

Una extraña armonía (1956), una obra en los umbrales de la producción de Antonio Buero Vallejo

MIGUEL SANTOS CUESTA
UNIVERSIDAD DE OVIEDO
miguelscu@educastur.org

Recibido: 16/10/2022

Aceptado: 03/05/2023

RESUMEN

En este trabajo, se analiza Una extraña armonía (1956), una obra de Antonio Buero Vallejo que ha pasado casi inadvertida para la crítica desde su publicación en 1994. Dentro de un contexto histórico-literario marcado por la crisis, tanto económica como creativa, Una extraña armonía, por un lado, parte de un proceso de creación particular al tratarse de una petición del actor Alberto Closas y, por otro, reformula las preocupaciones estéticas del dramaturgo, en especial aquellas referidas a su concepción de la tragedia, aproximándose en este caso a Carlos Arniches y su idea de tragedia grotesca. Desde esta concepción, se explora el lugar del texto en la producción bueriana, atendiendo a su relación con otros títulos, como Historia de una escalera (1949) o El terror inmóvil (1948), con los que comparte un triángulo amoroso que, pese a su estructura innovadora, no anula los roles de género tradicionales, y a la presentación de temas o recursos explorados en, por ejemplo, El concierto de San Ovidio (1962) o Misión al pueblo desierto (1999).

PALABRAS CLAVE: Teatro español del siglo XX. Antonio Buero Vallejo. Tragedia grotesca. Máscaras. Roles de género. Metateatro.

Una extraña armonía (1956), a play at the threshold of Antonio Buero Vallejo's production

ABSTRACT

*In this study, it is analyzed *Una extraña armonía* (1956), a play by Antonio Buero Vallejo which has gone almost unnoticed by critics since its publication in 1994. Within a historical-literary framework marked by both economic and creative crisis, *Una extraña armonía*, on the one hand, stems from a particular creative process as it is a request by the actor Alberto Closas and, on the other, reformulates the playwright's aesthetic concerns, referring mainly to his conception of tragedy, coming closet o Carlos Arniches and his idea of grotesque tragedy. From this conception, it is explored the place of the text in Buero's production, considering its relationship with other titles like *Historia de una escalera* (1949) or *El terror inmóvil* (1949), sharing a love triangle with them, which, despite its innovative structure, does not overturn traditional gender roles, and the presentation of themes or resources explored in, for example, *El concierto de San Ovidio* (1962) or *Misión al pueblo desierto* (1999).*

KEYWORDS: 20th century Spanish theatre. Antonio Buero Vallejo. Grotesque tragedy. Masks. Gender roles. Metatheatre.

1. Texto y contexto

En 2016 se publica *Cartas boca arriba*, una selección de las cartas que desde 1954 hasta el año 2000 el dramaturgo Antonio Buero Vallejo había intercambiado con su amigo, el escritor Vicente Soto, ubicado en Londres con su familia. El corpus, compuesto por 201 documentos, permite rellenar diversas lagunas vitales, y también literarias, de ambos corresponsales, bien sobre el panorama cultural —y, por extensión, teatral—, bien acerca de sus intereses o preocupaciones con respecto a su producción.

Tal es el caso de la obra de Buero *Una extraña armonía*, a la cual se alude en una carta que el dramaturgo envía a su amigo, fechada el 9 de diciembre de 1956. El autor dice lo siguiente:

Pero, al tiempo de todo esto, escribiendo [...] otra obra. [...] el gran actor Alberto Closas me encarga *un drama*. Está cansado de comedias monas y quiere que le vean aquí en el género dramático, que

en Buenos Aires le ha dado su mejor prestigio. [...] Hace tres días terminé mi nueva obra: *Una extraña armonía*. Closas la estrenará en la Comedia de Madrid el 18 de enero, que se presenta de nuevo. [...] Y no considero a esta obra de ahora superior a *Hoy es fiesta*. Pero, en fin: todos estos gajes y peligros son los del oficio, y Closas debe estrenar mi obra, y yo con él. (Bueno, 2016, 22)

Este fragmento resulta significativo por diversos motivos. Comienza explicando que «el gran actor Alberto Closas» le «encarga *un drama*», favoreciendo así la creación de *Una extraña armonía* como la primera obra, y quizás la única, del conjunto bueriano hecha por encargo. Sin duda, la situación es singular: Closas, procedente del ámbito de la comedia burguesa, acude a Bueno Vallejo, a fin de que le escriba «*un drama*» por su hartazgo de las «comedias monas» y para «que le vean aquí en el género dramático». El motivo del actor para fijarse en Bueno se explica a través de la posición del dramaturgo en el teatro español a mediados de la década de los 50, pues en este mismo año de 1956 estrena *Hoy es fiesta*, recompensada con el Premio Nacional de Teatro, a lo que se añade, según esta misma carta del 9 de diciembre, que ha firmado el contrato para diversas adaptaciones cinematográficas y traducciones. Por consiguiente, Antonio Bueno Vallejo contaba ya con cierto renombre en el ámbito dramático nacional e internacional, lo que pudo motivar la decisión de Closas, amén de su interés por ser reconocido en España en otros registros y papeles más allá de la comedia burguesa.

Igualmente es destacable la referencia temporal marcada en este fragmento: «Closas la estrenará el 18 de enero», indicador de la voluntad del actor de trabajar con Bueno. La rapidez por subirla a las tablas denota el afán o pretensión de adquirir en España la misma fama que tuvo en Buenos Aires durante su exilio. Pero, aun cuando las intenciones por representarla eran claras, el estreno nunca sucedió, y lo relevante a este respecto es que tampoco se publicó hasta la aparición del primer tomo de su *Obra completa*, preparado por los profesores Mariano de Paco y Luis

Iglesias Feijoo en 1994. Ha permanecido en las sombras durante casi cuarenta años. La hipótesis más viable, la de que la censura franquista lo impidiese, queda desmentida a través de la consulta del expediente emitido por el censor Adolfo Carril a principios de 1957, autorizando su estreno. Permanece, pues, la incógnita.

Extraña es también la aceptación de Buero para componer *Una extraña armonía*, entendible gracias al ya citado cansancio de Closas por las «comedias monas» y, en el caso particular del autor, como una búsqueda de nuevos temas para su teatro, aspecto que comenta a Vicente Soto en una carta fechada el 8 de marzo de 1956:

Lo malo es... lo de siempre, que con tanta dificultad y tanta limitación y tantas cosas, es infernal la tarea de encontrar temas viables [...] (Temas viables que no sean imbéciles, naturalmente). [...] ante la fuerza de las cosas auténticas serán vanas las coces contra el aguijón y achatan de momento nuestra escena y la vida profesional de los escritores que la estamos salvando. (Buero, 2016, 21)

Evidentemente, con «tanta dificultad y tanta limitación y tantas cosas» se refiere a las circunstancias del teatro en España para 1956, sobre la cual se había manifestado en la encuesta titulada «El teatro. Tres dramaturgos opinan», publicada por *La Gaceta Regional* el 1 de enero de 1956. Declara allí:

Económicamente, se desenvuelve muy mal, y esto autoriza, por lo pronto, el empleo de la palabra crisis [...] ¡Ya lo creo que la hay! Primero, económica, puesto que ni siquiera las principales compañías pueden efectuar –como antes se hacía– temporada estable de nueve meses, ni en la mayoría de los casos de tan solo seis. [...] compañías disueltas, las salas cerradas, derruidas o convertidas en cines, las mejores cabeceras de cartel obligadas a suspender o a disolver «a pesar» de sus éxitos, y los numerosos actores en paro forzoso.

