

TRES SOMBREROS DE COPA, UNA NUEVA MANERA DE HACER REÍR¹

por **Alberto Omar Walls**

alberwalls@gmail.com

www.albertoomarwalls.com

www.albertomar.blogspot.es

1. PEQUEÑOS TRAZOS DE LA VIDA DE DON MIGUEL MIHURA

Nació en Madrid el 21 de julio de 1905, fue hijo de actor, autor y empresario teatral, y como es lógico desde niño convive con sus progenitores mamando de la teta del ámbito mágico que emana del olor único e intransferible de las bambalinas, los percales, luces, afeites, polvos de maquillaje, sudor.., de los teatro, junto a los gritos, susurros, arrumacos, cuchilladas de embozados, retruécanos, chistes y cabriolas verbales surgidos de las voces de los actores que recitaban los textos españoles de todos los tiempos. A los dieciocho años comenzó a colaborar en la prensa como dibujante, autor de historietas, artículos y cuentos. En 1932, cuando apenas contaba 27 años, escribió la obra maestra que nos ocupará la próxima hora, *Tres sombreros de copa*, pero que no se estrenó hasta el año 1952. Como sea que es importante para el caso que nos ocupa, recuerden este aspecto tan sustancial para cualquier obra de teatro, que se ve obligada al silencio, durante nada más y nada menos que ¡treinta años!, dejada, olvidada en los cajones de despacho antes de encontrarse con su público...

¹ Ponencia presentada por su autor, Alberto Omar Walls, en el Curso “Visiones del Teatro de Humor Español” organizado por el Seminario de Estudios Teatrales, del 13 al 20 de enero de 2003, en la Universidad de La Laguna (Tenerife. Islas Canaria. España).

Mihura dirige *La ametralladora* desde 1936 a 1939, revista que populariza en España un tipo de humor muy imaginativo y aparentemente corrosivo. En 1941 funda *La codorniz*, revista que seguía la misma línea del nuevo humor y que nos acompañó a los que ahora frisamos los sesenta durante bastantes años, y cuya dirección abandonó en 1944 a favor de Álvaro de la Iglesia. Durante tiempo estuvo inmerso en el mundo del cine, y escribió guiones y diálogos para más de cincuenta películas; también varias de sus comedias fueron llevadas al cine y a la televisión, dentro y fuera de España. Creemos que debido a que decía que no entendían los actores y directores el estilo tan propio y personal de sus personajes, gustó de dirigir y matizar sus propias obras teatrales con los actores desde su quinto estreno, porque, según él mismo decía “este humor² no es fácil de comprender ni de expresar y directores excelentes fracasan en ello”. Galardonado dos veces con el Premio Nacional de Teatro, en el 1976 fue elegido

² Vid. Introducción de Miguel Mihura (1982) a *Tres sombreros de copa, Maribel y la extraña familia*, Clásicos Castalia, Madrid, p. 19.: “Y en seguida me di cuenta de que el mal efecto que les causaba a todos era debido a un mal montaje y a una pésima dirección de actores. Y a que la comedia -aparte de que no se la sabían como era costumbre en aquella época- no se matizaba, no se decía en la debida forma. Lili, acostumbrada a un teatro todavía más popular, no creía en el efecto de sus réplicas, y en consecuencia, las decía con miedo, en tono bajo, sin dar a sus frases y parlamentos la intención y la brillantez debidas. Y, si ella, la primera actriz, representaba así la obra, pueden ustedes figurarse cómo la representaban los demás. El espectáculo, pues, resultaba penoso. Entonces me encaré con ellos muy gentilmente, muy jugándome el todo por el todo, y les dije que aquel montaje no era el adecuado para la obra. Que se habían equivocado. Y que era necesario montarla, conjuntarla, matizarla y “hablarla” de un modo diferente. Y que, si me lo permitían, yo me encargaría de ello personalmente, dejando la obra a punto en un par de días. Y con fundadas esperanzas de éxito. Porque mi teatro -aun el malo- hay que matizarlo de un modo especial. Sencillamente. Sin exageraciones. Sin hacerse el gracioso. Mi teatro, por desgracia, es muy personal, y por consiguiente, muy difícil de interpretar.

- Cuando tú lees tus propias obras, todas parecen buenas. Todos los papeles son de lucimiento. Después, al representarlas, ya no lo son tanto- me dijo un día el actor Alberto Closas, con lo que confirmaba que al leerlas, yo les daba el matiz adecuado, que después, los actores, no acertaban a repetir. Y debo decirles, por si no lo saben, que desde muy joven, desde los tiempos en que mi padre tenía dos compañías de comedia, yo asistía a todos los ensayos de las obras que se estrenaban y había aprendido de Muñoz Seca, de Arniches, de García Álvarez, de los Quintero y más tarde de Jardiel Poncela, cómo se mueven unos personajes en escena. Cómo se dirigen. Cómo deben estar colocados para que las frases tengan más efecto y más valor, y el público -tanto el de butacas como el de anfiteatro- no se pierda ni una réplica cuando la réplica vale la pena. Y de qué modo se impide que un actor distraiga al público con algún gesto o movimiento cuando está hablando otra figura. Entonces, por regla general, dirigían los propios autores, o en todo caso, los primeros actores y directores de las Compañías. Y en el cine, durante cuatro o cinco años, yo fui el encargado de dirigir a los intérpretes de mis propios guiones, haciendo que estos actores matizaran sus frases como yo había soñado, y como mi estilo personal de dialoguista lo requería. Y en varias ocasiones, durante los ensayos de *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* el propio Luis Escobar buscaba mi colaboración para que les explicara a los actores cómo había que resolver un efecto determinado, que ni él mismo comprendía. Porque este

académico de la Real Academia Española, pero no pudo leer su discurso de ingreso - precisamente sobre el humor: nos hemos perdido, sin duda, un gran legado cultural-filosófico- porque murió en Madrid en 1977 sin darle tiempo a sentarse en su sillón. Miguel Mihura es sin duda alguna “el más importante dramaturgo del teatro de humor español contemporáneo”, como nos dice Ruiz Ramón (1981)³.

2. LA GRAN DIFERENCIA DEL TEATRO QUE NO SE ESTRENA

Evidentemente, el teatro de Mihura, como el de cualquiera otro autor, es muy diferente estrenado que sin estrenar, con o sin el encuentro de la afortunada o desafortunada respuesta del público; del público que sea, pero un público... Un teatro para la escritura anónima de tu laboratorio escritural (como se dice en el argot de los dramaturgos: “para meter en los cajones”), es una auténtica castradera creativa y eso lo saben muchos dramaturgos-escritores que optaron y siguen optando por abandonar la péndola en beneficio del vivir cotidiano. Pero el caso de Miguel Mihura, con ser terrible y casi incomprensible, fue distinto a del escritor que no ve sus obras en las carteleras. Mihura ahora injustamente desusado por las nuevas generaciones, escribió igualmente guiones de cine como teatro y estrenó con bastante éxito⁴, para lo que significa tener renombre y consideración en un país en el que se encumbra y se olvida con suma facilidad. Siempre hemos dicho que el tiempo tiende a encargarse de colocar los valores de las cosas artísticas y creativas en sus sitios respectivos, pero en nuestras geografías ser y no ser nada, sino polvo y olvido, en menos de veinte años es cuestión al uso y no debería extrañarnos. No ha habido que esperar demasiado para sentir el olvido del público (no tanto del lector, claro) con nombres de autores jóvenes, y en muchos casos novedosos, relacionados con la escritura para la escena en el primer tercio del siglo XX,

humor no es fácil de comprender ni de expresar y directores excelentes fracasan en ello. Esta es la razón por la cual desde mi quinto estreno dirijo yo siempre mis propias obras.”

³ RUIZ RAMÓN, F. (1981) *Historia del teatro español*, Cátedra, Madrid, p. 335.

⁴ Obras y años en que fueron escritas: *Tres sombreros de copa* (1932); *¡ Viva lo imposible!, o el contable de estrellas* -con Joaquín Calvo Sotelo-; *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* -con Tono- (1939); *El caso de la mujer asesinadita*, con Álvaro de Laiglesia (1946); *El caso de la señora estupenda*, *Una mujer cualquiera*, *A media luz los tres* (1946); *El caso del señor vestido de violeta* (1954); *Sublime decisión*, *La canasta* (1955); *Mi adorado Juan* (1956); *Carlota* (1957); *Melocotón en almíbar* (1958); *Maribel y la extraña familia* (1959); *El chalet de madame Renard* (1961); *Las entretenidas* (1962); *La bella Dorotea* (1963); *Ninette y un señor*

como los casos de Rafael Alberti, Enrique Jardiel Poncela, Jacinto Grau, Rivas Cherif, Claudio de la Torre, Miguel Hernández, Miguel Mihura, Max Auba, Alejandro Casona, escritores distintos pero al fin y al cabo muy cercanos aún en el tiempo...

Pero vayamos a don Miguel: ¿cómo hubiese sido el teatro de Mihura de haberse podido estrenar en su momento *Tres sombreros de copa*?, quizá no tanto en Madrid, su auténtico destino geográfico, sino en París o Berlín, por poner dos posibilidades más acordes con las vanguardias de la época? Desde luego, en París habría cuajado por completo y al margen de haberse sentido realizado como persona habría podido continuar su línea creativa como dramaturgo sin interrupción alguna. Y, sobre todo, habría creado estilo. Francisco Ruiz Ramón (1981) responsabiliza durísimamente de este *crimen cultural* a toda la profesión teatral de comienzos de los años treinta en Madrid, a los “actores, directores y empresarios”⁵, quienes eran, al fin y al cabo, los que tenían en sus manos la posibilidad de arriesgarse por lo nuevo; entendieran, para bien o mal de las recaudaciones en taquilla, de ese teatro o no entendieran ni papa...

Y en el caso del autor ¿qué puede interrumpir el proceso natural de creación de un escritor, de un artista? Normalmente, la decepción del tipo que sea: amorosa, social, física, universal, económica, amical, intelectual, artística... Una decepción tremenda contra la que tiene que esgrimir una autodefensa férrea si quiere seguir adelante, vivir aún del destino insoslayable que le plantea la escritura, si no se permite sucumbir ante la incomprensión y la estulticia generalizada. El escritor de provincias, anónimo y multitud, puede comprender perfectamente el síndrome obsesivo de Mihura por el teatro comercial, sin extrañarse ni un ápice y también entendiendo el por qué, dadas su inestimable capacidad para la fábrica y carpintería teatrales, y viviendo en la capital del país, bien relacionado y con buen prestigio, hace al parecer lo que algunos le reprochan sin tapujo algunos; es decir, dividir su producción entre dos planteamiento y

de Murcia, Milagro en casa de los López, La tetera (1964); *Ninette. "Modas de París"* (1966); *La decente* (1967); *Sólo el amor y la luna traen fortuna* (1968).

⁵ O. c. p. 322: “Que *Tres sombreros de copa* no se representara a poco de haber sido escrita es un hecho lamentable que retrasó el nacimiento oficial y eficaz de un nuevo teatro de humor, y muestra patentemente el provincianismo mental y estético de los responsables -actores, directores y empresarios- de tal retraso, los cuales, como siempre, se escudaron en la falta de preparación del público, poniéndose de manifiesto, una vez más, su servidumbre a lo consagrado y al éxito comercial, su total ausencia de inquietud artística y su inhibición a cuanto significara novedad, originalidad y renovación. En lugar de arriesgarse a ensayar lo nuevo y a renovar el gusto del público actuando creadoramente, se abstuvieron, situando así los escenarios españoles al margen de las nuevas corrientes dramáticas. Mihura, como antes Valle-Inclán, fue víctima de esa mentalidad de tenderos y de comerciantes al por menor, o al por mayor, que administraron el gusto público y los escenarios y compañías teatrales.”

perspectivas conceptuales bien diferenciadas: una, la que atiende a lo que él mismo llamó “Lo inverosímil, lo desorbitado, lo incongruente, lo absurdo, lo arbitrario, la guerra al lugar común y al tópico, el inconformismo”⁶, iniciada *con Tres sombreros de copa*, y, otra, la que se refiere a la tendencia economicista de su teatro aunque, por otro lado, bien afianzada en la estructura teatral⁷:

Me había dedicado, pues, al teatro comercial –o al menos lo intentaba- dejando de hacer el que a mí me gustaba, a darme cuenta de que ese teatro era tan difícil como el denominado literario, nuevo, de vanguardia o como quieran ustedes llamarlo. Con la diferencia que en el de vanguardia nadie se atrevía a opinar porque no tenían ni idea de dónde podría estar el posible fallo. Les gustaba o no les gustaba y esto era todo. Mejor dicho; no les gustaba, y su opinión terminaba ahí. En el de consumo, en cambio, todo el mundo opinaba. Actores, actrices, empresarios y directores. (...) ¿Qué clase de comedia he escrito yo para esta disparidad de criterios? ¿Vamos a empezar otra vez con lo de *Tres sombreros de copa*? ¿Será que no me he prostituido lo suficiente? ¿Será que me he pasado? -me preguntaba ya aburrido, cansado, desolado, sin ánimos para continuar una lucha teatral que había empezado a los veintisiete años y que a los cuarenta y siete -los que tenía entonces- no me conducía a ninguna parte. Y si esto le ocurría a un hombre que había nacido y se había educado en el teatro ¿qué clase de desdichas les ocurrirían a los demás? (...) 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.

La gran diferencia del teatro que no se estrena con el que se estrena (¡una verdad de pero grullo, pero verdad que hay que constatar!) es que uno de ellos no existe nunca, no verá la luz, y el otro tiene la posibilidad de abrir un diálogo vivo con los públicos.

⁶. Mihura, M. (1982) (Ed.) *Tres sombreros de copa, Maribel y la extraña familia*, Castalia, Madrid, p.21.

⁷. MIGUEL MARTÍNEZ, E. de (1977), *El teatro de Miguel Mihura*, Ed. Universidad Salamanca, p. 21.: “Al presentar la cronología de su producción, queda objetivada la existencia de dos periodos en su dedicación al teatro. Quedaba también apuntada la posibilidad de que, ante las dificultades que el autor tuvo para estrenar y triunfar con el tipo de teatro de la primera época, se produjera un replanteamiento en la elección de temas o técnicas que facilitara en lo sucesivo el éxito comercial de su teatro. Como primera hipótesis que buscaré posteriormente justificar, avanzo la afirmación de que entre ambos periodos creadores hay una enorme diferencia en cuanto a la dosificación del contenido de las distintas comedias. Asistimos a un proceso de depauperización conceptual, paralelo al auge del oficio teatral, en la concepción y desarrollo de la obra dramática. Esta evolución decreciente induce a clasificar de modo primario todo el teatro de Mihura en dos grandes tendencias: comedias con un trasfondo ideológico importante y comedias en que el trasfondo es nulo o, como mucho, pálido reflejo del contenido en las primeras.”

Así de simple es la cuestión, pero tan sustancialmente diferentes. Claro está, unos libros de cuentos, novela o poesía editados serán absolutamente distintos, como *productos culturales*, que un libro de piezas teatrales. El teatro tiene su razón de ser en el escenario, en la re-presentación y aunque el papel de celulosa o el CD sean buenos soportes para la lectura en la intimidad familiar del lector, la literatura dramática no cumplirá nunca su auténtica misión semiológica si no es confrontada con la presencia en vivo con el público.

Compete a la sociología en general y a la del arte teatral en concreto analizar la razón profunda por la que suceden esos hechos que desajustan la necesaria interrelación entre el autor -bueno, buenísimo en este caso que nos ocupa- junto a su tiempo y un público virtual -que quizá siempre se quede en las alturas. No cabe duda que cuando *Tres sombreros de copa* se estrenó en 1952 ya no iba a estar en el patio de butacas el supuesto público por y para el que fue escrita la pieza teatral. Cuando ese fenómeno social se produjo, resultó ser que el público que se encontraba allí era sorprendentemente mucho más joven que el que Mihura esperó un tiempo atrás. El público que le aplaudió y vitoreó sorprendiéndolo, asustándolo y haciéndolo huir de su propio pasado, eran los hijos de aquellos otros que no quisieron aceptarlo en su momento. No cabe duda, que se había adelantado muchos años con su primerísima pieza, pero las circunstancias eran ya distintas...

Quien haya experimentado alguna vez la enorme desazón de poner las tripas de sus personajes sobre el escenario, comprenderá esta maravillosa e ingenua manera de expresarse del propio Mihura a sus cuarenta y siete años cuando comprueba el éxito con que fue acogida su obra escrita nada más y nada menos que veinte años atrás:

Vino a buscarme Gustavo Pérez Puig para que fuese y saliese a saludar. Al final, salí. Los "bravos" fueron unánimes. Me obligaron a pronunciar unas palabras en las que posiblemente diese las gracias al público por sus aplausos y al director y los intérpretes por el resultado de sus esfuerzos y su fe en la obra. En realidad no sé lo que dije, esta es la verdad. Una vez echado el telón definitivamente se llenó el escenario de gente que venía a felicitarnos. Gentes jóvenes y desconocidas para mí, que me abrazaban. Como no esperaba nada de esto me quedé abrumado y derrumbado. Y con una alegría interior que me era imposible Pero lo más extraño de todo, lo más dramático, es que me encontré viejo. Enormemente viejo. Y cansado. Sin ganas ya de nada. Sin importarme,

en el fondo de mi conciencia, este éxito que me consagraba como autor, pero que había llegado demasiado tarde. Cuando ya tenía yo cien años⁸.

Evidentemente, era de esperar que don Miguel Mihura se excediera en la apreciación de los años... No eran cien años reales, sino cien años psicológicos. Quería decirnos que el tiempo les había pasado por encima a él, y a todos los de su época anterior a la guerra civil, como una pisonadora y no era el momento de volver a desempolvar viejas fórmulas de reivindicación siquiera estética. Aunque los tiempos de ahora son bien distintos a los de hace setenta años, máxime cuando hemos comprobado que según las estadísticas “la esperanza de vida” de un niño al nacer en el año 1910 era de 42 años y la de 1930 de 50 años. Luego, Mihura no andaba muy descaminado en sentirse cerca del tope de la vida que le auguraban las estadísticas.

