

Miguel Mihura y el teatro de su tiempo

JULIÁN MOREIRO

Subvencionado por:



Madrid, 2007

© Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca

Sede Social: c/ Abada, 2 5º 4-A

28013 Madrid

Depósito Legal: M-xxxxxx

Maquetación: A.D.I. C/ Martín de los Heros, 66. 28008 Madrid. Telf.: 91542 82 82

MIGUEL MIHURA Y EL TEATRO DE SU TIEMPO

(CONFERENCIA PRONUNCIADA POR EL AUTOR
EN LA UNIVERSIDAD DE MAYORES EXPERIENCIA RECÍPROCA,
EL 12 DE FEBRERO DE 2007)

Los dramaturgos que logran el éxito en vida permanecen prisioneros de una época -se conocen pocas excepciones-: es difícil satisfacer los gustos del público contemporáneo y, a la vez, trascender el momento. Miguel Mihura fue, primero, un adelantado a su tiempo y, después, un servidor de él. Hoy ocupa un lugar en los libros de literatura como autor de una comedia audaz -*Tres sombreros de copa*- que, pese a estrenarse veinte años después de escrita, no fue bien entendida por los espectadores. Luego, tras atenuar el impulso vanguardista, se convirtió en el autor preferido de los madrileños; pero las comedias que le dieron popularidad nos hablan de una cultura que ya no es la nuestra y las últimas repeticiones han mostrado la dificultad con que soportan el paso por los escenarios de hoy. Son un producto de época, una muestra representativa de una forma de hacer y de ver el teatro que vivió su última etapa dorada durante los años cincuenta y la primera mitad de los sesenta del pasado siglo.

Vanguardia y merluza frita

Cuando la noche del lunes 24 de noviembre de 1952 Miguel Mihura asiste, escéptico al principio, sorprendido más tarde y finalmente encantado al estreno de *Tres sombreros de copa* en el teatro Español de Madrid, es un hombre de cuarenta y siete años que está lejos de ser un recién llegado al mundo artístico. Es un conocido escritor de revistas humorísticas y fundador de la más importante del siglo, *La Codorniz*, ha escrito varios guiones de películas, ha dibujado centenares de viñetas y ha publicado uno de los libros claves del humorismo contemporáneo: *Mis memorias* (1948). Pero toda esa trayectoria -por momentos deslumbrante- no era sino la antesala desde la que seguía alimentando, ya al borde de la desesperanza, su viejo sueño de triunfar en el teatro.

Mihura llevaba ese veneno metido dentro desde que, siendo niño, su padre le permitiera ver entre bambalinas lo que ocurría en el escenario del Apolo. A partir de entonces supo que no podría vivir sin el teatro. Pero las cosas de la vida no están gobernadas por la lógica, sino por el azar, como dejó dicho en múltiples ocasiones. Y el azar se empeñó en alejarlo del éxito teatral: primero, porque *Tres sombreros de copa*, escrita en 1932 mientras convalecía de una operación en la rodilla, suponía una trasgresión en toda regla del lenguaje dramático, que se regía -y en buena medida continúa rigiéndose- por un código poco flexible, reacio a permitir audacias, y eso lo obligó a guardar el original en un cajón, tras recibir rotundas negativas de actores y empresarios; en segundo lugar, porque cuando vio llevadas a escena las comedias escritas en colaboración con Tono (*Ni pobre rico, sino todo lo contrario*) y Álvaro de Laiglesia (*El caso de la mujer asesinadita*), en 1943 y 1946 respectivamente, el público no reconoció en él a un verdadero dramaturgo y se tomó esas obras a beneficio de inventario codornicesco. No puede extrañar que, en medio de la alegría que le produjeron los bravos y olés con que el público joven acogió el montaje del TEU aquella noche de noviembre de 1952, Mihura experimentara una sensación agrídulce, como recuerda en el prólogo a su edición de *Tres sombreros de copa* para la editorial Castalia: “Lo más extraño de todo, lo más dramático, es que 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 que había llegado demasiado tarde. Cuando ya tenía yo cien años”.

