni lo que se lee en la prensa dirigida. En la verdadera España de la posguerra se pasa hambre, hay falta de trabajo, problemas con la migración de los pueblos a las grandes ciudades; hay, sobre todo, una gran preocupación por sobrevivir económicamente.

Esta realidad hace que se produzcan varios frutos como consecuencia de una sociedad que sufre, incluyendo el mercado negro (el estraperlo) y la inmoralidad. Todos estos fenómenos nacen de la situación económica en España directamente después de la guerra, y forman una parte muy importante del carácter del país en este momento. En su teatro, Buero Vallejo lleva esta realidad al escenario, representando la vida cotidiana de la posguerra a través de sus personajes. Como es el caso en la mayoría de sus obras, los temas y los personajes sirven para dar vida a la realidad diaria de la posguerra, y para comentar esta realidad ante el público.

El tragaluz: la inmoralidad y el estraperlo

Un ejemplo de este recurso lo encarna uno de los protagonistas de *El tragaluz*: Vicente. Buero utiliza este personaje para ejemplificar la inmoralidad que se extiende por España durante la posguerra. En la obra Vicente es, a primera vista, un hombre triunfador. Tiene un puesto destacado en el trabajo, dispone de una secretaria, toma decisiones importantes, gana un buen sueldo, tiene coche. Pero a medida que vamos conociéndolo mejor, comprendemos que no todo es lo que parece. Como muchos españoles de la época, se ha aprovechado de la situación y de los demás para conseguir su éxito. Es más, ignora a su familia a pesar del cariño que le demuestra su madre, y utiliza su puesto superior para mantener relaciones con su secretaria. Vicente es un hombre vacío, sin carácter ni alma. Sólo le preocupa el éxito, y está dispuesto a hacer lo que haga falta para lograrlo. Vemos un ejemplo de su personalidad en los primeros momentos de la obra. Está hablando por teléfono con los nuevos propietarios de la editorial, discutiendo un asunto de un nuevo autor. En

esta conversación Buero plantea las primeras construcciones del carácter de Vicente, presentándolo como el aprovechado inmoral que es:

Vicente.- *(Al teléfono.)* Escucha, Juan. Una cosa es que el grupo entrante intervenga en el negocio y otra muy distinta que trate de imponernos sus fobias literarias, o políticas, o lo que sean. No creo que debamos permitir... ¡Sabes muy bien a qué me refiero!... ¿Cómo que no lo sabes? ¡Sabes de sobra que se la tienen jurada a Eugenio Beltrán, que lo han atacado por escrito, que... *(Se exalta.)* ¡Juan, hay contratos vigentes, y otros en puertas!... ¡Atiende, hombre!... *(De mala gana.)* Sí. Sí, te oigo... *(Su cara se demuda; su tono se vuelve suave.)* No comprendo por qué llevas la cuestión a ese terreno... Ya sé que no hay nadie insustituible, y yo no pretendo serlo...

Aquí vemos el deseo que tiene Vicente de triunfar, es decir, de ganar dinero en su apoyo del nuevo escritor, Eugenio Beltrán. A pesar de eso, vemos también lo dispuesto que está a cambiar por completo sus opiniones con el fin de proteger su cargo en la editorial. Cambia su tono, su manera y su comportamiento cuando escucha la amenaza de su superior de que “no hay nadie insustituible”:

...Por supuesto: la entrada del nuevo grupo me interesa tanto como a ti... *(Escucha, sombrío.)* Conforme... *(Da una iracunda palmada sobre la mesa.)* ¡Pues tu dirás lo que hacemos!... ¡A ver! ¡Tú mandas!... Está bien: ya pensaré lo que le digo a Beltrán... Comprendido, Juan. ¡Ha muerto Beltrán, viva la Editora!... Comparto tu criterio; en eso puedes estar seguro. No estamos solo para ganar cuartos como tenderos, sino para velar por la nueva literatura... Pues siempre a tus órdenes...

(El tragaluz 77-78)

Nada más comenzar la obra conocemos los primeros signos de la falta de carácter de Vicente. Apenas se da cuenta de las otras realidades que le rodean, de los problemas de los demás, sobre todo de su familia. Le importa triunfar, sea como sea, y nada más. Es un personaje nacido de la sociedad en la que vive, el prototipo de la inmoralidad de la posguerra.

