

MIGUEL MIHURA Y SU TEATRO

LA referencia autobiográfica es esencial en la consideración del desarrollo del teatro de Miguel Mihura. La primera de sus obras, *Tres sombreros de copa*, fue escrita como distracción y pasatiempo, a raíz de una enfermedad que lo mantuvo encerrado casi tres años, y se inspira en un viaje que había realizado con una compañía en la que iban "un *ballet* de seis chicas vienesas, dos negros y una domadora de serpientes..." (1).

El resultado fue una obra "tan extraordinariamente nueva en su forma y en su procedimiento" que nadie se atrevió a estrenarla hasta que en 1952 pudo hacerlo Gustavo Pérez Puig con el T.E.U. de Madrid (2). De esa especial novedad el primer sorprendido es el propio autor, si hacemos caso de sus palabras: "Yo, con estas cosas, estaba despistadísimo. 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. Yo lloraba de emoción, muchas veces, viendo representar a

(1) MIGUEL MIHURA: "Introducción a *Tres sombreros de copa*", págs. 18-19. En *Teatro* de Miguel Mihura, Taurus Edic., Colecc. Primer Acto, Madrid, 1965. Indica también: "Aprendí apasionadamente, por verdadera vocación, todo lo que se puede aprender en el teatro. Lo único que no aprendí, porque no me interesaba aprenderlo, fue a escribir comedias. (...) Creo que mi verdadera vocación, y para lo que realmente estaba preparado, era para llevar y orientar un negocio teatral" (pág. 17).

(2) La larga historia del estreno puede verse con detalle en la "Introducción" de Mihura a su edición de *Tres sombreros de copa* y *Maribel y la extraña familia*. Clásicos Castalia, Madrid, 1977.



Valeriano León el *Es mi hombre*, de don Carlos Arniches. Y me moría de risa con las obras de Muñoz Seca, de García Álvarez y de Antonio Paso. 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" (3).

En los veinte años anteriores al estreno, Mihura colabora y dirige revistas de humor, funda *La Codorniz*, y su más continuada actividad gira en torno a la industria cinematográfica. Escribe también tres obras teatrales en colaboración (4). En 1951, sin embargo, se cansa del cine y piensa en volver al teatro: "Pero 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" (5). Si escribió *Tres sombreros de copa* para alejar su aburrimiento, decide ahora el regreso, utilizando la experiencia adquirida, por razones estrictamente pragmáticas que, como es lógico, condicionarán el proceso de creación.

A pesar de la separación temporal de *Tres sombreros de copa* y el resto de la producción de Mihura y a pesar también de la antipatía que su autor confiesa haberle tenido (6), hemos de prestar a aquella obra una primordial consideración. *Tres sombreros de copa* permite vislumbrar un modo de concebir el teatro y la vida, una estructura dramática y un desarrollo temático que Mihura sólo continúa parcialmente, no porque le parezcan insuficientes o envejecidos, sino porque serían gravosos en exceso al público al que

(3) "Introducción a *Tres sombreros de copa*", págs. 20-21.

(4) *¡Viva lo imposible! o el contable de estrellas*, con Joaquín Calvo Sotelo, estrenada en 1939; *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, con Tono, estrenada en 1943; y *El caso de la mujer asesinadita*, con Alvaro de Laiglesia, estrenada en 1946. Afirma Mihura que se valió de colaboradores porque "para mi pereza proverbial y para mis pocas ganas de escribir, necesitaba otra persona al lado que me animase y me ayudase en el trabajo", pág. 15, Intr. cit. Clásicos Castalia.

(5) Intr. cit. Clásicos Castalia, págs. 13-14.

(6) *Ibid.*, pág. 14.



después se dirige e inadecuados al fin que se propone. En este sentido habla con total acierto Ruiz Ramón de "una progresiva desviación y una renuncia a cuanto constituye —lenguaje, significación y situación— el universo dramático de su primera obra" (7).

Habría que añadir a esto, como elemento aparte pero de gran importancia, el valor de símbolo que en los años de postguerra tuvo el drama al que nos referimos. Como Monleón señala, "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" (8). Esta diferente perspectiva acrecienta el desfase en relación con las piezas posteriores.

