

**EL MITO DE ORFEO Y EURÍDICE EN *UNA EXTRAÑA ARMONÍA*
(1956), DE ANTONIO BUERO VALLEJO**

**THE MYTH OF ORPHEUS AND EURYDICE IN *UNA EXTRAÑA*
ARMONÍA (1956), BY ANTONIO BUERO VALLEJO**

MIGUEL SANTOS CUESTA
Universidad de Oviedo

RESUMEN:

En primer lugar, contextualizo *Una extraña armonía* (1956), pieza apenas analizada de Antonio Buero Vallejo, atendiendo al intento autorial y el proceso de escritura.

En segundo lugar, partiendo de las reflexiones del autor acerca de la desmitificación y la creación de nuevos enfoques en torno a los mitos clásicos, ahondo en la reformulación de la historia de Orfeo y Eurídice a través de Pablo y Marina, los protagonistas, la cual, pese a su novedad en el intercambio de los papeles masculino y femenino, mantiene los roles de género tradicionales.

PALABRAS CLAVE:

Teatro español del siglo XX, Antonio Buero Vallejo, mitología clásica, Orfeo y Eurídice, roles de género

ABSTRACT:

Chiefly, I contextualize *Una extraña armonía* (1956), barely analyzed play by Antonio Buero Vallejo, considering the authorial intent and the writing process.

Secondly, starting from the author's ideas on the desmystification and the creation of new approaches around classical myths, I delve into the reformulation of the story of Orpheus and Eurydice through Pablo and Marina, the main characters, reformulation that, despite its novelty in exchanging male and female roles, maintains traditional gender roles.

KEYWORDS:

20th century Spanish theatre, Antonio Buero Vallejo, classical mythology, Orpheus and Eurydice, gender roles

1. Texto y contexto¹

La producción dramática de Antonio Buero Vallejo ha sido estudiada con desigual interés por parte de la crítica: mientras que algunas de sus obras –como *Historia de una escalera* (1949), *El tragaluz* (1967) o *La Fundación* (1976)– han recibido una atención preferente, otras –así, *Lázaro en el laberinto* (1986) o *Música cercana* (1989)– han sido analizadas con moderación, en tanto que un reducido grupo ha pasado casi inadvertido para los especialistas. Esto último sucede con *Una extraña armonía*, escrita en 1956, mas publicada en 1994 en el primer tomo de la *Obra completa*, y sobre la que, salvo estudios relativamente recientes y de perspectiva parcial, no existen trabajos académicos.

La correspondencia entre el escritor y su amigo Vicente Soto, publicada por el profesor Domingo Ródenas en un volumen titulado *Cartas boca arriba* (2016), suponen una herramienta imprescindible a la hora de rellenar las lagunas en torno a esta pieza, aludida en una carta fechada el 9 de diciembre de 1956, en la que Buero comenta 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. (Buero, 2016: 22)

El interés de este fragmento reside en dos cuestiones: la concepción de *Una extraña armonía* y la referencia temporal del “18 de enero”. Sobre la primera, Buero explica cómo se trata de una petición por Alberto Closas, convirtiéndola, quizá, en la única obra del corpus bueriano hecha por encargo. Esto genera, a su vez, una situación muy particular, pues Closas, actor propio de la comedia burguesa, harto de este tipo de teatro, busca “que le vean aquí en el género dramático” y, a tal fin, acude a Buero Vallejo con el propósito de que le escriba “*un drama*”. Los motivos del actor se explican por la posición del dramaturgo, ya que en ese mismo año de 1956 estrena *Hoy es fiesta*, recompensada con el Premio Nacional de Teatro. Esto se traduce en que Antonio Buero Vallejo era un autor reconocido en el panorama teatral español, justificación suficiente para Closas en su objetivo de ganarse un nombre en España, trabajando en registros y papeles más allá de la comedia burguesa.

¹ Este apartado introductor de la pieza bueriana está basado en la entrada homónima de mi artículo “*Una extraña armonía* (1956), una obra en los umbrales de la producción de Antonio Buero Vallejo”, publicado por *Archivum* el 13 de diciembre de 2023.

En cuanto a la referencia temporal, “Closas la estrenará el 18 de enero”, refleja un interés por subirla a tablas lo antes posible. Esto indica el marcado afán que Alberto Closas sentía por adquirir en su país la fama obtenida durante el periodo del exilio en Buenos Aires. Sin embargo, aun cuando la intención de estrenar resulta evidente, nunca sucedió, y lo relevante a este respecto es que tampoco tuvo lugar la publicación del texto, referida anteriormente, hasta la preparación del primer tomo de la *Obra completa* de Buero, por parte de los profesores Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, en 1994. *Una extraña armonía* ha permanecido entre sombras casi cuarenta años. La hipótesis más viable, que no se autorizase por la censura franquista, queda desmentida gracias a la consulta del expediente emitido por Adolfo Carril a principios de 1957. Permanece, pues, la incógnita.