Y la crisis, naturalmente, no es solo económica. Todos los componentes del teatro la reflejan: el público, achabacanado en propor-

ciones lamentables, cuando no indiferente; los autores, que en gran parte se ven condenados también al achabacamiento y a la vulgaridad. Espiritualmente, el teatro está tan empobrecido como económicamente. [...] puede salvarse nuestro teatro de sus mayores plagas: la falta de sinceridad, consistencia y valor. [...] nuestra escena padece grave enfermedad, más bien por obstáculos y dificultades externas de expresión y desarrollo, que por falta de interno valor. (Buero, 1994a, 606)

En efecto, el panorama del interior era desolador para unas aspiraciones como las del autor de *Historia de una escalera*, ya que no dominaba una literatura dramática de calidad a causa del «triumfo casi absoluto y exclusivo en los escenarios de un teatro degradado, de un subteatro, que encuentra fácil acomodo entre el público» (Doménech, 1992, 28-29), la presencia de Arniches o Benavente como relleno de cartel y, finalmente, la aparición y el auge del teatro de evasión, el comercial, y el nacionalista. De modo que «¡Ya lo creo que [...] hay!» (Buero, 1994a, 606) una crisis, en el plano económico, reflejada en las compañías desaparecidas o las salas de teatro clausuradas, y, a causa del público, en el plano intelectual y cultural por mantener ese gusto que «parece exigir la trivialidad, la evasión y el simple divertimento» (Oliva, 1989, 81). Este desencanto, en adición a la búsqueda de temas «viables que no sean imbéciles», puede ser lo que une a autor y actor. Ambos buscan una propuesta novedosa que no se asemeje a las tramas frívolas, carentes de profundidad, cuyo propósito es divertir. De esta manera surgió *Una extraña armonía*, obra que, como se verá, critica este teatro depauperado material y cualitativamente.

Esa intención se desarrolla a través de un argumento que, a grandes rasgos, se sintetiza así: Pablo es el regente de El Sótano, un café-teatro «de ínfimo orden, perdido en las callejuelas de peor fama de la ciudad» (Buero, 1994c, 623), donde los tres actores de la casa, Josefina Morón —llamada Fina o «La Sapo»—, Gastón, el *chansonnier* internacional, y Rosita, apodada «La

Muerta» —por su aspecto y porque le «gusta la muerte» (Buero, 1994c, 634)—, realizan diferentes representaciones de una pésima calidad. Pablo recibe la visita de Marina, su expareja, cuyas intenciones serán claras: quiere retomar la relación que antes los unió, pero Pablo terminará fingiendo una atracción hacia Lucía, su empleada, para que Marina le deje en paz. Esta última verá su orgullo dañado y tratará de destruir poco a poco el mundo de Pablo, haciéndole ver que todo es una mentira que se ha creado y que ella puede hacerle feliz. Sus acciones traerán como consecuencia final el suicidio de Rosita.

2. Buero y las máscaras grotescas

Buero fue un escritor muy consciente de la teoría clásica de los géneros y algunas de sus obras dialogan muy inteligentemente con ella, dando resultados de gran interés. Por otro lado, admite ser un autor de carácter trágico que trata de responder a las preguntas sobre la conciencia y los problemas humanos, si bien su concepción de la tragedia es muy personal, lo que hace necesario acudir a las ideas del autor para entender la tipología de *Una extraña armonía*.

Según explica en la entrada relativa a «La tragedia», en *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*, editado por Díaz-Plaja, en 1958, Buero concibe el género partiendo de dos conceptos fundamentales: la catarsis y la esperanza. Si, por un lado, la catarsis aristotélica es la purgación de las pasiones de piedad, o compasión, y terror (Aristóteles, 1978, 145), Buero Vallejo admite este planteamiento del filósofo, aunque añadirá que esta acción no puede ser inmediata: la catarsis debe dar lugar a una reflexión a largo plazo, nunca instantánea. Por ende, lo que el público va a ver desencadenará, no «la espontánea reacción de gritar: “¡Maldita sea la guerra!”» (Buero, 1994b, 638), sino la meditación sobre los problemas éticos, existenciales o políticos por los que pasa el ser humano, desembocando en unas conclusiones que deben «forzarnos a decir con el corazón, la sangre, los huesos y el alma: “¡Tremenda cosa es la guerra!”» (Buero, 1994b, 638). En el caso

de *Una extraña armonía*, el fragmento reproducido a continuación refleja perfectamente esta idea:

PABLO.— ¡Piedad por estos desdichados y por la agonía de sus vidas! ¡Piedad por Rosita, y por todos! (*Suspira y se aparta.*) Al principio te tuve miedo. Aún no sabía lo fuerte que era. Y te callé mi gran piedad por ellos, mi amor doloroso por su desventura, por temor a que me convencieses de que solo era una debilidad mía... Pero no era debilidad, sino fortaleza. [...] ¡Ellos son mejores que tú! ¡Mil veces más bellos que tú!... Sin alarde, todos los días, se ayudan y se compadecen... Son delicados, abnegados los unos para los otros... (*Baja la voz.*) Y por eso con ellos, solo con ellos, es posible encontrar la extraña armonía, el invencible amor que todos buscamos... Porque en un mundo amargo y cruel como este, solo pueden encontrarse en la piedad y en el dolor.

MARINA.— (*Colérica.*) ¡No me equivoqué! Solo eres un inadapado, un enfermo.

PABLO.— (*Inconmovible.*) En un mundo como este, los enfermos sois vosotros, los que os adaptáis. (Bueno, 1994c, 689-690).

En este diálogo, Pablo le está confesando a Marina que, si ha continuado en El Sótano, local que este mismo regenta, fue por un sentimiento muy fuerte de piedad y compasión hacia quienes ya estaban allí trabajando como artistas: Josefina «La Sapo», Gastón, y Rosita. Cada uno cuenta con su propia historia personal: Fina no se avergüenza en reconocer que antes de entrar en El Sótano era una prostituta; Gastón, nombre artístico de Celestino González, es el verdadero padre de Lucía, la camarera, algo que jamás le contará y, por último, Rosita, «una pobre desquiciada» a la cual «[t]odo se le ha negado: es hospiciiana, y de sus padres ignorados ha heredado una salud muy averiada. Ni quiere ni

puede casarse. Tampoco es guapa» (Buero, 1994c, 683). Pese a ello, todos se apoyan mutuamente; están unidos en su desgracia por la comprensión de los unos hacia los otros.

