

FARRIS ANDERSON:
*El metateatro de Miguel
Mihura: Tres sombreros
de copa*



Resumen: Nacido en 1905 y fallecido en 1977, Miguel Mihura pertenece a esa generación de escritores españoles cuya trayectoria fue interrumpida por la Guerra Civil y deformada por las condiciones que la siguieron. Es autor o coautor de veintitrés comedias, y se suele considerar como el dramaturgo cómico más importante de su generación. La clave de su genio teatral es su visión de un mundo totalmente teatralizado, un mundo en que la realidad ha sido devorada por sus imitaciones. En sus mejores obras capta esta visión en un teatro que se alimenta del teatro: es decir, en metateatro. En *Tres sombreros de copa* (1932), su primera obra y también su más importante, Mihura utiliza numerosos recursos teatrales para crear una densidad metateatral extraordinaria. Nos presenta un mundo totalmente absurdo e inauténtico, un mundo que nos hace reír pero también nos inquieta porque la realidad ha desaparecido bajo una avalancha de juegos, disparates y fórmulas caducas. Con esta visión Mihura se coloca dentro de la tradición absurdista del teatro moderno y presenta un claro parentesco con Valle-Inclán, Ionesco, Charlot, y el primitivo cine americano.

Palabras clave: Mihura, Teatro español, Metateatro, Teatro del Absurdo, Primitivo cine americano.

Abstract: Miguel Mihura Santos (1905-1977) belongs to that generation of Spanish playwrights whose development was frustrated by the Spanish Civil War (1936-39) and the repressive conditions that followed it. He is the author or co-author of 23 plays and is generally considered the most important comic playwright of his generation. The key to his theatrical genius is his vision of a world in which all reality has been transformed into theatre, a world in which reality has been devoured by its imitations. In his best plays Mihura captures this vision in a theatre that feeds on theatre: i.e., metatheatre. In his signature work, *Tres sombreros de copa* (Three Top Hats, 1932), Mihura brilliantly makes use of numerous theatrical devices to create a metatheatrical density unequalled in the modern Spanish theatre. In this hilarious but chilling portrait of a world writhing in absurdity and inauthenticity, Mihura places himself squarely in the modern theatre's Absurdist current and invites comparisons to Valle-Inclán, Ionesco, Chaplin, and early Hollywood.

Keywords: Mihura, Spanish theatre, Metatheatre, Theatre of the Absurd, Early American cinema.

EL METATEATRO DE MIGUEL MIHURA: TRES SOMBREROS DE COPA

FARRIS ANDERSON

University of Washington, Seattle

Fecha de recibido: 21/01/2013

Fecha de aceptado: 18/02/2013

73

Nacido en 1905 y fallecido en 1977, Miguel Mihura pertenece a esa generación de escritores españoles cuya trayectoria fue interrumpida por la Guerra Civil y deformada por las condiciones que la siguieron. Autor o coautor de veintitrés comedias, estrenadas entre 1939 y 1968, Mihura se destaca de la mediocridad general del teatro comercial de su época. Indudablemente hace sus concesiones a la galería, sobre todo a partir de 1950, como la crítica ha señalado con insistencia, y el mismo Mihura ha reconocido (“Introducción”). Aun así, el teatro de Mihura es superior a la masa de comedias de otros autores que alimentan la industria teatral en los años de Franco.

Esta superioridad descansa sobre dos bases, muy relacionadas entre sí. La primera es el humorismo muy especial de Mihura: su fina intuición de las limitaciones del lenguaje y las ortodoxias, y de lo que tiene la vida de absurda, incongruente e irracional. Este humorismo que se da a conocer en *La codorniz*, revista de humor que Mihura funda en 1941, luego pasa a ser elemento esencial de su teatro. Este sentido del humor coloca a Mihura plenamente dentro de una corriente de humor absurdista que incluye a Valle-Inclán, Arniches, Jardiel Poncea y Ionesco, entre otros.

El segundo motivo de la importancia de Mihura como comediógrafo es su inteligencia teatral. Mihura es todo un hombre de teatro, no sólo un autor de comedias. Escribe con una comprensión profunda e intuitiva de los mecanismos de la escena. Lo que es más, comprende el teatro como metáfora de la vida. El teatro es, para Mihura, el vehículo de una visión vital. Por lo tanto sus obras se caracterizan por esa densidad teatral que exhibe la obra de los verdaderos dramaturgos de todas las épocas.

La tendencia de Mihura a entender la vida como teatro viene de la infancia, cuando como hijo de actor, vive rodeado de teatro, empapado de teatro. No es nada extraño que para Mihura la vida tenga una estructura esencialmente teatral: “Creo que en la vida hay dos clases de personas: los espectadores y los actores. Los que pagan por ver y los que cobran por dejarse ver. El león y los que detrás de la reja forman corro mirando al león. Y yo siempre, del grupo, el que me ha parecido más listo ha sido el león” (“Introducción a Tres sombreros” 10).