Triunfaba a una edad en la que los escritores están ya consagrados o se han dejado la ilusión por el camino; de ahí que se sintiera feliz y, al tiempo, esbozara un gesto de amargura. Pero el contrasentido presentaba otra faceta: aquel éxito abría caminos, sí, pero también los cerraba; no podía aspirar a ser un comediógrafo famoso si seguía el rumbo marcado por una obra escrita hacía veinte años y condenada a ser apta solo para minorías. El estreno comercial en el teatro Beatriz, en diciembre del mismo año, y posteriores y desafortunadas reposiciones dentro y fuera de Madrid, evidenciaron que, mientras se convertía en uno de los emblemas del teatro de cámara, al público habitual, al espectador burgués, aquella comedia le incomodaba por su irracionalidad. La mezcla de poesía y humor disparatado provocaba el desconcierto en los patios de butacas y los actores, que no entendían cabalmente un texto tan insólito, exageraban los efectos cómicos y rompían el delicado equilibrio de sus momentos claves.

Pero Mihura no estaba dispuesto a perder la ocasión: si aquel noviembre del 52 no marcaba el momento de hacerse un hueco en el teatro español, el intento sería ya imposible. A esas alturas sabía cómo ganarse al público habitual de las salas madrileñas: había que hacer concesiones, intentando el más difícil todavía de no renunciar a su identidad como creador. Buen conocedor del paño, tenía presente que, en el orden de valores del dramaturgo, los espectadores ocupaban el lugar preferente: un texto literario pensado para convertirse en espectáculo no podía ir a la contra de lo que su público natural deseaba, esperaba o estaba dispuesto a tolerar. Consciente de estar cantando la palinodia, el

ex vanguardista Mihura se colocó en el escaparate comercial: era la forma de ganar con el teatro el dinero suficiente para “cenar merluza frita todas las noches”.

El teatro como deporte

El dramaturgo madrileño, que era reacio a sentar cátedra, dejó buena parte de sus teorías artísticas en las páginas de los periódicos y revistas que lo entrevistaron. Ahí se encuentra este axioma de modélica y expresiva llaneza acerca del espectáculo teatral, tal y como él, y los comediógrafos de su época, lo concebían: “Los burgueses tienen su deporte, que es ir al teatro”¹.

Repasemos someramente las reglas del juego en los años en que Mihura triunfa, que son los que median entre estas dos fechas: 1953, cuando, en un panorama que aún siente el vacío dejado por la temprana desaparición de Jardiel Poncela, estrena de *A media luz los tres*, y 1967, en que sube a escena su último éxito, *La decente*, aunque en la cartelera madrileña, que coquetea con Alfonso Paso y empieza a familiarizarse con Antonio Gala, el verdadero acontecimiento es el nuevo estreno de Buero Vallejo: *El tragaluz*.

A comienzos de los cincuenta, el *deporte* de la burguesía debía hacer frente a la dura competencia del cine, que desvelaba, por comparación, la pobreza de muchos de los montajes que ofrecían los diecisiete teatros madrileños. Y como a estos no podían entrar los menores de 16 años, el cine tenía grandes facilidades para reclutar espectadores jóvenes. Por lo demás, era un deporte que solo podía practicarse con regularidad en Madrid y Barcelona; fuera de esas dos plazas, los empresarios trabajaban con precariedad, como testimonia Edgar Neville en 1953: “El estado actual del teatro en España no permite más spendios que los imprescindibles. Las compañías sólo hacen dinero, cuando lo hacen, en Madrid y Barcelona; el hecho de ir a otras capitales ya entra dentro de la beneficencia”². No obstante, las llamadas “compañías B” paseaban por las principales plazas los éxitos de cada temporada; actrices como María Fernanda D’Ocón, Elena María Tejeiro o Mercedes Alonso alcanzaron cabeceras de cartel gracias, entre otras cosas, a las giras que hicieron con las más celebradas comedias de Mihura.

En cuanto a las nutridas compañías de cómicos agrupadas en torno a un primer actor y una primera actriz, características del primer tercio de siglo, habían empezando a desaparecer: la crisis obligaba a reducir personal y los autores hubieron de acostumbrarse a escribir obras para un elenco reducido; si además la representación exigía un escenario único, simplificando la tramoya, miel sobre hojuelas. El caso de Mihura es significativo:

1 *Simplemente Mihura*, entrevista de Pedro Rodríguez en *Arriba*, 5 de noviembre de 1972.

