

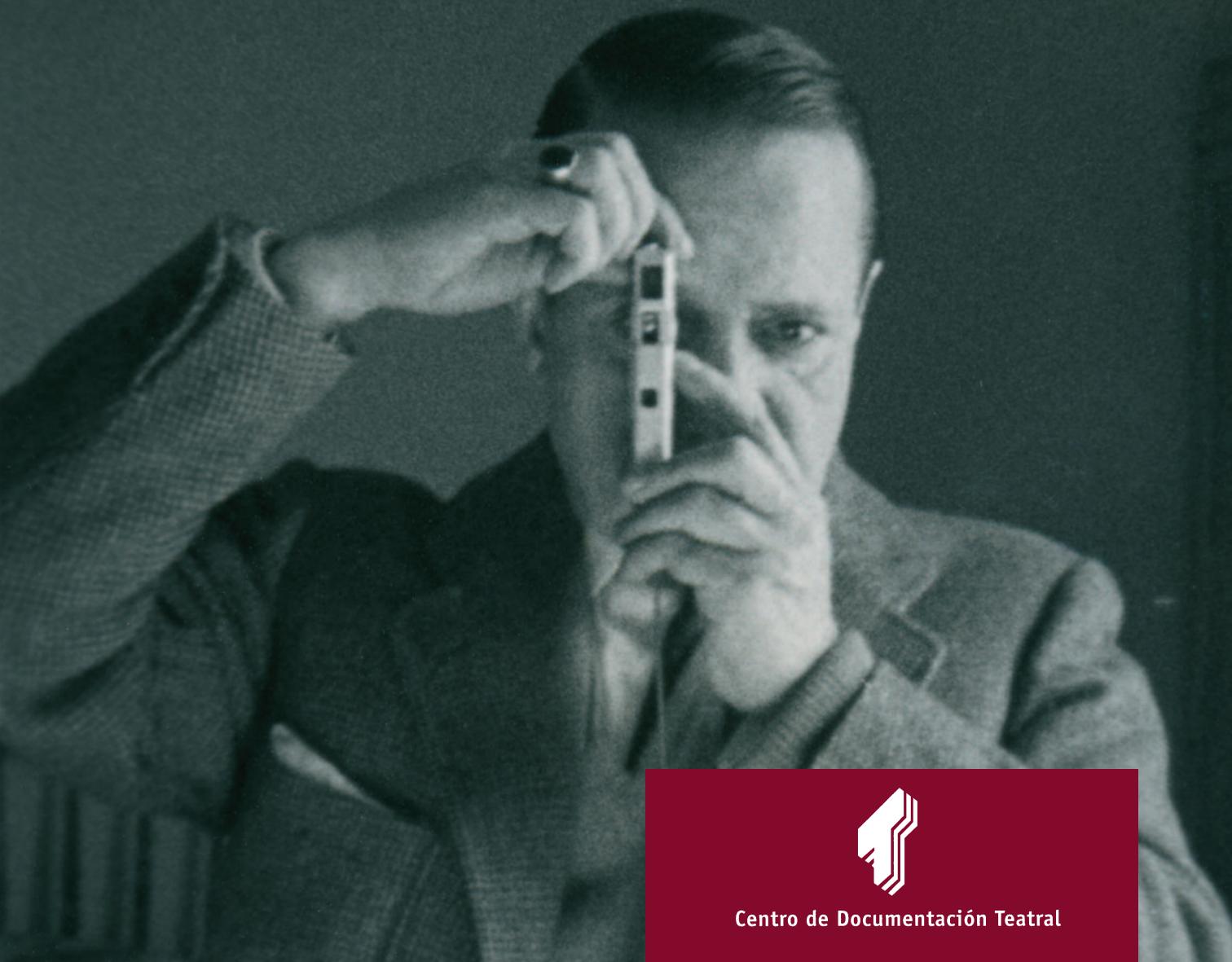
MIGUEL MIHURA

[1905-2005]

...sino todo lo contrario

Edición:

EMILIO DE MIGUEL MARTÍNEZ



Centro de Documentación Teatral

MIGUEL MIHURA
[1905-2005]
...sino todo lo contrario



MIGUEL MIHURA

[1905-2005]

...sino todo lo contrario

Edición:
EMILIO DE MIGUEL MARTÍNEZ



Centro de Documentación Teatral

Coproducido por



SOCIEDAD
ESTATAL
DE
CONMEMORACIONES
CULTURALES



**Centro de
Documentación
Teatral**

Volumen editado por el
Centro de Documentación Teatral
del
Instituto Nacional
de las Artes Escénicas y de la Música.
Ministerio de Cultura.

Director:
Julio Huélamo Kosma

Coordinadora:
Lola Puebla

Fuentes gráficas:
Centro de Documentación Teatral,
Archivo Mihura de Fuenterrabía
y Museo Nacional del Teatro

Coproducido por la
Sociedad Estatal
de Conmemoraciones Culturales

Primera edición: noviembre 2005

© *De los textos:*
Los autores, 2005.

© *De la presente edición:*
Centro de Documentación Teatral
Torregalindo, 10. 28016 Madrid
Tfno.: 91 353 13 76 Fax: 91 353 18 72

Diseño, maquetación y preimpresión:
Vicente A. Serrano / Esperanza Santos

Impreso en España - Printed in Spain
Artes Gráficas Luis Pérez S.A.

Dep. Legal: M. 47.887-2005
I.S.B.N.: 84-87583-83-0
NIPO: 556-05-035-8

No se permitirá la reproducción total o parcial de este libro, incluido el diseño de la maqueta y la cubierta, su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros medios, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

ÍNDICE

<i>Presentaciones</i>	
Carmen Calvo	9
Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales	11
Emilio de Miguel Martínez	13
<i>Soltero, perezoso y sentimental</i>	17
<i>Un retrato de Miguel Mihura</i>	
Julián Moreiro	
<i>Proceso póstumo a un humorista por “Tres sombreros de copa”</i>	39
<i>Obra de teatro en un acto</i>	
Luis García Jambrina	
<i>Tres perfiles de mujer en el teatro de Mihura</i>	57
<i>Maribel, Dorotea y Ninette</i>	
Virtudes Serrano	
<i>Miguel Mihura en sus personajes masculinos</i>	83
Mariano de Paco	
<i>Mihura al teléfono</i>	109
<i>Una aproximación minimalista</i>	
Emilio de Miguel Martínez	
<i>La sombra de Miguel ¿es alargada?</i>	139
Cristina Anta Pilar Jódar	
<i>Estrenos teatrales</i>	167
<i>Álbum gráfico</i>	183

El *Centro de Documentación Teatral* desea expresar su más profundo agradecimiento a:
Familia Ruiz Villandiego (Archivo Mihura de Fuenterrabía),
Museo Nacional del Teatro, INAEM,
Ángel Martínez Roger
y todos cuantos han contribuido a que este libro vea la luz.

Cercano, tal vez poco conocido

Este año 2005 ha sido para la cultura española, el año de El Quijote. A menudo se plantean dudas acerca de estas celebraciones, en especial cuando a su objeto se le supone un alto grado de popularidad. Hemos visto cómo las múltiples iniciativas que han conformado el IV centenario de El Quijote han llenado de miradas nuevas algo que entendíamos como parte de nosotros; han servido para iluminar, para esclarecer aquello que, enmascarado por la costumbre, apenas observábamos.

Algo similar sucede con Miguel Mihura, uno de los dramaturgos españoles más populares. Pruebe el lector a mencionar media docena de títulos entre sus amigos y lo comprobará sin ninguna duda. Mihura cumple cien años con una presencia habitual en las carteleras, con películas basadas en sus comedias, con homenajes de las instituciones, con una excelente edición de sus obras completas... Esta última circunstancia es ya una buena noticia que, lamentablemente, no se produjo respecto de autores cuyo centenario hemos celebrado recientemente, como Max Aub o Enrique Jardiel Poncela. Podríamos concluir con una mirada optimista que, por una vez, nuestra sociedad no tiene que conjugar verbos tristes como “recuperar” o “hacer justicia”. Pero se puede hacer algo más. Se puede demostrar, desde un análisis minucioso, el porqué de esta excelente escritura.

El Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música ofrece, en estas páginas, seis excelentes estudios sobre diversos aspectos de la escritura de Miguel Mihura. El profesor Emilio de Miguel, que se ha reservado una deliciosa faceta de la escritura de Mihura –su extraña relación con el teléfono–, ha contado con estudiosos de la talla de Jambrina, Moreiro, de Paco y Serrano, para enfocar detalles de su vida y de su obra, además de ofrecernos un interesante puzzle de opiniones de personajes relevantes de nuestra escena acerca de Mihura, ensamblado por Cristina Anta y Pilar Jódar. De nuevo, la misión de los estudiosos: iluminar, esclarecer. Una labor necesaria, realizada gracias a la colaboración del Ministerio de Cultura con la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC).

Muchos recordamos obras, personajes, escenas, frases, actores... de Miguel Mihura. Hemos crecido sonriendo con sus obras. Este libro nos ayuda a conocerle mejor; también permite acercar su figura a las nuevas generaciones.

Carmen Calvo
Ministra de Cultura

Para la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales es un motivo de satisfacción poder colaborar en este libro, promovido por el Ministerio de Cultura, a través del INAEM, que, con motivo del centenario del nacimiento de Miguel Mihura, se publica en reconocimiento a este insigne dramaturgo español del siglo XX, que ya en vida había alcanzado el pleno favor de la crítica y público.

Nacido en Madrid, en julio de 1905, era hijo del actor, autor y empresario Miguel Mihura Álvarez, de ahí que haya crecido en el seno de las compañías teatrales, con sus giras e inquietudes propias de la azarosa vida de la farándula, lo cual no le impidió acercarse a otras disciplinas creativas. Su producción escénica se inició cerca de los movimientos de vanguardia, próximos a Gómez de la Serna, rompiendo con la tradición realista, junto a autores como Jardiel Poncela, Edgar Neville o Antonio de Lara Tono, así, cuando en 1932 escribió *Tres sombreros de copa*, ésta no fue entendida por la mayoría de sus colegas y amigos.

Autor polifacético donde los haya, desde 1933 a 1951 Mihura se dedicó al cine, como guionista y como adaptador de algunas de sus comedias. Entre otros cometidos, a Miguel se debe el doblaje de *Una noche en la ópera* (1935), de los hermanos Marx, y la colaboración en el guión y diálogos de *Bienvenido, Mr. Marshall* (1952).

Tras la guerra civil, escribió *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* (1939), con Tono; y con Calvo Sotelo, *¡Viva lo imposible!* (1939). En 1941 fundaba y dirigía *La Codorniz*, junto a Manuel Halcón, una publicación se reúne lo más granado del llamado “humor codornicesco”, que tuvo una importancia capital en el teatro español de la posguerra. Junto a Mihura, múltiples autores practicaron un tipo de humor cuyas variadas denominaciones explican mejor que cualquier teoría el estilo e intención del grupo: inverosímil, imposible, ingenuista, poético, irreal, y, posteriormente, absurdo.

Dejó la revista en 1947, más para entonces ya había iniciado su carrera como dramaturgo, relegando el aspecto alternativo de su humor, para ponerlo al servicio del público con obras en las que predomina lo anecdótico, los efectos teatrales, y cierta tendencia al ternurismo. Escribía, como él no teme confesar, para entretener al público y ganar dinero, lo que no obsta para encontrar con planteamientos escénicos de alto nivel.

A partir de los años cincuenta, y hasta su muerte, Mihura fue un habitual de las carteleras españolas, un autor al que se le pedían más comedias de las que él quería escribir, y un clásico de la escena, como demuestran muchas de sus continuas reposiciones, principalmente, de *Tres sombreros de copa*.

Por ello, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, para contribuir al conocimiento y la difusión de las múltiples facetas de este original creador, ha querido sumarse a los diversos homenajes que este autor ha recibido a lo largo del 2005 organizando, en el Teatro María Guerrero, tres jornadas de reflexión en torno a *MIGUEL MIHURA Y EL TEATRO DEL HUMOR: Homenaje al autor en el Centenario de su nacimiento*, bajo los títulos *Mihura y sus personajes inverosímiles*, *Mihura y el Teatro de Humor y Mihura dibujante*. La SECC quiere dejar constancia de nuestro agradecimiento a las entidades y personas que han promovido esta publicación y a los que han colaborado con nosotros en las jornadas, en particular, a los autores de los artículos, a los ponentes, al INAEM y al Centro de Documentación Teatral. Ellos, y el insustituible Miguel Mihura, son los verdaderos protagonistas de esta obra colectiva. Nunca mejor dicho.

Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales

...sino todo lo contrario

Formo parte del grupo de individuos –numeroso, espero– que, incluso en 2004, cuando sólo se cumplían noventa y nueve años del nacimiento de Miguel Mihura, teníamos a este autor por dramaturgo singular y digno de permanente atención. Formo parte igualmente –sin entusiasmo; es inevitable– del colectivo social que, cuando las efémerides alcanzan números redondos y particularmente enfáticos, siente la obligación de oficializar y solemnizar las reverencias. Quizá no sea una actitud de esa naturaleza la más apropiada para celebrar a un humorista como Mihura, maestro en hacer burla fina de ceremonias y etiquetas (tengo para mí que morir sin embutirse en el frac que le convertiría en académico de la Lengua, pudo tener algo que ver con su continuada finta a las ceremonias). Pero es también cierto que, en esta celebración del primer centenario de Mihura, podría haberse tachado de injusticia y merma de la debida profesionalidad el inhibirse y escamotear estudios en homenaje a quien, transcurrido ya el tiempo imprescindible para establecer juicios con cierta perspectiva y solvencia, va confirmándose como valor sólido de la literatura dramática española. Sin duda, esta última consideración explica la respuesta rápida –comprobaría luego que,

además, brillante— obtenida de los invitados a participar en este homenaje, uno más de los que, en feliz iniciativa, viene rindiendo el Centro de Documentación Teatral a figuras relevantes de nuestro teatro. Es momento, claro está, de agradecer a estos colaboradores esa presteza y es tiempo, también, de felicitarles por el acierto con que han aportado nuevas luces a la obra y a la personalidad de Miguel Mihura.

Los estudios aquí reunidos apuntalan la convicción de que Mihura es dramaturgo de poderosa intuición para el cultivo del teatro, género al que no llega desde premisas intelectuales, realizando un viaje más o menos convencional desde el libro al escenario. Al teatro llegó Mihura desde el contacto con el mundo del espectáculo, desde la praxis del dibujo humorístico y desde unas favorables circunstancias biográficas: su padre, como hiciera don Juan en cuestiones de amor, había recorrido «toda la escala social» dentro del mundo del teatro: actor, autor y empresario. Con ese bagaje iba a conseguir, y no quiero que el uso de palabras rimbombantes reste solidez a estas apreciaciones, el prodigio de una primera obra, *Tres sombreros de copa* que, lejos de quedarse en simple ensartado de ingeniosidades verbales y de situaciones felizmente inventadas, se nos muestra como pieza perfectamente estructurada en la cual la cadena de sucesos humorísticos está al servicio de la construcción de la historia, al tiempo que moldea el carácter del protagonista y desnuda comportamientos —algunos, deliciosamente ingenuos; estúpidos, la mayoría— hasta regalarnos un friso humano que es reflejo personalísimo y maduro de un amplio conjunto de comportamientos sociales, captados con madurez impropia de quien debutaba en el género y, con solo veintisiete años, hacía tales alardes de retrato y análisis de los humanos.

Como se ve, al pensar en Mihura, es inevitable hacer nueva referencia a ese *Tres sombreros de copa*, semilla y núcleo de su restante producción, manantial del que, en continuada espiral, se surtirá para construir sus piezas más apreciables. Obliga también a recordar la torpeza mostrada por el sistema teatral español, capaz de tardar veinte años en aceptar una incorporación tan espléndida. Esa demora explica la inseguridad con que Mihura circularía en adelante por la creación teatral y hace más admirable el que decidiera no rebajar de forma definitiva sus niveles de exigencia aunque disimulara esa voluntad de dignidad artística esgrimiendo una mimada pereza y la provocativa falacia de que sólo escribía nueva pieza cuando lo hacía imprescindible el estado de su cuenta corriente. Quien, como ya apunté,

se caracterizó por no rendir excesivo tributo a las apariencias sociales, podía permitirse el lujo de proclamar que su ritmo de creación literaria pendía únicamente del estado de su cuenta bancaria. Hacía gala así de un impudor poco usual en los circuitos culturales. El mismo impudor, por cierto, con que muchas de sus criaturas teatrales expresan sentimientos y descalificaciones con quiebra total de cuanto prescriben la cortesía y los buenos usos; es decir, la hipocresía social.

Pero no quiero aprovechar esta presentación del libro ni para saldar cuentas con ese teatro español tan necesitado de renovar sus estructuras, al menos para tener siempre portillo abierto a la entrada de nuevos valores, ni para dar salida impetuosa a tantas reflexiones aún posibles respecto a los méritos de la producción mihuriana. Contendré impulsos y me limitaré a señalar que el subtítulo con que el libro viene bautizado es el resultado de ensayar, con aportaciones de excelentes amigos –gracias, Begoña; gracias, Javier–, distintas variaciones sobre algunos de los más conocidos títulos de obras mihurianas. Quede así constancia de que ese juego, aplicado a *El caso de la señora estupenda* nos sugería subtítular este estudio: *El caso de un autor estupendo*. La muy frecuentada *Melocotón en almíbar* inspiraba un *Pesimismo en almíbar*, título que, de otra parte, podía hacer justicia al sentido último de toda la obra mihuriana. ¡*Sublime decisión!* nos llevaba a *Sublime Mihura*, con el riesgo de que quien no advirtiera el juego practicado encontrase el título un tanto pretencioso. Más audacia había en proponer *El caso del señor violeta*, leve variante a *El caso del señor vestido de violeta*. Quizá a los buenos conocedores de *Tres sombreros de copa* les hubiera entusiasmado como subtítulo ese «¡*Hoop!*» con que Paula nos grita, al final de aquella obra, que todo era allí representación y juego, secándonos así las posibles lágrimas que pudiera estar a punto de provocarnos su desastre. En nuestro caso, ese «¡*Hoop!*» gritaría que no hay muerte o, al menos, no hay olvido para quien ha logrado escribir funciones que son referencia inexcusable en el teatro español del XX.. Era oportunísimo aunque largo –completamos la relación– uno de los subtítulos posibles, a saber, el glorioso epifonema con que, en *Tres sombreros de copa*, don Sacramento advierte a Dionisio: «¡*Los centenarios no mueren nunca! ¡Entonces no tendría ningún mérito, caballero!*». Largo, pero tentador, porque estaríamos confirmando igualmente que el paso del tiempo no destruye a este Mihura que ha alcanzado con tanto vigor su primer centenario. Y largo era, y demasiado académico, un subtítulo como: *Ni humorista ni dramaturgo, sino todo lo contrario*.

Hechas estas confesiones, sólo cabe esperar que los lectores aprueben este *Sino todo lo contrario*, por el que finalmente nos decantamos. Nos pareció un guiño apropiado a quien con tanto acierto relativizó actitudes, puntos de vista, moral al uso y costumbres establecidas. Sirva en todo caso para saludar en tono cómplice y humorístico a cuantos decidan acercarse a estas páginas de homenaje a Miguel Mihura.

Emilio de Miguel Martínez

Soltero, perezoso y sentimental

UN RETRATO DE MIGUEL MIHURA



JULIÁN MOREIRO

«**S**oy soltero, perezoso y sentimental». Así, con una voluntad de síntesis formalmente inspirada en el retrato del marqués de Bradomín (aunque nadie más ajeno que el comediógrafo madrileño al aristocrático exhibicionismo del personaje valleinclanesco), se definía Miguel Mihura a la altura del año 1965, cuando grabó su voz para el «Archivo de la palabra». Semejante economía expresiva, en la que se advierte el espíritu burlón del escritor maduro, ya de vuelta de casi todo, no debe tomarse como una simple broma: estamos ante un escritor que nunca reclamó estatuto alguno, que se tuvo por persona anodina y sencilla y que, ni siquiera convertido en el comediógrafo preferido por el público burgués y aclamado sin reservas tras estrenar la primera *Ninette*, tuvo la tentación de tomarse en serio. No son adjetivos buscados al azar, sino que remiten a tres acusados rasgos de su carácter: fue un soltero vocacional y conspicuo, le tuvo siempre afición a la pereza (aunque las circunstancias lo obligaron a traicionarse reiteradamente) y buscó el abrigo del sentimentalismo para poder sobrellevar a sus semejantes y, de paso, tener la entereza de soportarse a sí mismo.

En este artículo me propongo bucear tanto en la faceta creadora como en la personalidad íntima del escritor, quien nunca tuvo inconveniente en sincerarse ante los periodistas que a lo largo de su vida lo entrevistaron: pese a su aversión por el género (consideraba que, puesto uno en semejante trance, era inevitable terminar diciendo tonterías), lo cierto es que sus declaraciones raramente pasaban desaper-

cibidas por la inusual franqueza que las caracterizaba. Ello desvela ciertas peculiaridades del carácter de un personaje que administró con cautela sus apariciones públicas, no frecuentó cenáculos y no se colocó bajo ningún tipo de bandera o etiqueta.

Cuento también para mi propósito con un documento excepcional, conservado entre los papeles que Mihura dejó al morir en su casa de Fuenterrabía y que su hermano Jerónimo guardó celosamente; se trata de una serie de hojas manuscritas en las que recopiló cuanto había dicho de sí mismo aquí y allá, tras revisar con paciencia las carpetas donde guardaba los recortes de prensa que se referían a él, todo ello enriquecido con nuevas observaciones crepusculares. Trataba de reunir material suficiente para redactar el discurso de ingreso en la Real Academia, un compromiso que llegó a obsesionarlo a partir de marzo de 1977, y en el que, tras no pocas dudas y desistimientos, había decidido hablar del tema en que se consideraba más versado: Miguel Mihura. Pretendía aprovechar aquella ocasión solemne para dar una idea ajustada de sí mismo y corregir las inexactitudes que conformaban su imagen pública, asentada en el tópico y los esquematismos. De ahí que en el discurso, cuyas primeras páginas dejó redactadas en borrador, advirtiera:

Me gusta hablar de mí no por narcisismo o egolatría, sino porque tengo la certeza de que no me conoce nadie y nadie sabe quién soy. O si lo saben es de manera vaga y lejana. Esto me crea complejo. Y hablo de mí para justificar en cierto modo por qué estoy aquí y a lo que me dedico.

El manuscrito, lleno de titubeos y tachaduras, de correcciones y de nuevos pensamientos, tiene todo el valor de un examen de conciencia, hecho, sin que él lo sospechara, cuando tenía ya puesto el pie en el estribo. La muerte lo sorprendió en plena faena, mientras se anunciaba el último otoño de su vida en la línea plomiza del Cantábrico, junto al que había pasado, como tantas otras veces, la primavera y el verano acompañado por Jerónimo –mucho más que su hermano mayor, poco menos que su alter ego- y por la fiel sirvienta Carmen Turón.

Ser elegido académico a los setenta y un años, cuando llevaba ya más de ocho sin estrenar obra alguna ni asomar, sino de tarde en tarde, a las páginas de los periódicos, causó una relativa sorpresa a Mihura, que no era aspirante por vez primera. Es posible que se sintiera más decepcionado de lo que reconoció en público

cuando, un año antes, en 1975, su candidatura fue derrotada por la de Gonzalo Torrente Ballester, quien había sido en otro tiempo uno de sus críticos más fervorosos. Quizá se resignara entonces a no alcanzar ya un honor que lo halagaba tanto como lo inquietaba (era un hombre poco dispuesto a dar que hablar por razones distintas de las que atañían a su oficio de comediógrafo) y pensara que su cuenta con el público y con la fama estaba completamente saldada; lo cierto es que iba a decir en su discurso que se consideraba suficientemente compensado por la vida y que había recibido un pago ajustado a sus méritos hasta el momento de ser acogido por la Real Academia: semejante acontecimiento desnivelaba las cosas y lo colocaba en esa incómoda situación de quien se siente abrumado por la amabilidad ajena.

Pero lo que de veras lo agobió durante los últimos meses de existencia fue el verse abocado a ocupar la tribuna pública, que eludió siempre que pudo (dio escasísimas conferencias a lo largo de su vida), y además en un escenario tan expuesto a los focos como el de la *docta institución*. Socorrido por una broma de Tono, aceptó seguir el juego y decir a la prensa que se le quitaban las ganas de ingresar cada vez que se imaginaba vestido de etiqueta; era una salida adecuada a su imagen pública y la repitió cuantas veces le preguntaron por el compromiso. La verdad era otra: se sentía inseguro porque pisaba un terreno que en absoluto dominaba. Es probable que en las apacibles tardes ondarrribitarras, cuando tejía y destejía esquemas y borradores, más de una vez sintiera un pinchazo en el estómago: no terminaba de dar con un asunto estimulante y, por si fuera poco, ignoraba qué esperaban los demás que Mihura dijera en ocasión tan singular. El momento invitaba a pasar revista a toda una vida y a abismarse en el pozo de melancolía al que conduce semejante tarea.

Un viaje con billete de vuelta

De modo que, al final de su vida, Miguel Mihura se encontraba enfrentado a las insuficiencias de su formación y con menos posibilidades que en ocasiones anteriores de salir airoso del trance gracias al oficio: el de orador, no era el suyo. Él era un autodidacta, como Tono, y como éste había compensado otras carencias con el genio de la intuición, frente a la mayor solidez de Jardiel Poncela, Edgar Neville o José López Rubio, por citar a los miembros más destacados de la que algunos han llamado «la otra generación del 27»; de todas formas, el grupo tuvo en común,

entre otras cosas, su alergia al medio universitario y erudito. Nuestro comediógrafo terminó sin brillantez los estudios de bachillerato, siguió durante una breve temporada cursos de francés, música y dibujo, y se metió de lleno en el mundillo artístico, entonces en plena ebullición, con derecho a una silla de café para observar lo que ocurría alrededor y escuchar a quienes ya tenían definido su camino o estaban convencidos de haberlo encontrado.

Aquel ambiente, más próximo a la bohemia que a la disciplina, más amigo de la libertad imaginativa que del estudio, atrapó al joven Mihura, un adolescente todavía, y lo ayudó a descubrir que para ganarse la vida y divertirse haciéndolo no era necesario tener demasiadas credenciales ni pasar por el aro de las imposiciones burguesas. Optó por enfrentarse al futuro un poco a salto de mata, sin fijarse objetivos bien definidos a los que supeditar toda una trayectoria. Nunca se arrepentiría de esa decisión, que lo convirtió en el escritor más alejado del intelectual que imaginarse pueda. Y en un hombre remiso a fijarse la meta de labrar un futuro: nunca lo tendría asegurado, nunca gozaría de la tranquilidad de saberse pisando un terreno sólido. Pero no era algo que le preocupara: su idea del fracasado era la de un ser que, tras dedicar su existencia a trabajar ilusionadamente, como si la vida fuera un negocio susceptible de manejarse con la voluntad, terminara comprendiendo que se trata de una aventura sujeta a todos los azares y que no conduce a sitio cierto:

El fracasado para mí no es el vagabundo que no ha llegado a nada y que ni siquiera lo ha intentado. Es el hombre que ha tenido grandes ambiciones, en un sentido o en otro, que ha estado exaltado, que todo lo ha sacrificado y que un día, después de muchos años, se da cuenta de que no ha llegado a ninguna parte. Él mismo, *il s'est declassé*. Para vivir, para cobrar, con frecuencia para alimentar a la familia que imprudentemente ha fundado, se ve forzado a buscar un humilde empleo.

Importaba, pues, no caer en la ingenuidad de hacer proyectos a largo plazo ni confiar en la suerte o –mucho menos– en la voluntad; lo verdaderamente imprescindible era amasar la cantidad de escepticismo suficiente para vivir al día.

Los años comprendidos entre 1922 y 1927 fueron de aprendizaje, que no tuvo, como queda dicho, componentes académicos o reglados: Mihura se limitó a mantener los ojos bien abiertos, a tomar nota de cuanto consideraba novedoso y a

encontrar una receta personal para elaborar después sus propios guisos. Nuestro personaje afirmó muchas veces, y con él otros humoristas contemporáneos, que en el aire de aquel joven Madrid había un aroma a modernidad del que unos y otros participaron y gracias al cual aprendieron el oficio al mismo tiempo, casi sin querer; ello explicaría el parentesco evidente de los trabajos publicados en revistas como *Muchas Gracias*, *Buen Humor* o *Gutiérrez*. José López Rubio –traductor para *Buen Humor* de humoristas foráneos, entre otros del francés Pierre Cami, tan influyente en los jóvenes españoles– recordó alguna vez con qué fruición celebraban los contertulios la aparición en los periódicos del día de tal o cual caricatura extranjera, cuyo estilo se apresuraban a interiorizar. Otros testimonios coinciden en señalar el descubrimiento compartido de una nueva manera de mirar el mundo, propiciada por la efervescencia del vanguardismo.

Pero no todos asumieron con naturalidad aquella suerte de comunión estética. Jardiel Poncela, cuatro años mayor que Mihura, había empezado tempranamente su carrera literaria y, para cuando Miguel hacía sus primeras armas, tenía ya un cierto crédito y los lectores reconocían en sus textos una forma peculiar de hacer humor. Jardiel, que era orgulloso como nadie y estaba dispuesto a defender su territorio a toda costa, se sintió acosado por un advenedizo y acusó de plagio a nuestro dramaturgo, tanto en público como en privado¹. Parece innegable que Jardiel influyó en el Mihura primerizo, quien no había dado aún con el trazo característico de sus dibujos ni el estilo personal de sus textos en prosa; pero no es menos cierto que el autor de *Tres sombreros de copa* no tardó en encontrar una voz propia, inconfundible y diferenciada de la Jardiel y la de cualquier otro: sus años de colaborador de *Gutiérrez*², entre 1927 y 1933, señalan el primer periodo de madurez del escritor, una época de deslumbrante creatividad cuyo nivel artístico, en cierto sentido, no superaría nunca.

¹ Jardiel incluyó un durísimo ataque a Mihura en el prólogo a su novela *Amor se escribe sin hache* (1928), refrendado de manera privada en una larga carta conservada en Fuenterrabía, donde lo acusa de atacar sus intereses económicos y literarios sin equipaje alguno, pues lo tilda de «amateur». Puede verse un relato detenido del episodio en J. MOREIRO: *Mihura. Humor y melancolía* (Algaba, 2004), pp. 81-87.

² Este semanario, editado por Rivadeneyra y dirigido por Ricardo GARCÍA LÓPEZ, *K-Hito*, apareció el 7 de mayo de 1927 y desapareció el 29 de septiembre de 1934. Fue una de las mejores revistas de humor publicadas en el siglo XX.

Casi sin pretenderlo, nuestro escritor se convirtió en un vanguardista. La insólita manera de captar la realidad exhibida por los jóvenes humoristas en los años veinte –y que conforma el «humor nuevo» como lo llamó ocasionalmente *Gutiérrez*, o el «humor verdadero», como alguna vez se refirió a él Mihura por contraposición con el humor tradicional, ya envejecido- estaba liderada por el magisterio de Ramón Gómez de la Serna. Su artículo «Gravedad e importancia del humorismo», publicado en 1928 en la *Revista de Occidente*, tiene el carácter de verdadero manifiesto, si convenimos en considerar al humorismo como un *ismo* más. Al repasar ese texto, encontramos las ideas de que se nutrieron los jóvenes, que pueden sintetizarse así: el humor es una defensa necesaria frente a la condición efímera del mundo, se alimenta de escepticismo y no pretende corregir o enseñar nada a nadie, sino mostrar el lado insólito de la realidad, empequeñeciéndola, para provocar el desconcierto de la razón y sembrar en ella la duda.

Imbuido de esos principios, Mihura –que no escribe acerca de su concepto del humor hasta los años cuarenta, y que aun entonces lo hace sucintamente para no contravenir su renuencia a teorizar³- desgana en las páginas de *Gutiérrez*, entre 1927 y 1933, un repertorio de recursos imaginativos con los que conforma uno de los mejores ejemplos de la prosa vanguardista española⁴. Y repárese que, en esos mismos años, alumbró su creación más celebrada: *Tres sombreros de copa*, escrita en 1932 mientras se recuperaba de una operación, destinada a atajar los efectos de una tuberculosis ósea en la rodilla derecha, a consecuencia de la cual padeció siempre una leve cojera⁵. Sus textos periodísticos pueden considerarse, sin duda,

³ El texto más significativo a este respecto es el que se encuentra en los capítulos 22 y 23 de *Mis memorias*, que contiene afirmaciones hechas antes en otros lugares y repetidas después. Entre los muchos pasajes reveladores, el que reproduzco a continuación –muchas veces citado- reelabora de manera expresiva las ideas de Ramón: «Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, nos alejemos de puntillas a unos veinte metros y demos una vuelta a nuestro alrededor, contemplándonos por un lado y por otro, por detrás y por delante, como ante los tres espejos de una sastrería y descubramos en nosotros nuevos ángulos y perfiles que no nos conocíamos».

⁴ Desde hace unos meses, contamos con una publicación que recoge gran parte de la obra no dramática del escritor, hasta ahora casi relegada al olvido: *Prosa y obra gráfica*, Madrid: Cátedra, Bibliotheca Avrea, 2004, en edición preparada por Arturo RAMONEDA.

⁵ Aunque no se conserva el manuscrito de la obra, nadie pone en duda a estas alturas el testimonio del autor, que afirma tenerla terminada en noviembre del año citado. En cuanto a las secuelas de

como el aprendizaje del dramaturgo, y lo prueba el hecho de que emplee en su primera obra hallazgos y recursos expresivos que habían aparecido antes en sus artículos.

He aquí tres muestras de ese trasvase, al que no se ha prestado atención suficiente. En *La vida higiénica*, publicado en *Gutiérrez* en 1928, define Mihura el campo como «una cosa grande, con hormigas, que sirve para echar latas de sardinas vacías y papeles de periódicos mugrientos. También sirve para jugar a la gallina ciega, para sembrar trigo y para tumbarse»; sembrar trigo en el campo, precisamente, es una de las ocurrencias de *El Odioso Señor*. Cuando Dionisio hace planes para huir con Paula y no tener que casarse, le propone buscar refugio en un desierto, pero la joven lo rechaza porque al desierto acuden todos los que se disgustan y se ha puesto imposible: está lleno de gente y de piscinas, dice; pues bien, esa idea (tan propia, como tantas otras, de una tarde de tertulia dedicada a una contienda de ingeniosidades), la toma Mihura de un relato de 1930, en el que nos habla de un ciudadano que huye al desierto harto de encontrarse en los pasillos de su casa con el mismo gato, además de con su mamá y con su papá, y debe resignarse a vivir allí con otras 900.000 personas que también han acudido a ese campo tan impresionantemente grande en busca de soledad. En fin, en el relato titulado *El cielo* (1932) se afirma que en Nueva York «todos los señores son tan riquísimos que saben hablar hasta en inglés», a diferencia de lo que sucede en los pueblos próximos, donde la gente es más pobre y no puede permitirse esos vicios; el mismo chiste aparece, aunque referido a los londinenses, en el diálogo entre Paula y Dionisio a que antes me he referido.

El escritor traslada con naturalidad la técnica empleada en la prosa periodística al lenguaje teatral; y no solo eso, también el trazo de los personajes –tanto los descritos con palabras como los dibujados en sus historietas–, la sorpresa de las situaciones, la trasgresión, en fin, de la lógica y la experiencia que constituyen la clave de este humor revolucionario. Con naturalidad, digo, y sin calcular las consecuencias de transponer a un género tan conservador como el dramático una retórica tan inusitada. El resultado fue que, apenas dio a conocer su obra, se

su dolencia, le quedó de por vida una artritis que lo sumía en el malhumor, aunque según reveló el crítico de cine Alfonso Sánchez, uno de sus mejores amigos, procuraba poner al mal tiempo buena cara: «Tengo una pierna más larga que otra. Pero, en compensación, tengo la otra más corta», decía.

encontró con el rechazo de la mayoría de quienes leían estupefactos aquel texto sorprendente.

A lo largo de su vida, Mihura se lamentó muchas veces de que se dijera que había pretendido revolucionar el teatro y se declaró inocente de semejante atrevimiento: él, aseguraba, no había hecho teatro del absurdo ni de vanguardia. ¿Simulaba la sorpresa, adoptaba una pose? No del todo. Necesariamente hubo de ser consciente de haber escrito una obra distinta de las que solían representarse, pero no tuvo la intención de hacer vanguardismo, es decir, no pretendió colocarse de manera deliberada frente a la tradición para rechazarla y superarla. Al trasladar a fórmula dramática los juegos verbales de *Gutiérrez* e imaginar sobre un escenario gags similares a los que tantas veces había descrito o dibujado, infringía los códigos del espectáculo, pero tuvo buen cuidado de ceñirse a ellos en otros aspectos: respetó, por ejemplo, la regla de las unidades. Eligió una estructura convencional, la misma que había aprendido como satisfecho espectador de tantas comedias, pero se expresó como llevaba años haciéndolo en las revistas y no tuvo conciencia plena de la audacia del gesto, o de sus límites. Lo prueba el hecho de que ofreciera la obra a empresarios y actores conocidos del teatro comercial.

Mihura fue un vanguardista *malgré lui* o, cuando menos, inadvertido. Además, en vez de llegar a la experimentación por la vía del optimismo y la alegría de vivir que otros artistas dejaban ver en sus creaciones, lo había hecho por el camino de la melancolía, un sentimiento precoz en él, que estaba acostumbrado desde niño, por sus problemas físicos, a contemplar la vida con un deje de resignada tristeza. Su primer objetivo al escribir *Tres sombreros de copa* había sido el mismo que perseguiría después: abrirse las puertas del teatro para poder vivir de él como un autor respetado y exitoso, cosa que no conseguiría hasta veinte años más tarde. De ahí que durante mucho tiempo sintiera la paradójica amargura de recibir alabanzas de los críticos jóvenes por su contribución a un teatro nuevo tras haber visto rechazada una y otra vez la obra y, con ello, cerrado el camino del éxito.

Nunca, ni en la antesala de la muerte, dejó de lamentar las consecuencias de un episodio que a punto estuvo de retirarlo para siempre de los escenarios. Aunque a esas alturas aceptaba el vanguardismo de aquellos sombreros de copa sin reticencias –y también con la resignación de quien ha perdido la batalla contra el afán de verse etiquetado–, no olvidaba el infortunio que acompaña a quien intenta plasmar ideas nuevas y cree que por ello tienen derecho a ser tenidos en cuenta.

Debía de pensar en lo que había sucedido con los inicios de su carrera al incluir este pensamiento en el borrador de su discurso de ingreso en la Real Academia:

Hace falta poco conocimiento de la vida para creer que basta levantar un brazo, como en la escuela, para que todo el mundo le escuche a uno y sienta interés por saber qué novedad se le ha ocurrido. En la mayor parte de los casos, en lugar de escucharle, en cuanto ha pronunciado la primera palabra se le castiga en un rincón y si se descuida se le aísla en un hospital psiquiátrico. En realidad más vale no tener ideas nuevas, conformarse con las que ya están experimentadas.

También pueden interpretarse esas palabras como un examen de conciencia artístico. Quedan insinuadas en ellas las razones por las que su viaje a la vanguardia tenía un billete de vuelta: más vale conformarse, porque la vida maltrata a quienes no logran una mínima adaptación. Él la consiguió a principios de los años cincuenta, cuando pudo al fin emprender una carrera teatral sin sobresaltos; por fortuna, no claudicó del todo y procuró hacer compatible las renunciaciones con el talento para escribir la mejor comedia de su tiempo.

El precio del éxito

Como les ocurrió a todos los componentes de su generación, la guerra civil trastocó la vida de Mihura y lo obligó a recomponerla. Era inútil para el ejército y ello favoreció su salida de Madrid tras unos meses de incertidumbre; pudo así trasladarse a San Sebastián, donde reencontró a algunos amigos y disfrutó de las ventajas de vivir en retaguardia con una complacencia descarada: si alguien rebautizó la ciudad como «Sansesabién», Mihura no tuvo inconveniente en reconocer años más tarde que allí había vivido «como un marqués». Por lo demás, dirigir *La Ametralladora* contribuyó a mantener su prestigio y le permitió tomar contacto con algunos personajes llamados a repartir juego en el nuevo régimen; una circunstancia que facilitaría la fundación de *La Codorniz* en 1941, aunque el horno no estuviera precisamente para revistas de humor por aquellos años.

La vena vanguardista, que lo había llevado a desmontar los goznes de la lógica que sostiene el mundo, deriva en la nueva revista hacia un humor más amanerado, a fuerza de especializarse en la lucha contra los lugares comunes de la lengua cotidiana. La obsesión de Mihura por dotar de coherencia a la publicación terminó por

volverse en su contra al generar nuevos tópicos: cuando constató que «hablar en *codorniz*» se había puesto al alcance de cualquiera, abandonó la nave porque entre el pasaje se había colado un número peligroso de imitadores⁶.

Para entonces, Mihura es una suerte de humorista oficial. A su carácter huidizo y contrario al compromiso ese título le acomoda porque le concede cierta libertad de movimientos. Los demás le permiten ver el mundo desde un aparte, como a él le apetecía: en su opinión, el humor debía abstenerse de intervenir y mantenerse en una suerte de limbo para colocarle a la vida una pluma en el sombrero. Todo ello lo ayuda a pasar por la posguerra sin romperse ni mancharse, cosa que solo estaba al alcance de quienes se contaban entre los vencedores y trataban de ocupar un cómodo territorio para contemplativos. Miguel se tenía por apolítico (una condición notablemente ideológica, por cierto) y lo tranquilizaba considerarse por encima de las circunstancias. Se definió muchas veces como hombre ajeno a cualquier convicción profunda:

Yo considero tan pesado ser de derechas todos los días como ser de izquierdas diariamente. Y por eso en mis obras unas veces parezco conservador y en otras no solo liberal sino tirando al anarquismo. Depende del humor con el que me levante. Y depende también del ambiente que me rodee y de lo que observe a mi alrededor.

Mihura es, pues, un maestro de humoristas y un conocido hombre de cine (que, tras foguearse como doblador de diálogos en los años treinta, había llegado en la década de los cuarenta a ser un guionista estimable) cuando inicia, tardíamente, una corta pero exitosa carrera de comediógrafo. Tras estrenar tres obras en 1953 –la última de las cuales, *A media luz los tres*, creía el autor que suponía la primera cristalización de sus ideas dramáticas-, se mantuvo regularmente en cartel hasta 1968, fecha en que subió a las tablas su última creación: *Solo el amor y la luna traen fortuna*.

⁶ Más de una vez lamentó Mihura que el público y la crítica lo metiera todo en un mismo saco, confundiendo a los creadores con los meros plagiarios y haciendo que el adjetivo «codornicesco» se convirtiera en un sambenito. Se quejó amargamente, por ejemplo, de que se tildara de codornicesca la comedia escrita en colaboración con Tono, *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, cuando la realidad es que estaba terminada antes de que la revista de humor saliera a la calle.

Durante esos años, la popularidad del escritor no hizo sino crecer: un público fiel aplaudía sus estrenos, aclamaba sus mejores logros y, en buena medida, disculpaba sus tropiezos. *Melocotón en almíbar*, *Maribel y la extraña familia* y, sobre todo, *Ninette y un señor de Murcia*, son los principales hitos de su trayectoria, intensa y corta como queda dicho. A que fuera así contribuyeron dos factores: por un lado, la tardía llegada del escritor al teatro –en 1953 tenía cuarenta y ocho años–, lo que significaba la revelación de un comediógrafo que, lejos de poseer el ímpetu de los principiantes, tenía ya el descreimiento de quien llevaba décadas intentando en vano encontrar su sitio. Por otro lado, durante los años sesenta algo se mueve, lenta pero perceptiblemente, en el panorama teatral español, que, al final de la década, dista mucho de ser el que Mihura había conseguido dominar. Y hasta el público se las da de *entendido*, cosa que al escritor le produce un desconcierto notable, seguramente definitivo, como relata con ironía en una conferencia pronunciada en 1972⁷:

Los de mi generación estábamos acostumbrados a escribir para un público poco educado culturalmente, y esto era lo que nos salvaba y nos daba crédito, nos entendieran o no.

Pero si ahora va a resultar que el público sabe de teatro más que nosotros estamos aviados.

Antes, más o menos, se sabía lo que le gustaba al público. Y a la crítica. Y según lo que convenía en cada momento uno escribía obras destinadas a unos o a otros (...) Pero últimamente, justo en el momento en que me voy haciendo viejo y no me gusta jugar a las adivinanzas, estoy muy desorientado y no sé muy bien qué es lo que les gusta a estas dos partes.

Estamos en un periodo de evolución y esto es una lata.

La carrera del escritor se vio sometida siempre a una cierta presión, aumentada por la peculiar manera de trabajar que tenía: terminaba las comedias cuando

⁷ La tituló «Del teatro, lo mejor es no hablar» y formaba parte de un ciclo celebrado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid con motivo del Día Mundial del Teatro. Tiene un interés doble: de un lado, se trata de una de las pocas conferencias pronunciadas por el comediógrafo a lo largo de su vida, tal vez la más interesante de todas ellas; por otro lado, traslada la idea escéptica del teatro que tiene un Mihura otoñal, que se muestra deliberadamente provocador en sus opiniones pero, a la vez, y como fue norma en sus intervenciones públicas, profundamente sincero.

todos los plazos estaban a punto de agotarse y, en alguna ocasión, una vez comenzados ya los ensayos; no era una forma sosegada de escribir, pero sí la única de que era capaz un perezoso que no creía en la vocación: «Yo me siento tan poco escritor y me gusta tan poco escribir, que cuando termino una obra me quedo tan sorprendido como cuando una solterona da a luz un niño».

