

Tres sombreros de copa: la vigencia de la obra de Miguel Mihura en el teatro español contemporáneo

MUIÑOS, Camila / Universidad de Buenos Aires (UBA) – camimuinos@gmail.com

» *Palabras clave:* teatro español contemporáneo, teatro del absurdo, Tres sombreros de copa.

> **Resumen**

La obra teatral *Tres sombreros de copa* fue escrita por el dramaturgo Miguel Mihura en 1932 y estrenada en el Teatro Español de Madrid recién en 1952. Su autor es uno de los máximos exponentes del teatro cómico del primer franquismo en particular, y del teatro español contemporáneo en general. A lo largo del siglo XX la obra no dejó de representarse e incluso llegó a la pantalla de televisión con una primera adaptación para Televisión Española en 1969. En el año 2013 fue presentada en Madrid por la compañía 300 Pistolas dirigida por el actor Álvaro Morte; esta puesta le valió ese mismo año y en 2014 premios al mejor espectáculo teatral. En este trabajo abordaremos el texto dramático de Mihura para ponerlo en relación con la puesta en escena de Morte y realizar un estudio comparativo entre ambos. Además, a partir del análisis de las reseñas y de las palabras de la crítica teatral, pretendemos identificar cuáles son los elementos de la obra que le permiten seguir vigente más de sesenta años después, teniendo en cuenta la filiación falangista del autor y los contextos socioculturales tan distantes y diversos. Sugeriremos que el éxito de los últimos años radica en el borramiento de ciertos elementos costumbristas presentes en el original, así como en la ubicación de la acción en un ámbito español caracterizado como cosmopolita en la década del veinte.

> **Introducción**

El teatro español del siglo XX tiene entre sus máximos exponentes, junto a Jardiel Poncela, al dramaturgo Miguel Mihura. Su obra *Tres sombreros de copa* es una de las comedias más representativas del género dramático en su país. Escrita en 1932, no alcanzó el éxito sino hasta 1952 cuando finalmente fue representada. Al respecto, tanto los críticos contemporáneos de Mihura como los actuales insisten en destacar el carácter innovador del texto dramático y de la puesta en escena y sostienen que la obra fue víctima de un público que no supo, al tiempo que no pudo, valorar una expresión teatral adelantada en muchos años a su época.

Sin embargo, desde el momento de su consagración a comienzos de los años cincuenta hasta el presente no ha dejado de representarse ni de presumir su condición de clásico nacional. La obra cuenta incluso con importantes adaptaciones para televisión, de las cuales tomaremos para nuestro análisis

aquella producida por Televisión Española en el año 1969, en la que participaron varios de los actores de la puesta original. Recientemente, en el año 2013, la compañía 300 Pistolas dirigida por el actor Álvaro Morte propuso una versión de la obra que significó un éxito teatral para la compañía y le valió la aclamación del público y de la crítica. En 2018, posiblemente al resguardo de la fama internacional adquirida por Morte a propósito de su protagónico en la serie de Netflix *La casa de papel*, *Tres sombreros de copa* fue reestrenada en la sala Nave 73 de Madrid. De esta manera, la apuesta renovadora de 300 Pistolas parece confirmar la vigencia de una obra que no deja de exaltar las bondades del teatro español y con esto la configuración exitosa también de una tradición teatral nacional.

Este trabajo tiene como propósito indagar la actualidad de la obra, correr el velo de lo que se esconde detrás de la marquesina que publicita los *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura, así sin más, sin ninguna advertencia de innovación ni alteración del texto original. Y pretende pensar qué elementos de la obra de un autor, a su vez militante falangista que encuentra su éxito al superar la censura teatral franquista imperante en su década, pueden ser presentados ante el público del siglo XXI con sus particulares exigencias y, con todo, conservar su fama.

› ***La obra de Mihura en la tradición teatral española***

Gonzalo Torrente Ballester en 1957 ya se refiere a Miguel Mihura como un adelantado y como el creador de un nuevo tipo de comicidad. Señala que su obra se acerca a la literatura de vanguardia y que fue por eso que tuvo que esperar veinte años a que el público se acostumbre a las nuevas formas teatrales cómicas emergentes. Sin embargo, Torrente Ballester exime a Mihura de las vanguardias históricas argumentando que estas pretendían la deshumanización y que, si algo puede decirse de los personajes de este autor, es que son humanos:

¿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, gracia y poesía? (1957: 258).