2 Recogido por María Luisa Burguera en Edgar Neville. *Entre el humor y la nostalgia*, Diputación de Valencia, 1999, pág. 238.

llegó a poner en escena a veinticinco personajes en *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, pero fue disminuyendo el número hasta estabilizarlo en los años sesenta en torno a los ocho o nueve. Una Orden Ministerial de marzo de 1949, que establecía con todo detalle el reglamento de trabajo para los profesionales del teatro, el circo y las variedades, obligaba a los actores a sindicarse. El acceso a la profesión estaba casi burocratizado: se basaba en el sistema del meritoriaje, que sometía a los aprendices a un periodo de prueba, excepción hecha de los hijos de actores; estos obtenían el carné profesional de inmediato, porque nadie estaba dispuesto a discutir la misteriosa fuerza de la sangre. El grupo conformaba un universo cerrado y sobre él ejercía el primer actor un paternalismo rígido. Valga el testimonio de Ana Mariscal: “La compañía era eso, una compañía, una familia con sus amores y sus rencillas. Y con la posibilidad y las ganas de ir aprendiendo y de conseguir mejores papeles cada vez. Y con la seguridad, fuera éxito o no la obra estrenada, de estar contratado para toda la temporada, lo que suponía una disciplina también. A la empresa se le llamaba “la casa”. Y a los ensayos nadie se permitía llegar un segundo después de la hora fijada. A las primeras figuras se les llamaba siempre de usted”³.

Mihura sufrió al principio de su carrera la tiranía de los actores y de los empresarios, que solían ser también –unos u otros– rutinarios directores de los espectáculos. Para atajar injerencias ajenas y mostrar al espectador su teatro tal y como él lo concebía, apenas el éxito se lo permitió impuso sus propias normas: fue casi siempre el director de sus obras y participó en el negocio, como patrón de la compañía, con los empresarios de los dos teatros madrileños donde estrenó la mayor parte de su producción: Arturo Serrano, del Infanta Isabel, y Tirso García Escudero, de la Comedia. Podía, pues, elegir los repartos, algo que consideraba fundamental para la buena marcha de sus comedias, y los tenía presentes desde el momento mismo de escribir. Nada le incomodaba tanto como que los intérpretes –algún caso hubo y terminó en despido– no siguieran escrupulosamente sus indicaciones.

Una de las señas inconfundibles del *estilo Mihura* era la peculiar entonación, un punto castiza y achulada, con que habían de decirse sus textos; no se daba por satisfecho hasta que los actores la dominaban a la perfección. Con ella creó escuela. El efecto debía de ser curioso; Adolfo Marsillach lo recuerda en sus memorias: “La verdad es que en aquel Madrid solo hablaban como Mihura, Mihura, los personajes de Mihura y Fernando Vizcaíno Casas, que imitaba a Mihura. Bueno, pues cuando se levantaba el telón y se estrenaba una obra suya, parecía que solo se pudiese hablar así. Era mentira, evidentemente, pero ahí estaba el intrínquilis. Mihura se inventó un tono, como Arniches se había inventado un lenguaje”⁴.

3 *Cincuenta años de teatro en Madrid*, El Avapiés, Madrid, 1984, pág. 60.

4 *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Tusquets, Barcelona, 1998, pág. 186.

La censura previa velaba por la moralidad de los textos, perseguía cualquier desviación y, cuando era necesario, impedía que los dramaturgos críticos y comprometidos llegaran al gran público. Quienes, como Mihura, creían que el objetivo esencial del teatro era entretener al espectador sin tratar de salvarlo o de reeducarlo, no tuvieron problemas con los censores; nuestro personaje apenas sufrió un par de leves encontronazos. Y eso que, como dijo con gracia en una conferencia pronunciada en el Círculo de Bellas Artes en 1972 bajo un significativo título, *Del teatro lo mejor es no hablar*, en los años cincuenta “había un momento tal de moralidad que, cuando empezaron a surgir las novelistas, como la admirable Carmen Laforet, los libros de autores femeninos y masculinos había que colocarlos en estanterías separadas”.