Lo peor, con todo, eran las dudas, el miedo a no estar a la altura en cada nueva ocasión, la angustia de las noches de estreno, la convicción de que el acierto dependía de razones ajenas al talento, pues el éxito es siempre imprevisible. El temor a las reacciones del público, juez supremo cuya sentencia inapelable podía poner fin en cualquier momento a la buena fortuna, convertía el proceso creador en un suplicio. Por lo demás, nunca se podía estar seguro de prever las reacciones del espectador, por muy fervoroso que se hubiera mostrado en ocasiones anteriores. De ahí que resultara preferible asumir los hechos sin cuestionarse por qué eran de este modo o de aquel otro: «No se le debe preguntar a nadie por qué razón le gusta el teatro que uno escribe. Resulta que le gustará por todo lo contrario de lo que usted esperaba». No cabe mayor declaración de agnosticismo literario en un creador que, de todas formas, vivió más pendiente del espectador –y del empresario, y de la compañía de actores- de lo que él mismo hubiera deseado. Demasiados frentes como para poder sentir el placer de la escritura: «El comediógrafo generalmente no conoce la alegría de escribir», dejó anotado.

El público, por lo demás, no se casa con nadie ni se siente obligado a guardarle fidelidad a un autor por mucho que, en un determinado momento, se haya logrado la unión perfecta. El espectador es inconstante, mudable y escurridizo. La conciencia de estar sometido al veredicto de un jurado con un sentido tan frágil de los afectos fue una de las obsesiones de su vida, tanto en los momentos en que conoció la indiferencia como cuando se vio premiado por el aplauso. Esa servidumbre –inevitable e insoportable- era el precio del éxito, especialmente alto para un dramaturgo como advierte en la conferencia antes citada:

El artista, muy especialmente el comediógrafo que tiene que inventar constantemente, que estrujarse el cerebro a la vista del público, está sujeto a unas fluctuaciones extrañas, a unos signos parecidos a los que se observa en la bolsa de valores y su cotización; de repente puede experimentar alzas o bajas. Depende del éxito de su última comedia. No es un valor fijo. Es un valor provisional. Y esto es deprimente.

Pese a la fortuna que tuvo su carrera teatral a partir de 1953, Mihura no consiguió vivir a salvo de sobresaltos. La experiencia del éxito le produjo melancolía, un sentimiento en el que vivió instalado la mayor parte de su existencia, convencido de que nada era duradero y de que la fuerza que dominaba la suerte de los hombres era el azar. De modo que hasta los elogios tenían su lado negativo, pues contenían una especie de premonición sobre la fugacidad de las pasiones humanas; y un hombre como él, que había demostrado, pese a su carácter pusilánime, ser capaz de sobreponerse a la adversidad de un proyecto fallido, encontró dificultades para disfrutar del viento favorable cuando este sopló con fuerza:

No hay nada peor que el que la gente le dé demasiada importancia a un determinado autor. En las peñas de los cafés, en los círculos literarios, si la gente pregunta por el éxito que pueda tener un determinado autor en la obra que estrenará esa misma noche, siempre habrá alguien que diga:

-Será un éxito. Fulano de Tal está obligado a tener un éxito.

A medida que la gente le toma a uno en serio, se siente responsable de todo lo que escribe. Esta responsabilidad cada vez es mayor. Es una pesada carga que en vez de llenarle a uno de euforia le llena de melancolía.

Mihura no pensó nunca en sí mismo como un escritor y eso aumentó su convencimiento de que era un tipo extraño, ajeno al mundo al que por naturaleza estaba llamado a pertenecer. Le molestaban los grupos, las etiquetas, tanto como le incomodaban los vanidosos que consideraban la popularidad o la fama como la principal razón de su existencia. Si hemos de hacer caso a sus palabras (y estoy persuadido de que no hay motivos para no creer a este raro espécimen dotado de una sinceridad a prueba de ridículo) se sintió absolutamente alejado de la imagen convencional del escritor, del hombre de letras, ante cuya presencia se sentía, además, desplazado:

Estoy incómodo en los medios llamados literarios. En lugar de estar orgulloso de poder conversar con el escritor de moda, con el hombre de ciencia, con el filósofo notable, me divierte más que la hija pequeña de mi portera me enseñe a jugar al *yo-yo*.

En cierto modo, esa postura derivaba de su exagerado celo por la independencia y por la salvaguarda de su vida privada. Dejó constancia de un espíritu antigrregario a todo lo largo de su obra: la lucha contra el lugar común, contra los convencionalismos sociales, no solo está presente en sus escritos humorísticos de *Gutiérrez* y *La Codorniz*, sino también en sus comedias, cuyos personajes (especialmente los femeninos, desde Paula a Ninette) se enfrentan al entorno con la voluntad de ser ellos mismos por encima de imposiciones; aunque casi siempre sin éxito, como corresponde a unas criaturas que trasponen el pensamiento de su creador: es tan obligado hacer frente a la realidad como inevitable ser engullido por ella. Y hay un paralelo evidente entre esa idea y la actitud que adopta el dramaturgo ante la vida literaria: nada en ella es sincero, limpio, cualquier movimiento tiene su precio y no hay otra manera de conservar la identidad que mantenerse al margen:

Siempre he rehuido integrarme en un grupo de escritores, sea cual fuese. En muchos años de vida literaria no he encontrado una sola camarilla que, de cualquier modo, fuese gratuita. No. Para entrar en ella hacía falta renunciar a la propia personalidad y convicciones.

Aun más: pese a no ser Mihura un hombre aficionado al reproche o inclinado a ironizar –ni siquiera a juzgar– a los demás, una de sus notas manuscritas contiene un somero balance de su trayectoria profesional que sitúa a nuestro escritor al borde del desengaño, de la desolación. Se diría que el mundo del teatro, por el que se sintió fascinado desde que, siendo niño, su padre lo paseaba por los camerinos y le permitía ver las representaciones entre bambalinas, le había dejado finalmente un completo vacío:

En un congreso cualquiera los congresistas se hacen amigos. Incluso, después, se hacen visitas y se escriben cartas. En el teatro, después de la convivencia en los ensayos y las doscientas o trescientas representaciones, en raras ocasiones se dejan amigos. Si se me apura, solo enemigos.

Probablemente, adquirió pronto la convicción de que en el ambiente en que se movía faltaban autenticidad y verdaderos afectos: de ahí que optara, a diferencia de otros comediógrafos contemporáneos, por mantenerse en un lugar discreto. Apenas salió de él lo imprescindible para no desatender las servidumbres sociales

de su profesión y para no descuidar la marcha de lo que, en su correspondencia privada, llama más de una vez «el negocio» (desde que el éxito se lo permitió, tuvo participación empresarial en sus montajes teatrales). Donde verdaderamente se encontraba a sí mismo y podía recuperar el hechizo de la infancia, era en el momento en que, al escribir una comedia, ideaba personajes, los enfrentaba entre sí en un duelo de ingenios y debilidades y los imaginaba sobre un escenario poniendo voz a sus propias fantasías, a sus mejores sueños.

El hombre perplejo

En 1968, la retirada «provisional» de los escenarios, que a la postre sería definitiva, dejó a Mihura solo frente a sus incertidumbres. El mismo día que subía a las tablas *Solo el amor y la luna traen fortuna* decía a los periodistas que tal vez fuera aquella su última obra de teatro. Aunque, dada su propensión al abatimiento postestreno, había hecho declaraciones similares en ocasiones anteriores, todo parece indicar que tenía pensado, en efecto, hacer una pausa en una carrera que estaba dando síntomas de agotamiento. El fracaso de la comedia debió de convencerlo de que los tiempos se estaban volviendo poco aptos para el *estilo Mihura*.

Claro que la crisis era más amplia y desbordaba el territorio estricto de la creación. El alejamiento de la actualidad le proporcionó una cierta dosis de tranquilidad, pero también le permitió tomar conciencia de que, a sus sesenta y tres años, era un ciudadano desorientado, incapaz de entender cabalmente las transformaciones que estaban ocurriendo en el país, tanto en el ambiente teatral como en la vida cotidiana. Y el dramaturgo, que nunca tuvo una idea ajustada de su posición ideológica (no se sentía partícipe del franquismo intelectual, pero en modo alguno podía considerarse ajeno a la cultura dominante), se encontró definitivamente desnortado. Una situación que bordeó a todo lo largo de su vida: cada vez que un periodista le había preguntado por sus ideas, se había definido como una persona contradictoria, ecléctica, confusa, capaz de ser al mismo tiempo clásico y romántico, conservador y progresista, bueno y malo, modesto y vanidoso. Es decir, había optado por esconderse tras un juego de palabras porque no tenía –ni veía la necesidad de tenerlas– convicciones firmes y porque, partidario de la resignación como mal inevitable, aceptaba que debía pagar un precio por convivir con sus semejantes: «Como vivo en la sociedad, como a pesar de todo me beneficio de ella, considero mi deber seguir las reglas del juego. Aunque no crea del todo en ellas. Pero

es la única forma de pagar mi parte», afirma casi al final de su conferencia «Del teatro, lo mejor es no hablar».

Ahora, cuando finaliza la década de los sesenta, se ve abocado a la vejez -teme mucho por ello- y se sabe desbordado por la realidad. Repasa su vida con cierta tendencia a convertir el pasado en un tiempo mítico y llega a la conclusión, o más bien al ensueño, de que su existencia ha sido contradictoria porque, sin dejar de ser un burgués, ha tenido siempre alma de vagabundo -de *clochard*, como dice en alguna entrevista apelando al prestigio literario del término francés-. Aunque le seducía la idea de haber sido un inconformista radical -«un hippy sin guitarra», afirmaba-, no pasó de ser un romántico paradójico que apenas se atrevió a vivir otra aventura que la de desayunar en la cama.

Su recorrido literario fue una proyección de esa incongruencia. El Dionisio de *Tres sombreros de copa*, que juega a sentirse protagonista de una huida imposible pero debe resignarse a su suerte y casarse en una ceremonia ridícula, mientras Paula rumia su tristeza en un cuarto de hotel barato; los coqueteos de Abelardo con el mundo neoarcádico de los mendigos, que adultera con su espíritu capitalista, y cuyo drama radica en la conciencia de no ser ni pobre ni rico, sino inconsistente, por más que un giro inesperado le permita encontrar al final un gramo de felicidad; Andrés, el patán murciano que busca en París una escapatoria momentánea a la mediocridad de la existencia para encontrarse, en realidad, con un seguro vitalicio de convencionalismo en familia... Todos los protagonistas masculinos de sus comedias, trasuntos más o menos fieles del autor, se entregan como él a la quimera de querer ser lo que no pueden ser. Son personajes que amagan con la rebeldía, pero terminan refugiándose, si les es posible, en la querencia de una mujer que les abriga el corazón.

Se ha dicho a veces que Mihura fue un hombre ganado progresivamente por el sentimentalismo; me parece más cierto decir que nunca dejó de ser un sentimental. Más allá de su merecida fama de huraño, de su carácter caprichoso y en ocasiones imprevisible, el escritor necesitó siempre para vivir buenas dosis de cariño. Entre las notas de última hora dejó constancia de que la vida lo había recompensado con «el más precioso de los sentimientos y el más raro de encontrar», como define la ternura. Y puede decirse que a buscarla y a ofrecerla dedicó todo su empeño. Aunque también a defenderla de asechanzas: del matrimonio, por ejemplo, cuyo carácter reglado y acomodaticio lo hacía incompatible, a su entender,

con el cariño limpio y desinteresado. De ahí su cruzada a favor de la soltería y de ahí su preferencia por las profesionales del amor, por las muchachas de barra americana, a cuyo lado no se corría el peligro de que la rutina deshiciera el encanto. Por eso Miguel Mihura, que entiende el teatro como una proyección de su biografía, es uno de los dramaturgos que mayor espacio ha reservado a las prostitutas en el reparto de sus obras.

Entre todas ellas, el papel estelar le corresponde a la protagonista de *Maribel y la extraña familia*. Pero el mensaje de esta comedia va más allá: proclama que todo el mundo tiene derecho a ser feliz y que eso solo puede lograrse cuando se cree en el individuo. Como le ocurre a Maribel con Marcelino, el milagro sucede si alguien consigue, al poner un espejo ante el otro, que quien se mira se encuentre embellecido, transportado a un mundo donde la ternura, la sinceridad y la paz están a salvo de murmuraciones y falsedades que, a fuerza de repetidas, terminan dándose por ciertas. Hay en esta obra una declaración de fe en el ser humano y una apuesta por la sinceridad de los afectos y la bondad de espíritu –otra ensoñación de Mihura, que está también en el origen de *Mi adorado Juan-*, a despecho del descreimiento a que parece abocarnos la vida. «¿Tú no comprendes entonces que en el mundo pueda haber gente buena?», pregunta Marcelino en un momento; «Sí. Pero es raro, ¿no?», responde Maribel. Ese diálogo trasluce la más íntima convicción de Mihura: si vale la pena vivir, es para salir al encuentro de esa rareza.

Durante los últimos años de vida, en que se mantuvo al margen de toda actividad literaria y esbozó sin convencimiento ideas para una nueva comedia o una serie de televisión, sintió el miedo a la vejez. Era el temor al deterioro físico, sí (fue siempre moderadamente hipocondríaco), pero también a la cercanía de la soledad, una amenaza siempre latente que, de pronto, se materializaba; así lo reconoce en una de sus anotaciones ondarribitarras, naturalmente por vía humorística: «El momento más triste de la soltería es que cuando se hace uno viejo se encuentra solo, sin que tenga uno al lado otra vieja que le diga que a ella también le duelen los riñones». Por suerte ahí estaban, apuntalando los días a base de afecto, Jerónimo y Carmen Turón; esta última –a la que no hace justicia el título de fiel sirvienta, aunque lo fuera– desempeñó el papel estrictamente hogareño que hubiera

correspondido a una esposa, como antes hiciera con pulso firme doña Dolores Santos, la madre de los Mihura.

La España de los años setenta se convirtió en una perfecta desconocida para aquel hombre de dilatada y polifacética trayectoria profesional, que había llegado a saber moverse en la parcela del país que mejor conocía, Madrid, como pez en el agua. El teatro del día, las costumbres modernas y los nuevos españoles eran un misterio para él, como se encargó de subrayar en las entrevistas que le hicieron durante ese tiempo: pocas, pero significativas y sustanciosas. Hasta el mismo idioma dejó de ser compatible con el que había utilizado y seguía utilizando, de modo que su creciente aislamiento fue, principalmente, producto de un problema de comunicación. No sabía ya de qué hablar con quienes maduraron con él –nunca fue, por cierto, un modelo de contertulio, pues intervenía poco en las conversaciones y se inhibía en cuanto el número de conversadores sobrepasaba la media docena, toda una multitud desconcertante-, pero su turbación alcanzaba cotas extremas cuando oía hablar a los jóvenes:

No soy enemigo de la libertad que se tiene hoy para hablar, entre los jóvenes sobre todo. Y en los libros, en el cine y en el teatro. Pero esto no excluye que, por una suerte de atavismo sin duda, y eso que se llama educación, hay muchas palabras que soy incapaz de escribir, de pronunciar, y que, con gran extrañeza, me chocan.

El secreto de la modernidad se le escapaba porque la fractura generacional comportaba también una fractura cultural, demasiado abrupta para sus entenderas. De ahí que optara, como había hecho siempre, por marcar las distancias con afán exagerado: a este respecto, su conferencia de 1972 sobre el teatro contemporáneo es un modelo de ironía e hiperbólica declaración de principios a la contra. Ese divertido texto, legítimamente mihuriano, es quizás la última aportación del dramaturgo a una manera de entender la vida; y es, sobre todo, el canto del cisne de una concepción del teatro que había sido la dominante en España a lo largo del siglo.

Como los buenos actores, había sabido hacer un mutis a tiempo, sin sobreactuar, sin llamar la atención con muecas tras un parlamento engolado. Y así había evitado el riesgo de convertirse en una figura patética, como les ocurre a quienes no saben estar a la altura de las circunstancias cuando más le importa a la propia dignidad:

No he olvidado mi oficio. Nunca se olvida. Yo podría haber escrito algunas comedias más, sin que el público se diera cuenta y pudiera comparar la diferencia que hubiera podido haber entre las primeras y las últimas. Pero yo sí sabría que estas últimas comedias serían escritas por falsos Mihura.

Una huella sutil

Cien años después de su nacimiento, casi treinta después de su muerte, la estela de Miguel Mihura parece desvaída. Como dramaturgo que quiso serlo de una época y para un público, permanece sustancialmente anclado a un momento de la historia del teatro, aunque *Tres sombreros de copa* lo una con el presente y lo proyecte al futuro a través del milagro de la intemporalidad que acompaña a los actos creativos libres. Como humorista (título más amplio, a través del cual su nombre alcanza cotas muy elevadas pero no bien estudiadas aún), su genio no estuvo nunca al alcance de la mayoría, aunque a veces lo pareciera; y él era consciente de ello, como reconocía en una entrevista aparecida en el diario barcelonés *La Prensa* en marzo de 1963: «El humor que verdaderamente capta el pueblo es el antiguo género cómico, un poquitín más moderno y más civilizado. El verdadero humor, tal como yo lo entiendo, no llega a entrar del todo en el público español. Solo en una minoría».

Es probable que, a la altura de sus setenta años, alcanzara a reconocerse protagonista de un paréntesis entre dos épocas; el regreso de los caricatos, de los histriones, convertidos ya entonces (mucho más ahora) en ídolos de masas por obra de la televisión, devolvía al humor el aire característico que había tenido antes de que, en los años veinte, los Mihura, Jardiel, Neville o Tono lo elevaron a categoría estética. La tiranía del chiste fácil y a veces grueso, de la sátira mostrenca e impudosa, parecía sepultar la concepción mihuriana del humor. De ahí que nuestro escritor anotara este diagnóstico desde su retiro, mientras se echaba definitivamente en brazos del discreto encanto del escepticismo:

La definición de humorista, que aún no está muy clara, ha ido perdiendo valor y prestigio. Hoy se les llama humoristas a esos cómicos de teatro y salas de fiesta que dicen chistes de actualidad y hacen imitaciones. Esto es, a los que antes llamábamos caricatos o excéntricos. Yo no tengo nada contra ellos. Admiro a algunos, pero se han apropiado de una definición que no les corresponde. El humorismo es otra cosa.

¿Queda algo de aquel Mihura que, durante décadas, trató de enseñar a sus contemporáneos a mirar el mundo desde un observatorio imprevisto, que permitía descubrirle al ser humano el lado más vulnerable y emotivo? Resulta difícil determinar si lo que hoy acepta por humor el ciudadano medio (en cuyo nombre tantos desatinos se perpetran y se consagran) se beneficia en algo de la herencia de Mihura. La primera tentación es negar la relación entre los que se nos presentan como dos mundos opuestos. Y, sin embargo, creo que la huella de Mihura está ahí, que es alargada aunque sutil. Por eso no se descubre a primera vista en los asuntos de que se nutren los humoristas, ni en la manera de tratarlos (al creador de *Maribel* le gustaba decir que a su humor le convenía la circunspecta educación de quien estudia en colegio de pago), ni, por supuesto, en el estilo desenvuelto del que hacen gala (la libertad lingüística en la que él creía era la de quien se empeña en sacarle los colores a las palabras ya gastadas para ponerlas de estreno sobre el papel).

No es ahí, en la superficie, donde puede encontrarse su huella: forma parte del subsuelo estético y por eso a veces no se repara en su presencia. La concepción mihuriana del humor ha actuado como un fertilizante gracias al cual tomamos hoy como naturales puntos de vista en otro tiempo inadvertidos desde los que también se puede mirar el entorno para someterlo a examen; gracias al cual, incluso, los procedimientos humorísticos han traspasado barreras genéricas y se han acomodado en el cine como en el teatro, en la prosa periodística como en la narrativa. Mihura es un lugar de encuentro que casi nunca se reconoce, del que pocas veces se es consciente.

Por encima de todo, hay que agradecerle que desprendiera las costuras de la lógica y sometiera la cotidianidad a una cura de desconcierto. Porque fue así como pudo proporcionarnos un lenitivo para soportar la realidad a pesar de sus incongruencias.

Proceso póstumo a un humorista
por "Tres sombreros de copa"
[Obra de teatro en un acto]



LUIS GARCÍA JAMBRINA

*Por razones obvias, esta obra no se estrenó nunca, y
hubiera permanecido inédita si no llega a ser por un
cúmulo de fatales circunstancias.*

Personajes

MIGUEL MIHURA (*Procesado*)
JUEZ SUPREMO
ABOGADO DEFENSOR
FISCAL
EMILIO DE MIGUEL (*Primer testigo*)
GUSTAVO PÉREZ PUIG (*Testigo espontáneo*)
JOSÉ MONLEÓN (*Último testigo*)
UJIER
TAQUÍGRAFA

ESCENA PRIMERA

La acción tiene lugar en uno de los Juzgados del Purgatorio, el día 21 de julio de 2005, a las 23:45 horas, según fecha y hora de la Tierra. En el centro del escenario, está el estrado. A la izquierda del espectador, se sitúan el FISCAL y la TAQUÍGRAFA, y, a la derecha, MIHURA y su ABOGADO DEFENSOR. Por la izquierda, entrarán el UJIER y los TESTIGOS. Por una puerta que hay detrás del estrado, el JUEZ SUPREMO.

(Cuando se abre el telón, vemos que MIHURA se ha quedado dormido en su sitio. Entra el UJIER.)

UJIER.—Señores y señoras, va a comenzar el proceso contra Miguel Francisco Julio Mihura Santos. Preside el Juez Supremo. *(Aparece éste, con su típica túnica, melena y barba blanca.)* Póngase en pie el procesado. *(El UJIER se da cuenta de que MIHURA está dormido.)* *(Gritando.)* He dicho que se ponga en pie el procesado.

MIHURA.—*(Éste se despierta. Parece desconcertado y confuso, como si no supiera dónde está.)* ¿Qué pasa? ¿Dónde me encuentro? *(De repente, se pone en pie.)* Señores académicos: Aquí estoy ante ustedes, sin saber por qué, sin conocimiento de causa, solo ante el peligro, aturdido, desconcertado, como el reo que se pre-

senta a un Tribunal de Justicia y espera su veredicto. Y ese veredicto puede acusarme de usurpador. Porque yo no creo, nunca he creído, nunca creeré que tenga méritos suficientes...

JUEZ SUPREMO.—(*Dando un sonoro golpe con el mazo.*) Silencio.

MIHURA.—(*En voz más baja.*) ...tan pequeño, tan poquita cosa, tan caduco ya...

JUEZ SUPREMO.—Si no se calla usted, mandaré que le pongan un bozal y lo juzgaré por desacato. (*MIHURA se calla y lo mira perplejo. Se dispone a decir algo.*) Silencio, he dicho.

ABOGADO.—Perdónelo usted, Señoría. El procesado se pasó los últimos meses de su vida obsesionado con el discurso de ingreso en la Real Academia, que no consiguió terminar. De hecho, es muy posible que muriera a causa del miedo que le producía tener que escribirlo y leerlo ante una institución que tanto le intimidaba y, sobre todo, el hecho de tener que ponerse un frac y una chistera para tomar posesión como Dios manda.

JUEZ SUPREMO.—Está bien. (*A la taquígrafa.*) Que no conste en acta. (*Dirigiéndose al escritor.*) Me temo, señor Mihura, que no se le va a lograr a usted leer su discurso póstumamente. Demasiado tarde, ¿no cree? (*Cambiando de tono.*) Como todo el mundo sabe, cada vez que se cumplen cien años de la fecha de nacimiento de un difunto, éste ha de ser juzgado, para ver si merece pasar a un estadio o escala superior o, por el contrario, bajar de nivel o categoría, hasta alcanzar la gloria o el castigo eterno. Hoy se cumple el primer centenario de su natalicio y ha llegado, por tanto, el momento de que lo sometamos a un primer Juicio. Según consta en su expediente, usted era conocido allá en la Tierra, sobre todo, como autor dramático, profesión con la que se ganó la vida durante algún tiempo y con la que ha conseguido luego un gran prestigio. En este primer trámite, no vamos a juzgarlo a usted por todas sus obras, ya sean buenas o malas, sino por una sola, la más relevante. Naturalmente, hemos recabado los correspondientes informes y hemos llegado a la conclusión de que la más notoria e importante, aquella que justificaría, de alguna forma, su vida es la titulada *Tres sombreros de copa*.

MIHURA.—(*Interrumpiendo.*) Con el permiso de Su Señoría, siento discrepar. Humildemente, le diré que no creo que *Tres sombreros de copa* sea mi mejor obra. Yo,

la verdad, habría elegido otra. No entiendo esa afición que les ha dado a todos por mi primera obra dramática, una obra, dicho sea de paso, a la que yo le he tomado una gran antipatía. Es más, en este momento, siento por ella una profunda y absoluta indiferencia. No creo pecar de soberbia si digo que tengo piezas muchísimo mejores. Y, puestos a elegir, yo afirmarí que *Maribel y la extraña familia* es la más conseguida.

JUEZ SUPREMO.—¿Y quién le ha dado a usted vela en este entierro, si puede saberse? Y perdóneme usted la expresión, tan oportuna como poco afortunada. Usted límitese a hablar cuando se le pregunte. Si no lo hace así, me veré obligado a sacarlo a la pizarra para que escriba cien veces: «Al Juez Supremo no se le interrumpe, y menos aún para enmendarle la plana».

MIHURA.— (*Algo asustado*) No, eso no, se lo ruego. Los que me conocen saben muy bien que a mí no me gusta nada escribir. Y si, además, lo que escribo no tiene un destino inmediato o un porvenir económico potable o no está asociado a un compromiso adquirido por alguna presión amistosa, el escribir me parece una ocupación sin ningún sentido.

JUEZ SUPREMO.—Pues tenga la bondad de comportarse como es debido. (*Dirigiéndose al FISCAL.*) Proceda usted.

FISCAL.—Llamo a declarar al procesado.

(*En un principio, MIHURA se resiste a levantarse. Está ya harto de esta farsa y preferiría seguir dando cabezadas, sin importarle el veredicto. Total, para qué. Al final, el abogado lo convence y se dirige al estrado.*)

JUEZ SUPREMO.—Como usted ya está muerto y enterrado, no necesita prestar juramento, pues enseguida sabremos si lo que dice se corresponde o no con la verdad. Recuerde que todo lo relativo a su vida lo tenemos bien grabado y archivado. Puede usted sentarse. (*Al FISCAL.*) Proceda.

FISCAL.—Con el permiso de Su Señoría, y aprovechando la interrupción del procesado, me gustaría recordarles que, durante toda su vida, éste siempre hizo gala de su pereza, hasta el punto de convertir este pecado capital en uno de los rasgos más destacados de su estrafalaria personalidad y la cama, en su mueble favorito. Sin embargo, he de señalar que en la Tierra acaban de aparecer sus Obras Completas en dos gruesos volúmenes de más de mil qui-

nientas páginas cada uno. (*Dirigiéndose ahora a MIHURA, con retintín.*) Para no gustarle a usted nada escribir, son demasiadas páginas, ¿no le parece? A lo mejor resulta que no las escribió usted. Otra cosa muy distinta es si esas obras merecen la pena o, por el contrario, son merecedoras de la pena eterna. Tal vez su único mérito resida en el tamaño, como aquella máquina que inventó uno de sus personajes y cuyo mérito consistía en que no cabía en una habitación.

MIHURA.— (*Un tanto perplejo.*) Desconozco la existencia de esas Obras Completas que usted dice. Y confieso que la noticia me produce una gran perplejidad. Sin duda, habrá sido cosa de mis herederos. Pero eso ahora, qué más da.

FISCAL.—Hablemos, si le parece, de *Tres sombreros de copa*, que es la que aquí nos ocupa y nos preocupa.

MIHURA.— Lo siento, pero a mí no me gusta hablar de mí mismo.

FISCAL.—Desde luego, basta leer sus *Memorias* para darse cuenta de ello. Son una pura y ridícula invención, una cortina de humo —o, si usted lo prefiere, de *humor*—, para enmascarar la falta de sentido de su vida.

MIHURA.— (*Encogiéndose de hombros.*) Si usted lo dice.

JUEZ SUPREMO.—Le recuerdo que estamos en un juicio y que todo lo que diga y aquello a lo que asienta puede ser utilizado en su contra. Por otra parte, le exijo que conteste usted a las preguntas que se le hagan. (*Al FISCAL.*) Prosiga.

FISCAL.—Háblenos de *Tres sombreros de copa*. Díganos qué opinión le merece.

MIHURA.— Dado que lo tienen todo grabado y archivado, ya me habrán oído decir, más de una vez, que el referirme a mis propios trabajos, el reflexionar sobre ellos, me produce un pudor enfermizo. Por otra parte, debo confesar que, como nunca me propuse nada al escribir, aparte de ganarme la vida, no puedo juzgar mi labor. Y, en consecuencia, profundizar en ella, como se pretende hoy hacer aquí, me es totalmente imposible.

FISCAL.—No obstante, en su frustrado discurso de ingreso en la Real Academia, usted decidió hablar de sí mismo, de su contorno, de sus ideas, de sus experiencias, de su manera de ser y de pensar, del humorismo, del teatro, de la inspiración, de la vejez...

MIHURA.— Si lo hice así, fue por vagancia y comodidad, puesto que para hablar de mí no tenía que consultar nada, mientras que para hablar de otro tendría que haberme valido del Espasa. Y aun sabiendo lo útiles que son estas enciclopedias, me horrorizaba meterme en la cama —que es donde yo leía— con un libro tan gordo.

FISCAL.—También llegó a decir usted que le gustaba hablar de sí mismo, no por narcisismo o egolatría, sino porque tenía la certeza de que no le conocía nadie y nadie sabía quién era. O, si lo sabían, era de una manera vaga y lejana.

MIHURA.— En todo caso, me niego a que una obra de la que me siento tan desligado vaya a ser la que decida mi futuro en este sitio.

FISCAL.—Le recuerdo que estamos hablando de la obra que más prestigio le ha dado a usted en el mundo del teatro.

MIHURA.— Es que a mí, señor mío, no me gustaba nada el teatro; no sentía por él la menor afición y, una vez concluido el doloroso trance de escribir una obra, no me volvía a acordar de ella. Ni siquiera tenía conciencia de que era comediógrafo.

FISCAL.—Cuando le escucho a usted, no sé si estoy ante un espíritu irónico o ante un grandísimo cínico. Sea como fuere, ha de saber que no le ha puesto usted las cosas fáciles a los críticos ni a los historiadores de la literatura.

MIHURA.— Ése es su problema. A mí, en todo caso, lo único que me interesaba era la risa del público.

FISCAL.—¿Y qué me dice usted entonces del éxito obtenido con *Tres sombreros de copa*?

MIHURA.—El éxito tardío de *Tres sombreros de copa* me gratificó, naturalmente. Pero lo más extraño de todo, lo más dramático es que, en ese momento, me encontré viejo. Enormemente viejo. Y cansado. Sin ganas ya de nada. Sin importarme, en el fondo de mi conciencia, este éxito que me consagraba como autor, pero me había llegado demasiado tarde. Cuando ya tenía yo cien años, como ahora. Imagínese lo que pueden importarme en este momento los centenarios, homenajes y los elogios de esos que no tienen mejor cosa que hacer que dedicarse a escribir sobre lo que otros escribieron. Es el colmo del parasitismo.

FISCAL.—Pero también está el interés del público, que todavía sigue acudiendo a sus obras, o de algunos cineastas, que de vez en cuando hacen alguna película con ellas.

MIHURA.— Le contaré una anécdota. El otro día vino por aquí un señor muy bajito que acababa de morir en una zanja —ya sabe usted cómo está Madrid a causa de las obras— y me dijo que el día anterior había ido al estreno, en un cine de la Gran Vía, de una nueva adaptación cinematográfica de *Ninette y un señor de Murcia*. «Pues muy bien —le dije yo—. No se moleste en contármela, que ya me la sé». «Seguro que a usted le habría gustado —insistió él—. Es muy respetuosa con el espíritu de su obra». «Razón de más para que no me interese», le repliqué yo, dejándolo con la palabra en la boca.

FISCAL.—Cuanto más lo escucho, más me convenzo de que es usted una persona insólita. No sé si mejor o peor que los demás, pero, desde luego, insólita. Carece usted de todo sentimiento de vanidad, es verdad. No obstante, me da la sensación de que ha malgastado su talento. Ahora comprendo aquello que escribió, en cierta ocasión, el crítico Ricardo Doménech: «Miguel Mihura nos hace pensar en lo que podría haber entregado, de haber sido fiel a su talento, de haber renunciado momentáneamente al aplauso de un público burgués que ha encumbrado sus peores piezas. Yo, personalmente, me lamento de que haya sucedido así. Es —creo— una pérdida irreparable para su autor y para nuestro teatro». ¿Qué opina usted de eso?

MIHURA.— Lo que yo opino de *eso* ya lo expresé libremente en un artículo, usted debería saberlo. Y no pienso volver sobre ello. Es un tema que me aburre. Y mi principal virtud, como sabrá usted, es no aburrirme jamás, salvo en aquellos lugares llamados de diversión.

FISCAL.—Naturalmente, yo he leído su artículo, pero esta es una sesión pública, como puede ver (*hace un gesto con la mano hacia el patio de butacas*), y todos están deseando oír su versión.

MIHURA.— (*Con gran fastidio.*) Pues, en resumen y para abreviar, diré que, tras mi experiencia con *Tres sombreros de copa*, había decidido prostituirme y escribir teatro comercial. Por otra parte, y ya que tanto insiste, confesaré que, bajo ningún concepto, estaba dispuesto a seguir escribiendo el mismo tipo de obra, incluso si hubiera tenido éxito comercial. Uno tiene derecho a evolucionar, a cambiar.

Conforme cumplía años, me fui haciendo más sereno, más sincero también, menos vergonzoso con mis sentimientos. Por eso procuraba que mi disfraz tuviera los menos colorines y cintajos posibles, que es, lo que a mi juicio, le sobra a *Tres sombreros de copa* y lo que impide que el público vea limpia y normalmente a sus personajes. Sin tapujos. Sin disimulos. Sin tonterías. Tal como son. Tan ridículos y tan tristes. También es posible, claro, que los críticos jóvenes de entonces tuvieran razón y yo me estuviera aburguesando y haciéndome viejo. Es lógico. Eran los años. Pero no tan viejo y tan burgués como para dejar de luchar como siempre he luchado –desde la prensa, el cinematógrafo y el teatro– contra el eterno tópico, contra la retórica, contra el lugar común, venga de un bando o de otro. De esto es de lo que me considero más orgulloso.

FISCAL.–Ahora va a resultar que era usted un revolucionario, o, peor aún, un idealista, un ingenuo, un quijote. (*Cambiando de tercio.*) Háblenos, en fin, de la fecha de composición. Usted ha declarado reiteradamente que la obra fue escrita en 1932.

MIHURA.– (*Con desgana, como si estuviera repitiendo una lección aprendida.*) Así es. La escribí en la cama, durante la convalecencia de una enfermedad, rígido y escayolado desde el pecho hasta la punta del pie. La llevé a cabo casi sin querer, por pasar el rato. Si la obra tiene algo de vanguardista e inconformista, debo confesar que yo la escribí con toda naturalidad, sin ninguna premeditación. Después, intenté estrenarla, claro está. Y, al final, tuve que guardarla en un cajón, hasta su publicación en 1947. Pero todo esto es historia sabida y aburrida, la verdad.

FISCAL.–Los críticos y profesores, sin embargo, opinan de forma unánime que es una de las obras más importantes del teatro español contemporáneo, una de las mejores comedias del siglo XX y el primer antecedente decisivo del teatro del absurdo. ¿No le parece a usted que exageran un poco?

MIHURA.– Sin duda, a los críticos y profesores les gusta mucho eso de hacer clasificaciones, poner etiquetas y soltar afirmaciones grandilocuentes. Pero a los autores y al público en general nos interesan otras cosas, y éstas nos gusta disfrutarlas, por cierto, mientras estamos vivos.

FISCAL.–Va a tener razón su biógrafo, Julián Moreiro, cuando dice que usted consiguió ser un autor comercial y vivir muy bien de sus éxitos, pero ahora que

esas comedias pensadas para un teatro concreto han amarillecido, la historia de la literatura le hace un sitio por haber escrito aquella otra que, a cambio de no darle dinero, le proporciona el consuelo de sobrevivirse. ¿No es irónico?

MIHURA.— Bastante, sí. De todas formas, la gloria literaria me sigue pareciendo un verdadero fastidio. (*Mientras habla, a duras penas logra reprimir un bostezo.*) Ahora, si me lo permiten, me gustaría irme a dormir a pierna suelta. Creo que, después de pasarme la vida renqueando y con la pata quebrada, me lo tengo merecido. El hotel que me asignen para ello me importa poco, con tal de que tenga cama. El sueño eterno y los ronquidos ya los pongo yo.

FISCAL.—No tengo más preguntas que hacer.

JUEZ SUPREMO.—(*Al ABOGADO.*) Es su turno.

ABOGADO.—(*Consciente de lo poco colaborador que se muestra su defendido.*) Señoría, no es necesario. Prefiero llamar ya a los testigos.

JUEZ SUPREMO.—Está bien. (*A MIHURA.*) Puede usted retirarse. (*El procesado vuelve a su sitio.*) (*Al ABOGADO.*) Proceda.

ABOGADO.—Llamamos a declarar al profesor de la Universidad de Salamanca don Emilio de Miguel Martínez, reconocido especialista en la obra del señor Mihura.

MIHURA.—(*Con gesto de fastidio.*) Lo que me faltaba. Otra vez el pelmazo ese que tanta lata me dio con lo de la datación de la obra.

JUEZ SUPREMO.—Le ruego, una vez más, al procesado que se abstenga de hacer comentarios.

ESCENA SEGUNDA

(Entra el profesor EMILIO DE MIGUEL. Conducido por el UJIER, se sitúa en el estrado de los testigos.)

JUEZ SUPREMO.—Levante usted la mano derecha. *(Éste obedece.)* ¿Jura usted decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad? Y lo más importante: ¿jura usted no revelar a nadie en la Tierra su comparecencia en este Juicio ni nada de lo que aquí ocurra?

DON EMILIO.—Si usted se empeña...

JUEZ SUPREMO.—Basta con que diga usted «Lo juro». Y, en adelante, procure ser más respetuoso, si no quiere quedarse aquí para los restos.

DON EMILIO.—Lo juro, lo juro.

JUEZ SUPREMO.—Puede usted sentarse. (Al ABOGADO.) Proceda.

ABOGADO.—En 1977, el mismo año de la muerte del señor Mihura, aquí presente, publicó usted un libro dedicado al estudio de su teatro. Este libro, fundamental para el conocimiento y reconocimiento de nuestro autor, se ha reeditado veinte años después, ¿no es cierto?

EMILIO DE MIGUEL.—Así es.

ABOGADO.—En él hace usted, entre otras cosas, una «Datación documentada de *Tres sombreros de copa*». ¿A qué conclusiones llega?

EMILIO DE MIGUEL.—A la vista de lo expuesto en ese apartado, debe concluirse que la afirmación de Mihura: «Terminé *Tres sombreros de copa* el 10 de noviembre de 1932», nunca cuestionada públicamente por los historiadores de la literatura dramática española, puede ahora aceptarse con la plena garantía de ser una realidad comprobada hasta donde pueden certificarse hechos de esta naturaleza. De modo que la comedia, editada en 1947, no puede tener vínculo alguno de dependencia respecto al posterior teatro del absurdo (recordemos que *La cantante calva*, de Ionesco, no se estrena hasta 1950, un año después de haber sido escrita). Lo que ocurre es que, cuando por fin se pone en escena *Tres sombreros de copa*, en 1952, su humor se relaciona enseguida con el ya usado por Ionesco, esto es, con las técnicas y contenidos de ese supuesto nuevo teatro al que Mihura parece apuntarse, y, por supuesto, también se vincula al humor codornicesco, en clara relación de dependencia.

ABOGADO.—¿Qué habría pasado si la obra se hubiera estrenado en 1932 y no veinte años después?

EMILIO DE MIGUEL.—La verdad es que no me gusta mucho hacer este tipo de especulaciones. De modo que le contestaré con unas palabras de Gonzalo Torrente Ballester: «Pues, sencillamente, que todo el mundo sabría que el humor moderno (el de Ionesco, el de Beckett) lo habíamos inventado aquí».

ABOGADO.—Es suficiente. Pasemos ahora a hablar del juicio crítico que a usted le merece esta obra de Mihura desde la perspectiva actual.

EMILIO DE MIGUEL.—En mi opinión, no es sólo la obra capital del teatro de Mihura, sino también el embrión tanto del contenido como de los recursos técnicos y humorísticos de toda su producción dramática posterior. Se trata, por otra

parte, de una obra en la que las unidades dramáticas, aun entendidas conforme a la más rigurosa interpretación, son aquí plenamente respetadas.

ABOGADO.—¿Podríamos, pues, decir que es una obra al mismo tiempo clásica y vanguardista?

EMILIO DE MIGUEL.—Algo así.

ABOGADO.—¿Cuál es, según usted, su tema fundamental?

EMILIO DE MIGUEL.—El tema nuclear que Mihura dramatiza es la libertad humana entrevista y ansiada por Dionisio, su protagonista, entorpecida y negada por condicionamientos que nacen de su propia carencia de fuerzas y por los obstáculos tendidos por los miembros ya establecidos en el sistema social.

ABOGADO.—Muchas gracias. No tengo más preguntas.

JUEZ SUPREMO.—Es el turno del señor Fiscal.

FISCAL.—No voy a volver sobre la cuestión de la fecha, a pesar de que las pruebas me siguen pareciendo insuficientes. En cualquier caso, me parece excesivo eso de que Mihura podría ser el padre del humor moderno.

EMILIO DE MIGUEL.—(Con gesto resignado.) Y yo qué quiere que le haga. Pero sepa que el propio Ionesco escribió que esta obra tiene la ventaja de asociar el humor trágico, la verdad profunda, al ridículo, que, como principio caricaturesco, sublima y realza, ampliándola, la verdad de las cosas. Asimismo, reconoce que el estilo «irracional» de las obras de Mihura puede desvelar, mucho mejor que el racionalismo formal o la dialéctica automática, las contradicciones del espíritu humano, la estupidez, el absurdo. La fantasía —añade— es reveladora, es un método de conocimiento... Es una excelente gimnasia intelectual.

FISCAL.—No creo que a una persona tan perezosa como el señor Mihura le guste mucho eso de «gimnasia intelectual». (Dirigiéndose a MIHURA, que ha vuelto a quedarse dormido, y alzando, por ello, la voz.) ¿Me equivoco? (MIHURA no se inmuta.) Ya lo han visto ustedes. *Quod erat demonstrandum.* (Al profesor EMILIO DE MIGUEL.) Háblenos de la trayectoria posterior del señor Mihura. ¿No cree usted que fue un talento malogrado o echado a perder, por culpa de ese empeño suyo de someterse a los gustos del público y buscar un teatro fácil?

EMILIO DE MIGUEL.—Siempre he dicho que Mihura se ha movido entre la dictadura de las imposiciones comerciales y la fidelidad a los mandatos de su talento. De todas formas, no llega nunca a una entrega sin condiciones a los gustos del público o a rendir pleitesía a los valores burgueses. Sin duda, fue Torrente Ballester quien mejor justificó su accidentada trayectoria cuando dijo aquello de que si un hombre ha escrito *Tres sombreros de copa*, *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* y *El caso de la mujer asesinadita*, y no se le reconoce como gran humorista y comediógrafo, tiene derecho a mandar todo a paseo y dedicarse a vender automóviles, porque ya tiene la fama asegurada, y también el respeto de las generaciones futuras, que es lo más a lo que uno puede aspirar. Y, en efecto, así ha sido, yo puedo dar fe de ello.

FISCAL.—Por mi parte, eso es todo. No hay más preguntas, muchas gracias.

JUEZ SUPREMO.—(A EMILIO DE MIGUEL.) Ya puede usted volver a la Tierra. Y espero, francamente, no tener que verlo pronto por aquí. Usted ya me entiende.

(Sale EMILIO DE MIGUEL acompañado por el UJIER.)

FISCAL.—Con el permiso de Su Señoría, llamamos a declarar al crítico de teatro José Monleón.

(Fuera del escenario, por el lado por el que acceden los testigos, se percibe una gran agitación, como si alguien intentara entrar por la fuerza en la sala y el UJIER, que ha salido a buscar a JOSÉ MONLEÓN, tratara de impedirselo. Se oyen voces, ruidos, empujones.)

DESCONOCIDO.—(En off.) He dicho que me deje usted pasar.

UJIER.—(En off.) De ninguna manera.

DESCONOCIDO.—(En off.) En ese caso, me veré obligado a...

(Entra GUSTAVO PÉREZ PUIG, perseguido por el UJIER.)

JUEZ SUPREMO.—¿Pero esto qué es?!

UJIER.—(Jadeando.) Este hombre, que se ha empeñado en entrar a declarar sin haber sido citado.

JUEZ SUPREMO.—(Al desconocido.) Identifíquese.

GUSTAVO PÉREZ PUIG.—Me llamo Gustavo Pérez Puig y soy director teatral, el mismo que, en 1952, convenció al señor Mihura para que dejara estrenar su obra al Teatro Español Universitario, del que yo era entonces responsable.

JUEZ SUPREMO.—¿Y usted cree que eso es motivo suficiente para irrumpir con violencia en esta sala?