Ahora bien, no se debe pasar por alto la aceptación de Buero para componer *Una extraña armonía*. Amén del citado cansancio de Closas por las “comedias monas”, el autor le comenta a Vicente Soto, en una carta fechada el 8 de marzo de 1956, su búsqueda de nuevos temas:

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 cosas auténticas serán vanas las coces contra el agujijón y achatan de momento nuestra escena y la vida profesional de los escritores que la estamos salvando. (Buero, 2016: 21)

Naturalmente, con “tanta dificultad y tanta limitación y tantas cosas” alude a las circunstancias experimentadas por el teatro en España para 1956, acerca de las cuales ya se había manifestado el 1 de enero de 1956, en la encuesta titulada “El teatro. Tres dramaturgos opinan”, publicada en *La Gaceta Regional*. Declara lo siguiente:

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 proporciones 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, 1994d: 606)

Para el autor de *Historia de una escalera* el panorama del interior resultaba lamentable, pues la escena, en términos del profesor Ricardo Doménech, estaba dominada por “el triunfo casi absoluto y exclusivo [...] de un teatro degradado [...] que encuentra fácil acomodo entre el público” (1993: 28-29), por la presencia de Carlos Arniches y Jacinto Benavente y, finalmente, por la aparición y auge de los teatros de evasión, comercial y nacionalista. La crisis es principalmente cultural, a causa de un espectador que “parece exigir la trivialidad, la evasión y el simple divertimento” (Oliva, 1989: 81), aunque también económica, cuyos síntomas son la clausura de salas de teatro y la desaparición de compañías. Todo ello, en suma, impedía la creación de una literatura dramática de calidad, desembocando en el desencanto del actor y el autor. Esto, añadido a la búsqueda de temas “viables que no sean imbéciles” es la posible causa de la colaboración entre Buero y Closas en una propuesta que intente romper con las tramas carentes de profundidad.

De esta manera surgió *Una extraña armonía*, obra que, como se verá, presenta una reinterpretación del mito clásico de Orfeo y Eurídice desde una concepción ciertamente innovadora para el periodo en el que se encuentra, y ejecutada a través de un argumento que, a grandes rasgos, se sintetiza en estos términos: Pablo, regente de un café-teatro conocido como El Sótano, recibe la visita de Marina, su expareja, bajo pretexto de recuperar la relación. A fin de cesar sus intentos, Pablo finge un enamoramiento hacia Lucía, su empleada; Marina, con el orgullo dañado, pretenderá destruir la nueva vida de su antiguo novio, abriéndole los ojos ante la mentira que le rodea y la felicidad que ella le proporcionará.

2. La desmitificación del mito

El teatro español contemporáneo se ha nutrido siempre de los tropos de la mitología clásica, a modo de crisol desde el cual proyectar, bien su ideología –José María Pemán, por ejemplo, en su *Antígona* (1946), “con los atributos de las vírgenes cristianas” (Ragué Arias, 1992: 62)–, bien su contraposición y crítica al régimen franquista, especialmente hasta la década de los 70, cuando el trasfondo político se sustituye paulatinamente por otras inquietudes sociales, recibiendo un marcado “interés por la liberación sexual” (Ragué Arias, 1992: 79). En consecuencia, la dramaturgia española no realiza una recuperación en sí misma de las historias grecolatinas, antes bien las reconstruye favoreciendo a sus intereses. Continuando con María José Ragué Arias, los autores “plantea[n] y examina[n] problemas contemporáneos a través de situaciones míticas tradicionales” (1992: 19) y desde la base de esta indagación suben a tablas el significado universal de tales motivos, cargados en esta ocasión de la actualidad de su tiempo.

En la línea de otros dramaturgos contemporáneos, Antonio Buero Vallejo no adopta sino adapta el mito a sus necesidades o al mensaje que busca transmitir. Y este proceso, la desmitificación, consiste en, según palabras del propio escritor, “destruir mitos [...] y sustituirlos por la visión desmitificada —o sea, verdadera— de lo real” (Buero, 1994a: 208). Sin embargo, es preciso matizar esta voluntad de deconstrucción de los mitos, porque no consiste en una refundición total y absoluta que modifique por completo sus implicaciones. Al contrario: acomodar el mito al teatro contemporáneo no es destruirlo, porque “el arte consiste en volver a mitificar, de modo más real, con los escombros de las desmitificaciones” (Buero, 1994c: 445). En términos de Diana de Paco: “[e]l mito mantiene su verdad como símbolo, pero es contemplado desde una nueva visión del mundo que se identifica, en ciertos aspectos, con esquemas del pasado” (2005: 27) y, por consiguiente, el arte de desmitificar el mito supone una actualización, traer el presente esas historias de la antigüedad grecolatina, y aplicar su contenido a la problemática de hoy con el fin último de, por un lado, demostrar su vigencia y vitalidad en la sociedad actual y, por otro, dotarlas de un carácter universalizador que les permita salir del marco clásico original y ser utilizadas para narrar una misma inquietud, aunque con formas, e incluso determinados aspectos de su contenido, diferentes.