En los meses que siguen al final de la guerra aparece la necesidad de recuperar los gastos económicos de los últimos tres años del conflicto militar. Además de “la vuelta a la normalidad”, lo que más preocupa en estos momentos es la falta de alimentación. En mayo de 1939 empieza el sistema de racionamiento, política que recuerda mucho los hambrientos años anteriores. En respuesta a las medidas tomadas para tratar éste y otros varios problemas sociales de la época nace el mercado negro, que se conocerá como rasgo de la vida cotidiana de la posguerra durante muchos años:

A los dos meses de haber finalizado la guerra, las “infamantes” cartillas de racionamiento reaparecieron. No hubieron de pasar muchos días cuando empezaron a percibirse los primeros síntomas de lo que iba a marcar la vida española por más de un decenio: el mercado negro, lo que en el habla popular se llamó el “estraperlo” y cuyos signos precursores, la ocultación y el acaparamiento de alimentos darían paso a la venta a precios superiores a los tasados.

(Abella 19)

El mercado alternativo se convierte en una realidad del tiempo, dado que la demanda de varios productos excede su distribución. Como repercusión, este oficio se transforma en un éxito

gracias a la disponibilidad de la gente para pagar precios elevados por productos escasos. Mucha gente ve este cambio como una oportunidad, y empieza a aprovechar la situación para beneficio propio. A partir de este punto la inmoralidad, el engaño y la vida deshonestas empiezan a verse como necesidades para ganarse la vida, sobre todo entre las clases medias:

Se había entrado en la era de la inmoralidad, una inmoralidad que campeaba a despecho del hambre, que sin haber sido desterrada de las zonas que se habían mantenido del lado republicano, empezaba a extenderse por toda España afectando a las clases populares y a las familias sobre las que gravitaba el dolor de la derrota.

(Abella, 20)

Esta inmoralidad se produce solamente por los efectos sociales de la posguerra y la necesidad que tiene una gran parte de la sociedad española de conseguir una seguridad económica, sean cuales sean los medios para conseguirla. Una vez implantada esta práctica se convierte en algo más grande y más extenso que un simple modo de ganarse la vida. Conforme la inmoralidad va produciendo más y más éxitos monetarios, quienes participan en estas actividades se dan cuenta de la rentabilidad que tiene este mercado. Ya no es sólo una necesidad económica, sino una ventaja para lograr el éxito. Esta mentalidad se ve claramente en el personaje de Vicente, que ya ha conseguido cierto éxito pero no deja de ser un hombre indecente y engañoso, el arquetipo del estraperlista:

La voz de alarma de Franco en su discurso del 18 de julio de 1941 respecto al desbordamiento de un materialismo especulador, apuntaba hacia las manifestaciones más altas de la inescrupulosidad en el manejo del mercado negro. Pero antes de llegar a estas zonas influyentes, la baja de moral nacida en la posguerra atravesaría por todos los niveles de la pillería hasta llegar al gran estraperlo, amasador de fortunas y creador de la figura del estraperlista, fruto representativo de toda una época.

(Abella, 85)

Cuando conocemos a Vicente en *El tragaluz*, le vemos en su despacho. Es un hombre de unos cuarenta años, trabaja en una editorial y “viste cuidada y buena ropa de diario. En su izquierda, un grueso anillo de oro” (*El tragaluz* 76). Desde el primer momento de la obra, Buero construye la base del personaje. Su forma de vestir es cuidada, y con el anillo es evidente que le importa su aspecto. Luego vemos que también dispone de un coche, lo cual se considera por parte de su familia como un lujo. Es un hombre que ha tenido cierto éxito en su vida, y está orgulloso de haberlo conseguido. Desde el primer momento se sabe también que tiene una relación sexual con su secretaria Encarna, una joven de veinticinco años. Trabajan en el mismo despacho y está claro que su puesto depende totalmente de la relación con su jefe:

Vicente.-Mañana se firma la nueva escritura, Encarna. El grupo que entra aporta buenos dineros. Todo va a mejorar, y mucho.

Encarna.-¿Cambiaréis personal?

Vicente.-De aquí no te mueves, ya te lo he dicho.

Encarna.-Ahora van a mandar otros tanto como tú...Y no les gustará mi trabajo.
Vicente.-Yo lo defenderé.
Encarna.-Suponte que te ordenan echarme...
Vicente.-No lo harán.
Encarna.-¿Y si lo hacen?
Vicente.-Ya te encontraría yo otro agujero.
Encarna.- (*Con toque de decepción.*) ¿Otra... oficina?
Vicente.-¿Por qué no?
Encarna.-(*Después de un momento.*) ¿Para que me acueste con otro jefe?
Vicente.-(*Seco.*) Puedo colocarte sin necesidad de eso. Tengo amigos.