Las críticas periodísticas influían en la suerte de los espectáculos, al punto de que, a veces, algunos detalles de la representación se cambiaban en el sentido sugerido por algún crítico respetado. Frecuentemente, las obras se analizaban desde preocupaciones morales y no desde supuestos estéticos, aunque la calidad de los juicios mejora a medida que nos adentramos en la década de los sesenta. Pero, por reflexiva y cuidadosa que fuera, la crítica carecía de fuerza para influir en la trayectoria del teatro español. Torrente Ballester resumía en 1962 la impotencia de quien aspira a transformar la realidad y se descubre clamando en el desierto: “Me llevó a la crítica no solo una antigua vocación, sino el convencimiento de que, con su ejercicio, podía influir en la marcha del teatro y en la orientación del público. Llegué a crearme investido de una especie de magistratura y cargado de buena dosis de responsabilidad. Al cabo de doce años reconozco mi error. Una cosa es el *debe ser* y otra el *es*”⁵. Mihura, que recibió elogios en la mayoría de las ocasiones y tuvo siempre un trato deferente de la prensa, fue amigo de algunos de los críticos más influyentes, como Alfredo Marquerie, Luis Calvo o Enrique Llovet.

Una huella en el espíritu

Cuando Mihura regresa al teatro con la intención de quedarse, tiene tomada una decisión: el humor, tal y como lo ha entendido desde los tiempos de *Gutiérrez*⁶, no le sirve ya. Aunque la estética codornicesca deje alguna huella en sus comedias de los años cincuenta, apenas hallará eco en sus obras más aclamadas; si acaso su humanismo, su ternura.

5 En Luciano García Lorenzo: *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, S.G.E.L., Madrid, 1981, pág. 301.

6 *Gutiérrez* fue una magnífica revista semanal de humor que se editó en Madrid entre 1927 y 1934, bajo la dirección de Ricardo García López, conocido por su seudónimo de *K-Hito*. Además de Mihura, Jardiel Poncela, Tono, López Rubio y *Antoniorrobes*, entre otros, dejaron en sus páginas una amplia muestra del mejor humor vanguardista.

El escritor abandona la rigidez impuesta por la retórica codornicesca, la reiteración de fórmulas expresivas ya gastadas, y se aplica al desarrollo del arte de dialogar. Sus comedias, incluso las menos conseguidas, presentan siempre el sello inconfundible de un diálogo fluido, sencillo, vivo, cuyo secreto llegó a dominar como un verdadero maestro y le permitió seducir a su público. No hacía falta más, según dejó escrito en uno de los artículos más interesantes que publicó: “Entrar en el teatro con aire intelectual es perder el tiempo. El teatro, según parece, se inventó para la gente que no sabía leer. Y esto hay que tenerlo muy en cuenta para llegar a la mentalidad de un público que aún conserva vestigios de un remoto analfabetismo”⁷. El *deporte de los burgueses* había de tener un reglamento sencillo; y Mihura lo entendió como nadie durante una década larga.

Pero las transformaciones de la sociedad española, el rejuvenecimiento del público y la aparición de autores que conectaron mejor con la sensibilidad burguesa de finales de los sesenta, acabaron por desubicar a nuestro dramaturgo, que había llegado tarde a los escenarios, cuando no disponía ya de la capacidad de adaptación suficiente para mantenerse durante mucho tiempo en la cresta de la ola.

Mihura fue un representante ejemplar de los dramaturgos de su tiempo, herederos de aquellos otros que habían conocido en su niñez, para quienes el teatro carecía de trascendencia. No concebía que el objetivo de la escritura dramática fuera transmitir mensajes, sino el de entretener. Así lo manifestaba en una entrevista aparecida en el diario barcelonés *La Prensa* (23 de marzo de 1963): “No creo que el teatro pueda solucionar ningún problema material. Plantearlos, sí. ¿Pero de qué sirve plantearlos si no se pueden resolver? Los que sí plantea y resuelve el autor son los problemas de la ilusión y la fantasía, que es, en definitiva, la misión del verdadero artista”. Una comedia es buena, añade, si deja “alguna huella en el espíritu después de caer el telón por última vez”.

