

FUNCION DE LA MENTIRA POETICA EN «TRES SOMBREROS DE COPA», DE MIGUEL MIHURA

Miguel Mihura no tiene hoy rival en España como escritor de comedias absurdas. Pertenece a la generación de dramaturgos de la que forman parte José López Rubio, Alejandro Casona y Enrique Jardiel Poncela, con el que a menudo se le compara. Su primer éxito de importancia, *Tres sombreros de copa*¹, presenta rasgos de un humor excéntrico que se ha convertido en el rasgo característico de su teatro. Esta farsa satírica se escribió en 1932, fue publicada en 1947² y representada por primera vez el 24 de noviembre de 1952 por la compañía del TEU (Teatro Español Universitario). Dicha representación tuvo lugar en el Teatro Español ante una sala llena. Se da así la irónica situación de que una obra, rechazada por varias compañías profesionales³ y puesta en escena finalmente por un grupo de aficionados, haya recibido en 1953 el «Premio Nacional de Teatro».

Tres sombreros de copa es una farsa moderna, lo que Jacques Guichardnaud llama «teatro liberado, espejo del mundo como un mecanismo insensato, loco en sus procedimientos y que otorga así al dramaturgo entera libertad para permitirse sus fantasías»⁴. El propósito de la obra —propó-

1. Acaba de publicarse una traducción inglesa muy buena en la nueva antología editada por Michel Benedikt y George Wellwarth, *Modern Spanish Theatre* (New York: E. P. Dutton and Co., 1968), pp. 130-194.

2. (Madrid: Editorial Nacional, 1947). Contiene también *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* y *El caso de la mujer asesinadita*.

3. En 1943, Mihura escribió una introducción muy graciosa que luego se publicó en sus *Obras completas* (Barcelona: Editorial Ahr, 1962), pp. 21-24. En ella se refiere a los numerosos obstáculos que encontró al tratar de lograr que la obra se llevara a escena. Llegó a la conclusión de que «tenía un miedo espantoso de estrenarla en en cualquier sitio donde hubiese un teatro, un público, unas butacas, y unas cajitas de cerillas. Y como no acostumbraban actuar en las selvas vírgenes del Brasil, decidieron, al final, que lo mejor sería no estrenarla en ninguna parte» (p. 33). El comentario de Federico Sainz de Robles sobre este hecho tiene también interés: «No me atrevo a pensar los motivos que tuvieron las empresas para negar la representación de esta comedia excepcional que suma, a su vivísimo enredo y a su desbordante gracia, la alta calidad literaria, el ingenio más original, la humana ternura y la expresividad de un diálogo lleno de fortuna paradójica». *Teatro español, 1952-1953* (Madrid: Aguilar, 1954), p. 16.

4. *Modern French Theatre* (New Haven: Yale University Press, 1961), p. 191. La traducción es mía.

sito logrado— es divertírnos, pero a veces, y esto es verdad respecto de cualquier farsa buena, resulta terriblemente triste. En este sentido, Eugene Ionesco hizo notar que *Tres sombreros de copa* «combina el humor con la tragedia y la verdad profunda con la fantasía que, como uno de los principios de la caricatura, señala la verdad de las cosas y la pone de relieve al exagerarla». ⁵

Mihura usa el absurdo como contrapartida de la realidad. El lector y el espectador se ven así obligados a sumergirse en lo irracional, a pasar de un plano de realidad a otro, de la vida a la fantasía y de ésta a la vida. Lo atroz y lo festivo, lo burlón y lo grave, lo farsesco y lo triste se hallan inextricablemente ligados. *Tres sombreros de copa* es, pues, una parodia de la condición humana o, para usar las palabras del dramaturgo belga Michel de Ghelderode, un «vaudeville attristant». Mihura maneja esta fórmula con notable sensibilidad. Tiene una perspectiva propia; su fantasía está atada a la tierra pero se eleva en el aire. Estos son los valiosos presentes que aporta al teatro español contemporáneo, tan necesitado de frescura y atrevimiento.