Mihura ha insistido a lo largo de su vida en la afirmación de su libertad interior, de su personal rebelión y rechazo de todo aquello que no le satisfacía (9). Esta constante biográfica fue determinando, sin duda alguna, la configuración y el contenido de su primer drama. Es significativo que Ionesco iniciase un comentario a *Tres sombreros de copa* afirmando que "el humor es la libertad" (10). La clave del humor de Miguel Mihura se encuentra cabalmente ahí, en una pretensión deliberada de *no aceptar* como normales una serie de ideas establecidas y de pautas de conducta que a él nada le dicen y a las que se resiste de forma decidida. La destrucción del tópico lingüístico (11) y la ruptura con los lugares comunes de comportamiento obedecen a una misma actitud vital. El humorismo de Mihura responde a su peculiar visión del mundo y es, al mismo tiempo, un modo de expresión estética. Nos parece atinada la opinión de Llovet al afirmar que "el humor en Mihura se revela como un juicio. Un juicio negativo concerniente a una

(7) *Historia del teatro español. Siglo XX*. Edic. Cátedra, Madrid, 2.^a edic., 1975. Pág. 327.

(8) "La libertad de Miguel Mihura", pág. 44. En *Teatro* de Miguel Mihura, edic. cit.

(9) En una entrevista concedida a Pedro Rodríguez y publicada en el diario *Arriba* el 5 de noviembre de 1972, decía, por ejemplo: "Yo escogí mi libertad. (...) Yo soy un señor libre...". Son frases que señalan, prescindiendo o no de su contexto, una disposición reiteradamente mantenida por nuestro dramaturgo.

(10) "La desmixtificación por el humor negro", pág. 93. En *Teatro* de Miguel Mihura, edic. cit.

(11) Puede verse el artículo de Pedro Laín: "El humor de *La Codorniz*". En *La aventura de leer*, Edit. Espasa-Calpe, Colecc. Austral, n.º 1279, Madrid, 1956.



degradación de valores" (12). Pero, añadimos, el autor no intenta esa crítica racionalmente, sino que ésta se produce por contraste espontáneo al mostrarse en el juego escénico la debilidad y flaqueza de ese sistema axiológico y, potencialmente, la de cualquier otro sistema (13).

En el teatro de Mihura estructura y contenido tienen un planteamiento asistemático y variable. La coherencia interna es producto de una constante y anárquica decisión de afirmar su personalidad, su libertad interior, en cada momento bajo formas diferentes. Desde este punto de vista, es plenamente válida la afirmación de Monleón, quizá más limitada para él, de que Mihura es "un liberal absoluto" (14). A medida que, por exigencias no estrictamente dramáticas, tal libertad se restringe y se somete a medida, el teatro de Mihura pierde densidad y validez y gana aceptación (15). En líneas generales, el autor modera y reprime después lo que en *Tres sombreros de copa* podía parecer excesivo, continuando, con esta notable salvedad, bajo presupuestos semejantes.

Tres sombreros de copa expresa la colisión de esos dos mundos irreconciliables, por partir de concepciones y vivencias opuestas, de los que habla Doménech (16). Mihura acentúa de tal manera el contraste entre ambas y les da tal significado que sólo se salva la humanidad de Dionisio y Paula y

(12) "El humor en el teatro de Mihura", pág. 84. En *Teatro* de Miguel Mihura, edic. cit.

RAYMOND A. YOUNG, en su artículo "Sobre el humorismo de Miguel Mihura" (*Hispanófila*, n.º 36, mayo 1969), afirma: "En la mayoría de sus comedias emplea la misma técnica para obtener un efecto humorístico. Hay un tema de poca importancia, una acción poco plausible, e impresiones visuales extraordinarias. Introduce recursos cómicos sin relacionarse con la historia, pero que contribuyen al efecto general de humorismo en la comedia". No nos dice, sin embargo, cuál es la naturaleza de su humorismo ni siquiera en qué consiste esa repetida técnica.

(13) En el artículo antes citado escribía Ionesco: "El estilo "irracional" de estas obras puede desvelar, mucho mejor que el racionalismo formal o la dialéctica automática, las contradicciones del espíritu humano, la estupidez, el absurdo" (pág. 94).

(14) Art. cit., pág. 52.