GUSTAVO PÉREZ PUIG.—(*Visiblemente exaltado.*) Sí, cuando lo que aquí se esta juzgando es la calidad y la importancia de una obra como *Tres sombreros de copa*. ¿Por qué hay que justificarse cada vez que alguien decide volver a montarla? Estamos ante una de las grandes comedias de la historia del teatro español, y conste que no lo digo sólo yo. Parece, además, que Mihura la hubiera escrito ayer, tal es su frescura. De hecho, esta comedia nació antes de tiempo. (*Con vehemencia creciente.*) Era una pirueta cómica que nadie podía admitir. Era abrir la brecha del humor que más tarde siguió *La Codorniz* y que saltó por fin al escenario, cuando los tiempos y el público habían madurado. (*Perdiendo fuelle.*) Era...

JUEZ SUPREMO.—Está bien, ya ha dicho usted lo que tenía que decir. Ahora le ruego que abandone la sala. (*Sale, seguido por el UJIER.*) (*A la TAQUÍGRAFA, en un aparte, y haciéndole un guiño.*) Que no conste en acta.

FISCAL.—Con el permiso de Su Señoría, llamamos de nuevo a declarar al crítico de teatro José Monleón.

(*Entra JOSÉ MONLEÓN acompañado por el UJIER. Lo mira todo con atención e interés, tomando notas, como si se tratara de la puesta en escena de una obra de teatro que hubiera venido a juzgar.*)

JUEZ SUPREMO.—Le recuerdo que viene usted aquí a testificar y no a juzgar el montaje de un estreno. De modo que siéntese y preste atención. (*Lo hace.*) Le recuerdo también que está ante un tribunal muy especial donde el falso testimonio o la revelación de lo que aquí se diga o haga están castigados con la pena eterna.

JOSÉ MONLEÓN.—(*Con tono irónico y burlón.*) ¿No me estará amenazando con arrojarme a las calderas de Pedro Botero?

JUEZ SUPREMO.—(*Enfadado, casi a punto de perder los papeles.*) Una burla más, y haré caer todo el peso de las tablas de la ley sobre usted. (*Al ABOGADO.*) Proceda, antes de que me estalle la cólera divina.

ABOGADO.—Según nuestros informes, es usted uno de los críticos de teatro más veteranos y prestigiosos, permanente defensor de un teatro comprometido, junto a aquel que sólo busca distraer o entretener. En su opinión, ¿podría decirse que tras el humorismo de *Tres sombreros de copa* se esconde un cierto contenido social?

JOSÉ MONLEÓN.—En efecto, esta gran obra forjó la imagen de un autor interesado por las realidades sociales y por su evolución. La libertad de Dionisio y Paula, finalmente aniquilada por una serie de tabúes, de cursilerías, de miedos y de resignaciones, era una libertad de la que todos participamos. Las represiones que Mihura dejó sueltas en aquella obra, y que finalmente eran controladas, constituían una rebeldía vital, inconcreta si se quiere, literaria, pero profunda, contra las voces de Bernarda. La pieza, escrita en 1932, nos llevaba, además, más allá del puro anarquismo de tantos gritos ibéricos. No es extraño, por tanto, que esta comedia que nadie entendía le conquistara la admiración de la mejor generación de posguerra. Había latente una soterrada rebelión en la juventud española contra las formas del teatro que se estrenaba entonces, y *Tres sombreros de copa* se convirtió en un título clave, en una obra concreta que esgrimir contra el torradismo y el astracán. A Miguel Mihura nos lo *apropiamos* una generación, que, por ser posterior a la suya, entrábamos en la vida nacional sobre supuestos y experiencias distintas.

FISCAL.— ¿Y cómo concuerda todo eso con su trayectoria posterior?

JOSÉ MONLEÓN.—Debido a lo que antes comentaba, Mihura se ha visto sometido con frecuencia a análisis inadecuados, en los que se tomaban por deserciones lo que eran simples retiradas a zonas cautelosas y, sin duda, íntimamente deseadas por el autor. Por otra parte, yo creo que, en sus obras, Mihura no pretende halagar servilmente a nadie; nunca ha escrito un teatro en el que la falsa moral de la pequeña burguesía apareciese dignificada; su *irrealismo*, su humor, alcanzan a todo cuanto tocan...

JUEZ SUPREMO.—(*Mirando su reloj de arena, con muestras de gran impaciencia*) Señores, lamento interrumpirles, pero debo recordarles que, en la Eternidad, el tiempo corre muy deprisa y yo tengo muchas otras cosas que atender. (A JOSÉ MONLEÓN.) Es suficiente. Ya puede usted regresar a casa. Y le aconsejo que no se demore por los pasillos, no siendo que Pedro, el Portero, lo confunda con

uno de nuestros residentes habituales. Ruego a los señores Fiscal y Abogado que se acerquen, con el fin de que hagamos las últimas deliberaciones.

(Mientras JOSÉ MONLEÓN sale acompañado por el UJIER, el ABOGADO y el FISCAL se dirigen al estrado. Después de una breve discusión, llena de gesticulaciones por ambas partes, el JUEZ les pide que vuelvan a su sitio.)

JUEZ SUPREMO.—*(Con mucha solemnidad.)* Póngase en pie el procesado. *(MIHURA obedece.)* A la vista de las conclusiones y una vez examinadas las pruebas y declaraciones, y puesto que el procesado mismo sigue mostrando tan poco interés por sus obras y, de manera especial, por la que tanto prestigio le ha dado en los últimos tiempos, condenamos a don Miguel Mihura a permanecer un siglo más en este Purgatorio y a que su nombre no sea apenas recordado ni sus obras representadas en el año de su primer centenario. Para ello, lo haremos coincidir con la celebración del cuarto de la publicación del *Quijote*, al que, desde aquí, mandamos se le de toda la publicidad y el apoyo necesarios, en la medida de nuestras posibilidades. Se levanta la sesión.

(Se levantan todos, menos MIHURA, que, una vez escuchada la sentencia, se ha dejado caer suavemente sobre el asiento y la mesa para volver a quedarse dormido.)

UJIER.—*(Zarandeando a MIHURA.)* Levántese, hombre, que ya acabó la función.

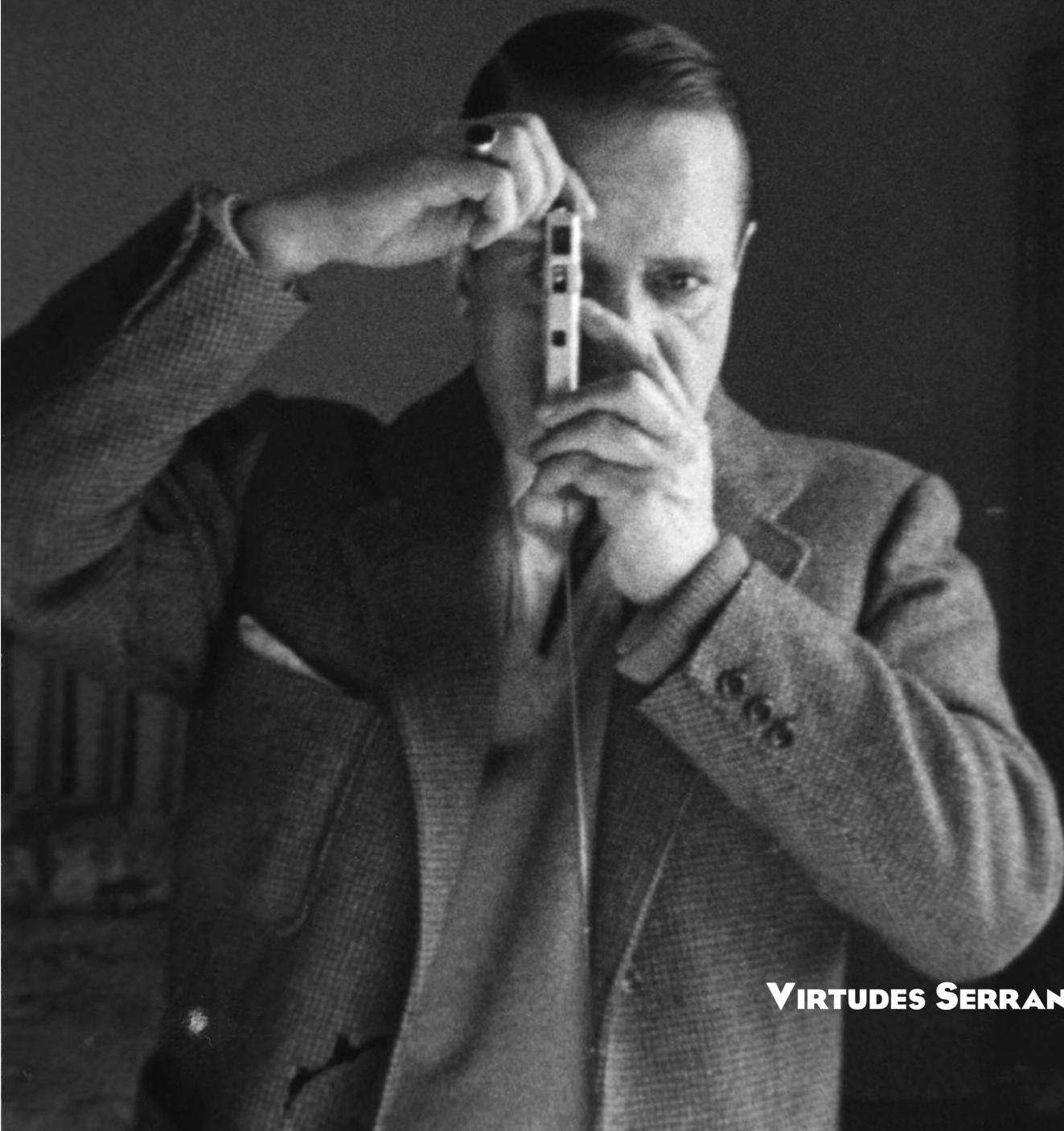
JUEZ SUPREMO.—Déjelo, no se moleste en despertar al procesado, ya se enterará de todo cuando vuelva en sí, si es que vuelve a despertarse, que lo dudo. ¡Angelito!

(Suena una nana, mientras cae pesadamente el TELÓN.)

BIBLIOGRAFÍA PLAGIADA

- DOMÉNECH, Ricardo. «Tres sombreros de copa o un esperpento cordial». En Miguel MIHURA. *Teatro*. Madrid: Taurus, 1965, pp. 97-102.
- IONESCO, Eugène. «El humor negro contra la mixtificación». En Miguel MIHURA. *Teatro*. Madrid: Taurus, 1965, pp. 93-95.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. *El teatro de Miguel Mihura*. 2.^a ed. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997.
- MIHURA, Miguel. *Teatro*. Madrid: Taurus, 1965.
- . *Tres sombreros de copa. Maribel y la extraña familia*. Ed. de Miguel MIHURA. Madrid: Castalia, 1982.
 - . *Obras completas*. Vol. 1: *Teatro completo*. Vol. 2: *Prosa y obra gráfica*. Ed. de Arturo Ramoneda. Madrid: Cátedra (Bibliotheca Avrea), 2004.
- MONLEÓN, José. «La libertad de Miguel Mihura». En Miguel MIHURA. *Teatro*. Madrid: Taurus, 1965, pp.43-66.
- MOREIRO, Julián. *Mihura. Humor y melancolía*. Madrid: Algaba, 2004.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. «El teatro serio de un humorista». En Miguel MIHURA. *Teatro*. Madrid: Taurus, 1965, pp. 67-80.

Tres perfiles de mujer en el teatro de Mihura
MARIBEL, DOROTEA Y NINETTE



VIRTUDES SERRANO

A bordar el análisis del personaje femenino, su estructura y función en el teatro, me ha interesado desde hace años y he defendido que la llegada de la mujer, autora teatral, al ámbito visible de la literatura dramática y de la escena en nuestros días ha favorecido una nueva y enriquecedora visión del mundo que se proyecta desde las realizaciones dramáticas, a partir de una mirada distinta con otro imaginario. La diferencia, que se venía advirtiendo en muchos casos, entre el trazado y la función de los personajes femeninos escritos por mujeres y los ideados por hombres no radica en la maestría de su construcción sino en el papel que se asigna a la mujer en la pieza, a la relevancia de unos u otros aspectos de su estructura como personaje y a la resolución de los conflictos que protagoniza. En la dramaturgia femenina, la discrepancia se advierte con mayor nitidez en las piezas que se acercan a los desajustes de relación interpersonal de seres del presente y, por supuesto, en las propuestas del feminismo.

También en otros lugares he afirmado que una de las aportaciones más destacables de la incorporación de la mujer al espacio de la creación teatral es la composición de unos personajes femeninos que se esfuerzan y luchan por encontrar su lugar en un mundo organizado a sus espaldas, lo que en las autoras da como resultado planteamientos temáticos y soluciones inhabituales a las de las formas más canónicas de nuestra dramaturgia.

No obstante, al examinar los personajes femeninos de autores considerados «tradicionales», como es el caso de Miguel Mihura en las piezas que nos ocupan, se observan casi siempre en ellos unas dotes que no por ser tipificadas como «femeninas» dejan de concederles fuerza dramática y, en no pocas ocasiones, entidad humana, aunque tales sujetos estén sometidos a unas leyes de comportamiento social y escénico establecido al margen de su voluntad.

No hace mucho realizaba el análisis de las mujeres benaventinas (en el cincuentenario de la muerte del autor de *La Malquerida*) bajo el doble carácter de «paradigma y transgresión»¹ y llegaba a la conclusión de que en los personajes femeninos del primer teatro de Benavente, tan acomodados en apariencia a las leyes patriarcales, marcadas por generaciones de padres y maridos, el dramaturgo trazó una galería de mujeres que, en su construcción, aunaban el respeto y aceptación de dichos *inevitables* cánones con una mentalidad transgresora que las propias criaturas escénicas fueron capaces de hacer visible en su discurso, aunque el receptor de entonces quizás no lo captara, porque el autor se encargaba de desdibujar los gritos de libertad o las protestas explícitas con desenlaces festivos o, al menos, conformistas.

Mihura también diseñó a sus mujeres, exceptuando a Paula, la protagonista de *Tres sombreros de copa*, tal y como la sociedad que había de llenar las salas de los teatros las querían ver. En «Conversación con Mihura»², el autor explicaba sobre la acomodación de su teatro al público: «Mire, lo que yo quería era vivir del teatro y no me interesaba, ni mucho menos, ser un escritor de vanguardia. Y entonces cambié de estilo totalmente. Más claro, decidí *prostituirme* y hacer un teatro que llegase a la gente, al público. [...] He procurado hacer un teatro que le gustase al público, pero que no fuese vulgar. Que le gustase también al crítico, en fin, al intelectual. En esa mezcla me he encontrado yo a gusto». Y así, como detalla el escri-

¹ Virtudes SERRANO, «Mujeres benaventinas: paradigma y transgresión», en Mariano DE PACO y Francisco Javier Díez DE REVENGA, eds., *Jacinto Benavente en el teatro español*, Murcia: Fundación Caja Murcia, 2005, pp. 389-411.

² Entrevista realizada por Emilio DE MIGUEL e incorporada a su monografía *El teatro de Miguel Mihura*, Salamanca: Universidad, 1997², y reproducida en Miguel MIHURA, *Prosa y Obra Gráfica*, ed. de Arturo RAMONEDA, Madrid: Cátedra, Bibliotheca Avrea, 2004 (en adelante citaremos por esta edición como *PyOG*), p. 1500.

tor para su proceder, se comportan también sus mujeres. A pesar de ello, puso particular interés en descubrir en algunas la faceta subversiva con la que construyó el carácter de su primera criatura y que él mismo poseía, de ahí la elección de prostitutas y mujeres atípicas entre las protagonistas de muchas de sus obras y las decisiones que estas toman antes del tercer acto de las piezas, cuando todo se resuelve en el *final feliz*.

Como su coetáneo don Jacinto, Miguel Mihura dice conocer bien a las mujeres y de ese conocimiento nacen algunos personajes que han quedado en el recuerdo, como es el caso de Ninette, aunque su construcción como mujer no pueda estar más tradicionalmente tipificada dentro del estereotipo de la *manipuladora* de los destinos varoniles, especie de la que el autor procuraba alejarse en su vida real.

Las mujeres son también las protagonistas más habituales en el teatro de Mihura y, en las piezas que vamos a analizar, manejan, de una u otra forma, los hilos de la acción. En respuesta a Emilio de Miguel explicaba Mihura los motivos de su predilección: «Yo creo que es que las mujeres son mucho más complejas que los hombres. [...] Las mujeres, sí, son tema predilecto en mí» (*PyOG*, p. 1507). También esta tendencia al protagonismo femenino se halla en otros dramaturgos del entorno creativo español de Mihura. Sólo hay que recordar al respecto, además del mencionado caso de Benavente, el lugar de privilegio y protagonismo que Jardiel Poncela reserva a tales personajes en su narrativa y en su teatro, no obstante su declarada misoginia³; y no olvidar a las trágicas heroínas lorquianas, estas sí opuestas a cualquier paradigma al uso.

Las tres protagonistas objeto de nuestro estudio salen de otras tantas obras a las que dan título: *Maribel y la extraña familia*, 1959; *La bella Dorotea*, 1963; y *Ninette y un señor de Murcia*, 1964; sin olvidar, claro está, la prolongación del personaje de la francesita en *Ninette. «Modas de Paris»*, 1966. Todas pertenecen al segundo periodo de la producción de su autor, según la «Cronología» establecida por Emilio de Miguel⁴. Esta localización temporal, avanzada ya su producción dramática, nos lleva a establecer relaciones de semejanza y diferencia con Paula, conductora de la

³ De algunos personajes femeninos de Jardiel me he ocupado en «Las mujeres transgresoras de Jardiel (*El sexo débil ha hecho gimnasia*)», *Analecta Malacitana*, XVII, 2, 1994, pp. 335-342.

⁴ Emilio DE MIGUEL MARTÍNEZ, *El teatro de Miguel Mihura*, cit., pp. 14-19.

acción en *Tres sombreros de copa*, su primer texto teatral⁵, y a aludir, siquiera sea a vuela pluma a otros personajes suyos, antecesores de los indicados. La paradigmática obra del teatro de la vanguardia teatral española, con sus criaturas ingenuas y conmovedoras, su dolor y su poesía, su risa y su absurdo es, sin duda y a pesar de la «ignorancia» de su autor («Yo no sabía que fuese una cosa tan peligrosa, tan de vanguardia y todo eso. Creía que era una obra normal», *PyOG*, p. 1499), la que ha colocado a Mihura entre los renovadores de la escena de los años treinta. Pero es sumamente curioso cómo él reitera una y otra vez su sorpresa ante el efecto que causara aquella pieza, con la que esperaba salir al mundo de la escena. En la entrevista que Marino Gómez Santos, publicada en *Pueblo* en 1960, Mihura explicaba que, tras leerla, a Valeriano León «no sólo no le gustó nada, sino que le pareció la obra de un demente». Y sigue declarando que el empresario José Juan Cadenas le dijo que la obra «le gustaba, pero que era tan extraordinariamente nueva en su forma y en su procedimiento que si la estrenase en su teatro, podían ocurrir dos cosas: o que tuviese un gran éxito o que el público quemase las butacas» (*PyOG*, p. 1391). Y a pesar de todo ello, y de la enorme decepción sufrida por el autor, esta pieza contiene uno de los personajes femeninos más atractivos, más auténticos, más idealistas (sin perder de vista la realidad), poéticos y valientes de todo su teatro.

Paula representa a todas las mujeres de Mihura cuyo perfil externo surge en aquellas a las que López Rubio, al hablar de los personajes femeninos del comediógrafo, clasificaba entre «las muchachitas de las llamadas en Francia ‘de pequeña virtud’»⁶. Son chicas con las que el dramaturgo declara haber convivido a menudo («Entre mis aventuras amorosas, la mayor parte de mis contactos han sido con putas, vamos, con mujeres de la vida esa que llaman *alegre*. [...] Yo las trataba muy bien, muy dulcemente y con mucho respeto, con más respeto que a las

⁵ Realmente, y aunque no forme parte de su teatro, Mihura posee un primer texto con estructura dramática y personaje femenino («Tragedia breve de una señorita», publicado en *La Voz* en 1922 y ahora reproducido en *PyOG*, pp. 69-72) que constituye el delicioso ejercicio dramático de un joven escritor que ya mostraba su predilección por los personajes femeninos y daba muestras de su sentido del humor y de su pericia constructiva.

⁶ José LÓPEZ RUBIO, *La otra generación del 27*, Madrid: Real Academia Española, 1983, p. 60.

señoras» *CPyOG*, p. 1507) y sobre las que proyectaba una especial ternura en su tratamiento literario.

«Su teatro [sigue diciendo López Rubio] está lleno de mujeres. (Él mismo dijo: «Mi teatro soy yo y una mujer enfrente»). [...] Traía, en fin, a los escenarios algo muy personal e intransferible. Se traía a sí mismo bien cogido de la mano». Pero el público no debe llamarse a engaño. Si resulta evidente que Mihura proyecta su vida en su teatro y que él se encuentra en sus personajes masculinos⁷, no lo es menos que brota en no pocas ocasiones desde el interior de los femeninos. Los perfiles internos de esas mujeres que desean ser libres y felices, que rechazan lo establecido, que sueñan con un ideal plácido e infantil, surgen desde su autor; tales mujeres no están «enfrente» sino fundidas con él y, Paula, como Maribel o Dorotea, pertenecen a esta estirpe.

La primera, libre de las trabas que el joven humorista percibirá después del fracaso de *Tres sombreros de copa*, será reencarnada una y otra vez en otras más cautas o menos ingenuas, más prácticas, al menos, en las resoluciones que toman al final del proceso escénico. Así Maribel, próxima a Paula en algunas de sus actividades, conseguirá hacer de la mentira virtud y Dorotea verá convertida su ficción en realidad.

Ninette, en cambio, no obedece al mismo perfil interno que sus compañeras de escenario (Maribel y Dorotea); Ninette es otra cosa, es de las que son observadas desde el otro lado y con tal distancia está construida, consiguiendo así un tipo muy distinto, aquel que, como hemos dicho, rehúye el autor; es la mujer que emplea sus *armas* para someter al hombre, la que domina en el entorno vital de la casa y la familia, la que priva al varón de esa libertad a la que don Miguel se aferra; es la mujer tipificada en el chiste y en la sátira por el canon masculino: «Muy femenina, y muy mona, pero va a ser un gendarme», la define Andrés ante Armando, cuando ya es inexorable su destino. En palabras del autor: «A la mujer la considero peligrosa en sus relaciones con el hombre» (*PyOG*, p. 1391). Es aquella mujer de la que él se desligó eligiendo la soltería y la aventura pasajera: «Yo he tenido dos ocasiones para casarme. La primera, [...] con aquella chica de la Toja. La

⁷ Vid. al respecto el artículo de Mariano DE PACO, «Miguel Mihura en sus personajes masculinos», publicado en este mismo volumen.

otra fue con una señora muy importante, que tenía cierto prestigio en la sociedad y a la que dejé embarazada. Y entonces me dijo que quería que nos casásemos. Yo le dije que me parecía muy bien, pero siempre que ella viviese en su casa y yo en la mía. [...] Esto le pareció a ella que no era sensato y se negó. [...] Cuando se ha llevado una vida un poco bohemia y se ha tenido facilidad no para una mujer, sino para muchas, entonces realmente el matrimonio no le hace a uno falta. [...] Jamás he vuelto a pensar en casarme, porque lo considero monótono, triste, no sé; me parece que yo no lo podría aguantar» (*PyOG*, p. 1508).

Adelanto ya que cada una de las mujeres que vamos a tratar configura una tipología diferente y que, no obstante, mezclando aspectos de las tres se puede construir el canon de los comportamientos femeninos que Mihura *siente* que debe sacar al exterior, una vez que, dado el criterio eminentemente práctico con el que se plantea el lugar del teatro en su vida, no ha tenido *más remedio* que dejar a Paula a su suerte, tras el indefinible «grito de la pista» con el que la hace despedirse para siempre del público en *Tres sombreros de copa*.

MARIBEL

A la pregunta de Santiago de Córdoba, en 1962, sobre cuál de todas sus piezas había tenido mejor acogida, Mihura respondió: «Sin duda, *Maribel*»⁸. Pero no sólo Mihura creía que *Maribel y la extraña familia* era su obra más conseguida; público y crítica avalaron tal opinión desde el momento mismo de su estreno: «Fue uno de mis mayores éxitos de público y crítica y de permanencia en cartel. [...] Hubo señoras que vieron la obra doce veces... [...] Mientras se representaba en Madrid, formé otra compañía, encabezada por María Fernanda D'Ocón, para representarla en provincias. Se sobrepasaron las mil representaciones, que en aquellas fechas era todo un 'récord'»⁹. Un año después ya se había realizado la versión cinematográfica de la misma, dirigida por José María Forqué, con Silvia Pinal en el papel de la

⁸ «Miguel Mihura», entrevista de Santiago DE CÓRDOBA, *ABC*, 8 de noviembre de 1962, reproducida en *PyOG*, p. 1409.

⁹ Miguel Mihura, Introducción a *Maribel y la extraña familia*, en *Teatro Completo*, ed. de Arturo RAMONEDA, Madrid: Cátedra, Bibliotheca Avrea, 2004 (edición por la que citaremos los textos en adelante, indicando las páginas), p. 939.

protagonista y con dos grandes actrices para interpretar a la madre y a la tía de Marcelino, Guadalupe Muñoz Sampedro y Julia Caba Alba¹⁰.

Si las entrevistas a las que respondió a lo largo de su carrera teatral son altamente ilustrativas para entender a la persona y al hombre de teatro Miguel Mihura, no lo son menos, para comprender su sistema constructivo y sus motivaciones sobre las piezas concretas y sus personajes, los textos con que presenta algunas de las obras como introducciones o prólogos. Desde este punto de vista, es de gran interés la aludida «Introducción» que coloca al frente de *Maribel y la extraña familia*. En sus precisiones se conjugan lo personal, lo literario y lo teatral en síntesis perfecta. A la vista de un personaje tan atractivo, tan humano y tan tier-no como el de esta *chica de alterne* que se ve de pronto considerada *normal* y pedida en matrimonio es, cuando menos, extravagante la explicación sobre su *nacimiento*.

Mihura, que, según propia expresión, solía escribir «a la medida» de sus intérpretes, quería ofrecer un personaje a Maritza Caballero y consideró que, por no conocerla demasiado, «no había problemas de escribir una obra a la medida puesto que no sabía su talla». Sólo tenía que lograr que fuese «una pieza en la que una actriz tuviese un papel lucido, y esto para mí no era difícil puesto que los papeles de mujeres siempre han sido mi especialidad» (*TC*, p. 934).

En lo relativo al argumento, como en tantas otras obras suyas, interviene su experiencia personal, que ficcionaliza y convierte en historia dramática. Dos ideas apuntadas en un cuaderno serán el punto de arranque; en una de las anotaciones, una prostituta a la que él llevó a su piso le preguntó si vivía solo, a lo cual le respondió que vivía con su tía; en la otra, también interviene una *mantenida* a quien su amante le tiene puesto un piso, se ha cansado de ella y se la quiere dejar, aunque la chica se resiste. Según explica Mihura, este fue el argumento de *Las entretenidas*, mientras que la primera idea dio origen a *Maribel*.

El proceso de escritura tal y como él lo explica supone una verdadera lección de dramaturgia práctica sobre la forma de hacer de su autor: cómo un elemento

¹⁰ La pieza se estrenó en el Teatro Beatriz, de Madrid, el 29 de septiembre de 1959 y obtuvo el Premio Nacional de Teatro 1959-1960. Sobre Mihura y el cine puede verse Fernando LARA y Eduardo RODRÍGUEZ, *Miguel Mihura en el infierno del cine*, Valladolid: 35 Semana Internacional de Cine, 1990.

del decorado le inspira una situación, cómo una denominación que le gusta («El lago de las niñas malas») le hace construir resortes de intriga, cómo resuelve el tercer acto. De otro lado, su doble faceta de autor-director, y los métodos que emplea para completar la obra sobre el escenario resultan muy actuales: «Durante los ensayos, rectifico, quito y pongo, añadido o corto [...]. Son, pues, los actores y los personajes que representan los que me van dando la pauta para llegar al final preciso. Yo lo único que hago al principio es meterlos en una situación y dejar al final que ellos mismos se las arreglen» (TC, p. 939).

En la pieza, además de Maribel, intervienen dos grupos de mujeres: Doña Matilde y Doña Paula, ambas de edad avanzada y a cuya casa llega Maribel a instancias de su enamorado. Estas señoras son la tía soltera y la madre del galán, respectivamente. El otro bloque lo integran Rufi, Pili y Niní, compañeras de profesión y amigas de Maribel. Un último conjunto de personajes lo constituyen los hombres: Marcelino, que se quiere casar con Maribel; Don Luis, el médico de Doña Paula y Don José, el administrador de la anciana. Según lo acostumbrado en el teatro de Mihura, los personajes femeninos están mucho más desarrollados que los masculinos y, en concreto en esta pieza, es Maribel la que destaca por su complejidad, aunque las dos hermanas (Doña Paula y Doña Matilde) forman un elemento de funcionalidad dramática y dos tipos muy interesantes, por representar el concepto de bondad y humanismo que el autor desea para el mundo. Maribel, como en el título ya se advierte, habrá de desenvolverse en solitario ante los problemas que se le plantean por la certeza sobre su auténtico estado y su empeño en esclarecer la verdad frente a la ficción en la que la *extraña familia* la sumerge. Rufi, Pili y Niní, procedentes del mismo mundo del que ha salido Maribel, son el contrapunto arquetípico del personaje principal. En ellas sustenta también el dramaturgo algunos de sus típicos recursos de humor y se encuentran al servicio de un funcionamiento escénico que favorece el colorismo y la pretendida superficialidad de algunas secuencias, como sucediera con las chicas del «music-hall» en *Tres sombreros de copa*.

La obra, dividida en tres actos, presenta una anómala situación: Marcelino ha ido a la ciudad con su madre, desde un perdido pueblecito donde dirige una fábrica de chocolates («Terrón e Hijo»), por el decidido propósito de su progenitora de

que ha de casarse. Ambos se han instalado en casa de Doña Paula, anciana soltera de ochenta años que vive sola y alquila visitas para que amenicen algunas de sus tardes, porque, como explica a su hermana Matilde: «Te da mejores resultado que las visitas de verdad, que no hay quien las aguante y que enseguida te dicen que les duele una cosa o la otra... Estos vienen, se quedan callados, y durante media hora puedes contarles tus problemas, sin que ellos se permitan contarte los suyos, que no te importan un pimiento...». Además, sigue explicando Doña Paula: «El día de mi santo les pago una tarifa doble; pero tienen la obligación de traerme una tarta y venir acompañados de un niño vestido de marinero, que siempre hace mono» (pp. 947-948)¹¹. Cuando Maribel entra en aquel núcleo familiar, se produce en ella un enorme desconcierto. Ninguno de los habitantes de la casa parece advertir su condición de prostituta, y ella no puede comprenderlo. Marcelino la ha llevado allí para presentarla a su familia como su futura esposa y todos lo juzgan tan natural, sin dar la menor importancia a la provocativa indumentaria que lleva la chica ni al inconfundible estilo que posee. La sensación de estupor es mayor cuando, con la presencia del joven médico que visita a Doña Paula, tampoco se origina cambio alguno en la idea que se expresa sobre ella, a pesar de su aspecto. El primer acto termina con un brindis con «gin fizz», preparado por Doña Paula, con el fondo musical de «Para Elisa», de Beethoven y con la perplejidad de la chica, a quien nadie escucha cuando quiere decir la verdad y no puede comprender lo que sucede.

Durante todo el primer acto, la imagen y la actitud de la recién llegada denotan su origen laboral: «Todo su aspecto, sin lugar a dudas, sin la más mínima discusión, es el de esas muchachas que hacen 'la carrera' sentadas en las barras de los bares americanos. Es una profesional, y no trata de disimularlo para no tener que perder el tiempo» (pág. 951); ello provoca el contraste humorístico con la *ceguera*

¹¹ Esta situación la encontramos desarrollada en la película de Fernando LEÓN DE ARANO, *Familia*, de 1996. Una frase del director cinematográfico, tan cercano en algunos aspectos al comediógrafo (recuérdese su reciente película *Princesas* -2005- sobre el mundo de las prostitutas, observado con dramatismo, humor y ternura) podría muy bien aplicarse al teatro de Mihura: «Todas mis películas son una huida de la realidad. Los personajes sienten la necesidad de inventarse otra vida a su medida y vivirla en su imaginación» (cinestrellas.webcindario.com).

de los habitantes de aquella casa que, para Maribel, es indefinible: «¿Pero qué es esto? ¿Un museo o qué?», y le causa una intranquilizadora sensación: «A mí esta casa no me gusta nada. [...] No sé. Que no me encuentro a gusto... Me da un poco de miedo» (p. 951). El temor y la zozobra marcarán las actitudes de Maribel a lo largo de todo el acto. Ella, como Paula, ha irrumpido en un espacio ajeno, pero la pensión de Don Rosario le resultaba familiar a la bailarina del ballet de Buby Barton; allí, quien estaba desplazado era el huésped, Dionisio. Dentro de esta peculiar familia es la joven quien no entiende nada; cree una burla que aquel hombre, al que ha conocido en la barra de un bar y que no fuma, compre tabaco para dárselo a ella; no sabe si es una farsa su declarada intención de presentarla a su familia y por eso le increpa intemperante: «¡Oye, tú! ¡Guasas, no! [...] Bueno..., ¿pero tú eres tonto o qué te pasa?». Y quiere alejarse de allí: «¡Me marchó! ¡Abre la puerta que me marchó!» (p. 953).

La entrada en escena de las mujeres de la casa la hará tomar una discreta reserva, indicada por el dramaturgo al establecer en las acotaciones las pinceladas precisas sobre su proceso interior: «Mira a uno y otro lado sin saber qué partido tomar»; «tímidamente se sienta»; «vuelve a sentarse, acobardada. Lo más recatadamente posible» (págs. 953-954). Hasta que su natural espontáneo y alegre surge cuando Doña Matilde comenta los caracteres de su hijo («Es un poco vergonzoso y, sobre todo, tiene muy poca costumbre de tratar con señoritas modernas así como usted»), y «ya no puede contener la risa. Se ríe a carcajadas» (p. 955). También es ella misma durante la breve conversación sobre sus aficiones por la costura y el diseño. La acotación que acompaña su discurso describe el perfil interior del personaje: «Hablando de la ropa se ha olvidado de la situación y ha recordado su aplomo y su personalidad».

Maribel está convencida de que tanto Marcelino como su madre y su tía están locos y así se lo indica a Don Luis, el médico a quien ella considera diferente por proceder del espacio exterior; no obstante, pronto se da cuenta de que tampoco él se percata de su condición. La figura de Don Luis posee también en la obra la función de transmitir el ideal de Mihura sobre la bondad del ser humano y lo hace con su juicio sobre aquella familia: «Lo que pasa es que ahora, a las personas inocentes y buenas, se les llama locas o maniáticas, porque la verdadera bondad, por ser

poco corriente, no la comprende nadie» (p. 963). La idea se verá corroborada al final del tercer acto, después de que Rufi, Pili y Niní hayan hablado con la cocinera de la casa del campo y hayan trocado sus temores en admirada emoción a la vista de una «gente tan buenísima».

En el Acto Segundo, Maribel ya se encuentra instalada en su nueva situación y ha invitado a sus amigas a visitarla para que Rufi, que sabe poner inyecciones, le administre su medicación a doña Paula, ya que don Luis está ausente. El aspecto y los modales de Maribel han cambiado hasta el extremo de provocar intranquilidad en sus amigas cómo habla y de qué manera viste y se comporta; ha perdido el desgarramiento propio de la prostituta y se ha revestido de un hermetismo que le domina el gesto y de un sistema lingüístico harto retórico que las otras no comprenden. Entra en escena «haciendo una labor de ganchillo. [...] Y se expresa y habla en un tono muy diferente a cuando por primera vez la conocimos» (p. 970). Sus compañeras no se explican el cambio:

NINÍ.- ¿Y por qué habla así ahora?

RUFÍ.- Eso digo yo... ¡Pero qué estrambótica!

PILI.- Pero si parece un poeta (p. 971).

Y, al comentarlo con ella, Maribel también se muestra consciente de su transformación:

MARIBEL.-Yo no sé lo que me ha ocurrido, pero me encuentro tan distinta...

Y no lo hago por presumir, de verdad, os lo juro. Ni por darme importancia... Yo, en el fondo, quisiera ser como era, como sois vosotras, pero ya no puedo... aquello terminó (pág. 973).

La metamorfosis de Maribel, influida por el ambiente de la casa y el trato que sus moradores le dispensan, la lleva a evolucionar desde su actitud realista ante la vida a otra donde la frontera entre su realidad y la de la ficción que está viviendo se han desdibujado de tal forma que empieza a perder los límites: «¿Y si fuera verdad, como piensan ellos, que en lugar de ser unas mujeres malas, solo somos unas chicas modernas? ¿Unas jóvenes de nuestro tiempo?» (p. 974). Ya Paula, durante unos momentos, olvidada de su sórdida existencia, hizo planes con Dionisio para una boda y una existencia imposibles para ella, pero su realismo se impuso.

Maribel, en cambio, realizará un ingreso paulatino en ese microcosmos falaz, cuyos territorios se encierran en las casas de la familia de Marcelino, descritos sobre la realidad visible para que esta no rompa la ilusión de una nueva vida que Doña Paula y Doña Matilde han diseñado para su vástago.

Pero Mihura sabe que el teatro que él quiere hacer, el que guste a todo el público, no se sustenta sobre el mensaje sino sobre el juego humorístico y la intriga, por eso un nuevo elemento surge de la puerta cerrada que da a la habitación donde se encuentran las chicas y aparece Don José, administrador de Doña Paula y antiguo *parroquiano* de Rufi. Esta presencia provoca en ellas el temor a ser descubiertas pero, como sabiamente indica Rufi: «Por la cuenta que le tiene no diré nada» (pág. 985). Pili, por su parte, tiene la teoría de que lo que Marcelino pretende es matar a Maribel «porque los hombres matan ahora mucho» (p. 982) y, además, acaban de enterarse por Don José de que Marcelino es viudo, de que su mujer murió ahogada en un lago próximo a la casa y de que se llamaba Susana, como la cotorra de Doña Paula. La llegada de Marcelino con un traje de novia para Maribel y la proposición de que vayan solos a visitar la finca del campo donde se encuentra «El lago de las niñas malas» confiere un oscuro giro a la pieza que habrá de resolverse en el tercer acto.

El misterio es el elemento dominante de la construcción dramática de esta parte, salvando la intervención de las jóvenes, que siguen poniendo la nota de color; ellas dan pie para que se vayan explicando en escena algunos aspectos hablados fuera de ella; o estimulan con sus dudas y opiniones los equívocos que hacen progresar el argumento, lo más notable es la evocación que al receptor actual puede provocarle, el relacionar aspectos de la obra como la presencia de un vestido, en cierto modo desencadenante de celos; la visita a la casa solariega; la esposa muerta en circunstancias no muy claras que inducen a pensar en un asesinato; la referencia al antiguo dormitorio del primer matrimonio de Marcelino o las puertas misteriosa, con *Rebeca*, la célebre película de Hitchcock, basada en la novela de la escritora Dafne du Maurier, y estrenada en 1940.

Una vez resueltos todos los enigmas con explicaciones de lo más natural, el interés sigue recayendo en la mudanza que se produce en el perfil del personaje principal. Maribel ha querido decir la verdad, pero la consigna es *cerrar los ojos a la reali-*

dad y el objetivo conseguir un mundo transitable, siquiera sea sustentado sobre la mentira. Pocos años después de que Ignacio, el protagonista de *En la ardiente oscuridad*, de Antonio Buero Vallejo, intentase colocar a sus compañeros de colegio en la verdad de su ceguera y en la falacia de su vida alegre, Mihura, a través de su personaje, advierte al público de que la mentira es más cómoda si no posee resquicios. Paula, su Paula, seguiría por las inhóspitas habitaciones de las fondas de ciudades de provincias, groseramente celebrada por «odiosos señores»; Maribel, fruto de su experiencia como autor que quería el éxito, mirará hacia otro lado y será feliz, aceptando ser lo que los demás ya han admitido sin querer mirar: «Yo era costurera en casa de una modista que se llama Remedios, ¿sabes?... [...] Y yo trabajaba mucho. ¡Venga a coser! ¡Venga a coser!... Y un día una amiga me invitó a un bar a tomar cerveza. Y entré en ese bar por primera vez y te encontré a ti. Y eso es todo, ¿comprendes? [...] Y yo sé que todo esto es verdad. Que ni te miento a ti ni me miento a mí misma. Que ha sucedido, ¿sabes? ¡Y por eso no tengo ya miedo!» (p. 1010).

DOROTEA

Es este otro de los perfiles que Mihura traza con sumo acierto, también desde su propio modo de ser y pensar, aunque con notables cambios con el anteriormente considerado, porque Dorotea es *una buena chica*. De la barra del bar americano de donde surge Maribel, el receptor se ve transportado ahora a un caserón norteño de familia acomodada en el periodo anterior a la primera *gran guerra*. Dorotea, la protagonista, está rozando el sutil límite que en tal sociedad separaba a la soltera de la solterona; como lo será para Ninette, el matrimonio es la clave argumental y el objetivo que la protagonista ha de conseguir. Pero, a diferencia de la francesita de los cincuenta, esta mujer resuelta pero decente de los primeros años del siglo XX no posee más respaldo para conseguir su objetivo que su tenacidad, su fuerza interior, su sentido de la libertad, actitudes que la llevan a oponerse a todo y a todos, y a enarbolar la bandera de su soltería con el lema *busco un marido*, expresado en el traje de novia con el que decide vestir, como si fuera un uniforme, desde el momento mismo en que sabe que Fermín la ha abandonado al pie del altar, porque no ha podido soportar las habladurías sobre la superioridad económica de la que iba a ser su mujer.

Dorotea, como Florita en *Sublime decisión*, intenta oponerse al sórdido ambiente que la rodea, donde la mujer no es más que un objeto útil a los hombres que «sólo quieren aprovecharse»; y ser libre en una sociedad antagónica, empeñada en ponerles dificultades: «Todos aquí son enemigos», le explica a sus amigas: «Porque vamos a ver... [...] ¿Por qué no me he casado yo antes? ¿Y por qué no os habéis casado vosotras? Porque basta que tuviéramos un pretendiente para que todos le pusieran defectos. [...] Y no lo decían por defendernos sino por atacarnos. Por chincharnos» (p. 1137).

Por eso, levanta una barrera entre sus sentimientos y la gente, porque «hay que defenderse, [...] que si no, nos comen» (p. 1139); y por eso, cuando se ve abandonada, prefiere que se rían de ella por extravagante, no por su fracaso, y decide vestirse de novia hasta que pueda casarse.

La bella Dorotea se estrenó en 1962, en el Teatro de la Comedia de Madrid, con gran éxito de crítica y público, como era habitual en cada nueva obra del apreciado comediógrafo. Entre los dos actos se produce el desarrollo de una acción que tiene como eje la voluntad de la protagonista y su lucha contra el viciado entorno de la sociedad provinciana y maldiciente en la que vive. El matrimonio es el único objetivo, la salida vital para las mujeres del tiempo de esta historia. Mihura, como hombre de la *vanguardia*, lo convierte en objeto constante de crítica literaria y dramática y lo rechaza como opción personal.

El comienzo del primer acto se muestra lleno de misterios e intrigas que se resuelven al aparecer Dorotea y aclararse el enigma de una serie de idas y venidas inexplicables para los personajes presentes en la escena y para el espectador. El conocimiento del motivo de tanto alboroto: Dorotea se casa esa misma mañana, trae como consecuencia el enfrentamiento entre ella y sus amigas y la defensa por cada uno de los sectores que forman el grupo de las solteras, de una forma diferente de entender la realidad. Dorotea no acepta someterse al casamiento como única salida. «Porque soy rebelde. Porque tomo a broma lo que vosotras tomáis en serio. [...] Y porque me importa un pito el pueblo entero» (p. 1137).

Dorotea tiene ocasión de exteriorizar su rebeldía enseguida porque su novio la abandona, precisamente por causa de la maldad popular. No tiene el valor de decírselo personalmente y le envía una carta cuando ya es tarde, cuando ya ha

tomado un tren que lo aleje de allí. La fuerza de la protagonista, la indocilidad que sólo momentos antes dijo tener, se materializa en su resolución: «Me he puesto este vestido de novia para casarme y con él me casaré, pase lo que pase. Y que yo te juro que este uniforme de novia no me lo quito yo de encima hasta que con él vaya a la iglesia. [...] Ahora mismo me voy a buscar otro novio a la calle Real. Y yo os aseguro que vuelvo con él. Si no es por la mañana, será por la tarde. Si no es hoy, será mañana. Pero vuelvo con él para ir a la iglesia. Avisad al cura, que no se vaya. Que me esperen todos que en seguida iré...» (p. 1144).

Este gesto excéntrico está lleno de significado en un personaje que no posee más fuerza que la que le da su voluntad de ejercer una libertad en clara relación con las ideas personales de su propio autor, aunque para él no fuese el casamiento la forma de conseguirlo. Pero el paso del tiempo puede con su resistencia, de la misma forma que la norma masculina pudo con Florita obligada a abandonar la oficina para dedicarse a bordar su hastío. La explicación que Dorotea ofrece a un desconocido al final del cuadro segundo del primer acto señala el deterioro espiritual de un personaje que se emparenta directamente con el de Doña Rosita, la solterona creada magistralmente por Federico García Lorca. Las dos mujeres, Dorotea y Rosita, llevan a cabo su acción rebelde; la una, paseando vestida de novia y la otra, simulando que el tiempo no ha pasado y que los esperados poderes matrimoniales llegarán, aunque ambas saben que nada de eso va a cumplirse: «Era una cuestión de amor propio, de cabezonería, de niña mal criada... Era el problema de quién se ríe de quién. Del más fuerte. De ver quién puede más. Pero no encontré a nadie que se quisiera casar conmigo en aquellos primeros días, y ellos ganaron y yo perdí... Porque ya no puedo volverme atrás, ¿comprende?» (p. 1148).