Ese rastro poético, perfumado de ternura, que arranca una sonrisa compasiva en el espectador, conecta directamente con la personalidad del autor: a su juicio, el teatro debía tener una gran carga autobiográfica, debía nacer de una anécdota vivida, de un detalle observado al paso, de un deseo, una hipótesis o una intuición, para, a partir de ellos, mostrar al espectador una determinada idea de la vida. Creía, pues, en un teatro de la experiencia cotidiana, de tono menor si se quiere, y abominaba del teatro erudito, político o libresco. No quiso ser abanderado de nada, ni sintió tampoco como ciudadano la necesidad de comprometerse: desde su posición acomodada, podía permitirse hacer mutis sin dar explicaciones a nadie. Consecuentes con ello, sus personajes rechazan las convenciones sociales, los formulismos a que algunos pretenden reducir la convivencia, y huyen o se automarginan, pero no proponen un estilo de vida alternativo. El comediógrafo no ofrece soluciones porque no las tiene y porque además tampoco está dispuesto a renegar de la

7 *Consejos inútiles a un autor novel*, *Heraldo de Aragón*, 12 de octubre de 1967.

clase a que pertenece por mucho que le disgusten sus normas de conducta: las cosas son como son, con todas sus contradicciones. Mihura fue un burgués de espíritu antiburgués que coqueteó con su público dentro de un cauce cuyos límites se aceptaban por ambas partes en un acuerdo tácito.

En las obras de nuestro comediógrafo aparecen dos temas recurrentes: la defensa del individualismo y la indagación en el misterio de la mujer. De nuevo, tuvo cuidado de dejar clara su posición anti-ideológica: decía que, si la libertad la reivindica un grupo de manifestantes tras una pancarta, deja de ser la libertad que él defiende para convertirse en gregarismo. Puede decirse incluso que hasta el concepto de solidaridad le incomoda, pues algunos lo emplean como arma arrojada contra el feroz individualismo desde el que mira a su alrededor, ubicado en la cómoda atalaya del burgués en su rincón. Y estas ideas las traslada a esos protagonistas masculinos que se oponen al matrimonio, defienden celosamente su independencia y se aferran a la soltería para poder mantener sus señas de identidad. Eso sí: en el teatro, a diferencia de lo que sucedió en su peripecia personal, los personajes terminan por adaptarse a la vida reglada de la pareja, porque un final feliz servía como coartada ante la censura y porque un comediógrafo mimado por su público no podía dejarle mal cuerpo al espectador a la caída del telón.

El otro asunto, al que una y otra vez regresan sus obras, el verdadero tema central de su teatro, es el análisis del alma femenina. Lo formuló más de una vez con una frase que bien podemos tomar por emblema: “Mi teatro soy yo y una mujer enfrente”. Las mujeres son el motor de su teatro, lo que con frecuencia queda patente desde el título de las comedias: *Carlota*, *Maribel*, *Dorotea*, *madame Renard*, *Ninette en fin*. Le interesan y le atraen más que los personajes masculinos porque presentan mayor complejidad, son criaturas activas y tienen a los hombres en sus manos. Como dijo al hablar del sentido de *Las entretenidas*, “los hombres no saben nunca lo que quieren y las mujeres, en cambio, sí”. Seres caprichosos, ilógicos, seductores, afrontan con ventaja la guerra de sexos. Ahora bien, más allá de su misterio, de su encanto inaprensible y de su capacidad de seducción, la mujer es, en el teatro de Mihura, una criatura plana, conformada según la mirada masculina de la sociedad de su tiempo, que la limita, en definitiva, a reinar en el ámbito doméstico y, secundariamente, en el corazón del hombre a quien ama. Es significativo que Roberto, el protagonista de *La decente* (1967), lamente que las mujeres del día ya no se conformen “con el amor de un hombre. Con poseer y ser poseídas. Y con tener celos. Y con llorar”; por el contrario, “quieren que se las lleve a ver Toledo. O los embalses. O pretenden que se las acompañe a una exposición de pintura”. Ni Roberto, ni Mihura a través de él, hablaban en broma.

Arte de la contención

Cuando Mihura tenía que escribir una comedia, dejaba agotar todos los plazos; entonces, con el empresario inquieto o al borde de la desesperación, se recluía en un hotel de Barcelona, de San Sebastián o de San Juan de Luz para hacer frente a lo inevitable. Al parecer, era en esas condiciones -insostenibles para un escritor más metódico y menos perezoso- como mejor trabajaba, siempre que fuera primavera o verano: “Yo estoy en veda los meses con erre –al contrario que las ostras- y no trabajo durante toda esa larga temporada. Solo soy comestible en mayo, junio, julio y agosto”, decía.