En toda la obra de Mihura se aprecia esta concepción de la vida gobernada por una estructura teatral. Para Mihura la vida es precisamente la tensión entre espectáculo y espectador, representación y observación, juego y análisis. La densidad teatral de su obra es producto natural de esta visión. La formación vital de Mihura le inculcó la noción de que el teatro era la única forma de vida posible, o al menos la única normal. Como él mismo afirma en 1943: “Yo no comprendía que se pudiera vivir otra vida que la del teatro...” (“Introducción a Tres sombreros” 12). No es extraño, entonces, que en su teatro la vida se configure como una serie de ejercicios teatrales.

La primera obra de teatro que escribe Mihura es *Tres sombreros de copa*. La creación de esta obra en 1932 se debe a la confluencia de dos circunstancias. La primera es un viaje que realiza Mihura a provincias con la compañía de revistas del empresario “Alady”. La segunda es una operación seguida de una convalecencia que tiene a Mihura encerrado en casa durante casi tres años. Para entretenerse durante este período de recuperación Mihura escribe una comedia basada en las experiencias de la gira que había hecho por provincias. Años después Mihura escribe, refiriéndose a la gira y la compañía de artistas: “Iban con nosotros seis girls vienesas, maravillosamente rubias y maravillosamente estupendas. El profesor de baile, francés; un bailarín negro, del Canadá; otro negro, cubano, músico y compositor, y una alemana, grandota y gorda, que había sido domadora de reptiles y que en una maleta... llevaba dos serpientes, a las que quería como a hijas y a las que, a través de una rejilla, les decía: Meine liebe ungeziefer [Mis queridos bichitos]” (“Introducción a Tres sombreros” 18). Aunque la correspondencia no es exacta, cualquiera que conozca *Tres sombreros de copa* verá en este recuerdo de Mihura un claro esbozo del personal de su primera obra de teatro. En estas mismas notas autobiográficas Mihura aclara que la triste capital de provincia donde se sitúa la obra es Lérida.

En los años treinta *Tres sombreros de copa* capta el interés de empresarios y gente de teatro que la llega a conocer. Su humor absurdisto y sus cualidades vanguardistas suscitan reacciones extremadas: algunos la encuentran genial, nueva, audaz. Otros piensan que es obra de un loco o un cretino. Hay proyectos para estrenarla, pero por fin ningún empresario se atreve por pensar que el público no está preparado para una obra que rompe los moldes de forma tan radical. Luego viene la guerra y la primera década de la dictadura. Mihura ya no se interesa por la obra, se dedica a otros proyectos, y *Tres sombreros de copa* se queda olvidada en un cajón. Por fin, en 1952, tiene su estreno en el Teatro Español de Madrid bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig. A continuación recibe el Premio Nacional de Teatro de la temporada 1952-53¹. Hoy día la crítica la considera la mejor y más importante de las comedias de Mihura, y una de las comedias fundamentales de la Postguerra española.

Tres sombreros de copa nos ofrece un mundo totalmente transformado en teatro, un mundo en que la autenticidad ha desaparecido bajo una avalancha de experiencias e imágenes teatrales. Un mundo en que ya no es posible distinguir entre lo que es “teatro” y lo que es “realidad”, porque la única realidad que queda es la teatral. Este fenómeno –la devoración de la realidad por sus imitaciones, la transformación de la vida en puro teatro– es dominante en el teatro más interesante del siglo XX. Desde los primeros años sesenta, partiendo de la obra crítica de Lionel Abel, se conoce por la denominación “metateatro”: es decir, el teatro más allá del teatro, el teatro sobre teatro, el teatro que se nutre del teatro, el teatro que nos ofrece una visión de la vida convertida en teatro, el teatro que trata a sí mismo como materia teatralizable. Por supuesto que la representación de la vida como experiencia fugaz y teatral no tiene sus orígenes en el siglo XX. Ya se encuentra en el primitivo teatro litúrgico de la Edad Media, es la esencia de la Commedia dell’arte renacentista, y tiene una fuerte presencia en el teatro barroco. El siglo XX recoge estas experiencias históricas, las funde con otras experiencias artísticas más recientes, y crea el metateatro moderno como la principal alternativa al realismo decimonónico.

La metateatralidad de una obra determinada puede darse en mayor o menor grado. A veces se insinúa sutilmente dentro de una forma esencialmente realista; éste es el caso de las comedias de salón de Benavente, en que la vida de la alta burguesía madrileña es sometida a

¹ Sobre el estreno de *Tres sombreros de copa* y su recepción por el público y la crítica, véase McKay, capítulo 5, y Mihura, “Introducción”.

una parodia que denuncia, sin excesiva vehemencia, lo que tiene esa vida de inauténtica y convencional. O bien, en el polo opuesto, la metateatralidad puede venir integrada a la forma de la obra, como ocurre en la obra maestra de Benavente, *Los intereses creados*. Puede consistir en el venerable pero obvio recurso de la comedia dentro de la comedia. Puede consistir en juegos y engaños realizados dentro de la obra, reconocidos por el público pero no por todos los personajes. A veces consiste en la intertextualidad –en citas o ecos de obras pre-existentes, reconocibles como productos artísticos reciclados. O bien, la metateatralidad puede darse por medio de violentas alteraciones de las clásicas unidades dramáticas, resultando en un mosaico de fragmentos que impide toda visión de una realidad lineal.

