

## Sobre «*Maribel y la extraña familia*»

Miguel MIHURA <sup>1</sup>

### RESUMEN

Mihura, autor teatral español de gran talento, recuerda aquí las circunstancias en las que creó la comedia *Maribel y la extraña familia*. Desvela sus modos de captar rasgos cómicos de la realidad, para luego plantear situaciones de las que surge casi espontáneamente la escritura del texto teatral completo. Describe diversos mecanismos de creación completamente originales.

**PALABRAS CLAVE:** teatro español, comedia, escritura de obra de teatro, creación literaria, situación humorística, improvisación creativa.

### ABSTRACT

Mihura, Spanish greatly talented writer, remembers here the details of his literary creation of the comedy *Maribel and the strange family*. He shows how he caught comic aspects of reality, to develop situations nearly spontane-

---

<sup>1</sup> Miguel MIHURA nació en Madrid en 1905. Su padre era actor, autor y empresario teatral. Estudió bachillerato, idiomas, dibujo, pintura y música. Publicó historietas y chistes ilustrados por él mismo en varios periódicos. En 1942 fundó *La codorniz*, que dirigió hasta 1946. Murió en Madrid en 1977. En 1932 publicó su comedia más importante: *Tres sombreros de copa*, pero nadie se atrevió a estrenarla hasta veinte años después por miedo a perder dinero con una obra que rompía con los esquemas tradicionales. Escribió guiones para el cine, como el de la película *Bienvenido, Mister Marshall* y otras comedias como: *Maribel y la extraña familia*; *A media luz los tres*; *El señor vestido de violeta*; *Sublime decisión*; *Mi adorado Juan*; *Carlota*; *Melocotón en almíbar*.

ously and the whole theatrical text. He describes different creativity methods completely original.

Mihura, grand talent espagnol, nous rappelle ici les circonstances de la création littéraire de son chef-d'œuvre *Maribel et l'étrange famille*. Il découvre ses mécanismes pour la captation des aspects comiques de la réalité et comment à partir de ces aspects spontanément se développe l'écriture du texte théâtral complet. Il décrit divers procédés créatifs complètement originaux.

KEY WORDS: Spanish theatre, comedy, drama writting, literary creation, humor situation, creative imporvisation.

### SOBRE «MARIBEL Y LA EXTRAÑA FAMILIA»

En el año 1956 proyecté un negocio teatral a base de una pareja de actores argentinos —marido y mujer— que actuaban con gran éxito en Madrid. Para la formación que pensaba hacer necesitaba otra actriz con acento más o menos sudamericano para que no hubiese disonancias con la pareja argentina.

Mi agente buscó en sus archivos y me enseñó la fotografía de una actriz vocacional venezolana que vivía en París y que, por la edad y el físico me pareció bien para el papel que debía encomendarle.

Se le escribió dándole cuenta del proyecto y, sin más, se presentó en Madrid. Tuve una entrevista con ella en el bar del Hotel Palace, donde se hospedaba y hablamos un buen rato de mi proyecto, de los suyos, y de otras cosas en general. Era culta, tenía clase, vestía bien, y parecía estar en una bonísima situación económica. Y tenía —además de un «Mercedes», con el que había venido a Madrid— una gran afición al teatro. Lo único malo era que había estudiado arte dramático en Nueva York, París y Londres y que le gustaba *Medea*.

—Bueno —pensé—. Pero estos son pequeños defectos que a la larga siempre tienen arreglo.

Esta actriz intelectual era Maritza CABALLERO.

El proyecto mío, por diversas causas, no se llevó a cabo y ella se quedó ya en Madrid. Nos vimos un par de veces más y al cabo del tiempo me pidió autorización —que le di— para llevar en su repertorio *Tres sombreros de copa* en una larga gira que pensaba hacer por toda España con una compañía que estaba formando.

Pasado un año me pidió una nueva autorización para presentarse en el Teatro de la Comedia de Madrid con mi obra y surgió el incidente que ya he ex-

plicado en el capítulo anterior dedicado a *Tres sombreros de copa*. Como mujer educada, fina y con clase encajó el golpe con docilidad y respeto y el asunto terminó haciéndonos muy buenos amigos.