(*El tragaluz, 78*)

A Vicente no le importa que despidan a Encarna, lo más importante para él es su poder, tanto sobre ella como en la editorial. Se jacta de que “tiene amigos”, insinuando que puede conseguir lo que sea gracias a su cargo en la empresa y los contactos que eso supone. Realmente no tiene sentimientos románticos por Encarna; ella no es nada más que otra fortuna, otro logro que ha conseguido en la vida. Le concede el puesto pese a su nivel inferior de formación, manteniendo así su poder sobre la joven. Ella no se puede marchar porque no tendría dónde ir, y así se queda con Vicente por necesidad mientras éste se aprovecha de una chica de apenas la mitad de su edad. Aunque el arquetipo del estraperlista se fundamenta más en los beneficios monetarios o los engaños públicos, el carácter de Vicente y su tratamiento de Encarna son sinónimos de la conducta de esta parte de la sociedad. La inmoralidad, ya sea en un nivel interpersonal o en uno más público, se personifica en este protagonista. Buero utiliza esta comparación para llamar la atención sobre un fenómeno social que se extiende desde las más sencillas relaciones hasta un nivel popular, que se ve en todos los aspectos de la vida cotidiana y que es un producto de la posguerra.

Además de sus atropellos personales, el personaje de Vicente refleja otro rasgo típico del estraperlo. Durante estos años de inmoralidad nace una nueva clase de gente, debido a la propagación de la defraudación. Gente que antes no gozaba de tanta riqueza ahora se encuentra con una gran cantidad de dinero fácil, fruto de sus engaños. No importa cómo se gane el dinero, lo único que les interesa es la demostración de su opulencia:

Apareció el tipo de estraperlo recién enriquecido [...] que gustaba de hacerse notar y que con el tiempo y en abuso de unos permisos de importación pagados a precio de oro, lucía un coche fastuoso al que llamaron “haiga” por el uso frecuente que de este vocablo hacían unos ricos sobrevenidos, tan faltos de escrúpulos como de conocimientos gramaticales.

(Abella 93)

Los que acaban de triunfar gracias a sus prácticas engañosas ahora quieren disfrutar de una vida que antes era nada más que un sueño. Los “nuevos ricos” desean demostrar de cualquier modo posible su situación económica, desde en su forma de vestir hasta en su comportamiento. De ahí que nazca un grupo pretencioso y materialista, ambicioso y egocéntrico, que constituye un elemento importante de la generación:

Los estraperlistas eran unos ricachones que decoraban su lujosos pisos de manera chillona y abigarrada y como había que dárselas de cultos, adquirían los libros a metros –igual que los cuadros– pero tenían que ser libros con tapas vistosas, de colorines.

(Abella, 93)

Estos alardes de lujo se ven también en *El tragaluz*. La infatuación con el estatus es algo que Vicente conoce muy bien; se comporta de una manera muy altiva con su familia, sobre todo con su hermano Mario. Aunque sean familiares suyos Vicente los mira casi con desdén, ya que no están a su nivel social. Pese a la enfermedad de su padre, la desesperación de su hermano y la profunda tristeza y soledad que soporta su madre, pasa por la casa de su familia no más de una vez al mes, solamente para dejarles algo de dinero. En una conversación con Encarna, en primer acto, se ve su apatía hacia su familia:

Encarna.- ¿Vas a la casa de tus padres?

Vicente.-Con toda esta broza¹. Esta postal le gustará a mi padre. Se ve a la gente andando por la calle y eso le encanta. Debería ir más a menudo a visitarlos, pero estoy tan ocupado... Ellos, en cambio tienen poco que hacer. No han sabido salir de aquel pozo. Menos mal que el viejo se ha vuelto divertido.

(*El tragaluz* 82)

A pesar de la alegría que siente su madre siempre que la visita, no se molesta en absoluto en verla con más frecuencia. Su padre lleva mucho tiempo enfermo y sólo se le ocurre hacer bromas sobre su enfermedad. Para Vicente ver a la familia es una molestia, un deber que tiene que cumplir como hijo pero algo que hace por obligación familiar, no por su propia voluntad. Se cree más importante, con una vida más interesante, más significativa que la vida sencilla y pobre que tiene el resto de su familia. Dice que está siempre “ocupado” mientras ellos “tienen poco que hacer”, haciendo referencia a la diferencia económica entre los dos. Con estas palabras Vicente muestra sus creencias sobre la importancia de la riqueza, razón básica por la que se ha distanciado de su familia.

Esta vinculación entre el dinero y la actitud presuntuosa es un claro reflejo del carácter estraperlista. Para esta clase de gente el poder está unido a la riqueza, y sin dinero es imposible que una persona tenga algún valor. Para mostrarse importante –sobre todo a sí mismo– el estraperlista tiene que creerse por encima de los demás simplemente por su situación económica. Todas sus muestras de riqueza sirven no sólo para llamar la atención hacia su fortuna sino también para juzgar a los que no han tenido la misma suerte:

El personaje era arrogante porque sabía que en sus millones estaba su fuerza y había que verlos en las tribunas de los campos de fútbol en día de partido con sus enormes habanos, vociferando y dejando al descubierto su condición de patanes enriquecidos.