3. LA BÚSQUEDA DE LA FELICIDAD

Intentemos contextualizar a *Tres sombreros de copa* (1932) con el mundo y algunos de los aspectos sociales que a su autor le tocó vivir; el ámbito social, político-económico y filosófico de la época en que se gestó la obra y sus años previos. El comienzo de los años treinta del siglo veinte estuvo inmerso en las aguas turbias de dos grandes conflagraciones europeas y, por otro lado, se propicia la futura guerra civil española. Mihura nace en 1903 y, para cuando da en comenzar a redactar su primera pieza teatral, los mejores movimientos de las vanguardias, que proporcionan carta de naturaleza a todas las revoluciones culturales del siglo veinte, ya habían nacido y estaban expresándose abiertamente en múltiples posibilidades estéticas y vivenciales y andaban en plena ebullición social y artística⁹. Una vez producida la primera guerra

⁸ o.cit., p. 31

⁹ El futurismo, que fue iniciado por el italiano Filippo T. Marinetti en 1909, es un movimiento nihilista e iconoclasta que proponía la destrucción del arte del pasado y acabar con todo lo tradicional y burgués. La imaginación debía expresarse sin las restricciones de la gramática. El poeta liberaría el poema de su forma convencional, empleando tintes de diversos colores o colocando palabras en diferentes direcciones para crear una imagen. El Dadaísmo, iniciado por el poeta rumano Tristán Tzara, negaba la relación entre el pensamiento y la expresión, juntaba las palabras e imágenes que al parecer no tenían ninguna relación entre sí buscando lo casual, pues lo absurdo, espontáneo e incontrolado de la vida estaba también en el arte. El surrealismo, o superrealismo, que fue uno de los movimientos más influyentes de principios de siglo, buscaba una realidad más auténtica, y sus seguidores, influenciados por las enseñanzas de Freud, afirmaban que la realidad se encontraba más allá de lo visible y tangible, allá del

mundial, la subsiguiente crisis de los valores sociales e intelectuales pone en evidencia que tanto la primacía de la razón –clasicismo del XVIII, positivismo del XIX- como la primacía de los sentimientos –los románticos-, no dan ya respuestas a las grandes decepciones humanas de la posguerra, por lo que tanto la filosofía como el pensamiento pasan a afirmar la primacía de la vida. La “vida como realidad radical” es un concepto que ya se reflejaba en filósofos vitalistas tales como Dilthey (1836-1911), Bergson (1859-1941)¹⁰ u Ortega y Gasset (1882-1955). Se trataría de potenciar el profundo valor de la intuición por encima de la inteligencia y la lógica cuando la vida, en su esencia, está sujeta a la contingencia del tiempo y las circunstancias.

Muchos de los más jóvenes creadores se aplicaron a ejercerse con las nuevas doctrinas estéticas con absoluta vocación y deseos de expresar sus ígneos gritos acumulados en sus conciencias y abogaban por experimentar con nuevos temas y nuevas técnicas. En Europa surge una explosión de “ismos” artísticos que tiñen todo el panorama mundial de la comunicación humana: la plástica, las letras, la música y la danza, la arquitectura, el pensamiento, la ciencia, la medicina, la filosofía... Todas ellas se ven tocadas por las muy descaradas y hermosamente poco contemplativas revoluciones de la expresión artístico-vital: del expresionismo, futurismo¹¹, cubismo¹²,

subconsciente, por lo que empleaban en el arte los sueños, los instintos y los deseos ocultos y reprimidos. El ultraísmo y el creacionismo surgieron casi simultáneamente después de la primera Guerra Mundial y se influyeron entre sí...

¹⁰ V. CENCILLO, L. (1968), *Filosofía Fundamental*.

¹¹ *Palabras en libertad* de la poesía futurista estaba ligada al concepto de cubismo de Matisse en la pintura o Apollinaire en la poesía, con la utilización del *collage*.

¹² Del cubismo literario (movimiento que busca expresar la “verdad absoluta”), recordemos los *calligrammes* de Guillaume Apollinaire, Max Jacob –humor y juegos verbales en *El cubilete de dados-*, Leo y Gertrude Stein, F. Léger, Bretón –*Monte de piedad-*. Nos interesa resaltar del poema cubista un hecho que luego tendrá resonancia para los demás movimientos, sobre todo dadaísta y surrealista, y que podrá permitirnos comprender parte de la apariencia externa del humor que da forma a la *nueva risa* de Mihura y que se refiere a la simultaneidad de ideas, percepciones y sensaciones. Y, en el caso de los cubistas, la disposición gráfica de las palabras adoptando las fórmulas del *collages* de los artistas plásticos. Del *collage* nos interesa resaltar que en la mecánica de comunicación pública solicita la “asociación de pensamientos” antes que el de la frase lógicamente correcta. Quizá sea conveniente recordar que el humor del cubismo es alegre, lúdico, festivo, visualmente vívido y colorista, frente a los posteriores del dadaísmo (corrosivo) y el surrealista (negro); reacciones lógicas debido a las épocas que les dieron el ser.

¹² Del cubismo literario (movimiento que busca expresar la “verdad absoluta”), recordemos los *calligrammes* de Guillaume Apollinaire, Max Jacob –humor y juegos verbales en *El cubilete de dados-*, Leo y Gertrude Stein, F. Léger, Bretón –*Monte de piedad-*. Nos interesa resaltar del poema cubista un hecho que luego tendrá resonancia para los demás movimientos, sobre todo dadaísta y surrealista, y que podrá permitirnos comprender parte de la apariencia externa del humor que da forma a la *nueva risa* de Mihura y que se refiere a la simultaneidad de ideas, percepciones y sensaciones. Y, en el caso de los cubistas, la disposición gráfica de las palabras adoptando las fórmulas del *collages* de los artistas plásticos. Del *collage* nos interesa resaltar

dadaísmo, creacionismo, surrealismo¹³... En música, recuerden a compositores europeos como Erik Satie, Edgar Varese -gran creador de la música electrónica- o Kurt Weill -ese maravilloso compositor que seguro ustedes recordarán junto a Bertolt Brecht con *La ópera de cuatro cuartos* (1928) y *Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny* (1929)-, también a Schöenberg, a Ibsen... Veamos algunas cronologías para hechos políticos y para obras literarias que son auténticas piezas maestras de modernidad ocurridas en España en torno a la época que nos ocupa: en 1926, *Las galas del difunto de Valle-Inclán*; en 1927: las Islas Canarias se dividen en dos provincias, se edita *la Antología poética en honor de Góngora*; en 1929: Pedro Salinas escribe *Seguro azar*; en 1930: *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca; en 1931, Gómez de la Serna: *Ismos*, Max Aub: *Teatro incompleto*, proclamación de la Segunda República española, Azaña forma gobierno y se crea la Generalitat de Cataluña; en 1932, Vicente Aleixandre, *La destrucción o el amor*, Luis Cernuda, *Donde habite el olvido*, los Hermanos Machado: *La duquesa de Benamejí*, Tres sombreros de copa de Mihura, vitoria electoral del

que en la mecánica de comunicación pública solicita la “asociación de pensamientos” antes que el de la frase lógicamente correcta. Quizá sea conveniente recordar que el humor del cubismo es alegre, lúdico, festivo, visualmente vívido y colorista, frente a los posteriores del dadaísmo (corrosivo) y el surrealista (negro); reacciones lógicas debido a las épocas que les dieron el ser.

¹³Bretón, Paul Eluard, Denos, Soupault, Péret, Tristan Tzara... Sin embargo quienes mejor conservan el humor primigenio heredado del cubismo y el dadaísmo, son Jacques Prévert, Marcel Duchamp, H. Queneau o Salvador Dalí: pervivencia de un mecanismo de desplazamiento de las significaciones para crear una perturbación en el sistema de valoraciones del espectador-lector.

¹⁴ La gran depresión económica, que se generalizó a partir de 1929, destruía el espíritu de Locarno e iba a incitar que la inseguridad, la violencia y la tensión volvieran a caracterizar las relaciones internacionales. La posibilidad de una nueva guerra mundial, impensable un año antes -dado que 62 Estados ratificaron el pacto Briand-Kellogg-, resultó casi inevitable en unos pocos años. La crisis económica mundial fue precipitada por la crisis de la economía norteamericana, que comenzó en 1928 con la caída de los precios agrícolas y estalló cuando el 29 de octubre de 1929 se hundió la Bolsa de Nueva York (en *Poeta en Nueva York* Lorca testimonia poemáticamente su experiencia en la ciudad de los rascacielos: “Yo tuve la suerte de ver por mis ojos el último crack en que se perdieron varios millones de dólares, un verdadero tumulto de dinero muerto que se precipitaba al mar, y jamás, entre varios suicidas, gentes histéricas y grupos de desmayados...”). Ese día de octubre bajaron rápidamente los índices de cotización de valores y se vendieron unos 16 millones de acciones. Se dice que las causas últimas de la crisis norteamericana, fueron: 1) la contracción de la demanda y del consumo personal, los excesos de producción y pérdidas consiguientes (por ejemplo, el sector automovilístico y la construcción) y la caída de inversiones, propiciada por la caída de precios; 2) la reducción en la oferta monetaria y la política de altos tipos de interés llevadas a cabo por el Banco de la Reserva Federal para combatir la especulación bursátil. Paralelamente, el temor, real o ficticio, al avance del comunismo y de las agitaciones sociales de carácter revolucionario provocó en muchos países el auge de movimientos de la extrema derecha y en algunos, como en los Balcanes y en los Estados bálticos, la implantación de dictaduras fascistas. La crisis contribuyó decisivamente al colapso de la República de Weimar y a la llegada de Hitler al

partido de Hitler, pronunciamiento de Sanjurjo en Sevilla; en 1933: Pedro Salinas: *La voz a ti debida*, *Bodas de sangre* de Lorca, *Medea* de Unamuno y *Perito en lunas* de Miguel Hernández....El panorama general en occidente en materias económicas y política, tras la gran depresión económica de EEUU en el 1929¹⁴, advierten que la gran crisis que afectó al mundo de entonces después de los estragos de la primera guerra mundial parecen querer rebrotar con nuevo ímpetu y mayor virulencia si cabe, anunciando, como luego se pudo comprobar, un nuevo estallido generalizado que, como resultado, cambió toda la geografía europea... En España los alegres años veinte –o “años de esperanza” según UBIETO, A., et. at. (1967)- se corresponden con la dictadura de Primo de Rivera quien liquidó bruscamente el sistema parlamentario y buscó alianzas o entendimientos con los movimientos obreros. A pesar de su vocación neutralista con respecto a los hechos acaecidos en otros países, la España de entonces no pudo mantenerse tan ajena a la vivencias de sus propias crisis como a la influencia de lo tambaleos sociales del exterior¹⁵.

poder, y provocó fuertes tensiones en las relaciones comerciales internacionales al recurrir los gobiernos a medidas proteccionistas para defender las economías nacionales.

¹⁴ La gran depresión económica, que se generalizó a partir de 1929, destruía el espíritu de Locarno e iba a incitar que la inseguridad, la violencia y la tensión volvieran a caracterizar las relaciones internacionales. La posibilidad de una nueva guerra mundial, impensable un año antes -dado que 62 Estados ratificaron el pacto Briand-Kellogg-, resultó casi inevitable en unos pocos años. La crisis económica mundial fue precipitada por la crisis de la economía norteamericana, que comenzó en 1928 con la caída de los precios agrícolas y estalló cuando el 29 de octubre de 1929 se hundió la Bolsa de Nueva York (en *Poeta en Nueva York* Lorca testimonia poemáticamente su experiencia en la ciudad de los rascacielos: “Yo tuve la suerte de ver por mis ojos el último crack en que se perdieron varios millones de dólares, un verdadero tumulto de dinero muerto que se precipitaba al mar, y jamás, entre varios suicidas, gentes histéricas y grupos de desmayados...”). Ese día de octubre bajaron rápidamente los índices de cotización de valores y se vendieron unos 16 millones de acciones. Se dice que las causas últimas de la crisis norteamericana, fueron: 1) la contracción de la demanda y del consumo personal, los excesos de producción y pérdidas consiguientes (por ejemplo, el sector automovilístico y la construcción) y la caída de inversiones, propiciada por la caída de precios; 2) la reducción en la oferta monetaria y la política de altos tipos de interés llevadas a cabo por el Banco de la Reserva Federal para combatir la especulación bursátil. Paralelamente, el temor, real o ficticio, al avance del comunismo y de las agitaciones sociales de carácter revolucionario provocó en muchos países el auge de movimientos de la extrema derecha y en algunos, como en los Balcanes y en los Estados bálticos, la implantación de dictaduras fascistas. La crisis contribuyó decisivamente al colapso de la República de Weimar y a la llegada de Hitler al poder, y provocó fuertes tensiones en las relaciones comerciales internacionales al recurrir los gobiernos a medidas proteccionistas para defender las economías nacionales.

¹⁵ UBIETO, A., REGLÁ, J., JOVER, J.M., SECO, C. (1967), *Introducción a la historia de España*, Teide, pp. 813-814.: “La primera impresión que produce la opinión pública nacional, las relaciones colectivas, durante el primer tercio del siglo xx, es el abigarramiento, la infinita variedad de tendencias inconciliables. Es por ello por lo que conviene que, antes de enfrentarnos con la realidad política española de tal período, nos hagamos de un esquema previo, aun a riesgo de sacrificar la claridad. En el primer tercio del siglo xx, los españoles estiman, de hecho, que

Si en el plano social los hechos muestran que España vivió un estrecho paralelismo con los avatares históricos ocurridos fuera de sus fronteras –y que estaba conmovida por ellos-, hay que concederle al artista hispano, tanto como al filósofo, político o al obrero e individuo de la calle, la posibilidad de estar influenciado por los acontecimientos y los movimientos culturales y artísticos que se producían en el resto de Europa, al fin y al cabo su entorno más inmediato¹⁶. Por otro lado, a nadie se le ocurriría silenciar a estas

hay tres cuestiones capaces de “definirles” políticamente, según la actitud que adopten ante cada una de las mismas. Primera cuestión: *monarquismo o republicanismo*. Ser “monárquico” o ser “republicano” no es, en ningún caso, para el español de los años enunciados, un mero problema de forma de gobierno; es algo que comporta, tanto en un caso como en otro, toda una mentalidad, toda una actitud ante la vida: una actitud religiosa ante todo. (...) Huelga añadir que el republicano suele ser creyente, fervoroso a veces, con frecuencia heterodoxo, más frecuentemente anticlerical, y siempre deseoso de marcar una divisoria clara entre las cosas que competen al Estado y las que competen a la Iglesia, si bien con el acento puesto en los derechos de aquél. El monárquico, por su parte, tenderá a identificar la causa de la monarquía con la paz religiosa, con el prestigio del país y, en las clases elevadas, con el mantenimiento de una situación social o económica de privilegio; para todos ellos, “república” equivaldrá a desorden, a inadmisibles orfandad de la Nación. Segunda cuestión: *centralización o autonomía*; viejo problema peninsular, resucitado por el regionalismo y que, en el fondo, revela la existencia de dos mentalidades. De una parte, la capacidad de entrega a una idea abstracta, propia de la España castellana; de otra, la tradición de autogobierno, el espíritu pactista propio de determinadas regiones de la periferia peninsular, a los cuales se añade esa incitación al particularismo que comporta toda situación de superioridad económica. Tercera cuestión: *obrerismo o burguesía*; dos situaciones económicas, dos mentalidades sociales que contraponen los españoles dedicados a trabajos manuales, a los españoles dedicados a puestos de dirección, al trabajo intelectual o a vivir de sus rentas. De una parte, la España de chaqueta y corbata; de otra parte, la España de blusa o la que comienza a vestir el democrático “mono” de los trabajadores industriales. A este dualismo elemental aludía la vieja canción marxista: “arriba los de la cuchara; abajo los del tenedor”. Ahora bien, los tres dualismos que quedan enunciados son susceptibles de superposición; y esta *superposición de dualismos* (Duverger) es precisamente lo que confiere a la España del primer tercio del siglo su variadísima gama de actitudes. El monárquico puede ser centralista o partidario de la autonomía regional (tradicionalistas), burgués o trabajador; exactamente lo mismo ocurre al republicano. Entre los regionalistas, partidarios en todo caso de la autonomía regional, los hay que aceptan el régimen monárquico (Lliga) y los hay republicanos (Esquerra); también los centralistas pueden ser republicanos o monárquicos. En fin, un obrero puede ser, al igual que un burgués, transigente con el régimen o contrario al mismo; en el sector socialista prevalecerá la tendencia centralizadora; en el anarcosindicalista, la tendencia descentralizadora, de signo federal. En suma, un *problema político* en el que se ha implicado un juego de actitudes hacia lo religioso, un *problema regional*, un *problema social*, han determinado, al coincidir, la parcelación política de los españoles.”

¹⁶ UBITEO, A. o.c. p.: “Si en el mundo occidental es visible la relación de continuidad existente entre la crisis de 1929 y el estallido de la segunda guerra mundial, también en España muestran los acontecimientos una clara continuidad de sentido: 1929, fin de la Dictadura; 1931, fin de la monarquía y proclamación de la Segunda República; 1936-39, guerra civil. En 1939 cuando comience la segunda guerra mundial, la economía española estará literalmente asolada tras más de tres años de fabulosas destrucciones; afortunadamente resultará posible mantener, otra vez, la neutralidad española en este último conflicto universal. (...) De la ojeada previa que acabamos de dar a las líneas generales del desarrollo económico español durante el primer tercio del siglo

alturas la altísima responsabilidad que en materia de europeización cubrió la Institución Libre de Enseñanza (nacida en 1876 de manos de Francisco Giner de los Ríos como respuesta al ministro Orovio), a través de su universidad libre y escuelas de segunda enseñanza. La Residencia de Estudiantes fue un lugar de encuentro permanente, de suma calidad intelectual, entre multitud de artistas, científicos, filósofos y pensadores, políticos, etc. Por supuesto, los que escribimos o andamos en estas lides desde hace años, sabemos que no hace falta pertenecer o “afiliarse públicamente” a grupos y corpúsculos concretos para experimentar en materia de creación unas preferencias u otras... Pero contrariamente, y aunque Torrente Ballester (1968) aceptara en su momento el planteamiento de la novedad de estilo en Mihura, no obstante, y en su intento de humanizar su humor, lo alejará de posibles cercanías a las primeras vanguardias¹⁷ con estas palabras:

Tres sombreros de copa era, entonces, una *comedia de vanguardia*, y por eso Mihura tuvo que guardársela en la gaveta y esperar. Cuando fue publicada, el estilo de su comicidad se había propagado, y toda una generación lo aprobaba, aunque irritase a la totalidad de otra. Este carácter *de vanguardia* no le conviene, sin embargo, enteramente. El arte de vanguardia aspiraba a la deshumanización, y *Tres sombreros de copa* es una comedia humana. En líneas generales, Miguel Mihura responde al concepto tradicional del humorista, como hombre que enmascara en la comicidad su sentimentalismo, como hombre que se defiende, con una pirueta, del sentimiento; sólo que la pirueta de Mihura es original, y la materia de que extrae la comicidad es nueva. La estructura es la misma, pero uno de los contenidos cambia, y cambia también, por tanto, la relación interna del conjunto. Sorprende, y, sin embargo, es cierto, que la materia dramática de esta obra proceda de la experiencia del autor. Del mismo modo, sorprende esta intuición del nuevo estilo en un escritor que, por su formación, más cerca parecía de lo tradicional (Mihura, lo mismo que Jardiel Poncela, no formaron parte de los grupos de escritores vanguardistas). A juzgar por su propia confesión, fue el autor el primer sorprendido, con sorpresa incrédula, puesto que lo que a los demás se antojaba incomprensible, él lo tenía por obvio e *inocente*. “¿Cómo pueden decir que esto es humor nuevo, y humor peligroso, si es de lo más inocente que existe?” -palabras del interesado-. El cual quizá no comprendiera que, además de inocente, era nuevo y peligroso, peligroso para una técnica de la comicidad que, hacia 1932, había llevado a la comedia española a una degradación increíble, y a un total apartamiento de lo humano. ¿No consistiría la novedad y la peligrosidad de *Tres sombreros de copa* precisamente en eso, en humanizar la comicidad, en descubrir aspectos de la vida humana que, desdeñados hasta entonces por el arte, encerraban humor, es decir, gracias y poesía?

xx, se deduce fácilmente la estrecha conexión que existe, a este respecto, entre la historia española y el conjunto de la historia occidental.”