La metateatralidad de *Tres sombreros de copa* asume todas estas modalidades. Su estructura incluye una compleja serie de comedias dentro de la comedia y su diseño es un vertiginoso mosaico de tradiciones teatrales: la *Commedia dell'arte*, el circo, el gran guiñol (teatro de títeres), el género chico, el esperpento, y el primitivo cine norteamericano. En sus alcances intelectuales –y los hay a pesar del estilo disparatado– *Tres sombreros de copa* se nutre del psicoanálisis freudiano y jungiano, y del surrealismo: perspectivas que igual que el metateatro, suponen una realidad ambigua, inestable y multinivelada.

Un resumen del argumento de *Tres sombreros de copa* engaña por su sencillez. Un chico de 27 años llega a un modesto hotel de una capital provincial. Enseguida se ve que es tímido, pasivo, despistado y chaplinesco. Se llama Dionisio, nombre que apunta a la experiencia dionisiaca que le espera. Ha venido a pasar la noche en el hotel porque a la mañana siguiente se casa con su novia, Margarita, que vive en esa misma capital. Después de un largo diálogo con Don Rosario, el excéntrico dueño del hotel, Dionisio se prepara para acostarse. De repente estalla una bronca en la habitación de al lado. Se trata de una discusión entre Buby, el mánager de una compañía de bailarinas que acaba de llegar a la ciudad, y su novia Paula, una de las bailarinas. A continuación Paula invade la habitación de Dionisio huyendo de Buby, un hombre de tendencias violentas. Al ver los tres sombreros de copa que Dionisio ha traído con motivo de la boda, Paula da por hecho que éste es malabarista. Dionisio, siempre pasivo, no se atreve a corregir la equivocación y le dice a Paula que su nombre de teatro es Antonini (“como todo el mundo”). Luego entra Buby y por fin toda la compañía de artistas. Al terminar el

primer acto la habitación de Dionisio se encuentra totalmente invadida, los alegres artistas están iniciando una juerga impresionante, y Dionisio sabe que le espera una noche sin dormir.

El segundo acto se dedica a la fiesta y a la creciente confusión de Dionisio. Se emborracha, se enamora de Paula, decide que ya no se quiere casar. Buby quiere que Paula aproveche sus encantos femeninos para seducir y robar a Dionisio, como suele hacer en estos recorridos por provincias, pero Paula se niega porque se ha enamorado de Dionisio. Al final del acto, en un arrebato de celos, Buby le da a Paula un golpe que la deja sin sentido, luego huye. En ese momento llama a la puerta Don Sacramento, el futuro suegro de Dionisio. Éste, preso del pánico, esconde a Paula debajo de la cama.

En el tercer acto se produce el apogeo y desenlace del conflicto. Ya es la hora del amanecer. En un largo diálogo Don Sacramento, grotesca parodia del padre de familia burgués, le explica a Dionisio la horrible vida que será la suya cuando se case con Margarita y vaya a vivir a casa de los suegros. Luego se va para que Dionisio se vista. Paula, que ha recobrado el conocimiento, ha escuchado desde su escondite el diálogo de Dionisio y Don Sacramento, y ahora sabe que Dionisio se casa dentro de un par de horas. Después de un tierno interludio en que Paula y Dionisio sueñan con la vida que no podrán tener, Paula le ayuda a vestirse y le manda a casarse entre gritos de alegría de Don Rosario y el personal del hotel.

Veamos cómo Miguel Mihura ha montado su complejo tejido teatral sobre el esqueleto de este sencillo argumento. Lo hace manipulando los esenciales elementos de la experiencia teatral: personajes, decorado, vestuario, accesorios y relación espectáculo-espectador. Con su manipulación de las materias primas del teatro, Mihura crea una multitud de fragmentos de comedia dentro de la obra principal, logrando así la densidad cómica y la rica experiencia teatral de *Tres sombreros de copa*.

Repasando el reparto observamos que seis de los dieciséis personajes no tienen nombre propio sino etiqueta de tipo, como si procedieran del mundo de la leyenda o la literatura: El odioso señor, El cazador astuto, El romántico enamorado, El guapo muchacho, El alegre explorador, El anciano militar. Se trata de la reateatralización de ciertos arquetipos. Es un concepto de personaje parecido al que emplea Lorca en sus farsas de títeres, o bien, con fines

más grotescos, Valle-Inclán en sus esperpentos. Son personajes sin individualidad, derivados de arquetipos ya existentes y reconocibles como productos de la literatura y no de la vida.

Otros personajes, aunque tengan nombre propio, también parecen productos de la literatura o del espectáculo. Madame Olga, la mujer barbuda, es claramente personaje de circo. Paula es la más inteligente y la más sensible de los personajes, pero es infantil. Vive en un mundo de ensueño y fantasías; no sería capaz de funcionar fuera del hermético mundillo del teatro. Dionisio es un hombrecito moldeable que asume los nombres y papeles falsos que los demás le proponen. Es un personaje totalmente chaplinesco; casi parece que Mihura hubiera creado el papel de Dionisio para Charlot.² Igual que Charlot, Dionisio es un espectador atrapado delante de un desfile de extraños espectáculos que no comprende, y en los que nunca podrá participar activamente. Esta pasividad de Dionisio, su azoramiento y su papel como espectador de un mundo enloquecido es una clave de la estructura metateatral de la obra, ya que establece la tensión espectador-espectáculo dentro de la obra.