En *El Sótano* nadie es más que nadie, motivo que ha convencido a Pablo para quedarse, rechazando los planes de Marina de llevarlo a un mundo al que no quiere adaptarse por primar en él el egoísmo y el sentimiento de superioridad. Aquí radica la tesis sobre la que se debe reflexionar: es necesaria la piedad para con los desgraciados y así encontrar la «extraña armonía» que da título a la obra; el equilibrio o la paz universal en la que todas las personas son dignas e iguales y que, sin embargo, no se va a conseguir en las sociedades contemporáneas, corrompidas por el dinero y que condenan a quienes no logran adaptarse. El receptor, a medida que se conocen las acciones de Marina se compadece por el dolor que causa, pudiendo reflexionar sobre el daño generado por la ausencia de misericordia hacia los más desfavorecidos, y lo importante de revertir esa actitud.

Por otro lado, y tal vez es lo realmente innovador en el pensamiento bueriano, debe tenerse en cuenta la idea de una tragedia de «carácter abierto, en cierto modo optimista, y desde luego, esperanzado» (Doménech, 1993, 39-40) sobre la base de los problemas del presente que han dado pie a la catarsis y su correspondiente reflexión, porque es tanto «la justificación metafísica del mundo» como «la solución terrenal de los dolores humanos» (Buero, 1994b, 648). Este no es un planteamiento resolutivo de los conflictos humanos; al contrario, es un enfrentamiento de los personajes con sus problemas para derivar en dudas, posibilidades y opciones, pues «[e]l dramaturgo, lejos de insistir en que compartamos consuelos semejantes, prefiere siempre dejarnos en una incertidumbre ambigua» (Dixon, 2001, 47). Sin embargo, esto no se observa de manera tan clara en la obra que se estudia, en la que poco ayuda su conclusión:

PABLO.— [...] Nos vamos ahora mismo. Al encuentro de la pobre Rosita... que estará aguardándonos ya, tendida

sobre las piedras del muelle. Pero antes... estaos así, conmigo, un momento. Como aquella vez que os dije: gracias. Y protegedme... Protegedme del recuerdo... con vuestra piedad. (Buero, 1994c, 693)

El final es cerrado y determinante; no se afronta de forma positiva el futuro, sino que se produce una aceptación del presente. Se confirma lo desarrollado en el monólogo anterior: la piedad protege al individuo de las injusticias que le reprimen. Si Pablo es compasivo con los actores y actrices de *El Sótano*, es porque, gracias a esa actitud, recibió la «justificación metafísica del mundo»: la salvación, la verdad, la belleza o el amor residen en la aceptación entre seres humanos sin ningún tipo de barrera que la impida.

Con todo, un asunto adquiere destacado relieve a lo largo de la obra: la falsedad, el fingimiento, la verdad oculta tras una máscara... Tanto es así que incluso el efecto catártico sucede cuando las cartas están boca arriba; dicho de otro modo: el mensaje de Pablo acerca de la piedad sale a la luz cuando ya se ha desvelado una verdad que había permanecido oculta. En consecuencia, debe atenderse al género de *Una extraña armonía* en otros términos: es tragedia, sí, pero la ausencia de la esperanza, la resolución del conflicto en clara dependencia de la piedad como pilar de la humanidad y, en palabras de Pablo, «La verdad de que yo no te hablé por pudor y que está detrás de esa falsa verdad desilusionada que tú has desenmascarado» (Buero, 1994c, 689), hacen viable la hipótesis de su proximidad a la tragedia grotesca de Carlos Arniches.

Ramón Pérez de Ayala, en su reseña de *¡Que viene mi marido!* (1918), de Arniches, recogida posteriormente en *Las máscaras* (1917-1919), da una definición sobre los personajes realmente precisa si se aplica a los habitantes de *El Sótano*:

clasificaremos como almas grotescas aquellas en que las formas superiores de la conciencia aparecen implicadas, apenas nacies y

casi absorbidas en las formas interiores del instinto; almas oscuras que en vano se afanan hacia la claridad; pequeños monstruos inofensivos, porque ni el instinto ni la inteligencia están lo bastante deslindados para determinar acciones violentas. En estas almas hay un asomo de conciencia, que es lo que de ellas sale al exterior; pero la conciencia está reintegrada en el instinto, que es el móvil recóndito y confuso de los actos que ejecutan. (Pérez de Ayala, 1948, 297)

En definitiva, el personaje grotesco siente deseos de enseñar y compartir su verdad, su realidad, pero siempre hay algo o alguien que, de hacerlo, le hará daño. Sus mentiras son puro instinto de supervivencia ante una sociedad que lo doblegaría de conocerse algún día lo que realmente es. Si, por ejemplo, don Gonzalo, el hermano de Florita, la protagonista y víctima de las bromas de Numeriano Galán y la demás comparsa del Casino en *La señorita de Trevélez* (1916), acaba declarando:

DON GONZALO.— Sí, Marcelino, sí; hasta el ridículo. Un ridículo consciente, que es el más triste de todos. Yo, y perdonadme estas grotescas confesiones, yo me tiño el pelo; yo, impropriamente, busco entre la juventud mis amistades. Yo visto con un acicalamiento amanerado, llamativo, inconveniente a la seriedad de mis años. Y todo esto, que ha sido y es en el pueblo motivo de burla, de chacota, de escarnio, yo lo he padecido con resignación y lo he tolerado con humildad, porque lo he sufrido por ella. (Arniches, 2017, 160),

Gastón, cuando descubre las intenciones de Pablo de casarse con Lucía, se expresa de forma similar, tal y como se observa en el siguiente diálogo:

GASTÓN.— (*Suelta a Pablo, jadeante.*) Mi hija, idiotas... ¿Cómo no lo habéis comprendido antes? (*Se aparta hacia el primer término. Fina y Pablo se miran. Una pausa.*)

- FINA.— (*Dulce.*) ¿Por qué lo ocultabas?
- Gastón.— (*Baja la cabeza.*) Es una historia que me avergüenza... Me porté mal con mi mejor amigo. Le engañé cínicamente durante años... Preferí que Luci no supiese su verdadero origen. Y además... no quería que viese en mí a su padre. (*Se le quiebra la voz.*) En mí: a un payaso sin dignidad y sin talento. (*Reacciona y los mira*) Pero esto lo vais a olvidar, ¿eh? Esto Luci no debe saberlo nunca. ¡Nunca! (Buro, 1994c, 681).