(Abella, 94)

¹ broza: “Desecho o desperdicio de alguna cosa” (*El tragaluz* 82).

Así se comporta Vicente con respecto al tratamiento de su familia. Visitándolos una vez al mes con un sobre lleno de dinero, dejando ver su coche y hablando de asuntos importantes del trabajo, enfatiza su estado social y, en consecuencia, su importancia.

Sin embargo, tal vez el mejor ejemplo de la inmoralidad de Vicente se ve en sus acciones como adolescente, desveladas al final de la obra. Viajando a la ciudad durante la guerra, la familia – que en aquel entonces consta también de una nena– intenta subir al tren que sale de su pueblo. Entre las tropas a bordo y las multitudes en el andén que luchan entre sí para entrar en algún vagón, la familia no consigue subir pero, siendo más listo, Vicente logra subir de alguna manera. Lleva el saquito de comida y, más importante, los únicos botes de leche para su hermana. Pese a las órdenes de su padre y las súplicas de su madre, Vicente se queda a bordo con los únicos alimentos de su familia. Días después muere la niña, marcando a la madre para siempre y dando comienzo la espiral hacia la locura del padre.²

Los actos espontáneos y juveniles de Vicente en el tren no reflejan un efecto social en su carácter joven. Sin embargo, la influencia de la inmoralidad se instala en su personalidad a lo largo de los años que siguen a esta escena. Dicho en otras palabras, el Vicente joven engaña a su familia en su propio beneficio sin intención, casi naturalmente; es probable que ni el propio niño sepa muy bien por qué. Pero creciendo en esa sociedad del estraperlo, donde proliferan la inmoralidad y los bajos instintos, advierte según pasa el tiempo que su comportamiento en el tren no solamente le ha ayudado a lograr algo deseado sino que, siguiendo esta fórmula en la vida, puede conseguir grandes cosas. Aunque Vicente no llegue a la altura de los que compran coches “haigas” y lucen vestidos vistosos en la grada de los campos de fútbol, su mentalidad es la misma, por lo que le recrimina Mario en acto final:

Mario.-No te culpo de todo; solo eras un muchacho hambriento y asustado. Nos tocó crecer en años difíciles... ¡Pero ahora, hombre ya, sí eres culpable! Has hecho pocas víctimas, desde luego; hay innumerables canallas que las han hecho por miles, por millones. ¡Pero tú eres como ellos! Dale tiempo al tiempo y verás crecer el número de las tuyas... Y tú botín.

(*El tragaluz*, 182)

Con estas palabras Mario transmite el mensaje definitivo sobre el efecto de la inmoralidad de la sociedad española. También es interesante notar que este comentario social de Buero podría haber sido incluso más duro de no ser por la censura. En la versión original de la obra, las líneas de Mario son un ataque directo al régimen de Franco y la actualidad española de la posguerra: “Nos tocó crecer en un tiempo de asesinos, y nos hemos hecho hombres en un tiempo de ladrones”.³

Entre otros numerosos temas que se tratan en *El tragaluz*, la reflexión sobre la sociedad española de la posguerra es tal vez el más llamativo. Hay muestras de esta conexión con la realidad

² Síntesis. Buero Vallejo, *El tragaluz* 179-184.

³ Ricardo Doménech recoge que estas líneas de la primera versión de la obra fueron prohibidas por la censura de Franco (cita a Patricia O'Connor en su libro *Censorship in the Contemporary Spanish Theater and Antonio Buero Vallejo*).

en toda la obra, pero la representación del estraperlo en el personaje de Vicente presenta al público un ejemplo vital de un fenómeno que domina la vida cotidiana en el país durante los años posteriores al conflicto; de ahí que el protagonista desempeñe un papel muy relevante, no sólo dentro del escenario, sino también en el estudio de la sociedad que representa.

Mary Barnes: la perfecta casada

Otro ejemplo fundamental en la misma línea es el personaje de Mary Barnes, de la obra *La doble historia del doctor Valmy*. Mujer de un policía, Mary representa el papel tradicional de la mujer en la sociedad española bajo el régimen de Franco. Vive en casa con su marido y su suegra, tiene una vida tranquila y, al parecer, feliz. Sin embargo, a lo largo de los sucesos del drama se convierte en algo más complejo que una mera representación de “la mujer tradicional”. Según va conociendo más sobre la naturaleza del trabajo de su marido, así como sobre su propio papel en la vida que se ha construido a su alrededor, se da cuenta de la cárcel que representa la vida tradicional y, a su vez, de la tragedia de su realidad. Aunque se supone que los sucesos de la obra tienen lugar en un país imaginario y que los asuntos principales son universalmente aplicables (algo que el autor se empeña mucho en cuidar, dadas las descripciones del entorno y los nombres no-españoles de los personajes), es indudable que la España de Franco es la que inspira la acción. La obra queda prohibida por la censura durante los años de la dictadura y no se representa para el público hasta la muerte de su fundador, hecho que corrobora tanto su posición ante el contenido como el mensaje social de Buero.