Otra vez Mihura ha de sacar a su protagonista del ámbito cerrado de la catástrofe trágica y, no sin valerse de los múltiples recursos de intriga y humor que tan bien maneja, permite que la mentira urdida entre Dorotea y su marido *estafador* pase a ser la realidad de *La bella Dorotea*. El dramaturgo hace, como controlador de los destinos de sus personajes, que suceda lo imposible y que un amable final feliz convierta en comedia esta pieza, eliminados hasta los trazos que emparentaban también a esta heroína vencida con la *grotesca* Señorita de Trevélez, de su admira-

do Arniches, y con aquella derrotada «Niña de la estación» de la canción de León y Quiroga¹².

Como en la pieza anterior, un grupo de tres mujeres, amigas de la protagonista, establecen el contrapunto de las actitudes femeninas. Rufi, Pili y Niní obedecían sin oponerse al patrón de su oficio; Benita, Inés y Remedios lo hacen también al de señoritas pueblerinas. Dorotea sólo tiene una compañera de viaje en su rebeldía, su doncella Rosita, a quien le gusta besar a los hombres y que la seguirá, sin traicionarla, durante toda su aventura escénica, incluso casándose con Juan, expuesta al mismo riesgo de ser abandonada que Dorotea al hacerlo con José.

También en esta pieza se perfila otra mujer, Doña Rita, tía de Dorotea, aunque ella, lejos de parecerse a las amables ancianas que dan acogida a Maribel, es del tipo de las manipuladoras activas y desea quedarse con el patrimonio de su sobrina: primero evitando que se case y después procurando que su actitud sea calificada de locura para poder incapacitarla. En esta obra es el cantante fracasado, el que, a pesar de las apariencias, acude a salvar del naufragio a Dorotea, cuando aparece en escena, ya en el segundo acto, vestido «de chaqué y sombrero de copa» y en un diálogo que conduce al receptor a los de 1932, como había sucedido en el arranque del cuadro segundo del primer acto, cuando Juan y Dorotea se ven por primera vez:

DOROTEA.- Buenas noches, señor...

JOSÉ.- ¿Es ésta la estación?

DOROTEA.- La cantina de la estación.

JOSÉ.- ¿Y sabe usted si tardará mucho en pasar el tren?

DOROTEA.- ¿Qué tren?

JOSÉ.- No sé. Cualquiera. Uno... Un tren... El primero que pase.

DOROTEA.- Creo que el exprés debe estar al llegar.

JOSÉ.- (*Ilusionado.*) ¿Es posible?

¹² Como indicaba Mariano DE PACO («Miguel Mihura y su teatro», *Monteagudo*, 60, 1978, pp. 9-19): «Se advierte [en la construcción del final de la pieza] una excesiva dosis de ternura sin otra función dramática que la de conseguir un producto más aceptable para el público: 'Por eso quiero que me perdonen esa desconfianza mía que me hizo dudar de ti, y de los hombres, y del mundo entero, sin comprender que la vida no es tan fea como a veces pensamos, y que puede haber días malos, desde luego, pero que también existen, como hoy, días maravillosos' (A.II. C. II)».

DOROTEA.- Sí, señor. Al menos es su hora.
 JOSÉ.- Nunca creí llegar con tanta oportunidad...
 DOROTEA.- Pero el exprés no se detiene aquí... Pasa de largo, como tantos otros...
 JOSÉ.- ¡Mejor!
 DOROTEA.- ¿Por qué mejor?
 JOSÉ.- Porque yo sólo quiero ver pasar el tren y agitar mi pañuelo deseándoles a los viajeros un destino feliz. Ya que no lo soy, me gusta desear felicidad a todos los demás.
 DOROTEA.- En ese caso, ese tren le conviene... (pp. 1164-1165)¹³.

Sin embargo, los futuros espectadores, a los que no se debe irritar, condicionan también el desenlace de *La bella Dorotea*. Una acción basada en el suspense hace posible que todo termine bien, que el marido de Dorotea no se vaya, que los billetes que se encontraban en su chaqueta fueran para un amigo, y que el tren pase sin llevarse la última ilusión de la protagonista, aunque en la calle Real todo siga como siempre. La misma Dorotea está traicionando la actitud que tanto la enorgullecía, al declarar a José: «Y no es lo malo que te marcharas, sino que mi amor propio, mi soberbia, mi ambiente, mi educación y, en resumidas cuentas, mi enorme cobardía me impidiesen correr detrás de ti y seguirte adonde fuera y luchar y gritar para retenerte... » (p. 1186). La evolución lógica de la acción dramática se ve así, como en *Maribel y la extraña familia*, truncada y derivada por otros derroteros, porque la necesidad de un desenlace feliz ha vencido cualquier otra consideración, a pesar de ser el de Dorotea uno de los perfiles femeninos más sugestivos de Mihura.

NINETTE

Inmediatamente después de *La bella Dorotea* aparecerá ante el público Ninette, otro de los grandes logros en cuanto a la creación de un personaje femenino que

¹³ Muchas otras intertextualidades podríamos establecer entre Mihura y su prosa y su teatro, como el «verso» que recita José ante Dorotea en el primer cuadro del acto segundo (*TC*, p. 1168), titulado «El pretendiente», y que como «Petición de mano» fue publicado en *La Codorniz* (vid. *PyOG*, p. 859).

reúne todos los caracteres tipificadores del género para ser irresistible, incluida la juventud. Además, como hemos apuntado ya, guarda puntos de contacto con Dorotea. Ninette quiere casarse antes de hacerse mayor: «Porque había llegado el momento en que yo me tenía que entregar a alguien. [...] Yo había cumplido veintitrés años. No es correcto que a esta edad una señorita siga siendo una señorita. No es bueno eso» (p. 1231). Y Dorotea explica a sus amigas: «Yo tenía ganas de casarme a los diecinueve años, como todo el mundo. Pero ya, a los veinticinco cumplidos, esto del casorio me parece una lata...» (p. 1135); Ninette es francesa, y por lo tanto capaz de hacer en amor su voluntad, mientras que a Dorotea, que también desea ser libre, sólo se le permite pasear por la calle Real, una amiga la recrimina: «Y porque como estuviste ocho días en Bayona, te crees superior a todas nosotras. [...] ¿Qué tienen en Bayona que no tengamos nosotros?»; a lo que ella responde: «Tienen libertad. No se preocupan los unos de los otros. Viven. Respiran. Se besan. Se aman. Hacen lo que quieren» (pp. 1136-1137). Los argumentos sobre el extranjero de Dorotea tienen bastante en común con los motivos de Andrés, el *galán* de Ninette (y se emplean por otros personajes y en otras obras): «Quise pasar quince días en París, porque yo tenía la intuición de que el amor en Francia era completamente distinto que en España, y, además de ser más fácil, era como consecuencia más alegre. Y además porque yo estaba ansioso de libertad» (p. 1190).

Las alusiones a la libertad en el extranjero, y sobre todo en Francia, adonde los españoles viajan para respirar un ambiente diferente y hasta para ir al cine, adquieren un tinte altamente alusivo en el entorno del franquismo en el que Mihura escribe. Algunos comentarios del autor sobre el proceso de la censura sufrido por textos suyos dan idea de que sus personajes, tanto mujeres como hombres, reflejaban también en este tema su biografía. Al señalar las dificultades que tuvo para sacar a la luz *La canasta*, una de sus obras más atrevidas dentro del tema del matrimonio, explica: «Me hicieron colaborar con un censor, que era un señor que no tenía ni idea del teatro y me decía: 'Ponga usted este personaje... No, no haga esto...'»¹⁴. En esta obra es Laura, la protagonista, la que no desea las sujeciones del matrimonio mientras que el hombre está empeñado en contraerlo. Aunque

¹⁴ «Miguel Mihura: burgués con espíritu de 'clochard'», entrevista de Diego GALÁN y Fernando LARA, *PyOG*, p.1458.

está mucho menos desarrollada como personaje, los métodos empleados por Laura para dominar la resistencia de Ramón están próximos a los de Ninette. En sentido contrario, también en la misma entrevista, expresa el autor su sorpresa por el *placet* que los censores dieron a *Maribel y la extraña familia*, a pesar de ser una obra sobre «putas»: «No sé qué pasó: no se dieron cuenta, les gustó mucho y no me quitaron ni una palabra».

No obstante, Mihura afirma que no hace teatro político y no considera que el teatro cumpla una función social (lo expresa cuando Emilio de Miguel le pregunta sobre el «Sentido de su teatro»: «Yo creo que el escritor no tiene misión alguna dentro de la sociedad» –*PyOG*, p. 1505–). Y el público parecía entenderlo así porque lo que aplaudió en su día y con lo que sigue regocijándose, en las dos entregas de *Ninette*, no es con lo que tiene de crítica a la sociedad española de posguerra, sino con el comportamiento de esta jovencita, nacida en el exilio de sus padres en París, que ha sabido fundir todo lo que su madre, madame Bernarda, le ha enseñado y lo que ella ha ido aprendiendo sobre los hombres y las mujeres y con destreza ha conseguido convertirlo en una sabia doctrina de dominadora.

El receptor actual, no obstante, no debe llamarse a engaño con esta pieza, en apariencia ingenua e inocente, muy ingeniosa en el lenguaje, porque, a pesar de ser una comedia ya tardía del autor¹⁵, este no abandona en ella sus usos de artista de vanguardia. Esta vez, esa constante *inverosimilitud* de las situaciones, que se encuentran en su obra desde la irrupción de los artistas en la habitación de Dionisio en *Tres sombreros de copa*, reside en el absurdo que rodea a Andrés, el protagonista provinciano que llega a París, ya próximo a la cuarentena, a echar su

¹⁵ Se estrenó en el Teatro de la Comedia de Madrid en 1964, año en el que obtuvo también el Premio Calderón de la Barca. Dos años después se estrenó en el mismo teatro *Ninette*. «*Modas de París*». En 1965, Fernando Fernán Gómez la llevó al cine con Rosenda Monteros en el papel de Ninette, Fernán Gómez en el de Andrés y Alfredo Landa como Armando (vid. *Miguel Mihura en el infierno del cine*, cit., pp. 271-277). Gustavo Pérez Puig realizó una serie de ocho capítulos para TVE en la que fundió las dos piezas sobre la protagonista y rodó los escenarios naturales en París y Murcia; sus intérpretes fueron Victoria Vera y Juanjo Menéndez, como Ninette y Andrés, y Landa volvió a desempeñar el personaje de Armando. En 2005, con motivo del centenario, José Luis Garci ha realizado una nueva versión cinematográfica de las dos obras en su *Ninette*, con Elsa Pataky, Carlos Hipólito y Enrique Villen.

primera *cana al aire*, y no consigue salir del espacio de la casa de monsieur Pierre. El lugar succiona a Andrés, impidiéndole el deseado paseo por la noche parisina, el recorrido en el «bateau-mouche», o la simple visión de la emblemática Torre Eiffel, como ocurriera a los asistentes a la fiesta en la que Luis Buñuel coloca a la alta burguesía en *El ángel exterminador*. Del mismo modo que, a pesar de las reducidas dimensiones de la vivienda, Andrés se encuentra en ella desorientado, como en un laberinto, cuyos senderos lo llevan siempre al espacio dominado por Ninette.

Ya se ha aludido a la diferencia sustancial que existe en la construcción de los personajes masculinos y femeninos en Mihura. Andrés, como Dionisio, no tiene capacidad para adaptarse a un lugar que desconoce; no sucede lo mismo con sus mujeres; Maribel, tras el primer momento de desconcierto asume su función en el nuevo espacio donde ha sido colocada; Ninette, no sólo domina la casa de París donde Andrés no logra encontrar su sitio, sino que adapta a su medida el hogar del murciano, hasta el extremo de que es él, en *Ninette*. «*Modas de Paris*», quien está incómodo en el que ha sido su habitáculo desde la niñez.

Las dos piezas contienen en su estructuración un elemento que las diferencia de las ya comentadas al permitirse los personajes la apelación directa al público, al que hacen cómplice de sus comentarios y decisiones, implicándolo en el conflicto, distanciándolo mediante estas interrupciones del suceso escénico o, tal es el caso del epílogo de la segunda entrega, explicando lo que ocurrió después y cerrando el ciclo dramático porque, como exponía su autor, entrevistado por J. L. Seisdedos para *El Diario Vasco* en 1973: *Ninette. Modas de Paris*, que es la segunda parte de *Ninette y un señor de Murcia*, la escribí porque me daba pena abandonar un personaje al que le había tomado tanto cariño. [...] Pero ya Ninette, una vez casada y feliz, no tendría el menor interés en una tercera parte. A menos que Ninette matase al marido y se dedicase al *striptease*» (PyOG, p. 1488).

Ninette, como personaje, está trazada con absoluta perfección, ni un paso en falso, ni una concesión a los deseos de los que la rodean que no coincidan con los suyos propios. Su condición de mujer *peligrosa* es de élite. Su adiestramiento es perfecto y sus métodos, infalibles. Antes de llegar el huésped, ya tenía su plan trazado y lo lleva a cabo sin titubeos, sin que se le escape ni un hilo. En su perfil feme-

nino carece de la espontaneidad de Maribel y de la capacidad de esta *chica de alterne* para adaptarse a los sueños de otros. A pesar de la relación que posee con Dorotea, a quien la acercan su deseo de ser libre y su interés por casarse, está de ella muy alejada en lo fundamental; Dorotea es una idealista, y su actitud ante el desengaño, como la crítica posterior al estreno señaló repetidamente, adquiere proporciones quijotescas. Ninette siempre tiene los pies en la tierra que pisa, ataja los peligros antes de que cualquier desastre se produzca y domina siempre la situación.

Sus armas son la palabra y la capacidad de seducción de la que no desprecia ninguno de los posibles métodos. Desde que entra en la casa, su locuacidad anula ya a Andrés, que se limita a responder a su torrente de preguntas. Inmediatamente pasa a la acción directa, no sin antes crear expectativas para luego aparentar enfado o sorpresa cuando considera que están siendo mal interpretados algunos de sus actos; por fin, neutraliza toda relación de su *objetivo* con el mundo exterior, para así evitar riesgos. No obstante, Andrés no es una víctima inocente; cae fácilmente en las redes de Ninette, porque él iba a París «para tener una aventura con una francesa, ya que mi vida amorosa ha sido poco intensa. No porque yo tenga una marcada tendencia a la castidad, sino porque en Murcia, [...] siendo soltero, no se presentan demasiadas ocasiones de demostrar que se es hombre [...]. Yo sé que para estos casos [...] se ha inventado el matrimonio. Pero quizás el vivir con mi tía y ver cómo trataba a mi difunto tío y cómo le tenía dominado, me hizo desde chico aborrecer este lícito procedimiento para resolver estas manías...» (p. 1190). Su actuación es como la del Lazarillo cuando el ciego le advierte: «Lázaro, engañado me has», mientras comen las uvas.

Apuntábamos más arriba que uno de los elementos de la superioridad de Ninette reside en su irresistible verbosidad (habla hasta cuando no se encuentra en escena e interfiere así cualquier posibilidad de Andrés de ubicarse fuera del contorno que ella marca); además, aventaja al recién llegado en el conocimiento de lenguas, de ahí que a veces no sepa a qué atenerse con ella:

NINETTE.- ¿No sabe usted nada de francés?

ANDRÉS.- Pues no...

NINETTE.- Yo en casa, con mis padres, sólo hablo el español. Y soy intérprete de español en las Galerías. Y además lo estudio y sé gramática, ¿comprende? Y siendo francesa conozco su idioma mejor que alguno de ustedes... (p. 1206).

En el paso de la palabra y la sugerencia a la acción es también Ninette quien lleva las iniciativas: «Estoy segura de que le gustaría darme un beso, monsieur. [...] Vamos, decídase, voyons... [...] ¡Oh, no, ¡Más!» (p. 1207). Poco después, en el final del primer cuadro del acto primero, Andrés está totalmente a su merced, al aceptar comer del *fruto prohibido*; será entonces cuando ella se sienta triunfadora y exclame: «¡Ah! Ça c'est Paris, Monsieur».

Ninette, como buena estratega, sabe que una batalla ganada no supone el triunfo en la guerra, por eso nunca bajará la guardia. Con los más diversos motivos, hará que Andrés no salga de la casa y que el único aliciente parisino que encuentre sea ella misma. La secuencia final del acto primero es una prodigiosa transcripción de una serie de procedimientos coactivos disfrazados de juego de seducción. Ha llegado Armando, el amigo de Andrés, para que salgan juntos; Ninette está fuera y Andrés ve el momento propicio para uno de sus deseados paseos; pero, por ese destino inexorable que la chica maneja desde el principio, «se abre la puerta de la escalera y entra Ninette con varios paquetes en la mano». Trae provisiones y el anuncio de la visita de una amiga para Andrés: «Monsieur Martínez me dijo que quería conocer a una francesita para no estar tan aburrido aquí solo, y yo se la he buscado» (p. 1219). Pero, como Andrés sabe, lo de Denise, la vecinita, es mentira; Ninette tiene otros planes: «No quería que te marcharas de juerga con tu amigo. [...] ¿No me tienes a mí?» (p. 1220). Andrés queda desarmado y será vencido cuando descubra lo que Ninette ha reservado para confesarle en ese momento:

ANDRÉS.- Mi amigo me ha dicho que tú...

NINETTE.- Que yo, ¿qué?

ANDRÉS.- Que vamos, que tú... a pesar de ser francesa, no eres como se dice que son las francesas.

[...]

NINETTE.- Claro que no... ¿Qué es lo que pensabas?...

ANDRÉS.- Entonces, lo de anoche...

NINETTE.- Ha sido la primera vez. (p. 1220)

Andrés no sabe a qué atenerse, ella se declara enamorada, él dice no estarlo, ella entra en una crisis de llanto y lo llama «señor» («No tenemos nada más que hablar, señor. Olvide todo lo que ha pasado entre nosotros. Yo haré también lo posible por olvidarlo», p. 1221). Hasta que es él quien procura con su acercamiento que se calme; entonces Ninette «se echa en los brazos de Andrés y se sienta sobre sus rodillas. [...] Y sigue llorando abrazada a Andrés», mientras él no sabe qué hacer (p. 1224).

Durante el segundo acto tiene lugar la victoria absoluta. Andrés está desorientado porque la táctica de Ninette es como la de una nueva Penélope que teje y desteje promesas que no ha de cumplir con relación a la posibilidad de permitirle salir a la calle solo o acompañado. Realmente su táctica sólo resulta soportable, y ella lo sabe, porque al final se ofrece como trofeo. Pero los intereses de la chica no se limitan a una aventura, por eso el descubrimiento de que está embarazada será *la quema del último cartucho*. Porque ella es francesa pero los padres son españoles y exigen una reparación de la honra de su hija. Poco antes de este descubrimiento, tiene lugar un monólogo de Andrés en el que anuncia ya su rendición, dado el desconcierto que siente ante las ideas contradictorias de estar con Ninette o separarse de ella. La situación anímica del personaje parece glosar aquella copla que dice: «Ni contigo ni sin ti / tienen mis males remedio; / contigo, porque me matas / y sin ti, porque me muero». El desenlace infausto cae sobre Andrés cuando sus futuros suegros le anuncian que ellos también se marchan a España y que vivirán todos juntos.

En *Ninette*. «*Modas de Paris*» no existen modificaciones sustanciales con relación al perfil del personaje, quien, siempre con su madre como mentora, se las ingeniará para poder tener su propio negocio de modas; para que Andrés abandone a la amante incipiente, su dependienta; para que la tienda de objetos religiosos pase a ser una «representación de la Citroën en Murcia»; para que su hijo, ahora sí de verdad, nazca cuando ella ha dispuesto y con los caracteres que ella exige. En fin,

«para progresar poco a poco y abandonar cosas viejas que nos atan y que no nos sirven para nada» (p. 1458).

Por eso, cuando, al final, Andrés se dirige al público para explicar el resto de su vida y asegura que «ella, en Murcia, se fue transformando en doña Alejandra» (pág. 1459), en la mente del receptor todavía suenan unas palabras pronunciadas algo antes por Ninette, mientras que Andrés, ya del todo rendido, le pide perdón por haber dudado de su fidelidad: «Es que eso, Andrés, no tendría ni pies ni cabeza. Tú no eres el que me ha elegido a mí, como hacen aquí los hombres con las mujeres. He sido yo la que te elegí a ti en París. Por consiguiente, tú eres una cosa mía» (p. 1458).

Con el acercamiento que hemos realizado a estos perfiles femeninos trazados por Miguel Mihura para el teatro, hemos querido poner de manifiesto la capacidad de observación de que hace gala el autor para captar el entorno, tal y como él lo contemplaba en los distintos aspectos de tantas otras psicologías femeninas, y la pericia literaria y destreza dramática que, como creador capaz de registrarlas en sus diversas criaturas escénicas, le caracterizó desde su primer esbozo en la *tragedia breve* de aquella señorita de 1922. En casi todas sus mujeres domina una actitud rebelde; y, de las que hemos tratado, cada una, por diferente camino, consigue el objetivo que se ha propuesto en la vida. Maribel habría querido ser costurera y diseñadora de trajes y llega a la convicción de que lo ha sido; Dorotea persiguió casarse y lo logró. Ninette, la más decidida, la más arriesgada, hizo una elección y no permitió que nada ni nadie modificaran su voluntad. A pesar del canónico planteamiento de sus personajes, la profunda admiración que la mujer le provocaba hizo a Mihura dibujar sobre ellas el perfil (y el interior) de sus mejores protagonistas.

A black and white photograph of Miguel Mihura, a man with dark hair, wearing a textured sweater. He is shown in profile, looking down at an open notebook he is holding in his hands. He appears to be writing with a pen. The background is dark, and the lighting highlights his face and the pages of the notebook.

Miguel Mihura
en sus
personajes masculinos

MARIANO DE PACO

Miguel Mihura repitió en muchos momentos, con más o menos detalles, el origen *ocasional* de su primera obra de teatro, hasta el punto de que esa explicación ha llegado a ser un lugar común al hablar de su producción. En la interesante «Conversación con Mihura» de Emilio de Miguel Martínez que figura en un Apéndice de su imprescindible monografía el dramaturgo lo resume de este modo:

Cuando yo escribí *Tres sombreros de copa*, estaba en la cama, rígido, escayolado desde el pecho hasta la punta del pie. Y entonces, claro, aunque leía muchísimo, me aburría y me dije: «Voy a escribir una comedia...». No se me había ocurrido antes porque lo consideraba difícilísimo; a los autores los consideraba unos genios [...]. Entonces empecé a escribir aquello y no notaba yo gran diferencia entre lo que había visto y aquella obra mía... Me costó alguna vez trabajo, pero, en concreto, toda la parte poética me salió con una fluidez tremenda... [...] Y yo no sabía que fuese una cosa tan peligrosa, tan de vanguardia y todo eso.¹

¹ *El teatro de Miguel Mihura*, Salamanca: Universidad, 1997², pp. 271-288; la cita, en p. 274. Reproducida en Miguel MIHURA, *Prosa y obra gráfica*, Edición e introducción de Arturo RAMONEDA, Madrid: Cátedra, Bibliotheca Avrea, 2004, pp. 1496- 1510; la cita, en p. 1499. Emilio DE MIGUEL ha realizado la «datación documentada» de esta «obra capital» del teatro de Mihura y «embrión, tanto del contenido como de los recursos técnicos y humorísticos de toda su producción dramá-

Poco después, explica que de su situación personal de entonces: abandonado por una chica que se quería casar con él «a cada momento» y pensaba que esa enfermedad no era sino una excusa para evitar la unión, y de la gira con Alady², surge la «emoción» que traslada a su primera obra: «Puede que de ahí parta un poco mi ternura, mi dulzura, mi poesía... Y, claro, de la posible melancolía que tuve yo el tiempo que estuve en la cama, pensando en estas cosas...» (POG, p. 1500).

La referencia autobiográfica, como es sabido, es esencial no sólo en la primera de sus obras sino en el desarrollo de todo el teatro de Mihura. Bástenos como única y casi innecesaria prueba esta cita de López Rubio: «La comedia de Miguel Mihura es ‘la vida misma’. Pero, entendámonos, la vida de Miguel Mihura y su entorno. Sus manías, sus devaneos, su egoísmo, sus aficiones... [...] Mihura es el que más está presente en sus comedias como personaje. En uno solo, o repartido entre varios»³.

Esta unión de teatro y biografía la encontramos desde los primeros momentos de su existencia; es la situación de un escritor que viene al mundo y crece en una familia teatral:

tica», que confirma su conclusión el 10 de noviembre de 1932 (*op. cit.*, pp. 288-298). En adelante, indicamos en nuestras citas el primer lugar de publicación del texto aducido y el que ocupa en la edición de *Teatro completo* y de *Prosa y obra gráfica* y, por brevedad y para comodidad del lector, en las siguientes nos referimos tan sólo a la paginación en estos volúmenes de la Bibliotheca Avrea, abreviando TC y POG.

- ² En una entrevista de de Marino GÓMEZ SANTOS (POG, p. 1388) se precisan, con otros matices, estos aspectos autobiográficos, relatados en más de una ocasión: Mihura, abandona su idea de «sentar la cabeza, dejarme de tanta tertulia, de tanta vida de noche, de tanta bohemia y casarme con una chica bonísima, a la que conozco durante un verano en el balneario de La Toja» y cede a la invitación de Alady de que le acompañase en una ‘tourné’ por provincias con una compañía que había formado con seis señoritas vienesas, rubias y estupendas, un profesor de baile francés, un bailarín negro, de Canadá, y una alemana domadora de reptiles».
- ³ JOSÉ LÓPEZ RUBIO, *La otra generación del 27*, Madrid: Real Academia Española, 1983, p. 59. Puede verse ahora en JOSÉ LÓPEZ RUBIO, *La otra generación del 27. Discursos y cartas*, edición de José M^a TORRIJOS, Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2003, pp. 39-87, por donde citaremos. Esta cita, en p. 85.

Cuando yo nací, mi padre era aplaudidísimo en el teatro Apolo de Madrid, interpretando el Potito del sainete de los Quintero *La mala sombra*, y Pepe, el Tranquilo, de *El pobre Valbuena*, de Arniches y García Álvarez⁴, y otros personajes que, a los veintiocho años, poco después de haberse dedicado de lleno al teatro, le habían hecho un actor popular y muy querido del público madrileño⁵.

Ello le proporciona un notable y gustoso conocimiento del medio: «Desde muy joven, desde los tiempos en que mi padre tenía dos compañías de comedia, yo asistía a todos los ensayos de las obras que se estrenaban y había aprendido de Muñoz Seca, de Arniches, de García Álvarez, de los Quintero y más tarde de Jardiel Poncela, cómo se mueven unos personajes en escena. Cómo se dirigen. Cómo deben estar colocados para que las frases tengan más efecto...»⁶. Todos esos autores, los *grandes* del teatro cómico y de humor de la época, dejan en el joven espectador el conocimiento de la llamada *carpintería*. El último de los nombres mencionados, por los que repetidamente mostró su admiración, es, sin embargo el de un autor, Jardiel Poncela, con el que su relación, más próxima, no fue fácil ni se ha interpretado bien muchas veces; es inevitable, sin embargo, traerlo a colación porque es, como Mihura, figura fundamental de lo que López Rubio llamó «la otra generación del 27»⁷.

⁴ *La mala sombra* se estrenó en ese teatro el 25 de septiembre de 1906 y Miguel Mihura, padre, representaba, en efecto, el papel de José Poto, Potito. *El pobre Valbuena*, «humorada lírica en un acto» se había estrenado en el mismo lugar el 1 de julio de 1904.

⁵ Miguel MIHURA, Prólogo a *Tres sombreros de copa*, *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* y *El caso de la mujer asesinadita*, Madrid: Editora Nacional, 1947, p. 8. Reproducido en Miguel Mihura, *Teatro Completo*, Edición e introducción de Arturo RAMONEDA, Madrid: Cátedra, Bibliotheca Avrea, 2004, pp. 69-85; la cita, en p. 70.

⁶ Miguel MIHURA, Introducción a su edición de *Tres sombreros de copa* y *Maribel y la extraña familia*, Madrid: Castalia, 1977, p. 19. Reproducida en TC, pp. 87-113; la cita, en p. 94. Y en la Introducción de 1943: «Sentado en el patio de butacas de muchos teatros aprendí a montar una obra, a mover unos personajes, a saber cómo hay que tratar al actor. [...] Lo único que no aprendí, porque no me interesaba aprenderlo, fue a escribir comedias», TC, p. 75.

⁷ Acerca de la relación Jardiel Poncela-Mihura, tan interesante por la personalidad de los dos autores, véase Emilio DE MIGUEL MARTÍNEZ, *El teatro de Miguel Mihura*, cit., pp. 256-262, donde se establece con claridad la coincidencia de ambos «en muchos rasgos de su humor» y las diferencias en su producción, sin que exista «ninguna relación de deuda».

A este grupo, del que se consideraba «superviviente», dedicó López Rubio su discurso de ingreso en la Real Academia Española, pronunciado en 1983. Como punto de partida de su planteamiento mencionaba unas líneas en las que Pedro Laín Entralgo había apuntado que, junto a la generación de los poetas, existía la de los renovadores (puede que creadores) del humor contemporáneo. Distintos críticos (el primero, quizá, el propio Gómez de la Serna), como López Rubio va señalando, admiten el grupo de estos artífices del nuevo humor, compuesto por Antonio de Lara *Tono*, Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura y el mismo López Rubio, autores nacidos todos en el lapso de seis años (los primeros de este siglo y los últimos del XIX), que coincidieron «en aficiones y afinidades». Se producen sus encuentros iniciales en los semanarios *Buen Humor* y *Gutiérrez*; pasan al cine dentro y fuera de España, lo que les dejó una huella imborrable, y llegan al teatro, en el que dan «la madurez de su labor más lograda»: «En el Teatro acabaron por encontrarse, de nuevo, como en las revistas de humor a los comienzos... [...] Dieron un poco la vuelta al Teatro de su tiempo»⁸.

El arte nuevo es fundamentalmente cómico, decía Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*⁹, y el humorismo se configura como un componente esencial de la vanguardia. Recordemos el significativo artículo de Ramón Gómez de la Serna «Gravedad e importancia del humorismo», en el que, tras constatar que «inunda la vida contemporánea», nos presenta algunas de sus esenciales características, como la de su poder de subversión, su valor poético, su capacidad de mostrar «el doble de toda cosa». En definitiva, «el humor es ver por dónde cojea todo, por dónde es efímero y convencional, de qué manera cae en la nada antes de caer, de qué modo está ligado con lo absurdo, aunque no lo crea...»¹⁰. Ese humor, el humor

⁸ Cabría preguntarse si la denominación que López Rubio propone es adecuada y conveniente para estos autores, que poseen notables elementos comunes en cuanto a la renovación del teatro de humor. En su contestación, advirtió LÁZARO CARRETER las diferencias entre ambas generaciones; aunque les reconocía un «cierto aire de familia», no cree justificado el uso del rótulo que se aplica a «un grupo milagrosamente afín de poetas nacidos en el último rincón del siglo XIX». No es, sin embargo, la oportunidad del nombre, sino la existencia del grupo lo que nos interesa.

⁹ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, Madrid: Espasa-Calpe, 1987, pp. 86 y 211.

¹⁰ RAMÓN BUCKLEY y JOHN CRISPIN (eds.), *Los vanguardistas españoles. 1925-1935*, Madrid: Alianza, 1973, pp. 267-270. El artículo se publicó en *Revista de Occidente* (febrero 1928), pp. 348-360.

de estos autores, el humor de Mihura, se encuentra estrechamente ligado a la idea que de él poseía Ramón¹¹, y sus dibujos, sus escritos y su teatro lo reflejaban de uno u otro modo.

No pretendo entrar en el delicado asunto de la posible anticipación española del *absurdo*, aunque no ofrece dudas que Jardiel y Mihura utilizan lo absurdo en su teatro como un modo de ruptura y rebeldía, de mostrar una visión distorsionada y quebrada de la realidad. Si Miguel Mihura «no pretendía renovar el teatro, ni renovar el humor, ni renovar nada» (TC, p. 112) al escribir *Tres sombreros de copa*, Jardiel sí trazó años antes un plan «inspirado en un deseo de mejora del Teatro», quería transformar la *comicidad* en *humorismo* y reacciona con fuerza ante un teatro «asqueroso» que se dedica simplemente a satisfacer los deseos del público, y que daba por ello de lado a la fantasía, a la imaginación, a «la inverosimilitud del tema, de los tipos, de las situaciones y del desarrollo técnico». Por eso se pregunta: «¿Y qué valor puede tener para decirse o para representarse en un escenario *lo que piensan todos*, lo que *les ha ocurrido a todos*? ¿Para eso se edifican los teatros?». En resumen, Jardiel resuelve «incorporar la fantasía y la inverosimilitud a la escena»¹².

La actitud de Mihura es distinta porque Jardiel «iba hacia el teatro», tenía una idea definida de lo que quería hacer (aunque se mostrase escéptico sobre el teatro de vanguardia en España), mientras que Mihura no parece pensar en esa renovación, ni quizá en escribir teatro. Pero en sus textos y dibujos en las revistas, donde coincidía con todos los del grupo, plasmaba con claridad esas ideas, que pasan posteriormente a *Tres sombreros de copa*.

¹¹ Pensemos en la similitud de concepto con las antes citadas de estas frases de Mihura en *Mis Memorias*: «El humor es verle la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas; comprender que todo tiene un revés; que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser como son, porque esto es pecado y pedantería. El humorismo es lo más limpio de intenciones, el juego más inofensivo, lo mejor para pasar las tardes. Es como un sueño inverosímil que al final se ve realizado» (POG, p. 1177).

¹² Enrique JARDIEL PONCELA, *Obras Completas*, II, Barcelona: AHR, 1967, pp. 853-855. Vid. Mariano DE PACO, «El teatro de vanguardia», en Javier PÉREZ BAZO, ed., *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*, Toulouse: CRIC & Ophrys, 1998, pp. 291-304.

Recuerda López Rubio en el citado Discurso académico (p. 82), al referirse a Mihura en el recuento que hace de los distintos escritores que componían la «generación»:

Y también escribió cuentos que firmaba con su segundo apellido: Miguel Santos.

Nos contó cómo se enamoró de una muchacha con la que llevó una vida terriblemente bohemia en una buhardilla de la calle del Barco:

«¡Qué felices fuimos!

Comíamos un día y cuatro no.

El primero comimos una patata.

El segundo, las mondaduras.

El tercero un cepillo de la ropa.

Yo amaba mucho a aquella chiquilla.

Pero un día –llevábamos siete sin comer– salí a la calle a empeñar un pasador de cuello.

Cuando volví, la ingrata estaba comiendo una peseta de queso que le había dado el portero, Dios sabe con qué fines.

Le dije que se marchase con el portero. Y se marchó la desagradecida, sin darme siquiera la mitad del queso».

En aquellos cuentos lo establecido saltaba por los aires.

Unos modos semejantes se presentan en los cortometrajes en los que Miguel colabora por estos años con Eduardo García Maroto y con su hermano Jerónimo (1934 y 1935)¹³.

Por tanto, Mihura no postula como Jardiel ese teatro de vanguardia pero su rebeldía y su deseo de libertad lo llevan a un tratamiento de los temas a la manera como lo están haciendo los autores que podemos llamar de la vanguardia y con los que tiene un trato directo¹⁴. Es significativo que Ionesco iniciase un comentario

¹³ Vid. Fernando LARA y Eduardo RODRÍGUEZ, *Miguel Mihura en el infierno del cine*, Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1990, pp. 17-51. No es difícil advertir rasgos cinematográficos en la composición de *Tres sombreros de copa*.

¹⁴ Indica Marino GÓMEZ SANTOS en su entrevista: «Había que ir a las tertulias porque la vida española de aquel tiempo pasaba inevitablemente por el meridiano del café. Mihura asiste a la Granja El Henar, donde, a las cinco de la tarde iban también Enrique Jardiel Poncela, K-Hito, Tono, López Rubio y todos los demás que formaban las redacciones de *Gutiérrez y Buen Humor*» (POG, p. 1387).

a *Tres sombreros de copa* afirmando que «el humor es la libertad»¹⁵; la clave del humor de Miguel Mihura reside cabalmente ahí, en una pretensión deliberada de *no aceptar* como normales una serie de ideas establecidas y de pautas de conducta a las que se resiste de forma decidida. La destrucción del tópico lingüístico y la ruptura con los lugares comunes de comportamiento que se perciben en *Tres sombreros de copa* obedecen a una misma actitud vital. El humorismo de Mihura responde, pues, a su peculiar visión del mundo, y es, al mismo tiempo, un modo de expresión estética potenciada por el sentido lúdico que atesora el arte de vanguardia¹⁶.

El contraste marcado al mostrarse en el juego escénico incongruencias y rupturas deja en evidencia la debilidad y flaqueza del sistema axiológico establecido y, potencialmente, la de cualquier otro sistema¹⁷. Buen ejemplo de ello puede ser su rechazo de la familia o del matrimonio como forma represiva, idea general que él plasma con más libertad que Jardiel en *Una noche de primavera sin sueño*; éste miraba hacia su estreno y para su aceptación admitió determinadas transformaciones¹⁸, en tanto que Mihura, al componer *Tres sombreros de copa*, estaba aún lejos de pensar en el escenario y por ello dejó ver con toda independencia su manera de percibir las cosas.

Mihura, por otra parte, había escrito ya narraciones en forma dialogada e incluso dramática en *Muchas gracias* (así *El café*, «drama sentimental en tres actos y en verso»); en algunos artículos de la serie sobre las mujeres de distintos países de *Varieté*; en numerosos textos de *Gutiérrez*, como los titulados «Las profesiones y sus dramas». Pero interesa destacar especialmente los que sobre «Las más bellas estampas de la revolución» («Marineros», «La huelga» y «Aristócratas») publica

¹⁵ «La desmixtificación por el humor negro», en Miguel Mihura, *Teatro*, Madrid: Taurus, Primer Acto, 1965, p. 93.

¹⁶ Vid. el interesante volumen *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, edición de Gabriele MORELLI, Valencia: Pre-Textos, 2000.

¹⁷ Con *Tres sombreros de copa* «establece un teatro de situaciones donde el contraste y la parodia son claves. Impera la lógica de lo incongruente» señala Antonio CARREÑO en «El teatro de Miguel Mihura: una poética de la parodia», *Ínsula*, 579, marzo de 1995, p. 7, número monográfico sobre «Humor y literatura en la vanguardia».

¹⁸ Vid. Mariano DE PACO, «Los inicios teatrales de Jardiel: humor y renovación», en Cristóbal CUEVAS GARCÍA, dir., *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona: Anthropos, 1993, pp. 99-118.

en diciembre de 1932, que guardan evidentes relaciones con los personajes arquetípicos de *Tres sombreros de copa* (POG, pp. 565-574)¹⁹.

Además, antes de su enfermedad había empezado a hacer algo para el teatro: dos comedias, una en colaboración con Muñoz Román y otra con Jardiel, que no llegaron a terminarse (POG, p. 1391). Por último, y esto puede apreciarse como mera y significativa curiosidad, la narración que abre su *Prosa y Obra gráfica*, «Tragedia breve de una señorita», tiene en su título un término teatral, crea un personaje dramático, da una importancia decisiva al tiempo, une en el desarrollo de su inverosímil historia fino humor, sencilla ternura y atrayente misterio y guarda una llamativa sorpresa para el final de este sorprendente monólogo²⁰. Mihura estaba escribiendo ya teatro, *su* teatro.

Es conveniente tener en cuenta que si él afirma reiteradamente que no le gustaba escribir, que el teatro era para él un simple modo de vida o, ya en 1943, que su profesión le aburría²¹, igualmente asevera que había llegado al teatro no con vocación pero sí «con amor y con melancolía»; que en él halló un estilo propio, lo que no había ocurrido en el dibujo y en la literatura de humor; que «escribía lo que sentía» y las palabras fluían sin esfuerzo: *Tres sombreros de copa* fue compuesto «con facilidad, con alegría, con sentimiento» (TC, p. 91). Vendrán luego las vicisitudes de la práctica y sus palabras, sinceras y apesadumbradas, tienen que ver con las dificultades que el escenario impone, acrecentadas en el caso de Mihura por su propia forma de ser, su crudeza al expresar lo que no pocos soslayaban u oculta-

¹⁹ Su origen como humorista, según cuenta, está también vinculado al mundo de la escena: «Yo empecé con caricaturas de teatro, de los estrenos, en *Informaciones* (tendría 16 años)...» (POG, 1430).

²⁰ *La Voz*, 16 de junio de 1922. Vid. en POG, pp. 69-72. En él se dejan ver también algunas de las ideas familiares del autor: «Todos se humillan mendigando un poco de veneno por el humo libertador que les hará soñar...», p. 69.

²¹ «Me aburre tanto mi profesión [...] Creo, en fin, que tengo un espíritu bohemio elevado al cubo, pero que a fuerza de trabajar se me está poniendo cara de mal humor y llegaré con el tiempo a ser un viejo impertinente. Y esto me tiene preocupado» (POG, p. 1350).

ban²² y ciertos juicios tópicos que, por eso mismo, le eran particularmente molestos²³.

Nada tiene por ello de extraño que, como ocurría con otras formas del teatro de vanguardia²⁴, el público no las comprendiese y los empresarios no viesan posible el estreno de estas comedias: «El humor de 1927 no podía pasar todavía por la aduana de los escenarios, considerado como materia explosiva»²⁵. Cuando alcanzaban a traspasar ese fielato era debido a circunstancias especiales, como sucede en 1929 con *De la noche a la mañana*, con la que Eduardo Ugarte y José López Rubio habían ganado el premio para autores noveles convocado por ABC²⁶.

²² Me refiero, por ejemplo, al modo como manifiesta su decisión de hacer un teatro de consumo: «En resumen y para abreviar: había decidido prostituirme». Sin embargo, al tener dificultades con su primera obra «comercial», *El caso de la señora estupenda*, se pregunta: «¿Vamos a empezar otra vez con lo de *Tres sombreros de copa*? ¿Será que no me he prostituido lo suficiente? ¿Será que me he pasado?» (TC, p. 96).

²³ Es conocido cómo le irritaba la aplicación irreflexiva a su teatro de esa «marca comercial o razón social» en la que se había convertido el término «codornicesco», especialmente cuando se trataba de obras escritas años antes de aparecer *La Codorniz*, como *Tres sombreros de copa* o *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*.

²⁴ Me he ocupado en otras ocasiones de los sonoros fracasos de textos de vanguardia que sí llegaron a estrenarse, especialmente los de *El maleficio de la mariposa* y de *El hombre deshabitado*. Vid. Mariano DE PACO, «*El hombre deshabitado* y 'la podredumbre de la escena española'», en F. J. Díez DE REVENGA y Mariano DE PACO, eds., *Aire del sur buscado. Estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti*, Murcia: Fundación CajaMurcia, 2003, pp. 367-388.

²⁵ Esta metafórica expresión de LÓPEZ RUBIO (ibid., p. 84) tiene una curiosa relación con lo que responde Mihura en 1960 a una pregunta sobre *Tres sombreros de copa*: José Juan Cadenas, que era empresario entonces del Alcázar, donde actuaba Valeriano [León], dijo, al conocerla, que la obra le gustaba, pero era tan singular que, «si la estrenase en su teatro, podían ocurrir dos cosas: o que tuviese un gran éxito o que el público quemase las butacas. Me aconsejó que la publicase antes en un libro para que los lectores, en caso de querer quemar las butacas, quemasen las de su propio domicilio» (POG, p. 1391).

²⁶ Esta obra, mencionada por Fernando Lázaro Carreter en su «Contestación» al Discurso académico de López Rubio (p. 96) mereció de los críticos tras su estreno muy favorables calificaciones que bien pueden traer a la memoria *Tres sombreros de copa*: mezcla de «humor y fantasía», perfección del diálogo, «moderna visión del teatro», «alta dignidad literaria»... Vid. Juan A. RÍOS CARRATALÁ, *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Alicante: Universidad, 1995, pp. 13-19. La siguiente colaboración de Ugarte y López Rubio, *La casa de naipes* (estrenada en 1930), constituye para Marion P. HOLT un antecedente de *Tres sombreros de copa* (José López Rubio, Boston: Twayne, 1980, p. 49).

La forma de composición de *Tres sombreros de copa* era, pues, resultado de un conjunto de circunstancias personales y de un general «estado de cosas», aunque no deja de ser cierto que fue una obra «tan extraordinariamente nueva» que, si bien hubo diversos intentos de hacerlo, no se estrenó hasta que en 1952 lo consiguió el empeño de Gustavo Pérez Puig con el TEU de Madrid, tras convencer al autor²⁷. Él fue el primer sorprendido por esa *novedad*, si hacemos caso de sus palabras en el citado Prólogo de su primera edición: «Yo, con estas cosas, estaba despidadísimo. Me había educado en un ambiente de teatro perfectamente normal. No era uno de esos jóvenes intelectuales que llegan al teatro queriendo acabar con todo lo viejo y hablando mal de los autores consagrados. Yo admiraba a todos ellos y me leía una y otra vez sus comedias, sus zarzuelas, sus juguetes cómicos y sus sainetes. [...] Y, de pronto, sin proponérmelo, sin la menor dificultad, había escrito una obra rarísima, casi de vanguardia, que no sólo desconcertaba a la gente, sino que sembraba el terror en los que la leían. Yo era, por tanto, como ese huevo de pato que incuba la gallina y que después, junto a los pollitos, se encuentra extraño y forastero y con una manera de hablar distinta. A mí no me entendía nadie, y, sin embargo, yo entendía a todos. Y mi manera de hablar me parecía perfectamente comprensible» (TC, p. 78)²⁸.