La situación cómica de *Tres sombreros de copa* es extremadamente simple. Una tarde, un joven llamado Dionisio llega a la habitación de un hotel de provincia de segunda categoría. Lo acompaña Don Rosario, el excéntrico propietario. Es la víspera de su matrimonio con Margarita, una muchacha del lugar. Pero desde las once de la noche hasta las siete de la mañana del día siguiente Dionisio vive una serie de aventuras con un grupo de artistas de *vaudeville* que le hacen hacer cosas que no ha hecho nunca antes. La nueva realidad que gradualmente se despliega frente a Dionisio sugiere que no somos sino el resultado de nuestro medio. No somos lo que somos sino lo que nos sucede, no lo que pensamos sino lo que los otros piensan de nosotros.

Mihura no pierde el tiempo estableciendo un marco de referencia para introducir el absurdo. Desde la primera escena es evidente que se dispone a reducir todo al absurdo, incluyendo el el absurdo mismo. Don Rosario le dice a Dionisio que observe desde el balcón las tres lucitas blancas del puerto. Cuando éste contesta que sólo ve dos luces blancas y una roja, Mihura abre el camino a una corriente de disparatada retórica al hacer decir a Don Rosario que él ha estado mostrando esas luces por quince años y nadie le ha dicho que una es roja. «Parece usted tonto», exclama, pero inmediatamente confiesa que él no las ha visto nunca: «Yo no las veo. Yo,

5. *Notes and Counter Notes. Writings on the Theatre* (New York: Grove Press, Inc., 1964), p. 143. La traducción es mía.

a causa de mi vista débil, no las he visto nunca. Esto me lo dejó dicho mi papá. Al morir mi papá me dijo: 'Oye, niño, ven. Desde el balcón de la alcoba rosa se ven tres lucecitas blancas del puerto lejano. Enséñaselas a los huéspedes y se pondrán muy contentos...' Y yo siempre se las enseño». El humor se convierte en disparate, incluyendo el absurdo mismo, en el siguiente diálogo ⁶:

DON ROSARIO.—...¿Verdad que es una vista encantadora? ¡Pues de día es aún más linda!...

DIONISIO.—¡Claro! De día se verán más lucecitas...

DON ROSARIO.—No. De día las apagan.

DIONISIO.—¡Qué mala suerte!

DON ROSARIO.—Pero no importa, porque, en su lugar se ve la montaña, con una vaca encima muy gorda, que, poquito a poco, se está comiendo toda la montaña...

DIONISIO.—¡Es asombroso!

DON ROSARIO.—Sí. La naturaleza toda es asombrosa, hijo mío.

La naturaleza puede ser asombrosa, pero Mihura quiebra la relación con su grotesca imagen de la vaca que se come la montaña.

Mihura nos asalta así con una retórica insensata; ninguna acrobacia farsesca le parece rebuscada. El sinsentido se yuxtapone constantemente a la realidad. Un buen ejemplo es el caso en que Dionisio trata de mantener la fantasía de que su padre era un tragasables: le dice a Paula: «... era militar. Pero muy poco. Casi nada. Cuando se aburría solamente. Lo que más hacía era tragarse el sable. Pero, claro, eso les gusta a todos».

Algunos de los momentos más grotescos de la obra se logran por medio de la yuxtaposición de elementos trágicos y farsescos. Tal, por ejemplo, es el caso en que Don Rosario se refiere a la trágica muerte de su hijo utilizando la expresión «hizo pin»: «... se asomó al pozo para coger una rama... y el niño se cayó. Hizo 'pin' y acabó todo»; o aquel en que Dionisio menciona súbitamente la «hiperclorhidria» en uno de los momentos más serios del acto tercero:

DIONISIO.—(*La besa nuevamente*) ¡Paula! ¡Yo no me quiero casar! ¡Es una tontería! ¡Yo! ¡Nunca sería feliz! Unas horas solamente todo me lo ha cambiado... Pensé salir de aquí hacia la felicidad y voy a salir hacia el camino de la ñoñería y de la hiperclorhidria.