Al llegar al poder el franquismo, los papeles sociales de los hombres y las mujeres cambian radicalmente. Después del progreso femenino que había traído la II República, España vive un regreso total al tradicionalismo. Quedan anuladas las leyes que permitían una independencia femenina sin precedentes y se ve en todas las ramas de la sociedad una transformación drástica. Organizaciones como la Sección Femenina aseguran que el papel de la mujer en la España de Franco será tradicional y conservador: “Frente a las tendencias feministas y defensoras de la igualdad de derechos, así como del acceso de la mujer a todas las profesiones, sostenidas por la II República, las ideas de la Sección Femenina situaban el “rol” de la mujer en la dedicación a “sus labores”, que era el lugar al que las destinaba una sociedad cuyo patrón eran los valores viriles” (Abella 156).

La mujer española, sobre todo la mujer casada, ha de ser ama de casa, dedicada sobre todo a su marido y a cuidar el hogar, que según las ideas tradicionales debe ser el pilar de la familia. Al comienzo de *Doctor Valmy*, Mary Barnes es el arquetipo de esta imagen. Esposa fiel, madre y ama de casa, ha dejado su trabajo como profesora para cuidar los asuntos familiares y facilitar la vida del matrimonio. Comparte la casa con su suegra, y parece ser una mujer feliz. Nada más empezar la

actuación, conocemos a una Mary sentimental, que siente devoción por su marido. Participa en una conversación pasajera con el doctor Valmy:

Mary.-(Ríe.) ¡Es una historia muy romántica! Mi marido y yo nos conocimos en este banco.

Doctor.-¿De veras?

Mary.-(*Suave.*) Sí... Aquí fue. ¡Pero continúe sentado, por favor! (*Le tiende la mano.*)

Doctor.-(*Se la estrecha.*) De ninguna manera. (*Ríe.*) Ya no me atrevería a profanarlo... (*Con mirada profesional.*) Tiene usted un aspecto inmejorable.

Mary.-¡Todo va perfectamente!

Doctor.-Me alegro. Aunque aún no tengo el gusto de conocerlo, saludos a su esposo.

Mary.-Muchas gracias. Algún día se lo presentaré. Él... siempre anda tan ocupado...

(Valmy 41)

En este diálogo sencillo se ve con claridad no sólo la actitud positiva de Mary sino también su asumido papel dentro del matrimonio en la sociedad española. Los dos personajes acaban de coincidir y la conversación casi inmediatamente gira hacia los temas conyugales. Está claro que Mary mira el sitio con cariño, ya que conoció a su marido en el banco del parque. Proclama que “todo va perfectamente” y se la ve muy contenta. Por su parte, el doctor apenas pregunta sobre la vida de Mary, optando por dirigir el contenido de la conversación hacia el cabeza de familia. Este intercambio cordial y típico podría haber sucedido en cualquier parque de cualquier ciudad de España. Representa muy bien el orden social que se respeta en la época de Franco.

Al llegar a casa Mary sigue con su papel de mujer tradicional. Lleva flores para su suegra, y acaricia a su niño. Cumple todas sus tareas caseras sin la más mínima muestra de disgusto. Cuando llega su marido a casa va corriendo hacia él, le abraza y le besa. Parece completamente enamorada y feliz en este mundo construido, un mundo que le permite vivir sin precauciones y temores, pero también sin ambiciones ni sueños. Ha dejado su profesión, tal vez la única marca de soberanía que tenía antes de casarse, y ahora se dedica completamente a su función familiar. Su situación es un ejemplo perfecto de la imagen femenina perpetuada por la Sección Femenina en su revista “Y”: “Cuando la vida te lleve a cumplir tu misión de madre, el trabajo será únicamente el de tu hogar, harto difícil y trascendente porque tú formarás espiritualmente a tus hijos, que vale tanto como formar espiritualmente a la nación...” (Abella 157).

Mary ha elegido seguir el camino delegado por la sociedad como el justo destino de la mujer, y al elegirlo cumple, según la doctrina franquista, su servicio social como mujer española:

Para la mujer la tierra es la familia. Por eso en la Falange, además de darles a las afiliadas la mística que las eleva, queremos apegarlas con nuestras enseñanzas de una manera más directa a la labor diaria, al hijo, a la cocina, al ajuar, a la huerta, y darle al mismo tiempo una formación cultural suficiente para que sepa entender al hombre y acompañarlo en todos los problemas de la vida. (Martín Gaité 63).