(15) RICARDO DOMENECH, concluía así el artículo "*Tres sombreros de copa* o un esperanto cordial" (En *Teatro* de Miguel Mihura, pág. 102): "*Tres sombreros de copa*, escrita en 1932, nos hace pensar en lo que Miguel Mihura podría haber entregado a la escena, 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".

(16) *Ibíd.*, pág. 98.



su personal ansia de libertad. 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". 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 sus diferencias con Dionisio:

"DIONISIO. *Pero es que a lo mejor, por hacer esto, le regaña 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..."* (A. I) (17).

Paula y Dionisio quedan fuera del "coro absurdo y extraordinario" que forman los miembros de la compañía de Buby Barton y los extraños personajes de la ciudad (arquetípicamente denominados "El odioso señor", "El anciano militar", "El cazador astuto", "El romántico enamorado", "El guapo muchacho" y "El alegre explorador") en la disparatada fiesta que se improvisa en la habitación de Dionisio. Paula se niega a engañar al que cree malabarista, y que en realidad está pasando allí su última noche de soltero, y quiere encontrar 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

(17) Citamos por las siguientes ediciones: *Tres sombreros de copa*, edic. cit. de Miguel Mihura en Clásicos Castalia; *¡Sublime decisión!* en *Teatro Selecto* de Miguel Mihura, Edit. Escelicer, Madrid, 1967; *La bella Dorotea y Ninette y un señor de Murcia* en *Teatro* de Miguel Mihura, edic. cit.



ser los caballeros... Y, sin embargo, hay que vivir con la gente, porque si no una no podría beber nunca champaña, ni llevar lindas pulseras en los brazos... ¡Y el champaña es hermoso... y las pulseras llenan siempre los brazos de alegría!... Además es necesario divertirse... Es muy triste estar sola... Las muchachas como yo se mueren de tristeza en las habitaciones de estos hoteles... Es preciso que usted y yo seamos buenos amigos... ¿Quieres que nos hablemos de tú...?" (A. II).

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", 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..." (A. III).

Poco después hay un diálogo que evidencia la imposibilidad de que su aspiración llegue a feliz término porque en realidad sólo los une el vago rechazo de su actual situación, que les parece inaguantable, pero a la que no se sobreponen porque no terminan de quererlo. Y eso que no llega a trascenderse el nivel individual ni se toman en consideración las determinaciones o circunstancias que socialmente los condicionan:

"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..." (A. III).

En *Tres sombreros de copa* Mihura pone a la vista su escéptica actitud en un tercer plano (frente a Buby y a la sociedad burguesa provinciana, pero también frente a Paula y Dionisio) y da a la obra un final que ronda



lo trágico por la crudeza de su abrupta solución: una simple despedida con la mano, "el alegre grito de la pista", los sombreros al aire y la desaparición de Dionisio camino de la iglesia. Esa larga noche ha sido un simple y doloroso paréntesis.

En los posteriores, el modelo del primer drama se encuentra más o menos desdibujado, pero suele estar presente. Hemos escogido dos, cronológicamente distantes, que ejemplifican la combinación entre el sistema dramático iniciado en *Tres sombreros de copa* y los nuevos deseos del autor. En ambos se echa de ver la rebeldía interior y la voluntad de no someterse de los personajes protagonistas. Podríamos referirnos a otras obras en un sentido semejante, como *Mi adorado Juan* (1956) o *Maribel y la extraña familia* (1959), en la que, de una forma ambigua pero decidida, Marcelino adopta una resolución en abierta contradicción con el pensamiento común o "normal"; pero las elegidas permiten advertir de modo singular la huella de *Tres sombreros de copa* y son, por tanto, especialmente valiosas.