Nos seguíamos viendo de vez en cuando y la primavera del 58 me pidió tímidamente que le escribiese una comedia. Lo de todas. La gracia de siempre. En aquella época me pedían comedias como si fuesen cigarrillos. Me explicó muy ilusionada que estaba haciendo gestiones para quedarse con un teatro en Madrid y que nada en el mundo le podría causar más entusiasmo que debutar con una obra mía.

No le dije que sí ni que no. Cambié de conversación. Pero una vez ya solo me puse a reflexionar y comprendí que como hombre de bien le debía una compensación por haber llevado *Tres sombreros de copa* por provincias jugándose la cara y el dinero. Y por los disgustos y los gastos «extras» que le había ocasionado al pretender presentarse en la *Comedia* con la misma obra, que no estaba a mi gusto.

Por otra parte llevaba ya seis obras seguidas escritas a la medida de sus intérpretes y estaba ya un poco harto de este sistema de alta costura.

Esto de escribir obras a la medida fatiga un poco y le quita a uno inspiración y libertad de movimientos. Por un lado el trabajo es más fácil porque al tener ya un maniquí y saber sus virtudes y sus defectos no queda más que hacerle la ropa y vestirla. Pero por más que se cambien el color de las telas y se modifiquen las formas del vestido, el maniquí siempre es el mismo y el autor termina por repetirse. Y, además, en estas obras a la medida sólo puede lucirse el actor o la actriz a quienes va destinada y generalmente no admiten que haya otros papeles buenos para que se luzcan los demás.

Después de *A media luz los tres*, que la escribí sin pensar en nadie y la prueba es que lo mismo le iba a FERNÁN-GÓMEZ que a Conchita MONTES, escribí *El caso del señor vestido de violeta* por encargo y a la medida de FERNÁN-GÓMEZ. Y del mismo modo ¡*Sublime decisión!*, *La canasta*, *Carlota* y *Melocotón en almíbar* para Isabel GARCÉS. Igual que escribí *Mi adorado Juan* por encargo y a la medida de Alberto CLOSAS.

Con Maritza no había problemas de escribir una obra a la medida puesto que no sabía su valía. La había visto solamente en su interpretación de *Tres sombreros de copa* y esto no era bastante para juzgar su cuerda. Lo único que hacía falta era escribir una pieza en la que una actriz tuviese un papel lucido, y esto para mí no era difícil puesto que los papeles de mujer siempre han sido mi especialidad.

Así es que le dije a Maritza que le escribiría la obra siempre que me diese un mes de plazo para ver si se me ocurría algún tema.

Y me puse a pensar en alguno sin que se me ocurriese absolutamente nada, como en mí es frecuente, y que no me extrañó en absoluto. Idear una come-

dia, crear una situación es para mí lo único difícil. Escribirla, en cambio, es un juego de niños. Por eso casi siempre empiezo a escribir sin tener completo un argumento.

Recordé entonces que hacía tiempo tenía dos ideas apuntadas en un cuaderno, más o menos autobiográficas, como ocurre siempre en mi teatro, y que madurándolas un poco quizá pudieran servir para escribir dos obras. Y una de ellas podría ser la de Maritza.

En cierta ocasión que llevé una golfita a mi piso de soltero —puesto que yo soy verdaderamente soltero y vivía en un verdadero piso— la chica me preguntó en el ascensor:

—Vivirás solo, ¿no?

Porque estas chicas temen que estos pisos sean algo así como picaderos — que los franceses llaman *garçonnière*— en donde se reúnen amigos con lo que siempre pueden surgir problemas.

Y a la pregunta de la golfita le contesté gastándole una broma:

—No. No vivo solo. Vivo con mi tía.

Y la chica se echó a reír.

Con lo que mi apunte en el cuaderno decía así: «Un señor cita en su casa a una putita que conoce en un bar. La chica va al piso a cumplir con su obligación y resulta que de repente el señor le presenta a su madre y a su tía.»

Y nada más.

El lector no debe extrañarse que con tan poca cosa se pueda pensar en escribir un espectáculo de cerca de dos horas de duración, pero, como ya he apuntado antes, yo las he escrito con ideas menos extensas y brillantes.

Y la otra «idea» que tenía apuntada en el mismo cuaderno decía así: «Un señor que le tiene puesto un piso a una amiguita y se cansa de ella y la quiere dejar. Pero ella inventa varios trucos para que no la deje.»