Buby, el empresario de la compañía y novio de turno de Paula, es un personaje entre siniestro y bufonesco que parece haberse escapado de una revista de vodevil. Antes de que salga a escena el público ya le conoce un poco por haberle escuchado a través de la puerta durante su prolongada discusión con Paula. Sin embargo, cuando por fin se le abre y puede salir a e scena, su entrada en la habitación de Dionisio se convierte en otro de los muchos momentos desconcertantes que asaltan la sensibilidad del espectador. Porque resulta que Buby es negro: detalle que va a ser motivo de muchos chistes descaradamente racistas. Hoy día este humor es inaceptable e incluso repugnante –como intenté, sin mucho éxito, explicarle a Mihura cuando hablé con él en los años sesenta de una posible traducción de *Tres sombreros de copa* para el mercado norteamericano. Le dije que en caso de realizarse la traducción, el personaje de Buby tendría que modificarse, quitándole los detalles raciales, porque en EEUU el personaje en su forma actual sería inaceptable. Mihura no entendía el problema; insistía en que Buby era una broma, una tomadura de pelo, una tontería, y que era muy exagerado que nadie se ofendiera por los chistes racistas de la obra. Por fin no se realizó el proyecto de la

² Ionesco comentó que el mundo de *Tres sombreros de copa* cae entre el mundo de Charlie Chaplin y el de los hermanos Marx. Citado en Llovet, pág. 89.

traducción. Sin embargo, unos años después dirigí un montaje de la obra en español en la Universidad de Washington, y efectivamente cambié el personaje de Buby para que fuera menos ofensivo. Seguía siendo un hombre feo, bruto y violento, pero sin ninguna identidad racial. Naturalmente, fue necesario suprimir los trozos de diálogo que contenían los chistes racistas.

Pero si el humor racista de *Tres sombreros de copa* ofende a la sensibilidad de hoy, se comprende que para el espectador español de 1932, o incluso de 1952, el personaje de Buby era simplemente un fenómeno teatral más en este extraño mundo teatralizado. En aquellos años, e incluso hasta los años setenta, casi no hay negros en España. El negro es un ser exótico. Su imagen en la España de los años treinta es, en gran medida, producto del cine americano, que lo ha reducido a caricatura. Por lo tanto, al negro se le concibe no como miembro de la raza humana sino como un ser escapado de una revista de vodevil o de una película cómica de gusto dudoso.

Mihura explota esta caricatura para expresar un poco de humor burdo de la raza de su personaje. Buby sale a escena con un ukelele en la mano, luego se acompaña mientras silba “una canción americana”. Después de un violento silencio Dionisio, por decir algo, rompe el silencio preguntándole a Buby: “¿Y hace mucho tiempo que es usted negro?” (77). Poco después Paula vuelve a pelear con Buby y le grita: “Eres un negro insoportable, como todos los negros... He sido novia tuya por lástima... Porque te veía triste y aburrido... Porque cantabas esas tristes canciones de la plantación... Porque me contabas que de pequeño te comían los mosquitos, y te mordían los monos, y tenías que subirte a las palmeras y a los cocoteros... Pero nunca te he querido, ni nunca te podré querer... Para eso querría a este caballero, que es más guapo... A este caballero, que es blanco...” Luego, dirigiéndose a Dionisio le pregunta: “¿Verdad, usted, que de un negro no se puede enamorar nadie?” Y Dionisio, siempre azorado, contesta titubeando: “Si es honrado y trabajador...”(79).

En fin, una serie de carcajadas motivadas por la raza del personaje. En términos éticos y sociales este humor es ofensivo, pero en el contexto de la obra es simplemente otro recurso de los muchos que emplea Mihura para crear un mundo que más parece producto del espectáculo que de la vida real.

Don Rosario, el bondadoso y excéntrico dueño del hotel, también concibe la vida en términos literarios y teatrales. Su comportamiento con sus huéspedes es todo un catálogo de payasadas de circo. Cuando están constipados se acuesta con ellos para hacerles sudar. Les da besos cuando se marchan de viaje. Para ayudarles a dormir entra en la habitación con su cornetín y toca romanzas de su época. Cuando les pican pulgas Don Rosario les rasca la pantorrilla. Elabora fantasías sentimentales acerca de la vida personal de los huéspedes, y recita repetidamente la elíptica historia de un hijo suyo que se ahogó en un pozo. Al final de la obra los impulsos teatrales de Don Rosario le llevan a convertir la salida de Dionisio en un auténtico acontecimiento teatral, con todos los elementos esenciales del teatro: actores, vestuario, decorado, accesorios y público. Mientras Paula se esconde detrás del biombo, Don Rosario entra agitadísimo en la habitación, “vestido absurdamente de etiqueta, con el cornetín en una mano y en la otra una gran bandera blanca” (123). Le explica a Dionisio cómo ha convertido su salida en teatro del absurdo. Ha puesto el decorado:

“¡Tengo todo preparado!.. ¡Está el pasillo adornado con flores y cadenas!” Ha reunido a los actores secundarios: “¡Las criadas tienen puesto el traje de los domingos y le tirarán confetti!... ¡Los camareros le tirarán migas de pan! ¡Y el cocinero tirará en su honor gallinas enteras por el aire!” Y por fin tiene organizado al público: “¡He invitado a todo el barrio y todos le esperarán en el portal! ¡Las mujeres y los niños! ¡Los jóvenes y los viejos! ¡Los policías y los ladrones!” (123).