¡Sublime decisión!, estrenada en 1955, se sitúa en el Madrid de finales del siglo XIX, en una sociedad, hábilmente caricaturizada en su ridiculez, que relega a la mujer a un papel secundario y meramente doméstico. Florita, la protagonista, se niega a esa exclusiva posibilidad ("¿Pero es que una mujer no tiene más solución para poder vivir que encontrar un novio y casarse?" (A. I)) y pretende trabajar como funcionaria en un Ministerio. Todos piensan que está loca y que tal experiencia es absolutamente impensable, como lo expresa una breve y medida conversación entre los que serán sus jefes en la oficina:

"CLAUDIO. *La señorita en cuestión es hija de un pobre cesante que no tiene dónde caerse muerto, y quiere este empleo para ganarse el pan honradamente y alimentar a su familia...*

HERNANDEZ. *¡Pues que se case!*

CLAUDIO. *No tiene novio...*

HERNANDEZ. *¡Pues que lo busque!*

CLAUDIO. *No le sale.*

HERNANDEZ. *¡Pues que se muera!...*

CLAUDIO. *¡No quiere morirse...!*

HERNANDEZ. *Bueno, bueno; entonces siga usted..."* (A. II).



Lo que pudo servir para realizar, siquiera de modo indirecto, el análisis crítico de una realidad injustamente opresiva y discriminatoria para la mujer, dentro de una concepción social y política no menos disparatada, se queda en una experiencia episódica y superficial cuyo fracaso es independiente de la voluntad de Florita: "No te culpo a ti, sino a nosotros mismos, en los que me incluyo. No eres tú, sino tu presencia, tu perfume..., ¡todo lo que yo me temía...! Digan lo que digan en el extranjero, una mujer no podrá trabajar nunca al lado de unos hombres. La prueba que pretendíamos hacer no ha salido bien y yo soy el primero en lamentarlo. Por lo tanto, sólo queda una solución. Que te marches..." (A. II). El tiempo pasado desde que Mihura comenzó a escribir y los graves sucesos que entre tanto han tenido lugar no han hecho cambiar al autor la postura individual e insolidaria que señalamos.

Los notables aciertos de *¡Sublime decisión!* pertenecen al campo de la estructuración dramática y son aislados, sin llegar a lograr un conjunto coherente de principio a fin. Uno de los momentos más conseguidos de la obra es el inicial, con los diálogos simultáneos de tres parejas en los que nada se entiende. La rapidez al hablar, el tono chillón y el contenido de las conversaciones ponen un punto de afilada ironía que hace pensar en *Tres sombreros de copa*. Debemos también recordar al respecto la visita de los dos pretendientes (A. I); la llegada de Florita, acompañada de su familia, a la oficina (A. II); y la conversación con Valentina y doña Rosa (A. III).

Todo el acto tercero evidencia los más negativos aspectos del compromiso autor-público. Florita, una vez despedida, parece someterse a lo que de ella piden y dice a su pretendiente: "Aquello mío de ir a la oficina fue una chiquillada, en la que no he vuelto a pensar. Lo que tiene que hacer una mujer es dejarse de tonterías y de expedientes y de aparatos y casarse en seguida, ¿verdad, Pablo?". Nos encontramos ante una situación ambivalente, pareja a la final de Dionisio y Paula. Pero una serie de acontecimientos, que se siguen con pasmosa rapidez, la conducen a dirigir un "Negociado de señoritas" creado a su medida, solución convencional potenciada en su falsedad por las acciones que la acompañan.

Como en *Tres sombreros de copa*, *¡Sublime decisión!*, *Mi adorado Juan*, *Maribel y la extraña familia* o, posteriormente, en *Ninette y un señor de Murcia*, también en *La bella Dorotea*, estrenada en 1963, es el matrimonio un elemento clave que determina la acción de los protagonistas. Comienza



la obra con una discusión sobre el casamiento en la que el punto de vista de sus amigas se enfrenta con el de Dorotea, que no acepta someterse a él como única salida (18). Todo, en definitiva, "porque soy rebelde. Porque tomo a broma lo que vosotras tomáis en serio. (...) Y porque me importa un pito el pueblo entero" (A.I. C.I.).

La rebeldía de Dorotea tiene ocasión de exteriorizarse inmediatamente porque su novio la abandona poco antes de la ceremonia de la boda: "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. Avisar al cura, que no se vaya. Que me esperen todos que en seguida iré..." (A.I. C.I.). Este gesto, totalmente inútil pero lleno de significado personal, es ejemplificación perfecta de la voluntad de ser libres a su manera de determinados personajes del teatro de Mihura, en abierta correlación con los deseos de su creador. La indecisión de Paula y Dionisio ha llegado a convertirse en declarada voluntad. Pero, por tratarse de una resolución que no trasciende lo individual (19), el mero paso del tiempo puede con ella: "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..." (A.I. C.II.).

