

Miguel Mihura : tres sombreros de copa [gleich] tres discursos

Autor(en): **Yáñez, María-Paz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **19 (1991)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-260119>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

MIGUEL MIHURA

Tres sombreros de copa = Tres discursos

Puede hablarse casi de unanimidad en la crítica que se ha ocupado de la primera obra de Miguel Mihura en lo que se refiere al enfrentamiento de dos universos opuestos: el mundo triste y mezquino de la burguesía provinciana y el mundo alegre y fantástico del teatro, que muchos han asociado al concepto de libertad y espontaneidad, frente a la hipocresía y esclavitud a las normas que rigen el primero. Así, por ejemplo, Antonio Tordera se refiere al «mundo de las *alegres* y espontáneas chicas de la compañía teatral»¹ y Anthony H. Pasquariello al «ambiente regocijado y libre de Paula»², mientras para Torrente Ballester «entre estos dos mundos, el de la vida a chorros y el del cartón piedra, se mueve indeciso el protagonista»³.

La presencia de los dos mundos es obvia, como lo es el hecho destacado por Enrique Llovet de que ambos «se necesitan y se odian, cada uno dentro de su propio esquema»⁴. Sin embargo, quisiera hacer algunas precisiones a este respecto. En primer lugar, por lo que se refiere al *sujeto*⁵ a quien se le presenta la opción entre tan aparentemente «dispar» universos. Emilio de Miguel se pronuncia en este sentido:

Ocasión clara para definirse, para realizar una elección, se la brinda el autor únicamente a Dionisio. Ante él coloca la alternativa: o integrarse en el engranaje, acomodándose a la sociedad decente, mediante el matrimonio con su santa novia, o, de la mano de Paula, vivir la aventura del baile y la excitación de los amaneceres en la playa; «los huevos fritos» que augura el suegro, o «el café con leche y el pan con manteca» que desayunan los bohemios⁶.

Mucho ha contribuido a esta opinión el conocimiento de los orígenes de la obra, que tantas veces ha contado el autor con todo detalle⁷. La tendencia de un cierto sector a personalizar,

a buscar en cada texto los móviles psicológicos y los desahogos vitales de su creador ha destacado toda esa serie de elementos que permiten asociar la figura del héroe al contenido total ideológico de la obra. No hay duda de que esos elementos existen: Mihura tiene 27 años —los mismos que Dionisio— cuando escribe *Tres sombreros de copa*; acaba de sufrir un desengaño amoroso; se repone de una enfermedad tras una gira por provincias con una compañía de varietés, compuesta por bailarinas rubias, bailarines negros, ilusionistas con la maleta llena de conejos y damas excéntricas cargadas de serpientes. Para colmo, ha estado a punto de casarse con la hija de un importante industrial y también se ha enamorado de una bailarina de Santander. Todos estos detalles son fuentes de inspiración —¿quién puede negarlo?—, pero con ello no queda explicada la obra. Y claro está que la mayoría de los críticos no se ha quedado ahí, incluso algunos han pasado de largo por estas consideraciones. Sin embargo, ha quedado en muchos la tendencia a analizar la pieza a partir de la problemática del héroe, como si él sólo estuviera en el centro de la obra y como si, en definitiva, todo el sentido se remitiera a su dilema entre los dos universos propuestos.

Mihura ha resaltado en alguna ocasión el patetismo de su primera obra, que se vio obligado a camuflar después ante la incompreensión suscitada:

Lo inverosímil, lo desorbitado, lo incongruente, lo absurdo, lo arbitrario, la guerra al lugar común y al tópico, el inconformismo, estaban patentes en mi primera obra escrita en 1932. Y a partir de finales de 1937 fui empleando estos elementos en las dos revistas, reservándome para mi uso particular, lo lírico, lo poético, lo patético, lo escéptico⁸.