En la producción de Antonio Buero Vallejo, *La tejedora de sueños* (1952) no es la primera en explorar una historia mítica, pues esa condición le corresponde a la tragedia en un acto *Las palabras en la arena* (1949), que “se sustenta en un episodio del Evangelio de San Juan, el de la mujer adúltera” (De Paco, 1994: 134) y en donde se observa “el caso más paradigmático y claro [...] de utilización heterodoxa de material bíblico con fines de concienciación social” (Navarra Ordoño, 2010: 394). *La tejedora* sí resulta, en cambio, la mejor en lo que a desmitificación se refiere, principalmente por tratar la historia de *La Odisea* desde el punto de vista de Penélope, relegada en Ítaca y tratando de hacer frente a sus pretendientes, y no el de Ulises. En líneas generales, lo que Buero presenta es la situación de Penélope como una mujer cuyo marido desaparece durante la guerra y la vincula con cualquier otra de la década de los 50 que haya pasado por una situación similar durante la Guerra Civil u otra contienda. Esto le permite, a su vez, reinterpretar a la reina como una mujer de carne y hueso, con sus deseos en imperfecciones, alejada de la visión idílica de la mujer virtuosa que espera fielmente al regreso de su marido, tal y como explica en su “Comentario”:

El problema de Penélope ha sido abordado por mí con la convicción de que no podía ser distinto, en su fondo, del de las restantes mujeres aqueas cuyos esposos fueron a guerrear a Troya. Un acontecimiento tan importante prolongado como el de aquella contienda

debió de ser materia de constante comentario y lugar común de generales inquietudes. El magno problema hogareño suscitado –pues la guerra de Troya no fue otra cosa, en el campamento y en la retaguardia, que una sucia cuestión familiar– propagó su insistente onda a todo el ciclo dramático griego y la propia *Odisea*.

[...]

Antes que un mito, he querido servirle [al público] el relato de la vida de una mujer víctima de las fuerzas externas tanto como de sus propios sentimientos. (Buro, 1994b: 355: 362)

En efecto, la lectura del mito que propone Buro parte de tomar como punto de reflexión a Penélope, la esposa que teje y desteje el telar con la esperanza del regreso de su marido pero que, a medida que pasan los años, irá enamorándose de Anfino, uno de los pretendientes “de filiación típicamente bueriana” (Iglesias Feijoo, 1983: 59), caracterizado por sus actitudes, honestas y castas, completamente alejadas del resto de príncipes candidatos –señalo una de las intervenciones más significativas de la esclava Dione sobre el comportamiento de estos hombres mientras Penélope trabaja en el sudario: “Vosotras [las demás esclavas] gemís por las noches, cuando los pretendientes os toman para distraer la espera” (Buro, 1983: 112), los pretendientes se acuestan con las esclavas durante su estancia en Ítaca, con la excepción de Anfino, que demuestra de este modo su virtud–. Y esta posibilidad de comenzar de nuevo su vida dará pie a la meditación sobre la libertad sentimental y sexual de las mujeres como seres individuales y sociales. Pese a todo, Ulises pondrá a prueba la fidelidad de su esposa hasta el momento de su “regreso” –pues había llegado a Ítaca disfrazado de mendigo y solo fue reconocido por Argos, su perro–, que reestablecerá el orden en su reino matando a Anfino y restituyendo a Penélope como reina, que no como mujer amada y añorada, dando pie a la reflexión “sobre la condición humana (el anhelo de felicidad, de amor, la soledad...)” (Silva Sánchez, 2020: 56).

Esta es, en suma, la desmitificación del mito: descomponer lo original para crear un contenido acorde con las situaciones actuales porque, en términos de Luis Iglesias Feijoo, “Buro ha presentado con *La tejedora* la otra cara de un mito; encontró en la historia de Penélope una fuente de sugerencias latentes, que podían desarrollarse más allá de la superficie, ahondando en los significados” (1982: 110). Así sucede también en *Una extraña armonía*, concretamente, con el mito de Orfeo y Eurídice y su historia de la bajada a los infiernos y el amor más allá de la muerte.

3. El mito de Orfeo y Eurídice en *Una extraña armonía*

Si *La tejedora*, con la base de la historia de Penélope, profundiza en la intimidad de cualquier mujer que aguarde la vuelta de su marido tras la guerra, pero en la que inevitablemente aparecen sentimientos hacia otras personas, *Una extraña armonía* explora la idea del regreso del amor después de la separación, pero no desde la perspectiva del amor romántico o ideal, sino desde una más realista: Marina se arrepiente de su comportamiento hacia Pablo, quien decide dejar todo e instalarse en El Sótano, y va tras él pidiéndole perdón y ofreciéndole estar unidos de nuevo, ahora como un matrimonio. Este es el pilar fundamental sobre el cual se establece el paralelismo, lo cual no quiere decir que Buero no haya alterado algunos aspectos que dotan a esta historia de amor de la vigencia y la vitalidad necesarias dado que “Buero ahonda en estos mitos mostrando facetas desconocidas de los personajes, nos ofrece otra lectura diferente [...] demostrándonos la pervivencia del mito en el siglo XX y su eficacia actual” (Franco Durán, 1990: 313).