Sin embargo ninguna de las dos ideas me acababan de convencer y decidí pensar otro argumento más completo para que al escribirlo no me costase tanto trabajo. Y le dije a Maritza:

—Yo me voy el mes de junio, como todos los años, a San Juan de Luz. Allí pensaré la obra y a primeros de julio estaré aquí de vuelta. Como supongo que ya tendré la idea, firmas el contrato con el teatro y debutamos en septiembre.

—Pero ¿y si no se te ocurre la idea?

—Entonces debutas con *Medea*, que tanto te gusta.

En San Juan de Luz no se me ocurría nada por más vueltas que le daba a la cabeza y volví a pensar como recurso en las dos ideas que ya tenía.

Y una noche, cenando con uno de mis mejores amigos, el crítico de cine Alfonso Sánchez, le di cuenta de mis problemas y le conté mis dos argumentos.

Se quedó un poco asombrado de lo breves que resultaban.

—Pero ¿no tienes nada más pensado?

—No. Nada más. ¿Cuál te parece el mejor?

—Pues así, al pronto, no sé qué decirte. Yo creo que da igual uno que otro. Pero empieza por el primero que me has contado y así, al menos, te ahorras un nuevo quebradero de cabeza.

Había elegido *Maribel*. (1)

Cuando llegué a Madrid le conté a Maritza la idea, ya un poco ampliada aunque no demasiado. Porque si al empezar una obra yo supiese todo lo que va a suceder en ella e incluso tuviese previsto el desenlace, yo me aburriría escribiendo mucho más de lo que me aburro con este sistema que empleo. El no saber nunca lo que va a pasar, el sorprenderme a mí mismo cuando ocurre algo que yo no esperaba, es lo único que encuentro divertido en este oficio. Y creo que si mi teatro tiene algún valor es porque estas sorpresas que yo me llevo, son las mismas que se lleva el público. Sorpresas siempre espontáneas, auténticas, verdaderas, posibles y nunca calculadas o forzadas.

Maritza, aunque recelosa por lo poco que le contaba de la obra, se puso muy contenta y me dijo que me pusiera a escribir en seguida mientras ella se dedicaba a hacer las gestiones necesarias con el teatro.

Durante un par de días maduré un poco más el primer acto. Siempre he rehuido esas obras con antecedentes en las que hay que explicar una historia pasada o qué problemas tienen los personajes que van a salir a escena. Prefiero que los personajes se presenten ellos mismos. Pero tal como yo tenía pensada la entrada de Marcelino y Maribel, los antecedentes me eran necesarios. Y entonces se me ocurrió la idea de la visita alquilada, a la que se paga una cantidad, con lo cual las viejas —además de presentarse ellas mismas— podían explicar todo lo que quisieran, ya que al mismo tiempo había situación y sorpresa final.

En quince días —trabajando de seis a nueve de la tarde, porque si trabajo más me canso, terminé el primer acto. Como es mi costumbre ya había hecho un boceto del decorado. Puerta a la izquierda. Puerta al fondo que da al recibimiento y al resto de las habitaciones. Y mirador a la derecha con la cotorra y los pájaros. Y en el mismo boceto había situado los muebles necesarios para saber ya dónde estarían colocados los personajes. Esto, después, siempre me facilitaba la puesta en escena pues mientras escribo sé dónde van a estar situados los actores y cómo se va a desarrollar la acción.

Con el otro asunto, tres años más tarde, escribí *Las entretenidas* que se estrenó con gran éxito en el Teatro de la Comedia de Madrid y después recorrió toda España y la América de habla española, con el mismo resultado.

Le leí el acto a Maritza, a la que le pareció muy bien, y le encargué el decorado a Sigfrido BURMAN, ateniéndose a mi boceto. También pensamos en los posibles actores y actrices que podrían contratarse para este primer acto y se dio el original a una copista para que hiciese los ejemplares necesarios.

A todo esto era el 30 de julio, y como andábamos bastante escasos de tiempo, el 4 de agosto empecé el segundo acto. A la mitad tuve un bache, me atranqué y no sabía por dónde tirar. Y de repente me acordé del boceto del decorado que había hecho y en el que figuraba una puerta a la izquierda que le encargué a Burman que fuese practicable. Esta puerta —que ya había olvidado— no había sido utilizada ni en el primer acto ni en lo que llevaba escrito del segundo. Y entonces se me ocurrió sacar por ella un nuevo personaje: el administrador. Este personaje me dio la clave para terminar en pocos días el segundo acto. Este segundo acto que, como se ve, fui improvisando mientras escribía inventando nuevas situaciones, nuevas sugerencias y creando galerías subterráneas y misteriosas por si me servían para posibles soluciones.