Justo esto es lo que hace Mary con su marido cuando se encuentra con problemas

“cumpliendo sus deberes matrimoniales” como dice el mismo hombre. Mary está dispuesta a hacer lo que haga falta para que este problema se solucione. Intenta sin éxito estimular a su marido, e insiste en que vaya al médico para averiguar la fuente de esa impotencia tan simbólica. No sólo acompaña a su marido en sus problemas personales, sino también en los laborales e ideológicos.

La visita de una antigua alumna, Lucila, proporciona de nuevo una muestra de la situación de la sociedad española en aquellos momentos. Mary la recibe en casa después de varios años sin verse, pero con la noticia de que se ha casado. Casi inmediatamente le pregunta sobre “novedades”, es decir, sobre la posibilidad de que esté embarazada. Luego se habla del matrimonio y de novios, conversación típica de una mujer tradicional. Pero, luego, cuando surge el asunto del marido de Lucila, Mary defiende ardientemente a su marido. Aquí por primera vez vemos la construcción de la realidad que ha acompañado a la protagonista hasta este punto. No sabe lo que hace su marido en el trabajo, es más, no lo quiere saber. Confía ciegamente en el juicio de Daniel y en la idea de que su trabajo es digno y justo. No se permite entrar dudas ni preguntas sobre el asunto.

Mary.-No, hija. Si es natural. (*Breve pausa.*) ¿Has dicho torturar?

Lucila.-Sí (*Llora.*)

Mary.-¡No llores, te lo ruego!... ¿Quieres decir que lo han tenido algunas horas de pie, o bajo un foco de luz mientras lo interrogaban? (*Lucila la mira, asombrada.*)

Lucila.-Por eso no le habrían llevado al hospital.

(*Valmy, 73-74*)

Aquí conoce Mary por primera vez su verdadera realidad y la del oficio de su marido; sin embargo, le sigue defendiendo. Reconoce que en la comisaría habrá que utilizar la fuerza de vez en cuando para extraer información, pero esta fuerza para ella no se trata más que de “una bofetada” o “la presión psicológica”. Cuando Lucila ofrece otros ejemplos de los procedimientos más agresivos a los que han sometido a su marido, Mary empieza a enfadarse. Aún no es capaz de dejar su papel de mujer fiel y empezar a entender lo que le está contando Lucila. Tampoco lo quiere creer, ya que haberlo creído significaría la destrucción de su mundo, su realidad, su vida tan sencilla y feliz. Descarta las aseveraciones de su antigua alumna y la despide, pero algo en su carácter ya ha cambiado.

En la escena siguiente vemos otro ejemplo del papel de los géneros en la sociedad franquista. Se han despertado algunas dudas en Mary sobre el trabajo de su marido, pero sigue creyendo que es un oficio digno. No obstante, la naturaleza de las preguntas que le ha hecho Lucila la obliga a rogarle al esposo que se explaye sobre su puesto. Aunque es muy poco lo que le cuenta su marido, Mary sigue fiel a la idea de que “es a tu marido a quien debes creer”. Vuelve a su papel tradicional y no cuestiona la autoridad de su pareja. Incluso vuelve a cumplir sus tareas de la casa cuando atiende la llamada a la puerta e inventa la historia de la enfermedad de su marido, como éste le pidió.

En seguida conocemos a Marsan, compañero de trabajo del marido, que representa al

hombre típico de esta sociedad. A Mary la trata sin ningún respeto, entrando en la casa “con el mayor desenfado”, invitándose a una copa e incluso sugiriendo que hay un tema romántico entre los dos. En esta escena, Marsan representa el fruto de la sociedad tradicional: el hombre machista que utiliza su posición social para aprovecharse de las mujeres pero a la vez se encuentra insatisfecho con sus conquistas femeninas y reprimido por los límites sociales que le encarcelan: “Era el hombre del erotismo imaginativo a quien no satisfacían ni la mujer propia ni las mujeres del burdel y que por no poder gozar en la medida de sus apetencias, se sentía preso de las mayores represiones” (Abella 158).