Una vez metido en harina, que era lo costoso, se divertía, más que escribiendo, imaginando sobre escena lo que escribía. Planteaba las comedias como un juego, consistente en resolver una situación de partida sorprendente o insólita, ya fuera originada por un equívoco, como en *Maribel*, ya por la concurrencia insostenible de personajes dispares, como en *Melocotón en almíbar*, ya por lo esperpéntico de los hechos, como en *La bella Dorotea*. Si no conseguía esbozar un arranque de ese tipo, no había conflicto dramático capaz de meterlo en la vorágine del proceso creador.

Aunque su estilo es siempre directo y sencillo, Mihura concibe la escritura teatral como un proceso complejo, puesto que trabaja a la vez como redactor, como espectador y como director de la obra en curso. Perfilada la situación inicial, comienza a escribir dispuesto a sorprenderse a sí mismo ante la deriva que tomen los acontecimientos, al tiempo que dibuja bocetos del decorado e imagina la situación de los personajes sobre el escenario; y a cada uno de ellos les presta una voz, un estilo de decir y hasta el rostro de un actor determinado. Lo obsesionaba ejercer un control meticuloso de la suerte de cada comedia desde la escritura hasta el estreno, y aun después, si la reacción del público o de la crítica aconsejaba ciertos ajustes.

Cuando tiene bien avanzado el trabajo, pero aún inconcluso, comienza los ensayos: entonces aprovecha para perfilar mejor los rasgos de sus criaturas, adaptándolas al estilo que más conviene a quienes finalmente las encarnan sobre las tablas, y para ratificar o rectificar el final previsto, que a veces cambia porque descubre la eficacia dramática de un recurso que no había creído tan relevante. En ocasiones la incertidumbre crece hasta hacerse insostenible: según su propio relato, el tercer acto de *Maribel y la extraña familia* se le resistió hasta que faltaban unas semanas para el estreno, y cuando ya la compañía tenía perfectamente ensayados los dos primeros.

El proceso de creación descrito es el responsable de las virtudes y, a la vez, de los defectos de sus comedias. Tienen la frescura de una intuición, nos sorprenden porque discurren por terrenos peligrosos -en el filo del melodrama, de la farsa o del exceso de ternura- y nos seducen cuando la mano del dramaturgo es capaz de mantener el equilibrio para que luzca su humor melancólico, como sucede en *Maribel* (1959). Pero también se abocan a la nadería cuando el escritor no logra compensar a fuerza de talento la insuficiencia de la

anécdota, como sucede en *El chalet de Madame Renard* (1961), por ejemplo. Construye sus comedias a la manera tradicional, con planteamiento, nudo y desenlace, incluso en el caso de una pieza por tantas razones rupturista como *Tres sombreros de copa*: era la manera de escribir que consideraba auténtica, la consagrada por la costumbre y conforme con la lógica, la única capaz de convertirse en termómetro de cualquier dramaturgia seria. Por lo demás, según advierte en el artículo, ya citado, *Consejos a un autor novel*, “hay que escribir ceñido y corto. En las comedias y en las cartas de amor sobra casi todo. Lo único que interesa es el encabezamiento y la despedida”

No cabe mayor concisión, ni tampoco menos pretensiones. A veces, las menos, tal sencillez raya en la simpleza, y hay comedias cuyo desarrollo se amana, condicionado por un principio sorprendente y lastrado por un desenlace que, razones comerciales mandan, ha de ser feliz o debe al menos dejar un resquicio para la felicidad posible: un pie forzado que alguna vez inclina la balanza del lado de los deméritos. Nunca presumió Mihura -y ahí está su desigual producción dramática- de tener la fórmula del éxito; es más, consideraba inútil buscarla, pues pensaba de su profesión lo mismo que de la vida: que todo lo gobernaba el azar. Por eso mostraba un carácter tan inestable durante los ensayos, al punto de que en los momentos de mayor tensión renegaba de la obra, de su autor, del oficio y del mundo. En esos episodios de agobio y de crisis amenazaba con disolver la compañía ante la sonrisa de sus empresarios, que al principio, antes de conocerlo bien, habían llegado a reclamar la ayuda de sus amigos para que le devolvieran la cordura y evitaran el desastre. Nunca perdió su inseguridad, ni en sus momentos de mayor éxito; en primer lugar, porque sabía que el público, en el fondo, no se casaba con nadie; en segundo lugar, porque carecía del oficio de un escritor profesional (tal vez no se molestó en adquirirlo), de modo que había de trabajar sin red y en un difícil equilibrio que le impidió disfrutar de la tarea de escribir. En una conferencia que pronunció en el Círculo de Bellas Artes en 1972 (“Del teatro lo mejor es no hablar”) confesaba paladinamente: “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 a un niño”.