Mihura traza con Dionisio un personaje que se proyecta sobre todo su teatro (recordemos, por ejemplo, a Marcelino en *Maribel y la extraña familia* o a Andrés en *Ninette y un señor de Murcia*). Este hombrecillo tímido plasma, en cierto modo, una característica del modo de ser de su autor («la timidez es una cosa innata en mí...», POG, p. 1508) pero su indecisión está, sin embargo, muy alejada de la voluntad del joven que compone la obra. Mihura acentúa en *Tres sombreros de copa* el contraste

²⁷ La larga historia del estreno, que tuvo lugar en el Teatro Español de Madrid el 24 de noviembre de 1952, puede verse en la citada «Introducción» de Mihura a su edición de *Tres sombreros de copa* y *Maribel y la extraña familia*, cit., TC, pp. 85-113.

²⁸ Habría que añadir a esto el valor de símbolo que en los años de postguerra tuvo la obra. Señaló MONLEÓN que «había latente una soterrada rebelión en la juventud española contra las formas de teatro que se estrenaba, y *Tres sombreros de copa* se convirtió en un título clave, en una obra concreta que esgrimir contra el ‘torradismo’ y el ‘astracán’. A Miguel Mihura nos lo *apropiamos* una generación que, por ser posterior a la suya, entrábamos en la vida nacional sobre supuestos y experiencias distintas» («La libertad de Miguel Mihura», En Miguel MIHURA, *Teatro*, cit., 44).

entre dos mundos que poseen concepciones y vivencias enfrentadas y las coloca ante el huésped que, en un hotel de segundo orden de una capital de provincia, apenas tiene el resquicio de una simbólica vista al mar, «con las lucecitas de las farolas del puerto». Es Paula, que proviene del universo abierto de la bohemia pero no pertenece del todo a él, la que ofrecerá a Dionisio, ubicado sin darse mucha cuenta de ello en el de lo establecido, su personal ansia de libertad como posibilidad de que él se libere. La situación paralela y diferente de ambos está marcada con precisión. Siete años dura ya el noviazgo de Dionisio, mientras que el de Paula tan sólo cuenta «dos días o tres»; aquél va conducido irremisiblemente al matrimonio²⁹, en tanto que ésta se mueve fuera del sistema social que esa institución representa («¡Un novio en cada provincia y un amor en cada pueblo!»). La noche de Dionisio es para dormir y soñar; la de Paula, para cantar y bailar. La primera manifestación de la independencia de Paula está llena de una asombrosa ingenuidad que intensifica su distancia con Dionisio:

DIONISIO.- Pero es que a lo mejor, por hacer esto, le reñirá a usted su mamá.

PAULA.- ¿Qué mamá?

DIONISIO.- La suya.

PAULA.- ¿La mía?

DIONISIO.- Sí. Su papá o su mamá.

PAULA.- Yo no tengo papá ni mamá.

DIONISIO.- Pues sus hermanos.

PAULA.- No tengo hermanos.

DIONISIO.- Entonces, ¿con quién viaja usted? ¿Va usted sola con su novio y con esos señores?

PAULA.- Sí. Claro. Voy sola. ¿Es que yo no puedo ir sola?

DIONISIO.- A mí, allá cuentos (TC, p. 129).

Paula y Dionisio, dos humildes personajes, se sitúan en cierto modo fuera del «coro absurdo y extraordinario» que se señala en la acotación inicial del acto

²⁹ El matrimonio aparece muchas veces vinculado a la edad como una imposición de la sociedad que en un momento determinado hay que cumplir. En el acto tercero dice Dionisio a Paula: «Yo me casaba porque todos se casan siempre a los veintisiete años...» y afirmaciones similares hacen las protagonistas de *La bella Dorotea* y de *Ninette y un señor de Murcia*.

segundo pero que puede extenderse a los miembros de la compañía de Buby Barton y a los extraños seres que habitan la ciudad (arquetípicamente denominados «El odioso señor», «El anciano militar», «El cazador astuto», «El romántico enamorado», «El guapo muchacho» y «El alegre explorador»³⁰) en la disparatada fiesta que se improvisa en la habitación de Dionisio³¹. Paula se niega noblemente a enganñar al que se ha confesado malabarista pero que en realidad está pasando allí su última noche de soltero; advierte su condición singular y eso la lleva a sincerarse y a buscar en él una solución a sus problemas: «Es preciso que nosotros seamos buenos amigos... ¡Si supiese usted lo contenta que estoy desde que le conozco...! Me encontraba tan sola... ¡Usted no es como los demás! Yo, con los demás, a veces tengo miedo. Con usted, no. La gente es mala..., los compañeros del Music-Hall no son como debieran ser... Los caballeros de fuera del Music-Hall tampoco son como debieran ser los caballeros... [...] Y, sin embargo, hay que vivir con la gente...?» (TC, p. 152). En estas últimas palabras señala el grave problema que el individuo tiene para desligarse de la sociedad, tanto la que explota con apariencias de bohemia como la que encarna el orden fijado. En una y otra los mecanismos del poder «absorben» al individuo y para la libertad de éste tan sólo quedaría la difícil solución de rebelarse contra ese «hay que vivir con la gente».

Dionisio, por su parte, una vez que su futuro suegro le hace ver, por medio de la descabellada acusación de que es un bohemio y de lo que podemos denominar «parábola de los huevos fritos y de las personas honorables» (que luego se repetirá en *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*), cuál es el sistema de valores del mundo en el que está inmerso y que ratificará con su matrimonio, advierte su incómodo estado y desea salir de él: «Tenía el presentimiento de que casarse era ridículo... ¡Que no me debía casar...! Ahora veo que no estaba equivocado... Pero yo me

³⁰ Fernando VALLS relaciona en su edición de *Tres sombreros de copa* (Barcelona: Vicens Vives, 1998, p. XXVII) a estos personajes con los llamados en los años veinte *putrefectos*, que representaban la podredumbre burguesa y lo caduco y conservador en la vida y en el arte.

³¹ En este «raro ambiente de juerga» se mezclan los dos mundos con sus interesadas intenciones. Los hombres se mueven por el deseo de aprovecharse de las jóvenes, que, a su vez, procuran un beneficio económico. La «angelical» Paula y las divertidas chicas del ballet inauguran aquí, por otra parte, una serie de personajes femeninos tiernos y desenvueltos, el de las prostitutas, tan importantes en la vida y en la obra de Mihura.

casaba, porque yo me he pasado la vida metido en un pueblo pequeñito y triste y pensaba que para estar alegre había que casarse con la primera muchacha que, al mirarnos, le palpitase el pecho de ternura... Yo adoraba a mi novia... Pero ahora veo que en mi novia no está la alegría que yo buscaba...» (TC, p. 162)³².

Poco después hay un diálogo que evidencia la imposibilidad de que su aspiración llegue a feliz término porque apenas los une el vago rechazo de su actual situación, que les parece inaguantable, pero a la que no se sobreponen porque, sobre todo él, no terminan de quererlo³³. Y eso que en apariencia no se trasciende el nivel individual ni se ahonda en las determinaciones o circunstancias que lo impiden o condicionan, sino que las negativas provienen de réplicas ingeniosas de una Paula que ha visto su irresolución:

DIONISIO.-[...] Pero yo no me caso, Paula. Yo me marcharé contigo y aprenderé a hacer juegos malabares con tres sombreros de copa...

PAULA.- Hacer juegos malabares con tres sombreros de copa es muy difícil. .. Se caen siempre al suelo. . .

DIONISIO.- Yo aprenderé a bailar como bailas tú y como baila Buby...

PAULA.- Bailar es más difícil todavía. Duelen mucho las piernas y apenas gana uno dinero para vivir...

DIONISIO.- Yo tendré paciencia y lograré tener cabeza de vaca y cola de cocodrilo...

PAULA.- Eso cuesta aún más trabajo... y después, la cola molesta muchísimo cuando se viaja en el tren...

DIONISIO.- ¡Yo haré algo extraordinario para poder ir contigo!... ¡Siempre me has dicho que soy un muchacho muy maravilloso!...

PAULA.- Y lo eres. Eres tan maravilloso, que dentro de un rato te vas a casar, y yo no lo sabía... (TC, pp. 162-163).

³² Afirma Emilio DE MIGUEL (*El teatro de Miguel Mihura*, cit., p. 34) que el autor coloca únicamente ante Dionisio la posibilidad de realizar una elección: integrarse en la sociedad decente mediante el matrimonio o vivir con Paula la aventura y añade una acertada apreciación: «Esta libertad ofrecida a Dionisio, esa posibilidad de renunciar al tópico y a lo trillado, es principal clave significativa de la comedia, su sentido profundo».

³³ Paula se muestra mucho más activa y resuelta, pero comprende que Dionisio, «que siempre es el mismo muchacho sin voluntad», no logrará salir de su indecisión.

En *Tres sombreros de copa* Mihura pone a la vista su desconfianza frente a Buby y a la sociedad burguesa provinciana y también su recelo ante Dionisio. Tampoco parece que Paula vaya a liberarse, como muestra un final que ronda lo trágico en la simplicidad de su solución: una despedida con las manos, la desaparición de Dionisio camino de la iglesia, «el alegre grito de la pista» y los sombreros en el aire. Esa larga noche se reduce paradójicamente a un grato y doloroso paréntesis para Paula y Dionisio³⁴.

El autor ha sido capaz de encerrar en un texto de estructura convencional, que sigue las unidades clásicas en un sencillo argumento, una ruptura constante de esa historia por medio de los más diversos elementos, de la parodia al lirismo, del simple chiste verbal a los más abruptos cambios de situación. Lo es también de dejar al lector-espectador un detalle que quizá sea una esperanza: Dionisio se casará con un sombrero de baile y Paula sale del patetismo sentimental con los «juegos malabares» realizados con los burgueses «tres sombreros de copa».

Tres sombreros de copa fue leída por distintos actores y empresarios pero ninguno mostró interés por ella y, de modo directo o encubierto, la rechazaron. En la primera lectura, en San Sebastián, «a la mitad o al final del segundo acto, se levantó Jardiel y se marchó» (POG, p. 1503). Los compañeros de *Gutiérrez* la creyeron «una función bastante moderna y bastante extraña pero, a juicio de ellos, irrepresentable» (POG, p. 1391). Y el interés de Eduardo Marquina, que la envía con su recomendación a Pepita Díaz y a Manolo Collado, queda disuelto en las buenas palabras de éstos, que prometen montarla si el autor no tiene prisa «porque lo primero que hay que hacer es saberla colocar». Mihura se acerca al mundo del cine en el que hace diálogos, guiones y doblajes, trabaja de nuevo en periódicos y revistas (*Ya, Unidad, Vértice, La Ametralladora...*) y vuelve al teatro para escribir en colaboración en el verano de 1939. Lo hace al mismo tiempo con Calvo Sotelo y con Tono (con quien había tenido antes esa experiencia en la prensa). Cuenta Mihura, haciendo

³⁴ Sin embargo no hay que descartar, por remota que sea, la posibilidad de que Dionisio reaccione finalmente y Margarita se quede compuesta y sin novio como la protagonista de *La bella Dorotea* o, en un terreno más grotesco, Teodora en el falso soneto «Petición de mano», publicado en *La Codorniz* el 12 de agosto de 1945 (POG, p. 859) y que, con el título de «El pretendiente», recita un personaje en el cuadro primero del acto segundo de esa obra (TC, pp. 1170-1171).

gala de su habitual humor: «En el café Raga, de San Sebastián, yo iba de mesa en mesa, colaborando en una con Joaquín Calvo Sotelo, y en otra, con Tono. Yo era así como el Arturito Pomar de los comediógrafos. Y lo pasaba divinamente porque con Tono y con Joaquín siempre se ríe uno mucho» (POG, pp. 1396).

Las colaboraciones en las tres comedias (la tercera, años después, con Álvaro de la Iglesia) es de diferente naturaleza. Mihura lo sintetiza así: El asunto de *¡Viva lo imposible! o el contable de estrellas* es suyo (un señor que quiere cambiar su monótona vida...) y es Joaquín «quien escribió prácticamente todo». *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* pertenece casi del todo a Mihura puesto que Tono se limitó a añadir ocurrencias y cosas graciosas. *El caso de la mujer asesinadita* fue la única obra que tenía pensada de principio a fin y en la que Álvaro de La Iglesia apenas metió «alguna cosita» (POG, pp. 1500-1501)³⁵.

De distinta manera pero con similar fuerza establecen las tres la posición frente a una sociedad y una existencia convencionales que constituye ese «primer teatro» del que posteriormente (con *A media luz los tres*, POG, p. 111) Miguel Mihura se separa para crear el que considera su estilo propio³⁶. *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* guarda relación con la escrita ese mismo verano y posee notables concomitancias con el mundo de *Tres sombreros de copa*; padece parecida incompreensión hasta que, por fortuna, llega a manos de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, que rigen el Teatro María Guerrero y se ocupan de la dirección de la obra, presentada el 17 de diciembre de 1943. Mihura comenta así lo sucedido en el estreno:

³⁵ Señala Emilio DE MIGUEL (*El teatro de Miguel Mihura*, cit., pp. 20-23) que *El caso de la mujer asesinadita* significa la transición entre los dos periodos creadores de Mihura, muy diferentes pero sin una ruptura radical.

³⁶ Ese rechazo ante las convenciones sociales tiene, como en *Tres sombreros de copa*, una dimensión individual. En múltiples lugares ha señalado Mihura la falta de alcance político o social de su teatro y, hablando de él mismo indica, que es «indiferente en política» (POG, p. 1457) y que su actitud en la guerra civil fue la de «inhibirse» (POG, p. 1499). Sin entrar en este asunto, sí quiero llamar la atención sobre una evidencia: escribir en España en el verano de 1939 una obra en la que la libertad se simboliza en vivir junto al río, pescando peces gordísimos y tomando el sol (TC, pp. 292-293), o crear en la más dura posguerra una revista para «evasión» de los lectores «más inteligentes», por poner sólo estos dos ejemplos, posee ya una determinada condición política.

La obra se estrenó con una expectación y un éxito que yo no esperaba. La crítica se dividió apasionadamente, y unos decían que éramos idiotas y otros que éramos listísimos. Se organizó una polémica de miedo. Los críticos discutían unos con otros y los espectadores también. Durante las primeras representaciones había señoras gordas que empezaban a patear en un palco, indignadas, y otras, más delgadas, que en pie aplaudían (POG, p. 1397).

Uno de los críticos más capaces e influyentes del momento, Alfredo Marquerié, fue de los que destacaron la «originalidad y audacia» de la obra, primero en *Informaciones* y, poco después, en su libro de «Memorias y Crítica Teatral» *En la jaula de los leones*. Le parecía que por su «personalísima estética del humor era muy difícil que esta obra fuera estrenada en un teatro corriente, de los llamados con justo nombre ‘comerciales’. Su osadía literaria, su categoría de gran experimento escénico, que se sale de todos los caminos trillados, ramplones y vulgares, otorgaron a *Ni pobre ni rico* el justo honor de ser estrenada en el María Guerrero». Y añadía: «Todas las alusiones abundantes en la obra a la expresión sin fronteras del lirismo y de la fantasía tienen un sentido poético innegable. La inverosimilitud total de *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* es su mejor y mayor mérito, así como la sátira terrible y lacerante contra los tópicos, lugares comunes y frases hechas que nos amustian, agostan, entenebrecen y envenenan la vida»³⁷.

Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario es quizá la obra expresiva y argumentalmente más disparatada de su autor, aunque en su forma conserva una estructura tradicional. Mihura recoge no sólo el espíritu, el lenguaje y la visión distorsionada

³⁷ Alfredo MARQUERIE, *En la jaula de los leones*, Madrid: Ediciones Españolas, 1944, pp. 153-157. La obra fue llevada al cine en 1945 por Ignacio F. Iquino, con un guión que firma él mismo y unos resultados negativos, tanto en la aceptación de crítica y público (sólo estuvo cuatro días en la cartelera del Palacio de la Música de Madrid) como en la calidad de la película. Para Fernando LARA y Eduardo RODRÍGUEZ, «la primera obra teatral de Miguel Mihura adaptada al cine constituyó una auténtica traición a su estilo, a su personalidad artística, a sus preocupaciones temáticas...»; y tampoco tuvo suerte «cuando, en 1932, el mexicano Fernando Cortés volviera a adaptar esta comedia bajo el título de *Ni pobres ni ricos*». Entre otras cosas, en esta película se cambia de sexo al millonario, convirtiendo a Abelardo en Florita. Vid. *Miguel Mihura en el infierno del cine*, cit., pp. 98-99 y 102.

de la realidad de sus colaboraciones humorísticas sino que introduce en ella las propias bromas ilógicas que entre los amigos eran frecuentes. De lo primero, puede servirnos de ejemplo la escenificación en el acto segundo (*TC*, pp. 266-267) de un chiste en viñetas que, con el título «La limosna» se publicó en *Gutiérrez* el 7 de mayo de 1927 (*POG*, p. 273). De las zumbas desatinadas, valga esta muestra: Hacia 1930 Mihura escribe a López Rubio, que estaba en Hollywood, una tarjeta postal coloreada que «representa a tres chicas, ataviadas de madroñera, capote, sombrero». El texto de su dorso no deja duda alguna respecto al espíritu lúdico del remitente y al carácter extravagante de su contenido y muestra el humor distorsionado y nuevo en su propia vida:

Querido Pepe: ¿Te acuerdas de aquella discusión que tuvimos en La Granja sobre lo que podría costar una vaca? ¿Te acuerdas que se lo preguntamos a Criado, y Criado tampoco lo sabía?

Pues hoy, por fin, se lo he preguntado a un señor, que sabe mucho de todo porque ha estado muchísimo tiempo en Buenos Aires, y me ha dicho que una vaca cuesta ciento veintitrés pesetas. Pero también dice que si nosotros conocemos a algún señor que tenga alguna vaca de sobra y le decimos: «Ande, hombre, regáleme Vd. esa vaca» es posible que nos la regale. Pero, claro está, que sin leche.

Así que ven pronto y le pediremos una vaca a cualquier señor...³⁸

La singularidad de la aplicación de estos modos de escribir al teatro no dio un resultado aceptable y el propio Mihura afirmó en una entrevista, tras el fracaso de la obra en Barcelona, que no estaba satisfecho con ella, que «esta comedia ha sido sólo un experimento» y que «esta clase de teatro ha terminado con este ensayo» (*TC*, p. 97). Sin embargo, el propósito de luchar contra lo establecido en general y en las relaciones personales están plenamente conseguidos en el texto.

En la «Advertencia» que precede a la obra se indica: «No hay que dejar pasar ningún lazo de más, ningún lugar común ninguna frase hecha ni ningún tópico, porque estos tópicos, estas frases hechas y estos lugares comunes son terribles microbios en libertad que penetran en nuestros organismos, ocasionándonos las

³⁸ José LÓPEZ RUBIO. *La otra generación del 27. Discursos y cartas*, cit., pp. 247-249.

más terribles enfermedades»³⁹. No procede ahora un análisis de cómo llegan a la práctica estas indicaciones pero sí es preciso dejar constancia de que se cumplen en el lenguaje, en las situaciones, en la concepción y descripción de los personajes, en la libre inclusión de chistes y guasas vengan o no a cuento, en los diálogos, en la presencia del mundo al revés, en la mágica dislocación de la realidad y, por supuesto, en el argumento.

Éste se adapta a actitudes de Mihura al igual que, por distintos vericuetos, se concluye como el comediógrafo lo hizo en su vida. Frases de Abelardo, el protagonista («Fomento el disparate, lo inútil, lo arbitrario, lo que no sirve para nada...», *TC*, p. 243; «La vida no vale la pena de hacer ningún esfuerzo», *TC*, p. 263; o «Nada me interesa. Todo me aburre o me irrita», *TC*, p. 269), cabrían muy bien en una entrevista hecha al autor. Y la aparente incongruencia del título podría ser una máxima ingeniosa de Tono o de Mihura. No obstante, ese enunciado tiene perfecta explicación en la historia que el texto cuenta.

Abelardo es un acaudalado hombre cercano a los cuarenta años que «tiene ese aire distraído y lánguido de las personas que sólo viven para un intenso amor» y, mientras resiste el constante asedio amoroso de la «rica y poderosa» Baronesa, está enloquecido por Margarita, una linda muchacha de veintitantos años, ni linda ni cursi, «rubia como el oro», desde que vio sus ojos, «negros como el azabache». Pero esta joven no está dispuesta a casarse con alguien que sea rico puesto que ella no lo es y podría pensarse que lo hacía por interés. El primer encuentro en casa de Abelardo, cuando éste ya ha decidido, para conseguirla, arruinarse por todos los medios, deja ver el modo en el que se desarrolla la obra:

ABELARDO.- Las cinco menos diez. Quedan aún diez minutos [para que llegue Margarita]. ¿Pero y si adelantase el reloj? (*Se sube en una silla y ade-*

³⁹ Estas palabras guardan estrecha relación con las preguntas que se hacía en *Mis Memorias* a propósito de «Como y por qué se me ocurrió publicar una revista titulada *La Codorniz*: ¿Por qué no prohibir, como espectáculo, lo dramático, lo desagradable, lo violento? ¿Porqué, si todo esto existe, no ocultarlo como una repugnante enfermedad? ¿Por qué no vacunar a la gente contra el mal humor, contra el tópico, contra la frase hecha, contra el lugar común, como se vacuna contra la viruela» (*POG*, pp. 1173-1174).

lanta el reloj, que da cinco campanadas. Inmediatamente, suena el timbre de la puerta, y Abelardo, emocionado y a punto de caerse, sale corriendo por la derecha para ir a abrir. Dentro dice:) ¡Margarita!

[...]

MARGARITA.- Tiene usted una casa muy bonita...

ABELARDO.- No nos hablemos de usted, Margarita. Es mejor tutearnos.

MARGARITA.- ¡Qué locura! ¿Qué más da hablarse de tú que de usted?

ABELARDO.- Es más íntimo el tú.

MARGARITA.- A mí me parece igual de íntimo el usted que el tú.

ABELARDO.- Sin embargo, personas que aspiran a vivir juntas toda la vida no se pueden hablar de usted...

MARGARITA.- ¿Entonces usted cree que porque dos personas se hablen de usted no pueden vivir juntas?

ABELARDO.- Sí; vivir juntas, sí. La materialidad de vivir, sí. Pero les faltará siempre la intimidad.

MARGARITA.- La intimidad no depende del tú ni del usted. Depende de la intimidad.

ABELARDO.- Efectivamente.

MARGARITA.- Y sin intimidad no puede haber intimidad, aunque se hable uno de tú.

ABELARDO.- (*Ya un poco nervioso.*) Bueno. Acabemos. ¿De qué manera nos hablamos? ¿De tú o de usted?

MARGARITA.- De las dos maneras... (TC, pp. 253-254).

Cuando Abelardo se ha quedado sin nada y vive en un banco de «un descampado en las afueras de la ciudad», tras una serie de disparatadas escenas y de desdenes y acercamientos de Margarita, ésta lo rechaza porque se ha convertido en «un pobre repugnante» y ella lo quería «ni rico, ni pobre, sino todo lo contrario» (TC, p. 277). Abelardo vuelve a enriquecerse al crear y dirigir el «Pobre Trust Company» y es él quien, desengañado por las volubles actuaciones de Margarita, la desprecia sin hacer caso de su angustiada persecución: «Margarita, márchate con tu tía, con la baronesa, con tu modista y con tu tarta de manzana. Yo me voy con Gurripato, a vivir en la orilla del río, a coger peces y a tomar el sol...» (TC, pp. 292-293).

Abelardo, por fin en perfecta sintonía con Miguel Mihura, logra no sólo evitar el matrimonio sino encontrar un amigo y abrirse al disfrute de la vida con total libertad.

Mihura, aunque tras *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* no dejaban de solicitarle otras obras, no estaba decidido a seguir en los escenarios. En 1951, sin embargo, «las cosas empezaron a ir mal para el cine» y decide volver al teatro: «Ya de un modo definitivo, para vivir de él en serio, sin ocuparme de otras cosas. Y para vivir, además, bien, del mismo modo que había vivido bien con mis anteriores ocupaciones que siempre me habían permitido una holgura económica sin problemas. Y para conseguirlo, dedicarme a hacer ese teatro comercial o de consumo, al alcance de la mentalidad de los empresarios, de los actores y de las actrices y de ese público burgués que, con razón, no quiere quebrarse la cabeza después de echar el cierre de la puerta de su negocio» (TC, p. 90). En 1953, al año siguiente del estreno de *Tres sombreros de copa* (que recibió el Premio Nacional de Teatro), se producen los de *El caso de la señora estupenda* (febrero), *Una mujer cualquiera* (abril) y *A media luz los tres* (noviembre). Las dos primeras tuvieron buenos resultados pero fue la última, dirigida por él mismo, la que le procuró «un éxito radiante, que fue luego creciendo y bullendo...», como escribió Luis Calvo en ABC⁴⁰. Esta fue «la primera obra donde yo me encontré a mí mismo [...] Ahí encontré la fórmula de mezclar sentimientos y crítica de ciertos personajes que existen...». La receta con la que consigue el estilo que buscaba se mueve entre dos extremos que es preciso conciliar: agradar al público sin caer en la vulgaridad (POG, 1500)⁴¹.

Lo cierto es que Mihura alcanzó lo que se proponía. A pesar de la fascinación que *Tres sombreros de copa* ejerció y sigue ejerciendo sobre críticos, estudiosos e historiadores⁴² es innegable que el autor creó después un sistema propio y efectivo en el que con suma habilidad une humor y ternura, traza diálogos ágiles e ingenio-

⁴⁰ Vid. *Teatro Español 1953-1954*, Madrid: Aguilar, 1955, p. 75.

⁴¹ El título inicial de la obra era *Piso de soltero*, que hubo de cambiarse «por desvergonzado». Acerca de la prohibición de la censura y de la sorprendente mediación de un obispo para «arreglarlo», vid. POG, pp. 1457-1458.

⁴² En la encuesta que ha llevado a cabo la revista *Quimera* (225-226, abril 2005) sobre «El teatro español del siglo XX», la lista de obras más notables viene encabezada por *Luces de bohemia*, *La casa de Bernarda Alba* y *Tres sombreros de copa*, tres textos que, por distintas causas, no se estrenaron en el momento de su escritura. No deja de ser también curioso que en la relación no figura ninguna otra pieza de nuestro autor. Él ya se había quejado de estos «olvidos»: «Todo el mundo habla nada más que de *Tres sombreros de copa*. Parece que, después de eso, ya me he muerto. Pero no, he tenido éxi-

sos evitando los «excesos» («no ‘codornicesco’ ni de vanguardia», *TC*, p. 111) y desarrolla historias de las que su biografía es elemento esencial.

A media luz los tres es evidente muestra de ese «comienzo». En ella Mihura trata otra vez uno de sus temas preferidos: la crítica de la «monótona y triste» institución del matrimonio, al que las mujeres se esfuerzan en llevar a los hombres⁴³ y que podemos apreciar como un reflejo de otra dominación, la del individuo por la sociedad. No es fácil evitar el peligro y si Alfredo, El Hombre (así es nombrado en el reparto, como todos los personajes femeninos se unifican en el genérico Las Mujeres y fueron representados por la misma actriz), vence el peligro en los tres actos en los que aparecen otros tantos modelos femeninos, el autor nos sorprende irónicamente con un Epílogo en el que la criada, que apenas había aparecido antes, ha cobrado, con muy simples artimañas, la que parecía tan difícil pieza⁴⁴. La ironía del «solterón» Mihura se amplifica si se lee ahora su «Autocrítica», en la que nos dice que «este hombre soltero a quien le gustan mucho las mujeres, [...] al dejar de conquistar y ser conquistado, encuentra la verdadera felicidad»⁴⁵.

tos importantes como *Maribel y la extraña familia*, *Melocotón en almíbar* y *Ninette y un señor de Murcia*. Yo llamo éxitos a obras que todavía se siguen representando, que siguen dándose por el mundo y funcionando divinamente» (*POG*, p. 1458). Pero, puesto que Mihura era de variable pensamiento («Ahora pienso así y mañana pienso de otra manera», *POG*, p. 1468), alguna vez dijo también él que *Tres sombreros de copa* era su pieza preferida (*POG*, p. 1496).

⁴³ Hay en la obra de Mihura algunas excepciones. Pongamos dos ejemplos de textos de 1955: En *¡Sublime decisión!*, Florita, la protagonista, se pregunta, negándose a aceptar la respuesta: «¿Pero es que una mujer no tiene más solución para poder vivir que encontrar un novio y casarse?»; más notable es el caso de *La canasta*, en la que hombre y mujer han trastrocado sus papeles sin que haya mengua, antes al contrario, de la repulsa del matrimonio («Era una obra contra el matrimonio», *POG*, p. 1502).

⁴⁴ Como él dijo a propósito de *Las entretenidas*: «Los hombres no saben nunca lo que quieren y las mujeres, en cambio, sí. Y en esto consiste su fuerza» (*POG*, p. 1412).

⁴⁵ *Teatro Español 1953-1954*, Madrid: Aguilar, 1959, p. 75. Nunca cesan estas ironías dirigidas a un tiempo a personajes y a lectores-espectadores. Una buena prueba de ello es lo que dice en *El seductor*, «pequeña alta comedia en un acto» escrita para celebrar, en mayo de 1965, las 500 representaciones de *Ninette y un señor de Murcia*: «Lo único molesto del matrimonio son esos primeros cincuenta años que siguen a la luna de miel» (*TC*, p. 1263).

Tres años después, en 1956, se estrena *Mi adorado Juan*⁴⁶, la obra más autobiográfica del autor, aquélla en la que él mismo ve clara su identificación con el protagonista: «Yo me considero un poco como Juan, al que le gustaba hacer una vida sencilla, tranquila, que no le metan a uno en jaleos y tener esas amistades, no de intelectuales, sino de gente sencilla. Es una obra autobiográfica cien por cien. Lo que piensa Juan [...] lo pienso yo» (*OPyG*, 1504)⁴⁷.

La descripción que de Juan se hace al aparecer en escena manifiesta muy bien la naturaleza del personaje y la proximidad a su creador: «Es un hombre de unos treinta años, de gesto simpático, pero humilde, con lo cual parece pedir perdón por su simpatía. Va vestido de cualquier manera y peinado de cualquier manera... [...] Y en todos sus movimientos y hasta en su manera de hablar se ve que es de esa clase de personas que han nacido ya un poco cansadas» (*TC*, p. 735). «Vive de cualquier manera... No tiene ambiciones ni necesidades...» (*TC*, p. 732) pero sí muchos amigos; está casi todo el tiempo en el café, apenas necesita dinero y su casa mira al mar; por supuesto, no se quiere casar, «ni con Irene ni con nadie», como confiesa al Doctor Palacios, padre de la chica que se ha enamorado perdidamente de él a causa de ese singular modo de ser y comportarse.

Juan se niega a casarse con Irene porque cree que ella tiene una vida acomodada que él no le podría dar y, sobre todo, porque habría de comprometerse y perdería su libertad: «Déjame que viva como vivo [...]. ¿Luchar por algo? ¿Pero tú crees que merece la pena?...» (*TC*, p. 746). En el cuadro segundo del primer acto es el padre el que insiste en que el matrimonio se produzca porque se va sintiendo

⁴⁶ Hay una película del mismo título de 1949, dirigida por Jerónimo Mihura y con argumento, guión y diálogos de Miguel. Para Fernando LARA y Eduardo RODRÍGUEZ (*Miguel Mihura en el infierno del cine*, cit., p. 153), es la cinta «más valiosa de Jerónimo Mihura, al menos de cuantas se conservan dirigidas por él. Su mirada revela una sencillez y una transparencia que rozan la ingenuidad, imitando el cine optimista y bienintencionado del Frank Capra de la época; pero buena parte del mérito es necesario atribuírselo a su hermano Miguel».

⁴⁷ Como Juan, Mihura afirma que carece de las aspiraciones que son comunes a la gente: «A mí no me gusta escribir, no me gusta estrenar, todas estas cosas me ponen nervioso, me molestan, me preocupan, me excitan, no tengo ambiciones ni artísticas, ni económicas, ni de vanidad, ni de nada de eso...» (*POG*, 1455). Pero no sigue finalmente el comportamiento de Juan, que lo llevaría a tener que claudicar en sus convicciones: «Yo condeno siempre el matrimonio. La prueba es que toda mi vida he sido soltero» (*POG*, 1514).

atraído por la que juzgaba absurda vida de Juan, y convence a su hija para que venza su resistencia. Juan, que quiere a Irene, acepta por fin no sin poner unas extrañas condiciones a las que ella accede y que, en definitiva, suponen que él no modificará su apacible y sencilla existencia.

En el segundo acto el espacio se ha trasladado de la «mansión» del Doctor Palacios al cuarto de estar del piso de Juan, «pequeño y modesto pero alegre y simpático» (TC, p. 759). Irene continúa enamorada pero no soporta ese modo de vida: «¡Ya está bien de violines y de grúas, y de sirenas y de escándalos en la vecindad! ¡Ya está bien de filosofías que no conducen a ninguna parte! ¡Pero mi sacrificio y mi paciencia tienen un límite cuando se trata de defender un trabajo de muchos años que no se puede tirar a la calle por el capricho de unos perezosos» (TC, p. 775) dice a Juan y a su padre, que les ha pedido vivir una temporada con ellos.

Parece, pues, que la joven ha sido vencida en sus propósitos de superar todas las dificultades para estar unida a su «adorado» Juan y, por tanto, que éste seguirá el camino autónomo que se había trazado. Pero Mihura, del mismo modo que ha atemperado su sistema expresivo y ha «ajustado» las distorsiones que introduce en la obra, da un giro al desarrollo de la acción y Juan se separa de Abelardo y del autor, reflexiona sobre el posible egoísmo de su huida del mundo «por asco y por desprecio»⁴⁸ y claudica: admite el trabajo de médico en el barrio, compra la nevera eléctrica, piensa adquirir otras cosas y buscará una casa más grande, aunque se resista a perder toda esperanza y siga echándole a la vida «un poco de imaginación»: «Este rincón lo conservaremos, y de vez en cuando vendremos aquí, los dos solos, y nos asomaremos al balcón para ver muy juntos los barcos que salen y llegar y escuchar un poco esta algarabía de mi barrio...» (TC, pp. 784-785).

⁴⁸ Luisa, la modesta costurera del piso de al lado, le *razona* lo que supone su cambio de situación: «Nadie se atreve a decírtelo y es necesario que alguien te lo diga... Tu posición en la vida es falsa, Juan... Puedes combatir todo lo que quieras, pero no la alegría de trabajar en paz y con tu trabajo proporcionar un poco de ilusión a los que te rodean... Yo no soy ambiciosa... No pienso en tener una gran casa de modas ni en hacerme rica con mi costura. Pero sé que con mi trabajo diario, siempre en mi puesto, puedo darles de vez en cuando una satisfacción a los míos y eso me basta... Tú ya no vives solo, Juan... Hay una mujer que te acompaña y que te quiere, y si tú la quieres también, debes demostrárselo» (TC, p. 783).

Mi adorado Juan, estrenada el 11 de enero de 1956, recibió el Premio Nacional de Teatro 1955-1956, y tuvo muy buena acogida de público y crítica. Nicolás González Ruiz la consideró en *Ya* «una comedia excelente, llena de verdadero humor; Alfonso Sánchez, en *Revista*, una «comedia excepcional de un autor que ya ha demostrado su destacada personalidad en el moderno teatro español»; y Alfredo Marqueríe, en *ABC*, dejaba constancia del acierto del autor en el hallazgo de un camino propio: «Miguel Mihura, que se inició en el teatro con una postura cómica desorbitada, violenta, buscando la evasión grotesca y la reducción al absurdo, porque así lo exigía la lucha contra el tópico y el lugar común que enrarecía el ambiente de nuestra escena, ha ido con pasos cada vez más firmes avanzando y al propio tiempo hallando su buena senda»⁴⁹.

Por esa «buena senda» Mihura continuó escribiendo teatro y estrenando con éxitos y premios, hasta que «el aburrimiento» puso fin a su producción en 1968. En las entrevistas que siguieron hasta su muerte, más numerosas con motivo de su elección para ocupar un sillón académico en 1976, se acentuaron su individualismo, su visión escéptica del mundo, su buscada soledad. Estos caracteres, con su amor a la libertad, su ingenio, su rebeldía, su bondad, su egoísmo, su timidez, su melancolía, sus paradojas y contradicciones, pasaron de una u otra forma a sus personajes, como hemos visto en algunos de los masculinos más significativos⁵⁰.

⁴⁹ *Teatro Español 1955-1956*, Madrid: Aguilar, 1957, pp. 121-123.

⁵⁰ Acerca de las distintas actitudes de los personajes femeninos, vid., en este volumen, el estudio de Virtudes SERRANO: «Tres perfiles de mujer en el teatro de Mihura (Maribel, Dorotea y Ninette)».

Mihura al teléfono

UNA APROXIMACIÓN MINIMALISTA



EMILIO DE MIGUEL MARTÍNEZ

El haber dedicado hace algunos años un amplio estudio al total de la producción teatral de Miguel Mihura me permite ahora, dentro de este homenaje que le rinde el Centro de Documentación Teatral, optar por una aportación muy circunscrita a un detalle técnico de quien ha logrado un puesto relevante en el teatro español del siglo XX y, con alguna de sus más prestigiosas obras, parece haberse asegurado un lugar indiscutible en su historia¹.

El enfoque selectivo al que me refiero –con pretenciosos aires posmodernos podría llamarlo minimalista– consiste en proponer algunas observaciones centradas en el modo en que Mihura incorpora el teléfono a su teatro. Este interés se justifica por la convicción, mía y con seguridad de tantos otros, de que Mihura sobresale precisamente por su capacidad artesanal para la escritura del teatro, por sus méritos como orfebre en la elaboración de la pieza teatral. Pertenece a aquel periodo en que la crítica, con tanta frecuencia, alabó la *carpintería* teatral de éste u otros autores y aunque ni entonces supimos ni hoy sabríamos definir exactamente ese concepto, parece seguro que el manejo del aspecto enunciado resulta decisivo para diagnosticar el buen dominio de la técnica teatral.

Adelanto que si me intereso por el binomio teléfono y teatro no es, aunque en cierto sentido estaría justificado, por reflexionar genéricamente a propósito de la presencia en el teatro de uno de los avances técnicos del siglo XX que más han

¹ Hago referencia a mi libro, *El teatro de Miguel Mihura*, Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1997 (2.^a ed.).

influido en la vida cotidiana del hombre contemporáneo. En absoluto propongo un estudio cuantitativo o estadístico sobre su presencia en las obras del siglo que vio popularizarse tal invento. Mi interés por el teléfono radica en que, por su naturaleza de medio y modo de comunicación instantáneo y que posibilita el conectar, sin necesidad de presencia física, a personajes distantes, ha supuesto una alteración, podría decir que una revolución, también en los sistemas constructivos de la pieza teatral. Un aserto como éste me coloca en las antípodas de buena parte de las observaciones del Wolfgang Kayser que escribía:

Lo que se esperaba del siglo XX, una revolución en el teatro, debida a la adopción de nuevos procesos técnicos (del cine, de la radio, del altavoz, etc.), aún no se ha llevado a cabo. [...] No ha tenido gran importancia el hecho de que el teatro haga uso del teléfono; sin embargo, éste ha sido un nuevo medio para ampliar el espacio reducido y aislado de la escena. [...] Pero no se puede hablar de un influjo profundo en la historia del teatro².

Discrepo, como se ve, de algunas de esas apreciaciones. No es el momento de referirme por extenso a otros de esos modernos instrumentos para la comunicación que enumera Kayser, pese a que se amontonan en nuestra retina de espectadores de teatro casos en que algunos de esos medios cumplen funciones no episódicas sino sustanciales a la pieza teatral. Incluso, pensando en el más elemental de los *procesos técnicos* que nombra Kayser, podría recordar, por ejemplo, el magnífico rendimiento teatral que, en *La estanquera de Vallecas*, extrae Alonso de Santos del megáfono, mediante el cual hace entrar al escenario –ese pequeño estanco en que conviven asaltadas y asaltantes– las voces de los que les tienen asediados. Se hace posible así un diálogo, absolutamente verosímil e impensable sin la ayuda de ese adminículo, que resulta tan esencial para alimentar la intriga de aquella obra como para retratar la idiosincrasia de sitiados y sitiadores.

Igualmente, y aún en esta fase de planteamiento muy general, sería posible referirnos con extensión a usos del cine y del video en la confección de la pieza teatral –máxime en los años posteriores a la producción de Mihura, es cierto– y, más que posible, es inevitable acopiar recuerdos de presencia de radio y televisión. Me permito una mínima digresión, previa al desarrollo del asunto central que he anunciado, para recordar que en el propio Mihura se dan esas incorporaciones. En

² *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Gredos, p. 257.

Una mujer cualquiera, obra planteada como ejercicio de intriga sin apenas presencia de los rasgos humorísticos de su teatro, la Nieves a quien el malvado protagonista ha tendido una trampa para que parezca de la chica el crimen que él ha cometido, puede beneficiarse del interés de sus vecinas por las noticias que va dando la radio («VECINA 2.^a. Póngala usted alta, que la oiga yo...»), de modo que es verosímil que, acercándose Nieves a la ventana del patio de vecinos, se le confirme que ella sigue siendo la principal sospechosa:

SPIKER. «...Según informaciones recogidas a última hora, la víctima, Antonio Suárez, se dedicaba al tráfico de estupefacientes y había sido detenido en alguna ocasión. En cuanto a Nieves Blanco, la mujer que le asesinó y cuya fotografía publican hoy todos los periódicos, huyó de la prisión donde vivía la noche siguiente del crimen, y, a pesar de las activas gestiones de la policía todavía no ha podido ser detenida»³.

Pero, como es casi insospechable que Mihura pueda utilizar recurso alguno en su teatro sin teñirlo del humor que connota su cultivo del género, en la segunda presencia de la radio en su teatro, en otra de sus obras menores, *El caso de la señora estupenda*, función esta con espías y guerra, los ocupantes de la habitación del hotel en que transcurre la pieza, viven una experiencia curiosa cuando conectan con el exterior a través de la radio. En plena guerra como están, es de suponer con qué alivio escuchan por fin la tranquilizadora voz del político de turno:

VOZ. Y en nombre del jefe del Estado, yo os digo lo que todos estáis esperando y lo que nosotros esperábamos también... Y lo que os digo es que hace una hora exactamente, después de largas y amistosas conversaciones con los jefes militares de la nación vecina, conversaciones concertadas por mí, dirigidas por mí, animadas por mí, su ilustre mariscal, su ilustrísimo y genial mariscal, acaba de notificarme que nuestra neutralidad seguirá siendo respetada, y que ocurra lo que ocurra, sus fuerzas aéreas, terrestres y marítimas no pisarán un palmo de terreno de nuestro suelo...

³ *Una mujer cualquiera*, acto II, cuadro I, p. 448. Cito todos los textos del teatro de Mihura por *Miguel Mihura, Teatro completo*, edición, introducción y notas de Arturo RAMONEDA, Madrid: Cátedra (Bibliotheca Avrea), 2004.

La radio transmite gritos entusiastas de quienes asisten a discurso tan optimista –tan egotista también–. Por esa misma radio seguimos sabiendo:

Y que este pacto de no agresión, que será firmado mañana mismo, alejará de una vez para siempre el peligro de la guerra... Y que nuestro noble pueblo... (*La voz calla. Hay un silencio*).

De pronto quienes oyen mensajes tan esperanzadores, empiezan a escuchar, tanto a través del aparato como en la misma calle, «*un gran bombardeo y el ruido de motores de una escuadrilla de aviación*», catástrofe que no se corresponde con el optimismo cacareado, de modo que, sin solución de continuidad, pasarán a oír cómo el orador lanza palabras algo distintas:

¡Noble pueblo de Korodibra! ¡El mariscal de la nación vecina es un traidor y es un sinvergüenza! Sus fuerzas aéreas están bombardeando nuestra ciudad. ¡Nos han invadido! ¡Noble pueblo de Korodibra! ¡Todos a las armas! ¡Todos a las armas!⁴

Respecto al otro medio que nombraba, quizá solo en un caso ha incorporado Mihura a sus intrigas esa televisión que con mucha frecuencia hemos visto en tantas piezas del teatro burgués de la segunda mitad del siglo XX: apagada y, en consecuencia, muda en muchos casos; encendida en algunos; reclamando a veces nuestra atención a sus contenidos; funcionando cansinamente en muchas otras ocasiones, como tedioso acompañamiento al tedio de las vidas que se retratan en la escena. Recuérdese que Jaime Salom ha podido jugar, incluso, con la tiranía de ese instrumento en pieza cuyo título ilustra plenamente el contenido: *Una hora sin televisión*⁵.

⁴ *El caso de la señora estupenda*, acto III, 409-410. Por cierto, el arranque del discurso de este político, en obra, no se olvide, estrenada en 1953: «Yo os digo lo que todos estáis esperando... Y lo que os digo es que hace una hora...», presenta no sé qué similitud con el celeberrimo comienzo del discurso con que el alcalde de Villar del Río, Pepe Isbert, se dirige a sus convecinos en *Bienvenido Mr. Marshall* (película de 1952): «Como alcalde vuestro que soy os debo una explicación, y esa explicación que os debo os la voy a pagar». Apunto el dato como aportación a los estudios y opiniones, no siempre concordantes, respecto a la participación de Mihura en el guión de tan extraordinaria película.

⁵ Madrid: Preyson, 1988.