Y comprometiéndome seriamente con la frase final de doña Paula que dice: «Tengo entendido que es muy hermoso... Y además tiene un bonito nombre... Le llaman “el lago de las niñas malas”...»

¿Por qué el lago de las niñas malas? ¿A qué venía eso? ¿En qué lío me había metido? La frase era bonita. El final del acto resultaba perfecto e inquietante. ¿Pero qué podía inventar yo para justificar eso del lago de las niñas malas? La verdad es que no tenía ni idea. Yo mismo, tontamente, me había metido en un tremendo laberinto.

Esta es mi manera de trabajar y no lo sé hacer de otra manera. Sin red. Con peligro. Y al terminarlo, el 15 del mismo mes, me di cuenta que el tercer acto debía transcurrir en la fábrica de Marcelino y le encargué a Burman otro decorado, sin la puerta secreta, truco que se me ocurrió mientras escribía.

Y con mi supervisión se fue contratando a la compañía, no sin dificultades, pues ya teníamos a casi todos los actores, menos a la pareja que en el primer acto hacía de visita.

Estos papeles no tenían dificultad. Apenas hablaban. Pero por eso, justamente, es por lo que quería que tuviesen cara de «visita», pues parece que no pero hay personas que tienen cara de «visita» —aunque no estén de visita— y otros que no la tienen aunque lo estén.

El representante hacía desfilar ante mí una serie de parejas de actores de la edad aproximada a la que yo quería, pero sin tener cara de «visita». La tenían de tertulia de café, de chismosos, de solitarios, de espectadores de cine, pero no de visita.

—¡Qué me traigan otros! ¡Estos no tienen cara de visita!

Y al fin cayó por allí una pareja como yo deseaba. Con cara de escuchar atentamente, pero sin importarle demasiado, todo lo que se les dice.

Y el día 29 de agosto, sin tener idea de lo que iba a suceder en el acto tercero empecé a ensayar y montar por las tardes los dos primeros actos, mientras por las mañanas —saltándome mis costumbres de horarios de trabajo—

escribía el acto que me faltaba. El más difícil. Y el que tenía que escribir más rápidamente pues la fecha de estreno se nos echaba encima.

Mientras tanto, en la calle, en el mundillo teatral, los comentarios eran pintorescos. Nadie se explicaba, que yo, que por aquella época tenía a mi disposición todos los teatros y todas las compañías más importantes, estrenase una obra en el Teatro Beatriz, un teatro muy mono, pero muy difícil de animar, ya que de vez en cuando daban temporadas de cine, con lo que despistaban al público. Y además de las dificultades del teatro, llevase de protagonista a una actriz virtualmente desconocida por lo que me jugaba la suerte de la comedia con estos dos factores contrarios. Aparte de otras cosas, se habló de que Maritza me había dado una buena cantidad de dinero para que le escribiese la obra. Tuve que desmentir tales rumores y bulos, que no eran ciertos. Y que me estimulaban aún más para conseguir una obra de éxito.

Y con mucha dificultad escribí el tercer acto, que no me gustó nada. Se lo leí a Maritza y a mi hermano Jerónimo que estuvieron de acuerdo conmigo. El acto tercero bajaba mucho con respecto a los anteriores.

—Hay que romperlo —dije.

—Pero ¿no lo puedes arreglar? —preguntó Maritza.

—No. Esto no tiene arreglo. Debo escribir un acto tercero completamente diferente.

Quedamos desolados. Según contrato firmado con el teatro debíamos debutar en una fecha exacta. Creo recordar que hacia el 20 de septiembre. Estábamos a 14. La compañía ya se sabía perfectamente los dos primeros actos que yo había puesto en escena con todo lujo de detalles para entretenerlos mientras me llegaba la inspiración. En el teatro, mi primera actriz y empresaria de Compañía, los actores y las actrices y por supuesto la empresa del local estaban bastante asustados. Debo confesar que yo también. El gasto estaba hecho. Los decorados terminados. Los contratos con los actores. Los anticipos. La ropa. Todo esto significaba mucho dinero y el responsable de que se perdiera era sólo yo. Y a mí no se me ocurría el tercer acto.