Don Gonzalo termina admitiendo que sus acciones son impropias de un hombre de su edad, y no le preocupa, porque todo lo hace por su hermana. Subyace, pues, un sentimiento de protección hacia alguien que considera más débil ante la sociedad y se impone la condición casi fantochesca porque es el único medio para evitar la agresión a Florita, pese a ser plenamente consciente de ocultarle su verdad con otra máscara y de que la gente les atacará por esa condición de enmascarados que no reconocen lo que son y no se adaptan. Por su parte, Gastón hace lo mismo: esconde a Celestino bajo la máscara de su propio personaje, Gastón, para explotar su único talento, cantar, y así, a costa de recibir más risas que ovaciones, cuidar de Lucía, su verdadera y nunca reconocida hija, a la cual engañó diciéndole que sus padres eran unos compañeros del teatro que fallecieron durante un bombardeo en la guerra, con el propósito de que ignore que su padre es alguien que se deja humillar por dinero. En realidad, todos los personajes están provistos de una máscara, una coraza que les protege de la sociedad hasta el momento último en que es destruida para sacar a la luz la verdad. Siguiendo a Bergamín en «Reencuentro con Arniches o el teatro de la verdad» (en Ruiz Ramón, 1995, 46): «El teatro grotesco de Arniches radica en su autenticidad, su verdad dramática, en esa máscara que, paradójicamente, desenmascara lo humano al transparentarlo, porque lo profundiza y amplía para los ojos y los oídos: para su entendimiento». Por ende, hay un contraste

entre lo externo y lo interno de cada miembro de El Sótano: todos fingen ser quienes no son, cambian de nombre y aspecto, se disfrazan y adoptan el papel grotesco incluso a sabiendas de su ridícula condición.

En esta línea, Luciano García Lorenzo indica que, en las tragedias grotescas, «Arniches ofrece un mundo donde el autor parece sufrir tanto como sus caricaturizados y grotescos personajes, invitando al espectador a que si no puede hacer justicia a lo menos sienta compasión y, si está en sus manos, haga caridad» (1975, 38). Buero ha creado una tragedia grotesca que, de nuevo, genera la compasión reflexiva en sus lectores y elucida que la benevolencia abrirá las puertas a un mundo mejor. Como comenta Gastón: «Y nos abrazaste muy fuerte, sin mirarnos... Y dijiste una sola palabra: "Gracias". Y nosotros callamos, también muy alegres porque te comprendimos. Porque, como tú, estábamos contentos de alentar y de vivir juntos, en tan buena armonía» (Buero, 1994c, 661).

3. *Una extraña armonía en la producción bueriana*

Una extraña armonía contiene elementos ya activos en *Historia de una escalera* o *El terror inmóvil*, aunque con notabilísimas diferencias que los vuelven más complejos, e, igualmente, supone un interesante antecedente de *El concierto de San Ovidio* (1962), *El tragaluz* (1967), o *Misión al pueblo desierto* (1999).

3.1. *El triángulo amoroso*

Una extraña armonía articula gran parte de su trama sobre el triángulo amoroso que se forma entre Pablo, Lucía, y Marina, una mujer que aparenta ser una clienta más, pero de la que no tardará en descubrirse su antigua relación con el primero y sus intenciones de matrimonio. Pronto se advierte que sus relaciones interpersonales no serán sentimentales, sino guiadas por el egoísmo y los intereses. Esto no es nuevo en la producción bueriana, y, si se atiende a *Historia de una escalera* (Fernando, Carmina y Elvira) y *El terror inmóvil* (Álvaro, Luisa y Clara), se comprobará

que los tres títulos presentan bastantes similitudes y, al mismo tiempo, profundas diferencias.

En primera instancia, todos los tríos tienen una estructura semejante: hay un integrante central en torno al cual pivotan los dos restantes. Su génesis, por otro lado, es siempre la misma: esta persona nuclear comienza una relación potencialmente sentimental con alguno de los miembros, pero, por vicisitudes de la vida, el primero abandona al segundo y lo cambia por una tercera persona, cumplidora, no de unas expectativas amorosas, sino económicas o personales. Así se percibe en las uniones de Fernando-Carmina-Elvira, Álvaro-Clara-Luisa y Pablo-Marina-Lucía. Lo que ocurre en *Historia de una escalera* y *El terror inmóvil* es, sustancialmente, de similares características en cuanto a forma y contenido, y ambas relaciones, salvando las distancias, pueden explicarse con los siguientes términos con que Francisco Ruiz Ramón se refiere a Fernando, Elvira, Carmina y Urbano:

Lo mostrado por Buero es, a nuestro juicio, ese poder del hombre para crear —positiva o negativamente— su propio destino, poniendo así de relieve la interna conexión dialéctica entre libertad y destino. Naturalmente [...] la elección hecha por los cuatro personajes principales, a contrapelo de la autenticidad, determina como consecuencia toda una cadena de acciones y omisiones que van envenenando progresivamente sus mutuas relaciones, establecidas como están en la falsedad y en el compromiso. La inautenticidad les ha conducido a la infelicidad (1995, 343).

En efecto, Fernando y Álvaro fueron libres de romper con Carmina y Clara, sus respectivas primeras parejas y con las que mantenían un proyecto de futuro. Pero esta misma capacidad de decisión que los llevó a «enamorarse» de Elvira y Luisa los convertirá en infelices, porque todo lo que esperaban obtener se vio impedido por esa mentira con la que iniciaron sus matrimonios, que derivó en la desilusión y la frustración. Ambos varones abandonarán a quien se supone es su verdadero amor para

obtener, a cambio de unos fingidos sentimientos, una solución a sus problemas, por lo cual terminarán pagando y sufriendo. A este respecto, en *Una extraña armonía*, sucede algo parecido entre Pablo, Marina y Lucía, si bien se invierten los papeles: Pablo es el abandonado y Marina, quien abandona. Así se percibe en el siguiente fragmento:

MARINA.— Escucha, Pablo. Hace ocho años me porté mal contigo, lo reconozco. Te dejé y me casé con Julio. (*Suspira.*) Entonces yo era una chica bastante tonta y tú me ofrecías unas perspectivas tan oscuras...

PABLO.— ¿Oscuras? No. Modestas, simplemente.
[...]

MARINA.— Tienes que comprenderme. Inquietabas a la sensata burguesita que era yo entonces. Y Julio me pareció un chico sencillo y normal, capaz de fundar un hogar tranquilo, sin genialidades ni rarezas... Cualquiera mujer habría hecho lo mismo.

PABLO.— Sobre todo, teniendo en cuenta que Julio estaba cargado de millones. (Buro, 1994c, 645-646).

Marina le confiesa a Pablo, su expareja, los motivos de una ruptura que no deja de ser, en última instancia, una cuestión económica y de clase. El materialismo también mueve a Fernando en *Historia de una escalera*, y a Álvaro en *El terror inmóvil*, con la diferencia de que ninguno de los dos pertenece a las clases altas, a cambiar de pareja. Luego llega el momento de la verdad, desvelándose que no todo iba a ser tan fácil como ellos pensaban, pues Fernando deberá aceptar la frustración de Elvira por haberse dejado engañar por «el cuento que colocabas a todas» (Buro, 2011a, 84), en tanto que Álvaro vivirá con una esposa destruida anímicamente y una expareja que, además de haberse convertido en su cuñada, le manifestará constantemente un odio cerval por lo que le ha hecho.