En fin, Don Rosario ha asumido el papel de director de escena y ha convertido la salida de Dionisio en otro acontecimiento teatral.

El otro personaje importante es Don Sacramento, el futuro suegro de Dionisio. Don Sacramento aparece en una sola escena –la primera del tercer acto– pero esta escena es un eslabón esencial para la metateatralidad de la obra. Se da nuevamente la tensión teatral interna, ya que durante esta escena Paula está escondida debajo de la cama y hace de espectadora de la escena que representan Don Sacramento y Dionisio. Pero la metateatralidad de esta escena reside sobre todo en el personaje del mismo Don Sacramento. Este señor es el clásico reaccionario burgués: rígido, intolerante, esclavo de la convención y asustado de cualquier brote de creatividad o inconformidad. En su léxico el insulto más duro que se le puede arrojar

a una persona es “¡Bohemio!”. Don Sacramento es la escalofriante personificación de la ortodoxia social convertida en reflejo impensante. Se le puede entender perfectamente como prototipo masculino del terrible personaje autoritario que en versión femenina Lorca iba a crear cuatro años más tarde en *La casa de Bernarda Alba*.

Partiendo de este tipo social lamentablemente reconocible, Mihura lo reduce a una caricatura grotesca digna de un esperpento de Valle-Inclán.³ Don Sacramento no es sólo reaccionario sino también imbécil. Es imbécil porque piensa y habla en fórmulas, o, de acuerdo con su nombre, en sacramentos. Es incapaz del pensamiento original y matizado. Su concepción del mundo y el lenguaje en que la expresa consiste en tópicos, en planteamientos consagrados por la convención y desprovistos de perspectiva y matización. Inevitablemente nos recuerda a Don Friolera, titiritesco personaje de Valle-Inclán. Si Don Friolera es un títere movido por los hilos de la ordenanza militar, Don Sacramento es un títere movido por los hilos de las convenciones burguesas. En los dos casos se trata de unas marionetas grotescas que pretenden ser humanas.

Al llegar, lo primero que hace Don Sacramento es regañarle a Dionisio el no haber cogido el teléfono cuando le ha llamado Margarita durante la fiesta del segundo acto. Don Sacramento de poeta no tiene nada, pero su diatriba es una clara parodia de Rubén Darío: “¡Caballero! ¡Mi niña está triste! Mi niña, cien veces llamó por teléfono sin que usted contestase a sus llamadas. La niña está triste y la niña llora... La niña está pálida... La niña se desmayó en el sofá malva de la sala rosa...” (111-2). En 1932 estos versos del primer modernismo ya no tienen ninguna originalidad, y citarlos en escena tiene que producir el efecto cómico que siempre produce lo caduco cuando se toma en serio. Mihura, al poner estos versos en boca de Don Sacramento, provoca ese efecto y subraya la afición de este personaje a las fórmulas huecas. De paso también hace una sátira de Rubén Darío, detalle que implica otro vínculo con Valle-Inclán, ya que éste también había satirizado a Darío en su primer esperpento, *Luces de Bohemia* (1920).

Se vuelve a asomar el cine de la época cuando Don Sacramento declara que no ha estado nunca en ningún hotel, porque “En los hoteles sólo están los grandes estafadores europeos y las vampiresas internacionales” (112). Don Sacramento no ha estado nunca en ningún hotel

³ La dimensión esperpéntica de la obra de Mihura ha sido comentada por Ponce (pág. 83-92) y Doménech.

pero tiene una idea de lo que son los hoteles, y esa idea viene del cine. En su evocación de los grandes estafadores y las vampiresas internacionales sería difícil no detectar una alusión a la película *Grand Hotel*, dirigida por Edmund Goulding con las inmortales estrellas de cine John Barrymore y Greta Garbo. Esta película, que llegará a ser una de las piedras angulares del cine sonoro, se estrena precisamente en 1932, el mismo año en que Mihura escribe *Tres sombreros de copa*.

Por otra parte el concepto de la decencia y la vida decorosa que tiene Don Sacramento se basa en unas fórmulas que también tienen mucho de literatura y de un arte caduco:

DON SACRAMENTO. – Las personas decentes están en sus casas y reciben a sus visitas en el gabinete azul, en donde hay muebles dorados y antiguos retratos de familia... ¿Por qué no ha puesto usted en este cuarto los retratos de su familia, caballero?

DIONISIO. – Yo sólo pienso estar esta noche...

DON SACRAMENTO. – ¡No importa, caballero! Usted debió poner cuadros en las paredes. Sólo los asesinos o los monederos falsos son los que no tienen cuadros en las paredes... Usted debió poner el retrato de su abuelo con el uniforme de maestrante...