PAULA.—¿Qué es hiperclorhidria?

DIONISIO.—No sé, pero debe ser algo imponente.

6. Las citas de la obra corresponden al texto revisado, publicado en *Teatro español, 1952-1953* (Madrid: Aguilar, 1954).

La comicidad inicial proviene del sinsentido verbal y de los gestos exagerados, pero ya hacia la mitad del primer acto Mihura entreteje una mentira poética que cambia abruptamente la dirección y el sentido de la obra. Este cambio comienza en el momento en que Dionisio trata de decidir cuál de los tres sombreros de copa que ha traído resulta más conveniente para el día de la boda. En el preciso instante en que se encuentra frente al espejo con un sombrero en la cabeza y los otros dos en las manos, Paula, una bailarina joven y bonita, penetra en la habitación cerrando violentamente la puerta tras sí en un intento aparente de huir de Buby, su amante y empresario. Cuando Paula ve a Dionisio en tan extraña postura, supone que es un actor que ensaya su número para el estreno del día siguiente en el Music Hall. Le pregunta entonces si es malabarista y Dionisio contesta rápidamente: «S. Claro. Hago malabares». El fluir de los acontecimientos después de esta mentira poética puede ser absurdo o incoherente pero es aceptado como real por los personajes de la misma manera en que todos, en nuestros sueños, consideramos los más delirantes extravíos de nuestra fantasía como la única forma posible de lógica en el mundo. Nadie duda en ningún momento de que Dionisio sea un malabarista a pesar de que, cuando arroja los sombreros al aire, éstos se vienen al suelo. Pero lo más importante, sin embargo, es el hecho de que su nueva identidad trae consigo un compromiso y éste un descubrimiento. Dionisio se vuelve de pronto un hombre perplejo y confuso que advierte hasta lo más profundo las limitaciones de su vida anterior. Lo que sigue a partir de este momento es alternativamente gracioso, estimulante, entretenido, y patético en la medida en que lo vemos moverse de una crisis a otra.

Mihura ha rodeado a Dionisio de la más completa colección de personajes grotescos que puedan aparecer en cualquier comedia del absurdo. Al comienzo del segundo acto todos bailan una «java francesa». Mihura se refiere a ellos como «un coro absurdo y extraordinario». Una de las bailarinas, Sagra, tiene como pareja en la danza al Cazador Astuto de cuyo cinturón penden cuatro conejos muertos. Está también presente El Alegre Explorador, interesado por cualquier muchacha atractiva; un general senil, el Anciano Militar, que entrega todas sus medallas a otra de las coristas por unos pocos besos. Madame Olga, la mujer barbuda, en bata y zapatillas, bebe *cognac* con su «partenaire», El Guapo Muchacho, que la llama afectuosamente «patitas de bailadora». Madame Olga le explica que nunca se ha afeitado porque su difunto marido, Monsieur Durand, no podía soportar a «¡esas mujeres que se depilan las cejas y se afeitan el cogote! Siempre lo decía el pobre: ¡Estas mujeres que se afeitan me parecen hom-

bres!». Señala también que Monsieur Durand ganó una fortuna gracias a la ventaja de tener «cabeza de vaca y cola de cocodrilo».

Otro personaje, El Odioso Señor, hace honor a su nombre. Constantemente recuerda a todo el mundo que es el hombre más rico de la ciudad. Tiene tres automóviles pero no le gustan porque «me molesta eso de que vayan siempre las ruedas dando vueltas. Es monótono». Tiene también en la India cuatrocientos elefantes que le cuestan un dineral porque les ha puesto trompas. Cinco o seis veces por día se baña en una piscina con focas, porque, se jacta, «Estoy tan acostumbrado a bañarme en Noruega que no puedo habituarme a estar en el agua sin tener un par de focas junto a mí». Una de las escenas más graciosas de la obra es aquella en que intenta seducir a Paula con un curioso surtido de regalos tales como ligas azul claro, medias de seda que se rompen al ser estiradas, un ramo de flores de trapo de la mejor calidad, y, luego, en rápida sucesión, una caja de bombones, un bocadillo de jamón y una carraca.