4. EL HUMOR NUEVO

¿Cuáles son algunos de los elementos significativos de su humor ¿Cómo es este humor nuevo que se asoma a las escena española de manos del joven Gustavo Pérez Puig de entonces en 1952 en el Teatro Español? No es un humor del astracán y el emperifolleo burgués, no lo es del chiste o de los gags fáciles y permanentes, y ni siquiera del vodevil de situación y malos entendidos que se enredan como madejas en las patas de un gato. Se trata de un humor nuevo que encuentra sus raíces en las vanguardias y que posee la curiosidad que lo escribe un autor que nació y se recompuso con una gran masa gris cómica. Desde luego no se puede zanjar la cuestión con *Tres sombreros de copa* diciendo simplemente que *no es teatro del absurdo*, pero desde luego hemos de aceptar sus grandes dosis de epígono con respecto al teatro que habría de hacerse muy pronto en Europa, si bien el gran investigador Patrice Pavis (1981) no nombra a Mihura siquiera para situarlo entre el grupo de dramaturgos que adelantan una forma nueva de testimoniar el mundo sobre el escenario¹⁸. No obstante, nos basamos en este mismo autor para entender y quizá justificar la esencia significativa de su humor. La situación del lenguaje que apunta el conflicto que se puede producir entre lo que *se vive* y lo que *se dice* por parte de las figuras -PAVIS (1980)¹⁹-; y ese *juego* permanente cargado de tensiones dirigidas sobre todo al público, ante el que se rompe la relación naturalista del discurso y la situación, es a nuestro entender lo que emparenta a *Tres sombreros de copa* con el lenguaje literario europeo más vanguardista de la época, y

¹⁷ TORRENTE BALLESTER, G. (1968), *Teatro español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, pp.439-441.

¹⁸ Véase a PAVIS, P. (1980), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, pp. 4-5: “Absurdo. Lo que se percibe como poco razonable, como totalmente falto de sentido o de conexión lógica con el resto del texto o de la escena. En la filosofía existencialista, el absurdo es lo que no puede ser explicado por la razón y lo que niega a la acción del hombre toda justificación filosófica o política. Es preciso distinguir entre los elementos absurdos en el teatro y el *teatro del absurdo* contemporáneo. En el teatro hablamos de elementos absurdos cuando no conseguimos vincularlos a su contexto dramático, escénico, ideológico. Estos elementos aparecen en las formas teatrales con bastante anticipación al absurdo de los años cincuenta (ARISTOFANES, PLAUTO, la farsa medieval, la *Commedia dell'Arte*, JARRY, APOLLINAIRE). El nacimiento del *teatro del absurdo* como género o tema central se produce con *La cantante calva*, de IONESCO (1950), y con *Esperando a Godot*, de BECKETT (1953). ADAMOV, PINTER, ALBEE, ARRABAL, PINGET, son otros de sus representantes contemporáneos”.

¹⁹ PAVIS, P., o. c. , p.461.

marca la gran novedad del estilo inusual -hasta ese momento- de don Miguel en el panorama teatral europeo.

También Domingo Pérez Minik (1961) analizó muy justamente hace cuarenta años lo que llamó la nueva risa a partir de otra comedia del autor, escrita en colaboración con Tono en 1939, *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*:

Esta tensión entre el absurdo lógico y la realidad existencial es el vértice de apoyo de la nueva risa. Antes, en los tiempos del clasicismo y el naturalismo escénico, la gente se reía por la caricatura exagerada de la realidad, por su minimización ridícula, por el envaramiento automático frente a una realidad movible. Con *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* el humor brota de la satisfacción que el espectador experimenta ante la evidencia de una realidad que no se pudo sospechar nunca como tal. En el descubrimiento de la misma hemos de tener en cuenta su procedencia circense, la herencia de Charlot, la posición pueril y libre del personaje ante el mundo y hasta una cierta arbitrariedad lírica que es la que nos lleva a registrar su desnudez.²⁰

Este punto de vista de Pérez Minik²¹ lo comparten varios críticos, y más adelante, Jorge Rodríguez Padron (1979)²², insistirá igualmente en ese carácter supuestamente infantil: “Mihura deslizaba espontáneamente (con espontaneidad infantil, a veces irritante) una palabra que radicalizaba los términos y dejaba al descubierto esa realidad oculta bajo apariencias grandilocuentes, o vaciaba a éstas de todo su contenido.”

Retornemos al propio Mihura quien en su prólogo²³ de *Castalia* nos aporta tres ejemplos que son para él muy relevantes de críticos teatrales (Fernández Assís, Haro Tecglen y Luis Calvo), quienes a su parecer dan en el clavo sobre el estilo de su teatro de humor. Claro está, estos análisis periodísticos son escritos a *toro pasado*, es decir, en 1952 cuando, por fin, se estrena la obra. Dicen así:

Esta comedia, en alguna manera pieza de museo, e incluso ficha histórica, por lo que supone para señalar el punto de partida de una modalidad humorística, es a la par modelo de lenguaje teatral, preciso, exacto, vivaz y sin la menor concesión a la retórica. (V. Fdez. Assís)

El humor de fantasía surrealista que Mihura fue el primero en aplicar al teatro, ha tenido muchos imitadores, muchos seguidores. Lo peor de las imitaciones literarias es que hacen ver los trucos del inventor. Lo que en Mihura, y en 1932, era poética fantasía, humor nuevo

²⁰ PÉREZ MINIK, D. (1961), *Teatro europeo contemporáneo*, Guadarrama. Madrid, p.452.

²¹ Sinteticemos en cinco puntos los elementos estructurales observados por Pérez Minik sobre el teatro de Mihura: 1) Tensión entre el absurdo lógico y la realidad existencial, 2) Evidencia de una realidad que no se pudo sospechar nunca como tal, 3) Procedencia circense, 4) posición pueril y libre del personaje ante el mundo, 5) Arbitrariedad lírica que es la que nos lleva a registrar su desnudez.

²² RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1979), ed. *Tres sombreros de copa*, Cátedra, Madrid, p. 33. Usaremos en el futuro esta edición de Cátedra cada vez que hagamos referencia a las páginas y textos de la obra.

²³ O. c. pp. 32-33.

y raro, se ha convertido después en absurdo y en deformación grotesca. Y es que, entre Mihura y sus seguidores hay una enorme diferencia: la de que Mihura tiene talento. Y una vena humana de ternura y de inspiración. En él, *en Tres sombreros de copa*, el ropaje de humor fantástico es la manera de presentar un tema, una cuestión. En sus imitadores es al revés; el apunte de tema, cuando existe no es más que un pretexto para aplicar el absurdo. (Eduardo Haro Tecglen)

Miguel Mihura al escribir *Tres sombreros de copa* en 1932 creó un estilo, un nuevo modo de ver las cosas y traducirlas literariamente; un género alegre y desenfadado de satirizar, sin acritud, las costumbres, los dichos y los hechos. (...) Miguel Mihura, además de humorista, propende a la emoción lírica. Por debajo del caudal centelleante de su ingenio, discurren gravemente emociones humanas. *Tres sombreros de copa* es una pequeña obra maestra de buen humor, de humor alegre y espontáneo y de delicadeza sentimental. (Luis Calvo)

César Oliva (1989) toca el tema de la “felicidad infeliz” que subyace en el trasfondo social de la pieza dramática:

(...) estrenada en 1952, merced al empeño del TEU de Madrid, es decir, dentro de un contexto no comercial, su primera obra, *Tres sombreros de copa*, sin duda la más atrevida de sus producciones. El tema de la felicidad infeliz quedaba lejos de las vías del escapismo de los cuarenta y cincuenta. La miseria maravillosa del teatro (mundo de la mentira) chocaba con la grandeza estrecha de la vida corriente (mundo de la verdad). Obra de excelente ingenio, con los habituales tres actos, es un pequeño homenaje que Mihura dedica al teatro, frente a la ramplonería del medio social de la pequeña burguesía provinciana. Posteriormente, Mihura profundizará en la estrechez de la vida burguesa española dando un retrato bastante aproximado de los limitados horizontes de esa clase. Y siempre con un curioso tratamiento entre piadoso e ingenuista, que alcanzará a todos los roles de la especie: viejecitas, enfermos, tímidos, novias desengañadas, prostituta monjas, etc. Su sentido del humor lo sitúa en la siguiente dirección: “El humor es un capricho, un lujo, una pluma de perdiz que se pone uno en el sombrero; un modo de pasar el tiempo. El humor verdadero no se propone enseñar o corregir, porque no es ésta su misión. Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, nos marchemos de puntillas (...) El humor es verle trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas: comprender que todo tiene un revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser tal como son, porque esto es pecado y pedantería. El humorismo es lo más limpio de las intenciones, el juego más inofensivo, lo mejor para pasar las tardes” (citado por Sanz Villanueva)²⁴.

Torrente Ballester (1968) nos dice respecto al estilo de su humor²⁵ que “en el diálogo no hay *chistes*, ni retruécanos, ni equívocos. El procedimiento más usado es la *ruptura de sistema por* introducción de frases que, en la realidad, suelen pensarse, pero no decirse; que alteran la apariencia de realidad de un diálogo pero que son lógicas.”

²⁴ OLIVA, C. (1989), *El teatro desde 1936*, Alhambra, pp.119-120. Aquí cita a SANZ VILLANUEVA, S. (1984), *Historia de la Literatura Española 6/2. Literatura Actual*, Madrid, p. 240. Véase también de OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F. (1997), *Historia básica del arte escénico*.

²⁵ O.c. p.441.

Nos interesa traer de nuevo a Ruiz Ramón, quien a su vez cita a Guerrero Zamora, en unos párrafos que no dejan lugar a dudas de la utilización de las formas verbales por parte de Mihura y de cómo esas maneras de las vanguardias, aunque no llevadas a sus últimas consecuencias, caló en un momento específico cuando se cuajaba los comienzos de la materia creativa en el joven dramaturgo:

En 1932 *Tres sombreros de copa* -dejando aparte el fenómeno extraordinario del teatro de Valle-Inclán- era en España un comienzo absoluto, no una continuidad de algo precedente, y suponía una ruptura con el teatro cómico anterior, ruptura iniciada por Jardiel, pero de ningún modo cumplida como Mihura lo hacía en su obra. Esto lo ha subrayado ya Guerrero Zamora: «la verdadera ruptura se abre con el autor de *Tres sombreros de copa*, y es aquí donde se inauguran los elementos característicos del nuevo estilo de humor, más exactamente, la nueva configuración de la farsa» el mismo historiador y crítico del teatro contemporáneo, esta obra de Mihura, incluida por él en las que llama «literaturas neoconvencionales», supone en su base «el descubrimiento del desgaste de la semántica»: «al diálogo se le descubre su lastre de palabras muertas, tópicos de sentido reseco y frases *hechas* y, por lo tanto, proferidas según el transcurso de la inercia verbal y no generadas por el pensamiento; la organización de nuestra existencia se revela como ingente máquina cuya razón de ser se hubiera olvidado; nuestro orden no se fundamenta en el juicio, sino que es prejuicio; nuestros principios morales se muestran ajenos a la verdadera ética y coordinados por determinados tabúes, apariencias de respetabilidad, tradiciones invigentes y escrúpulos de fama ... » (*ibíd.*, pág. 172). Para Guerrero Zamora se trata en *Tres sombreros de copa* de «una sistemática ruptura que atañe por igual al fondo y a la forma». Y señala entre otros, los siguientes caracteres: «En cascada de atribuciones, asocia elementos de insólita e inverosímil asociación... Transgrede la ley de las proporciones utilizando la hipérbole visionaria... Adjetiva adverbialmente acciones absolutas -*Me caso, pero poco*-. Distorsiona la causalidad lógica y propone otra imaginaria... Y, en fin, proyecta sentimientos y hechos, cualidades y pasiones *ad absurdum*» (*ibíd.*, pág. 173)²⁶.

¿Es solo un humor del verbo, de lenguaje o tiene que ver con lo narrativo dramático en sentido escénico? ¿Y porqué se utiliza el humor en un tema que aparentemente no tiene nada de humorístico? Intentaremos ver más adelante cómo el término acuñado de la *evasión* tiene mucho que ver con este humor que no desdeña, por un lado, la influencias formales de las vanguardias más cercanas juntándose a la filosofía de corte humanista-trascendental que animó a determinados escritores y filósofos del momentos.

Creemos que *Tres sombreros de copa* es heredera inmediata de las vanguardias tradicionales, aunque el autor no se adscribiera a ningún movimiento ni lo quisiera, ¿si no cómo es que se le relaciona con el teatro “superrealista” de Azorín (José Martínez Ruiz) y con el de la vanguardia de los cincuenta y sesenta, como hace Doménech (1968) con muy buen acierto, conectando a Ionesco con Mihura, y nos advierte que de haber

tenido el dramaturgo español las posibilidades de vivir en París habría llevado mejor suerte tanto con su primera obra como con las siguientes? Lo que está para todos claro es que Ionesco no surge descolgado de los movimientos de vanguardia del primer tercio de siglo y que no se le puede entender como una rara ave que vuela en solitario; eso sí, como casi siempre de esa manera autónoma y desvencijada ha de hacerlo cualquier *ave* española... Ricardo Doménech, haciendo alusión a *Old Spain!* de Azorín (estrenada en San Sebastián, el 13 de septiembre de 1926), para situarla como avanzada en la modernidad del juego verbal y buscando paralelismo o referencias significativas en los diálogos entre las figuras teatrales de Mister Brown y Don Joaquín, coloca a cuatro nombres en la misma linealidad estilística de lo dramático: Azorín, Mihura, Ionesco y Arrabal. Dice así:

Pues bien: en esta utilización de recursos circenses, en este diálogo brillante y *absurdo*, en esta dislocación del lenguaje, en este *leitmotiv* sobre el aburrimiento de los personajes, en todo esto, ¿no es fácil reconocer un precedente de lo que, muchos años después, será *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura, o *El Triciclo*, de Fernando Arrabal? Cuando Don Joaquín pregunta: “¿Tiene usted el chaleco blanco de mi tío?”, y Mister Brown responde: “No; pero tengo el peine de concha de mi sobrina”, ¿no parece que estamos escuchando a personajes de Ionesco? La modernidad de este diálogo de Azorín es irrefutable.²⁷

5.- MODELOS DE EVASIÓN

Ante una realidad rígida, cerrada y sin posibilidades de salida, el humor surge como modelo de *evasión*. Podría surgir la tragedia, pero ahí, en el desarrollo del específico territorio de la tragedia, no hay evasión posible, porque el héroe (la figura) se enfrenta al destino de la moral o los dioses mirándolos cara a cara, y hallándose al final de su rebeldía y transgresión, como es lógico en este tipo de estructura, con el castigo más feroz posible, con la muerte y, por tanto, la reconstrucción del viejo orden social o divino que fuera en su momento atacado²⁸. Pero quien puede tener la posibilidad de evadirse en este contexto es el espectador, desposeyéndose de sí y trasladando su conciencia hacia la metáfora humana que en el escenario cobra vida a través de las figuras. Desde *Edipo rey* hasta *Bodas de sangre* todos aquellos héroes de ficción que pretendieron romper el cerco de las normas pecieron ante su propia obligatoriedad. Y,

²⁶ O. c. p. 325.

²⁷ DOMÉNECH, R. (1968), “Azorín, dramaturgo” en *Homenaje a Azorín (1873-1967)*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°s. 226/227, p. 398.

²⁸ ALATORRE, C.C. (1986), *Análisis del drama*, México, pp. 31-45.

desde luego, tras el castigo, todo volvería a la normalidad. Pero ahí está la libertad del autor junto a su punto de vista, sus preferencias, su propia materia corporal de artista y un sinnúmero de características que hacen que un autor se dirija hacia una u otra forma teatral con su específica filosofía de contenido dramático...

Desde jóvenes hemos leído tópicos semejantes a ese que coloca bajo el epígrafe de *evasión* todo lo que nos podía hacer reír, sin que ello implicara otra misión que la de hacernos mover el diafragma compulsivamente enturbiándonos al tiempo la visión de la realidad y confundiéndonos la vida a través del cristal del humor... Lo que ha ocurrido es que se ha producido una traslación semántica del concepto *evasión* y se ve que muchos en vez de mirar el pasado con objetividad o hasta con nostalgia lo han mirado con acritud y han colocado en el mismo saco, y tratándolos por igual, a todos los autores que han hecho de su bandera y estilo el humor. Por eso, para algunos la unión de *evasión* y humor son tomados como sinónimos. Términos que no tienen por qué ir juntos necesariamente pero que se hacen sinónimos cuando se afirma además que “el teatro de *evasión* o humor se da cuando se pretende entretener a un público ávido de diversión”. Creemos que siempre hemos ido al teatro a divertirnos y que esa ha sido la primera condición para que continúe existiendo el teatro.

Pero retornemos de nuevo la mirada hacia el primer tercio del siglo XX. Enrique Inman Fox se refiere al teatro de *evasión*, y especialmente a la persona de Evreinoff en los siguientes términos:

Es teatro de *evasión*, que toma como punto de partida la idea de que el hombre es desventurado, no a causa de su naturaleza, sino de su condición. Esto implica que la condición puede ser cambiada, y sólo por esto, pierde el hombre toda relación con la desventura. Para Nicolás Evreinoff, el más destacado creador y propagador del teatro de *evasión*, el hombre, cada hombre, es un ser descontento de sí mismo que sólo halla la felicidad si sale de sí y es otro. La felicidad, que se logra mediante la embriaguez, el entusiasmo, y sobre todo por el ejercicio de la imaginación, es breve y modesta, pero surge de un instinto natural en el hombre. Ya que todos los hombres no tienen la misma capacidad imaginativa, un grupo de favorecidos, al comprender la naturaleza y la potencia de sus facultades, cultivan el ejercicio de sus imaginaciones, y para el servicio de los otros y el suyo propio crean el teatro. A este modo de consuelo, que se alcanza al salir de sí mismo y ser otro, llamamos ahora *evasión*²⁹.