¿Cómo se presenta esta penitencia que tienen que pagar los egoístas en el caso concreto de Marina? Se da a conocer

implícitamente en tres ocasiones: 1) cuando confiesa que el dinero obtenido por su matrimonio no dio sentido a su vida; 2) al decir que se quedó viuda, se sobreentiende que muy pronto; y 3) hacia el final de la obra, de la mano de Jacinto, su acompañante, quien explica a Pablo cómo es ella en ese momento y qué es lo que ha venido a hacer en El Sótano:

JACINTO.— Mire, yo sé de usted bastante más que usted de mí. Por ella, naturalmente. La indiscreción es otra de las..., digamos, cualidades que la caracterizan. Usted es para ella ahora un capricho. El último... por el momento. [...] Hace tiempo que Marina ha dejado de ser la que usted conoció. De aquella solo queda la terquedad, la obstinación para salirse con la suya. Ahora quiere recobrarlo a usted, pero solo le guía la vanidad de añadir a su lista una pieza que no cobró entonces... Pronto se cansaría. Mientras que a usted, por lo que puedo suponer, quizá le afectase demasiado. (Bueno, 1994c, 672-673).

Gracias a sus palabras es posible crear un perfil psicológico de la Marina que quiere reencontrarse con Pablo ocho años después de terminar su relación. Quizá en el pasado sintió un amor verdadero y, simplemente, fue cegada por el afán de mantener su vida ajustada a sus altas expectativas, pero esto la ha convertido en alguien únicamente capaz de ver a las personas como un objeto valioso que incluir en una colección que llena ese vacío existencial. La deuda moral que debe pagar por preferir la bonanza económica a sus verdaderos sentimientos es su infelicidad, a la que se une una temprana viudez que desembocará en la incapacidad de sentir cualquier afecto, encastillada en su realidad bajo el tamiz del egoísmo y la codicia. No es baladí que Pablo sea «una pieza que no cobró entonces»: es la presa que desea cazar para añadirla a su lista de mujer «caprichosa y alocada» que piensa que las personas son comercializables. Y así se

percibe en la siguiente cita, donde Marina esgrime sus argumentos para convencer a su antiguo novio de que regrese a su lado y triunfar así sobre Lucía, su rival:

MARINA.— (A Lucía.) Yo también le quiero, señorita. Pero lo que hace falta ver ahora no es quién le quiere más, sino lo que sería para él más beneficioso. Yo puedo dárselo todo... [...] ¡Yo puedo dártelo todo! No solo la posición que mereces y la vida que no has vivido, sino una compañía adecuada para ti; porque la compañía solo es grata entre seres igualmente educados... (A Lucía.) Pero usted, señorita, ¿qué puede ofrecerle? (Buro, 1994c, 687).

Marina es incapaz de escapar de esa burbuja burguesa y de su sistema de valores; lo único que ha aprendido a valorar es el dinero y todo lo que con ello se puede lograr, alcanzando, en el lugar de las metas fijadas, un estado de desilusión y desconcierto emocional que le impide «todo contacto auténtico con los demás» (Dixon, 2001, 40).

El siguiente vértice de este complejo triángulo es Pablo, quien presenta una particularidad notable y que le diferencia por completo de sus homólogas Clara y Carmina. Normalmente, Buro coloca el foco en el personaje que abandona el noviazgo, en tanto que del destino de las abandonadas se sabe poco o de forma parcial. Sin embargo, en *Una extraña armonía* sucede al revés: el abandonado recibe todo el protagonismo. Asimismo, destaca también el hecho de que nunca ha iniciado una nueva relación con otra persona cercana a su expareja, a diferencia de Carmina, casada con Urbano, el amigo de Fernando en *Historia de una escalera*, o Clara, quien contrae matrimonio con Regino, el hermano de Álvaro, en *El terror inmóvil*. Pablo lleva el dolor con resignación y decide entregarse por completo a su trabajo como gerente de El Sótano, intentando olvidar a Marina. Y esta nueva situación vital, de soledad y procurando curar sus heridas, le hace

plenamente feliz por el descubrimiento de un mundo alejado de lo que su novia le proporcionaba, que le permite dar sentido a su existencia. Así se percibe en este parlamento:

PABLO.— (*Frío y sonriente.*) Por favor, nada de melodramas. Te lo advertí antes. Este sótano es mío y no es el lugar horroroso que tú dices. Es, simplemente, uno de los lugares donde se encuentra la verdad de la vida. [...] Al principio me hiciste mucho daño. Al muchacho difícil y complicado, tal vez demasiado sensible y débil que era yo entonces, le hiciste mucho daño. ¡Y, al mismo tiempo, un gran bien! Me pusiste de golpe y para siempre en la verdad; en la dura verdad de la vida. (Buero, 1994c, 647).

Esta es la respuesta a la proposición de matrimonio de Marina, otra estrategia con la que procurará conseguir su premio. Él se percata de que existe amor, pero no se advierte en sus palabras signo de odio o de desprecio, tal y como ocurre con Clara en *El terror inmóvil*: «Y a ti te desprecio porque eres frío, cruel, reservado... Ni te quiero ni te he querido...» (Buero, 1979, 46), o con Carmina en *Historia de una escalera*: «¡No quiero! Tenía que decírselo. (A FERNANDO.) ¡Has sido un cobarde toda tu vida! Lo has sido para las cosas más insignificantes... y para las más importantes» (Buero, 2011a, 119). Evidentemente, se trata de un reproche por su desaparición repentina durante tanto tiempo, pero el tono es, más bien, cercano al del agradecimiento por haberlo hecho, porque se libró de un mal influjo. Esta es la particularidad de Pablo: es un abandonado conforme con la vida que le ha tocado llevar tras la separación, y no como Clara o Carmina, dominadas por un sentimiento frustrado. Pese a todo, que Pablo transmita esa plenitud anímica y que decida cuidar a quienes ya habitaban El Sótano no quiere decir que sea extremadamente bondadoso por naturaleza, ya que la generosidad y el afecto que siente por sus empleados se ven contaminados por el egoísmo

cuando decide casarse con Lucía.

Cumple, pues, preguntarse cuál es el papel de Lucía en esta trama. Desde el cuadro segundo, Fina constata que Lucía está enamorada de su jefe, de modo que, junto con Gastón, hará todo lo que en su mano esté para conseguir la unión: «¡Él tiene que querer a Luci, a Luci! Y tú... ¡Y tú tienes que ayudar a que la quiera! ¿No comprendes que es lo mejor?» (Buero, 1994c, 663), le dice La Sapo a su compañero, con el fin de evitar que Marina consiga sacar a Pablo de allí, dejándoles solos. Su figura es equiparable, entonces, a la de Luisa o Elvira, las mujeres que sustituyen a Clara y Carmina, si bien existe, de nuevo, un aspecto diferenciador, pues es el abandonado quien comienza la nueva relación para alcanzar un objetivo en tanto que la otra parte se queda sola. ¿Y a qué interés responde Lucía? La respuesta es sencilla: al de Pablo. Su explicación se encuentra en este diálogo, primero entre Rosita y Pablo, finalmente entre este y Lucía, situado hacia el final del primer acto:

ROSITA.— Porque tú sí lo necesitas... Porque, aunque nosotros seamos para ti como una familia, necesitas fundar tu verdadero hogar [...] No con la mujer que ames de veras, claro. Pero sí con alguien que te quiera bien... Con otra que te cuide y que solo viva para atender-te... [...] Con Luci, por ejemplo. [...] Te adora y es una buena chica. Te salvará de muchas cosas... (*Suspira.*) Y no te impedirá el seguir amando en secreto.