DIONISIO. – Él no era maestrante... Él era tenedor de libros...

DON SACRAMENTO. – ¡Pues con el uniforme de tenedor de libros! Las personas honradas se tienen que retratar de uniforme, sean tenedores de libros o sean lo que sean. ¡Usted debió poner también el retrato de un niño en traje de primera comunión!

DIONISIO. – Pero, ¿qué niño iba a poner?

DON SACRAMENTO. – ¡Eso no importa! ¡Da lo mismo! Un niño. ¡Un niño cualquiera!.. ¡El mundo está lleno de niños de primera comunión!... Y también debió usted poner cromos... ¡En todas las casas hay cromos! “Romeo y Julieta hablando por el balcón de su jardín”, “Jesús orando en el Huerto de los Olivos”, “Napoleón Bonaparte, en su destierro de la isla de Santa Elena” (112-3).

Gabinetes azules, muebles cursis, retratos de señores difuntos, uniformes, cuadros cuyo contenido no importa, niños anónimos en pose de cliché, cromos cursis con temas de leyenda: todo un catálogo de formas muertas e imágenes de inmovilidad. Catálogo que a Don Sacramento le sirve de Biblia.

Estas imágenes preparan el terreno para la descripción de la vida que le espera a Dionisio como yerno de Don Sacramento. Si los gustos estéticos de Don Sacramento se definen por la inmovilidad y la convención, su concepto de la vida doméstica se define por los mismos criterios. Le explica a Dionisio: “Usted tendrá que ser ordenado... ¡Usted no podrá salir por las noches a pasear bajo la lluvia! Usted, además, tendrá que levantarse a las seis y cuarto para desayunar a las seis y media un huevo frito con pan... Nada de cines, ¿eh?... Nada de teatros. Nada de bohemia...” (114).

Don Sacramento está muy asustado del cine y del teatro. De lo que no se da cuenta es que su propia vida, tan formulaica y tan reprimida, también es teatro. Don Sacramento piensa que su vida es la auténtica, pero en realidad es una serie de ejercicios rituales, dictados por un guión invariable y pensados para aniquilar toda vitalidad creativa. Es un teatro grotesco y opresivo, de papeles rígidos y actores convencidos de la absoluta veracidad de la comedia que representan.

En un diálogo especialmente esperpéntico Don Sacramento le explica a Dionisio el argumento de la comedia negra que será su vida después de casarse:

DON SACRAMENTO. –La niña, los domingos, tocará el piano Dionisio... y quizá, si estamos de vena, quizá recibamos alguna visita... Personas honradas, desde luego. Por ejemplo, haré que vaya el señor Smith... El señor Smith es una persona muy conocida... Su retrato ha aparecido en todos los periódicos del mundo... ¡Es el centenario más famoso de la población! Acaba de cumplir ciento veinte años y aún conserva cinco dientes... Y también irá su señora...

DIONISIO. – ¿Y cuántos dientes tiene su señora?

DON SACRAMENTO. – ¡Oh, ella no tiene ninguno! Los perdió todos cuando se cayó por aquella escalera y quedó paralítica para toda la vida, sin poderse levantar de su sillón de ruedas... (114-5).

Es obligatorio comentar el paralelo con Ionesco que se detecta en este momento y en otros. La insipidez de las visitas domésticas de los matrimonios burgueses, la esterilidad del lenguaje, las grotescas imágenes de la decrepitud, y hasta el apellido del matrimonio Smith – todo suena mucho a *La cantante calva* de Ionesco. Evidentemente no se trata de una influencia de Ionesco sobre Mihura, ya que *Tres sombreros de copa* se escribe diecisiete años antes que *La*

cantante calva. Tampoco es probable que Ionesco conociera *Tres sombreros de copa* al escribir *La cantante calva*. Lo que se desprende de estos paralelos es simplemente la profunda conexión que existe entre *Tres sombreros de copa* y el teatro nuevo que estaba naciendo en Europa. Por algo sería que cuando la comedia de Mihura se estrenó en París en 1959, le gustara mucho a Ionesco. El gran comediógrafo rumano vio perfectamente el intento de liberación y desmitificación que había detrás del humor desconcertante de Mihura, y reconoció el vínculo entre el teatro del escritor español y el suyo⁴.

La necrofilia que se insinúa en las tendencias sociales y estéticas de Don Sacramento se hace explícita en las imágenes de descomposición y muerte que se dan al final de la escena. Don Sacramento siente el olor de los conejos muertos que El cazador astuto ha dejado en la habitación durante la juerga del segundo acto. Después de que Dionisio le convence de que no son conejos sino ratones, Don Sacramento se los lleva para regalárselos a sus sobrinos.