Francisco Ruiz Ramón, por su parte, en su *Historia del teatro español del siglo XX* reafirma la idea de que Mihura, “habiendo madrugado en la historia del teatro europeo, llegó con un retraso fatal” (1980: 325). Además, en línea con el pensamiento de Torrente Ballester, rescata la representación de las contradicciones humanas y señala que la obra “tiene la ventaja de asociar el humor trágico, la verdad profunda, al ridículo, que, como principio caricaturesco, sublima y realza, ampliándola, la verdad de las cosas” (Ruiz Ramón, 1980: 324). Nos interesa particularmente reparar en el énfasis que ambos teóricos hacen en la dimensión humana de los personajes y, sobre todo, en las nociones de “verdad profunda” y “verdad de las cosas”. ¿Qué personajes pueden atribuirse humanidad? ¿Quiénes son dignos de contradicciones humanas y matices identitarios y quiénes son relegados a meras representaciones caricaturescas? ¿Quién posee esa verdad a la que Ruiz Ramón refiere? La verdad, que veremos no ser

de todas las cosas, ¿en nombre de qué discursos hegemónicos se alza? Para aproximarnos a posibles respuestas a estos interrogantes bien vale acercarnos al texto original.

La comedia, compuesta por tres actos, se desarrolla durante la noche anterior a la boda de Dionisio, el protagonista. Este se registra en un hotel de provincias donde también pasará la noche la compañía de *music hall* de Buby Barton. Luego de episodios de enredos y confusiones típicos del género, Paula, una de las actrices del espectáculo, confunde a Dionisio con un artista y este, evidentemente obnubilado por su belleza, oculta su verdadera identidad y el motivo que lo lleva a encontrarse esa noche en el hotel. Como es de esperar, Dionisio y Paula se enamoran y viven unas horas de idilio amoroso previas al amanecer, con la amenaza constante de Buby, el violento novio y jefe de Paula. Finalmente, llega la mañana y, con ella, la verdad sobre la identidad de Dionisio. Las vidas de los enamorados no pueden seguir sus caminos juntas y se separan en la habitación del hotel inmediatamente antes de que él se dirija hacia su boda.

Tanto para Torrente Ballester como para Ruiz Ramón el valor literario del texto dramático radica en su capacidad de representar los puntos de encuentro de dos mundos pretendidamente antitéticos. Por un lado, Dionisio, representante de una tradición burguesa, encuentra en la compañía a la que Paula pertenece un mundo de libertades del que carece y que lo convoca y atrae. Ella, por otro lado, se pretende una mujer sin ataduras, lo cual rápidamente despierta el entusiasmo del protagonista. Sin embargo, la obra intentaría manifestar cómo ninguno de los dos puede evadir los mandatos propios de sus círculos sociales y exponen con esto las contradicciones propias de los personajes y la vida humana. Es evidentemente esta lectura del amor imposible de Dionisio y Paula –interpretada con pretendida dulzura y humor– la que ha trascendido a lo largo del tiempo y de la que se apropia la compañía 300 Pistolas en sus últimas representaciones. Empero, para una lectura del texto desde nuestro siglo XXI, las vicisitudes de este vínculo amoroso no requieren de mayor análisis que el anteriormente mencionado y sí consideramos que necesitan de nuestra atención varios pasajes de la obra silenciados por la crítica teatral de las últimas cinco décadas.

> ***Problemáticas de la representación actual de Tres sombreros de copa***

En primer lugar, resulta llamativo el personaje de Buby Barton cuya caracterización no es más que la de un negro bruto. El texto dramático vuelve cuestionable cualquier intento de representación desde nuestra época de pasajes con alto contenido de racismo y xenofobia. En este sentido, dice el personaje de Paula:

PAULA: [...] Estoy ya harta de tolerarte groserías... Eres un negro insoportable, como todos los negros. Y te aborrezco... ¿Me comprendes? [...] ¿Tú crees que yo puedo enamorarme de ti? ¿Es que tú crees que yo puedo enamorarme de un negro? No, Buby. Yo no podré enamorarme de ti nunca... Hemos sido novios algún tiempo... Ya es bastante. He sido novia tuya por lástima [...] ¡Quererte a ti! Para eso querría a este caballero, que es más guapo... A

este caballero, que es una persona educada... A este caballero, que es blanco... (Mihura, 2013 [1932]: 84-86).

El personaje de Paula en tanto femenino exhibe una serie de libertades que están justificadas narrativamente desde su condición de actriz: es una muchacha de la que los hombres se enamoran pero con quien no se casan. La obra sugiere, además, que acepta el favor de los hombres que se acercan a la compañía para satisfacer sus deseos vitales: joyas, prendas finas de vestir y otros lujos. En este sentido, su discurso está doblemente deslegitimado; no solo es mujer, sino además actriz. Si Mihura es, en efecto, el “apasionado moralista” que Torrente Ballester (1957: 262) señala, Paula es un personaje moralmente puesto en cuestión en el texto. Es por esto que sus dichos hacia Buby, quien además la maltrata, no resulten disruptivos con el personaje en su contexto. Pero qué pasa con los dichos de Dionisio, personaje cuyos valores morales se reflejan en sus actos llevados a cabo acorde al deber. Dice él en otra escena:

DIONISIO: ¿Está triste porque no he venido? Yo estaba ahí durmiendo con unos amigos... (PAULA *calla*) ¿Ha reñido usted con ese negro? ¡Debemos linchar al negro! ¡Nuestra obligación es linchar al negro!
PAULA: Para linchar a un negro es preciso que se reúna mucha gente... (Mihura, 2013 [1932]: 195).