Me llamó Maritza por teléfono.

—¿Qué haces?

—Intento trabajar.

—Déjalo. Y vamos por ahí a cualquier parte para entretenernos.

Nos fuimos al cabaret *Casablanca*. Hablamos de todo menos de la obra. Nuestro miedo nos hacía rehuir este tema tan desolador. Al cabo de un par de horas la dejé en su casa. Y con una sonrisa se despidió:

—No te preocupes. Ya te saldrá. Y arreglaremos el retraso de algún modo.

Y efectivamente me salió aquella misma noche, después de estas horas en *Casablanca* que me despejaron la cabeza.

El motivo de haber fallado mi tercer acto, escrito, además con esfuerzo, radicaba en dos hechos bien simples. En primer lugar el cambio de decorado, que siempre desconcierta cuando se ha acostumbrado uno a un ambiente, a un clima, a una atmósfera bien definida. Y en segundo lugar, el más importante, es que tal como lo había escrito, no volvían a salir a escena las tres *cabecitas locas* ni las dos viejas.

Y estos cinco personajes, que yo había empezado a escribir como tipos episódicos, durante los ensayos habían ido tomando tanta vida, tal fuerza cómica y humana, tal sinceridad, que era imposible dejarlos fuera en el último acto.

A partir de mi cuarto estreno, nunca he tenido por costumbre escribir la obra completa antes de ponerme a ensayar los primeros actos. Por un lado creo que tener la obra completamente terminada me da mala suerte. Y por otro, como también es mi costumbre dirigir mis propias comedias, durante los ensayos rectifico, quito y pongo, añado o corto, y si una actriz o un actor están bien en los actos primeros me las arreglo para que salgan también en el tercero aunque no haya necesidad. Pero si están mal, sin piedad ninguna, ideo cualquier cosa para que no vuelvan a salir a escena.

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 mismo se las arreglen.

En esta ocasión, con las prisas, no me había dejado guiar por ellos y éste fue mi error.

Llamé a Maritza y le dije:

—Ya está todo solucionado. Puedes anunciar el estreno para el día veintinueve.

Me puse a escribir como un loco por la mañana, por la tarde y por la noche. Sin saber dónde iba a ir a parar, pero en plena inspiración. De mi pluma iban fluyendo, como si me dictasen, palabras, situaciones y sorpresas. Mientras escribía se me ocurrió el truco de la puerta secreta —que lo mismo que a mí hizo gracia al público— y hasta la justificación de esa puerta. En cuatro días terminé el nuevo tercer acto. En otros cuatro lo ensayé y lo puse en escena. Y la obra se estrenó el 29 de septiembre, que es el día de mi santo.

Fue uno de mis mayores éxitos de público, de crítica y de permanencia en el 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. Se le concedió el Premio Nacional de Teatro. Se hizo una película con la obra. Me llamaron de Bruselas para estrenarla en francés bajo mi dirección. Y en el Théâtre de Pôche donde se representó y cuyos estrenos estaban siempre programados para

quince días —así ocurrió con *Tres sombreros de copa* dos años antes— *Maribel* duró un año, alternándola de vez en cuando con otras comedias ya comprometidas.

Era una comedia que me había salido con una exactitud cronométrica, y sin ninguna pieza que fallase. El público se reía, se emocionaba, se intrigaba siempre en aquellas escenas en que se tenían que reír, que intrigar y que emocionar. Lo mismo en Madrid que en Bilbao. Lo mismo en el Este que en el Oeste. Lo mismo en el Norte que en el Sur. Lo mismo en España que en Bélgica y que en todos los países —doce o catorce— en que se empezó a representar. Igual el público de butacas que de palcos o de anfiteatros. Lo mismo los ricos que los pobres.

Creo firmemente que *Maribel* ha sido mi obra más conseguida. Yo, al menos, estoy muy contento de haber escrito esta comedia.

MIHURA, Miguel: *Tres sombreros de copa y Maribel y la extraña familia*. Edición de Miguel Mihura. Madrid, Editorial Castalia, 1987. (Tercera edición), 1987, pp. 44-53.