El patetismo no está, sin embargo, en el soso y frustrante porvenir de Dionisio; prueba de ello es que la obra no termina con su salida a empujones para la iglesia. Existe aún una escena final, en la que se resume todo el patetismo y —como veremos—, todo el sentido de la obra. Y esta escena corre a cargo de Paula y sólo puede apreciarse en toda su dimensión viéndola representar, ya que la representación es el fin último de la pieza teatral y no su lectura: es la mímica de la actriz la que tiene que expresar todos estos conceptos. «¿Qué hacen las

chicas como yo cuando son viejas?» —pregunta en el tercer acto la infantil heroína. No hace falta insistir en que hay mucho más patetismo en esta visión de futuro que en los «huevos fritos» que Dionisio se verá obligado a desayunar. El autor ha manifestado en alguna ocasión su preferencia por este personaje: «Ella únicamente se salva de todo lo ridículo, de todo lo imbécil que la rodea»⁹. Con ella inicia su serie de heroínas, por lo general *sujeto de acción*¹⁰, frente al supuesto héroe, que rara vez pasa de ser un *sujeto de estado*¹¹. Sin Paula, el joven inexperto nunca hubiera vislumbrado otras posibilidades de vida y acudiría a la iglesia con el entusiasmo manifestado en el primer acto. Pero tampoco Paula sin Dionisio hubiera intuido otra alternativa de futuro. Son pues los dos, y no uno solo, los que constituyen el centro de la obra. No se le escapa a Emilio de Miguel que en la obra de Mihura «la pareja humana es la única fuente de dramatismo»¹² y de hecho en la hipotética realización de la pareja se basan la mayoría de las obras mihurianas¹³. José Monleón parte también de este presupuesto para explicar la tardía acogida de la obra por un público joven e inquieto —sabido es que fue estrenada por un grupo universitario—:

La «libertad» de Dionisio y Paula, finalmente aniquilada por una serie de tabúes, de cursilerías, de miedos y de resignaciones, era una libertad de la que todos participamos. [...] 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. [...] Sólo quedaba tirar al aire los tres sombreros de copa...¹⁴

Y aún más claramente lo muestra Jorge Rodríguez Padrón, quien define a Paula como «ser paralelo de Dionisio, ser también sometido a una existencia monótona»¹⁵. Se trata, pues, de un *actor colectivo*¹⁶ —la pareja— que se enfrenta a dos universos igualmente hostiles e igualmente inválidos. Ricardo Doménech ha observado esta doble invalidez:

La fuerza dramática de *Tres sombreros de copa* está en la colisión de dos mundos irreconciliables, pero necesitados entre sí, que parten de dos concepciones vitales opuestas. El mundo burgués, cursi, adinerado y limitado por una moral que a veces es tan estricta en sus formas como desgarrada en su fondo, de una

provincia española, y el mundo inverosímil, errante, libre y sin esperanzas, que forman el negro Buby Barton y las graciosas y estúpidas muchachas que integran su ballet en el music-hall¹⁷.

Indudablemente los puntos de partida y las concepciones de ambos universos son diametralmente opuestos; no así la puesta en práctica de sus premisas. De hecho, los comportamientos van revelándonos que las diferencias entre ellos no son tan radicales como aparentan. Observémoslos más de cerca: de un lado tenemos la estrechez y la mezquindad de la pequeña burguesía provinciana, un mundo «monótono», como las ruedas del automóvil del Odioso Señor (acto II), como las constantes repeticiones de don Sacramento, como los «miles de niños de primera comunión» de que el mundo está lleno (acto III: Don Sacramento), como el sonido del cornetín de don Rosario. Un mundo, además, basado en el parecer:

DON SACRAMENTO.— ¡Las personas honradas se tienen que retratar de uniforme, sean tenedores de libros o sean lo que sean! (Acto III),

y en los valores de mercado:

DON ROSARIO.— ... Porque ella tiene dinerito, don Dionisio.
DIONISIO.— Sí. Ella tiene dinerito y sabe hacer unas labores muy bonitas y unas hermosas tartas de manzana. ¡Ella es un ángel! (Acto I)

PAULA.— ¿Es muy importante lo que tienes que hacer?

DIONISIO.— Sí.

PAULA.— ¿Negocio?

DIONISIO.— Negocio. (Acto II)

Se refiere a sus planes para el siguiente día, es decir, a su boda. Y éste es el mundo que para todos los críticos aparece desvalorizado. Evidentemente, lo está. Pero ¿qué ocurre con el otro, con el «mundo libre y mágico de los cómicos», como lo define Medardo Fraile¹⁸? ¿Es efectivamente tan «libre», tan «mágico» y tan «alegre» como lo ve gran parte de la crítica? ¿Qué hay debajo de su exceso de color y de sonido? Tomemos en primer lugar a las tres explosivas «girls», a quienes con mucho acierto ha llamado «estúpidas» Doménech. Su primer mutis se describe así en la acotación:

(Los sombreros se caen al suelo y las tres muchachas *idiotas*¹⁹, riéndose siempre, se van por la puerta de la izquierda...) (Acto I)

Las tres muchachas «idiotas» acaban de ofrecernos lo más parecido a un numerito de revista con su estribillo y todo, su «lararí, lararí», tan vacío de sentido y tan monótono como el «Soy don Sacramento, soy don Sacramento, soy don Sacramento» (acto III) del futuro suegro de Dionisio. Monótona es asimismo la insistencia de Fanny —«¡Yo quiero otra cruz!» (acto II)— y los constantes empujones de que ésta hace objeto al tímido joven (acto I). Y es que, como ha observado Torrente Ballester «también las prostitutas, contra lo que algunas señoras decentes piensan, pueden acartonarse»²⁰.

Si los tristes futuros contertulios de Dionisio serán un centenario y una parálitica (acto III), no es ciertamente la alegría la compañera de trabajo de la mujer barbuda:

MADAME OLGA.— ... Me he exhibido [...] junto a la cabra triste, junto a los niños descoyuntados. [...] Mi marido [...] tenía cabeza de vaca y cola de cocodrilo... (Acto II)

¿Y qué podemos decir del «malvado negro»?:

BUBY.— ... Es difícil bailar, ¿no? ... Duelen las piernas siempre y, al terminar, el corazón se siente fatigado... [...] Y los empresarios no pagan con exceso a aquellos artistas que no gustan lo suficiente... (Acto II)

Esto mismo sirve para Paula, que se ve obligada a prostituirse para sobrevivir. ¿Es éste un mundo que puede calificarse de «alegre» y, sobre todo, de «libre»? ¿Es libertad la que tiene que someterse a los vulgares caprichos del «señor más rico de la provincia»? Andrés Amorós y Marina Mayoral, con extraordinario acierto, definen a Buby con el paradójico calificativo de «burgués de la bohemia»²¹. Y, en efecto, lo es, como lo es también la exótica mujer barbuda, que, mientras hace punto en bata y zapatillas, se expresa como una perfecta esposa tradicional:

MADAME OLGA.— Mi marido, Monsieur Durand, nunca lo hubiera consentido. Mi marido era un hombre muy bueno, pero de ideas algo antiguas. El no podía soportar a esas mujeres que se depilan las cejas y se afeitan el cogote [...] A él sólo le gustaban las bellas mujeres con barba negra. Tipo español ¿no? (Acto II)

Por lo que respecta a los valores del *parecer* están tan arraigados en este universo pretendidamente «libre» como en el de la burguesía, más si cabe, por el rasgo de máscara inherente al teatro, que también se manifiesta fuera de él:

BUBY.— ¡La muerte antes que un sombrero cursi! ¡La muerte antes que un trajecito barato! Y la vida entera por un abrigo de piel... (Acto II)

En cuanto a los valores mercantiles, creo inútil insistir en los propósitos de Buby y Paula, primero frente a Dionisio, después frente al Odioso Señor, sin olvidar la astucia de Fanny para hacerse con todas las cruces —«de oro y hasta de brillantes» (acto II)— del Militar.

Si dentro de lo que podemos llamar el «mundo bohemio» encontramos rasgos típicos del «mundo burgués», otro tanto podemos decir de ciertas señales externas que la burguesía parece tomar del universo fantástico. Tras la fiesta alucinante que han vivido los locos bohemios, presidida por los conejos tirados por el suelo, el ordenado don Rosario prepara una cabalgata circense de confeti, migas de pan, música de cornetín y gallinas volantes (acto III), que precisamente en la escena anterior han sido relacionadas por don Sacramento con los conejos:

DON SACRAMENTO.— En mi casa no podrá Ud. tener conejos en su habitación. Tampoco podrá tener gallinas. Todo lo estropean. (Acto III)

Este paralelismo se manifiesta también en el plano espacial. Para Jorge Rodríguez Padrón²², los dos mundos opuestos se introducen en la vida de Dionisio por dos puertas diferentes. Esto es cierto, pero también lo es que en un momento determinado los dos cuartos de hotel se convierten en uno solo donde se desarrolla toda la fiesta y ya los personajes entran y salen indistintamente por una u otra puerta. Y no olvidemos que si dos de los máximos representantes de la burguesía —don Rosario y don Sacramento— entran siempre por la puerta del pasillo, el otro —el Odioso Señor— lo hace por la de comunicación. Ciertamente es éste el que sirve de enlace a los dos mundos, pero justamente para mostrar el lado mercantilista de ambos.