La primera diferencia con respecto al mito, y la más evidente, son los papeles: Orfeo es Marina, mientras que Pablo es Eurídice. La explicación es similar a la función de Penélope como referente de cualquier mujer en su situación, pues Orfeo puede ser una mujer arrepentida que quiera recuperar a su amante perdido por sus errores del pasado, en tanto en cuanto Eurídice representaría a cualquier hombre víctima de una relación tormentosa y que ha visto su vida acabada a causa de esa ruptura. Todo responde, de nuevo, a la intención última de mantener viva la esencia de los mitos y de su aplicación a cualquier situación similar, independientemente del tiempo o el lugar donde ocurran. Buero lo explica en los siguientes términos:

Son un modo de respetar en el fondo no respetando en la forma. Es decir, el hecho de haber convertido la anécdota de Medea en la historia de una indígena que nos traemos de América es una de las cosas, en mi opinión, más felices e inteligentes del montaje; pero, justamente, no para deformar, no para falsificar la idea de Séneca, sino para seguirla de una manera viva y no mecánica. (Buero, 1994e: 766-767)

Que Orfeo sea una mujer y Eurídice un hombre no es baladí ni debe pasarse por alto, pues es la propuesta del autor para mantener “de una manera viva y no mecánica” todas las implicaciones de la leyenda. Junto con la ambientación en ese café-teatro de mala muerte durante 1956, es la forma de establecer que este mito en concreto no es algo único y limitable a la Grecia clásica, sino que no es ajeno a las vivencias y vicisitudes de la sociedad del momento.

Atendiendo al libro décimo de las *Metamorfosis* de Ovidio, Eurídice murió mordida por una serpiente —“mientras la recién casada [Eurídice] [...] encontró la muerte

al sufrir la mordedura de una serpiente en el talón” (Ovidio, 2019: 175)– y Orfeo decide ir al inframundo, descrito como “el repulsivo reino de las sombras” (Ovidio, 1964: 172), para dirigirse a Hades y Perséfone, las “divinidades del mundo situado bajo tierra, al que venimos a caer cuantos somos engendrados morales” (Ovidio, 1964: 172), y cantarles con su lira la súplica y el deseo de traer de vuelta a la vida a su esposa. Los dioses terminan cediendo con una condición: que él no puede mirar para atrás cuando estén saliendo. Sin embargo, Orfeo, a las puertas del mundo de los vivos, “por temor a que ella desfalleciese, y ansioso de verla, volvió [...] los ojos, y en el acto ella cayó de nuevo al abismo” (Ovidio, 1964: 173). ¿Cómo se manifiesta esta circunstancia en el texto dramático?

En primer lugar, cabe pensar que la serpiente es encarnada también por la propia Marina, más concretamente en las erróneas decisiones que tomó en su juventud, cambiando a Pablo por Julián, y haciendo que este, destrozado, terminase en El Sótano, tal y como ella misma reconoce:

MARINA.– [...] He sido muy culpable, ya lo sé. Y quizá la causante de que tú hayas venido a parar a este horror... Sé generoso y perdóname. Déjame salvarte ahora. Déjame rescatarte de esta miseria para la alegría de entonces. (Buero, 1994f: 647)

Ese sentimiento de culpa supone otra innovación del mito, porque a Orfeo le mueve el amor –“Yo quise ser capaz de soportarlo, y no negaré que lo he intentado; el Amor ha vencido” (Ovidio, 1964: 172) –, pero es más bien un sentimiento tópico e idílico, en tanto en cuanto en Marina son realistas, buscan reparar sus fallos. Tal y como sucedía con *La tejedora*, en la cual “Penélope, ejemplo de fidelidad, es transformada en una mujer que no desea a su marido [...] y está dispuesta a construir una nueva realidad al lado de otro hombre” (Franco Durán, 1990: 313), es decir que supone un alejamiento de la heroína del mundo mítico para acercarla al humano por enamorarse de otro hombre en ausencia de su marido, Marina es la figura de un Orfeo que ha obrado mal “matando” emocionalmente a su Eurídice y que, una vez ha sido consciente de sus errores, toma la decisión de pedirle perdón y darse una segunda oportunidad, expresándolo de la siguiente manera:

MARINA.– (*Se levanta despacio, muy emocionada también.*) Soy viuda desde hace dos años, Pablo. Y lo que te propongo (*Le tiembla la voz.*) No es ninguna aventura vulgar. (*Un silencio.* PABLO la mira y pasea, nervioso, mientras enciende un cigarrillo. Al cabo, se detiene a su lado.)