Y al cabo llegaba el momento de la verdad, la gran noche del estreno, cuyas angustias había vivido desde niño. Mihura asistía a la función entre bastidores, nervioso, tenso, fumando como un condenado y sin poder evitar que se le pusiera, como él mismo decía, “cara de perro”. Solo la constatación de que en escena todo sucedía exactamente como había imaginado le devolvía la tranquilidad. Sus principales inquietudes eran dos: que el texto se dijera como él pedía, sin sobreactuaciones, y que los actores se colocaran exactamente donde les había dicho. Demasiado poco, seguramente, para que se le pueda considerar un buen director. También en esto –sobre todo en esto- Mihura había llegado al teatro como epígono de una escuela.

El fin de una época

El fracaso de su última comedia, *Solo el amor y la luna traen fortuna*, estrenada en 1968, debió de entristecer a Mihura de manera especial. Su teatro se estaba quedando fuera de onda y no era cuestión de echarle la culpa al público, que siempre sabía lo que hacía y que, como él mismo dijo, disponía de un implacable detector de mentiras. No. Si aquel público en transformación, cuyas necesidades era ya incapaz de comprender como quince años antes, reaccionaba con frialdad o prefería a otros dramaturgos, sus razones tendría. El mal era más grave.

Sucedía que el teatro estaba en manos de una generación muy diferente a la suya. A lo largo de su trayectoria, había conocido transformaciones que no ha podido digerir del todo: le podía más la querencia del pasado que la capacidad de adaptación y se encontraba desnortado. Podríamos señalar así las fases de esa transformación: el final de las grandes compañías de repertorio, que podían representar cuatro o cinco obras distintas en una plaza, hizo un día innecesaria la concha del apuntador; el progreso técnico acabó con las luces de candilejas; más tarde, los jóvenes directores comenzaron a prescindir del decorado, convirtieron el escenario en un galimatías y dejaron incluso de correr y descorrer el telón, el “eficaz guardián del misterio escénico” como significativamente lo llamaba Luis Escobar en un artículo publicado en *ABC* en 1969. A Mihura le desconcertaban aquellos excesos de la modernidad, o el éxito de ciertos montajes que mostraban una dimensión desconocida de la dirección escénica; él aceptaba la conveniencia de remozar un poco el espectáculo, pero no tanto. En su conferencia de 1972 lo expresaba de manera sarcástica:

Un día, uno ve una obra sin decorado. Han desaparecido el sofá, las butacas, los cuadritos, el mueble bar, el teléfono. Y en su lugar aparecen andamios, pedazos de escalera, cuadriláteros y tetraedros. Y lucecitas que se encienden y que se apagan. Todo está muy bien. Es una novedad. Aplaudimos Pero cuando ya en todas las obras aparecen tetraedros, rombos, cubos, escaleras y otros escombros y gente vestida de carnaval, uno está deseando ver una mesa camilla y una señora tomando chocolate arropada con su bufanda.

Ese tipo de obras solía contener, además, mensajes políticos “a la contra” –son sus palabras-, algo que nuestro escritor consideraba incompatible con el teatro, un género en su opinión alérgico a todo tipo de tesis. Y en cuanto a la comedia burguesa, el vodevil y otros subgéneros próximos a su estética, había algo que le desagradaba profundamente: la creciente presencia del erotismo, la obsesión por sacar a escena, como principal reclamo para los espectadores, chicas ligeras de ropa. Mihura, un hombre pudoroso y chapado a la antigua, creía que esas cosas eran propias de la intimidad; y de ahí nacían sus objeciones artísticas: si la narrativa podía admitir el erotismo (él mismo, en su juventud, había practicado cierto tipo de sicalipsis en algunas revistas galantes), en el teatro era un tema a su entender rechazable.