Una sola vez, como digo, comparece la televisión en el teatro de nuestro autor y lo hace, en otra de sus obras menores, *Milagro en casa de los López*, para facilitar una situación de humor absolutamente mihuriano al ilustrarnos sobre una de esas estúpidas convivencias matrimoniales que abundan en su teatro. Estamos en el arranque de la acción y los criados, al tiempo que organizan el mobiliario del salón, nos informan de asuntos referidos al matrimonio para el que trabajan:

TERESA. Los señores siguen enfadados todavía, ¿verdad?

JACINTO. Enfadadísimos.

TERESA. Y sin hablarse, ¿no?

JACINTO. En efecto. Están a dieta de diálogo...

Como consecuencia de esa situación, Jacinto recuerda: «Tenemos que preparar las cosas según es costumbre en los días de enfado». Y Teresa nos ilustra de algunas de esas peculiaridades: «Separar las camas, colocar los cubiertos más lejos en la mesa». Y, la guinda: «Ponerles un televisor a cada uno».

Mientras murmuran críticas y quejas, ejecutan las acciones enumeradas. En concreto, ella anima: «Ande, vaya usted colocando el otro aparato; yo pondré en su sitio la butaca». Y, en efecto, Jacinto quita la funda al segundo televisor y dispone los dos aparatos, de espaldas al público, hasta comprobar que los dos televisores emiten «naturalmente el mismo programa». Los criados aún nos participan:

TERESA. ¡Otra noche más en la que solo oiremos en la mesa el tintinear de las copas y de los cubiertos!

JACINTO. Todo dependerá del programa. Si el *telefilm* es bueno, se distraerán y seguirán sin hablarse un día o dos. Pero si es malo y se aburren, no tendrán más remedio que hacer las paces otra vez...

TERESA. Como recurso, claro...

(*Han puesto las butacas enfrente de los respectivos televisores y vigilan que los dos marchen bien*).

JACINTO. ¿Está en su punto el de la señora?

TERESA. En el mismo punto que el del señor.

JACINTO. Pues voy a avisarle. El *telefilm* va a empezar de un momento a otro⁶.

⁶ *Milagro en casa de los López*, acto I, pp. 1274-1275.

Recordadas, tan al paso, esas presencias muy aisladas de radio y televisión en Mihura, centrémonos en el teléfono que, según podemos ya corroborar desde esta atalaya de comienzos de un siglo nuevo, más que un ingrediente accidental, constituye una aportación que ha modificado la técnica constructiva del teatro a lo largo de la anterior centuria. Por fijarnos, de entrada, en algo que afecta más epidérmicamente a la composición de la obra, aunque con cierta relevancia pues toca a la dimensión empresarial que tanto condiciona al teatro, anotemos que el teléfono ha hecho posible prescindir de personajes y de recursos constructivos tradicionales: se acabaron los mensajeros, los criados que entraban únicamente para transportar noticias sobrevenidas fuera de escena –es decir, se acabaron tantos personajes secundarios que gravaban la nómina de un reparto–, como desaparecieron igualmente aquellas cartas y billetes que traían y llevaban recados, propuestas de citas, declaraciones de amor...

Fijándonos en aspectos más profundos, el teléfono modifica o puede modificar la forma de concebir y desarrollar la obra desde el momento en que introduce una variación notabilísima en la relación secularmente establecida entre el exterior y ese reducto escénico en que la acción se concentra tan artificialmente en tiempo y en espacio muy limitados. El autor, en el caso de llamadas recibidas en el escenario, está suministrando posibles reavivamientos de la acción, posibles sorpresas más o menos importantes. En el supuesto contrario, el de llamadas hechas desde el escenario, está igualmente ensanchando los enjutos límites de la convención escénica. Además, en muchos de sus usos, y como valor añadido, el personaje que recibe o emite llamadas, estará mostrando rasgos de su personalidad a ojos de un espectador-oyente que dispone así de una vía complementaria para interpretar acertadamente el punto de vista del autor sobre sus personajes.

Ofrezco una reflexión complementaria, nacida de cierto asombro ante lo practicado por algunos dramaturgos. Desde la evidencia de que literatura y vida están en continuo diálogo y ósmosis, llamo la atención sobre el hecho de que, si en la vida cotidiana nos es difícil ya concebir muchas de nuestras actuaciones sin el apoyo de la llamada telefónica (preparación de viajes, reserva de alojamientos, preguntas y saludos a familiares o amigos, consultas del más variado tipo, recepción o transmisión inmediata de noticias), da la impresión de que, en paralelo, al adaptador de piezas antiguas o al autor contemporáneo de teatro que dramatiza acciones situadas en siglos lejanos, les es difícil –y entiéndase la afirmación con la debida sorna– concebir un mundo sin teléfono; les supone mucha renuncia prescindir de este portentoso técnico, revolucionador del sistema de comunicación entre

los humanos. Incurren así osadamente en deliciosos y provocadores anacronismos que, cuando menos, arrancan la sonrisa del espectador. Sólo a título ilustrativo, recuerdo que el Álex Rigola que en el 2005 dirige *Ricardo III*, de Shakespeare, para el barcelonés Teatre Lliure, como parte de la actualización en que hacía consistir el osado montaje –la obra transcurría sustancialmente en un bar– incluía el uso del teléfono público de aquel recinto para informar a personajes no presentes de lo que ocurría en el escenario principal. Helena Pimenta, dirigiendo en 1999 un actualizado *Romeo y Julieta* –seguimos con Shakespeare– hacía igualmente que se intentara avisar mediante llamada telefónica, esta vez a través de móvil, de la falsa muerte de Romeo, aviso que, de haber llegado a tiempo, hubiera evitado las tragedias subsiguientes. En línea similar, dejó constancia de que Sanchis Sinisterra, en *Naufragios de Alvar Núñez*, una de las piezas de su *Trilogía americana*, idea a su protagonista utilizando una caracola marina a modo de teléfono fantástico para hablar desde Florida con España y comunicar a la esposa su previsible retraso. Por lo extraordinario del suceso, recuerdo fragmentos de tan insólita escena:

(ÁLVAR, de un hueco del suelo, ha sacado una caracola marina. Se la acerca al oído y escucha. Luego se la acerca a la boca y habla).

ÁLVAR.-...No, no me esperes... Aún tardaré en llegar... No sabría decírtelo, pero mucho tiempo... Las naves se perdieron, va muriendo la gente y nadie sabe qué rumbo tomar... Hicimos unas barcas para seguir la costa, pensando llegar a... ¿Qué?... Muy malo, terrible... Viento, lluvia, tormentas... y el frío aumenta cada día... Pero es peor el hambre que pasamos, y la sed, y el miedo... Un momento...

(Se le ha acercado una mujer pidiéndole una prenda de ropa y él se la entrega. Los hombres, por su parte, se han ido incorporando, medio desnudos, y van dándose la mano unos a otros, como si se tratara de una despedida. Las mujeres reúnen toda la ropa que han ido recogiendo y la amontonan en el suelo.)

ÁLVAR.-Un momento... Sí, el miedo, te decía... Ya no tenemos armas, ni casi ropa... Estamos a merced de los indios... Si quisieran matarnos, ni defendemos podríamos... ¿Yo? Bueno, sí: alguna herida, y también estuve enfermo... Aún lo estoy, quizás, pero resisto, resistiré... A veces, ayer, por ejemplo... ¿Me oyes?

⁷ *Naufragios de Alvar Núñez o La herida del otro*, en *Trilogía americana*, edición de Virtudes SERRANO, Madrid: Cátedra, 1996, pp. 156-157.

Podría sumar momentos similares pero avancemos en nuestro propósito y así, tras recoger la obviedad de que, a medida que avanza el siglo y, en consecuencia, a medida que se extiende y masifica el teléfono en la vida española, va aumentando su presencia en nuestros escenarios, sería el momento de proponer una primera y global división del teatro contemporáneo en dos bloques, desde esta perspectiva de la presencia del teléfono. Hablaría así de un *teatro con teléfono*, mayoritario, claro está, y de un *teatro de teléfono*, especie de subgénero, que se caracterizaría por una dependencia formidable del teléfono a la hora de construir la acción escénica. Y, como afirmación complementaria que con seguridad requerirá excepciones, aún añadiría que, mientras el *teatro con teléfono* acoge obras de cualquier tendencia temática, dentro del *teatro de teléfono* parece privilegiadamente cultivado aquel de contenido más claramente cómico. Dicho en otras palabras, *teatro con teléfono* han escrito en la España del XX Valle-Inclán, Buero Vallejo, Calvo Sotelo, Fermín Cabal o los citados Alonso de Santos y Sanchis Sinisterra, por citar una variada gama de autores: de signo trágico, de perfil burgués, de voluntad denunciadora o representantes de humor social. En cambio, la nómina de autores de lo que podríamos considerar *teatro de teléfono* se nutriría preferentemente de escritores de comedia y, aun más específicamente, de comedia de consumo o descaradamente comercial. Ese *teatro de teléfono* quizá tiene su más conocido cultivador, entre nosotros, en el prolífico Alonso Millán. Serían buenas muestras *Revistas del corazón* –de continuo se usa allí el teléfono para vender exclusivas–, al igual que *Tratamiento de choque*, pieza que transcurre en su totalidad en la lujosísima habitación de un suntuoso sanatorio al que han llevado, tras brutal accidente de tráfico al protagonista, Diego, quien desde esa habitación ha de mover telefónicamente sus asuntos, los profesionales y los amorosos. Al género pertenecería igualmente *Golfos de cinco estrellas*, en la cual Armando recurre insistentemente al teléfono para resolver sus apetencias eróticas. Y a la misma modalidad se adscribe *Cuéntalo tú que tienes más gracia*, cuyo desarrollo se sitúa en un hotel desde cuyas habitaciones los distintos ocupantes lían y deslían intrigas mediante sucesivas, incontables llamadas⁸.

Ciñéndonos a nuestro autor, lo acertado es afirmar que el teatro de Mihura, el cual da entrada muy contenida al teléfono, pertenece mayoritariamente al grupo de *teatro con teléfono*, y sólo en un caso se habría aproximado a la variante del tea-

⁸ *Revistas del corazón* puede leerse en Madrid: Ediciones Antonio Machado, 1986. Y en la misma editorial *Tratamiento de choque* (1987), *Golfos de cinco estrellas* (1989) y *Cuéntalo tú que tienes más gracia* (1990).

tro de teléfono. Haré una rápida referencia a esta última posibilidad para extendernos algo más en la consideración del cómo y para qué incorpora Mihura el teléfono a sus piezas teatrales.

La obra de Mihura que etiquetaría como *comedia de teléfono* es *A media luz los tres*, simpático vodevil de 1953 y pieza clave, en mi entender, dentro de su evolución, tan condicionada por la incompreensión de los empresarios del momento. El teléfono, en efecto, vertebra esa obra de comienzo a fin y es, al tiempo, el instrumento básico para la pintura del protagonista Alfredo. Con una llamada telefónica que recibe en casa este soltero y ligón Alfredo, a quien accidentalmente acompaña su amigo Sebastián, se inicia la acción:

Suena el teléfono junto a él [SEBASTIÁN] y él, sin inmutarse, sigue leyendo sin hacer caso. A la cuarta o quinta llamada sale ALFREDO, de la segunda puerta de la derecha.[...] Va hacia el teléfono, que deja de sonar en el momento que va a coger el auricular. Hace mutis de nuevo. El teléfono vuelve a sonar. Sale ALFREDO otra vez. Y al llegar al teléfono y poner la mano sobre el auricular, cesa la llamada.)

ALFREDO.-¡Tarde!

(Y se sienta en una butaca y sigue dedicándose a sacar brillo a los cubiertos.)

SEBASTIÁN.-*(Sin dejar de hojear la revista.)* Como me tienes dicho que no coja yo nunca el teléfono...

ALFREDO.-No es conveniente. Las mujeres se asustan cuando oyen por teléfono otra voz que no esperan. Creen que se les ha metido un ladrón en la alcoba.

SEBASTIÁN.-Bueno, pues como quieras. *(Y se pone de nuevo a leer la revista. Pero la deja de pronto para preguntar extrañado.)* Y ahora que caigo... ¿Cómo sabes tú que era una mujer la que llamaba por el teléfono?

ALFREDO.-Sólo una mujer es capaz de ser tan inoportuna. Siempre se les ocurre llamar a un hombre, cuando el hombre está en la cocina haciendo limpieza general⁹.

Con la explicación parcialmente transcrita y mediante otras de similar índole en que abunda Alfredo, el comediógrafo consigue una eficacísima pintura -caricatura sería quizá término más exacto- del personaje, introduciéndonos paralelamente en un ambiente de abierta comicidad. Cuando momentos después se decida a atender la insistente llamada, tras los saludos inevitables hará una exhibición de grosero desplante hacia la mujer que está al otro lado del hilo:

⁹ *A media luz los tres*, acto I, pp. 390-391.

ALFREDO.-Ahora, mientras me explica lo que hace, que será largo y estúpido, te diré que es una chica que está sensacional y que se llama Mariví... [Sigue un largo diálogo con SEBASTIÁN, sin prestar la menor atención a cuanto esté diciendo su interlocutora telefónica.]

SEBASTIÁN.-Bueno, pero escucha lo que dice...

ALFREDO.-Voy a ver... (*Vuelve a escuchar por el auricular.*) ¡Ah! ¿Y qué tal estaba aquello? ¿Sí? ¿Animado? ¡Ah! Sí, cuéntame. (*Otra vez a SEBASTIÁN.*) Ésta, ayer noche... fue a bailar en una «boite» con unos cretinos... (*Deja el auricular sobre el sofá y se levanta.*) Como se acostarían tarde, me da tiempo de dejar todo esto en la cocina... [*Nuevo largo diálogo con SEBASTIÁN.*] La llamada de hoy es muy significativa. (*Coge el auricular.*) Voy a ver cómo va esto... (*Escucha un momento y habla con MARIVÍ.*) ¡Ah! ¡Pues no sabes lo que me alegro que lo pases tan bien!... ¿Cómo? ¿Qué? ¿Que me acabas de decir que te aburres?... No puedo creerlo... Una muchacha como tú no puede aburrirse nunca... ¿Qué haces ahora? ¿En tu casa? ¿Y por qué no vienes un rato a la mía? Yo también estoy aburrido aquí solo... Anda, ven a tomar una copa... Sí, claro... Si está muy cerca... Vamos, no seas tonta... Ático derecha, sí... ¿Dentro de diez minutos? Sí... Te espero... Hasta ahora, Mariví. (*Y cuelga el auricular. A SEBASTIÁN, triunfador*) ¡Picó!¹⁰

Anotemos que en una obra en que cada acto nos presenta al protagonista en intento de conquistar a una nueva mujer, en paralelo a lo visto en el acto inicial, el acto segundo empieza con nueva llamada en que se anuncia la llegada, esta vez, de Elena:

(*Al levantarse el telón, vemos a ALFREDO sentado en el sofá, en mangas de camisa, y moliendo café con un pequeño molinillo que tiene sobre sus rodillas. Suena el timbre del teléfono y ALFREDO coge el auricular.*)

ALFREDO.-Diga... (*Escucha y cambia de tono. Se pone muy contento.*) ¿Sí? ¿Sí? No, nada... Aquí estaba solo, leyendo... Claro... ¿De verdad? ¿Ah, sí? ¿Desde la peluquería de la esquina? Sí, sí... Claro... que sí... Hasta ahora mismo¹¹.

¹⁰ *Op. cit.*, pp. 393-395.

¹¹ *Op. cit.*, p. 413.

Tras el fracaso en el nuevo intento de conquista en que consiste el acto segundo, el tercero empieza con nueva llamada... Aunque ahora hay cambios sustanciales:

(SEBASTIÁN, en la misma postura que le vimos al empezar el acto primero, lee unas revistas en el sofá. Viste de invierno, deportivamente. Suena el timbre del teléfono. SEBASTIÁN sigue leyendo impasible. A la tercera o cuarta llamada, aparece ALFREDO por la puerta de la alcoba. Lleva una gruesa bata, zapatillas de abrigo y, liada al cuello, una bufanda. Tiene un catarro enorme y va haciendo vahos con el agua de un puchero que lleva en la mano. Sobre la cabeza lleva una toalla para impedir que se escape el vapor. Coge el teléfono.)

ALFREDO.-¡Diga!... Ah, hola... Mucho frío, claro... Desde luego... En invierno, ya se sabe... Sí. Aquí está... Bueno, pues adiós. (Ofreciéndole el auricular a SEBASTIÁN.) Para ti..

SEBASTIÁN.-(Sin darle importancia, mientras sigue hojeando la revista.)
¿Quién?

ALFREDO.-Mariví... Toma...

SEBASTIÁN.-(Coge el auricular.) Gracias.

ALFREDO.-De nada.

(ALFREDO vuelve a hacer mutis por la alcoba, mientras SEBASTIÁN, sin prisas y después de terminar una página, se lleva el auricular al oído.)

SEBASTIÁN.-¿Qué hay?... Sí... Sí... No, hija, por Dios... Te he dicho que hoy me es imposible... No... Ni hablar del peluquín... No, hija, no... Ya te llamaré... Adiós, guapa.

(Y cuelga. Y sigue leyendo tranquilamente. Vuelve a sonar el timbre del teléfono.

SEBASTIÁN no hace caso. Sale ALFREDO, siempre con su puchero, y coge el auricular.)

ALFREDO.-¡Diga!... Ah, hola... Mucho frío, claro... Como está nevando... En invierno, ya se sabe... (Gritando.) ¡Digo que en invierno, ya se sabe! No, no estoy enfadado... Pero me dices que hace frío, y yo contesto que en invierno ya se sabe... Sí. Aquí está. Bueno, pues adiós. (Le ofrece el auricular a SEBASTIÁN.) Para ti...

SEBASTIÁN.-(Siempre indiferente.) ¿Quién?

ALFREDO.-Elena.

SEBASTIÁN.-¡Qué lata!

ALFREDO.-Bastante.

SEBASTIÁN.-(Cogiendo el auricular.) Gracias.

ALFREDO.-De nada... A mandar...

(ALFREDO se sienta en una butaca y sigue haciendo sus vahos, mientras SEBASTIÁN habla por el teléfono y sigue hojeando la revista.)

SEBASTIÁN.-Hola... No, no... Ni hablar del peluquín... Que no... Ni hablar del peluquín... A lo mejor mañana... Bueno. Adiós, guapa. (*Y cuelga el teléfono*)¹².

A los efectos ilustrativos que aquí pretendo bastan los fragmentos transcritos para comprobar que las mujeres que antes llamaban a Alfredo, llaman ahora a Sebastián. Antes era Alfredo quien, con sorpresa de Sebastián, se hacía el duro con las comunicantes; ahora esa actitud corresponde a Sebastián. No es extraño que Alfredo, quemado por cambio tan desfavorable, haga un intento de exhibir sus periclitadas cualidades, recurriendo activamente al teléfono para recuperar viejos contactos. Con este resultado:

ALFREDO.-Como si uno, porque estuviese acatarrado, ya no fuera el de antes. Y como si yo quisiera compañía no la fuese a tener ahora mismo... (*Deja el puchero sobre una mesa. Se quita la bata y la bufanda.*) ¡Al demonio los vahos! ¡Y la bata y la bufanda! Ya va a ver ése quién soy yo, para que vuelva a decirme que hablo solo. (*Coge un cuadernito de teléfonos.*) A docenas las tengo, y, además, deseando... (*Después de consultar el cuaderno.*) La primera que sea... Se acabó... (*Marca un número en el teléfono.*) Oiga... ¿La señorita Ana, por favor? Sí... ¿Y tardará mucho en volver? ¡Ah! Cena fuera con un amigo... Bueno, gracias... No, no le diga nada, ¿para qué...? Adiós... (*Y cuelga. Consulta de nuevo el cuaderno.*) Pues si no es Ana, será otra... ¡Como si yo no las tuviera a montones!... ¡Vamos, hombre! (*Ya ha marcado otro número.*) Oiga... ¿La señorita Pepi? ¿No es ésa la Pensión Churruca?... Sí, Pepi, la rubia... ¿Y qué hace la Pepi en Nueva Zelanda? ¡Ah! ¡No sabía que se hubiese casado!... ¿Con un americano? Bueno, pues perdone... (*Y cuelga.*) ¡Vaya hombre! La Pepi casada con un americano, y viviendo en Nueva Zelanda... Pues sí que se está poniendo la vida...¹³

Con seguridad, lo transcrito hará entender el porqué de mi denominación de *comedia de teléfono* para el juguete cómico que he comentado. Pasemos con ello al Mihura que escribe *teatro con teléfono*. Podemos dejar anotado que hay algunos usos, meramente funcionales, que ni confieren mérito a la construcción de la pieza ni se lo restan; son tributos obligados a una modalidad comunicativa cada vez más

¹² *Op. cit.*, pp. 432-433.

¹³ *Op. cit.*, pp. 436-437.

presente en el teatro y en la sociedad y, desde óptica teatral, oportunas utilizaciones del teléfono tendentes a agilizar la acción y a evitar otros recursos más entorpecedores. Así, en *Una mujer cualquiera*, el inspector que desde el lugar del crimen llama a la Comisaría, está ahorrando un desplazamiento y una microescena, al tiempo que con su llamada resume al espectador el estado de la cuestión a esas alturas de desarrollo de la intriga:

RUIZ. (*Al aparato*). ¿Eres Juan? Sí. Hola. Un calor terrible. Oye, me ocupo de un crimen aquí, en la Ciudad Lineal... Un soltero juerguista se trajo una individua a su casa y la individua le pegó dos tiros. No. Nada de robos. Crimen pasional, claro. Busca a esa mujer, que a lo mejor está fichada en vuestro negociado. Sí, morena. Tiene en un pañuelo la inicial «N». ¡Qué sé yo! Nati... Natividad... Hay pocas con «N»...¹⁴

Y sería muy similar el comentario para lo operado por Mihura en *El caso de la mujer asesinadita*. La Mercedes que quiere hacer tópicas caridades en Nochebuena («hoy me siento muy buena»), decide invitar a su cena familiar a Raquel, secretaria de su marido –y algo más, lo sepa o no Mercedes–. El oportuno teléfono simplifica y acelera trámites, permitiendo, además, al dramaturgo aprovechar la transcripción de la llamada para completar el retrato del personaje. Así, mientras espera a que la vecina avise a Raquel, Mercedes exhibe saberes sociológicos muy caracterizadores de su clase social: «yo no sé lo que les pasa a las chicas de origen humilde, que se quedan huérfanas en menos que canta un gallo», e inmediatamente da muestras de su carácter impositivo cuando, ya al habla con la muchacha, no le dé opción a rechazar su invitación: «¡Nada de disculpas! Ya está decidido... He pensado que estaría usted muy sola, y he creído que le gustaría divertirse con nosotros... ¿Cómo que no puede?... ¡Es inútil, Raquel; tiene que venir!» (*Cuelga*)¹⁵.

El comprobar cómo, incluso en una llamada funcional, Mihura aprovecha para abundar en la caracterización de esta Mercedes, nos da pie para la afirmación, más generalizante, de que nuestro comediógrafo carga prácticamente siempre de intencionalidad humorística el empleo del recurso telefónico. Curiosamente, además, es en el arranque de las acciones cuando suelen aparecer con mayor asiduidad este uso y esta intención. Y, confiando en que habrán de corroborarlo algunos ejemplos, anticipo que con esas llamadas hechas en la fase de apertura de las

¹⁴ *Una mujer cualquiera*, acto I, cuadro II, p. 429.

¹⁵ *El caso de la mujer asesinadita*, acto III, pp. 341-342.

obras, el autor está contribuyendo a la mejor caracterización de alguno de los personajes.

En dos casos, al menos, me parece muy claro que Mihura busca ir construyendo a ojos del espectador, de la manera más eficaz, la personalidad de un individuo que aún no ha aparecido en el escenario pero del que se nos adelantan rasgos que alimentan nuestra curiosidad. Es lo que pretende y consigue, por ejemplo, cuando, en los inicios de *El caso del señor vestido de violeta*, oímos al atildado secretario de un torero negociar un encuentro con la Embajadora de Lituania en estos términos:

GONZÁLEZ. Al habla el secretario general de don Roberto Zarzalejo, señora Embajadora... ¿Cómo? ¡Oh, no, no, imposible! El señor se está terminando de vestir y no puede ponerse al teléfono. Sí... Es muy gentil la señora Embajadora invitando a comer al señor, pero el señor tiene todos estos días comprometidos... Si la señora Embajadora me permite que consulte el dietario... Sí. Lo tengo ante mí. (*Consulta el dietario*). Hoy estamos a quince de mayo. El señor no podrá comer con la señora Embajadora hasta el catorce de noviembre. Sí. Unos seis meses más o menos... ¡Oh, no! Para un cóctel la señora Embajadora tendría que esperar un poco más. El señor no tiene un cóctel libre hasta el año cincuenta y siete... Comprendo muy bien que la política de Lituania no es muy estable, pero es imposible antes, señora... Y bien, ¿lo toma o lo deja? Conforme. Lo apunto. La noche del catorce al quince de noviembre, a las veintidós horas. A sus pies, señora Embajadora...¹⁶

Pocos recursos parecen tan eficazmente caracterizadores de un personaje y de las extrañas pautas de comportamiento en que ha decidido instalarse, como esta llamada en que el secretario de un torero halla dificultades para encontrar un hueco en la apretada agenda del diestro para una cita con la señora embajadora.

Es igualmente individuo de trazas muy chocantes, aunque en dirección exactamente contraria a los desatinos del torero metido a intelectual, el prestigioso médico que protagoniza *Mi adorado Juan* y que ha decidido optar por formas de conducta inhabituales entre personas de su prestigio. Una llamada hecha en el arranque de la obra contribuye, a no dudarlo, a ir presentando al espectador tan chocante perfil. La hace su enamorada, Irene, y obsérvese que forma ya parte de la información que quiere dársenos el que un personaje de mérito y situación no

¹⁶ *El caso del señor vestido de violeta*, acto I, pp. 536-537.

disponga de teléfono propio –le ocurría a Raquel, según vimos, en *El caso de la señora asesinada*, pero allí el dato confirmaba su pobreza–. Oigamos la llamada y los comentarios que se cruzan hija y padre:

IRENE.-Sé el teléfono de una vecina de su casa que le da los recados... A lo mejor está allí.

(*Y al decir esto ya ha empezado a marcar un número en el teléfono que hay sobre la mesa*).

PALACIOS. Pues llama a esa vecina y que le dé el recado de que venga a verme inmediatamente.

IRENE.-(*Al teléfono*). Por favor... ¿Usted podría darle un recado al señor González? Bueno, perdón, me refiero a Juan... Sí, Juan. Ya sé que nadie le conoce por su apellido... Ah, claro, sí, desde luego... ¡Hace un rato! ¿Y crees usted que tardará en volver? Claro, no se sabe nunca... A lo mejor, cinco o seis días... Bueno, pues déjelo entonces... Muchas gracias... Adiós. (*Y cuelga*). No está. Dice la vecina que le vio salir con una caña y que se ha debido ir a pescar.

PALACIOS. Pero ¿cómo a estas horas y con el agua que está cayendo, un hombre decente puede irse a pescar?

IRENE. Si le gusta, ¿por qué no va a hacerlo? Él tiene una barca en el puerto y cuando quiere, se va a pescar con unos amigos.

PALACIOS. Pero lloviendo como llueve, ¿qué amigos va a encontrar para ir de pesca en una lancha?

IRENE.-Él tiene amigos en todas partes, papá. Todos le quieren y le buscan...¹⁷

Junto a casos que inmediatamente glosaré, estos aprovechamientos de llamadas telefónicas en el inicio de las obras, utilizados para caracterizar a personajes, confirman que el dramaturgo contemporáneo tiene los mayores motivos de agradecimiento hacia el teléfono por la liberación que le ha supuesto respecto a la inevitabilidad de incorporar al mundo dialógico, y sobre todo en la puesta en marcha de las acciones teatrales, dosis imprescindibles de *narrativismo*¹⁸ y series, no siem-

¹⁷ *Mi adorado Juan*, acto I, cuadro I, p. 733.

¹⁸ Al *narrativismo*, como elemento tan impuro como inevitable, sobre todo en el arranque de la obra teatral, se ha referido, entre otros, Heinrich LAUSBERG: «Pueden ocurrir en el drama (como en la vida también) partes narrativas. El espacio de la escena es demasiado pequeño para que puedan realizarse en él todos los acontecimientos importantes para el desarrollo de la acción. Hay, pues, frecuentemente acontecimientos que tienen lugar fuera de la escena y de los que se nos informa en

pre fáciles de detectar, de *diálogos impuros*, en los que, bajo apariencia de comunicación válida entre dos personajes presentes en la escena, el autor se veía obligado a camuflar datos, noticias, hechos preargumentales; se veía forzado, en definitiva, a hacer que los personajes intercambiasen como materia de diálogo verosímil informaciones y datos únicamente destinados al espectador, ese recién incorporado a un mundo dramático de cuyas claves hay que hacerle partícipe apresuradamente y bajo la fórmula más lícita en el teatro, el diálogo entre los personajes. Desde la incorporación del teléfono al teatro, es posible que una llamada oportunamente recibida en el escenario o hecha desde el mismo sirva de soporte y aun de camuflaje para verter, con pleno respecto de la verosimilitud, las informaciones que el dramaturgo necesita suministrar urgentemente al espectador.

Sigamos ilustrando este uso con algunos ejemplos del quehacer de Mihura. Si antes veíamos que con el intencionado uso del teléfono se nos anticipaba o reforzaba el retrato de un protagonista de rasgos singulares, comprobemos que en otros casos quien llama es el que resulta retratado. Algo vimos, párrafos arriba, en aquella Mercedes, de tan buen corazón por navidad, pero confirmemos ese uso cuando la acción se está poniendo en marcha. Laura, por ejemplo, la protagonista de *La canasta*, ¿es caprichosa, un punto impertinente y algo arbitraria en sus decisiones? Veamos cuánto nos dice de sí misma con la llamada que hace en el comienzo de la obra:

LAURA.-Voy a llamar a Roberto.

RAMÓN. ¡Pero estas no son horas de llamar a nadie! Son las tres de la madrugada, Laura. Mañana, si quieres, iremos a verle.

LAURA. (*Al teléfono*). Póngame con el 214007... (*A RAMÓN*). Nada de mañana, Ramón. Yo necesito ver esos planos ahora mismo, porque de lo contrario no podría pegar un ojo en toda la noche, y mañana tengo ensayo con el pianista.

RAMÓN. ¿Pero no comprendes que Roberto estará durmiendo?

LAURA. ¡No digas tonterías! Roberto me ha dicho muchas veces que no puede dormir pensando en mí.

RAMÓN. Pero eso te lo dijo hace veinte años...

LAURA. ¿Y qué más da? Roberto es un hombre de palabra, no lo olvides...

la escena. Ello se aplica ante todo al comienzo del drama, pues éste debe poner al espectador en conocimiento de la prehistoria y de la situación actual de la acción», *Manual de retórica literaria*, II, Madrid: Gredos, 1976, pp. 461-462.

Parece mentira que tengas ese concepto de Roberto, que es tan formal. *(Al teléfono)*. Hola, Roberto... ¿No estarías durmiendo, verdad? ¡Ah, sí, bueno!... Una cabezadita simplemente... ¿Pero quién quieres que sea? Laura... Claro que sí... No, importante, no es... Lo que pasa es que Ramón se ha puesto esta noche sentimental y me dicho que se quiere casar conmigo y yo quería que vinieses enseguida... ¡No seas tonto, caramba!

RAMÓN. ¿Qué te ha dicho?

LAURA. Que nunca a estas horas había oído un chiste tan gracioso...

RAMÓN. Y tiene razón...

LAURA. *(Al aparato)*. No, no es que me vaya a casar ahora mismo. Sí, ya sé que tú no te dedicas a cura por las noches... Pero es que vamos a crear un hogar y necesito ver inmediatamente los planos de este hotelito tan mono que tú has hecho... De manera que levántate enseguida, vístete y vente aquí con los planos.

RAMÓN. ¿Pero está acostado?

LAURA. Sí. Desde las once. Dice que tiene gripe.

RAMÓN. ¿Cómo quieres que venga entonces?

LAURA. ¿Y qué tiene que ver la gripe con esto? *(Al teléfono)*. No, mira, Roberto... Si no vienes, me enfado contigo definitivamente y tú ya sabes que te quiero mucho y esto me causaría un disgusto atroz... Tú te levantas, coges el coche, y estás aquí en cinco minutos...¹⁹

El cóctel de mujer caprichosa, horizonte matrimonial en lontananza y uso del teléfono da como resultado la simpática situación que he transcrito. Momentos similares encontraremos en otras de las variantes apuntadas, cuando, por ejemplo, quien más resulta caracterizado es el receptor de la llamada. O quien debería recibirla y se niega, que es ya un modo de retratarse. Ocurría, y al menos dos veces, en *El chalet de madame Renard*. También hay allí personajes singulares –claro que de ellos se nutre sustancialmente el teatro de Mihura– y, cuando en la puesta en marcha de la obra vamos conociéndolos, Monique, en muestra de su calidad de aristócrata, o supuesta aristócrata, con sorpresa del recién llegado Michel se niega a descolgar ella misma el teléfono:

MICHEL. *(Suena el teléfono)*. ¿El teléfono?

MONIQUE. Sí. Es el teléfono. Pues como le decía anteriormente...

¹⁹ *La canasta*, acto I, p. 678.

MICHEL. ¿No coge usted el teléfono?

MONIQUE. (*Digna*). Por Dios... ¿Por quién me toma...? Es cuestión de principios. Le decía antes que esto del anuncio tiene sus ventajas y sus inconvenientes...

MICHEL. Ya ha dejado de sonar.

MONIQUE. Sí. Ya ha dejado. Entre las ventajas, hay que tener en cuenta...²⁰

La situación, siempre dentro del inicio de la obra, se repite cuando ya se ha incorporado el segundo pretendiente y hay que insistir –es bueno duplicar los datos sustanciales al espectador– en la caracterización:

RENÉ.-Como usted disponga, madame Renard... (*Suena el teléfono*). El teléfono.

MONIQUE. Sí, claro. Tengo teléfono.
(*Y sigue sentada*).

MICHEL. Efectivamente, tiene teléfono, pero Madame Renard jamás se pone al teléfono. ¿No lo sabía usted?

RENÉ. Lo ignoraba absolutamente.

MONIQUE. Pues ya lo sabe, caballero...

RENÉ. Me encanta ir conociendo las costumbres...
(*Cesa de sonar el teléfono*)²¹.

Cuando el teléfono suena en las obras mihurianas y no estamos ya en los arranques de la pieza, podemos apostar a que Mihura estará buscando un cebo para la intriga o una renovación de motivos para el humor, cuando no los dos objetivos a la vez. Intriga derivada de peculiaridades telefónicas la obtiene Mihura en *Las entretenidas* cuando la protagonista, Fany, a fin de llamar la atención de don José, el médico y amante que quiere poner fin a la relación, decide amagar suicidio con el plan de que sus amigas simultáneamente llamen al interesado (más bien desinteresado) para atenderla. Se lleva a cabo la primera parte –la ingestión de pastillas– pero el aviso al amante-médico encuentra dificultades: el teléfono al que llaman comunica insistentemente. Y cuando al fin lo cogen, escuchamos intervenciones de este tipo:

²⁰ *El chalet de madame Renard*, acto I, p. 1023.

²¹ *Op. cit.*, acto I, pp. 1025-1026. En *Una mujer cualquiera* tampoco se levanta el teléfono que suena (acto I, cuadro I, p. 424), pero allí no se busca retratar personajes sino cebar la intriga. Con los planes de Antonio que espera en la casa para cometer un asesinato interfiere una llamada que, de ser atendida, destruiría la coartada que maquina el asesino.

FELI. (*Al teléfono*). ¡Don José! ¡Don José! ¡Venga enseguida! ¡Por Dios, que ha ocurrido una desgracia muy grande! ¡La señorita se ha envenenado y está muriéndose! ¡Venga! ¡Socorro! ¡Socorro! (*Una pausa*). ¿Cómo? ¿Qué es usted la cocinera? ¡Ah! ¿Y no está el señor? ¿Que no ha llegado aún? Pues estará al llegar. Dígale que es de parte de la señorita Fany. ¡Sí! (*Y cuelga*). Ya ha oído usted. Que no está²².

La intriga, no especialmente brillante en esta obra, se incrementa con sucesivas llamadas fallidas –y el lógico aumento de la tensión: avanza el efecto de las pastillas y el médico sigue ilocalizable– aunque creo que el mejor rendimiento lo extrae Mihura del humor que aporta el uso del teléfono. Buena prueba es lo que oímos en esa misma obra y en similar situación, cuando Feli ha de dejar recado para que avisen también a la madre de la suicida. Sus palabras compiten con los mejores momentos de aquel humor telefónico que, entre nosotros, alcanzó su cenit en las inolvidables llamadas de Miguel Gila:

FELI. (*Al teléfono*). Oiga... ¿Café Varela? ¿Está doña Chirri? Sí. ¿Que tienen que buscarla?... Bueno, pues si está es para que le dé un recado urgente. De parte de su hija. Sí, la misma. Pues que venga enseguida, que hay problema... No nada importante. Que se va a envenenar... Sí. Conque le diga eso, ella ya lo capta. Gracias. A seguir bien.²³

Escena parecida, por la inyección de humor que supone, es la que protagoniza Carlos en *El caso de la señora estupenda*, cuando, ante la sorpresa y el escepticismo de los presentes, incluido un Jefe de policía que ha acudido al hotel a detener sospechosos, descuelga el auricular y pide: «Oiga, señorita. Con el Ministerio de la Guerra, haga el favor». Y ante el pasmo de quienes creían que era un farol acorde a su línea de comportamiento, le escuchamos:

CARLOS. (*Al teléfono, y ya con su tono habitual*). ¿Oiga? ¿Ministerio de la Guerra? Soy Monevich. Sí... Eso no importa; tampoco yo le conozco a usted. Bueno, mire, lo que yo quiero es hablar con el ministro. Sí, con don José Patisti. ¿No es el ministro don José Patisti? Pues con ese mismo.

²² *Las entretenidas*, acto I, p. 1085.

²³ *Ibidem*, p. 1082.

De Monevich... Eso es. Carlos Monevich, quiere hablar con don José Patisti... (*Una pequeña pausa*). ¿Pepe...? Hola, Pepe. Claro que sí, Pepe. Es que llevo aquí poco tiempo... Sí, unos seis meses nada más... ¿Para qué te iba a llamar si no tenía nada que decirte...? ¿De verdad? ¡Qué burro eres, Pepe! Bueno, pues mira, te voy a molestar para una tontería...

Al humor que ya aporta lo inesperado del atípico contacto que, contra todo lo esperable, se está estableciendo, se añade el contenido de la cuestión que Carlos plantea a su amigo: «Resulta que estoy en el hotel del archiduque Ernesto y que en mi habitación hay una señora estupenda y ha venido la policía y la quieren detener por espía...». A partir de ahí, el tercer ingrediente de la comicidad lo constituyen los comentarios que empiezan a intercambiar los dos amigos a propósito de la prestancia física de la señora; comentarios que, es obvio, ganarán en comicidad con la buena interpretación de un actor que alterne con eficacia la conversación telefónica con las miradas comprobatorias de la belleza de Victoria: «Sí, muy mona. Unos ojos preciosos... Sí. Las piernas muy bonitas. Chatilla. Desde luego está estupenda. ¿Que vayamos enseguida a verte? Pero es que estoy en bata, Pepe. No, ella no. Está casada. No, claro; a mí tampoco me importa eso, figúrate... ¿Pero por qué no vienes tú aquí y lo resuelves? Sí, delgadita. No, no creas. De eso está muy bien. Fenomenal. ¿Dentro de cinco minutos estás aquí? Claro que te esperamos. Sí, el hotel está casi enfrente del Ministerio... Bueno, Pepe, no tardes. Sí, claro. Ya te digo que vale la pena... Hasta ahora mismo. (*Cuelga y se dirige a todos*). Bueno, pues ya está. (A VICTORIA)». Extraordinario el comentario final a Victoria: «Le ha gustado usted mucho...»²⁴.

Dentro de la misma obra, hay otro uso del teléfono en su desenlace y eso nos lleva a congratularnos de que el teléfono no haya sido utilizado por Mihura en los finales de sus obras con funciones determinantes, a diferencia de lo visto en algunos autores que recurren a una llamada telefónica en las postrimerías de sus obras para, a través de ella, y como si fuese la actualización tecnológica del viejo *deus ex machina*, introducir la noticia de algún suceso ocurrido lejos del escenario que viene a dar a la acción dramática un cierre sorprendente, pero espurio por caprichosamente traído de fuera.

Las llamadas telefónicas que se producen en algunos finales de obra en el teatro de Mihura no aportan datos nuevos sino que buscan reforzar informaciones

²⁴ *El caso de la señora estupenda*, acto III, pp. 399-400.

sobre la situación, por lo general, novedosa, a la que están llegando los personajes ante nuestros ojos. Ocurre en *El caso de la señora estupenda* cuando el casual reencontro de Carlos y Victoria parece que no va a interrumpirse ni tampoco la partida de ajedrez a que se han entregado –¿o es lo mismo?–, pese al apremio que transmite una llamada:

(*Suena el teléfono. VICTORIA coge el auricular.*)

VICTORIA. ¿Cómo? ¿Que los mozos de la agencia ya han venido por el equipaje? ¡Bueno! ¿Y qué? No nos moleste ahora... ¿No ve que estamos jugando al ajedrez?

(*Y cuelga.*)

CARLOS. Entonces, tú, ¿qué vas a hacer por fin...?

VICTORIA. ¡Ay, hijo, no lo sé todavía! ¿Me iré? ¿Me quedaré? ¿Vendrás tú conmigo? ¿No vendrás tú conmigo? Nosotros, ahora, estamos jugando y lo estamos pasando bien, y eso es todo...

CARLOS. No, si yo estoy de acuerdo contigo... Y también estoy a gusto²⁵.

Se repite una situación muy similar en el cierre de *El chalet de madame Renard*, cuando el uso del teléfono corrobora al espectador que Monique apuesta por mantener la simpática convivencia que se ha establecido entre ella y sus dos maduros pretendientes; en definitiva, un trío de veteranos, curtidos en tantas batallas amorosas y en incontables peripecias picarescas: «¿Y por qué no seguir como hasta ahora? Un poco amigos, un poco novios, un poco compañeros...». Para inaugurar su apuesta por esos nuevos tiempos que se aprestan a vivir juntos, continuación de los que hasta ahora venían viviendo por separado, cierra la obra telefoneando a un restaurante al que encargará la más succulenta comida. Sin tener fondos, obviamente, para pagarla. El pedido lo hace, eso sí, a nombre de la Madre Superiora del Convento de Aix en Provence²⁶.

Estoy llegando al final de estas pequeñas iluminaciones sobre los usos del teléfono en el teatro de Mihura y cualquier conocedor de su obra echará de menos alguna referencia a su máximo logro, *Tres sombreros de copa*. Es obra, sabemos, de 1932. De época, en consecuencia, en que el teléfono no disfrutaba aún de extensa implantación en muchas capas sociales. Pero ya a esas alturas del siglo, el gran invento había recibido no sé si el bautismo, pero sí, al menos, la más honorífica de

²⁵ *Op. cit.*, acto III, pp. 415-416.

²⁶ *El chalet de madame Renard*, acto II, p.1064.

las entronizaciones en el reino del teatro español, nada menos que de la pluma de Valle Inclán, y nada menos que en *Luces de bohemia*. Si recordamos los usos del teléfono que hace allí el dramaturgo gallego (llamada al Ministerio desde la Redacción de *El Popular* intercediendo por Max, y conversación posterior en que escuchamos a un tal Dieguito confirmar el interés que se han tomado en Gobernación por excarcelar a Max), podemos dejar hechas algunas observaciones. Anticipando posteriores líneas de actuación de nuestros comediógrafos y en línea con las apreciaciones técnicas que he venido indicando, Valle recurre con normalidad al teléfono como el más eficaz modo de conectar mundos diversos y de facilitar transiciones espaciales: el ámbito marginal del alborotado cotarro de escritores, que es el del propio Max, gracias al teléfono resulta inmediatamente tangente con las altas instancias del Ministerio de Gobernación.

Y es oportuno señalar también que, desde el punto de vista de la teatralización de la llamada, Valle ha jugado con dos posibilidades. De un lado, en la realizada por Don Filiberto desde *El Popular* hace que el hablante, situado al fondo del escenario, mime el acto de solicitar la llamada así como el posterior de sostener la conversación telefónica sin concederle palabra audible (probablemente, por la obviedad de su mensaje), prefiriendo centrar la atención en las palabras y actos del grupo de escritores, algo gamberros, que concita la atención de Valle. En cualquier caso, lo sustancial de esa llamada se enuncia expresamente para conocimiento del auditorio (tanto del que está en la escena como del que ocupa el patio de butacas): «Ya está transmitida la orden de poner en libertad a nuestro amigo Estrella». En el segundo de los usos telefónicos, o sea, la conversación de Dieguito desde Gobernación, el dramaturgo opta por darnos la secuencia completa de las palabras del hablante, intercalando, incluso con oportuna indicación tipográfica, pausas que indican, en equivalencia temporal, las intervenciones del interlocutor de Dieguito que el espectador no escucha. Hay, pues, en este caso, reproducción exacta de los términos de quien desde el escenario utiliza el teléfono. Términos, además, suficientemente luminosos para que el espectador-oyente pueda inferir de forma inequívoca el contenido del total de la conversación. Y términos que vienen a sobreabundar en una serie de informaciones que al dramaturgo interesa destacar: «¡Un alcohólico! [...] No podrá ser. ¡Aquí estamos sin un cuarto...!»). Y, reseñada esta variedad de recursos acuñada por Valle, que prescinde en un caso de lo mismo que utiliza en el otro, recojamos aun, en pequeño homenaje al más original y desconcertante escritor de acotaciones de todo nuestro teatro, que la irrupción del sonido del teléfono en la escena octava, es descrita por Valle en aque-

llos conocidos términos: «De repente el grillo del teléfono se orina en el gran regazo burocrático»²⁷.