PABLO.– La vida está llena de ironía. (*Expele el humo de su cigarrillo.*) Quieres que me case contigo...

MARINA. – (*Con ardor.*) Sí.

[...]

PABLO. – Pero, ¿me quieres?

MARINA. – (*Baja la cabeza.*) Siempre te he querido.

PABLO. – (*Insidioso.*) Se trata entonces de una reparación... Una reparación en la que has pensado durante años. Incluso en vida de tu marido. (Buero, 1994f: 646)

Con esta proposición, Marina pretende subsanar el abandono, con su correspondiente daño emocional, en el que sumió a Pablo y lo que le motivó a visitar “las callejuelas de peor fama de la ciudad” (Buero, 1994f: 623), donde emprendió su negocio de café-teatro. El encuentro entre los amantes, que a primera vista pudiera parecer casualidad, es, pues, algo planeado por ella, que sabe perfectamente dónde encontrar a su expareja y va a buscarla:

PABLO. – (*Se acerca, lento, y se sienta a su lado.*) Marina, dime la verdad: ¿has venido al «Sótano» casualmente o sabías que me ibas a encontrar?

MARINA. – (*Lo mira, enigmática.*) Podría mentirte. Pero no quiero mentirte a ti. Lo sabía. (Buero, 1994f: 646)

Convirtiéndose así El Sótano en un trasunto del inframundo, que no en balde es una planta subterránea, de matices infernales. De hecho, existen referencias al “heterogéneo público que el diablo les depara”; “[...] Macario: *un pobre diablo de edad indefinida y rostro marchito*.”; (Buero, 1994f: 624-625), o Marina misma lo cataloga como tal: “[...] que he bajado hasta tu infierno... por amor a ti...” (Buero, 1994f: 671), a lo que conviene añadir la descripción del ambiente:

«El Sótano» es húmedo y está mal ventilado. Por sus muros y bóvedas [...] pintores de brocha gorda con veleidades museales trazaron horrendas y negruzcas escenas, con fingidos marcos igualmente pintados, de una ingenua mitología, entre báquica y erótica, degradada por el vino peleón [...] entre llamas sulfurosas y risas de diablos peludos, [...] y también algún que otro sonriente esqueleto con sombrero de copa, puro en la boca y bota en la mano.

[...]

(*El telón se levanta sobre un ambiente cargado de humo y bullicio.*) (Buero, 1994f: 623-625).

Pues, en efecto, el entorno infernal que plantea Buero se asemeja, aunque con otros términos, a las “negruzcas escenas” del inframundo ovidiano:

Desapacibles reinos de las sombras [...] lugares llenos de temor [...] inmenso caos [donde] lloraban las almas exangües; Tántalo cejó en su intento de coger el agua fugitiva [...]

entre sombras recién llegadas [...] del valle del Averno [...]. Emprenden [Orfeo y Eurídice] un camino empinado a través de los mudos silencios, escarpado, oscuro, sembrado de espesa negrura (Ovidio, 2019: 176-177)

En relación con el canto de Orfeo y la pérdida de Eurídice, en lugar de una relación lógica de sucesos y separables en unidades narrativas –Orfeo canta, Hades y Perséfone le conceden a Eurídice, caminan por el inframundo hasta llegar al final, él se da la vuelta, ella desaparece–, se comprueba cómo muchas de las intervenciones de Marina responden a su intento de que Pablo regrese, al mismo tiempo que dan pie a la decisión final de este de permanecer en El Sótano. Con todo, habrá una marcada evolución de sus palabras, pasando casi de la humildad y la sencillez a la más absoluta soberbia; en un principio, Marina apela al pasado feliz que vivieron, a una parte emocional del recuerdo:

MARINA.– (*Dulce.*) A mí me gustaría... En otro tiempo nos hemos... importado mucho.

PABLO.– (*Sonríe, tranquilo al parecer.*) Fue otro tiempo.

MARINA.– Pero no muy lejano.

[...]

MARINA.– (*Se levanta despacio, muy emocionada también.*) Soy viuda desde hace dos años, Pablo. Yo lo que te propongo (*Le tiembla la voz.*) no es ninguna aventura vulgar.

[...]

PABLO.– Pero, ¿me quieres?