Torrente Ballester (1968) dice al respecto con palabras muy parecidas, lo siguiente:

²⁹ INMAN FOX, E. (1986), “La campaña teatral de Azorín (Experimentalismo, Evreinoff e “Ifach””, en *Homenaje a Azorín (1873-1967)*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°s. 226/227, p. 388.

Para Evreinov el hombre, cada hombre, era un ser descontento de sí mismo que sólo hallaba la felicidad si salía de sí y era otro. A esto llamamos *enajenarse*. Digamos que la felicidad alcanzada por la enajenación era transitoria y breve: una felicidad modesta. Se lograba mediante ciertas técnicas, como la embriaguez, el entusiasmo y, sobre todo, por el ejercicio de la imaginación. Pero, en el reparto de dotes, evidentemente injusto, no correspondió a todos los hombres la misma capacidad imaginativa. (...) A este modo de consuelo, que se alcanza al salir de sí mismo y ser otro, llamamos ahora *evasión*. Es una palabra enormemente peligrosa, porque se la ha sobrecargado de contenido moral. Todo arte de *evasión* se considera hoy como una inmoralidad, como instrumento de la más inmoral de las operaciones humanas, de la enajenación. Supongo que ya se habrá estudiado hasta qué punto el descrédito de la *evasión* coincide con el crédito de la *autenticidad*, así como las relaciones entre un hecho y otro -porque es obvio que *el evadido de sí mismo, el enajenado*, no puede ser auténtico-. Sin embargo, no todos los detractores de la *evasión* lo son también del arte. Los hay que admiten enajenarse: de ahí resulta la clasificación moderna de ciertas formas de arte como *artes de evasión*. Son éstas las condenadas.

Y, sin embargo, no hay quien me quite de la cabeza que se ha procedido un poco a la ligera. Personalmente, estoy convencido de que, sin *evasión*, no es posible el arte, o, al menos, la literatura en sus formas supremas de novela y drama. Más todavía: la operación de escribir, y la de leer una novela o asistir a la representación de un drama, no se conciben, en su forma perfecta, sin que la *evasión* se verifique. Es un elemento técnico. Ahora bien: ni la palabra *evasión* es la adecuada, ni la fórmula *salir de sí mismo* designa propiamente la realidad operativa. No ser uno mismo, sí, pero no *por evasión, sino por invasión*. Que es igual, sólo que todo lo contrario. Pero que aquí, para evitar polarizaciones fáciles, voy a llamar *posesión*.³⁰

Citemos largamente a Ortega (1958), filósofo vitalista, pensador liberal e intelectual de la época en que se escribe la obra y que resume de manera magistral la imposibilidad del hombre de renunciar a su destino social. Desde esa perspectiva nos muestra la *evasión* como un código lícito y necesario tanto para la creación como para el individuo en relación con su autenticidad³¹:

(...) los actores pueden moverse y decir en las formas más variadas: trágicas, cómicas, intermedias, pero siempre con la condición imprescindible, permanente y esencial de que nada de lo que hacen y dicen sea “en serio” eso que hacen y dicen; por tanto, que su hacer y su decir es irreal y en consecuencia es ficción, es “broma”, es farsa. Cuenta Kierkegaard que en un circo se produjo un incendio. Fue encargado el payaso de avisarlo al público, pero éste creyó que se trataba de una payasada más y pereció abrasado. La actividad del actor queda, pues, muy determinada: es hacer farsa; por eso el idioma le llama farsante. Más correlativamente, nuestra pasividad de público consiste en recibir dentro de nosotros esa farsa como tal, o acaso más adecuadamente dicho en *salir nosotros* de nuestra vida real y habitual a ese mundo que es farsa. Por eso decía hace un rato que es esencial al Teatro hacernos *salir de casa e ir a él* -es decir, ir a lo irreal. No existe en la lengua vocablo para expresar esta peculiar realidad que somos, cuando somos público, espectadores del Teatro. No importa; inventémosla y digamos: en el Teatro los actores son farsantes, y nosotros, el público, somos farseados, nos dejamos farsear.

³⁰ TORRENTE BALLETER, G. (1968), *Teatro español contemporáneo*, Guadarrama, pp.339-340

³¹ ORTEGA Y GASSET, J. (1958), *Idea del teatro*, Revista de Occidente, pp. 48-55.

Con esto ha venido a concentrarse, a condensarse la inmensa realidad humana riquísima, multiforme, que es la historia entera del Teatro, en un solo punto, como si este fuera su víscera y raíz: la farsa. Antes de nombrarla hemos aprendido lo que significaba: es aquello que antes calificué como tal vez la más extraña, la más extraordinaria aventura, la más auténticamente mágica que al hombre acontece. En efecto, en la farsa el hombre participa de un mundo irreal, fantasmagórico, lo ve, lo oye, vive en él, pero, bien entendido, como tal irrealidad, como tal fantasmagoría.

Ahora bien, es un hecho que la farsa existe desde que existe el hombre. A lo que propiamente llamamos teatro han precedido en largos y profundos milenios de la primitiva Humanidad otras formas de la farsa que podemos considerar como el preteatro o la prehistoria del Teatro. No podemos entrar ahora en describirlas. Si he aludido a ellas es simplemente para poder sacar esta consecuencia: siendo la farsa uno de los hechos más permanentes de la Historia, quiere decirse que es la farsa una dimensión constitutiva, esencial de la vida humana, que es, ni más ni menos, un lado imprescindible de nuestra existencia. Por tanto, que la vida humana: no es, no puede ser “exclusivamente” seriedad, que la vida humana es, tiene que ser, por veces, a ratos, “broma”, farsa; que por *eso* el Teatro existe y que el hecho de haber Teatro no es pura casualidad y eventual accidente.

El tiempo, que acaba siempre por ser campeón en todas las carreras a pie, me ha ganado en este *cross-country* y no me deja, desgraciadamente, desarrollar con el debido decoro esta parte de la Idea del Teatro, que es precisamente la decisiva. ¿No es enigmático, no es por lo mismo atrayente, apasionante este extrañísimo hecho de que la farsa resulte ser consustancial a la vida humana, por tanto, que, además de sus otras necesidades ineludibles necesite el hombre ser farseado y para ello ser farsante? Porque, no haya duda, esta es la causa de que el Teatro exista.

Todo el resto de nuestra vida es lo más contrario a la farsa que se puede imaginar, constante, abrumadora “seriedad”. Somos vida, nuestra vida, cada cual la suya³². Pero eso que somos -la vida- no nos la hemos dado nosotros, sino que nos encontramos sumergidos ya en ella justamente cuando nos encontramos con nosotros mismos. Vivir es hallarse de pronto teniendo que ser, que existir en un orbe imprevisto que es el mundo, donde mundo significa siempre “este mundo de ahora”. En “este mundo de ahora” podemos con cierta dosis de libertad ir y venir, pero no nos es dado elegir previamente el mundo en que vamos a vivir. Este nos es impuesto con su figura y componentes determinados e inexorables, y en vista de como él es tenemos que arreglárnoslas para ser, para existir, para vivir. Por eso he llamado yo en *mi* primer libro (en 1914) a este mundo *la circunstancia*. Vida es tener que ser, queramos o no, en vista de unas circunstancias determinadas. Esta vida, como dije, nos ha sido dada, puesto que no nos la hemos dado nosotros mismos sino que nos encontramos dentro de ella y con ella -así, de súbito, sin saber cómo ni por qué ni para qué. Nos ha sido dada, pero no nos ha sido dada hecha, sino que tenemos que hacerla, hacérsela nosotros, cada cual la suya. Instante tras instante nos hallamos obligados a hacer algo para subsistir. La vida es algo que *no está ahí sin* más, como una cosa, sino que es siempre algo que hay que hacer, una tarea, un gerundivo, un *faciendum*. Y todavía, si nos fuese dado ya resuelto qué es lo que tenemos que hacer en cada instante, la tarea que es vivir sería menos penosa. Pero no hay tal; en cada instante se abren ante nosotros diversas

³² Repito aquí con unas u otras variantes las fórmulas que tantas veces he empleado para definir, esto es, para *hacer ver el* fenómeno radical en que la vida humana consiste. Estas expresiones no son ocurrencias verbales; son términos técnicos con su aire de emplear los giros más vulgares, habituales del lenguaje coloquial. El que esto sea así, el que haya que recurrir al hablar cotidiano y no exista en la historia entera de la filosofía una *terminología adecuada* para hablar *formalmente* del fenómeno vital no es tampoco casualidad, aunque sea una vergüenza para el pasado filosófico. Pero lo que sería frívolo es querer variar en cada exposición de esta doctrina fundamental las expresiones, como si se tratase meramente de emitir figuras retóricas. (nota de Ortega en el texto)

posibilidades de acción y no tenemos más remedio que elegir una, que decidir en este instante lo que vamos a hacer en el siguiente bajo nuestra exclusiva e intransferible responsabilidad. Al salir de aquí dentro de unos minutos, en la puerta de *0 Século*, cada uno de ustedes, quiera o no, tendrá que decidir por sí y ante sí la dirección en que va a dar sobre la calle su primer paso. Mas como dice el vetustísimo libro indio, “dondequiera que el hombre pone su pie, pisa siempre cien senderos”. Todo punto del espacio y todo instante de tiempo es para el hombre encrucijada, es no saber bien qué hacer. Por lo mismo, es tener que decidirse y, para ello, elegir. Mas porque la vida es perplejidad y es tener que elegir nuestro hacer, ello nos obliga a comprender, esto es, a hacernos bien cargo de la circunstancia. De aquí nacen los saberes todos -la ciencia, la filosofía, la “experiencia de la vida”, el saber vital que solemos llamar prudencia y *sagesse*. Estamos consignados a esta circunstancia, somos prisioneros de ella. La vida es prisión en la realidad circunstancial. Puede el hombre quitarse la vida, pero si vive -repito- no puede elegir el mundo en que vive. Este es siempre el de aquí y ahora. Para sostenemos en él tenemos que estar haciendo siempre algo. De aquí provienen los innumerables haceres del hombre. Porque la vida, señores, da mucho que hacer. Y así el hombre hace su comida, hace su oficio, hace casas, hace visitas de médico, hace negocios, hace ciencia, hace paciencia, es decir, espera, que es “hacer tiempo”; hace política, hace obras de caridad, hace... que hace y se hace... ilusiones. La vida es un omnímodo hacer. Y todo ello en lucha con las circunstancias y porque está prisionero en un mundo que no ha podido escoger. Este carácter que tiene cuanto nos rodea de sernos impuesto, queramos o no, es lo que llamamos “realidad”. Estamos condenados a prisión perpetua en la realidad o mundo. Por eso es la vida tan seria, tan grave, es decir, tiene peso, nos apesadumbra la responsabilidad inalienable que de nuestro ser, de nuestro hacer constantemente tenemos. Por eso cuando alguien preguntaba a Baudelaire dónde prefería vivir, con un gesto de *dandysmo* displicente, que era, según es sabido, su religión, respondió: “En cualquier parte, en cualquier parte, con tal que sea fuera del mundo!” Con ello daba a entender Baudelaire lo imposible. El Destino tiene al hombre irremediamente encadenado a la realidad y en lucha sin tregua con ella. Es imposible la evasión. El tener que hacerse su vida y decidir en cada instante con su exclusiva responsabilidad lo que va a hacer es como si tuviese que sostenerla a pulso. Por eso la vida está llena de pesadumbre. A una criatura así, el Hombre, cuya condición es tarea, esfuerzo, seriedad, responsabilidad, fatiga y pesadumbre, le es inexcusablemente necesario algún descanso. ¿Descanso de qué? ¡Ah, claro está! ¿De qué va a ser? De vivir o, lo que es igual, de “estar en la realidad”, náufrago en ella. Esto es lo que irónicamente quería decir Beaudelaire: que el hombre necesita de cuando en cuando evadirse del mundo de la realidad, que necesita escapar.

Por supuesto que *Tres sombreros de copa* no es una pieza teatral que eluda el mundo de la evasión pero da pasos, sin acritud y con absoluta frialdad desternillante, en un tema que siempre tropieza con la concepción *de la felicidad* como expresión de “una voluntad profunda de liberarse de muchas opresiones totalitarias, de la esclavitud del dinero, de la familia y de las costumbres” (Minik, 1992:440)³³. Es lógico que a la vista

³³ PÉREZ MINIK, D. (1992), *Teatro europeo contemporáneo*, Canarias, pp. 440-441: “Muchos de los personajes de Miguel Mihura nos hacen reír como nos hacen reír los pingüinos. Hemos de observar la gran semejanza que atestiguan Abelardo, el Dionisio de *Tres sombreros de copa* y el héroe de *Mi adorado Juan* y tantos otros. Hemos de reconocer que en todos estos hombres de carne y hueso, pero también inventados, hay una voluntad profunda de liberarse de muchas opresiones totalitarias, de la esclavitud del dinero, de la familia y de las costumbres. En ninguna obra se ve esto mejor definido y expresado que en *Tres sombreros de copa*. Además, ya hemos dicho que es una de las pocas comedias en que el nuevo estilo se sostiene de manera virginal. Ya es un acierto que la escena se desenvuelva en la habitación de un hotel de segundo orden de una capital de provincia española. Las figuras del seráfico Don Rosario, dueño de la fonda, es un hallazgo, como la de Dionisio, ese joven funcionario del estado que se quiere casar porque todos los hombres a los veintisiete años se casan. Dionisio, ya lo sabemos desde que aparece en el primer acto, es la víctima obligada de todos nuestros convencionalismos sociales.

de los grandes cambios sociales el tema de *la felicidad* preocupara tanto a los autores de comienzos del siglo, preocupación que Torrente Ballester (1968) no localiza tanto en Benavente, Pirandello, Evreinoff o Azorín como en el propio Cervantes³⁴:

Hacia 1900, para algunos burgueses españoles, la felicidad era un desiderátum sublime que sólo se alcanzaba librándose de las normas. Cuando en el teatro español entre 1894 y 1936 se habla de “felicidad”, quiere decir eso generalmente. Las consecuencias cómicas de esta concepción son incalculables, aunque todavía no se hayan sacado. Benavente, que gustaba de contradecirse, suele oponer a este deseo de felicidad antimoral la obligatoriedad del deber. Cierto es que, con respecto al pensamiento moral de Benavente, uno no sabe nunca a qué carta quedarse. La felicidad es el tema central de nuestro teatro moderno en una de sus vetas más afortunadas y celebradas. Originó su inyección el estreno de *La comedia de la felicidad*, que, con el título de *El doctor Frégoli* y como obra de Azorín fue estrenada el 3 de febrero de 1928. Fue más afortunada en su descendencia que el asalto pirandelliano de unos años antes. La sustancia de su tema no era, sin embargo, ni de Azorín, ni de Evreinov, ni de Pirandello, sino de Cervantes. Puede hallarse en la segunda parte del *Quijote*, episodio de los duques.

Acabemos esta larguísima consideración sobre la evasión y la búsqueda de la felicidad, y sus respuestas de rebeldía social (aunque, desde luego, nos conviene en este momento para enmarcar a *Tres sombreros de copa*), con otra cita de Doménech (1981)³⁵, quien también responsabiliza dramáticamente a Azorín en ese binomio felicidad-responsabilidad:

En *Brandy, mucho brandy*, Azorín se encara con el problema de la felicidad. ¿Puede el dinero proporcionar al hombre la felicidad? Sin dinero, con apuros económicos, Doña Dorotea, Don Cosme y Laura (esta última muy parecida a la protagonista de *Old Spain!*) no son felices. ¿Lo serán ahora, que son millonarios? Azorín somete a crítica el mito burgués del dinero. No ignora -es claro- el poder que éste tiene en la sociedad en que vive. Pero a Azorín no le interesa aquí *el poder, sino la felicidad*. Así, comprobamos que, a pesar de la fabulosa herencia, Doña Dorotea, Don Cosme y Laura

Y como toda víctima, el héroe que concentra todas nuestras simpatías. El contraste tan fuerte que se produce entre este hombre ingenuo, bobalicón y bien sujeto por los hábitos, tópicos y encasillamientos de la vida corriente y el mundo de la gente de circo, libre, desgraciado y espontáneo, terminará por hacerlo más ridículo aún. Sus amores de un día con Paula, la bailarina de la *troupe* de Buby Barton, le ofrecerán la puerta entreabierta de la libertad, la existencia como elección, el nacimiento de la alegría, la necesidad de *Vive como quieras*. Claro está, su destino de víctima nadie lo quebrará. Don Sacramento, el suegro, lo irá a buscar al hotel para llevarlo a la boda, regimentándolo nuevamente en su previsto papel de buen padre de familia y haciéndole olvidar los juegos malabares con tres sombreros de copa. En este teatro de notable raíz intelectual, como todos los grandes inventos, esta obra de Mihura rebasa todas las otras suyas por su valor cordialísimo, por el descubrimiento de una insospechada categoría humana, por el juego vivísimo de sentimientos que en ella vemos.”

26. O. c. p. 61-62.

³⁵ a. c. p. 396.

son desdichados, mucho más desdichados que pudieran serlo antes. Únicamente una comprensión espiritual, profunda, de nuestra vida puede hacernos superiores, ponernos en el camino de la felicidad. El ensueño final de Laura (su angustioso debate entre estos dos conceptos vitales contradictorios: *la vida como aventura* y *la vida como serenidad*) cierra la obra, a mil kilómetros más allá del sainete, con una nota de radical humanismo.

6. LA PIEZA DRAMÁTICA *TRES SOMBREROS DE COPA*

6.1. La idea de *Teatro* de la que partimos

Hemos de comenzar dando a entender un convencimiento que es muy generalizado respecto del texto teatral: que el texto no es más que un texto... *simple* y *llanamente*, y que no es teatro si el lector analista no tiene o adopta el punto de vista de que tiene ante sus ojos y en sus manos un producto de interacciones multidisciplinares, o plurimedial, como sostiene Kurt Spang (1991)³⁶.