El hacer este recordatorio de un Valle Inclán que incorpora tan tempranamente el teléfono a su obra no solo tiene algo de homenaje, siempre merecido, al máximo cultivador de teatro en nuestro siglo XX, sino que, con relación a *Tres sombreros de copa*, se nos ofrece como precedente significativo, incluso como testimonio del nivel tecnológico de los aparatos utilizados en aquellos años. En ambos casos, en efecto, los personajes, de acuerdo con el momento en que se escriben las obras, utilizan instrumentos que resolvían mediante piezas separadas las dos funciones del teléfono: la trompetilla con que se escuchaba y la bocina que recogía la voz del emisor. Si recuerdo el dato no es tanto por escarbar en la arqueología técnica del teléfono sino por imaginar con toda precisión las escenas que dibujaron Valle o Mihura. Porque, centrados nuevamente en *Tres sombreros de copa*, podemos recordar el final del acto II, cuando Dionisio está inmerso en el formidable alboroto formado por recién conocidos y extraños absolutos que han ocupado su habitación y cuando él está paradójicamente oscurecido por las luces del alcohol. Es el momento en que se anima a dar un fuerte beso a Paula, la deliciosa bailarina por culpa de la cual están trastrabillando todos los esquemas vitales del muchacho, y es ése el momento en que el celoso y traicionado Buby:

...silenciosamente, ha salido por la izquierda y ha visto este beso maravilloso. Y, fríamente, se acerca a ellos y da un fuerte golpe en la nuca a PAULA, que cae al suelo dando un pequeño grito. Después, muy rápidamente, BUBY huye por la puerta del foro, cerrándola al salir. PAULA, en el suelo, con los ojos cerrados, no se mueve. Quizá está desmayada, o muerta. Dionisio, espantado, va de una puerta a otra, unas veces corriendo y otras muy despacito. Está más grotesco que nunca.

En esa situación dislocada, y quizá en premonición del aforismo que Mihura acuñaría años después en *A media luz los tres* («el teléfono siempre suena en los momentos más inoportunos»):

(De pronto, suena el timbre del teléfono.) Sí. Soy yo; Dionisio... No, no me pasa nada... Estoy bien. (DIONISIO toma el auricular y habla.) ¿Eh?...

²⁷ *Luces de bohemia*, edición de Alonso ZAMORA VICENTE, Madrid: Espasa Calpe, Colección Austral, 1996 (35ª ed.), p. 118.

¿Quién?... ¿Te has asustado porque no contesté cuando llamaste? ¡Oh, no!
 ¡Me dolía mucho la cabeza y salí! Salí a la calle a respirar el aire. Sí. Por
 eso no podía contestar cuando llamabas... ¿Qué dices? ¿Eh? ¿Que viene
 tu padre? ¿A qué? ¡Pero si no me pasa nada! ¡Es estúpido que le hayas
 hecho venir!... No ocurre nada... No pasa nada... *(Y llaman a la puerta del
 foro)* ¡Ah! *(Al teléfono.)* Han llamado a la puerta... Sí... Debe de ser tu
 padre... Sí...

*(Al ir, nerviosamente, hacia la puerta, tira del auricular y rompe el cordón.
 Intenta arreglarlo. No puede. Se desconcierta aún más.)*

DON SACRAMENTO.-*(Dentro.)* ¡Dionisio! ¡Dionisio!

*(DIONISIO, con el auricular en la mano, y todo muy rápidamente, corre hacia la
 puerta. No sabe qué hacer. Va hacia PAULA y se arrodilla junto a ella. Pone su
 oído en el pecho de PAULA intentando oír su corazón. Hace un gesto de pánico.
 Y ahora pone el extremo del cordón del teléfono, que lleva en la mano, junto
 al corazón de PAULA y escucha por el auricular, «como el sabio doctor».)*

DON SACRAMENTO.-*(Dentro, golpeando.)* ¡Dionisio! ¡Dionisio!

DIONISIO.-*(Contestando también por el auricular.)* ¡Un momento! ¡Voy! *(Y
 cogiendo a PAULA por debajo de los brazos, cómicamente, desgarradamente,
 ridículamente, intenta ocultarla tras de la cama, mientras cae el telón)*²⁸.

Con comicidad algo o bastante conectada con el cine mudo, Mihura ha cons-
 truido una escena que tiene mucho de hilarante y aun más de compasión impedi-
 da –una de las formas máximas de humor– hacia la preocupada y preocupante
 situación en que se encuentra el desvalido Dionisio. Pero en esta referencia a la
 presencia del teléfono en la obra en que Mihura dramatiza los amores de Dionisio
 y Paula, he pospuesto el comentario al aprovechamiento culminante del teléfono,
 hecho tanto para caracterizar a un personaje como para generar humor. Pienso en
 aquel momento del acto primero en que Dionisio, flanqueado por el untuoso
 dueño del hotel, establecía comunicación telefónica con la *virtuosa señorita*. Me
 limito casi a transcribir aquella escena:

DIONISIO.-*(Al aparato.)* ¡Bichito mío! Soy yo. Sí. Te llamo desde el hotel...
 Tengo teléfono en mi mismo cuarto... Sí, Caperucita Encarnada... No...
 Nada... Para que veas que me acuerdo de ti... Oye: no voy a llevar el
 sombrero que me hace cara de chubeski... Fue una broma... Yo no hago
 más que lo que tú mandes... Sí, amor mío... *(Pausa.)* Sí, amor mío...

²⁸ *Tres sombreros de copa*, acto II, pp. 155-156.

¿Que resultan un tanto cursis tan relamidas expresiones? Atentos, porque el ingenio burlón de Mihura hace que algo se interfiera en esa comunicación y vamos a disfrutar de lo que podríamos bautizar –y volveré enseguida sobre ello– como moderno *aparte*:
(*De repente, encoge una pierna, tapa con la mano el micrófono y da un pequeño, grito.*) Don Rosario... ¿En esta habitación hay pulgas?
DON ROSARIO.-No sé, hijo mío...
DIONISIO.-(*Al aparato.*) Sí, amor mío. (*Vuelve a tapar el micrófono.*) ¿Su papá, cuando murió, no le dejó dicho nada de que en esta habitación hubiese pulgas? (*Al aparato.*) Sí, amor mío...
DON ROSARIO.-Realmente, creo que me dejó dicho que había una...
DIONISIO.-(*Que sigue rascándose una pantorrilla contra otra, desesperado.*) Pues me está devorando una pantorrilla...

La situación supera el aguante de Dionisio y, desde luego, desborda su capacidad de atender a la doble ocupación de dialogar con la muchacha y calmar los efectos de las picaduras. ¿Solución? Repartir el trabajo y que el solícito Don Rosario le rasque mientras él mantiene la conversación con la novia:

Haga el favor, don Rosario; rásqueme usted... (DON ROSARIO *le rasca.*) No; más abajo. (*Al aparato.*) Sí, amor mío... (*Tapa.*) ¡Más arriba!

Pero como, al parecer, la habilidad rascatoria de don Rosario no parece muy desarrollada, habrá que invertir las tareas y, mientras Dionisio se encarga de la pulga, por qué no confiar al dueño del hotel la ocupación de mantener la conversación con la novia:

DIONISIO.-Espere... Tenga esto. (*Le da el auricular a DON ROSARIO, que se lo pone en el oído, mientras DIONISIO se busca la pulga, muy nervioso.*)
DON ROSARIO.-(*Escucha por el aparato, en donde se supone que la novia sigue hablando, y toma una expresión dulcísima.*) Sí; amor mío... (*Muy tierno.*) Sí, amor mío...
Solucionado el ataque de la pulga, las aguas vuelven a su cauce:
DIONISIO.-(*Que, por fin, mató la pulga.*) Ya está. Déme... (DON ROSARIO *le da el auricular.*) Sí... Yo también dormiré con tu retrato debajo de la almohada... Si te desvelas, llámame tú después.

Claro que no sabemos, tras este entrecruce de palabras y ocupaciones, a quién va dirigida la última expresión con que Dionisio cierra la llamada:

(*Rascándose otra vez.*) Adiós, bichito mío. (*Cuelga*)²⁹.

Es evidente la eficacia humorística de una escena como la transcrita, resuelta con un humor que implica radical cuestionamiento de la validez de la comunicación humana –veinte años después serán muy alabados los autores del teatro del absurdo cuando abunden en esas reflexiones–. Con un humor, y es lo que ahora me interesa subrayar, en gran medida facilitado por el aprovechamiento que Mihura hace del teléfono.

Subrayemos al paso el dato nada desdeñable de que un personaje capital para el desarrollo del argumento de *Tres sombreros de copa*, la novia, la *virtuosa señorita*, en ningún momento comparece sobre el escenario y es sólo mediante contacto telefónico, realizado o fallido, como influye en el desarrollo argumental. Estaremos llamando la atención sobre la curiosa posibilidad técnica de que personajes de gran trascendencia para la evolución del drama o la comedia y que, responden al patrón clásico de *personaje ausente*, en la actualidad pueden cumplir su función precisamente a través del teléfono. Y si en momentos anteriores me referí a la serie de personajes o tipos de personajes que el teléfono ha contribuido a eliminar, en paradójica observación comprobamos ahora cómo el teléfono puede ser de enorme utilidad para potenciar la incidencia dramática de algún personaje que, sin necesidad de pisar el escenario, ejerce influencia decisiva sobre el argumento.

Y por cerrar este estudio con un comentario técnico que más arriba quedó insinuado, llamo la atención sobre el hecho de que ciertos usos del teléfono han facilitado la manera de rejuvenecer el viejo recurso del *aparte*, magnífico complemento informativo, tan frecuentemente utilizado por el teatro antiguo, pese a lo arriesgado de su inverosimilitud y quizá por ello en franco retroceso en el teatro contemporáneo. Para los menos familiarizados con reflexiones teóricas sobre el teatro, vendrá bien recordar una definición de esta variante a la habitualidad del diálogo:

²⁹ *Op. cit.*, acto I, p. 124.

Es el diálogo que convencionalmente se sustrae a la percepción de determinados personajes presentes, para los que resulta no oído (mientras que para el público es perfectamente audible)³⁰.

No olvidemos, en consecuencia, que quien en el teatro convencional practica los *apartes* suele estar expresando la auténtica verdad de sus sentimientos y, si es requerido por el interlocutor, puede modificar el total o parte de lo que normalmente ha musitado entre dientes. Pues bien, en esta moderna actualización del *aparte* que facilita el teléfono, quien sostiene conversación a través de ese medio puede negar o modificar de cara a su interlocutor los comentarios que hace con los presentes sobre el escenario, aún con más facilidad que en el *aparte* antiguo y, desde luego, a diferencia de lo que ocurría con el *aparte* clásico, sin poner en peligro la verosimilitud.

Como ilustraciones de esta posibilidad, podríamos recordar los *apartes* citados de Dionisio cuando compatibiliza la conversación con la novia y la lucha con la pulga, en *Tres sombreros de copa*; en *A media luz los tres*, los largos, cómicos y exagerados *apartes* de Alfredo, que llega, incluso, a desentenderse del teléfono, abandonándolo sobre algún mueble, dando por descontado que la interlocutora no dice cosa interesante y, siendo tan excesivamente habladora, se supone que ni siquiera esperará respuestas de Alfredo. Piénsese que, sin llegar a situaciones tan exageradas como las protagonizadas por este Alfredo, basta que quien está utilizando el teléfono tape secuencialmente el aparato, para quedar en libertad de hacer a los presentes cualquier tipo de comentarios, sin riesgo de ser oído por el lejano interlocutor. Y en esta recolección última de *apartes* cargados de intención y de humor, mención honorífica para el Carlos Monevich que en *El caso de la señora estupenda* daba otro giro inesperado a esta modalidad convirtiéndose en una especie de *celestino* telefónico entre la apetecible Victoria y el lejano interlocutor.

Hasta aquí estas disquisiciones sobre el teléfono en Mihura, acompañadas, como se ha visto, de muy pequeñas calas en lo practicado por algunos otros come-

³⁰ José Luis GARCÍA BARRIENTOS, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid: Editorial Síntesis, 2001, p. 65. Por su parte, Manuel GÓMEZ GARCÍA lo definía como: «Lo que un personaje dice al público, más o menos directamente, como si estuviese reflexionando [...] fingiendo que el resto de personajes no escucha sus palabras, y manteniendo a veces cierto grado de complicidad con los espectadores. Con el naturalismo comenzaron a caer en desuso -en España fueron desechados por Jacinto Benavente-, pero posteriormente, en especial a partir del distanciamiento brechtiano, recobraron su vigencia». *Diccionario del teatro*, Madrid: Akal, 1997, p. 49.

diógrafos. Queda claro, al margen de lo específicamente apuntado en el caso de Mihura, que un elemento tan usual en la vida cotidiana como es el teléfono, ha cobrado plena carta de naturaleza teatral. De la mano de Mihura, y de la mano de tantos otros dramaturgos, se ha efectuado su aclimatación a los escenarios. Cuestión distinta es que el teléfono pueda ser abusiva y torpemente empleado por incapacidad del autor para hallar otras soluciones en la construcción del argumento teatral así como en su desenlace. Está claro que el teléfono es un instrumento al servicio del dramaturgo y, como tal, puede ser utilizado de forma vulgar o magnífica. Ni degrada ni ensalza. Ni santifica ni excomulga. Pero eso es exactamente lo que le ocurre a todo autor con sus posibilidades de optar por fórmulas acertadas o equivocadas en el manejo del diálogo tradicional y de cualquiera de sus variantes. Y es lo mismo que le ocurre al autor -en este caso, también al director escénico- con su posibilidad de acertar o equivocarse al optar por un decorado realista, simbólico, alusivo o referencial. O al apostar por unos u otros subrayados musicales, por uno u otro tipo de efectos especiales.

Estamos, y es el aspecto que desearía subrayar en el cierre, ante un instrumento que, con independencia del acierto en su uso, igual que ha conformado nuestros actuales usos sociales, ha pasado a condicionar el sistema constructivo y comunicativo del género teatral. A partir de ahí, y como ocurre en la vida real, será el criterio del autor quien acierte o se equivoque en la forma de incorporarlo a sus obras. El acercamiento hecho a la producción de Mihura lo sitúa, entiendo, en el lado positivo.



**La sombra de
Miguel
¿es alargada?**

**CRISTINA ANTA
PILAR JÓDAR***

* Realizado por nosotras dos el trabajo de recolección de opiniones, el profesor Javier San José Lera ha intervenido de manera eficacísima en la organización de los materiales y aún más en la disposición de los mismos y en su presentación al lector.

La lista de quienes han respondido a nuestra encuesta y con cuyos testimonios elaboramos este artículo es la siguiente, por orden alfabético: José Luis Alonso de Santos (dramaturgo), Luis María Ansón (RAE), Antonio Gala (escritor), Luis García Berlanga (director de cine), Carlos Hipólito (actor), José Monleón (crítico, director de la revista *Primer Acto*), Ignacio del Moral (dramaturgo), César Oliva (catedrático de la Universidad de Murcia), Gustavo Pérez Puig (director de teatro), Eduardo Rodríguez Merchán (Profesor Habilitado para el Cuerpo de Catedráticos de la Universidad Complutense). Las opiniones fueron recogidas por diversos medios: encuentros personales (Hipólito, Ansón), chat electrónico (Alonso de Santos), correo ordinario o electrónico (García Berlanga, Monleón, Oliva, Rodríguez Merchán, Pérez Puig, del Moral), en conversación telefónica (Gala). Dejamos aquí constancia de nuestro agradecimiento a quienes generosamente decidieron prestarnos su tiempo, su experiencia y opinión formada para poder elaborar este trabajo y no respondieron como lo hizo Miguel Mihura en 1958 a un periodista: «Lo peor es que le hayan enviado a usted a preguntarme todas estas tonterías».

Los amantes de la sonrisa inteligente, de la ironía, del humor, estamos dos veces de celebración durante este *dosmilcinco*. A los eventos ya largos, oficiales y con bendición universal, *urbi et orbi*, del cuarto centenario del *Quijote* (del de 1605), el libro que inventó la risa moderna y la mirada humanista, bien-humorada y tierna, los supra dichos amantes, sumamos otro motivo de regocijo: Miguel cumple cien años. Miguel y don Miguel, podrían ser en la literatura española, (con permiso de Delibes) pareja semejante a la ya consagrada nominalmente de Ramón y don Ramón; Ramón (Gómez de la Serna) y don Ramón (María del Valle Inclán); don Miguel (de Cervantes Saavedra) y Miguel (Mihura). Don Miguel habría sin duda firmado lo afirmado por Miguel: «El humor es una postura comprensiva hacia la humanidad». Y Ramón, por cierto, también se sentiría bien acompañado de Miguel, como él, inventor de greguerías, que no otra cosa son algunas de sus píldoras sobre el humor: «Así como la gracia es la risa en mangas de camisa, el humor es la risa en traje de etiqueta», «El humor es la gracia envuelta en papel de celofán», «El humor es una risa que ha ido a colegio de pago» etc., etc. Al fin y al cabo, para ser humorista es necesario ser poeta, aunque nuestro hombre se permitía dudas como éstas:

Yo no sé lo que soy. Unos días soy poeta; y otros gracioso; y otros cínico; y otros no soy nada. Y los días que no soy nada es cuando respiro más feliz.

Contradictorio Miguel, ingenioso y tierno, como fueron sus viñetas.

Como en el reparto de fastos conmemorativos a Miguel le han correspondido menos que a don Miguel (son las cosas del *don* de dignidad), nosotros hemos querido aquí rendirle un pequeño tributo de reconocimiento, invitándole a mostrarse públicamente en nuestro contexto cultural de *dosmilcinco*. Pero se nos ha cruzado en el propósito un problema no pequeño: es que él está muerto y le va a ser imposible venir a tiempo. Por eso nos planteamos tratar de mostrar la actualidad de Miguel a partir de la opinión de un espectro escogido de personalidades del mundo cultural, profesores, creadores, críticos teatrales y de cine, actores... a los que invitamos a opinar sobre Miguel. Unos lo han hecho por carta, otros por teléfono, algunos en entrevista personal y unos pocos por correo electrónico. En fin, una variedad de respuestas y de modos que harían las delicias del autor, acostumbrado a abrir su escena al mundo exterior mediante las variedades técnicas que iban incorporándose a la realidad española.

Se nos han quedado en el tintero otros campos de la actividad intelectual y la creación a los que hubiésemos querido trasladar nuestra encuesta, pero distintas circunstancias nos lo han impedido. Nos hubiera gustado preguntarles a Mingo-te, a Peridis o a Ibáñez, qué tiene su humor gráfico expresado en tiras, de deuda con Miguel; nos hubiera gustado preguntarles a Faemino y Cansado, si detrás de su humor construido desde la observación de lo absurdo cotidiano hay alguna lectura de Miguel. Nos hubiera gustado hablar, por ejemplo, con Fernando León de Aranoa, cuyas variaciones sobre la ternura (tales son sus películas) parecen inspiradas en similar mirada humana de Miguel; baste ver cómo convierte a las prostitutas en princesas, (como hizo también el ingenioso hidalgo en sus ventas/castillos), en su más reciente película, alguno de cuyos episodios parece inspirado en la lectura de *Maribel y la extraña familia*¹. Sí, la sombra de Miguel parece alargarse más de lo que podríamos sospechar.

Pero en fin, no vale hablar de lo que no se pudo conseguir. Este es el resultado del cuestionario, montado en forma de *collage* temático, «como un cajón de sastre

¹ La edición revisada de Emilio DE MIGUEL, *El teatro de Miguel Mihura*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1997, pp. 305 y ss., incluye un breve pero sugerente análisis de la posible influencia de *Maribel y la extraña familia* en la *opera prima* de Fernando Leon de Aranoa, *Familia*.

en el que salga de todo un poco y sin un orden establecido», como Miguel quería que hubiera sido su discurso académico. Es un imaginario e imposible encuentro tertuliano, salpicado y salpimentado con intervenciones del propio Miguel, no conseguidas en lúgubre sesión de espiritismo, sino a partir de algunos documentos valiosos en que Miguel habla de sí mismo y de su teatro, así como los apuntes del discurso de ingreso en la Academia, que exhumó recientemente la revista *El Cultural de El Mundo*, quizá un esbozo de testamento intelectual.² Tertulia, en fin, de las que Miguel no frecuentó, por pereza, y por convicción, porque «soy un escritor que ha vivido mucho en la calle, en las barras de los bares y en los cafés, pero sin tertulias», no fuera a ser que algún erudito le soltara una palabra en latín.

El primer tema puesto sobre la mesa se refería necesariamente al humor. Miguel se definía como humorista (no como dramaturgo), pero claro, para ser humorista era necesario ser escritor, como para ser especialista de riñón hace falta ser médico. Considera necesario reivindicar la capacidad del humorista:

Humorista... una palabra que ha ido degenerando hasta convertirse en vulgar y al alcance de todas las fortunas. [...] Vivimos en un mundo que no se entiende bien, lleno de incongruencias y de cosas absurdas... El humorista nos enseña que lo sensato es lo incongruente y lo absurdo, y por tanto no hay ningún problema ni ningún motivo de preocupación. Porque el humorista le ve la trampa a todo y aclara las ideas sobre la vida y sobre lo hombres con una visión amplia y profunda de universal alcance.

¿Y qué fueron opinando nuestros invitados?

Antonio Gala:

El sentido del humor en Mihura es esencial: es lo esencial. Y luego tiene una especie de ternura, una ternura encantadora. La ternura y el humor, esos son

² La entrevista realizada por Emilio DE MIGUEL en dos ocasiones (1 de diciembre de 1976 y 29 de marzo de 1977) sirve de pieza esencial; puede verse en el libro citado, así como en Miguel Mihura, *Prosa y obra gráfica*, Madrid: Cátedra, Biblioteca Avrea, 2004, edición de Arturo RAMONEDA. De este mismo volumen utilizamos sin citarlos fragmentos de otras entrevistas con Miguel Mihura. Los apuntes del discurso académico han sido exhumados en Miguel Mihura, «El ocupante del sillón K», *El Cultural de El Mundo*, 21 de julio, 2005.

dos caminos que sabe que van directamente al corazón del público; es decir, él no es tonto, él sabe lo que quiere conseguir del público.

Carlos Hipólito:

Es un humor muy sencillo pero a la vez muy elaborado; quiero decir que es un humor muy puro. Mihura consigue, con un sentido común apabullante, que situaciones que son muy cotidianas se conviertan en muy cómicas, porque a veces lo más cotidiano que hacemos es lo que más gracia tiene y simplemente con mirarlo desde un punto de vista diferente... Yo creo que Mihura tiene un humor muy directo y, por otro lado, enormemente ocurrente en la réplica; es decir, es un tipo que dialogaba como los ángeles porque las réplicas, los diálogos entre los personajes están muy bien escritos, tienen mucha verdad, tienen mucho sentido, mucha lógica, son muy creíbles y, a la vez, tienen mucha acidez en lo que se dice, pero a veces esa acidez surge de lo más obvio.

César Oliva:

El sentido del humor, ese humor codornicesco tan peculiar y particular, con el que retrata a sus tipos: desde prostitutas en activo a monjas busconas; desde viejas pesadísimas a novias desengañadas; desde donjuanes de vía estrecha a policías de vodevil. Una fotografía, en suma, de una burguesía española tratada con más piedad que reproche. Lo de la «pluma de perdiz» es una coña de Mihura, como otra cualquiera³. Creo que, más que otra cosa, define la personalidad banal, evanescente y maravillosa de un indolente genial e ingenioso como Mihura.

José Luis Alonso de Santos:

Para mí, su definición del humor -que yo meto en mi *Escritura dramática*⁴-, define al autor, y a su teatro. Su defensa del entretenimiento, de la que muchos están en contra, le define.

³ Se refiere a la muy conocida y siempre citada afirmación de Mihura: «El humor es un capricho, un lujo, una pluma de perdiz, que se pone uno en el sombrero; un modo de pasar el tiempo...».

⁴ Se refiere a su libro, *La escritura dramática*, Madrid, Castalia: 1998.

Carlos Hipólito:

Yo creo que Mihura, Tono, toda esa generación innovó mucho en el humor. Hicieron un humor más directo, más sarcástico, más irónico; probablemente, eso hizo que muchos dramaturgos posteriores hayan encontrado una vía para construir historias con personajes que se relacionan de una manera diferente a como lo hacían antes. Lo que escribieron ha debido crear estilo y ha tenido una influencia decisiva en el humor y en la manera de entender. Siempre se ha dicho que España es un país de mucho humor negro, pero quizá en el teatro eso no se veía de una manera tan clara, y eso que estaba en la calle. Estos autores lo metieron en el teatro y a partir de ahí el teatro caminó por otro lado.

Mihura crea y estrena en una España gris, que algunos dramaturgos quisieron comprometidamente combatir. Pero para Miguel el único compromiso es el de ser libre:

Se habla siempre de una literatura de compromiso, y el que no se comprometa a nada, el hombre libre está considerado como sospechoso o como cobarde.

Y en otro lugar:

El teatro de denuncia no me interesa. Lo considero cosa de porteras.

La pregunta era obligada: ¿hay algo de transgresor en el teatro de Miguel Mihura?

César Oliva:

Transgresor pero burgués, es decir, el que señala con amabilidad, sensibilidad y cordura situaciones difíciles de aceptar, como que un señorito de pueblo se enamora de una putilla, y que a ésta le cueste Dios y ayuda entrar en el mundo del orden y rigor de aquél. Es lo mejor que tiene Mihura. Como excelente es la idea de que un pequeño empresario murciano quiera echar una cana al aire en París, y no consiga hacerlo. Pero, ¡qué pena no llegar más allá de la caricatura para pasar de manera tan inocua por el tema del exiliado español! Claro que no sería Mihura si lo hiciera. Es lo que hay que comprender: que es

Mihura, es decir, un burgués transgresor, el que hace algo así como crítica. Quizás sea ésta (no lo voy a negar) la mejor manera de remover siquiera levemente la conciencia del espectador español de los años cincuenta.

José Monleón:

Solo *Tres sombreros de copa* tenía una lectura crítica, independientemente de su estilo. Luego, inmerso en la historia española, Mihura optó por un humor que rehuía la confrontación con la realidad. En algunas de sus obras recurrió a un ternurismo que humanizaba; a la vez que falseaba, las situaciones; en otras, asomaba la tradición del costumbrismo burgués. Pero conviene decir que Mihura fue, en el teatro, un autor asqueado por los comportamientos cotidianos, sobre lo que ironizó a través de un humor específico que, en las antípodas del humor pirandelliano, quiso hacer de la evasión inteligente el modo de escapar de la España de la época.

Antonio Gala:

En Mihura no hay una reivindicación de la libertad individual. Si quiere usted decir que la libertad es ser puta o ser lo que sea... Pero subir unos peldaños al rellano siguiente de la escalera de la queja, Mihura no lo sube. No tiene por qué ser un sublevado contra lo establecido porque no le llamaba su destino por ahí. Él no se quería meter en berenjenales; sencillamente, es un señor cuya profesión, a lo mejor, era escribir teatro de esa manera. Lo sorprendente es que la gente fuera a un teatro como el mío, eso es lo que sorprende, pero que fuesen al teatro de Mihura no, porque era un teatro encantador y gracioso. Era muy difícil que escribiera una comedia que no tuviera éxito pero, naturalmente, ese público para el que escribía era un público burgués de mesa camilla.

Carlos Hipólito:

Yo creo que, a pesar esa posible crítica de que Mihura estaba muy acomodado con la clase social y el público burgués que iba a verle, les metía alguna que otra pullita bajo cuerda sin que se dieran cuenta, y eso demostraba mucho su inteligencia.

Sin embargo en *Tres sombreros de copa*, según queda recogido, por ejemplo, en las afirmaciones de José Monleón, se percibe una carga crítica, aunque sólo sea en la experimentación formal por un humor «nuevo y peligroso», «la obra de un demente», «irrepresentable» (son juicios o, más bien, reproches transmitidos por Miguel); esto es al parecer la causa del retraso de su estreno. Mihura lo recordaba así:

Era tan extraordinariamente nueva en su forma y en su procedimiento, que si la estrenase en su teatro, podían ocurrir dos cosas: o que tuviera un gran éxito o que el público quemase las butacas. Me aconsejó que la publicase antes en libro para que los lectores, en caso de querer quemar las butacas, quemasen las de su propio domicilio.

Estamos ante asunto tópico pero inevitable en todo acercamiento al teatro de Mihura: ¿cómo se recibe *Tres sombreros de copa* en el momento de su estreno?

Luis María Ansón:

Miguel Mihura era muy joven y a lo mejor había empresarios que tenían dudas de si iba a tener éxito. Porque los empresarios no todos son sagaces para darse cuenta de que una obra o un autor tienen una gran dimensión. Yo, personalmente, creo que si se hubiera estrenado antes, habría tenido un éxito muy parecido al que tuvo cuando se estrenó después de la guerra, porque es una obra muy sólidamente construida; y prueba de ello es que sigue hoy teniendo el mismo éxito, porque antes que nada es una obra de teatro y, al margen de las circunstancias políticas y de las incidencias, ésta es una obra que dentro de cien años se seguirá representando y seguirá gustando a la gente. Están recogidos ahí los sentimientos, las pasiones humanas, los celos, las envidias y las cosas propias de la condición humana.

José Monleón:

La sociedad que vivió el estreno de *Tres sombreros de copa* no se quedó indiferente: en el 52 está empezando a madurar una generación que no hizo la guerra y no comparte —más allá de las distintas ideologías personales— la visión de los

vencedores. No es extraño que el teatro universitario sea uno de los primeros signos escénicos del cambio. En este clima, el estreno de *Tres sombreros de copa* provoca el rechazo o la indignación del conservadurismo, el entusiasmo de un sector de jóvenes y el desasosiego del autor ante la exhumación de una personalidad teatral que ya no era la suya. Quien no estaba nada dispuesto era el público teatral español de los años cuarenta y cincuenta ni, tampoco, la Administración de la época. Porque la obra, paralelamente a su rupturismo formal, era un canto a la libertad y una mirada crítica sobre la sociedad burguesa que al público de entonces le irritó. Cuando Mihura escribió *Tres sombreros de copa* en los años treinta la sociedad española era otra. Ciertamente el público era muy conservador, pero en el conjunto de la sociedad y en el mismo teatro se producían manifestaciones que no lo eran. Valle y Lorca serían los ejemplos emblemáticos, generalmente maltratados por la crítica y por un amplio sector del público, aunque tuvieran de su parte a los sectores más identificados con el espíritu de la IIª República. Había una confrontación cultural, de la que cabría dar muchos ejemplos, que la Guerra Civil resolvió con la afirmación del conservadurismo. Valle y Lorca, por seguir con el ejemplo, fueron borrados, y Miguel —que fue ya un ferviente defensor del franquismo durante la Guerra Civil— mostró reiteradamente hasta dónde le resultaba incómodo haber escrito *Tres sombreros de copa*.

Antonio Gala:

Mihura escribió *Tres sombreros de copa* como un acto divertido y gracioso; que era, en efecto, teatro del absurdo porque era absurdo y luego no le interesó más, ni le interesó significarse ni le interesó nada.

Y tras oír a Mihura declarando: «Sin proponérmelo, sin la menor dificultad, había escrito una obra rarísima, casi de vanguardia, que no sólo desconcertaba a la gente, sino que sembraba el terror en los que la leían», ¿tiene sentido seguir considerándola un precedente del absurdo?

César Oliva:

No creo que haya en el dramaturgo español un discurso teórico previo, o un intento de ruptura por encima de la ley de la oferta y la demanda en la que se movía la empresa teatral, que nos asegure su condición de precedente de los autores del absurdo. No recuerdo de la pluma de Mihura una reflexión sobre el absurdo. Quizás la haya, pero en este momento no la recuerdo. Recuerdo su trayectoria como autor, y la de Beckett o Ionesco es otra cosa. Seguro que a Mihura le influirían determinadas publicaciones italianas, o francesas, pero cuando se pone a escribir *Tres sombreros de copa*, hay una apuesta personal, suya, por hacer las cosas de manera distinta a lo que veía. Sólo hay que repasar los estrenos más significativos de 1932 para comprobar contra qué escribía Mihura: *Anacleto se divorcia*, de Muñoz Seca; *Santa Rusia*, de Benavente; *El divino impaciente*, de Pemán; *La Duquesa de Benamejí*, de los Machado; *El otro*, de Unamuno...

Antonio Gala había señalado anteriormente que los dos fundamentos del teatro de Mihura eran el humor y la ternura. El propio dramaturgo había declarado al respecto:

El defecto más acusado que tiene mi teatro es que resulta un tanto autobiográfico. En este sentido, el ternurismo que se me achaca se puede decir que no responde a ningún motivo especial. Es que yo- con perdón- soy tierno de nacimiento, aunque a veces no lo parezca y se me acuse de egoísta y misántropo. Amo a la gente. La comprendo, alabo todas sus virtudes y disculpo todos sus defectos, excepto la pedantería y la petulancia, que no soporto.

Y en una de sus más lúcidas manifestaciones opinaba:

Todos mis personajes tienen aire de familia, ya que son del mismo padre.

¿Oímos puntos de vista de alguno de nuestros invitados a propósito de los personajes mihurianos?

Carlos Hipólito:

Los de Mihura son personajes, en general, con valores muy positivos, que reaccionan siempre a favor de obra. También muestra unos personajes que pueden ser

a lo mejor más odiosos pero, en general, son personajes que tienen una onda muy buena, son buena gente, son buenas personas. La verdad es que está muy bien ver historias de gente buena porque como ahora es un valor ser malo y cuanto más malo eres, eres más listo y cuanto más daño haces a los demás eres más inteligente... Con que al público de hoy le explicara que también se puede ser listo e inteligente y no tonto por ser bueno, pues ya es bastante.

Se ha destacado siempre en el teatro de Miguel Mihura el oficio y el manejo eficaz de la carpintería teatral o arte para construir con habilidad las comedias. Transcurridos años desde la escritura de su teatro, he aquí algunos juicios sobre ese particular.

Luis María Ansón:

Yo creo que Miguel Mihura tiene una construcción teatral comparable, a lo mejor, a la de Valle, comparable, a lo mejor, a Benavente. Federico García Lorca es una cosa distinta, es un teatro distinto, sobre todo *El público*, teatro surrealista puro. A donde no llega Miguel Mihura es a la construcción de Buero Vallejo. Desde mi punto de vista, ése es el gran autor del siglo xx. En lo que llamamos teatro de humor, Miguel Mihura ha sido, con diferencia, el que mejor lo ha hecho, extraordinariamente sutil; y superó a Muñoz Seca y superó a Jardiel Poncela, superó a Tono y superó a Neville. Es el gran teatro de humor del siglo xx.

César Oliva:

Junto al humor, lo más destacable del teatro de Mihura es el conocimiento de la mecánica escénica, sobre todo, de la comedia, en donde se revela como un sabio constructor.

José Monleón:

Mihura tenía ingenio, era una persona inteligente y poseía un sentido del teatro, que se manifestaba especialmente en su capacidad para formalizar el diálogo de sus personajes y en el uso de la ambigüedad. Sabía «construir teatro». Y, lógicamente la crítica conservadora elogió esas virtudes, sin adentrarse en otro

tipo de consideración. Miguel, que deseaba el éxito sobre todo, comprendió que podía obtenerlo usando el ingenio y soslayando cualquier discrepancia con el público y el régimen político de su tiempo.

Y fue el suyo, en cuanto los empresarios dejaron de obstaculizar su diálogo con el público, un teatro bien aceptado y bien consumido. Mihura presumía de ello: «Yo escribo sólo para el público, porque de él he vivido siempre»; «La comedia perfecta es aquella que le gusta al público y a la crítica»... Quienes le recuerdan y valoran para nosotros, opinan sobre el modo de asegurar ese diálogo entre autor y destinatario:

Luis María Ansón:

Lo que asegura el éxito del público en las comedias de Mihura es su conocimiento humano. El conocimiento psicológico de los personajes que llevaba a sus obras. Están tan retratados a veces con una agudeza y una precisión extraordinaria. Un autor se hace en contacto con el pueblo y con el público porque hay una parte del pueblo que no es público de teatro, una parte muy importante, que es clave en la obra de un autor teatral y, desde luego, de un autor como Miguel Mihura que retrató muy bien algunos sectores del pueblo español. Es verdad que el autor necesita estrenar y tener contacto con su público, con el público que va a verle y ver las reacciones que produce.

Antonio Gala:

Era un teatro muy claramente dirigido hacia un público determinado. Él tenía su propio humor y la gente cuando iba a ver a Alfonso Paso sabía lo que iba a ver: una tontería más o menos divertida, y cuando iban a ver a Miguel Mihura, sabían lo que iban a ver: una comedia de humor inteligente.

Una de las cuestiones constantemente planteadas ante el teatro de Miguel Mihura es su relación con Jardiel Poncela. Esto ya se le preguntaba a Mihura en 1953, y él respondía:

Jardiel tenía mucha más gracia que yo, y su teatro era más directo y más claro. Yo no me considero el sucesor de nadie, ni jamás se me ha ocurrido ocupar un puesto que tenía otro con muchos más méritos que yo.

Y en 1977, ya con menos diplomacia:

¡Coño! ¿Por qué voy a ser yo seguidor de Jardiel?

¿Cómo se ve este asunto bastantes años después?

César Oliva:

Comparar a Mihura con Jardiel está bien; está muy bien. Pero para ese viaje no se necesitan alforjas. ¿Cómo no va a estar Jardiel en las primeras obras de Mihura, si aquél estrenó en 1927 *Una noche de primavera sin sueño*, y éste escribió *Tres sombreros de copa* poco tiempo después? ¿Acaso no le pasa lo mismo a Neville, López Rubio, Tono, etc., etc.? ¿Qué más da que recuerde?

Carlos Hipólito:

Mihura no es tampoco de doscientas vueltas de tuerca, de catorce dobles sentidos de lo que está diciendo. Yo creo que Mihura es más directo que Jardiel.

Luis María Ansón:

Jardiel Poncela tuvo tal éxito que la mayor parte de los autores más jóvenes imitaban un poco algunas de las «astracanas» de Jardiel Poncela. La única cosa es que Miguel Mihura le superó. Yo creo que Miguel Mihura es un autor de la envergadura de Jardiel Poncela, pero a mí me parece que Miguel Mihura es, intelectualmente, muy superior a Jardiel Poncela. Yo no los comparo. Es muy superior Miguel Mihura. En Jardiel Poncela había una parte de absurdo que es carne blanda que se está pudriendo. Las obras clásicas son como los trozos de mármol, que pasa el tiempo y ahí están y cuando hay mucha metáfora y mucho vanguardismo de la moda, del momento, todo eso se pudre y va desapareciendo y no es que sea desestimable...

A Mihura se le acusa de haberse dejado llevar de la comercialidad, olvidando la línea de su primera comedia. Suyo, además, es este aserto:

Tres sombreros de copa es una obra de minorías. No puedo permitirme el lujo de escribir para minorías. Vivo sólo del teatro y me gusta vivir bien.

Líneas arriba quedó recogida una referencia nada positiva a la actuación de los primeros empresarios con *Tres sombreros de copa*. Supuso su ignorancia retardar veinte años la llegada de Mihura a los escenarios españoles. El Mihura que llega en esas condiciones al teatro español, ¿claudicó, hizo renunciaciones y concesiones? ¿Se puede hablar de una trayectoria teatral descendente?

Ignacio del Moral:

Es sabido que el fracaso inicial de *Tres sombreros de copa* impidió a Mihura seguir en la línea que inició con ese texto capital. Sus textos van perdiendo progresivamente personalidad, y ateniéndose más a las reglas del juego de lo comercialmente viable. Lo cual es perfectamente legítimo, aunque podamos lamentarlo. En general, sus obras tienen un primer acto puramente «Mihura», para derivar hacia resoluciones convencionales y, lo que es peor, teatralmente muy débiles y a menudo decepcionantes. Por lo tanto, creo que muy pocas de sus obras tienen vigencia dramática en su integridad, pero en casi todas ellas hay escenas memorables.

César Oliva:

No creo demasiado en trayectorias descendentes, desde puntos de vista estéticos o literarios. Creo en trayectorias vitales y personales. Mihura fue un autor que, desde la letra impresa, se pasó a los escenarios y a todo lo que eso conllevaba, incluida la taquilla. Sus temas y formas de enfocar sus obras se fueron acomodando a los gustos del público. No creo que haya cosa más natural. Otro problema es si, en ese acomodo, perdió parte de su entidad. Ahí sí se puede hablar de trayectoria descendente.

Y muy ligado a esas dificultades iniciales, tiene sentido el preguntarnos si fue el cine una huida del «fracaso» inicial del teatro. Tema no intrascendente –el de la dedicación de Mihura al cine– y tema que, una vez más, ha provocado alguna polémica.

Eduardo Rodríguez Merchán:

Como el mundo del teatro no comprendió el humor absurdo y surrealista de *Tres sombreros de copa*, García Maroto le contrata como dialoguista de sus cortos (espléndidos) y luego hacen juntos *La hija del penal* que revoluciona el humor cinematográfico. Los doblajes de películas (quizá las de los hermanos Marx) también le dan prestigio, pero el teatro se mueve entonces en otra onda más sainetesca y fácil. Necesita dinero porque le gusta vivir bien y hace lo que le piden. Tiene facilidad para escribir y escribe a tanto el folio, sin demasiadas ínfulas creativas. Aunque en los guiones para su hermano sí se muestra más lúcido y con un humor muy inteligente. Creo que en estos momentos el cine es más acomodaticio que el teatro y que hay en las tablas más experimentación que en el cine. Entonces quizá sí era cierto que con determinados directores Mihura se mostró más dramático en el cine que en el teatro, pero quizá eso era lo que le exigían. Mihura lo pasó muy mal en el mundo del cine... sobre todo al final. Su carácter retraído, solitario y tímido no cuajaba en un mundillo alocado y falso como el de los rodajes. Además, su humor no era bien comprendido por los directores y la falta de dinero de las producciones recortaba las posibilidades creativas del dramaturgo. Su hermano Jerónimo, por el contrario, era fundamentalmente un cineasta y fue él quien le mete en ese ambiente.

Yo creo que las películas más mihuranas son fundamentalmente *Mi adorado Juan* y *¡Viva lo imposible!* Son las más sinceras y en las que se muestra más autobiográfico. También valoro mucho *Una mujer cualquiera* y *La calle sin sol*, las dos de Rafael Gil, un director prolífico pero muy irregular que mejoraba mucho cuando Mihura le escribía los guiones. Tampoco son desdeñables las adaptaciones de Forqué (*Maribel y la extraña familia*) y la de Fernán Gómez (*Sublime decisión / Sólo para hombres*).

¿Y *Bienvenido Mr. Marshall*? ¿Tuvo dentro mucho, poco, algo de Mihura? ¿Había ironía y algún resquemor en el telegrama con que Mihura felicitaba a los premiados en Cannes?: «Por noticias corresponsales Cannes me entero fue premiado guión Berlanga y Bardem. Ruégote des a ambos cordial enhorabuena por triunfo de su película humor [...] Mihura».

Eduardo Rodríguez Merchán:

Me encanta la polémica (de la que quiero tratar en un próximo libro que se va a titular *Bienvenido Mr. Mihura*) y sobre todo creo que Berlanga y Canet (el productor y escenógrafo de *Bienvenido Mr. Marshall*) se lo tomaron muy a la tremenda. Consideraron un asunto personal lo que no era sino un asunto meramente académico y de investigación para enriquecer el análisis de la excelente película. En el nuevo libro analizo escena por escena y voy viendo el espíritu de cada uno de los tres guionistas (Mihura, Bardem y Berlanga, por ese orden de importancia). Aunque el film (la película acabada) es fundamentalmente de Berlanga. Eso es indudable.

Luis García Berlanga:

Siempre quise trabajar con él, incluso desarrollamos un guión policíaco basándonos en un relato americano que se titulaba *À toi et à moi*, que creo que aún podía dar lugar a una película excelente. La participación de Mihura en *Bienvenido Mr. Marshall*, ya lo he dicho siempre, fue maravillosa. Pero sólo intervino en la escena del «camerino» de Lola Sevilla y el despacho del alcalde y algo en la reunión de la alcaldía. Fue el propio Miguel el que nos dijo que el guión que teníamos no necesitaba ningún añadido.

Pero volvamos al dramaturgo y a la pregunta esencial que inspiraba nuestros cuestionarios: ¿Dónde está Mihura en la escena actual?

Ignacio del Moral:

Durante los últimos años ochenta y primeros noventa empezamos a escribir una serie de dramaturgos nacidos a finales de los cincuenta. Esto quiere decir

que durante nuestra infancia y adolescencia como espectadores, tanto de teatro «comercial» (apenas nos asomábamos a otro) como de dramáticos de televisión, recibimos un importantísimo caudal de obras que, especialmente en lo que el humor se refiere son, si no del propio Mihura, sí de muchos de sus discípulos o al menos influenciados: desde Alfonso Paso hasta Antonio Mercero, Jaime de Armiñán, Adolfo Marsillach..., es decir, los dramaturgos de esos años cincuenta, sesenta, setenta... Incluso tuvimos ocasión de ver en TVE textos dramáticos originales del propio Mihura. En todos esos autores es perceptible la influencia de Mihura, de Jardiel... era el humor español de la época. En buena parte del teatro independiente se utilizaban también recursos humorísticos donde se rastreaba esa misma influencia. En los años ochenta es cuando quizá se rompe esa línea coincidiendo con la gran ruptura cultural, que lleva a rechazar muchas de las formas consideradas caducas o de teatro «burgués», lote en el cual, desgraciadamente, va Mihura, como otros grandes autores, injusticia histórica que por desgracia suele suceder en épocas de cambio.