No mucho después de este encuentro, vemos en el personaje de Mary los primeros cambios. A medida que va conociendo más sobre el oficio de su marido y las técnicas utilizadas por los miembros de su sección, se va convirtiendo cada vez más en una mujer informada, independiente y moderna. Deja su vida cómoda e ignorante y empieza por primera vez a preguntar, a dudar y a pensar. Sin embargo, le cuesta mucho hacerlo. Por supuesto, darse cuenta de su situación y salir de ella significaría la expulsión de esta vida tan tranquila y arreglada que tiene. Por lo tanto, al principio no quiere admitir que podría ser cierto lo que lee sobre la tortura, o lo que realmente hace su marido cuando realiza su trabajo. Es consciente de su destino si deja su vida como mujer casada, ya que en la sociedad en la que vive no se proporciona la más mínima ayuda a las que dejan sus matrimonios. Aquí de nuevo vemos una reflexión clara sobre la sociedad española:

En los casos de rotura matrimonial, se descubría la carencia de amparo jurídico en que quedaba la mujer abandonada por su marido –la vergonzante condición de mujer separada– teniendo que hacer frente a la vida, sola e incapacitada. para legalmente rehacer una existencia rota por una fallida experiencia matrimonial en la que la familia y la sociedad le habían hecho creer, como único y magnífico destino propio de su condición femenina.

(Abella 161)

Mary sabe que al dejar a su marido no tendrá dónde ir, ni qué hacer con su vida. Ya no podrá gozar de las ventajas de una mujer casada, arquetipo de la sociedad española, icono al que todas las niñas del país esperan representar algún día. Se convertirá en una vergüenza sin posibilidades, sin futuro, casi sin vida propia. Dejar a su marido es suicidarse, destruirse a sí misma, y por eso lucha tan intensamente cuando trata sobre el tema:

Mary.-¡Sólo te tengo a ti, Daniel! ¡Y quiero creerte! Ya no habrá más mentiras entre nosotros, ¿verdad? (*Se levanta y va a su lado.*) ¡Yo sé que tú no puedes haber hecho esas cosas! Se las estás viendo hacer a ellos y tienes que callar. Es eso lo que te pasa, ¿verdad? (*Lo abraza.*) ¡Mírame! (*Él lo hace.*) Esos ojos son puros, son buenos... No; tú no eres como ellos. ¡Si lo sabré yo!...Pero... ¿Cómo has podido colaborar con esas fieras? ¿Te resultó difícil abandonarlas cuando te diste cuenta? ¡Pobre mío, lo que habrás sufrido! ¡Yo te ayudaré a salir de ese pozo! Ahora que ya nada nos ocultamos, lo lograremos.

(Valmy, 87-88)

Es evidente que Mary no quiere creer lo que va sabiendo sobre su marido y su trabajo. Prefiere quedarse en la realidad construida por su sociedad, mantener los papeles de hombre y mujer tal y como eran, y que nada la estropee nunca. Le suplica a su marido que le diga que es bueno, que nunca haría una cosa así, con el temor de que ya lo haya hecho. A pesar de esta petición en contra de lo que parece la realidad, sigue luchando contra la triste verdad porque no sólo significa el pozo en el que está sumido su marido –del cual no puede salir por la depresión, sentimientos de horror o vergüenza–, sino que también supone un pozo para ella, que quedará abandonada y marginada, sin marido ni vida.

En la segunda parte vemos a una Mary más concentrada, más firme en su juicio sobre su marido, pero no menos horrorizada por la perspectiva de enfrentarse a la vida sola. Busca apoyo en todos los sitios, hasta en su suegra. Aunque le produce un fuerte rechazo pensar en compartir una casa con el hombre que la ha decepcionado, no le queda otra opción que buscarle una salida. Por lo tanto intenta sacarle de su trabajo, encontrarle una vida nueva; intenta escapar. Siente como si no tuviera marido, pero es consciente de que depende de él:

Mary.- ...te suplico que me perdones por lo que mi marido le ha hecho al tuyo.

Lucila.- (*Sublevada.*) ¿Quiere que le perdone a él?

Mary.- No, porque yo tampoco puedo perdonarlo. A mi modo, también me he quedado sin marido, Lucila... Ahora, sufrimos juntas.

(*Valmy* 111).

En esta escena Mary ya no siente nada por su marido. Está destrozada por lo que le hizo al marido de Lucila y sólo quiere compartir ese luto. Luego, llega a casa el esposo con la idea de huir del país. Mary ya no le ve como marido, ni siquiera como hombre. Le trata con desdén, casi con odio. No obstante, siendo como es la sociedad en la que viven, sabe que tiene que consentir. Ahora sólo piensa en su hijo, ya la única propiedad que tiene en el mundo.

Las acciones de Mary en la escena final, sobre todo su tratamiento del niño, reflejan un cambio drástico en el personaje desde el comienzo de la obra. Al final, la mujer recupera al niño como propiedad suya, y es ella quien le protege de los peligros del padre:

Mary.-Duerme, hijo, mío. Tú no tienes la culpa de nada. Tú eres mío. Mío y de nadie más. Tu madre te quiere. Porque sólo eres de ella... Sólo de ella.