[...]

PABLO.— Luci: lo que te voy a decir va a sorprenderte. No creo que te desagrade, pero reconozco que es precipitado y no sé cómo explicártelo... [...] ¿Quieres casarte conmigo? (*Ella baja la vista y se separa un poco. Lo esperaba.*) He comprendido que eres tú, Luci, la mujer ideal para mí. [...] Tú, Luci. Tú solamente... Tú, que eres bonita y abnegada. Tú, que me quieres... y que sabrás hacerme feliz. [...]

- LUCÍA.— Pero tú... ¿me quieres?
- PABLO.— [...] Quizá me quieras tú más que yo a ti. Esa es tu superioridad en este momento. Pero sí sé que te necesito. Perdona este egoísmo mío y repáralo tú con tu abnegación. [...]
- LUCÍA.— [...] ¿Me dejas que también yo te pregunte algo? [...] ¿Tiene algo que ver lo que me propones... con la visita de esa señora que se acaba de ir?
- PABLO.— (*Triste.*) Y si fuese así... ¿Me rechazarías? (*A ella se le nubla la cara: ha comprendido. Se acerca.*)
- LUCÍA.— No, Pablo. Yo no te rechazo. (*Se refugia en su pecho.*) Yo seré feliz si puedo ayudarte, y procuraré ayudarte... en todo. (*Pablo la besa, conmovido.*)
- PABLO.— Eres mejor aún de lo que yo pensaba. (*Se separa.*) Bien. ¡Tenemos que anunciarlo! [...] Pero no con esa cara, nena... ¡Tenemos que estar alegres, estamos alegres! Vamos, sonríe... La noticia no es para menos.
- LUCÍA.— (*Con triste sonrisa.*) Estaré alegre, no te preocupes. (Buero, 1994c, 655-656)

Todos son conscientes del amor que Lucía siente por su jefe, y este simplemente la utiliza para enfrentarse a Marina, justificando que no puede casarse con ella por el hecho de hacerlo con Lucía, que es la viva imagen de la mujer servicial, cuyos sentimientos la incapacitan para ver más allá de la realidad. De no estar enamorada o, en su defecto, bajo la presión de Fina, La Sapo, lo más probable es que nunca se sometiera a ese hombre o, de terminar haciéndolo, jamás fingiría una felicidad que no tiene. En *Historia de una escalera*, Elvira no aparenta amar a Fernando, al contrario, en más de una ocasión se encara con él. Lucía se aproxima más en este punto a Luisa en *El terror inmóvil*, mujer anulada por su marido y que, aun así, trata siempre de justificarlo y defenderlo ante el aborrecimiento de los demás, en un intento de recuperar alguna ternura de un matrimonio decadente. De hecho, y lo más destacable de todo, Luisa y Elvira no saben qué

les depara el futuro al entregarse a Álvaro y Fernando, respectivamente, pudiendo tratarse de un amor inocente, mientras que Lucía es plenamente consciente de que es utilizada. Su amor no es cándido; es ciego porque, a sabiendas de que Pablo la quiere únicamente para justificar el rechazo a Marina, cede al chantaje emocional. Si Fernando y Álvaro convirtieron a esas mujeres en víctimas de su egoísmo, Pablo hará exactamente lo mismo, cuando no en un grado superior, pues victimiza a Lucía con su miedo a enfrentarse a la realidad presente, que es asumir que continúa enamorado de Marina y debe negarlo para mantener su *statu quo*.

3.2. *El gran espectáculo filantrópico*

En 1964, Buero Vallejo escribe *La doble historia del doctor Valmy*, donde se encuentran muchas de las técnicas dramáticas que aparecerán tres años más tarde en *El tragaluz*. Teniendo en cuenta esto, resulta importante mirar *Una extraña armonía* en sus vínculos con la producción bueriana, pues hay en ella ciertos elementos que parecen anunciar el tema principal de lo que será *El concierto de San Ovidio* en 1962 y, más concretamente, al objeto de denuncia del acto segundo, el correspondiente a la actuación musical de la orquestina de ciegos organizada por Valindin: la actitud de las sociedades capitalistas, cuyas clases dominantes denigran hasta el extremo a las bajas con tal de sentirse superiores.

En *Una extraña armonía*, la primera referencia se manifiesta en su comienzo, cuando se caracteriza, tras dar un pequeño indicio sobre los intérpretes Fina, Gastón y Rosita, el tipo de clientes que recibe El Sótano:

Como no tardaremos en comprobar, son tres desdichados a tono con la cochambre y el mal gusto de «El Sótano», y, tal vez por ello, gozan de una discreta pero ininterrumpida asistencia de turistas, gente de dinero y curiosos de toda laya y de paladar estragado, ávidos de espectáculos soeces o disparatados (Buero, 1994c, 623)

A ese café-teatro que es El Sótano acuden solo quienes están

buscando un espectáculo único y diferente con el que entretenerse y evadirse, tal como sucede en la barraca de Valindin, cuyo público «permanece cubierto, ríe y charla en las mesas», compuesto por «dos damiselas de medio pelo y un pisaverde, [...] y un matrimonio burgués» (Buero, 2011b, 121). Por más que los términos suavicen sus intenciones, al final terminará siendo el mismo: gente de dinero buscando amenizar su tarde con extravagancias únicas, o así los presenta el maestro de ceremonias en *El concierto de San Ovidio*:

VALINDIN.— *(Al público.)*

«¡Si sois de los que entienden y nada les contenta, venid y convenceos de la gran novedad!

En ninguna otra parte, salvo aquí, se presenta y tan bello espectáculo nunca vio la ciudad.

Ved los músicos ciegos en lo alto de su trono, que orgullosos y alegres os quieren enseñar lo bien que rivalizan por dar mejor el tono

¡a las canciones que todo París va a escuchar!» (Buero, 2011b, 119)

Valindin neutraliza bajo esa alusión a «los que entienden y nada les contenta» el verdadero propósito: que el público se ría y pague por volver a hacerlo. Esa humillación es vendida como un acto filantrópico y exclusivo en todo París, convirtiéndose en una estrategia de publicidad que genera más inquietud y expectación. Esto no ocurre en *El Sótano* porque, amén de los indicios sobre su condición y calidad, se explicita que la gente sabe a ciencia cierta qué se encontrará, de modo que asiste con el objetivo de satisfacer su necesidad de divertirse con los desheredados, cuestión que será reiterada por Pablo en los siguientes términos, tan cercanos a las palabras de Valindin:

PABLO.— [...] Solo puedo ofrecerte ya el espectáculo de este sótano y de sus fracasados sin remedio, que la gente de

dinero como tú viene a ver porque se le antojan pintorescos a su paladar estragado... La Sapo, El Insuperable y la Muerta. Tres desventurados sin ilusiones que fingen ante vosotros la ilusión, para que os riáis. (*Ríe.*) Es un espectáculo único. En toda la ciudad no encontrarás nada semejante. Ni en París tampoco, porque a las cuevas de allí les sobra literatura, y estos pobres no tienen ninguna. Hay otros lugares donde el público exige. Pero aquí sabe de antemano que no vale exigir. Y aplaudís, aplaudís siempre, pero no porque os dé lástima, sino porque os da risa... (Buero, 1994c, 648)

En comparación con el de Valindin, el mensaje se manifiesta más claro: es un *show* inigualable. ¿En qué sentido son extraordinarias las propuestas de Valindin y Pablo? La singularidad nace de lo que se pretende con la función *per se*: que la gente pudiente —«los que entienden», como dice Valindin— se divierta a costa de la humillación de quienes consideran inferiores por ser como son, ciegos en un caso, «desventurados sin ilusiones» en el otro. Ambos públicos buscan reírse con esa humillación, oculta en lo más hondo de esas actuaciones frívolas porque tienen el poder y la capacidad para ello, mientras que los abochornados siguen aceptándolo porque es su medio de subsistencia; unos «saben que son patéticos, y no les importa» (Buero, 1994c, 648) y otros «continúan su murga» (Buero, 2011b, 125), pero todos viven de su público porque hay gente que así lo quiere, y lo hacen para ganar algún dinero, por mísero que sea, con el que sobrevivir. *Una extraña armonía* explora, pues, los límites de la degradación de la dignidad humana por propio instinto de supervivencia, algo que con una mayor profundidad se llevará a cabo en *El concierto de San Ovidio*.

Pero su vinculación con el drama histórico no concluye aquí. Jacinto, el acompañante de Marina, explica que el público se ríe de ellos por saberse superior, cuando en realidad es al revés: los actores conocen que, en el fondo, quienes van a verlos son igua-

les o inferiores a ellos si cabe. Este hombre apunta que «fingen su excentricidad para impresionar a los clientes o para hacerlos reír, pero, en el fondo, son ellos quienes se ríen de nosotros» (Bueno, 1994c, 638), y Pablo le secunda, porque «no sabéis que nosotros os despreciamos mucho más, desde nuestra verdad» (Bueno, 1994c, 648); por su parte, Valentín Häuy se les unirá tiempo después, al decirle a David, el protagonista de *El concierto*, «¡He dicho que si vierais, el público sería otro espectáculo para vosotros!» (Bueno, 2011b, 125). Ambas obras coinciden en la denuncia de la bajeza moral de determinados sectores sociales que con su dinero se proponen maltratar a quienes juzgan inferiores y reivindican la altura moral de quienes se atreven a ser vejados para salir adelante.

3.3. *El metateatro*

Luis Iglesias Feijoo (1981, 345) explica sobre *El tragaluz* que «permite verificar la continuidad creadora de Bueno, así como su deseo de profundizar en la vía experimental abierta por *La doble historia*». Pero, como se ha ido viendo, la progresión y la intertextualidad no es privativa de su trayectoria de la década de los 60, pues *Una extraña armonía* presenta, en esta línea, otro rasgo sumamente interesante: el carácter metateatral, aspecto que anuncia un temprano interés por la innovación y la experimentación.

Por otro lado, antes que a *El tragaluz* o *La doble historia*, metateatrales también porque contienen la subida a las tablas de sucesos contados por unos narradores, el metateatro de *Una extraña armonía* es más cercano a la representación dentro de la representación explorada en el segundo acto de *El concierto de San Ovidio*, compuesta por los ensayos y la preparación de los ciegos para, finalmente, actuar y tocar sus instrumentos delante de un público ficticio y real. O, incluso, y salvando muchísimas distancias, presenta semejanzas con *Misión al pueblo desierto* (1999), una representación de la narración leída por la Secretaria del Círculo de Estudios, considerada como una memoria de su antecesora

para ella, una historia ficticia para el Vocal y un hecho verdadero para el Presidente, quien tendrá la última palabra al respecto: «Ya lo verán. Ustedes podrán imaginar incluso lo que ella lea como escenas vividas por actores en un teatro» (Buero, 1999, 12). Las tres coinciden en que aquello que se va a representar (las actuaciones de *El Sótano*, la orquestina de la barraca de Valindin y la propia puesta en escena por parte de actores encarnando a los personajes protagonistas de la narración de la Secretaria) van dirigidas al público ficcional, del cual solo se escuchan las voces y permanece oculto —con la excepción de *El concierto*, porque en la acotación se describe al tipo de espectadores que ven a los ciegos—, pero también van dirigidas al espectador real, ficcionalizándose de este modo el escenario, que pasa a ser parte del espacio escénico de cada obra. El teatro como espacio físico se transforma gracias a esta metateatralidad en ese sótano con un tablado sobre el que trabajan Fina y compañía, en *La Galga Velloz*, la barraca de Valindin y el lugar donde los ciegos tocan su música y, por último, en el salón de actos del Círculo.

Con todo, hay una notabilísima diferencia en su función y en el efecto que Buero Vallejo quiere conseguir. El sufrimiento emocional que padecen los ciegos en el acto segundo de *El concierto* busca causar en el público un sentimiento de impotencia y, por consiguiente, la identificación como opresor de los ciegos, desencadenando la conclusión de que esta «inadmisibile experiencia» (De Paco, 1990, 49) debe detenerse. Por su parte, el objetivo de *Misión al pueblo desierto*, señalado por Mariano de Paco y Virtudes Serrano (1999, XXXIII), es dotar al espectador de la capacidad para juzgar desde el presente las malas acciones del pasado, pudiendo tomar una decisión que el autor entenderá como optimista, pues confía en que el público sepa situarse en contra de «los actos de intolerancia y violencia que el escenario proyecta desde el pasado». ¿Y en *Una extraña armonía*? ¿A qué intereses pretende responder el recurso del metateatro? Aparentemente, a ninguno. No hay mensaje esperanzador ni de denuncia; tampoco parece que exista una reflexión final. Simplemente, es como

si el escritor hubiera querido que los lectores se fijen en un trozo de la vida de estos personajes, actores sobre el escenario de El Sótano, actores en su propia realidad por ocultarse tras sus máscaras y que «pretenden contarse a sí mism[o]s para construir sus propias identidades». (Trecca, 2012, 222).

Sin embargo, aceptar que no hay respuestas a preguntas existenciales, la posibilidad de una mirada optimista hacia el futuro o la creación de nuevas incógnitas sobre la condición humana, resulta ineficaz y, sobre todo, extraño en la producción bueriana. Por lo mismo, cabe volver los ojos de nuevo a la crisis teatral de 1956 mencionada anteriormente. Con todo esto en mente, más ese café-teatro situado en un sótano, «tugurio de ínfimo orden, perdido en las callejuelas de peor fama de la ciudad» (Buero, 1994c, 623) y con unos «“artistas” de la casa» que dan «lamentables espectáculos de aficionados donde criadas de servir, golfos de puerto y ambiguos dependientes de comercio hacen reír al heterogéneo público que el diablo les depara» (Buero, 1994c, 623), se desvela que, efectivamente, hay una intención, pero igualmente metateatral. Aparecen las nefastas condiciones de los actores, sus relaciones con el público que únicamente va a divertirse con chabacanerías, la retroalimentación entre actores y espectadores ficticios y entre los lectores reales que se acercan a la obra, generándose con ello una doble relación: a esas voces del público les hacen reír los espectáculos frívolos, en tanto que el lector está acudiendo a una representación ficticia y, a la vez, a un espectáculo sobre la vida de los personajes dentro y fuera del escenario.