Adoptamos el punto de vista de considerar el arte del teatro *un conjunto unitario de texto y representación* teniendo en cuenta todos los elementos que coadyuvan a su puesta en presente ante el público en un espacio escénico concreto (v. PAVIS, 1981)³⁷. Intentamos con ello, como dice Anne Ubersfel (1997)³⁸, realizar un esfuerzo para salir del “subjetivismo del gusto”, porque aunque el lenguaje adopte varias funciones (sea expresiva, comunicativa, informativa, poética, conativa...), aceptamos que el texto dramático tiene amplios caminos de información y comunicación, por lo que hemos de tener siempre en cuenta los siguientes aspectos:

- 1) que el texto es el que relaciona a los personajes o figuras entre sí;
- 2) que el texto es el que propicia que se relacionen las figuras con el público;
- 3) que el texto es el que propicia y que permite relacionarse con el público pero que propiciará que el público se relacione y comunique entre sí (como planteaba P. Brook en el *Espacio Vacío*³⁹);
- 4) que es el texto el que a su vez faculta y sirve de potenciador de ingerencias, intromisión o perfeccionamiento y que (cobra sentido en las relaciones recíprocas

³⁶ SPAN, K. (1991), *Teoría del drama*, EUNSA, p. 24: “la misma vinculación intrínseca de texto y representación convierte el drama en fenómeno plurimedial, es decir, comunicativamente hablando no solamente echa mano del código verbal, como los demás géneros, sino también de múltiples códigos verbales (...)”.

³⁷ v. PAVIS, P. (1981), o.c. pp. 38-42.

³⁸ UBERFESFELD, A. (1997), *La escuela del espectador*, p. 30.

³⁹ BROOK, P. (19__), *El espacio vacío*,

con otros elementos artísticos y técnicos que) no pueden ser estudiados esencialmente sólo como texto lingüístico. Estos elementos dan al texto teatral una categoría sumamente abierta, casi imposible de cerrar (salvo cuando se cierra cada día el telón), y que se manifiesta por su carácter multidisciplinar: así, intervienen personas con la profesión de actores y que no son los personajes, un director teatral que interviene con otra autoría diferente a la del dramaturgo; un escenógrafo, cargado de aspectos estéticos y técnicos que abunda en dar significado a la iconografía general en el escenario; un músico, un ingeniero de sonido, un iluminador, un sastre, unos tramoyistas, unos carpinteros, etc..., además de los elementos a los que el discurso escénico nos remite, como son los objetos inherentes al montaje⁴⁰, sin los que no se obtendría igual comunicación, y que están colaborando a crear una estructura informativa, que ante el público adquiere un sentido “aparentemente único e intransferible” (representación teatral potenciada desde el texto). Por tanto, hagamos como si nos valiera el símil de una actuación de una orquesta con las cantatas de J. S. Bach: la partitura sería el texto; los solistas y miembros de la orquesta, los actores; sus instrumentos, sus voces y gestos; el director, el que sitúa en el presente un texto compuesto de signos escritos en el pasado, etc. Lo que se “oye” evidentemente no será la partitura, sino una transformación acústica y conceptual de unas grafías estructuralmente ordenadas para que se pueda producir una reinterpretación posterior... La partitura en el papel “no se oye”, por mucho que un músico y musicólogo sepan leerla mentalmente. De igual manera debemos aceptar diferencias sustanciales entre un texto narrativo, por ejemplo, de una novela y un texto dialógico de una pieza teatral. El texto teatral puede llegar a tener elementos narrativos (de hecho los posee, como aquellos pertenecientes al cotexto o didascalias, al margen de los que expresamente se incorporen en un teatro épico, por ejemplo en las tipologías de Piscator o Brecht), pero su urdimbre sustancial se basa en la relación dialógica entre figuras o personajes. Es decir, los personajes no “narran” lo que les ocurre sino que, supuestamente, “están viviendo” en presente lo que previamente se escribió en el texto.

⁴⁰ Piénsese, por ejemplo, en los *conejos muertos* y el peculiar olor a materia muerta que supuestamente los personajes huelen en la habitación de Dionisio.

6.2. La primera significación de la historia de *Tres sombreros de copa*

Hay un aspecto que sobresale en la primera lectura de *Tres sombreros de copa* (en mi caso, leída por primera vez hace ya treinta años): el que entendamos a esta pieza como un universo poético -además de que cuenta con su humor especial, insoslayable, y que es la mejor defensa y bastión para que ocupe lugar de privilegio en la historia del teatro español. ¿Cuál es el primer referente de la historia que se cuenta? ¿Cuál es la historia? Si a condición de ser metafórica la lengua llega a ser poética -Flora (1953) nos recuerda que todo objeto cuando se traduce en palabras se convierte en metáfora⁴¹-, el lenguaje que usan los personajes en esta obra siempre está jugando una suerte de concatenador de significaciones que una veces son eludidas, otras tergiversadas, otras duplicadas y multiplicadas, otras contradichas, etc... Esta es una pieza cargada de metáforas a las que no se puede renunciar, porque si lo hiciera quizá todo el maravilloso lenguaje del que hace gala se desperdiciaría. Todos sabemos que para el poeta es prácticamente imposible liberarse de los contenidos de las múltiples metáforas que la vida le ha ido poniendo al paso, desde las históricas, folklóricas, tradicionales, etc., hasta aquellas que el propio poeta extrae de lo popular y, por su puesto, de su fuente propia de creatividad. *Tres sombreros de copa* es metafórica por el solo hecho de ser una pieza teatral -lo que también le hubiese ocurrido, por otro lado, aunque hubiese sido narración-, pero sus planos de significación van más allá que la simple propuesta de la materia textual en términos teatrales. Burke (1945) nos recuerda que “la metáfora es un dispositivo para ver algo en términos de otra cosa”, y en el caso de *Tres sombreros de copa* sus posibilidades poemáticas se profundizan a medida que indagamos en los elementos dramáticos que aparentemente nos muestra el autor a través de la intriga⁴². No insistiremos en este aspecto de lo poético formal en *Tres sombreros de copa*, pero lo apuntamos porque es motivo para un futuro trabajo, aunque lo dejemos pincelado

⁴¹ FLORA, Francesco (1953), *Orfismo della parolla*, Capelli, Bolonia, p. 182.

⁴² v. PAVIS, P. (1981), o. c., pp. 277-278: “Describe el aspecto exterior, visible de la progresión dramática, y no los movimientos de fondo de la acción interior. (...) *Modelo actancial, acción e intriga* son tres etapas de niveles de abstracción diferentes que muestran la transición entre sistemas de personajes y de acción y realización concreta de la obra en la intriga.”

porque creemos que es una de sus características más notables y atractivas. Por otro lado, nuestro trabajo de análisis de las funciones de personajes que expondremos dentro de poco, es también una manera de situar en tensión los dos grandes juegos de comunicación teatrales, el metafórico y el metonímico...

Lo esencial, a primera vista, de la historia específica de *Tres sombreros de copa* transcurre en una misma noche, concatenándose lógicamente sus tres actos en un tiempo progresivo que lo hace coincidir entre, aproximadamente, las once de la noche y las siete de la mañana⁴³. Por otro lado, la historia en sí poseerá una doble perspectiva espacial a través de la cual se ahondará a través de una puerta que el autor ubicará en el lateral izquierdo⁴⁴ y que nos abrirá a la otra historia oculta y más imaginativa que no se está produciendo frente al público, pero que el público activo asistente a la representación tendrá que ir imaginando y suponiendo a lo largo de la acción dramática. En este caso concreto, podríamos asociarla a una doble dimensión o perspectiva dramática⁴⁵ - *teatro dentro del teatro*-, por cuanto propicia imaginativamente que nos impliquemos a convivir con un plural de historias que se están produciendo simultáneamente, aunque una se vea y las otra no (solo se *imagine*, aunque todo en teatro sea imaginativo). La intriga de la segunda historia entrará en conflicto con la primera de Dionisio (que vemos en primer término) cuando la puerta se abra y entre Paula en la habitación del protagonista llamando a Buby “¡Idiota!”. Este hecho inesperado transformará toda la futura acción (quizá imaginada pero imprevista) en un juego movable de acciones profundas, y trastocará toda la secuencia de motivos programados hasta ese momento por nuestro héroe o figura principal, Dionisio, que andaba a la búsqueda de un objeto muy concreto. Pero, claro está, ambas historias están informando, y la historia principal se connotará y abundará en significaciones a través de la historia oculta. Recordemos que la intriga⁴⁶ de la obra transcurre en una habitación de un hotelito de segunda clase de una pequeña ciudad costera peninsular, en donde Dionisio llega dando por hecho que dormirá su última noche de soltero. Se va a casar al día siguiente con una muchacha, Margarita, perteneciente a una familia de la buguesía media, acomodada y tradicional. En la misma fonda se hospeda una compañía

⁴³ DIONISIO. Las once y cuarto. Quedan apenas nueve horas. (Acto Primero).

PAULA. Son ya las siete, Dionisio. Ya te tiene que vestir. (Acto Tercero)

⁴⁴ Nos la advierte el autor desde las indicaciones en el cotexto del Acto Primero: “En la lateral izquierda, primer término, puerta cerrada de una sola hoja, que comunica con otra habitación”

⁴⁵ Técnicas tipo cajas chinas o muñecas rusas...

de artistas de variedades. Dionisio se enamora de una de las bailarinas del *music-hall*, la encantadora e inocente Paula. Su encuentro de unas horas los impulsará a soñar con algún tipo de emociones amorosas que les truncará la boda ya programada. Ésta, a grandes rasgos, es la supuesta historia de *Tres sombreros de copa*.

7. RELACIONES DE CONTRASTES Y CORRESPONDENCIAS. MODELOS ACTANCIALES

Vayamos a ver las funciones de los personajes en el drama. No nos cabe duda que, sobre todo en teatro, será a través de los propios personajes cómo el público se enterará de lo que allí se está produciendo, además de ir descubriendo con ellos cuáles sean las cualidades y perspectivas duales que los definen como figuras creadoras de las acciones, conflictos y mensajes que el autor nos está proponiendo⁴⁷. Todos sabemos que lo primero que salta a la vista y que se impregna en nuestros oídos en toda obra de teatro, en el momento de asistir con ella a su representación en el registro de espectador, son las voces duales de los personajes. Sus voces son la quintaesencia de lo que acabará siendo el gesto general que fabricará el actor a lo largo de ir en el tiempo a la búsqueda del conflictivo personaje ante nuestros ojos. Nos gusta el término “figuras” que utilizara en su tiempo Mihura y que también escoge el estudioso Kurt Spang (1991)⁴⁸ referido a los personajes (prefiere el de figura al de personaje para evitar confusiones sinonímicas con los dos términos de persona-personaje). Y adoptamos ese término a la hora de aplicar el modelo actancial para el análisis profundo de significaciones dramáticas, del que también Spang hace uso. El modelo actancial⁴⁹ utilizado por algunos semiólogos teatrales nos facilita y esclarece el análisis de los juegos de fuerzas dramáticas que entran en conflicto en *Tres sombreros de copa*. Llamo “juegos de fuerzas dramáticas”⁵⁰ al amplio conjunto de relaciones de contrastes y correspondencias que se rastrean y producen a lo largo del texto *representado en nuestra mente lectora*, entre los conceptos que forman las estructuras sintácticas que definen a las figuras. Reconozco que nuestra mirada implica un punto de vista interesado, pues siempre hemos leído teatro como si

⁴⁶ v. PAVIS, P. (1980), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, pp. 5-10.

⁴⁷ v. PAVIS, P., o.c., pp. 354-363.

⁴⁸ SPANG, K. (1991), p. ____.

⁴⁹ v. PAVIS, P., o.c. pp. 440-447.

⁵⁰ El término “juegos de fuerzas dramáticas” es nuestro.

tuviéramos al lado un cuaderno de director escénico. Claro está que no se nos oculta el hecho de que cualquier análisis que no sea aquel que se refiere a la obra puesta en escena y con público concreto será siempre un análisis incompleto y, desde luego, se balanceará entre la búsqueda de los posibles sentidos y significados tanto del discurso como de todos los otros elementos que coinciden sincrónicamente en la posible puesta en escena. Desde esta perspectiva, asumimos las variables que nos proporciona un análisis que toma el discurso como un proyecto o partitura dramática que siempre se dirige a la realización escénica; el discurso por su capacidad de crear toda suerte de tensiones y relaciones recíprocas –entre el actor y el texto, entre el texto y el decorado, entre el texto y lo musical, entre el texto y la iluminación, etc, o entre la representación y el espectador; entre el espectador y el espectador...

Para el análisis hemos de tener en cuenta dos grandes niveles de significación: uno, el superficial de las figuras (que se refiere a las macroestructuras y que podría englobar lo que siempre se ha entendido como personaje); y, otro, el nivel profundo de actantes que apuntan a las estructuras sintácticas dramáticas y que pueden englobar a una o varias figuras. Es decir, el texto nos permitirá reconstruir una oración que refleje sus estructuras conceptuales. Nos dice Patrice Pavis⁵¹ que en la teoría actancial de personajes, inspirada por Propp (1965) y Greimas (1973), el actor es el personaje individualizado y caracterizado por un conjunto de acciones concretas, mientras que el actante es una fuerza actuante colectiva y no antropomórfica. Para entenderlo más claramente, observemos que el actante es sinónimo de concepto abstracto o de un colectivo de figuras, por eso podremos decir en un momento dado que con nuestros ojos de espectador teatral *no vemos a un solo Dionisio* (personaje principal-héroe de *Tres sombreros de copa*) sino a *cuatro Dionisios* que se engranan temporalmente para darle cuerpo al nivel profundo del actante. Más adelante los haremos aparecer y mostrar sus sentidos profundos. ¿Cuáles son, a nuestro entender los elementos significativos? No nos importa ahora mismo saber qué cosa resulta ser esta obra frente a otro tipo de humor histórico (sea el de Jardiel o Muñoz Seca, por ejemplo), sólo nos va a interesar saber cuál es su marco, modelo y características del mundo interior de esta pieza dramática, esté escrita en clave de humor o no lo esté. Iremos a buscar y desentrañar cuáles sean las fuerzas que interrelacionan los conceptos que Mihura barajó en su día, vinculándolos a las figuras en un sentido u otro, adscribiéndolas a unos pareceres o

⁵¹ O.c., p.21.

decisiones concretas de sus voluntades... No es sólo una cuestión de lenguaje, porque, por supuesto, que los juegos de conflictos que se producen a lo largo de la acción dramática, propician la *aparición ad libitum* de la risa que, como es lógico, siempre ha de producirse en relación con el público. Cuando más paradójica es la relación externa con el entorno del protagonista, y se descubre más trágica su relación consigo mismo, surgen inevitablemente más altas cotas de humor y risa escénicas⁵².

Cuando nos referíamos más arriba a esa *filosofía de la evasión* que tan bien nos mostraron Ortega y Torrente Ballester, asistimos a la presentación profunda y certera de unas palabras de don José que nos vienen al pelo para empezar a comprender ya un poco más profundamente a nuestro personaje principal de *Tres sombreros de copa*, Dionisio: “El Destino tiene al hombre irremediamente encadenado a la realidad y en lucha sin tregua con ella. Es imposible la evasión⁵³”. ¿Pero pretende evadirse Dionisio? ¿De qué pretendería evadirse nuestro héroe de humor? Hay una realidad social que hoy día nadie la puede soslayar: *díme cómo te comportas y te diré quién eres...* Por tanto, ¿cuál es la realidad que lo obliga a enajenarse aunque sea sólo por una noche?, ¿qué tipo de ritual social lo obliga a vivir esas experiencias concretas y no otras?⁵⁴. Para clarificar

⁵² SPANG, K., o.c. p. 63: “Lo cómico va rodeado muy a menudo de una serie de conceptos cuyo significado se halla estrechamente vinculado con él o incluso suele utilizarse sinonímicamente con los términos: humor, ironía, risa, lo risible. Conviene aclarar en la medida de lo posible el sentido de cada uno para evitar confusiones. El *humor* es un concepto temperamental, es decir, la manera serena y despreocupada de afrontar la vida. Es una predisposición y por tanto un fenómeno psíquico e individual. Por ironía entiendo una actitud humana y una plasmación lingüístico-retórica del humor, que consiste en decir precisamente lo contrario de lo que se quiere expresar. La *risa* se sitúa ya en el ámbito pragmático de los fenómenos que nos ocupan; es decir, es una consecuencia de la comicidad que se observa en los receptores, a veces hasta en los propios emisores. (...) Queda por esclarecer lo que constituye la esencia de lo cómico. Tal como lo trágico es emanación de una situación límite generada por unas exigencias paradójicas, lo cómico es igualmente fruto de la paradoja, originada esta vez por el choque entre la realidad y la forma con la que el hombre se enfrenta a ella.”

⁵³ O.c. p. 55: “El Destino tiene al hombre irremediamente encadenado a la realidad y en lucha sin tregua con ella. Es imposible la evasión. El tener que hacerse su vida y decidir en cada instante con su exclusiva responsabilidad lo que va a hacer es como si tuviese que sostenerla a pulso.”

⁵⁴ HARRIS, M. (1966), *Antropología social*, p. 428: “Los ritos comunitarios se agrupan en dos grandes categorías: 1) ritos de solidaridad y 2) ritos de paso. (...) Los ritos de paso celebran el movimiento social de los individuos para una acción de cooperación inmediata y futura (...). En todo el mundo los principales acontecimientos para la celebración de los ritos de paso son la reproducción, la llegada a la madurez, el matrimonio y la muerte (...) A menudo estos pasos incluyen la idea de matar la vieja personalidad.”

la cuestión lo más posible hagamos un primer esquema⁵⁵ de las relaciones actanciales⁵⁶ de las figuras, por tanto de las funciones de las figuras que intervienen en la comedia:

(ESQUEMA BASE)

Destinador (D1)

(Procreación de la especie)

Destinatario (D2)

(Familia, Productividad...)

Sujeto (Dionisio)

Objeto (Matrimonio = rito de iniciación, de paso)

Ayudante (A)

Oponente (Op)

(Tres ejes: 1) Destinador-Destinatario; 2) Sujeto-Objeto; 3) Ayudante/Oponente)

El Destinador (D1): eje más abstracto, el que entra en las relaciones ideológicas, éticas; las motivaciones, los impulsos. En este caso, el Destinador es tanto el Sistema Social y sus Normas como, en última instancia, la *Procreación de la especie*.

El Destinatario (D2): Sociedad, Familia, Productividad. o los Rituales, como normas aplicadas en el seno del clan social y que estabilizan un poder (de la pequeña burguesía, en este caso).

Sujeto: la figura llamada Dionisio (es cambiante según la aparición y resolución de contradicciones y conflictos entre personajes y entre personajes y situaciones).

Objeto: el Matrimonio (Ritual de Iniciación). El conflicto se produce alrededor del Objeto.

Ayudante (s): colaboran a conseguir el Objeto deseado; pero las figuras pueden alternarse hacia la función de Oponente.

Oponente (s): obstaculizan el conseguir el Objeto deseado; pero las figuras pueden alternarse hacia la función de Ayudante.