MARINA.– (*Baja la cabeza.*) Siempre te he querido. (Bueno, 1994f: 645-646)

Por sus palabras, que aluden a un pasado feliz y pleno, o por sus acciones suaves y sentidas como se ve en el “Dulce” de la acotación, expresa un interés por avivar una llama apagada, configurándose esto como el punto central de su ofrecimiento: retornar a ese pasado en el que todavía estaban juntos a través de esas segundas nupcias citadas previamente. Confía y guarda la esperanza de que Pablo la siga queriendo; por este motivo, comienza tan amable, con suavidad y delicadeza en sus acciones (“se levanta despacio”, “baja la cabeza”...). La tensión surge en cuanto Pablo declina su oferta:

MARINA.– Procura comprenderme... (*Le toma suavemente de un brazo.*)

PABLO.– (*Fuerte.*) ¡Si te comprendo! Te comprendo mejor que tú misma. (*Se desprende con brusquedad. Ella retrocede, alterada.*) Tratas de ganar todas las bazas. Primero me dejas a un lado y ganas la más importante para ti: riquezas, fincas, coches, comodidad... ¡Vida fácil! Luego se te muere el marido y discurre que, al fin y al cabo, ya no se pierde nada sustituyéndolo conmigo... (*Pasea.*) Mucho has tardado. Proponerme en estos años una aventura vulgar hubiera sido más noble. Por lo menos, corrías el riesgo de perder todo eso. (Bueno, 1994f: 646-647)

La negativa del protagonista desencadena la *hybris*, esa soberbia que provoca a los personajes caer en la desmesura, lo que hará a Marina cambiar el tono hacia uno más agresivo. Así se percibe en el siguiente fragmento, cuando comienza a mostrarse algo distinta a como apareció en las citas anteriormente reproducidas:

MARINA.— [...] Crees encontrarte a gusto entre estos seres despreciables solo porque han llegado a ser para ti los tristes sustitutos de una familia... Del hogar verdadero que no tienes... y que yo ahora puedo darte. (*Se acerca y lo abraza, impulsiva. Él la aparta sin brusquedad, pero con decisión.*) ¡Me rechazas!... (*Colérica.*) ¡Me rechazas! En nombre de tu gran mentira, me rechazas. (*Ríe.*) [...] Te salvaré a tu pesar, Pablo. Te demostraré que sólo te has refugiado aquí por huir de ti mismo... y de mi recuerdo. Hasta pronto (Buero, 1994f: 651-652)

La esperanza inicial de recuperar su relación se trunca. Orfeo rescata a Eurídice por amor, pero en Marina ya no hay eso, sino que habla el orgullo de querer conseguir otra vez a Pablo, lo que añade una arista más al tipo de relación sentimental que propone Buero en esta desmitificación: un amor dolorido y que quiere rectificar, pero también un amor insolente y arrogante, principal motivo de las rupturas sentimentales. Y este giro en la personalidad de Marina traerá consecuencias en su canto. Orfeo argüe una petición con la que “por primera vez se empaparon en lágrimas las mejillas de las Euménides, vencidas por la canción; ni la real esposa [Perséfone] ni el que reina en lo profundo [Hades] pueden resistirse a sus peticiones” (Ovidio, 2019: 177), no así Marina, quien termina atacando directamente al amor que hubo, algo que Pablo jamás pudo olvidar, a pesar del tiempo:

MARINA.— (*Sonríe.*) Si está clarísimo... ¿O has olvidado aquella canción que decidimos hacer nuestra? (*Él desvía la mirada. Ella se acerca.*) Aquella canción que yo aprendí a tocar por complacerte. ¡Aquella romanza lenta y melancólica, en la que quisiste ver como un signo de nuestro cariño!... (*Él baja la vista*) Te acuerdas. Claro que te acuerdas. [...] Porque tu último secreto es ese: ¡que me quieres! (*Él la derriba sobre una silla.*) ¡Me quieres, Pablo, me quieres! (Buero, 1994f: 668-669)

Cabe indicar que Orfeo enamora a Eurídice gracias a las melodías que tocaba con su lira, por lo que no es insignificante el chantaje emocional que aquí inicia Marina aluda a una canción que aprendió a tocar para su novio, deduciéndose una alusión directa a la historia mitológica. Y será esta misma canción, ya al final del segundo acto, la que desencadene el error fatal que impide que Pablo se vaya con ella:

MARINA.— Todo ha sido un mal sueño, Pablo. [...] Una pesadilla de años... Pero estás despertando ya para la alegría y la hermosura del mundo. Yo te las traigo: y con ellas,

la verdadera armonía que siempre has buscado... [...] y que solo conmigo podrás encontrar... en el amor. [...] La vida es dulce y nos tenía reservado este dulce milagro... Este milagro de nuestra felicidad que vuelve con sus esperanzas, sus alegrías..., con nuestra verdadera canción. [...] (*Victoriosa, con una dulce risa que le come las palabras.*) ¡Nada de eso existe! Donde estemos tú y yo, solo tú y yo existimos. Y nuestra canción. (*Ataca el primer acorde. La romanza se eleva, pura y melancólica, dignificando el cascado piano donde se tocaran tantas piezas deleznales.*) [...]