La relación a los objetos se transforma también en determinados momentos. Así don Sacramento, escandalizado primero ante la aparición de la carraca y los conejos, se lleva estos juguetes con la fruición del que acaba de encontrar un tesoro (acto III). El mundo circense no está limitado al malabarismo, piedra de enlace entre Paula y Dionisio: el Odioso Señor ofrece a Paula toda una escena de ilusionismo con sus bolsillos inagotables, mientras de la cama y el armario surgen como por encanto algunos de los integrantes de la sociedad provinciana (acto II). Este tratamiento crea similitudes entre los miembros de ambos universos confundiéndolos a veces. Los conejos del Cazador Astuto —muertos hace semanas y numerados— podrían formar parte del equipaje de un artista circense, mientras la margarita que deshoja Trudy (acto II) se imaginaría mejor en manos de la novia de Dionisio, de una muchacha que «al mirarnos le palpitase el pecho de ternura» (acto III).

Bajo la apariencia formal de «mundos opuestos» se enfrentan, pues, dos discursos basados, en el fondo, en los mismos valores y con un comportamiento idéntico. Y ambos quedan desvalorizados explícitamente por la propia heroína:

PAULA.— ... Los compañeros del Music-Hall no son como debieran ser los compañeros... Los caballeros de fuera del Music-Hall tampoco son como debieran ser los caballeros... (Acto II)

Se impone, pues, un tercer camino, un discurso que niegue ambos a la vez, un auténtico «universo libre y alegre» que se revelará inaccesible. Y éste es el discurso propuesto por la pareja, cuyos valores no se basan en la apariencia ni en el mercado, sino en la imaginación, o, como lo expresa Rodríguez Padrón, «ambos tratan de rebelarse, buscar una nueva realidad que tenga algo de mágica, de imaginaria, de ilusionada»²³. Este nuevo universo nunca será monótono, ya que sus materiales pueden destruirse y construirse sin que ello implique el derrumbamiento total:

PAULA.— ... ¿Te gusta a ti jugar con la arena? Yo sé hacer castillitos y un puente con su ojo en el centro por donde pasa el agua ... ¡Y sé hacer un volcán! Se meten papeles dentro y se queman, ¡y sale humo! ¿Tú no sabes hacer volcanes?

DIONISIO.— Sí.

PAULA.— ¿Y castillos?

DIONISIO.— Sí.

PAULA.— ¿Con jardín?

DIONISIO.— Sí, con jardín. Les pongo árboles y una fuente en medio y una escalera con sus peldaños para subir a la torre del castillo.

PAULA.— ¿Una escalera de arena? ¡Oh, eres un chico maravilloso! Dionisio, yo no la sé hacer...

DIONISIO.— Yo sí. También sé hacer un barco y un tren... ¡Y figuras! También sé hacer un león...

PAULA.— ¡Oh, qué bien! ¿Lo estás viendo? ¿Lo estás viendo, Dionisio? ¡Ninguno de esos caballeros sabe hacer con arena ni volcanes, ni castillos, ni leones! ¡Ni Buby tampoco! ¡Ellos no saben jugar! Yo sabía que tú eras distinto. (Acto II)

Este discurso que privilegia la imaginación no puede hallarse sino en el mundo de la infancia. Andrés Amorós y Marina Mayoral han destacado «la visión del mundo ingenua, naïf, casi infantil que se da en esta comedia»²⁴ y a Ricardo Doménech casi le parecen los personajes «retrasados mentales»²⁵. No creo fruto de la casualidad el registro infantil que se aprecia a veces en la obra de Mihura²⁶. El mismo lo dejó bien patente en su introducción:

—Pero, ¿cómo puede extrañar esto a nadie? —me preguntaba yo— ¿Cómo pueden decir que esto es humor nuevo, y humor peligroso, si esto es lo más inocente que hay?²⁷

Efectivamente, tan inocente como el discurso de lo genuino, de lo auténtico, de lo espontáneo y libre del barniz con que la sociedad, de cualquier tipo que ésta sea, deforma a sus miembros. Pero por lo mismo que es imposible abstraerse de la sociedad —«hay que vivir con la gente» (acto II), admite la, a su pesar, realista Paula—, este discurso es irrealizable cuando se traspasan las fronteras de la pubertad²⁸. Porque este discurso construido con arena no puede sobrevivir en un mundo —un único mundo que engloba tanto a «burgueses» como a «bohemios»— de valores mercantiles y aparenticiales, presidido por la monotonía, la cursilería y el lugar común, tres enemigos contra los que la poética humorística de Mihura ha luchado continuamente.