Por encima de todo, no obstante, era consciente de que había agotado su propio veneno. Los éxitos acumulados en quince años no le servían para vivir de lo ya conseguido porque el dramaturgo depende de su público y el público es olvidadizo. Tal vez hubiera podido seguir estrenando: empresarios no le hubieran faltado, críticas piadosas tampoco; pero tiene un elevado sentido de la decencia artística y conoce sus límites. Por eso prefiere no intentar engañar a los demás ya que es incapaz de engañarse a sí mismo, como revela este apunte que dejó entre sus papeles mientras, al borde ya de la muerte, trabajaba en preparar su discurso de ingreso en la Real Academia, que no llegaría a pronunciar:

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.

Admirable muestra de pundonor artístico en un hombre que tuvo el decoro de cargar con sus contradicciones y sus miserias íntimas, sin esgrimir la coartada de los mediocres: suponer que la culpa la tienen siempre los demás.

Nota biográfica

Julián Moreiro es catedrático de enseñanza secundaria. Ha publicado varios estudios relacionados con la didáctica de la lengua y la historia de la literatura y ha editado en colecciones diversas obras de autores como Ana María Matute, Silverio Lanza, Camilo José Cela, Miguel Mihura o Carmen Martín Gaité. Interesado por el estudio del humor contemporáneo, es coautor de una antología de *La Codorniz* (1998) y de otra en torno a las revistas de los años setenta (*El humor en la transición*, 2001). En 2004 publicó una amplia y documentada biografía de Miguel Mihura: *Mihura. Humor y melancolía* (Ed. Algaba).

CUADERNOS DE U.M.E.R.

Del nº 1 al nº17: Agotados

- Nº 18: "Mujeres españolas del siglo XX. María Zambrano". Carmen Pérez de las Heras
- Nº 19: "Mujeres españolas del siglo XX. María Moliner". Carmen Pérez de las Heras
- Nº 20: "Los fines de la educación". Aurora Ruiz González
- Nº 21: "1999: Año Internacional de los Mayores". Norberto Fernández Muñoz
- Nº 22: "Poesías". Felicitas de las Heras Redondo
- Nº 23: "Consentimiento informado". Manuel Taboada Taboada
- Nº 24: "Aproximación a Edgar Neville y su cine". M^a de los Ángeles Rodríguez Sánchez
- Nº 25: "Xavier Mina: un liberal español en la independencia de México". Manuel Ortuño Martínez
- Nº 26: "La verbera de la Paloma. La modernidad de su libreto". Ana Isabel Ballesteros Dorado
- Nº 27: "Breve ronda de Madrid". María Aguado Garay
- Nº 28: "Una televisión "de" y "para" los mayores. ¿Otra utopía posible?". Agustín García Matilla
- Nº 29: "A mis 90 años: Por un optimismo razonable". Enrique Miret Magdalena
- Nº 30: "Memoria de la Universidad de Mayores Experiencia Recíproca "UMER" de 1999 a 2004"
- Nº 31: "Larra entrefineas; los diarios ocultos". María Pilar García Pinacho
- Nº 32: "Recuerdo y desagravio a León Felipe". Mariano Turiel de Castro
- Nº 33: "El origen del hombre". María Almansa Bautista
- Nº 34: "Rosario Acuña: más allá de una estética feminista". Carmen Mejías Bonilla
- Nº 35: "Cervantes, el Quijote y Madrid". Fidel Revilla
- Nº 36: "Contando cuentos...". Enrique de Antonio
- Nº 37: "Cómo mejorar el rendimiento mental con una nutrición adecuada". Víctor López García
- Nº 38: "El Madrid de la Segunda República". Feliciano Páez Camino
- Nº 39: "Posibilidades de futuro de la Biotecnología". Alfredo Liébana Collado
- Nº 40: "Mujeres: del voto femenino a *Nada*". Carmen Mejías Bonilla
- Nº 41: "El Madrid de la posguerra". José Ángel García Ballesteros y Fidel Revilla González
- Nº 42: "Voces de gesta y su esteno en Madrid: Un antihéroe valleinclaniano en escena". Ana Isabel Ballesteros Dorado
- Nº 43: "Novela y Guerra Civil". María Jesús Garrido Calvillo
- Nº 44: "La Constitución republicana de 1931 y el sufragio femenino". Feliciano Páez-Camino
- Nº 45: "Educación y Ciudadanía". Aurora Ruiz González
- Nº 46: "Miguel Mihura y el teatro de su tiempo". Julián Moreiro