La solución para el "uniforme" de novia de Dorotea, que aparece con un personaje vestido "de chaqué y sombrero de copa", está llena de inge-

(18) Es curiosa la repetida alusión a la edad como causa de decisiones o actitudes. Dorotea afirma: "Yo tenía ganas de casarme a los diecinueve años, como todo el mundo. Pero ya, a los veinticinco cumplidos, ésto del casorio me parece una lata..." (A.I. C.I.); en *Tres Sombreros de copa* dice Dionisio: "Yo me casaba porque todos se casan siempre a los veintisiete años..." (A. III); y en *Ninette y un señor de Murcia* afirma la protagonista: "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" (A. II).

(19) Una amiga dice a Dorotea: "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" (A.I. C. I.). El haber estado en el extranjero es un simbólico lugar común de Mihura. "El odioso señor" presume en *Tres sombreros de copa* de sus viajes a Niza (A. II) y Claudio avisa en *¡Sublime decisión!*: "Nuestro Director General, que es un hombre de ideas avanzadas, y que una vez estuvo en Londres..." (A. II). En las comedias de Ninette no puede ser más evidente.



nio y hay situaciones que traen a la memoria las acciones y los diálogos distorsionados del drama de 1932, como el arranque del cuadro segundo del primer acto, cuando Juan y Dorotea se ven por primera vez, o la llegada de José a la estación:

"DOROTEA. *Buenas noches, señor...*

JOSE. *¿Es ésta la estación?*

DOROTEA. *La cantina de la estación.*

JOSE. *¿Y sabe usted si tardará mucho en pasar el tren?*

DOROTEA. *¿Qué tren?*

JOSE. *No sé. Cualquiera. Uno... Un tren... El primero que pase.*

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

JOSE. (Ilusionado) *¿Es posible?*

DOROTEA. *Sí, señor. Al menos es su hora.*

JOSE. *Nunca creí llegar con tanta oportunidad...*

DOROTEA. *Pero el exprés no se detiene aquí... Pasa de largo, como tantos otros...*

JOSE. *¡Mejor!*

DOROTEA. *¿Por qué mejor?*

JOSE. *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."* (A.II. C.I).

Sin embargo, los futuros espectadores, a los que no se debe irritar, condicionan también el desenlace de *La bella Dorotea*. Una acción confusa, en ocasiones con un tono casi policíaco, hace posible que todo termine bien, que el marido de Dorotea no se marche, y que la calle Real, con cuanto representa, siga como estaba. La misma Dorotea (¿la misma?) está destruyendo su personalidad al afirmar: "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 tí y seguirte adonde fuera y luchar y gritar para retenerte..." (A. II. C.II). La evolución lógica de la acción dramática se ve así impedida y guiada por otros caminos (20), porque la necesidad de un desenlace feliz ha vencido cualquier otra consideración.

(20) Se advierte incluso una excesiva dosis de ternura sin otra función dramática que la de conseguir un producto más aceptable para el público: "Por eso quiero que



También para nosotros es Mihura “el más importante dramaturgo del teatro de humor español contemporáneo” (21), pero, admitida su primacía, hay que señalar la falta de desarrollo de las posibilidades internas, temáticas y estructurales, de su teatro por una autocensura impuesta con vistas al éxito ante el público. Miguel Mihura subordina las obras a su particular talento y a su circunstancia biográfica hasta el punto de que en la citada entrevista de 1972 ponía término (por desgracia después definitivo) a su producción con estas palabras: “Yo no pienso trabajar, de momento, vamos. Mi idea es jubilarme. Estrené mi última obra en el sesenta y ocho, y comprendí que me aburría de una manera horrorosa. Me aburría escribirla, los ensayos, los actores, el público del estreno; que me aburrían las críticas (...). individual que le llevó a crear un drama “casi de vanguardia” y profunda-Y llevo cuatro años sin escribir nada”. De manera que la misma actitud in-mente distinto le condujo años después a un planteamiento opuesto y, finalmente, al abandono del teatro.

me perdones esa desconfianza mía que me hizo dudar de tí, 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).

(21) F. RUIZ RAMON: *Historia del teatro español. Siglo XX*, pág. 335.