Lo que estos humoristas se plantean —afirma José Monleón, refiriéndose a Mihura, Tono y Jardiel— es una repulsa de toda la realidad, un afán por disociar de forma rotunda los planos de la

escena y de la calle. Se trata de «ponerse teatralmente al margen», de trascender la repulsa de su tiempo a una concepción total y permanente de la sociedad humana. De llegar a identificar la «civilización» y la cultura con una especie de cansancio que garantice la serenidad. [...] La realización armónica dentro de la sociedad es imposible, y no hay más remedio que «defenderse» de ella²⁹.

El pesimismo de la obra es bien patente: no existe un solo rincón del universo capaz de dar acogida a este discurso y es, de nuevo, Paula quien lo atestigua, bajo la apariencia de un recurso humorístico³⁰:

DIONISIO.— Nos iremos a Londres [...]

PAULA.— En Inglaterra hay demasiados detectives.

DIONISIO.— Nos iremos a La Habana.

PAULA.— En La Habana hay demasiados plátanos.

DIONISIO.— Nos iremos al desierto.

PAULA.— Allí van todos los que se disgustan y ya los desiertos están llenos de gente y de piscinas... (Acto III)

Queda sólo un medio de perpetuar lo que en la vida y dentro de las normas sociales —sean del cariz que sean— no dura más que un castillo de arena: el humor del lenguaje. De ahí que una gran parte de los chistes se basen en ese desfase de registros, en esa presencia infantil en los diálogos entre adultos. Lo encontramos en la actitud de don Rosario frente a Dionisio que, a pesar de sus 27 años, le recuerda a «aquel pobre niño que se ahogó en un pozo» (acto I), y le da besos y le piropea con nombres de flores. Está patente en la reacción de Dionisio frente a Fanny:

DIONISIO.— ¡Como me vuelva usted a dar otro empujón, maldita sea, le voy a dar a usted una bofetada, maldita sea, que se va usted a acordar de mí, maldita sea!... (Acto I)

La misma Fanny no hace otra cosa al responder a los requiebros del Militar con su pueril «yo quiero otra cruz» (acto II). Lo reencontramos en el glorioso mutis de don Sacramento con sus conejos y su carraca y en esta misma carraca con la que todos juegan, así como en los insultos que se dirigen los personajes unos a otros («idiota», «cretino»,

«petate», «tonto»), sin olvidar que todos hablan de «papás y mamás» en lugar de padres y madres³¹:

DON ROSARIO.— Esto me lo dejó dicho mi papá. Al morir mi papá me dijo: «oye, niño, ven...»

[...]

DIONISIO.— ¿Su papá, cuando murió, no le dejó dicho nada de que en esta habitación hubiese pulgas? (Acto I)

DIONISIO.— Pero es que a lo mejor, por hacer esto, le reñirá 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. (Acto I)

«El humor es la libertad»: con esta lúcida sentencia comienza Ionesco un artículo elogiando el teatro de Mihura³². Y es, efectivamente, por vía del humor por donde se encauza la libertad mihuriana.

Pero hay más. Esta propuesta de discurso que pudiéramos llamar lúcido está expresada, además de en el lenguaje, en la metáfora central de la obra. ¿Qué se esconde tras este sugerente título? Para Amorós y Mayoral «el sombrero de copa que da título a la comedia es el objeto-símbolo en el que coinciden los dos mundos opuestos: serio y burgués en la boda, sirve también al alegre número de los juegos malabares»³³. Pero además está continuamente presente a lo largo de la pieza, sin que lo perdamos de vista ni un momento. Puede decirse que es, que son, porque son tres y no uno, los verdaderos protagonistas, los que dan el título y los que cierran el telón. Al tratarse de tres, las connotaciones lúdicas son más operantes que las ceremoniales. Su irrupción en escena recibe todos los honores de una presentación individual:

DIONISIO.— ... Este me está chico ... Este me hace una cabeza muy grande ... Y éste, dice mi novia que me hace cara de salamandra. (Acto I)

Y paralelos a estos tres sombreros son los tres —y no dos— universos presentados en la obra, como acabo de mostrar. El primero correspondería al más limitado, al más clara-

mente criticado, al absolutamente negado y que al final absorberá a Dionisio, que —no lo olvidemos— de él proviene. No se ofrece, lo hemos visto, como alternativa frente al universo de las «personas decentes», que evidentemente es «chico» como el primer sombrero, el de los «bohemios», que «hace la cabeza muy grande», como la «cabeza de vaca» del marido de Madame Olga, pero que tampoco guarda dentro mucho más de lo que guarda la cabeza de una vaca. Su monotonía ya la hemos visto. Sus valores se han revelado similares a los del universo opuesto. Pero hay un tercer sombrero: el sombrero que hace cara de salamandra, un animal semifantástico que se mete en el fuego de los volcanes de arena... (después, al teléfono Dionisio lo define con una nueva versión «el sombrero que me hace cara de chubeski» [acto I], de nuevo un nombre gracioso y exótico, emparentado también con el fuego). Un animal cuyo nombre es ya divertido y que dará lugar a uno de los primeros chistes absurdos de la obra:

DON ROSARIO.— Pero... ¿de salamandra española o de salamandra extranjera?

DIONISIO.— No sé. Ella sólo me ha dicho que de salamandra.
(Acto I)

Es el impedimento indefinible, inexplicable, el que está fuera de las leyes lógicas y de las medidas (chico-grande). Es el representante del universo que no puede explicarse por la razón, que sólo por vía del humor absurdo —que no conoce etiquetas, nacionalidades ni fronteras— adquiere un sentido en la expresión.

Así los tres sombreros de copa lanzados al final por Paula como única respuesta a su aceptación de un futuro de vieja prostituta triste, serán no sólo los encargados de expresar la última imagen del texto, de decir la última frase, sino que además, mostrados más que nunca en su función lúdica, ofrecerán a la vez el «escéptico fatalismo», como lo define de Miguel³⁴, del pensamiento mihuriano y su concepción del humor aparentemente irracional como —permítaseme el juego de palabras— única escapatoria racional a la irracionalidad en que todos vivimos inmersos bajo una aparente racionalidad.

Mihura es consciente de la imposibilidad del discurso propuesto y no cae —como caerá en sus próximas producciones— en la tentación de inventarse un final feliz que invalidaría todo el sentido de la obra. Lo que inventa es un lenguaje capaz de contener por sí mismo todos estos valores propuestos por el discurso. Un lenguaje al que sí le es posible romper con las leyes de causa-efecto, con la ambigüedad metafórica del ser y el parecer, con la lógica del comercio y con la monotonía de lo *déjà vu*. De ahí la importancia capital de este humor que fue absolutamente incomprendido a su nacimiento, comprendido a medias gracias al impacto de «La Codorniz» en España y del teatro de Ionesco fuera de las fronteras, y rara vez totalmente comprendido.

María-Paz Yáñez
Universidad de Zürich

NOTAS

¹ Edición crítica de *Tres sombreros de copa*, Madrid, Espasa Calpe, 1988.

² Anthony H. Pasquariello, «Función de la mentira poética en *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, 1982, pp. 387-395.

³ Gonzalo Torrente Ballester, «El teatro serio de un humorista», en Miguel Mihura, *Tres sombreros de copa. La bella Dorotea. Ninette y un señor de Murcia*, Madrid, Taurus, 1965, pp. 67-80.

⁴ Enrique Llovet, «El humor en el teatro de Mihura», en Mihura, *Tres sombreros... La bella... Ninette...*, ed. cit., pp. 81-89.

⁵ *Sujeto* en el sentido narratológico del término. Véase A. Greimas/J. Courtés, *Sémiotique*, Paris, Hachette, 1979.

⁶ Emilio de Miguel, *El teatro de Miguel Mihura*, Universidad de Salamanca, 1979, p. 32.

⁷ Véase Prólogo a la primera edición de *Tres sombreros de copa*, reproducido en Mihura, *Tres sombreros... La bella... Ninette...*, ed. cit.

⁸ Introducción a la edición del propio autor de *Tres sombreros de copa y Maribel y la extraña familia*, Madrid, Castalia, 1987.