La polaridad entre el mundo de Don Sacramento y el mundo que Dionisio ha visualizado apunta a una serie de dualidades que dan forma a la obra. Se van aclarando a medida que la obra se acerca a su desenlace. Diurnidad-nocturnidad, dormir-despertar, sueño-realidad, decrepitud-juventud, inocencia-corrupción, rigidez-fluidez, esterilidad-fecundidad, mente consciente-mente inconsciente. Estas antinomias se han venido insinuando a lo largo de la obra, pero a partir de la visita de Don Sacramento se ponen de relieve y conducen directamente al desenlace. Durante lo poco que queda de la obra sigue la vacilación entre la bonita fantasía de Dionisio y el lúgubre destino que le espera al amanecer. Dionisio y Paula fantasean acerca de un futuro que no podrán compartir, y en sus melancólicas evocaciones introducen más dramas secundarios que enriquecen el ya complejo tejido metateatral de la obra. Pero a medida que se acerca el amanecer se van disipando las bonitas fantasías nocturnas.

Al marcharse Don Sacramento, Paula sale de su escondite y se enfrenta con Dionisio por motivo de su boda. Tanto Paula como Dionisio comprenden ahora que el papel que le toca a éste no corresponde a las fantasías de una noche mágica, sino a la comedia grotesca cuyo director de escena es Don Sacramento. Dionisio ha alcanzado un nuevo nivel de conciencia y

⁴ El que más ha estudiado la afinidad entre Mihura y Ionesco es Douglas McKay. Este crítico también afirma que no se trata de influencias directas entre los dos escritores, sino de sensibilidades y sentido del humor comunes

ahora ve su situación con una lucidez que en el primer acto no tenía. Si antes estaba ilusionado con su novia y su nueva vida, ahora comprende que no ha hecho más que cumplir con una serie de convenciones, y que sólo va a ser un triste actor en una triste obra que ya está escrita. Le dice a Paula: “Ahora veo que en mi novia no está la alegría que yo buscaba... Yo no sabía nada de nada... Yo me casaba porque todos se casan siempre a los veintisiete años...” (118). Cuando Paula le pregunta, melancólica, “¿Por qué se casan todos los caballeros...?” Dionisio le explica: “Porque ir al fútbol siempre, también aburre” (120).

Dionisio comprende que ha sido esclavizado por la convencionalidad estéril, pero ya es tarde. Ya está atrapado y no tiene más remedio que preparar la transición a la nueva obra en que le toca actuar. Don Rosario anuncia la subida del telón tocando a diana, golpeando en la puerta y gritando que ya son las siete. Como cualquier actor, Dionisio se prepara para salir a escena arreglándose y vistiéndose con la ayuda de Paula, que ahora se convierte en directora de escena para organizar esta transición a la obra nueva. El biombo, artificio teatral que ha estado visible en escena a lo largo de la obra, ahora adquiere una mayor importancia práctica e iconográfica: tanto Dionisio como Paula lo aprovechan repetidamente para vestirse o esconderse en los últimos momentos de la obra. El biombo es imagen del telón que marca el inicio y el final de una representación teatral. Las repetidas desapariciones de Dionisio y Paula detrás del biombo recuerdan al público que una obra acaba y otra empieza. Otra imagen teatral es el balcón, que figura un proscenio. Ahora le recorren la cortina, señalando una vez más la transición teatral que está a punto de ocurrir.

Los tres sombreros de copa del título forman la imagen central de la obra. Ésta es otra imagen que inevitablemente evoca el espectáculo y la ceremonia. Igual que el biombo y el balcón, los sombreros de copa están a la vista del público durante toda la obra. Ahora en los momentos finales vuelven a desempeñar un papel importante. Al terminar de vestirse para la boda Dionisio tiene que ponerse uno de los sombreros, pero ya no sirve ninguno porque todos se han estropeado en la fiesta. Paula le trae un sombrero de copa suyo que se pone para bailar el Charleston. A Dionisio no le parece serio por ser sombrero de baile, pero Paula le asegura que llevándolo en la boda pensará cosas alegres.

Así que Dionisio sale para su boda y su nueva vida vistiendo un sombrero que es explícitamente accesorio de espectáculo, despidiéndose silenciosamente de Paula, que está escondida detrás del biombo, y rodeado de la absurda función teatral que ha montado Don Rosario. El carácter teatral de sus experiencias pasadas y futuras no podría estar más claro. Cuando Dionisio ha desaparecido, Paula sale de detrás del biombo, coge los tres sombreros de copa, los tira al aire, y lanza “el alegre grito de la pista: ¡Hoop!”. Luego saluda al público, y cae el telón. En este momento Paula deja de ser el personaje ficticio Paula para convertirse otra vez en la Señorita X, actriz que ha representado el papel de Paula. Así Mihura recuerda al público una vez más que lo que acaba de ver ha sido espectáculo y teatro.

Resumiendo: el final de la obra vuelve a insistir en la tensión entre múltiples modalidades de teatro. El teatro de Don Sacramento es opresivo, con una serie de ritos y convenciones que esclavizan y van en contra de las necesidades espirituales del ser humano. El teatro opuesto es el de la espontaneidad, la fantasía, la belleza –elementos desordenados y no viables en el mundo práctico, pero que nutren el espíritu y la creatividad. El primer teatro corresponde al impulso apoloniano y el orden consciente. El segundo corresponde al impulso dionisiaco, el inconsciente creativo, el sueño. El primero es función del orden lineal, el día y la edad adulta. El segundo corresponde a la noche, la infancia y el orden circular, que desde una óptica lineal suele parecer caótico. El primero se basa en la rigidez monolítica; el segundo en la fluidez y la fragmentación.