El personaje cuyo comportamiento resulta más absurdo es Don Sacramento, el padre de la prometida de Dionisio, que aparece al comienzo del tercer acto porque éste no ha contestado a las diversas llamadas de Margarita. Don Sacramento irrumpe en el cuarto alrededor de las seis y media de la mañana gritando: «... La niña está triste y la niña llora. La niña pensó que usted se había muerto. La niña está pálida... ¿Por qué martiriza usted a mi pobre niña?». La escena que sigue alcanza, sin duda, el más alto grado de absurdo. En primer lugar, ante la excusa de Dionisio de que no ha contestado al teléfono porque tenía dolor de cabeza y fue a dar una vuelta, Don Sacramento replica que la gente decente no sale a caminar de noche bajo la lluvia y que, para el dolor, debió ponerse dos rodajas de patatas en las sienas. Cuando Dionisio hace notar que no tiene patatas, Don Sacramento responde agresivamente: «Las personas decentes deben llevar siempre patatas en los bolsillos, caballero».

La conversación entra en una nueva fase cuando Don Sacramento pregunta: «¿Por qué no ha puesto usted en este cuarto los retratos de su familia, caballero?». Esto lleva a una serie de observaciones irrelevantes y de *non sequiturs* acerca de los retratos y los cromos, que culmina con el siguiente intercambio:

DON SACRAMENTO.—...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.—El no era maestrante... El 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 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 me importa! ¡Da lo mismo! Un niño. ¡Un niño cualquiera! ¡Hay muchos niños! ¡El mundo está lleno de niños de Primera Comunión!... Y también debió usted poner cromos... ¿Por qué no ha puesto usted cromos? ¡Los cromos son preciosos! ¡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»... ¡Qué grande hombre Napoleón!, ¿verdad?

La referencia a Napoleón Bonaparte cierra la discusión, mientras los dos personajes intentan adoptar la postura característica del emperador francés.

Después de una pausa, el zigzagueante humor continúa. Don Sacramento explica a Dionisio cómo será su vida después que se case con su hija. Todas las mañanas tendrá que levantarse a las seis y cuarto y a las seis y media, comerá un huevo frito como desayuno. A la observación de Dionisio de que no le gustan los huevos fritos, Don Sacramento responde con otra de sus declaraciones dogmáticas: «¡A las personas honorables les tienen que gustar los huevos fritos, señor mío!». No habrá cine, ni teatro, y la única diversión de los domingos consistirá en escuchar a Margarita tocar el piano y recibir alguna visita, particularmente la de los señores Smith, los centenarios más famosos de la ciudad. El señor Smith tiene ciento veinte años y conserva todavía cinco dientes. Esta referencia a los dientes del centenario trae consigo una irrelevante serie de preguntas y respuesta, otra muestra interesante de cómo Mihura juega con el absurdo.

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 su vida, sin poderse levantar de su silla de ruedas... ¡Usted pasará grandes ratos charlando con este matrimonio encantador!...

DIONISIO.—Pero ¿y si se me mueren cuando estoy hablando con ellos? ¿Qué hago yo, Dios mío?

DON SACRAMENTO.—¡Los centenarios no se mueren nunca! ¡Entonces no tendría ningún mérito, caballero!

Pero Mihura no se limita exclusivamente a excitar la carcajada. La obra tiene también su lado patético. Su éxito depende fundamentalmente del modo en que el autor logra en medio del desorden cambiar la actitud

general de la obra, un recurso siempre peligroso aun para el dramaturgo con más talento. Este cambio es posible porque los personajes —así funcionan a nivel absurdo o patético— siempre actúan seriamente, y este punto de vista es precisamente lo que hace posible el cambio.