⁹ Miguel Mihura, «Autocrítica», en *Teatro español, 1952-1953*, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, 1954.

¹⁰ /Sujeto de estado/ vs /sujeto de acción/. Cfr. Greimas/Courtés, *op. cit.*

¹¹ Recuérdese a la Florita de *Sublime decisión*, a Ninette, a *La bella Dorotea* o a la Fanny de *Las entretenidas*, por no mencionar sino los ejemplos más llamativos.

¹² *Op. cit.*, p. 22.

¹³ Las tan traídas y llevadas concesiones al público, que —es innegable— existen, se resuelven casi siempre en el destino de dicha pareja. Pero esto va ocurriendo de modo gradual: En *El caso de la mujer asesinadita* la unión es posible a las puertas del limbo; el único héroe garante del discurso mihuriano —*Mi adorado Juan*— tiene que hacer ciertas concesiones para mantener su mundo, lo que todavía supone un fracaso pese a su apariencia de final feliz; Marcelino y *Maribel* escandalizan a la estrecha burguesía realizando el matrimonio entre prostituta y «persona decente», pero esta misma realización de la utopía permite el éxito comercial en deterioro de la profundidad del sentido. Sin olvidar que los —a veces aparentemente— finales felices no son sino la continuación de la monotonía vivida anteriormente por el protagonista, como es el caso de Andrés en *Ninette y un señor de Murcia*.

¹⁴ José Monléon, «La libertad de Miguel Mihura», en Mihura, *Tres sombreros... La bella... Ninette...*, ed. cit., pp. 44-46, reproducido en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, tomo 8, pp. 599-605.

¹⁵ Introducción a su edición crítica de *Tres sombreros de copa*, Madrid, Cátedra, 1979.

¹⁶ Cfr. Greimas/Courtés, *op. cit.*

¹⁷ Ricardo Doménech, «*Tres sombreros de copa* o un esperpento cordial», en Mihura, *Tres sombreros... La bella... Ninette...*, ed. cit., pp. 98-102.

¹⁸ Medardo Fraile, «Teatro y vida en España: *La corbata, La camisa y Tres sombreros de copa*», *Prohemio*, I, 2, 1970, pp. 253-269. Reproducido en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, ed. cit., tomo 8, pp. 606-613.

¹⁹ El subrayado es mío.

²⁰ Torrente Ballester, «El teatro serio de un humorista», *op. cit.*

²¹ Andrés Amorós, Marina Mayoral, Francisco Nieva, *Análisis de cinco comedias (Teatro español de la posguerra)*, Madrid, Castalia, 1984.

²² *Op. cit.*

²³ *Op. cit.*

²⁴ Amorós, Mayoral, Nieva, *op. cit.*

²⁵ Doménech, *op. cit.*

²⁶ A título de anécdota que ilustra esta interpretación, me parece interesante comentar que en cierta representación de *Tres sombreros de copa*, a la que asistían algunas familias, fueron los niños los únicos en reír algunos chistes, ciertamente no de los peores.

²⁷ Mihura, Introducción a la primera edición, *op. cit.*

²⁸ No es de extrañar que Mihura en sus *Memorias* conciba este paso al cumplir los 40 años, en un gracioso diálogo entre el cuarentón aprendiz de hombre y su respetable abuelo. Mihura, *Mis memorias*, Barcelona, Mascarón, 1981.

²⁹ *Op. cit.*

³⁰ También Rodríguez Padrón ha observado la carga pesimista de estos aparentes chistes absurdos. Edición crítica, *op. cit.*

³¹ Este registro infantil y lúdico se da en todas las primeras producciones de Mihura, aunque cada vez menos patente. En *El caso de la mujer asesinadita*, Norton aparece en el sueño de Mercedes vestido de piel roja; *Mi adorado Juan* juega con sus amigos al dominó, juego que, lo sabemos, es corriente en algunos hombres, pero que ya en su nombre lleva ímplicita una carga de fantasía carnavalesca; Juan, en *La bella Dorotea*, tiene un tiovivo. Por no nombrar más que algunos ejemplos.

³² Eugène Ionesco, «La desmixtificación por el humor negro», en Mihura, *Tres sombreros... La bella... Ninette...*, ed. cit., pp. 93-95.

³³ Amorós, Mayoral, Nieva, *op. cit.*

³⁴ Emilio de Miguel, *op. cit.*