⁵⁵ Aunque la base del modelo que usamos es de GREIMAS, D. (1966, 1979), hemos adoptado la función de la variante que se da en la relación Sujeto-Objeto y que nos aporta UBERSFELD, E. A. (1977) porque, aunque se “corre el riesgo de sobrevalorar la naturaleza del Sujeto” (como nos advierte PAVIS, P. (1981), o. c. pp. 13-17), en *Tres sombreros de copa* la relación del eje Sujeto-Objeto está totalmente definida y sólo hay una variación posible que se testimonia en el binomio casado-soltero.

7.1. El Eje vertical destinador-destinatario

Recordemos a través de las frases que se dicen en la pieza dramática y que jamás están siendo entorpecidas por el curso a veces aparentemente ilógico de la acción, algunos elementos que no apoyarán nuestros esquemas:

1. El casarse (el *ritual de paso del matrimonio*⁵⁷) proporcionará a Dionisio:
 - 1.1. estabilidad social,
 - 1.2. orden en su vida diaria,
 - 1.3. el goce de determinados placeres no conocidos, sólo imaginados por él y vividos algunas veces en verano junto a su novia, Margarita,
 - 1.4. entrada en el clan,
 - 1.5. *estatus* que le proporcionará plusvalía a su condición (le acepta a Paula que lo tan importante que tiene que hacer al día siguiente es un ¡negocio!⁵⁸):

DIONISIO. Tengo... que hacer.

PAULA. ¡Lo dejas para otro día! ¡Hay muchos días! ¡Qué más da! ¿Es muy importante lo que tiene que hacer?

DIONISIO. Sí

PAULA . ¿Negocio?

DIONISIO. Negocio.

⁵⁶ “Todas las relaciones se formulan como una oración, rastreando el sujeto, el objeto, el ayudante y oponente y hasta el destinatario” (SPANG, K., o.c.)

⁵⁷ “...la realización del rito matrimonial, del que salen casados el hombre y la mujer, es consecuencia del llamado que Dios hace a cada persona que se casa. Es un camino único e irrepetible para cada uno. Y como Dios es quien llama al matrimonio, y además diseñó e instituyó este camino, las promesas matrimoniales deben ser ante Dios. Y puesto que la gracia que reciben los cónyuges la reciben de la Iglesia, por eso las promesas son en la Iglesia y ante Ella. Y como la Iglesia es también sociedad, y a la sociedad le interesa la estabilidad de las familias, y como la familia es la base de la sociedad, entonces el matrimonio es además un compromiso ante la comunidad. Por eso el consentimiento matrimonial tiene carácter público. El carácter público del consentimiento protege el “Sí” una vez dado y ayuda a permanecer fiel a él.” (*Catecismo de la Iglesia Católica*, n. 1631). “El matrimonio que había Dios instituido desde la creación de la humanidad, Cristo lo elevó a sacramento: la alianza matrimonial, por la que el varón y la mujer constituyen entre sí un consorcio de toda la vida, ordenado por su misma índole natural al bien de los cónyuges y a la generación y educación de la prole, fue elevada por Cristo Nuestro Señor a la dignidad de sacramento entre bautizados” (*Catecismo de la Iglesia Católica*, n. 1601).

⁵⁸ *Tres sombreros de copa*, p. 130.

La frase-motivación que evidencia la fuerza que mueve la historia, en un primer momento, sería que la figura de Dionisio pasa por la experiencia ritual de luchar contra las adversidades amorosas y sexuales -siempre fuera de la mirada de su novia pero cerca de Paula y la gente alegre adscrita y dependiente del *music-hall*-. Para conseguir su propósito de acceder a consumir con Margarita el tabú del clan, Dionisio se debatirá entre la experiencia de luchar por experimentar un específico rito de iniciación social (el matrimonio, que, si en un primer momento, fue definido por el protagonista como fuente de amor, posteriormente se vio obligado por la propia Paula a clarificar su relación auténtica de intercambio⁵⁹).

¿Y cuál es el contenido del rito de iniciación?: pues que el hombre no escoge sus destinos y caminos, sino que son escogidos por la comunidad en su nombre; el hombre no es libre de escoger lo sustancial referido a su existencia; de ahí la angustia o su pretendida rebeldía que lleva al individuo moderno a veces a enajenarse y a veces a luchar por producir los cambios sociales que le faciliten una libertad ansiada, una libertad absoluta que no llega.

Un rito de iniciación de un hombre joven donde el sexo está implícito, aunque Mihura no lo haya descrito -teniendo en cuenta además que con lo que escribió entonces fue acusado de grosero e insultante para las buenas conciencias. Pero es el rito de iniciación sexual obligado que comienza para un soltero la noche anterior de su boda. La habitación de la fonda habrá de ser la selva para el muchacho tribal, cargada de todos sus elementos oníricos que le comportan la noche y el subconsciente. Pero la mañana le traerá de nuevo la visión buscada, su *auténtica realidad*. Para entonces ya sabremos que Dionisio, a pesar de haber escogido lo tradicional, ya no será el mismo individuo, porque conoce otra realidad que Paula le presentó como paradigma de la libertad amorosa que, supuestamente, nace del corazón, de la emoción, de la alegría de los sentimientos, y no del deber...

El rito de iniciación prepara para el matrimonio a Dionisio. El protagonista ha de conocer que la libertad (representada en primera instancia por Paula) no es ya un bien ilimitado, porque el vínculo sacramental limita y condiciona la libertad.

⁵⁹ LÉVI-STRAUSS, C. (1985), *Las estructuras elementales de parentesco*, Planeta-Agostini, p.555: “Pero sea en forma directa o indirecta, global o especial, (...) concreta o simbólica, el

7.2. El eje del sujeto-objeto

7.2.1. Cuatro Dionisios: desde el de la inocencia y apariencia al de la renuncia pasando por el de la duda y la autenticidad más íntima⁶⁰.

Sabemos que la figuras evolucionan a lo largo del drama, y eso es lo que nos hace atractivo el modelo actancial, porque lo que nos interesa resaltar es el sentido profundo y dinámico de los personajes tomados como funciones en su interacción activa y movible. Sin perder de vista las fuerzas internas que permanentemente se están produciendo entre los tres ejes (destinador y destinatario, objeto y sujeto, ayudantes y opositores), veamos el proceso de acciones en que se desenvuelve la lucha de Dionisio por mor de la resolución de contradicciones y conflictos al entrar en relación con las otras figuras (presentes o ausentes). Por supuesto que el humor es un humor que, sobre todo, parte de lo verbal y se traslada a las situaciones. Es un humor audio-visual en el sentido más cerrado: las imágenes completan lo que se dice y lo verbal completa las imágenes⁶¹. Lógicamente nadie aceptaría la figura de Don Sacramento si no estuviera apoyada por la posición en que su propio discurso lo sitúa. Un discurso por demás repetitivo, cargado de referencias rítmicas de vieja opereta de farsa y que nos hace pensar que el soporte acústico utilizado por el autor es una partitura con música de ritmo militar⁶². Quien tenga interés puede seguirle el rastro en el texto, y como está en prosa, analizar un tanto las posibilidades rítmicas periódicas que se presentan desde los grupos fónicos y sus componentes.

¿Cuál es la motivación de Dionisio para ir hacia el objeto? Su objetivo: en una búsqueda de intercambio, el ejercerse en la esperanza de una vida nueva que, a través del matrimonio, se presenta como un símbolo de felicidad social, pero que se experimenta culturalmente, atávicamente, cuajada de peligros, riesgos y avatares⁶³. Y

intercambio, y siempre el intercambio, es lo que surge como base fundamental y común a todas las modalidades de la institución matrimonial.”

⁶⁰ Sígase el itinerario propuesto en los esquemas 1, 2, 3 y 4.

⁶¹ Humor dolorido, de raíz trágica (aunque de expresión humorístico).

⁶² Sería interesante hacer un trabajo de los valores rítmicos en *Tres sombreros de copa*. A este respecto, aconsejo consulta de los trabajos de PARAISO DE LEAL, I.

⁶³ LÉVI-STRAUSS, C. (1985), o. c. pp. 566-567: “Esa actitud ambivalente de los hehe respecto de una forma particular de matrimonio, es la actitud social por excelencia respecto de todas las formas de matrimonio: al reconocer y sancionar la unión de los sexos y la reproducción, la sociedad se impone al orden natural; pero, al mismo tiempo, da al orden natural su oportunidad y, puede decirse, de todas las culturas del mundo lo que dijo un observador respecto de una de ellas: “La noción religiosa más fundamental se refiere a la diferencia que reina entre los sexos. A su manera, cada uno es normal, pero su contacto está lleno de peligros para ambos.” Entonces

como uno de los elementos significativos que definen el matrimonio es la relación de intercambio, veremos más adelante que otro de los pilares que sostienen en el fondo a esa supuesta felicidad esperada es el valor del negocio, el patrón económico⁶⁴. Simplifiquemos en el sentido de afirmar que la motivación de la actuación del Sujeto (Dionisio) es de índole social y va destinada a ocupar un espacio o círculo concreto en el seno del clan de la pequeña burguesía. Ambos elementos conviven y coadyuvan a consolidar la búsqueda del Objeto.

En el desarrollo de la intriga, la acción nos va mostrando la transformación de la figura principal (Dionisio) en su tránsito a través del ritual, que ya ha empezado desde que entra en la habitación del hotelito y, sobre todo, cuando Paula hace creer que se ha equivocado al irrumpir en su habitación por la puerta lateral izquierda. El ritual acoge en su seno la noche previa, como representación de todo el universo onírico (lo oculto que subyace en su propio inconsciente) y que pondrá a prueba al candidato. El tunel de la vida, el volver a nacer y el morir previos son elementos que acompañarán a Dionisio en su tránsito nocturno, haciendo variar la función de la figura principal a lo largo de, al menos, cuatro cambios de dirección. ¿Cómo reconocer las cuatro funciones de las figuras? Hemos confeccionado cuatro esquemas que simplifican esas acciones y reacciones estructurales de los personajes en torno al objeto desencadenador del comienzo y, sobre todo, en torno al juego de los niveles actanciales que ya hemos indicado. En un primero momento, la figura Dionisio I tiene las cosas bien claras, si bien el autor lo ha fabricado con un carácter sin voluntad⁶⁵, lo que permite la intromisión en su mundo y proyectos de los opositores Paula y Buby. Siendo la debilidad de su carácter tan alta y la ayuda de Don Rosario tan mínima, queda a merced

todo matrimonio es un encuentro dramático entre la naturaleza y la cultura, entre la alianza y el parentesco. "¿Quién entregó a la novia? –canta el himno hindú del matrimonio-. ¿A quién la entregó?" Es el amor quien la entregó, es al amor a quien fue entregada. El amor dio, el amor recibió. yo la acepto. El amor llenó el océano. Con amor yo la acepto. Así, el matrimonio es un arbitraje entre dos amores: el amor familiar y el amor conyugal; pero ambos son amor y en el instante del matrimonio, si se considera ese instante como aislado de todos los otros, ambos se encuentran y se confunden, "el amor llenó el océano". Sin duda, sólo se encuentran para reemplazarse mutuamente y cumplir una suerte *de chassé-croisé* '. Pero lo que, para todo pensamiento social, hace del matrimonio un misterio sagrado es que, para cruzarse, es necesario que los términos se junten por lo menos por un instante. En ese momento, todo matrimonio roza el incesto; aun más, es incesto, por lo menos incesto social: si es cierto que el incesto, entendido en el sentido más amplio, consiste en obtener por sí mismo y para sí mismo, en lugar de obtener de otro y para otro".

⁶⁴ Como ya planteamos más arriba, la obra está escrita en época de auténtica crisis económica internacional (recuérdese el crac económico del miércoles negro de Wall Street de 1929).

de las pruebas que la noche le tienen preparada. La persistencia de los oponentes a su proyecto es tanta, y tan grande el peso específico opositor de la figura del personaje de Paula, que el Dionisio II llega a enajenarse y a desconfiar de quién sea él mismo y de cuáles fueron sus objetivos, quedando a la deriva, cargado de dudas, atormentado; elementos sumamente dañinos para el ritual. El desgarramiento interior no puede durar mucho y Dionisio III se abre ante el dolor de Paula⁶⁵ descubriéndole un nuevo aspecto oculto de su personalidad, con lo que se muestra en dos cuestiones: que puede amar y que la libertad tiene unos valores que no había sopesado hasta ese momento. Observemos que es aquí donde la figura tipo estuvo a punto de claudicar y enfrentarse al Destinador (a su destino) y curiosamente era cuando más falta le hacían las fuerzas y energías de apoyo; aquí es donde todos los ayudantes deberían surgir por todas las esquinas y resquicios de su alma social. Por eso, un poco más adelante, en el Acto Tercero, además de los ayudantes ocultos (Margarita, Don Sacramento, Don Rosario, El señor más odioso), y todos aquellos que anteriormente se le opusieron (gracias a ellos hubo conflicto y por tanto drama) de pronto se transforman todos en ayudantes y benefactores (en el argot de Propp), Paula sobre todo, además de Buby, claro está. Por lo que la aparición del Dionisio IV no se hace esperar ayudado por su máximo opositor (Paula) y ahora máximo ayudante (se viste, se acicala y sale a cumplirse en su ritual final), porque quien tiene que triunfar es el Destinador primero, con toda su carga social, ética y sacramental. En este caso era imprescindible que la figura Paula trasladara semánticamente su función, incorporándose como opositor al Dionisio III, en beneficio del Dionisio I, el proyecto primitivo, por tanto de la familia y el ritual matrimonial. El actante Dionisio para realizarse se tuvo que investir de cuatro figuras distintas, pasando por todo un proceso que lo elevó desde un nivel de inocencia pura a otro nivel de conocimiento humano y social (por tanto, sufrió un rito de iniciación y conocimiento a través del dolor: en ese camino, perdió la inocencia). Podemos así comprobar que cuando más “hundido” estaba el individuo-figura más alto aparece el valor semántico profundo de actante que afecta a la figura Dionisio. Lógicamente, en el caso de Paula es un proceso más plano, menos lleno de contrastes, debido al sentido fatalista con que se enfoca el papel de la mujer en el primer tercio del siglo XX, aún sin preparación propia

⁶⁵ Claro está, a nadie se le oculta que si Mihura lo hubiese *fabricado* con la condición de mujeriego, la obra hubiese sido otra.

⁶⁶ Por otro lado inevitable para Dionisio, porque es precisamente Paula quien lo desenmascara en el Tercer Acto al oír la conversación que él mantuvo con Don Sacramento (cargado con todo el peso de la tradición y el catolicismo)

y sin salidas sociales suficientes, salvo para ser objeto del deseo o para el matrimonio⁶⁷. En el último momento, todo vuelve a la normalidad. Lógicamente, Dionisio no va ya a seguir siendo el mismo chico inocente que era (ese sería el sentido que el espectador Brechtiano debería llevarse a su casa), pero la estructura dramática se ha cumplido sin sangre (como sí ocurría con *Bodas de sangre*, escrita en la misma época pero con un punto de vista diferente); todo ha quedado en un juego de jóvenes o en una jocosa “despedida de soltero”...

⁶⁷ La mujer en la sociedad de Galdós (*Tristana*) no podrá salir de su medio, y quedará con la pata quebrada y en casa. En los años veinte y principio de los treinta no hay demasiados cambios (a lo sumo, hay chicas de *music-hall*).

<p>esquema1º: <u>FIGURA: Dionisio I</u></p> <p>D1: DESTINADOR</p> <ul style="list-style-type: none"> • estructura de relaciones éticas y sociales estables • procreación: el futuro • la Sociedad • un rito representa un vínculo con la Tradición 		<p>D2: DESTINATARIO</p> <ul style="list-style-type: none"> • la familia, la sociedad con sus ritos • la integración en el clan • el propio interés: Dionisio • motivación de actuación del sujeto: profunda raigambre social • vida nueva: símbolo de felicidad social (“mañana me caso, empieza una vida nueva”)
	<p>S: SUJETO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dionisio I 	
	<p>O: OBJETO</p> <ul style="list-style-type: none"> • el ritual del matrimonio • (“el conflicto se establece alrededor del objeto”, Propp) • relación de fuerzas estables • Dionisio amenaza a Fanny con abofetearla (p.99) • la mentira como relación (Actos I-II-III) • propósito: casarse con Margarita. Aunque dirá más tarde: “Yo me casaba porque todos se casan siempre a los 27 años” (p. 143) 	
<p>A: AYUDANTE(S)</p> <ul style="list-style-type: none"> • D. Rosario • el teléfono (como medio de comunicación) • primera horas de la noche 		<p>O: OPOSITOR (ES):</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paula • Buby (aparentemente) • las chicas del <i>music-hall</i> • la noche (donde se producen los sueños)

<p>esquema 2º: <u>FIGURA: Dionisio II</u></p> <p>D1: DESTINADOR</p> <ul style="list-style-type: none"> • fallan las relaciones éticas y de valores sociales que sustentaban al Sujeto <ul style="list-style-type: none"> • desorientación en el presente (Actos II-III) • sus valores en crisis 		<p>D2: DESTINATARIO</p> <ul style="list-style-type: none"> • el caos interior • su <i>conciencia de sí</i> está enajenada, • no recuerda su propósito
	<p>S: SUJETO Dionisio II</p> <ul style="list-style-type: none"> • no sabe <i>quién es</i> (Actos I-II) • la noche como enemiga • duda, miedo, desorientación • utiliza la mentira como relación de defensa (Actos I-II-III) • propósitos diluidos • choca con la realidad y la manera de buscarla; por eso potencia los gags, lo cómico 	
<p>A: AYUDANTE(S)</p> <p>todo lo onírico, la noche, el mundo de las sombras</p> <ul style="list-style-type: none"> • ayudantes para este objeto: Paula y el grupo de las girls • los elementos del atrezzo: conejos muertos (que hasta el público huele); desorden y caos absolutos... • la noche con su fiesta ha entrado en su habitación: los componentes del music-hall y acompañantes aumentan la desorientación de Dionisio; todo se han convertido en un desfile carnavalesco 	<p>O: OBJETO</p> <p>la duda como objetivo</p> <ul style="list-style-type: none"> • aparece la DUDA (elemento desgarrador, trágico) en situación límite que potencia lo paradójico y el humor • tras bailar con Paula, hasta el Acto Tercero, pierde su Objeto primitivo • el miedo y desorientación le impiden “ver” su antiguo objeto • busca escapar (tema de la <i>evasión</i>) 	<p>O: Oponente(S)</p> <p>para conseguir este objeto, no hay oponentes</p> <ul style="list-style-type: none"> • no tiene figuras en contra • camino expedito