PABLO.— (*Musita.*) ¡Condenada mujer! (*Y la besa furiosamente, con un beso que es casi una agresión. Ella se levanta y lo rodea con sus brazos. Por unos segundos, permanecen estrechamente unidos. Al fin él se separa, agitado, y cierra con un golpe seco la tapa del piano. Sus ojos no denotan amor, sino fría rabia: una casi absoluta hostilidad.*) (Bueno, 1994f: 688)

Orfeo, por impaciencia e impulsividad, mira hacia atrás físicamente, en tanto que Marina no. Mirará, efectivamente, hacia atrás, pero en el sentido temporal, esto es, al pasado feliz que tuvieron juntos. Tocará su canción para liberarle de El Sótano y que de este modo alcance a comprender que su destino es estar con ella, de la misma manera que Orfeo tocaba la lira para explicarles a Hades y Perséfone que el lugar de Eurídice era el reino de los vivos. Pablo oirá sus palabras, tendrá un momento de flaqueza al reconocerle que, en efecto, aún la ama, pero pronto recobrará el sentido y, como Eurídice, se alejará de ella para no salir del reino de los muertos. Finalmente, Marina terminará como Orfeo, desolada, “tan aturdid[a]” (Ovidio, 2019: 178), frustrada por no cumplir su misión y sin querer irse del inframundo, teniendo que ser expulsada por Jacinto, quien será reflejo de Caronte, el barquero de la Estigia, que ha traído y sacado a su amiga de ese lugar:

PABLO.— (*A JACINTO.*) Llévesela, usted que no tiene exigencias. Yo todavía las tengo. [...]

MARINA.— (*Con infinito dolor.*) [...] Adiós. (*Sale por el fondo, con la cabeza baja, seguida de Jacinto.*) (Bueno, 1994f: 692)

En último lugar, pero no por ello menos importante, se ha de destacar una última modificación en el planteamiento de Bueno: Eurídice es capaz de tomar una decisión en esta historia. En el mito recogido en las *Metamorfosis*, no interviene, yéndose pasivamente con Orfeo al mundo de los vivos, “[y] al morir por segunda vez no emitió queja alguna de su esposo (¿de qué se iba a quejar, sino de haber sido amada?)” (Ovidio, 2019: 178). Bueno Vallejo reformula este aspecto creando la posibilidad de que Eurídice, por muy enamorada que estuviera, quizá no querría nunca marcharse porque ha descubierto un mundo donde prima la verdad por encima de todas las cosas y no hay pretensiones de fingir algo que no se es. Sirva este diálogo como ejemplo:

MARINA.— ¿De veras? Pero entonces, ¿por qué sigues aquí?

PABLO.— Aquí lo he visto todo muy claro.

MARINA.— ¿La verdad de la vida a que te refieres?

PABLO.— La verdad de la vida, frente a tu mundo de mentiras y comodidades. (Buero, 1994f: 648).

Más adelante, Pablo reconocerá que, en efecto, anhelaba con todas sus fuerzas su regreso, pero ya anticipa a Marina que no va a abandonar El Sótano, porque solo en ese lugar se accede al conocimiento de la verdad absoluta de la existencia humana, y salir de ese círculo, es decir, regresar al exterior, provocaría la recaída en la construcción de esa máscara protectora frente a la sociedad y sus agresiones. Llevando El Sótano a términos míticos, cabe afirmar que en el inframundo todos son iguales, todos comparten una misma verdad, mientras que el mundo de los vivos es ese “amargo y cruel” (Buero, 1994f: 689), sin piedad ni amor. En consecuencia, a esta desmitificación del mito que abarca el amor entendido como arrepentimiento y orgullo, por ende, realista y no romántico, hay que añadir las diferencias entre los miembros de la pareja, a veces solucionables, otras, imposibles de superar. El autor plantea la ruptura sentimental por la oposición de ideas o procedencias: Orfeo y Eurídice se originaron en el mundo de los vivos, pero uno se quedó en él y el otro acabó en el de los muertos; de la misma forma, Pablo terminó en El Sótano, en el mundo de los muertos, y Marina sigue en el exterior, con los vivos. Se explora así la incompatibilidad entre los puntos de vista de ambos personajes y sus resultados, no ajenos a sus respectivos orígenes sociales dado que, como señala la propia Marina, Pablo “siempre [fue] un tipo desconcertante y raro” (Buero, 1994f: 645) y ella, en cambio, “la sensata burguesita” (Buero, 1994f: 645-646).

4. Conclusiones

En 1956 la escena española se encontraba en un estado crítico debido al crecimiento y popularización de un teatro de baja calidad de la mano de autores igualmente anclados en las formas y argumentos tradicionales del drama de salón. Ante este marco, el actor Alberto Closas solicita a Antonio Buero Vallejo una obra con la que traer un soplo de aire fresco, así como también le permita conquistar las tablas españolas. De este modo aparece *Una extraña armonía* y su nueva lectura del mito de Orfeo y Eurídice, encarnados en los protagonistas, Marina y Pablo, y su historia realista del regreso del amor entre dos personas después de una ruptura.