(*Valmy* 123)

Al final es el hecho de proteger al niño, lo único que le pertenece en el mundo, lo que la lleva a su trágico fin. Sin embargo, este final característico de Buero Vallejo sirve para mostrar el destino trágico de la mujer en la sociedad española de los tiempos de Franco. Las que se atreven a mirar –a propósito o no– fuera de los límites sociales señalados por el poder, es decir, quienes dejan de cumplir su servicio a la sociedad y empiezan a pensar en sí mismas quedan excluidas de la

sociedad, atrapadas y sin salida dentro de su supuesta fortuna predeterminada.

Siendo parte integrante de la cultura, el teatro de cualquier género está vinculado a la comunidad que representa. Sin embargo, algunas obras reflejan más este aspecto común, ya sea por la situación socio-política del país, la presencia de asuntos polémicos y contrastes de ideas o algunas restricciones de expresión impuestas por el poder, como es el caso en la España de la posguerra con la censura. A todo esto se suma el sentido popular de Buero Vallejo para que su obra se convierta en un auténtico espejo de la sociedad española de la época. Los temas y personajes tratados en este trabajo son una muestra minúscula de su mensaje. Se pueden encontrar en innumerables representaciones reflexiones sobre las realidades cotidianas, relaciones personales y tragedias sociales. Dada la represión de la censura en la época de Franco, Buero tal vez no tiene la posibilidad de tratar directamente todos los temas que podría. No obstante, frente a este obstáculo brilla el genio de su obra. La habilidad de plantear temas, comentar y llamar la atención sobre los asuntos polémicos y transmitir su mensaje oculto es lo que hace que su trabajo sea tan importante. Con cada personaje y cada escena Buero sortea una vez más la amenaza de la censura para que sus verdaderas ideas, aunque escondidas, lleguen al público. Bajo un régimen totalitario, este tipo de disonancia social permite que la obra destaque.

Los ejemplos de Vicente en *El tragaluz* y Mary Barnes en *La doble historia del Doctor Valmy* son dos muestras claras de este mensaje indirecto de Buero. Para hablar de temas polémicos en la España de Franco, pero a la vez aplicables a la sociedad global, el dramaturgo inyecta en estos dos personajes las características más importantes de las situaciones que pretenden representar. Vicente no es estrictamente un estraperlista, pero a través de su comportamiento según va desarrollándose el argumento los rasgos comunes entre el personaje y el arquetipo se evidencian. Pese a su vinculación con la sociedad franquista y su importancia en el mensaje de Buero, estas representaciones de un aspecto importante de la sociedad de la época tienen que ser percibidas por el público. Así Buero logra también evitar sanciones más duras de la censura mientras su obra mantiene su credibilidad y su mensaje se entiende. A primera vista es muy posible que un lector desinformado no capte las conexiones entre el personaje de Vicente y lo que representa más allá del guión, pero en un contexto más amplio se puede ver claramente cómo lo utiliza Buero para plantear este mensaje social.

De forma similar, Mary Barnes no se interpreta como la mujer sufrida, ignorante, complicada y trágica que es, simplemente se describe como la mujer típica de la época de Franco. No es hasta que llegamos a conocer los conflictos de la obra que empezamos a ver las vinculaciones entre su personaje y la realidad de su tiempo. Sin embargo, cuando se estudia un poco más a fondo el papel de la mujer en la España de la posguerra, se ven claramente las similitudes. Con un conocimiento de la realidad de la mujer durante estos años, se pueden entender los conflictos que vive el personaje de Mary Barnes y su trágico fin. Una vez más Buero no plantea claramente los temas más

importantes de su obra sino que los introduce dentro de las capas de sus personajes. De ahí que la obra se pueda disfrutar sin ningún conocimiento socio-histórico, mientras el verdadero mensaje se encuentra bajo la superficie, donde queda escondido de la censura.

Varias veces en su obra teatral, Buero Vallejo utiliza a sus personajes para plantear un problema, hacer un comentario o realizar una crítica sobre la sociedad española. Tanto los protagonistas como los sujetos menos importantes representan una visión de la España de Buero, y sus acciones en el escenario sirven para que el espectador capte los mensajes que el dramaturgo quiere transmitir. Estos mensajes, aunque sean indirectos, forman una parte fundamental de su trabajo, que no sólo proporciona una muestra impecable de la sociedad que representa, sino que también transmiten un comentario muy importante sobre ella.

Obras citadas

Abella, Rafael. La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco. Barcelona: Argos Vergara, 1985.

Buero Vallejo, Antonio. El tragaluz. Madrid: Espasa Calpe, 2007.

La doble historia del doctor Valmy. Madrid: Espasa Calpe, 1976.

Martín Gaité, Carmen. Usos amorosos de la postguerra española. Barcelona: Anagrama, 1987.

O'Connor, Patricia W. Censorship in the Contemporary Spanish Theater and Antonio Buero Vallejo. Barcelona: Hispania 52, 1969.