<p>esquema3º:<u>FIGURA:Dionisio III</u></p> <p>D1: DESTINADOR</p> <p>¿quién manda?, ¿quién es el Destinador?</p> <p>se produce un cambio sustancial hacia:</p> <p>el amor la libertad</p> <p>aparece el tema de <i>la felicidad</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Acto III • Valores éticos cambiados 		<p>D2: DESTINATARIO</p> <ul style="list-style-type: none"> • olvidado el viejo propósito, la motivación de la actuación del sujeto va destinada para sí mismo (la individuación, la libertad...)
	<p>S: SUJETO</p> <p>Dionisio III</p> <ul style="list-style-type: none"> • una fuerte traslación semántica lo ha llevado a asumir otra función: recuperación de la soltería, independencia, no casarse • surgen los momentos más humanos, poéticos y auténticos de la figura: “No sé, tenía el presentimiento de que casarse era ridículo” 	
<p>A: AYUDANTE(S)</p> <ul style="list-style-type: none"> • el vientre de la noche: la madrugada • NO hay ayudantes para la búsqueda de este objeto 	<p>O: OBJETO</p> <ul style="list-style-type: none"> • lucha contra el Ritual, contra la rigidez del matrimonio y la coacción de la libertad individual • desaparece la duda (Dionisio “libera” su interior) • soltería, independencia, NO al matrimonio • se ríe del Ritual y sus consecuencias: “Tendré unos niños horribles” 	<p>O: Oponente(S)</p> <ul style="list-style-type: none"> • PAULA (ha sufrido un cambio de funciones) • evasivas de Paula • empieza a convertirse en Ayudante del Objeto primero de Dionisio

<p>esquema 4º:<u>Dionisio IV reencuentro de funciones con Dionisio I</u></p> <p>D1: DESTINADOR</p> <ul style="list-style-type: none"> • el destino irreversible • la procreación 		<p>D2: DESTINATARIO</p> <ul style="list-style-type: none"> • la sociedad • la familia • integración en el clan • la productividad • cumplir un sacramento y rito de paso: vivir la propia sociabilidad
	<p>S: SUJETO</p> <p>Surge el Dionisio IV que se reencuentra con el Dionisio I a través del Objeto</p> <ul style="list-style-type: none"> • relación de fuerzas estables • la verdad (interior) no es oída, pero cumple su compromiso y necesidad a pesar del desgarró y contradicciones: ¡Paula yo no me quiero casar! (p. 151) 	
	<p>O: OBJETO</p> <ul style="list-style-type: none"> • reaparece el ritual del matrimonio • la luz del amanecer refuerza el propósito: casarse con Margarita (cumplir el Ritual) 	
<p>A: AYUDANTE(S)</p> <ul style="list-style-type: none"> • la propia PAULA • Buby • las <i>girls</i> y anónimos acompañantes • Don Rosario • Don Sacramento • el amanecer 		<p>O: OPOSITOR (S)</p> <ul style="list-style-type: none"> • NADIE se opone ya a que se cumpla el ritual

8. EL EJE AYUDANTES-OPOSITORES

Las acciones de las figuras producirán contradicciones y conflictos que moverán a los personajes a una serie de reacciones que ocasionarán nuevos conflictos. Ésta dinámica incesante es la que crea el movimiento dramático sobre el escenario y la que nos permitirá ir descubriendo su significado profundo. El desequilibrio de un conflicto es lo que obliga a los personajes a actuar y a resolver la contradicción producida.

Las figuras y sus nombres... Por supuesto que los nombres de las figuras, desde los anónimos y simbólicos a los nominados, tienen una significación dramática decidida en esta pieza.

Margarita, la novia y figura ausente, nos remite al viejo juego del *me quiere no, me quiere* de los enamorados cursis. Margarita es una figura secundaria, que no aparece nunca, pero que actúa con valor de *figura principal implícita*. Aunque ella se represente a sí misma, en parte, o en un alto porcentaje, representa al clan del que procede, burguesía pueblerina en la que va a ingresar Dionisio -junto a El odioso señor y Don Sacramento. Sabemos que las figuras secundarias no necesitan demasiadas características para ser tipos con funciones. Es curioso observar el peso que tienen y cómo se comportan las figuras ausentes, porque ellas, además de permanecer presentes en la relación dialógica de personajes, pueden llegar a interactuar cambiando rumbos en la intriga y en la acción más profunda de la obra, dado su poder desencadenador. Es un ayudante.

Paula, además de llamarse como las chicas de las novelas rosas o por entregas, se distancia un tanto de la fonética del grupo que forma con sus **compañeras -Trudy, Carmela, Fanny, Sagra-** teniendo aquellas en sus nombres una serie de grupos consonánticos que las hacen más ásperas al oído. **Madame Olga** puede tener doble valor: el externo (el circo, con su alegría y humor constantes) y el interno (la androginia: macho y hembra juntos: aspecto sacerdotal que representa a la naturaleza esencial del sacramento). Respecto de las compañeras del music-hall, las girls, podría pensarse de que ellas logran separar el sexo del amor, pero no parece que sea así -por otro lado, muchos de sus clientes no van buscando exactamente sexo.

Don Rosario evidencia su procedencia mariana o parroquial (específico de rito litúrgico), por lo que huelgan más aclaraciones.

Don Sacramento muestra con su nombre que es el tipo de figura dramática que representa por sí mismo el ritual que habrá de oficiarse a la mañana siguiente (el sacramento del matrimonio).

Buby Barton, es lo exótico y distanciador, el sin escrúpulos que se muestra en las películas de los años veinte y que denota la formación humana más amoral y trapichera, aunque simpático y sentimental. Pero es esencial su presencia en el drama. Unos momentos actuará como oponente, pero en realidad es un ayudante seguro del objeto que busca Dionisio. Hay algunos aspectos textuales que nos ayudan a situar a Paula en relación con el mundo que representa Buby y el papel de éste como dinamizador de los conflictos: "...es muy triste estar sola. Las muchaschas como yo se mueren de tristeza en las habitaciones de los hoteles..."⁶⁸, le dice Paula a Dionisio criticando tanto a las gentes del music-hall como a los caballeros de fuera de él... Buby le dice a Paula que necesitan el dinero para esa misma noche⁶⁹. Evidentemente no puede ser "otra noche" porque en esa noche se realizará todo el proceso interior de descomposición y reestructuración de Dionisio y su proyecto ritual de vida. Le insiste Buby a Paula, ya sin tapujos, con auténticas amenazas: "Mira a Fanny. Fanny es lista... Fanny no pierde el tiempo. El militar tiene cruces... será mejor que no sigas pensando en ese muchacho, porque si no te mato a ti o le mato a él... ¿Entiendes, Paula?"⁷⁰.

Los demás los personajes -**El odioso señor, El anciano militar, El cazador astuto, El romántico enamorado, El guapo muchacho y El alegre exporador**-, vienen a ser fiel reflejo del mejor modo de operar del drama expresionista alemán que igualmente se manifiesta así en tragedias y dramas de Lorca, y sus funciones son las ya apuntadas en los esquemas actanciales.

Dionisio será un ser que sufrirá todo un viaje interior, un proceso iniciático y que llegará a creer que está enajenado, poseído de ocultas fuerzas dionisiacas al menos por una sola noche, pero a la mañana siguiente se transformará en Don Dionisio (aspecto que lo distanciará de su elemento orgiástico). Dionisio siempre miente (pero

⁶⁸ *Tres sombreros de copa*, p. 128: "La gente es mala..., los compañeros del Music-hall no son como debieran ser... Los caballeros de fuera del Music-hall tampoco son como debieran ser los caballeros..."

⁶⁹ *Tres sombreros de copa*, p. 114: "Tú lo sabes... Debemos todo... ¡Es necesario ese dinero, Paula!"

⁷⁰ *Tres sombreros de copa*, p. 126.

miente todos, porque sabemos que están en el territorio de la transgresión de la norma). Dionisio mantiene sus mentiras casi hasta el final.

PAULA. Novia no tendrás tú, ¿verdad?

DIONISIO. No; novia, no.

PAULA. ¡No debes tener novia! ¿Para qué quieres tener novia? (p.130)

Obsérvese lo trágico en esta pregunta-afirmación de Paula, tanto en el revulsivo del engaño como en que ahonda más y más la inocencia de la muchacha. Y continúa: “Es mejor que tengas una amiga buena, como yo... Yo no quiero tener novio... porque yo no quiero casarme. ¡Casarse es ridículo!... ¿Tú piensas casarte alguna vez?” ¡Es sorprendente cómo con dos pinceladas, Paula coloca a Dionisio frente a sí mismo! Dionisio le contesta con un “adverbio” que hace antología sobre todas las respuesta que evitan cualquier clase de compromiso:

DIONISIO. Regular⁷¹.

PAULA. No te cases nunca... Está mejor así... Así estás más guapo... Si tú te casas serás desgraciado. (p. 130)

⁷¹ Este vocablo comporta un evidente doble sentido: “Ajustado y conforme a regla (...). Dícese de las personas que viven bajo una regla o instituto religioso y de lo que pertenece a su estado.”(1979) Diccionario de la Lengua Española.

9. A MODO DE RESUMEN DE LAS MOTIVACIONES FIGURALES

Como sea que se trata de una pieza que apoya el ritual⁷² que representa el Objeto buscado por el Sujeto (Dionisio), observamos los movimientos que en una dirección u otra marcan las figuras. Gracias a esos juegos y movimientos de contraste y correspondencia entre las figuras la pieza avanza, por lo que los cambios en la intriga van marcando cambios sustanciales en la acción profunda de contenido de la pieza. Nosotros hemos confeccionado un resumen que globaliza esos movimientos de las figuras (y que previamente hemos representado en los esquemas actanciales expuestos más arriba):

La figura de **Dionisio**, busca cumplir su Objetivo (el ritual del matrimonio) y contrasta con la de Paula.

La figura de **Paula**, busca la libertad. Es, en un principio, Opositor a Dionisio, luego se transformará en Ayudante en contra de su propio interés (Tercer Acto). Podemos definir a Paula de la siguiente manera: es el *leitmotiv* (el motivo guía) sin el cual no habría ningún contraste en el drama y sin el que no avanzaría la acción; es el desencadenador de las secuencias; será opositor y ayudante; sacerdotiza y cirujano; su conciencia final es, aparentemente, “inmutable”. La llamamos *leitmotiv* porque su presencia conceptual se aproxima a los estribillos o temas recurrentes en la música. Lógicamente que *Tres sombreros de copa* está plagada de otros *leitmotivs metafóricos* que sobre todo abundan a través del discurso en la estilística del humor de Mihura (recordemos las múltiples recurrencias en los adv. de cantidad: pero poco, no demasiado, etc.).

La figura ausente-presente de **Margarita**, representa la estabilidad social y el otro binomio del Ritual (matrimonio). Por tanto, es un Ayudante (aunque en el Tercer

⁷² Quizá debamos recordar aquí que el rito es tanto una prueba para ser superada **como un relato que se vive, que se experimenta**. El rito ayuda a través de las dificultades, pero el ritual tiene una estructura oculta, subterránea, visceral, que una vez superada satisfactoriamente -los sueños también, son el subconsciente- el héroe (el sujeto, Dionisio), sale de la prueba “afianzado”, robustecido como elemento válido para integrarse en la sociedad (sea la que sea la

Acto se rebela como un Opositor al Ritual, al evidenciarse la repulsa que siente por ella y su condición humana el joven protagonista y que permanecía oculta en el interior de Dionisio).

La figura de **Don Rosario** es, en todo momento, la de un Ayudante que colabora paternalmente (religiosamente) para conseguir el Objeto deseado.

La figura de **Buby** aparenta ser, en primer momento, la de Opositor, pero luego se evidencia como la de un Ayudante para que Dionisio consiga su Objeto buscado.

La figura de **Don Sacramento**, es la de un Ayudante para conseguir el Objeto-cargado de autoridad y razones de “peso” social que lo avalan.

Las figuras de las *girls* (**Carmela, Trudy, Sagra...**) son en un principio de aparentes Opositores, pero al entrar en movimiento la acción, se descubre que buscan lo mismo que Dionisio, es decir, la ansiada estabilidad⁷³.

Las otras figuras, al margen de sus condiciones “humanas” (**El odioso señor, El Anciano militar, El cazador astuto, El guapo muchacho, El alegre explorador y Madame Olga**) son Ayudantes que apoyan a Dionisio en la consecución de su Objeto -sin embargo, también son los elementos que ayudan en la función de “confundir” a Dionisio.

¿Por qué no podía ganar el mensaje de la figura de Paula? Porque en la estructura general de las acciones de los figuras (al margen de sus movimientos) los pesos de los actantes recaen sobre el paradigma de Ayudante(s), superando muchísimo el de Oponente(s), que representa en un principio Paula. Es decir, todos apoyan la consecución de ese objetivo ansiado, buscado por el sujeto, Dionisio. Y, por otro lado, su única dirección no cambiaría a pesar del posible amor por Paula, aunque parezca que el propio Dionisio cambiaba su postura al final, porque quien fue su único y por tanto mayor opositor (**Paula**), de pronto se vuelve ayudante cuando tienen la siguiente relación dialógica:

DIONISIO— No sé. Tenía el presentimiento de que casarse era ridículo... ¡Qué no me debía casar...! Ahora veo que no estaba equivocado... Pero yo me casaba porque yo me he pasado la vida metido en un pueblo pequeñito 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 comer cangrejos frente al mar, ni ella se

sociedad que le espera, que puede que sea mejor o peor que la que le pintará en su momento Don Sacramento).

⁷³ “Y hasta se ha enamorado de mí”, dice Carmela en la pág. 101.

divierte haciendo volcanes en la arena... Y ella no sabe nadar... Ella, en el agua, da gritos 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 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 "Ámame 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 no sabía tampoco 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 pasear 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!

PAULA.– (*Sentada en el sofá.*) Ya te ha dicho ese señor del bigote que los liarán pasados por agua...

DIONISIO.– Es que a mí no me gustan tampoco pasados por agua! ¡A mí sólo me gusta el café con leche, con pan y manteca! ¡Yo soy un terrible bohemio! Y lo más gracioso es que yo no lo he sabido hasta esta noche que viniste tú..., y que vino el negro..., y que vino la mujer barbuda... Pero yo no me caso, Paula. Yo me marcharé contigo y aprenderé a hacer juegos malabares con tres sombreros de copa...

PAULA.– Hacer juegos malabares con tres sombreros de copa es muy difícil. Se caen siempre al suelo...

DIONISIO.– Yo aprenderé a bailar como bailas tú y como baila Buby...

PAULA.– Bailar es más difícil todavía. Duelen mucho las piernas y apenas gana uno dinero para vivir.

DIONISIO.– Yo tendré paciencia y lograré tener cabeza de vaca y cola de cocodrilo...

PAULA.– Eso cuesta aún más trabajo. Y, después, la cola molesta muchísimo cuando se viaja en el tren.

DIONISIO.–(*Va a sentarse junto a ella.*) ¡Yo haré algo extraordinario para poder ir contigo! ¡Siempre me has dicho que soy un muchacho muy maravilloso...!

PAULA.– Y lo eres. Eres tan maravilloso que dentro de un rato te vas a casar, y yo no lo sabía.

DIONISIO.– Aún es tiempo. Dejaremos todo esto y nos iremos a Londres.

PAULA.– ¿Tú sabes hablar inglés?

DIONISIO.– No. Pero nos iremos a un pueblo de Londres. La gente de Londres habla inglés porque todos son riquísimos y tienen mucho dinero para aprender esas tonterías. Pero la gente de los pueblos de Londres, como son más pobres y no tienen dinero para aprender esas cosas, hablan como tú y como yo... ¡Hablan como en todos los pueblos del mundo! ¡Y son felices...!

PAULA.– ¡Pero 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...

DIONISIO.– (*Triste.*) Entonces, es que tú no quieres venir conmigo...

PAULA.– No. Realmente yo no quisiera irme contigo, Dionisio...

Podría parecernos más que evidente, con esta afirmación final de Paula -pues no deja lugar a dudas ni a dobles significaciones-, que ella se ha pasado a engrosar el nutrido grupo de ayudantes, que son quienes le está preparando el terreno a Dionisio para *llegar al final* de la obra. Es decir, para cumplir con el *objetivo* previsto.

10. LAS ACTITUDES HUMANAS

Casi siempre estamos a favor o en contra de algo o de alguien (las figuras ayudan o se oponen al héroe). La personalidad de Dionisio está maravillosamente diseñada en sus avances y cambios (relación ritmo-tempo dramático), pero en su significado también. O la mentira permanente que parece poseerlo y que gravita siempre con adverbios y adjetivos que pueden apuntar a todo o nada, se produce porque el ademán de necesitar el paso de un estadio a otro –soltero o casado- ha de permitir que todos los equívocos se produzcan. No le responde mal a Don Rosario cuando desde el principio lo llama “tonto”, porque en realidad no lo es, porque sólo es, a lo sumo, un simple muchacho desgraciado, cándido y desorientado que no sabe de la vida ni la mitad de lo que saben cualquiera de los hombres ricos que poseen una villa en Niza, o del varipinto grupo de acompañamiento de las chicas del *music-hall*: desde la pareja de enamorados a lo Luis Buñuel en el *Angel exterminador*, que hacen el amor en el armario, hasta el hombre más odioso y rico de la provincia que se adelanta a tantos personajes de la filmografía española de los años sesenta y setenta...

Una vez descubierto Dionisio en su mentira por parte de Paula, aparecerá la palabra amor en sus labios y todo su ardid, que es simular de que no sabía ni quién era ni lo que quería, surge sorprendentemente con la potencia de un gran descubrimiento; como si se le hubiese producido el despertar de un *satori* y toda su existencia se hubiese descubierto a la luz de un nuevo conocimiento. Pero este héroe, todos lo sabemos ya, no va a transgredir el sistema legal del sacramento ni las normas instituidas por la sociedad. La familia estará a salvo, pero también la estará la conciencia burguesa que le proporciona su pervivencia.

11. LA TENSION DRAMÁTICA

Toda la tensión dramática se ha ido acumulando hasta que se desencadena en los últimos quince minutos del Acto Segundo. Después del maravilloso final de ese Acto, en el que Buby golpea a Paula, aparece Don Sacramento -con Paula, supuestamente muerta o desmayada, pero que será ella luego quien vaya a desmontar todo el tinglado de mentiras infantiles de Dionisio. Con Don Sacramento, el futuro suegro, se produce uno de los diálogos más jugosos de toda la obra. Don Sacramento evidencia aquí su poder y su capacidad, como figura dramática, de presentarse como ayudante estructural en el territorio de la misión que ha llevado a Dionisio hasta aquel espacio escénico de tránsito, la fonda:

DON SACRAMENTO.— ¡Napoleón Bonaparte! (Mismo tono anterior) Usted tendrá que ser ordenado... ¡Usted vivirá en mi casa, y mi casa es una casa honrada! ¡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...