Ahora bien, la innovación por parte del autor de *Historia de una escalera* no concluye aquí: desmitifica el mito, es decir, recupera la esencia de la leyenda y la

reescribe en otras formas, siendo el principal cambio la alteración del género, pues Marina actúa como el Orfeo que busca a su Eurídice, encarnada en Pablo. Sin embargo, este cambio, que responde a las intenciones del dramaturgo por recrearlo en su contexto actual, no escapa de la identidad de género y sus implicaciones, pues Marina tiene un único objetivo en esta vida: recuperar a Pablo del decrepito café-teatro que regenta en los peores barrios de la ciudad, y ante su negación experimentará una serie de emociones diferentes –pasará de la dulzura y la amabilidad hasta la angustia y el desamparo, pasando por la furia por ver herido su orgullo de mujer–. En cambio, Pablo, quien en ningún momento se muestra sentimental, actúa en función de su libre albedrío y elige no volver con ella, viviendo plenamente en su particular inframundo.

Bibliografía

- Buero Vallejo, Antonio (1983). *La tejedora de sueños*. Edición de Luis Iglesias Feijoo. Madrid, Cátedra.
- Buero Vallejo, Antonio (1994a). “De rodillas, de pie, en el aire”. En Buero Vallejo, Antonio (1973). *Tres maestros ante el público*. En Iglesias Feijoo, Luis y Paco, Mariano de (eds.). *Obra completa II. Poesía, narrativa, ensayos y artículos*. Madrid, Espasa-Calpe, 197-211.
- Buero Vallejo, Antonio (1994b). “Comentario de *La tejedora de sueños*”. En Iglesias Feijoo, Luis y Paco, Mariano de (eds.). *Obra completa II. Poesía, narrativa, ensayos y artículos*. Madrid, Espasa-Calpe, 352-363
- Buero Vallejo, Antonio (1994c). “Del quijotismo al «mito» de los platillos volantes”. En Iglesias Feijoo, Luis y Paco, Mariano de (eds.). *Obra completa II. Poesía, narrativa, ensayos y artículos*. Madrid, Espasa-Calpe, 443-447.
- Buero Vallejo, Antonio (1994d). “El teatro en 1956”. En Iglesias Feijoo, Luis y Paco, Mariano de (eds.). *Obra completa II. Poesía, narrativa, ensayos y artículos*. Madrid, Espasa-Calpe, 606-608.
- Buero Vallejo, Antonio (1994e). “Sobre *Medea* y la actualización de los clásicos”. En Iglesias Feijoo, Luis y Paco, Mariano de (eds.). *Obra completa II. Poesía, narrativa, ensayos y artículos*. Madrid, Espasa-Calpe, 766-774.
- Buero Vallejo, Antonio (1994f). *Una extraña armonía*. Iglesias Feijoo, Luis y Paco, Mariano de (eds.). *Obra completa I. Teatro*. Madrid, Espasa-Calpe, 621-693.
- Buero Vallejo, Antonio y Soto, Vicente (2016). *Cartas boca arriba. Correspondencia (1954-2000)*. Edición de Domingo Ródenas de Moya. Madrid, Fundación Banco Santander.

- Doménech, Ricardo (1993). *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*. Madrid, Gredos.
- Franco Durán, M.^a Jesús (1990). “Interpretación del mito clásico en *La tejedora de sueños*”. En Cuevas García, Cristóbal (ed.). *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*. Barcelona, Anthropos, 313-321.
- Iglesias Feijoo, Luis (1981). *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Santiago de Compostela, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.
- Iglesias Feijoo, Luis (1983). “Introducción”. En Buero Vallejo, Antonio. *La tejedora de sueños*. Edición de Luis Iglesias Feijoo. Madrid, Cátedra.
- Navarra Ordoño, Andreu (2010). “La Biblia y el teatro español de posguerra”. En Olmo Lete, Gregorio (dir.). *La Biblia en la literatura española, III. Edad Moderna*. Madrid, Editorial Trotta, 389-411.
- Ovidio (1964). *Metamorfosis. Vol. II (lib. VI-X)*. Traducción de Antonio Ruiz de Elvira. Barcelona, Alma Mater.
- Ovidio (2019). *Metamorfosis. VI-X*. Traducción de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Madrid, Gredos.
- Paco, Mariano de (1994). “*Las palabras en la arena*, pieza breve de Buero Vallejo”. En Paco, Mariano de. *De re bueriana (Sobre el autor y las obras)*. Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 133-139.
- Paco Serrano, Diana M. de (2005). “Mitos clásicos y teatro español contemporáneo. Identidad y distanciamiento”. En Vilches de Frutos, M.^a Francisca (dir.). *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo. Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, 23-29.
- Ragué Arias, M.^a José (1992). *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el Teatro Español Actual*. Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- Santos Cuesta, Miguel (2023). “*Una extraña armonía* (1956), una obra en los umbrales de la producción de Antonio Buero Vallejo”. *Archivum*, 73, 385-412.
- Silva Sánchez, Tomás (2020). “Por qué recurrir al mito según los propios dramaturgos: Unamuno, Pemán, Buero Vallejo”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 33, 45-60.