Una extraña armonía es una obra de teatro sobre actores que representan obras de teatro. Como dice John P. Gabriele (2008, 303), «la línea entre realidad y arte es indefinida y fluida» porque los actores reales encarnan a personajes/actores ficticios que, a su vez, tienen sus papeles como protagonistas en espectáculos. Realidad y ficción convergen así en *El Sótano*, y esto es sobre lo que quiere Buero que reflexione su lector: además de mostrar el estado crítico y casi marginal del teatro y sus compañías durante 1956, indaga en la condición del actor en este marco decadente y

de sus conexiones con el público simplista de un teatro comercial.

4. Conclusiones

Para el año de 1956 el panorama teatral español se encontraba en una situación crítica a causa, principalmente, de la escasa calidad de las obras creadas, a su vez, por autores subyugados por un público anclado en la comedia burguesa y en el sainete. Es este clima el que propicia que, tras su vuelta a España desde el exilio argentino, el actor Alberto Closas le encargue a Buero Vallejo una obra que le permita conquistar las tablas españolas con una propuesta situada más allá de los temas o argumentos de salón. Surge así *Una extraña armonía*, que aprovecha todas las herramientas y estilos a su alcance en este momento para canalizar un proyecto de enorme potencial renovador que, por motivos todavía desconocidos, nunca llegó a ver la luz de los escenarios.

Continuando con la estela de *Hoy es fiesta*, Buero escribe un texto que formal y estilísticamente se ajusta a los cánones de su tiempo, pero con unos temas cuya profundidad permite cuestionar la condición del ser humano. Por este camino, *Una extraña armonía* toma de la tragedia grotesca de Carlos Arniches la idea de las máscaras, del personaje que oculta su verdad para protegerse del mundo, y articula una tesis sobre la importancia de la piedad en las sociedades contemporáneas, como llave que abre las puertas de la concordia y la fraternidad.

Sin embargo, el recurso late en el fondo de la elaboración, y reinterpretación, del clásico triángulo amoroso ya percibido en textos anteriores del dramaturgo. Si hasta el momento era habitual que lo conformasen un hombre, sobre quien recae el interés y el peso de la acción, y dos mujeres frustradas —una por abandonada, y la otra, por no ser querida como imaginaba—, en *Una extraña armonía* aparecerá la misma estructura, pero con un importante cambio en cuanto al género, porque el hombre es ahora el abandonado y una mujer quien lo abandona. No obstante, esto no implica la alteración de los roles de género, en donde se verifican las formas tradicionales del teatro grotesco: Pablo, pese a haber sido dejado por Marina, tiene la capacidad de di-

rigir un negocio; encuentra vías para poder mantenerse que le son negadas a una mujer, como le ocurre a Marina, cuyo único destino tras romper la relación, es casarse con otro burgués que la mantenga. Tampoco Lucía se aleja de su condición normativa como mujer, porque encarnará a la esposa abnegada, a la que no se le supone más felicidad que la de contribuir a la de su esposo, lo que en este caso significa garantizar que Pablo pueda rechazar a Marina.

En último lugar, las máscaras grotescas permiten conectar *Una extraña armonía* y *El concierto de San Ovidio*, pues coinciden en la idea de cómo las clases altas humillan a las personas que consideran inferiores, quienes, a su vez, se dejan aplastar con tal de ganar algo de dinero y salir adelante: Fina o Gastón, como los ciegos de *El concierto*, se colocan una careta y realizan sus actuaciones con ella porque comprenden que es la única forma de vivir. Y es al hilo de esta concepción como surge otra singular característica de esta obra: su metateatralidad, con la que Buero Vallejo pretende criticar la miseria económica y cultural del teatro y sus exponentes, su trivialidad y falta de compromiso.

Referencias bibliográficas

ARISTÓTELES (1978) *Poética*. Madrid: Gredos.

ARNICHES, C. (2017) *La señorita de Trevélez*. Madrid: Cátedra.

BUERO VALLEJO, A. (1979) *El terror inmóvil*. Murcia: Universidad de Murcia.

BUERO VALLEJO, A. (1994a) "El teatro en 1956". En Iglesias Feijoo, L. Paco, M. (eds.). *Obra completa II. Poesía, narrativa, ensayos y artículos*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 606-608

BUERO VALLEJO, A. (1994b) "La tragedia". En Iglesias Feijoo, L. Paco, M. (eds.). *Obra completa II. Poesía, narrativa, ensayos y artículos*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 632-660.

BUERO VALLEJO, A. (1994c) *Una extraña armonía*. En Iglesias Feijoo, L. Paco, M. (eds.) *Obra completa I. Teatro*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 621-693.

BUERO VALLEJO, A. (1999) *Misión al pueblo desierto*. Madrid: Es-

pasa-Calpe

BUERO VALLEJO, A. (2011a) *Historia de una escalera*. Madrid: Espasa-Calpe.

BUERO VALLEJO, A. (2011b) *El concierto de San Ovidio*. Madrid: Espasa-Calpe.

BUERO VALLEJO, A. y SOTO, V. (2016) *Cartas boca arriba. Correspondencia (1954-2000)*. Madrid: Fundación Banco Santander.

DÍAZ-PLAJA, G. (ed.) (1958) *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*. Barcelona: Noguer.

DIXON, V. (2001) "La 'irremediable' soledad humana en el teatro de Buero Vallejo". En Paco, M. Díez de Revenga Torres, F. J. (coords.) *Buero Vallejo, dramaturgo universal*. Murcia: CajaMurcia, pp. 39-49.

DOMÉNECH, R. (1993) *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*. Madrid: Gredos.

GABRIELE, J. P. (2008) "Antonio Buero Vallejo, autor posmoderno. El ejemplo de *Misión al pueblo desierto*". En Doménech, F. (ed.) *Teatro español. Autores clásicos y modernos*. Madrid: Fundamentos, pp. 297-308.

GARCÍA LORENZO, L. (1975) *El teatro español hoy*. Barcelona: Planeta.

IGLESIAS FEIJOO, L. (1981) *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Santiago de Compostela: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.

OLIVA, C. (1989) *El teatro desde 1936*. Madrid: Editorial Alhambra.

PÉREZ DE AYALA, R. (1948) "La tragedia grotesca", en *Las máscaras*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, pp. 297-303.

RUIZ RAMÓN, F. (1995) *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.

TRECCA, S. (2012) *Silencios, ecos, voces. El proceso de dramatización en las reescrituras para el teatro de Antonio Buero Vallejo*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.