El ángulo patético de la obra se introduce en el acto segundo cuando Buby dice que ninguno de ellos puede ganarse la vida como bailarines porque no son buenos. Buby trae de vuelta a Paula a la realidad recordándole que «es difícil bailar, ¿no?... Duelen las piernas siempre y, al terminar, el corazón se siente fatigado... Y, sin embargo, a alguna cosa se tienen que dedicar las bonitas muchachas soñadoras, cuando no quieren pasarse la vida en el taller, o en la fábrica, o en el almacén de ropas. El teatro es lindo, ¿verdad? ¡Hay libertad para todo!». Después Buby le advierte que no debe olvidar su alianza, su plan para sacarle dinero a hombres como El Odioso Señor «... que... les suelen regalar billetes de un bravo color cuando las muchachas son cariñosas... Y un beso no tiene importancia... Ni dos, tampoco».

Luego, en el segundo acto, hay una escena tiernamente patética en la que Paula y Dionisio se dejan llevar por la fantasía que han creado. Es en esta relación, cálida y a la vez corrosiva, donde la pieza alcanza su centro vital. El mundo de sueños de Paula se nos muestra cuando dice:

Mira. Mañana saldremos de paseo. Iremos a la playa... Junto al mar... ¡Los dos solos! Como dos chicos pequeños, ¿sabes? ¡Tú no eres como los demás caballeros! ¡Hasta la noche no hay función! ¡Tenemos toda la tarde para nosotros! Compraremos congrejos... ¿Tú sabes mondar bien las patas de los cangrejos? Yo, sí. Yo te enseñaré... Los comeremos allí, sobre la arena... Con el mar enfrente. ¿Te gusta a ti jugar con la arena? ¡Es maravilloso! Yo sé hacer castillos y un puente con su ojo en el centro, por donde pasa el agua... ¡Y sé hacer un volcán! Se meten papeles adentro y se queman, ¡y sale humo... ¿Tú no sabes hacer volcanes?

Esta pregunta final introduce a Dionisio en su mundo de sueños. El dice que puede hacer volcanes de arena e incluso castillos con jardines y árboles y escaleras que llevan a la torre; y puede hacer un barco, un tren y un león. A lo que Paula responde entusiasmada: «¡Oh! ¡Qué bien! ¿Lo estás viendo, Dionisio? ¡Ninguno de esos caballeros saben hacer con arena ni volcanes, ni castillos, ni leones! ¡Ni Buby tampoco! ¡Ellos no saben jugar! Yo sabía que tú eras distinto... Me enseñarás a hacerlos, ¿verdad? Iremos mañana...». Sí. Dionisio juega a lo que nunca ha jugado antes. Ha olvidado casi por completo que a la mañana siguiente ha de casarse, que no habrá volcanes, ni castillos, ni jardines, ni árboles, ni escaleras a la

torre sino huevos fritos a las seis y media, aburridos conciertos de piano los domingo y reuniones sociales con los desdentados «centenarios».

Este ángulo patético alcanza su clímax en el acto tercero cuando Paula, al oír la conversación de Don Sacramento, se entera de que Dionisio va a casarse: «¿Por qué me ocultaste esto?», pregunta. «¡Te casas, Dionisio!... ¡No eras ni siquiera un malabarista!». Este descubrimiento pone fin a la actitud de inocente maravilla creada por la mentira poética. En adelante los chistes no resultan muy graciosos. La respuesta de Dionisio: «Sí. Me caso, pero poco» es una de las declaraciones más absurdas de toda la pieza. ¿Cómo puede alguien casarse «pero poco»? El humorismo está ahora algo fuera de lugar, es un poco forzado, porque Dionisio ha perdido su equilibrio. Quiere decir la verdad pero al mismo tiempo se resiste a renunciar al mundo ficticio de las últimas ocho horas. Así le dice a Paula, en el monólogo más largo de la obra:

... Yo me casaba porque yo me he pasado la vida metido en un pueblo pequeño y triste y pensaba que para estar alegre había que casarse con la primera muchacha que, al mirarnos, le palpitase el pecho de ternura... Yo adoraba a mi novia... Pero ahora veo que en mi novia no está la alegría que yo buscaba... A mi novia tampoco le gusta ir a tomar cangrejos frente al mar, ni ella se divierte haciendo volcanes en la arena... Y ella no sabe nadar... Ella en el agua da unos grititos ridículos... Hace así: «¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!» Y ella sólo ama cantar junto al piano “El pescador de perlas”. Y “El pescador de perlas” es horroroso, Paula. Ella tiene una voz de querubín y hace así: (*Canta*) ¡Tralaralá... pirí, pirí, pirí, pirí!... Y yo no había caído en que las voces de querubín están llenas de vanidad y que, en cambio, hay discos de gramófono que se titulan “Amame en diciembre lo mismo que me amas en mayo”, y que nos llenan el espíritu de sencillez y de ganas de dar saltos mortales... Yo tampoco sabía que había mujeres como tú, que al hablarnos no les palpita el corazón, pero les palpitan los labios en un constante sonreír... Yo no sabía nada de nada. Yo sólo sabía pasar silbando junto al quiosco de la música... Yo me casaba porque todos se casan siempre a los veintisiete años... Pero ya no me caso, Paula... ¡Yo no puedo tomar huevos fritos a las seis y media de la mañana!

Margarita ya no es «una santa», «un ángel», «una caperucita encarnada» cuyo retrato Dionisio mira «embelesado». Ahora tiene ojos tristes y doce lunares en la cara, como observa Paula al mirar su fotografía.

La voz de Don Rosario quiebra bruscamente la corriente de fantasía de Dionisio. La escena final es grotesca a los ojos y oídos. Don Rosario toca una marcha militar con su cornetín, mientras acompaña a Dionisio hasta su carroza blanca ... ¡con dos lacayos morenos!»; las criadas arrojan *confetti*, el cocinero, gallinas, y los camareros, migas de pan. Ocho horas.

Poco tiempo. Pero Dionisio ha vivido más en esas ocho horas que en sus veintisiete años. Porque no somos lo que somos sino lo que nos sucede, y no lo que creemos sino lo que los demás creen de nosotros. Dionisio soñó que era un malabarista; se oyó llamar «un muchacho maravilloso», y en su agridulce y frustrada relación con Paula casi llegó a conocer el amor. Las palabras de Paula desvanecen el mundo de sueños: «¡Te casas, Dionisio... No eras ni siquiera un malabarista!». Dionisio nunca perteneció realmente al ambiente regocijado y libre de Paula y el resto de la compañía de Buby Barton. Las apariciones bohemias como Madame Olga, El Cazador Astuto, El Guapo Muchacho y El Alegre Explorador son el material cotidiano de este ambiente; pero para Dionisio corresponden a un mundo distinto que no comprende, y finalmente sigue a Don Rosario y su cornetín que lo conducen a su destino de huevos fritos, condenado a casarse con la fea Margarita y a vivir encerrado en esa caricatura de familia respetable que ha trazado Don Sacramento. Dionisio vuelve a ser el prisionero que era al comienzo, un don nadie chaplinesco, consciente de su fracaso. Su sueño lo ha hecho entender pero no le dio voluntad. Su realidad fingida, por serlo, le impide escaparse de su prisión. Tampoco hay salida para Paula. Ahora más que nunca comprende que no puede esperar sino «un novio en cada provincia y un amor en cada pueblo» o una vida al lado de Buby Barton «que no se casa nunca». Después de decir adiós a Dionisio desde el balcón, ella se vuelve al público, recoge los tres sombreros de copa «y de pronto, cuando parece que se va a poner sentimental, tira los tres sombreros por el aire y lanza el grito de la pista: '¡Hop!' Sonríe, saluda y cae el telón». Ya no hay risas; la farsa se ha vuelto triste y ya no hay lugar para sentimentalismos. Sólo queda la angustia que excluye la autocompasión.

ANTHONY H. PASQUARIELLO
University of Illinois
Urbana-Champaign