Los dos esquemas son teatrales. En *Tres sombreros de copa* no se trata de una oposición entre “realidad” y “teatro”. En esta obra la existencia es teatro exclusivamente, y la realidad no teatral no existe. La tensión cómica de la obra es la tensión entre las muchas modalidades teatrales que corresponden a la experiencia humana. En esta tensión, y en su genial mosaico de una realidad fragmentada, *Tres sombreros de copa* proyecta la inquietante imagen de un mundo en que la autenticidad ha desaparecido y la única realidad que queda es el juego.

La intensa metateatralidad de *Tres sombreros de copa* apunta al carácter provocativo de la obra, y por lo tanto a su íntima relación con el mejor teatro español, cómico y dramático, de la Postguerra. La metateatralidad es una de las estrategias expresivas propias de ese contexto represivo. Cuando las cosas no se pueden decir directamente se dicen indirectamente. Se

emplean la alegoría y la metáfora, se buscan sugestivos paralelos históricos, se proyectan imágenes de frustración, depresión e inautenticidad. Está claro que *Tres sombreros de copa* participa de esta táctica al ofrecernos un mundo en que la única realidad que queda es el juego, y el juego que triunfa es el más opresivo.

El que mejor ha sabido explicar la significación social de *Tres sombreros de copa* es José Monleón, faro luminoso de la crítica progresista bajo el franquismo. Monleón considera que Mihura es el mejor dramaturgo de su generación y que *Tres sombreros de copa* es una de las obras más importantes de la Postguerra. En su excelente artículo, “La libertad de Miguel Mihura”, Monleón comenta, con su acostumbrada agudeza, la dimensión social de esta comedia, y concretamente su dialéctica entre la represión y la libertad. Sus palabras resumen el grito de libertad que subyace el metateatro y el humor absurdista de *Tres sombreros de copa*:

La ‘libertad’ de Dionisio y Paula, finalmente aniquilada por una serie de tabús, de cursilerías, de miedos y de resignaciones, era una libertad de la que todos participamos. Todas las represiones que Mihura dejó sueltas en aquella obra... constituían una rebeldía vital... contra las voces de Bernarda [Alba]... Dionisio y Paula eran como nosotros, dos personajes que improvisaban su papel, que tenían de pronto en la mano, por un momento, su destino, y que, inevitablemente, volvían de nuevo al engranaje. El falso orden se recomponía. Dionisio comía su huevo frito para desayunar...Y sólo quedaba tirar al aire los tres sombreros de copa... (44-5).

BIBLIOGRAFÍA

- Doménech, Ricardo, Tres sombreros de copa o un esperpento cordial, Miguel Mihura, ed. José Monleón, Madrid, Taurus, 1965, págs. 97-102.
- Gabriele, John P., “Miguel Mihura Santos”, Encyclopedia of Contemporary Spanish Culture, ed. Eamonn Rodgers, Londres, Routledge, 1999, págs. 332-333.
- Ionesco, Eugène, “El humor negro contra la mixtificación”, Primer Acto 7, marzo-abril, 1959, págs. 63-4. Reeditado como “La desmitificación por el humor negro”, Miguel Mihura, ed. José Monleón, Madrid, Taurus, 1965, págs. 93-5.
- Llovet, Enrique, “El honor en el teatro de Mihura”, Miguel Mihura, ed. José Monleón, Madrid, Taurus, 1965, págs. 81-9.
- Miguel Martínez, Emilio de, El teatro de Miguel Mihura, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.
- Mihura, Miguel, “Introducción”, Miguel Mihura, Tres sombreros de copa y Maribel y la extraña familia, 3ra edición, Madrid, Castalia, 1993, págs. 9-53.
- _____, “Introducción a “Tres sombreros de copa”, Miguel Mihura, ed. José Monleón, Madrid, Taurus, 1965, págs. 9-29.
- _____, Mis memorias, Madrid, Temas de Hoy, S.A., 1998.
- _____, Tres sombreros de copa, Edición de Miguel Mihura, 3ra edición, Madrid, Castalia, 1993.
- _____, Tres sombreros de copa, Teatro Español 1952-53, ed. Federico Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1958, 2a ed. págs. 89-152. Incluye fotos y críticas del estreno.
- Monleón, José, “La libertad de Miguel Mihura”, Miguel Mihura, ed. José Monleón, Madrid, Taurus, 1965, págs. 43-66.
- McKay, Douglas R., Miguel Mihura, Twayne World Authors Series. Boston: Twayne, 1977.
- Ponce, Fernando, Miguel Mihura, Madrid, EPESA, 1972.
- Ruiz Ramón, Francisco, Historia del teatro español: Siglo XX. Madrid: Cátedra, 1984, 6ª edición, págs. 321-8.
- Villalba García, Angeles, “El humor y la renovación teatral de preguerra”, Las vanguardias literarias en España, Ed. Harald Wentzlaff-Eggebert., Vervuert, Iberoamericana, 1999, págs. 61-543.