DIONISIO.— A mí no me gustan los huevos fritos...

DON SACRAMENTO.— ¡A las personas honorables les tienen que gustar los huevos fritos, señor mío! Toda mi familia ha tomado siempre huevos fritos para desayunar... Solo los bohemios toman café con leche y pan con manteca.

DIONISIO.— Pero es que a mí me gustan más pasados por agua... ¿No me los podrían ustedes hacer pasados por agua...?

DON SACRAMENTO.— No sé. No sé. Eso lo tendremos que consultar con mi señora. Si ella lo permite, yo no pondré inconveniente alguno. ¡Pero le advierto a usted que mi señora no tolera caprichos con la comida...!

DIONISIO.— (Ya casi llorando.) ¡Pero yo qué le voy a hacer si me gustan más pasados por agua, hombre!

DON SACRAMENTO.— Nada de cines, ¿eh?... Nada de teatros. Nada de bohemia... A las siete, la cena... Y después de la cena, los jueves y los domingos, haremos una pequeña juerga. (*Picaresco.*) Porque también el espíritu necesita expansionarse, ¡qué diablo! (*En ese momento se le descomponen la carraca que estaba tocando. Y se queda muy preocupado.*) ¡Se habrá descompuesto!...

DIONISIO.— (La coge y se la arregla.) Es así. (Y se la vuelve a dar a DON SACRAMENTO, que, muy contento, la toca de cuando en cuando.) La niña los domingos tocará el piano, Dionisio... Tocaré el piano, y quizá, quizá, si estamos en vena, quizá recibamos alguna visita... Personas honradas, desde luego... Por ejemplo, haré que vaya el señor Smith... Usted se hará en seguida amigo suyo y pasará charlando con él muy buenos ratos... 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... ¡Usted se pasará hablando con él toda la noche!... 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 su vida, sin poderse levantar de su

sillón 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 tendrían ningún mérito, caballero!... *(Pausa. Don Sacramento hace un gesto de olfatear.)* Pero... ¿a qué huele este cuarto?... Desde que estoy aquí noto yo un olor extraño... Es un raro olor... ¡Y no es nada agradable este olor!...

DIONISIO.— Se habrán dejado abierta la puerta de la cocina...

DON SACRAMENTO.— *(Siempre olfateando.)* No. No es eso... Es como si un cuerpo humano se estuviese descomponiendo...

DIONISIO.—*(Aterrado. Aparte.)* ¡Dios mío! ¡Ella se ha muerto!...

DON SACRAMENTO.— ¿Qué olor es éste, caballero? ¡En este cuarto hay un cadáver! ¿Por qué tiene usted cadáveres en su cuarto? ¿Es que los bohemios tienen cadáveres en su habitación?...

DIONISIO.— En los hoteles modestos siempre hay cadáveres...

DON SACRAMENTO.— *(Buscando.)* ¡Es por aquí! Por aquí debajo. *(Levanta la colcha de la cama y descubre los conejos que tiró el Cazador. Los coge.)* ¡Oh, aquí está! ¡Dos conejos muertos! ¡Es esto lo que olía de este modo!... ¿Por qué tiene usted dos conejos debajo de su cama? En mi casa no podrá usted tener conejos en su habitación... Tampoco podrá usted tener gallinas... ¡Todo lo estropean!...

DIONISIO.— Estos no son conejos. Son ratones...

DON SACRAMENTO.— ¿Son ratones?

DIONISIO.— Sí, señor. Son ratones. Aquí hay muchos...

DON SACRAMENTO.— Yo nunca he visto unos ratones tan grandes...

DIONISIO.— ES que como este es un hotel pobre, los ratones son así... En los hoteles más lujosos los ratones son mucho más pequeños... Pasa igual que con las barritas de Viena...

DON SACRAMENTO.— ¿Y los ha matado usted?...

DIONISIO.— Sí. Los he matado yo con una escopeta. El dueño le da a cada huésped una escopeta para que mate los ratones...

DON SACRAMENTO.— *(Mirando una etiqueta.)* Y estos números que tienen al cuello, ¿Qué significan? Aquí pone 3,50...

DIONISIO.— No es 3,50. Es 3.50. Como hay tantos, el dueño los tiene numerados, para organizar concursos. Y al huésped que, por ejemplo, mate el número 14, le regala un mantón de Manila o una plancha eléctrica...

DON SACRAMENTO.— ¡Qué lástima que no le haya a usted tocado el mantón! ¡Podríamos ir a la verbena!... ¿Y qué piensa usted hacer con estos ratones?

DIONISIO.— No lo he pensado todavía... Sí quiere usted se los regalo...

DON SACRAMENTO.— ¿A usted no le hacen falta?

DIONISIO.— No. Yo ya tengo muchos. Se los envolveré en un papel. *(Toma un papel que hay en cualquier parte y se los envuelve. Después se los da.)*

DON SACRAMENTO.— Muchas gracias, Dionisio. Yo se los llevaré a mis sobrinitos para que jueguen... ¡Ellos recibirán una gran alegría!... Y ahora, adiós Dionisio. Voy a consolar a la niña, que aún estará desmayada en el sofá malva de la sala rosa... Ya sabe usted cómo es ella... Ella le adora... *(Mira el reloj.)* Son las seis cuarenta y tres. Dentro de un rato el coche vendrá a buscarle para ir a la iglesia... Esté preparado... ¡Qué emoción! ¡Dentro de unas horas usted será esposo de mi Margarita!...

DIONISIO.— Pero ¿le dirá usted a su señora que a mí me gustan más los huevos pasados por agua?

DON SACRAMENTO.— Sí. Se lo diré. Pero no se entretenga. ¡Ah, Dionisio! Ya estoy deseando llegar a casa para regalarles esto a mis sobrinitos... ¡Cómo van a llorar de alegría los pobres pequeños niños!

DIONISIO.— ¿Y también les va a regalar usted la carraca?

DON SACRAMENTO.— ¡Oh, no! ¡La carraca es para mí!

La tensión dramática sufre una inflexión importante en la intriga final, que va a desencadenar un colofón magistral y redondo, cuando desaparece Don Sacramento y descubrimos que Paula, a quien el protagonista, dada su condición, junto al público claro está, seguía en la *duda* de creerla muerta o desmayada. Para sorpresa de Dionisio, Paula ha escuchado toda la conversación entre él y Don Sacramento...Vayamos también a esta relación dialógica que no tiene ningún desperdicio:

(Don Sacramento se va. PAULA asoma la cabeza por detrás de la cama y mira a DIONISIO tristemente. DIONISIO, que ha ido a cerrar la puerta, al volverse, la ve.)

PAULA.– ¡Oh! ¿Por qué me ocultaste esto? ¡Te casas, Dionisio!...

DIONISIO.– (Bajando *la cabeza*.) Sí...

PAULA.– No eras ni siquiera un malabarista...

DIONISIO.– No.

PAULA.– (Se levanta. Va hacia la puerta.) Entonces yo debo irme a mi habitación.

DIONISIO.–(Deteniéndola.) Pero tú estabas herida... ¿Qué te hizo Buby?

PAULA.– Fue un golpe nada más... Me dejó K. O. ¡Debí de perder el conocimiento unos momentos! Es muy bruto Buby... Me puede siempre... (Después.) ¡Te casas, Dionisio!

DIONISIO.– Sí.

PAULA.– (Intentando nuevamente irse.) Yo me voy a mi habitación...

DIONISIO.– No.

PAULA.– ¿Por qué?

DIONISIO.– Porque esta habitación es más bonita. desde el balcón se ve el puerto...

PAULA.– ¡Te casas, Dionisio!

DIONISIO.– Sí. Me caso, pero poco...

PAULA.– ¿Por qué no me lo dijiste?

(Pausa. Ella no quiere hablar. Se levanta y va hacia el balcón.)

PAULA.– Voy a descorrer las cortinas del balcón. (Lo hace.) Ya debe de estar amaneciendo... Y aún llueve... Dionisio, ya se han apagado las lucecitas del puerto. ¿Quién será el que las apaga?

DIONISIO.– El farolero.

PAULA.– Sí. Debe ser el farolero...

DIONISIO.– Paula..., ¿no me quieres?

PAULA.–(Aún desde el balcón.) Y hace frío... Ya es hora de que te marches.

DIONISIO.– No quiero. Estoy muy ocupado ahora.

PAULA.– (Haciendo lo que dice.) Yo te prepararé todo. Verás... El agua... Toallas... Anda. ¡A lavarte, Dionisio!

DIONISIO.– Me voy a constipar. Tengo muchísimo frío... (Se echa en el diván, acurrucándose.)

PAULA.– No importa... Así entrarás en reacción. (Le levanta a la fuerza.) ¡Y esto te despejará! ¡Ven pronto! ¡Un chapuzón ahora mismo! (Le mete la cabeza en el agua.) ¡Así! No puedes llevar cara de sueño... Si no, te reñirá el cura... Y los monaguillos. Te reñirán todos...

DIONISIO.– ¡Yo tengo mucho frío! ¡Yo me estoy ahogando!

PAULA.– Eso es bueno. Ahora a secarte... Y te tienes que peinar. Mejor, te peinaré yo... Verás. Así... Vas a ir muy guapo, Dionisio. A lo mejor ahora te sale otra novia. Pero..., ¡oye! ¿Y los sombreros de copa? (Los coge.) ¡Están estropeados todos...! No te va a

servir ninguno... Pero, ¡ya está! ¡No te apures! Mientras te pones el traje, yo te buscaré uno mio. Está nuevo. ¡Es el que saco cuando bailo el charlestón...!

(Sale. Dionisio tras el biombo se pone los pantalones de chaqué. Entra don Rosario, el dueño del hotel, vestido absurdamente de etiqueta, con un cornetín en una mano y en la otra una gran bandera blanca. Mientras habla corre por la habitación.)

DON ROSARIO.— ¡Don Dionisio! ¡Don Dionisio...! ¡Tengo todo preparado! ¡Dese prisa en terminar! ¡Está el pasillo adornado con flores y cadenas! ¡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!

DIONISIO.— *(Asomándose por encima del biombo.)* Pero ¿por qué ha dispuesto usted eso...?

DON ROSARIO.— No se apure, don Dionisio. Lo mismo hubiese hecho por aquel hijo mío que se ahogó en el pozo... ¡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! ¡Dese prisa, don Dionisio! ¡Ya está todo preparado! *(Sale. Se oye una bonita marcha de cornetín. Aparece Paula con un sombrero de copa en la mano.)*

PAULA.— ¡Dionisio!

DIONISIO.— *(Sale detrás del biombo, con los pantalones del chaqué puestos y los faldones de la camisa fuera.)* ¡Ya estoy...!

PAULA.— ¡He encontrado ya el sombrero! ¡Ya verás qué bien te está! *(Se lo pone a Dionisio, a quien le está muy mal.)* ¿Lo ves? ¡Es el que te sienta mejor!

DIONISIO.— ¡Pero esto no es serio, Paula! ¡Es un sombrero de baile!

PAULA.— ¡Así, mientras lo tengas puesto, pensarás en cosas alegres! ¡Y ahora, el cuello! ¡La corbata! *(Empieza a ponérselo todo muy mal.)*

DIONISIO.— ¡Paula! ¡Yo no me quiero casar! ¡Yo no voy a saber qué decirle a ese señor centenario! ¡Yo te quiero con locura!

PAULA.— *(Poniéndole el pasador del cuello.)* Pero ¿estás llorando ahora?⁷⁴

DIONISIO.— Es que me estás cogiendo un pellizco.

PAULA.— ¡Pues ya está! *(Termina. Le pone el chaqué.)* Y ahora, el chaqué. ¡Y el pañuelo en el bolsillo! *(Le contempla ya vestido del todo.)* Pero ¿y la camisa ésta? ¿Se llevan así en las bodas?

DIONISIO.— *(Ocultándose tras el biombo para meterse la camisa.)* No. Si es que...

PAULA.— ¿Cómo es una boda, oye? ¿Tú lo sabes? Yo no he ido nunca a una boda... Como me acuesto tan tarde, no tengo tiempo de ir... Pero será así... ¡Sal ya! *(Dionisio sale ya con la camisa en su sitio.)* Yo soy la novia y voy vestida de blanco con un velo hasta los pies... Y cogida de tu brazo... *(Lo hace. Y se pasean por el cuarto.)* Y entraremos en la iglesia..., así, muy serios los dos... Y al final de la iglesia habrá un cura muy simpático, con sus guantes blancos puestos...

DIONISIO.— Paula, los curas no se ponen guantes blancos...

PAULA.— ¡Cállate! ¡Habrá un cura muy simpático! Y entonces le saludaremos... "Buenos días. ¿Está usted bien? ¿Y su familia, está buena? ¿Qué tal sigue el sacristán? ¿Y los monaguillos, están todos buenos?" Y les daremos un beso a todos los monaguillos...

DIONISIO.— ¡Paula! ¡A los monaguillos no se les da besos!

PAULA.— *(Enfadada.)* ¡Pues yo besaré a todos los monaguillos, porque para eso soy la novia y puedo hacer lo que quiera...!

DIONISIO.— Es que..., tú no serás la novia.

PAULA.— ¡Es verdad! ¡Qué pena que no sea yo la novia, Dionisio!

DIONISIO.— ¡Paula! ¡Yo no me quiero casar! ¡Vámonos juntos a Chicago!

DON ROSARIO.— ¡Don Dionisio! ¡Don Dionisio!

⁷⁴ ¡Nos quedaremos con la duda de si Dionisio lloraba o no...!, aunque quien estará llorando a esas alturas será el espectador.

DIONISIO.– ¡Escóndete! ¡Es don Rosario! ¡No debe verte en mi cuarto!

Es impresionante asistir a este diálogo, aún Dionisio teme que cualquier contratiempo nimio le pueda impedir la consecución de su ansiado objetivo. Este hecho, su desmedido temor, pues Don Rosario no ve ni tres montadas en un burro, y tampoco quiere ver más de la cuenta, evidencia la gran candidez que subyace, a pesar de todo, en lo más profundo de los comportamientos figurales que componen el actante Dionisio.

12. HACIA UN FINAL MAGISTRAL

Final duro e inmisericorde, lo llama Francisco Ruiz Ramón (1981)⁷⁵. Y si todo lo anterior no hubiera sido, bastaba ese magnífico final de los tres sombreros lanzados al aire por Paula para hacer de *Tres sombreros de copa* una obra genial, acabada, perfecta. Repasémoslo aquí y ahora:

(Paula se esconde tras el biombo.)

DON ROSARIO.– *(Entrando.)* ¡Ya está el coche esperándole! ¡Salga pronto, don Dionisio! ¡Es una carroza blanca con dos lacayos morenos! ¡Y dos caballitos blancos con dos manchas café con leche! ¡Vaya caballitos blancos! ¡Ya las criadas están tirando "confetti"! ¡Y los camareros ya tiran migas de pan! ¡Salga pronto, don Dionisio!

DIONISIO.– *(Mirando hacia el biombo, sin querer marcharse.)* Sí..., ahora voy...

DON ROSARIO.– ¡No! ¡No! Delante de mi... Yo iré detrás ondeando la bandera con una mano y tocando el cornetín...

DIONISIO.– Es que yo..., quiero despedirme, hombre...

DON ROSARIO.– ¿Del cuarto? ¡No se preocupe! ¡En los hoteles los cuartos son siempre iguales! ¡No dejan recuerdos nunca! ¡Vamos, vamos, don Dionisio!

DIONISIO.– *(Sin dejar de mirar al biombo.)* Es que... *(Paula saca una mano por encima del biombo, como despidiéndose de él.)* ¡Adiós...!

DON ROSARIO.– *(Cogiéndole por las solapas del chaqué y llevándoselo tras él.)* ¡Viva el amor y las flores, capullito de azucena!

(PAULA sale de su escondite. Ve los tres sombreros de copa y los coge... Y, de pronto, cuando parece que se va a poner sentimental, tira los sombreros al aire y lanza el alegre grito de la pista: ¡Hoop! Sonríe, saluda y cae el telón.)

En realidad todos ayudaron a Dionisio, el sujeto del drama, para que pudiera casarse, porque el verdadero oponente será, llegando al final de la obra, él mismo, quien con su duda interna estuvo a punto de echar a perder el proceso ritual en el que se colocó frente a la sociedad. En esos momentos, gracias a la intervención del bisturí de

⁷⁵ O. c., p. 335.

Paula -acción que provocó un cambio en la dirección dramática-, y quien no duda, por otra parte, en besarle cuando quiere mostrarle sus preferencias, se produce una nueva reacción de otra figura principal, Buby. Éste provocará nuevas re-acciones de pánico en Dionisio y de intriga en la situación general. Cuando Buby pega el golpe en la nuca a Paula, ya Mihura autor nos ha planteado lo más primitivo, lo más negro, del alma humana que emparenta directamente con el síndrome de la posesión del sexo masculino sobre el femenino. Y aunque luego se demuestre que sólo fue un golpe de efecto al que Paula no parece darle mucha importancia, ha conseguido que toda la pus le salga fuera a Dionisio, para poder re-nacer luego liberado, para poder realizar por fin su proyecto u objetivo libre ya de cargas freudianas, por tanto su destino en la cadena social del grupo familiar.

Mihura quizá no pretendió generalizar, pero lo consiguió. Es lógico que sólo escogiera para sus fines a uno de los muchos jóvenes en edad ritual del matrimonio y que expresara uno de los múltiples comportamientos sociales posibles y lo plasmó en *Tres sombreros de copa*. Pero manifestó una gran maestría a la hora de conjugar los tantos grupos binarios, como humor y seriedad, dulce y amargo, salado y soso, ternura y posesión, renuncia y realización, etc... Aunque solo fuera por gozar de estos contrastes, son elementos que hacen de esta obra una auténtica genialidad y una delicia permanente para todas las relecturas posibles.

13. DISCURSO PROFUNDO: ¿CUÁL ES LA FRASE-HISTORIA DE *TRES SOMBREROS DE COPA*?

Una historia nocturna que cuenta un juego de encuentros eróticos y amorosos en una jocosa despedida de soltero previa a la realización del rito de paso del matrimonio de un joven, Dionisio. Los tres sombreros de copa son los mitrales que simbolizan el paso, uno para cada uno de los tres Dionisios que trasuntan dramáticamente por su propio rito de iniciación matrimonial. El cuarto Dionisio (ya maduro, fortalecido y perdida la inocencia), saldrá a casarse tocado con el sombrero de baile de Paula (su posible-imposible amante).

Alberto Omar Walls. El Sauzal, Enero de 2003.

[Tenerife. Islas Canarias. España]