En cuanto al humor, la influencia del humor anglosajón (la *sitcom* televisiva y el humor «neoyorkino» -Woody Allen-) sustituye como influencia a ese humor mucho más «español». Por lo tanto, son los autores que empiezan en los últimos noventa los que crecen bajo otras influencias. El grupo al que pertenezco, autores nacidos en los últimos años cincuenta sí reciben directa o indirectamente la influencia de ese tipo de poética humorística que debe mucho a Mihura, Jardiel, Tono o incluso Paso, o Carlos Muñoz, actualizada en autores como Alonso de Santos o Fermín Cabal, entre otros, que sí son maestros directos de muchos de nosotros.

Por lo tanto, aunque quizá no reconozcamos el magisterio directo de Mihura, que ya no escribía cuando empezamos a tener «uso de razón teatral», sí proyectaba su sombra sobre nuestros maestros. Los dramaturgos que inician sus trayectorias en los últimos noventa pertenecen a otra generación, formada en escuelas, mucho más intelectuales y cuyo legado es más próximo al que Vd. señala en su pregunta, de forma que beben mucho menos en ese teatro influido por Mihura y tal vez por eso es difícil que lo reconozcan como maestro o como influencia.

En mis textos hay una influencia mihuriana, aunque es una influencia que yo mismo tardo en detectar, porque es absorbida de forma inconsciente y después gozosamente asumida. Quizá *Un día de espías* o *el caso del repollo con gafas*, sin pretenderlo, rezuma Mihura por los cuatro costados. No sé si en mis textos hay un propósito de «desmantelar las convenciones», como en Mihura, sino más bien expresar cierta perplejidad... pero esa es otra historia.

José Luis Alonso de Santos:

Creo que en Fermín y en mí hay cierta influencia, pero no en Ignacio Amestoy -sí en el otro Ignacio, el Del Moral-, ni en Sanchis Sinisterra. Influencia no muy directa, pero existe. Por ejemplo, en Fermín Cabal, en una de sus primeras obras, *Tú estás loco, Briones*, (que así se llama la familia loca de *Eloísa está debajo de un almendro*, de Jardiel). Pero Mihura no podía ser considerado nuestro maestro, en primer lugar, porque políticamente no era valorado, y eso influyó muchísimo en las revistas de teatro, críticos, eruditos, etc. No estaba «de moda», digamos. Pero, indirectamente, sí que nos gustaba alguna de sus obras, claro. Y *Tres sombreros de copa* sigo considerándola genial. Los jóvenes no creo que tanto. Hay una palabra que ha hecho mucho daño al teatro, y es el tópico de «lo comercial». Mihura fue metido dentro de él y, por tanto, poco valorado. La verdad es que no ha sido muy valorado ni cuando yo era joven -por los jóvenes- ni ahora -por los otros jóvenes-, porque digamos, no era de teatro político, ni de sala alternativa. Ha sido mas valorado por el público real que siempre ha disfrutado con sus obras.

Mis personajes tienen algo de mihuresco. Pero yo creo que los veo bajo un punto de vista más social, más de sus circunstancias, de su entorno destructor. Creo que tengo algo de Mihura, pero claro, después de Brecht y el siglo xx.

Gustavo Pérez Puig:

Yo incluí textos de Mihura en programas teatrales para TVE, como *Estudio 1* cuando era su director. En Televisión Española hice de Mihura, *Tres sombreros de copa*; *La decente*; *Mi adorado Juan*; *El caso de la mujer asesinadita*; *Ninette y un señor de Murcia* y *Ninette, modas de París*. Pienso que esta presencia televisiva sí influ-

yó en dramaturgos más jóvenes, (lo mismo que Jardiel Poncela); y creo que el discípulo más aventajado de los dos (Mihura y Jardiel), ha sido y es Juan José Alonso Millán.

Antonio Gala:

Primero, yo no me encuentro, ni me ha parecido nunca lógico que se me incluyera dentro de la llamada generación realista, a no ser que fuera por la generación, pero no por el realismo. A ese grupo de autores Mihura no creo que le influyera. Más bien, con una crueldad muy característica de la época, a Mihura se le consideraba que hubiera podido ser un gran autor de teatro, pero que se había puesto un poco al nivel de Paso. Es decir, quería buscar al público burgués y no influyó porque el teatro realista tenía una intención política que Mihura no tuvo nunca.

Yo había leído *Tres sombreros de copa* y había visto *La bella Dorotea* y *Maribel y la extraña familia*. No me influyó absolutamente nada Mihura. Era un sentido del humor que a mí me hacía mucha gracia. Me interesó más *Tres sombreros de copa* porque tenía algo del teatro del absurdo francés que yo conocía ligeramente; un teatro del absurdo *avant la lettre*, porque precedió a Ionesco... pero no era el tipo de teatro que a mí me podía interesar y, desde luego, *Maribel y la extraña familia* y *La bella Dorotea* era un teatro de ternura, de sentimientos y de humor, sobre todo. Entonces, yo no me sentí atraído sino por el humor de Miguel Mihura y de Tono, que los había visto ya y los conocía en *La Codorniz*. Luego a Tono lo conocí personalmente; a Mihura no llegué a conocerlo nunca.

Luis María Ansón:

A mí me parece que hay una influencia en una buena parte del teatro de vanguardia que hacen los chicos jóvenes: los Ortiz de Gondra, los Alfonso Armada, los teatros alternativos... Ahí está presente el sentido de la construcción teatral que es lo que imitan sin éxito, pero que lo imitan de Buero Vallejo y la sutileza de la descarga irónica del humor de Miguel Mihura. A mí me parece que Miguel Mihura es uno de esos autores que, precisamente por su clasicismo, como le ocurre a Valle o como le ocurre en algún aspecto a Federico García Lorca, tiene

una influencia importante en las nuevas generaciones. No en la parte de las nuevas generaciones comprometidas intelectualmente porque esas oscilan hacia el teatro de Beckett, de Arnaud, hacia el teatro de Brecht, pero en cambio en la parte de autores de teatro que, lo que quieren es hacer un teatro comercial y que se pueda representar en los teatros comerciales, está muy presente Miguel Mihura. Lo que pasa es que una parte de esos autores de teatro está oscilando a la televisión. Se convierten en guionistas de televisión, que están creando un nuevo género literario que es el guión de televisión de las series. El talento literario se ha ido hoy a la televisión y eso hay que reconocerlo porque es así. Lope de Vega, hoy, hubiera hecho series de televisión.

Ignacio del Moral:

Mihura acuñó un humor poético, ingenuo y a la vez ácido, que obliga al espectador a una serie de piruetas mentales que ponen en marcha su inteligencia y proporcionan la gratificación de la carcajada. Su influencia ha sido inmensa en varias generaciones de dramaturgos. Lamentablemente (o no lamentablemente, tal vez haya que aceptarlo como un hecho), ese tipo de humor se bate en retirada frente a ese otro tipo de humor más cínico, humor «neurótico» de raigambre anglosajona (especialmente americano), adaptado a duras penas a nuestros códigos de conducta o lenguaje. Sólo las formas más populares cultivan un tipo de humor más culturalmente arraigado. Por desgracia, en general son manifestaciones conservadoras y de poca calidad (cierto tipo de *sketches* televisivos), lo que les resta prestigio. Por lo tanto, tal vez ese legado corra el riesgo de perderse como forma viva de expresión.

Eduardo Rodríguez Merchán:

En general queda poco de Mihura en el cine actual. Quizá José Luis García Sánchez, cuando trabaja con el guionista Azcona es un poco mihuresco. También quizá Miguel Albadalejo o algunas cosas de José Luis Cuerda. Aunque quizá las series televisivas más inteligentes: *Siete vidas* y algunas cosas de *Aquí no hay quien viva* pueden también recordar a Mihura y a otros componentes de la generación del 27. Pero esto a algunos les puede parecer una herejía.

En esa misma línea de inquietudes, está la cuestión, posible ya de formular a medida que vamos alejándonos de las fechas vitales y de producción de Mihura, de si nuestro autor es un clásico y, en consecuencia, puede y debe alinearse junto a los autores indiscutibles del siglo XX: Valle, Lorca, Buero... Y nos preguntamos eso a propósito de quien no se cortó en afirmar:

Los clásicos me han aburrido siempre (...) Lope de Vega me ha aburrido muchísimo. Valle-Inclán mismo siempre me pareció pesado... Y Benavente me ha aburrido siempre muchísimo.

No creo que merezca la inmortalidad académica. Yo creo que no sirvo para cosas tan importantes.

Demos voz a nuestros invitados.

Ignacio del Moral:

Tal vez es pronto para hablar de «clásico». Creo que Mihura, como les pasa a casi todos los autores durante los veinte o treinta años posteriores a su muerte, está «en el túnel». Algunos salen de él, mostrándose vivos y vigentes; entonces sí pueden empezar a ser considerados clásicos; otros tardan mucho más en salir... o no salen nunca y quedan en el olvido. Lamentablemente, Mihura tiene pocas obras «redondas»: *Tres sombreros*, *Maribel*... (aunque con un final que lastra el conjunto) y alguna más que en este momento no recuerdo. En cambio, como digo, tiene escenas que deberían figurar en todas las antologías.

Luis María Ansón:

Yo creo que Miguel Mihura, en sus líneas generales, ha hecho un teatro muy intemporal es decir, ha hecho un teatro que se va a convertir en un clásico precisamente por eso, porque está por encima de las épocas políticas. Es un teatro puro, al margen de épocas, de tiempos, de ideologías y además ha sido siempre un teatro muy de vanguardia, es decir, muy en la época en la que estaba viviendo. Dentro de doscientos años se representarán en primer lugar, yo creo, las obras de Buero Vallejo, me parece que es la cumbre del teatro español en el siglo XX, y después se seguirán representando las obras de Valle-Inclán, se

representarán las obras de Federico García Lorca y también las de Miguel Mihura, por citarte los cuatro que me parece que van a perdurar con más vigencia en el futuro.

Gustavo Pérez Puig:

Su ingenio, su talento, su raza de autor teatral de primerísima línea, su personalidad irrepetible, su humor inimitable, aunque muy imitado, todo eso y su maestría construyendo comedias, hacen de él un dramaturgo clave del siglo XX y junto a Jardiel Poncela uno de los mejores y más brillantes humoristas de este siglo, en el mundo entero.

Antonio Gala:

Escribía teatro divinamente, gustaba muchísimo a la burguesía y era extraordinariamente divertido. Él personalmente no lo creo, pero su teatro sí.

Carlos Hipólito:

Está hablando de valores eternos, de personajes eternos. Está hablando de amor, de amistad, está hablando de cómo enfrentarnos a las cosas con humor, de cómo utilizar la ironía en montones de momentos. Los personajes de Mihura son seres humanos, son personas que laten y que viven. El papel de Andrés, por ejemplo, que yo he asumido en la reciente adaptación cinematográfica de *Ninette*⁴, es un personaje muy bien escrito, un buenísimo personaje para cualquier actor porque está muy bien armado.

¿Qué sobrevivirá del teatro de Miguel Mihura? Tiene algo o mucho de juego de adivinanza, pero el planteamiento es irrenunciable.

José Monleón:

Mihura fue uno de tantos españoles desgarrados por la guerra y el radicalismo político. Supongo que acabó siendo un autor considerado porque el público

⁴ *Ninette* (2005), dirigida por José Luis Garci quien firma el guión junto a Horacio Valcárcel. Basada en *Ninette y un señor de Murcia* y *Ninette, modas de París* de Miguel Mihura.

teatral, el que debía aplaudir y sostener su teatro lo era. Pero quizá nunca llegó a estrangular al autor de *Tres sombreros de copa*, que le inyectó una dosis de resistencia intelectual, de percepción de la estupidez de muchas normas y comportamientos y de vocación anarquizante que lo libraron de la mansedumbre o el servilismo político de tanto teatro de su época. Lo que sobrevivirá de Mihura está más ligado a esta discrepancia interior que a su excelente oficio.

César Oliva:

El legado de Mihura es una serie de obras, de un nivel medio aceptable, que abordan temas de la España de la dictadura desde la sonrisa y el ingenio. Que no es poco. Un legado importante en sus limitaciones, tanto personales como ambientales. No olvidemos que toreó en plazas coaccionadas por la censura; y no por la censura de despachos y ministerios, que era lógica entonces, sino por la peor de las censuras: la autocensura, la necesidad de estrenar y «hablar en necio» para cubrir las apetencias de un público cuyo horizonte estaba en pasarlo bien y punto. Y ese legado se perdería si quisiéramos darle más valor que el que tiene. Que no es poco, como dije.

Carlos Hipólito:

La aportación, por un lado, sería contar historias de personajes muy cercanos y muy reconocibles por la gente de la calle; y por otro lado, son historias que aparentemente pueden ser muy cotidianas pero que siempre tienen un invento teatral extraordinario dentro. Es decir, el hecho de que un señor vaya a París y que en quince días que está en París no salga de una casa porque ha encontrado otra cosa, que es una señora, es una situación que, como autor es genial, ¿no? La idea es buenísima. Pero el personaje es muy reconocible, quiero decir, son personajes muy cotidianos y colocados en situaciones probablemente insólitas o no demasiado cotidianas; y esa mezcla es lo que hace que tenga mucho valor dramático. Me refiero a valor dramático como valor teatral.

Gustavo Pérez Puig:

De Mihura sobrevivirá el total de su obra teatral y todos sus artículos, memorias, conferencias y dibujos.

¿Vamos haciéndonos idea cabal de quién fue o de quién es nuestro centenario? Algunas de sus propias manifestaciones nos invitan a relativizar todo juicio:

Soy bueno y malo, perezoso y activo, simpático y antipático, triste y alegre, francófilo y germanófilo, modesto y vanidoso, tonto y listo. Soy, por lo tanto, como esos discos de gramófono, que por una cara tienen grabada una dulce melodía y por la otra cara una tabarra. Y todo depende de que se acierte a colocarme de un lado o de otro en el tocadiscos.

Nos ayudará, claro está, escuchar una vez más a algunos de los que le trataron o estuvieron más próximos a él.

Antonio Gala:

Era como su hermano y como Tono; era una gente complaciente, supongo que más o menos encantadora y con más o menos mal humor, aparte del buen humor de lo que hacía. Pero no era un rebelde y no se puede inventar un rebelde donde no lo hay.

Luis María Ansón:

Mihura era un personaje que se hacía querer, aunque era muy reacio a verse con nadie, le encantaba estar en su casa y no salir. Y luego era muy gracioso. Yo me acuerdo que era la época de *Pueblo* y *ABC*, y estábamos juntos una noche y él me decía: «Es que a mí me pasa todos los días lo mismo. Leo por la mañana *ABC* y me hago republicano, pero leo por la tarde *Pueblo* y, automáticamente, me vuelvo a hacer monárquico otra vez». Tenía mucha gracia.

José Luis Alonso de Santos:

Era bueno, graciosísimo, con una visión del mundo personal, y sabía muchísimo de teatro. Odiaba las tesis, los mensajes, los contenidos, etc.

Gustavo Pérez Puig:

Tuve la suerte de entrar pronto en contacto con él. Estrené *Tres sombreros de copa* en 1952 porque me dejó el libro *Gila* y me entusiasmó. Me pareció un prodigio de cons-

trucción y de diálogo. Una mezcla fascinante de humor, disparate y absurdo del mejor y con un fondo poético y una ternura sorprendentes, que producían una mezcla insuperable. Por eso la estrené. Y a partir de ahí, fui muy amigo suyo, le visité muchas veces en su casa y siempre fue un estupendo personaje con el que pasé muchas horas hablando sobre miles de cosas divertidísimas.

Luis María Ansón:

Yo le tenía simpatía personal. Me hacía mucha gracia lo arisco que era y, en fin, el poco trato social que tenía. No le gustaban nada ni las fiestas, ni las recepciones, ni los cócteles, ni las comidas, ni las cenas. No iba casi a ningún sitio y a mí eso me hacía gracia y me entendí siempre muy bien con él. Miguel Mihura era buena gente, era un hombre de buenos sentimientos. Por otra parte, estaba por encima de las vanidades. Había tenido mucho éxito y le molestaban mucho los fuegos artificiales. Era siempre una hoguera muy sólida, haciendo llama. Le molestaban la feria, las vanidades, los oropeles... eso, los fuegos fatuos... todo eso le molestaba mucho. Era muy descarnado, era muy ácido, era muy penetrante. Era terrible cuando juzgaba a los demás, decía cosas verdaderamente destructoras y esas frases que decía en una conversación de tertulia pues las transmitía al teatro y estaban en el teatro. Era un gran tipo, un gran tipo.

Luis García Berlanga:

Seguimos admirándole y lamentando que no se haya celebrado su centenario como se merecía.

¿Contradican esos recuerdos los propios puntos de vista de Mihura? Sea como sea, oírle siempre ilumina y provoca sonrisa:

Dicen de mí que tengo mal carácter. No es verdad, pero yo lo fomento para que me dejen dormir la siesta en paz y no me inviten a ningún cóctel.

Soy un vago, lo reconozco; pero jolines, no tan vago como parece, porque he hecho muchas cosas...

Y en todo caso, la preocupación por su extensa o no tan extensa pervivencia, por lo alargado o no de su sombra, sepamos que puede estar en contradicción con lo que él preveía y quizá deseaba:

Uno no aspira a más. A que haya cinco o seis personas en el mundo que hayan visto en mi obra un poquito de sensibilidad, de ternura, de cariño a la Humanidad... Luego, cuando me haya muerto, ya me harán una función en el María Guerrero y podrán *Tres sombreros de copa* a todo trapo y dirán: «Se llamaba Miguel Mihura...».

...Simplemente Mihura. Sospechamos que el tímido y perezoso Miguel, el inteligente Miguel, tierno y contradictorio, se habría sentido incómodo en esta ficticia tertulia trazada sobre su sombra. Le pedimos perdón por la impertinencia de molestarle en su descanso. Perdón a quien amaba su pereza y su tranquilidad por encima de tantas o de todas las cosas:

Yo lo que quiero es estar cómodo, dormir la siesta y que me dejen tranquilo. Ni una pregunta más. ¡Soy inocente!

Para quien así pensaba, respeto. Y admiración.

ESTRENOS TEATRALES



< Juan José Menéndez y José María de Prada en *Tres sombreros de copa*, Teatro Español, 24-IX-1952. (Archivo CDT).

¡Viva lo imposible! o El contable de estrellas

Joaquín Calvo-Sotelo y Miguel Mihura

Estreno: 24-XI-39. Cómico. Madrid

Compañía: Gaspar Campos

Reparto:

Palmira: Carmen Carbonell

Don Sabino: Gaspar Campos

Resto de intérpretes:

Irene Caba Alba

Juan Espantaleón

Luis Peña

Arturo Marín

Luisita Jerez

Julio Francés

Manuel Arbó

Francisco Pérez Álvarez

TEATRO

Cómico

“VIVA LO IMPOSIBLE
EL CONTABLE DE
ESTRELLAS”

Comedia de don Joaquín Calvo
Sotelo y don Miguel Mihura



Ya, 25-11-1939.



Foto Ortiz, (Archivo CDT).

Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario

Miguel Mihura y Antonio de Lara 'Tono'

Estreno: 17-XII-43. María Guerrero. Madrid

Decorado: Burgos y Viudes

Compañía titular

Dirección: Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa

Reparto:

Inventor 1º: Gabriel Miranda

Inventor 2º: Enrique Raymat

Inventor 3º: José Luis Ozores

Julio: Sergio Santos

Abelardo: Guillermo Marín

Baronesa: Lola Alba

Ladrón 1º: Juan Macías

Ladrón 2º: Sebastián Bustos

Ladrón 3º: Ramón Navarro

Margarita: Mercedes Collado

Bombero 1º: Francisco Arenzana

Bombero 2º: César Guzmán

Bombero 3º: Manuel Vélez

Bombero 4º: Agustín Silva

Don Policarpo: José Álvarez

Pobre 1º: Sebastián Bustos

Don Cristino: Gabriel Miranda

Chófer: Emilio Barrera

Gurripato: José Luis Ozores

Marquesa de Pasos Largos:

Conchita Tapia

Virginia Soto: Mercedes Albert

Tía: Lola Bremón

Secretaria: Mercedes Manera

Empleado 1º: Manuel Vélez

Empleado 2º: Agustín Silva



Decorado de Enrique Alarcón.
(Archivo Museo Nacional del Teatro).

El caso de la mujer asesinadita

Miguel Mihura y Álvaro de Laiglesia

Estreno: 20-II-46. María Guerrero. Madrid

Decorado: Enrique Alarcón

Compañía titular

Dirección: Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa

Reparto:

Teresa: Mercedes Albert

Mercedes: Elvira Noriega

Rosaura: Concha López Silva

Renato: Gabriel Miranda

Lorenzo: Rafael Bardem

Raquel: Mari Carmen Díaz de

Mendoza

Norton: Guillermo Marín

Trinidad: Pepita C. Velázquez

Llopis: Sergio Santos

Doña Paula: Carmen Ontiveros

Doña Lucía: Teresa Molgosa

Purita: Mercedes Manera

Aristides: Miguel Granizo

Chófer: Manuel Venegas



(Archivo Fuenterrabía).

Tres sombreros de copa

Estreno: 24-XI-52. Español. Madrid
T.E.U. de Madrid

Decorados y figurines: Emilio Burgos

Dirección: Gustavo Pérez Puig

Reparto:

Paula: Gloria Delgado

Fanny: Margarita Mas

Madame Olga: Blanca Sandino

Sagra: Conchita H. Vaquero

Trudy: Lolita Dolf

Carmela: Pilar Calabuig

Dionisio: Juan José Menéndez

Buby: Javier Domínguez

D. Rosario: José María de Prada

D. Sacramento: Agustín González

El odioso señor: Juan Manuel

El anciano militar: Fernando Guillén

El cazador astuto: Antonio Jiménez

El romántico enamorado: Francisco García

El guapo muchacho: Agustín de Quinto

El alegre explorador: Rafael Martín Peña



(Archivo CDT).

El caso de la señora estúpida

Estreno: 6-II-53. Alcázar. Madrid

Compañía La Máscara

Decorado: Emilio Burgos

Dirección: Cayetano Luca de Tena

Reparto:

Gerente: José Vilar
Victoria: Nani Fernández
Alejandro: Gabriel Llopart
Mozo: Manuel Gamas
Carlos: Guillermo Marín
Susana: Esperanza Grases
Agente: Vicente Llopis

Julia: Celia Fóster
María: Margarita Robles
Gisela: Matilde Muñoz Sampedro
Comisario: Rafael Bardem
Jefe de Policía: Antonio Riquelme
Violeta: Cándida Losada



Foto: Gyenes, (Archivo CDT).

Una mujer cualquiera

Estreno: 4-IV-53. Reina Victoria. Madrid

Compañía de Amparo Rivelles

Decorado: Emilio Burgos

Dirección: Luis Escobar

Reparto:

Nieves: Amparo Rivelles
Antonio: José Bódalo
Ruiz: Juan Espantaleón
María: Consuelo Company
José: José Escuer
Gómez: José Clemente
Guarda: Marcial Gómez

Taxista: Enrique Rincón
Rosa: Alicia Palacios
Juana: Mercedes Otero
Luis: N.N.
Camarero: Daniel Bachiller
Juan: Domingo Rivas
Julio: Vicente Parra

A media luz los tres

Estreno: 25-XI-53. Comedia. Madrid

Compañía de Conchita Montes

Decorado: Emilio Burgos

Director: Edgar Neville

Reparto:

Las Mujeres: Conchita Montes

El Amigo: Rafael Alonso

El Hombre: Pedro Porcel



(Archivo CDT).

El caso del señor vestido de violeta

Estreno: 17-IV-54. Comedia. Madrid

Compañía de Fernando Fernán Gómez

Reparto:

Roberto: Fernando Fernán-Gómez

Castro: Gabriel Miranda

González: Rafael Bardem

Susana: Luisita España

Doctor Montijo: Joaquín Roa

Miss Denis: Olvido Rodríguez

Fergusson: Fernando Guillén

Marquesa: María Luisa Ponte

Dtor. Romosky: Fernando de la Riva

Sra. Clavijo: Mercedes M. Sampedro

"Patas Largas": Joaquín Regález

Pilucha: María Pilar Laguna

"Carnicero": Manuel Alexandre

Enfermera: María Pilar Armesto

Ramírez: Agustín González



Foto: Gyenes, (Archivo CDT).



ABC, 10-4-1955.

¡Sublime decisión!

Estreno: 9-IV-55. Infanta Isabel. Madrid

Compañía titular

Decorado: Redondela

Dirección: Arturo Serrano

Reparto:

Florita: Isabel Garcés

Hernández: Erasmo Pascual

Ramón: Emilio Gutiérrez

Doña Rosa: Rafaela Aparicio

Valentina: Ana María Ventura

D^a Matilde: Irene Caba Alba

D^a Carlota: Honorina Fernández

Cecilia: Irene Gutiérrez

Doña Venancia: Carmen Gil

Don José: Mariano Azaña

Felisa: Julia Gutiérrez

Pablo: Antonio Casas

Manolo: Gregorio Alonso

Don Claudio: Agustín Povedano



(Archivo CDT).

La canasta

Estreno: 1-XII-55. Infanta Isabel. Madrid

Compañía titular

Decorado: Redondela

Director: Arturo Serrano

Reparto:

Laura: Isabel Garcés

Ramón: Rafael Alonso

Nicolás: Agustín Povedano

Elisa: Olga Peiró

Fernando: Emilio Gutiérrez

Roberto: Erasmo Pascual

Juana: Rafaela Aparicio

Ana: Julia Gutiérrez Caba

Gerardo: Gregorio Alonso

Doña Paula: Irene Caba Alba

Cristina: Irene Gutiérrez Caba

Rita: Elena Cózar

Don José: Gabriel Miranda

Mi adorado Juan

Estreno: 11-I-56. Comedia. Madrid.

Compañía de Alberto Closas

Decorado: Víctor María Cortezo

Dirección: Alberto Closas

Reparto:

Doctor Palacios: Rafael Alonso

Manriquez: Carlos Mendy

Pepita: Carmen Pérez Gallo

Cecilia: Marta Mendel

Sebastián: Antonio Martínez

Irene: Carmen Díaz de Mendoza

Juan: Alberto Closas

Vidal: Julio San Juan

Luisa: Eulalia Soldevila

(Archivo CDT).



Carlota

Estreno: 12-IV-57. Infanta Isabel. Madrid

Compañía titular

Decorado: José Redondela

Dirección: Arturo Serrano

Reparto:

Carlota (viuda de Mr. Smith y de profesión farmacéutica): Isabel Garcés

Charlie Barrington (empleado de un Banco y viudo de Carlota): Rafael Navarro

John Manning (criado de Carlota, casado con Velda Manning): José Cuenca

Velda Manning (viuda de John Manning y ama de llaves de Carlota): María Luisa Ponte

Doctor Waths (médico de los Barrington y viudo de Mrs. Williams): Emilio Gutiérrez

Miss Margaret Waths (huérfana del doc. Waths, aquejada de fuertes jaquecas): Julia G. Caba

Douglas Hilton (detective de Scotland Yard): Antonio Armet

Sargento Harris (viudo y aficionado a la música de piano): Ángel de la Fuente

Fred Sullivan (mancebo de botica, enamorado de Miss Margaret): Andrés Mateo

Mrs. Christie (amiga de Carlota y lectora del "London-New"): Consuelo Company

Bill (inteligente, pero afectado de un ligero sueño): Agustín González

(Archivo Fuenterrabía).





(Archivo Fuenterrabía).

Melocotón en almibar

Estreno: 20-XI-58. Infanta Isabel. Madrid

Compañía titular

Decorado: José Redondela

Dirección: Arturo Serrano

Reparto:

Sor María: Isabel Garcés

Nuria: Julia G. Caba

Doña Pilar: Luisa Rodrigo

Suárez: José Orjas

Carlos: Antonio Gandía

Federico: Ángel de la Fuente

Cosme ("El Nene"): Emilio Gutiérrez



(Archivo CDT).

Maribel y la extraña familia

Estreno: 29-IX-59. Beatriz. Madrid

Compañía: Maritza Caballero

Decorado: Sigfrido Burmann

Dirección: Miguel Mihura

Reparto:

Doña Paula: Julia Caba Alba

Don Fernando: Pedro Oliver

Doña Vicenta: Julia Moya

Doña Matilde: María Bassó

Marcelino: Paco Muñoz

Maribel: Maritza Caballero

Don Luis Roldán: Gregorio Alonso

Rufi: María Luisa Ponte

Pili: Irene Gutiérrez Caba

Nini: Eulalila Soldevilla

Don José: Erasmo Pascual

El chalet de madame Renard

Estreno: 23-XI-61. Infanta Isabel. Madrid

Compañía titular

Decorado: Sigfrido Burmann

Dirección: Arturo Serrano

Reparto:

Monique Renard: Isabel Garcés

Michel Beaumont: Rafael Somoza

Rene Durand: Hugo Pimentel

Odette. N.N.

Liliane Dudu: Luisa Rodrigo

Dominique: Julia G. Caba

Pierre Gant: Erasmo Pascual

La Petite Employee: Chelo Nieto



(Archivo CDT).

Las entretenidas

Estreno: 12-IX-62. Comedia. Madrid

Compañía titular

Decorado: Vicente Viudes

Dirección: Miguel Mihura.

Reparto:

Fany: Julia Gutiérrez Caba

José: Rafael Alonso

Sofi: Ana María Ventura

Feli: Charo Moreno

Cloti: Carmen Lozano

Pili: Pilar Laguna

Doña Chirri: Julia Caba Alba

Don Vicente: Antonio Garisa



(Archivo CDT).



Foto: Gyenes, (Archivo CDT).

La bella Dorotea

Estreno: 25-X-63. Comedia. Madrid

Compañía titular

Decorados: Sigfrido Burmann

Figurines: Vicente Viudes

Dirección: Miguel Mihura

Reparto:

Benita: Ana María Ventura

Inés: María Saavedra

Remedios: Encarnita Paso

Don Manuel: Erasmo Pascual

Doña Rita: Isabel Pallarés

Rosa: Elena María Tejeiro

Dorotea: Susana Canales

Juan Bermúdez: Emilio Laguna

José Rivadavia: Ángel Picazo



Foto: Gyenes, (Archivo CDT).

Ninette y un señor de Murcia

Estreno: 3-IX-64. Comedia. Madrid

Compañía titular

Decorado: Pablo Gago

Dirección: Miguel Mihura

Reparto:

Andrés: Juanjo Menéndez

Bernarda: Aurora Redondo

Armando: Alfredo Landa

Pedro: Rafael L. Somoza

Ninette: Paula Martel

Milagro en la casa de los López

Estreno: 23-IX-64. Talía. Barcelona y 5-II-65. Club. Madrid

Compañía de Mari Carmen Prendes

Decorado: José Redondela

Dirección: Miguel Mihura

Reparto:

Teresa: Julia Trujillo

Jacinto: José Fernández

Jerónimo: Pedro Porcel

Mercedes: Mari Carmen Prendes

Elvira: Clara Súnier

Cristobal: José Sazatornil ("Saza")

Jacobo: Fernando la Riva

Y dos personajes que no hablan



(Archivo CDT).

La tetera

Estreno: 3-III-65. Infanta Isabel. Madrid

Compañía titular

Decorado: Sigfrido Burmann

Dirección: Miguel Mihura

Reparto:

Fabiana: Teresa Gisbert

Carlos: Manuel Alexandre

Mari: Amparo Baró

Padre Leocadio: Pepe Alfayate

Doña Manolita: Luisa Rodrigo

Juan: Paco Muñoz

Julieta: Kety de la Cámara

Alicia: Marisol Ayuso



(Archivo CDT).



(Archivo CDT).

“Ninette”, modas de París

Estreno: 7-IX-66. Comedia. Madrid

Compañía titular

Decorado: Vicente Viudes

Dirección: Miguel Mihura

Reparto:

Ninette: Paula Martel

Andrés: José María Mompín

Pierre: Rafael L. Somoza

Bernarda: Aurora Redondo

Armando: Luis Morris

Maruja: Clara Suñer

Roque: Pepe Alfayate



(Archivo CDT).

La decente

Estreno: 7-IX-67. Infanta Isabel. Madrid

Compañía titular

Decorado: Vicente Viudes

Dirección: Miguel Mihura

Reparto:

Roberto: Manolo Gómez Bur

María: Rafaela Aparicio

Nuria: Elena María Tejeiro

Miranda: Fernando Delgado

Pepe: Ángel Cabeza

Genara: Mari Carmen Duque

Sólo el amor y la luna traen fortuna

Estreno: 10-IX-68. Comedia. Madrid

Compañía titular

Decorado: Santiago Ontañón

Dirección: Miguel Mihura

Reparto:

Amancio: José María Mompín

Maritza: Margot Cottens

Anetta: Antonia Mas

Mariló: Paula Martel

Cándida: María Isbert

Salvador: Guillermo Marín

El Zurdo: Pepe Ruiz

(Archivo Fuenterrabía).





(Archivo Fuenterrabía).

Miguel Mihura, Julia Gutiérrez Caba e Isabel Garcés en los ensayos de *Melocotón en almíbar*, 1958.

Álbum gráfico





Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario

Prod. Velázquez, 1986.

Fotos: Chicho.
(Archivo CDT).



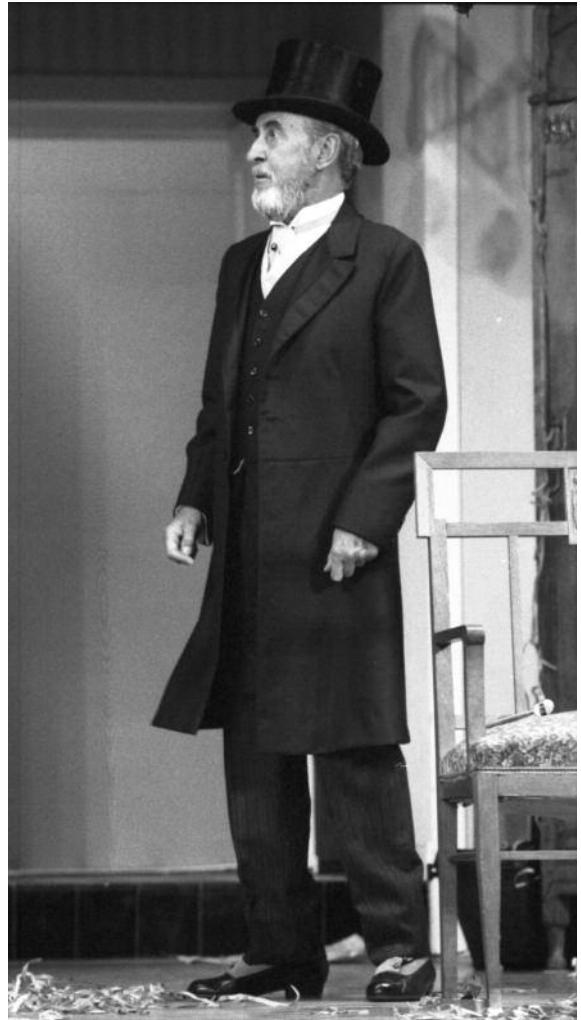
Tres sombreros de copa

Teatro Español, 1952.
(Archivo Fuenterrabía).





Teatro Español, 1992.
Fotos: Pilar Cembrero.
(Archivo CDT).



Una mujer cualquiera

Teatro Reina Victoria, 1953.
Fotos: Gyenes.
(Archivo CDT).





A media luz los tres

Compañía Raúl Sender, 2001.
Fotos: Daniel Alonso.
(Archivo CDT).



El caso del señor vestido de violeta

Compañía Fernando Fernán Gómez, 1954.
Fotos: Gyenes.
(Archivo CDT).

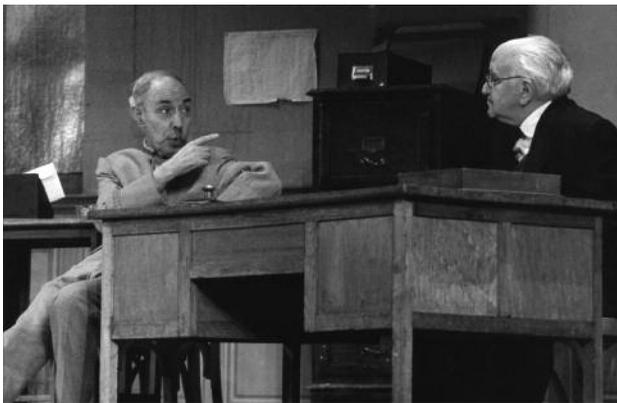




Sublime decisión

Prod. Ángel García Moreno, 1984.

Fotos: Cabrera.
(Archivo CDT).



La canasta

Prod. Tercer Acto C.B., 2001..
Fotos: Daniel Alonso.
(Archivo CDT).





Melocotón en almíbar

Prod. Justo Alonso, 1992.

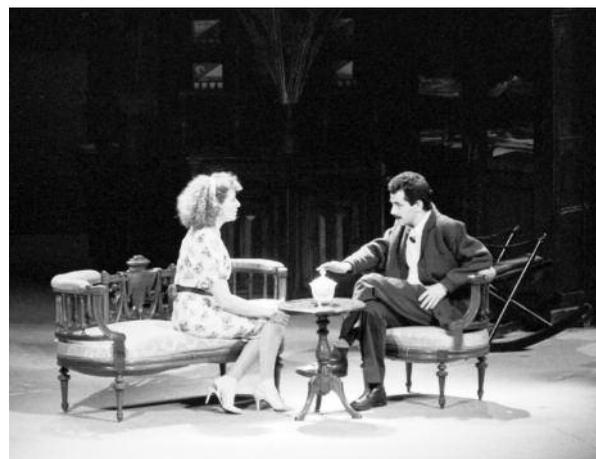
Fotos: Pilar Cembrero.
(Archivo CDT).



Maribel y la extraña familia

Esece Producciones, 1989.

Fotos: Chicho.
(Archivo CDT).





El chalet de Madame Renard

Compañía Ana Mariscal.
Fotos: Manuel Martínez Muñoz.
(Archivo CDT).



Las entretenidas

Prod. Forma y Cultura, 2002.
Fotos: Daniel Alonso.
(Archivo CDT).





La bella Dorotea

Teatro Rde la Comedia, 1963.
Fotos: Gyenes.
(Archivo CDT).



Ninnete y un señor de Murcia

Compañía de Antonio Medina, 2003.

Fotos: Daniel Alonso.

(Archivo CDT).





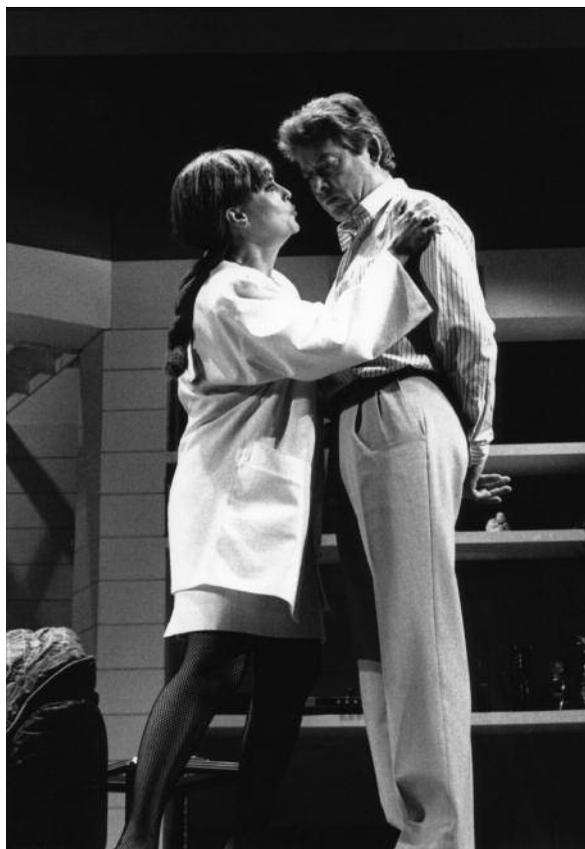
La tetera

Prod. Justo Alonso, 1991.
Fotos: Pilar Cembrero.
(Archivo CDT).



La decente

Compañía de Mary Paz Pondal, 1988.
Fotos: Pablo Santana.
(Archivo CDT).





(Archivo Fuenterrabía).

EMPRESA
Barber



REPRESENTANTE
F. Mulet

**50 TEMPORADA
OFICIAL DE COMEDIA**

HOY

A las 7 tarde y 11 noche

CONRADO BLANCO

presenta

**MARIBEL
Y LA EXTRAÑA FAMILIA**

Escrita en tres actos primero y segundo sin interrupción, de

MIGUEL MIHURA

CON LA PRIMERA ACTRIZ

MARIA FERNANDA D'OCÓN

EL PRIMER ACTOR

CARLOS MUÑOZ

LA COLABORACIÓN DE

OLGA PEIRO

y

MARIA FRANCES

ANTOÑITA MAS

ISABEL PALLARES

ROSARIO MORENO

FERNANDO LA RIVA

ANTONIO SOTO

Decorados de **EURMANN**, realizados por **REDONDELA**

Dirección y montaje: **MIGUEL MIHURA**

Dirección de escena: **MARIO ANTOLIN**

Autorizado para mayores de 15 años

PRECIOS	
Palco plateado	150
Palco gran plateado	100
Primera platea y balcones gran	60
Auditorio	25
General	15

PRECIOS	
Palco plateado	175
Palco gran plateado	125
Primera platea y balcones gran	45
Auditorio	25
General	17

Se despacha en Contaduría
todos los días de 4 a 8
tarde, hasta con siete días
de antelación.





(Archivo Museo Nacional del Teatro).



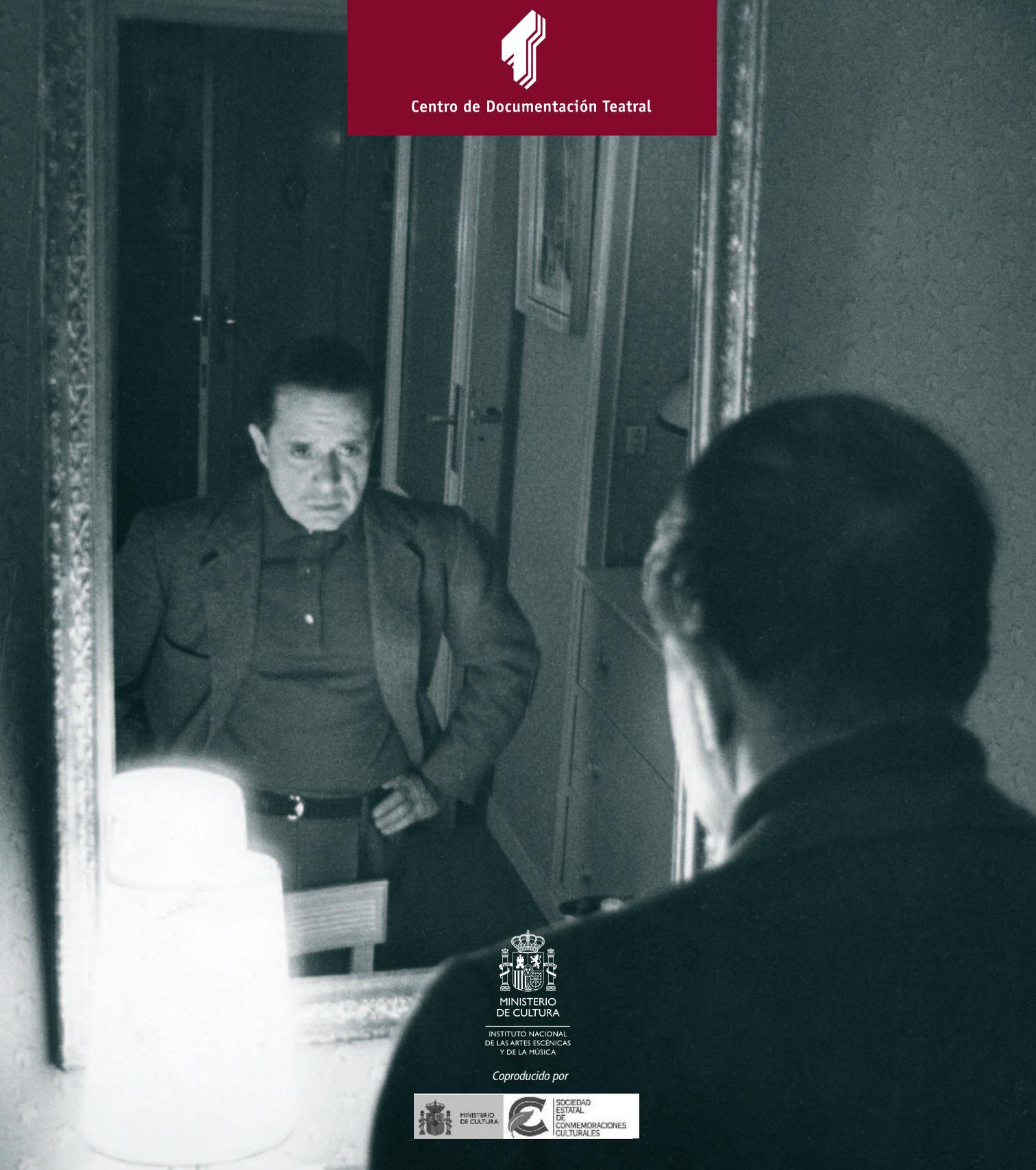
MIGUEL MIHURA
[1905-2005]

...sino todo lo contrario

*se acabó de imprimir
el día 9 de diciembre
de 2005.*



Centro de Documentación Teatral



MINISTERIO
DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

Coproducido por



MINISTERIO
DE CULTURA



SOCIEDAD
ESTATAL
DE
CONMEMORACIONES
CULTURALES