El pretendido carácter humorístico de estos parlamentos no resuelve el problema de la trasgresión a los límites de lo enunciable en nuestros días, especialmente al ser expresados por el personaje que encarna la decencia y la rectitud.

Además del tratamiento despersonalizado que el resto de los personajes tiene hacia Buby —alcanza con decir que prácticamente no lo llaman por su nombre—, su personaje efectivamente recibe ciertas características de brutalidad y animalización. Cuando descubre a Paula y Dionisio besándose, sin mediar palabra Buby descarga un golpe sobre la nuca de ella que la deja desmayada o quizás muerta, según la percepción expresada por Dionisio. Es interesante notar que, en la versión para televisión de 1969, esto ocurre sin ningún tipo de tensión dramática, sino en una breve escena en la que también está presente el humor, que se construye a través de los movimientos simiescos de Buby al ingresar al cuarto, golpearla y salir. Con el cuerpo inmóvil de Paula tendido en el suelo, el suegro de Dionisio intenta ingresar a la habitación, motivo por el cual el protagonista esconde este cuerpo femenino detrás de un decorado y lo que ocurre a continuación se desarrolla sin saber si ella sigue con vida o no.

¿A qué se refieren Torrente Ballester y Ruiz Ramón entonces cuando destacan la tarea de Mihura al momento de retratar la humanidad de sus personajes? Los pasajes mencionados intentan evidenciar que en principio estas caracterizaciones no incluyen actrices ni negros. No sorprende así que ninguno de estos teóricos mencione en sus ensayos al personaje central de Buby ni lo analicen como sí hacen con Don Sacramento y el Odioso Señor. Junto con este último aparece otra escena problemática para su representación actual que, sin embargo, pasa inadvertida en la crítica debido a la intención de naturalizar su contenido en una práctica corriente en el mundo de artistas y señores adinerados; esta es, la pretendida mercantilización de la figura femenina de Paula y con esto la representación nuevamente negativa de Buby, quien ahora además se comporta como proxeneta.

El Odioso Señor encierra a Paula en una habitación y comienza a exigirle un beso a cambio del dinero que ya ha entregado. Ella se aferra a su inocencia y no parece estar al tanto de la situación que constantemente rechaza. La tensión que se desprende del texto dramático y el carácter profundamente violento de tal situación abusiva son representados en clave cómica en la versión televisiva, aun cuando se nos muestra a Paula nuevamente tendida en el piso con el Odioso Señor dándole un pisotón por la espalda. La velocidad de la escena, el ritmo de la música que la acompaña, las actuaciones exageradas, los gritos inverosímiles de Paula hacen de una escena de abuso un paso de comedia. Ahora bien, si las reivindicaciones de las minorías excluidas aún no adquieren carácter masivo hacia finales de la década del sesenta en España como para advertir los inconvenientes que se desprenden de una obra teatral de estas características, ¿qué es lo que exonera a partir del 2013 a Álvaro Morte y su compañía en la búsqueda de reivindicar un teatro plagado de xenofobia y misoginia?

› **Operaciones de la crítica**

La crítica teatral actual se empeña en señalar la fidelidad de 300 Pistolas al estilo de Mihura y, en efecto, la obra es promocionada bajo su título y autor originales, con escasas advertencias a las innovaciones de Morte. Sin embargo, esta apuesta teatral presenta significativas modificaciones. Cuenta con un prólogo y un epílogo que se desarrollan en la década del veinte. Aparecen personajes que son actores y que componen la Gran Compañía Itinerante de Variedades Internacionales y se disponen a representar una obra de teatro que será *Tres sombreros de copa*, una obra que, sin embargo, todavía no había sido escrita por esos años. La acción, que en el texto original se desarrolla en una época posterior a la década del treinta (basta notar la presencia del teléfono en la habitación de Dionisio), lejos de mostrar el clima local del hotel de provincias de la versión original se vuelca ahora hacia un espectáculo de tintes cosmopolitas con aires de *vaudeville* y *music hall*. El escaso decorado de la típica habitación de hotel donde se desarrollan los hechos es reemplazado por grandes marquesinas que en el escenario promocionan en inglés espectáculos teatrales variados. Si bien es cierto que la compañía de Buby Barton está presente en el original, de ninguna manera podríamos decir que la obra de Mihura pertenezca al género *music hall*. Asimismo, la centralidad de personajes estereotipados y pintorescos como Don Rosario es sustituida por llamativos trajes de plumas y perlas que ornamentan a estos personajes femeninos típicos de la *belle époque*. Cuando uno de los personajes hace referencia al Buby que aparece en el guion, rápidamente se le responde que se trata de un personaje *exótico* y en seguida el interés por él es abandonado.

El portal digital *Teatro a teatro* (2013) dice que se trata de

[...] un texto brillante y seminal que, en sus manos, adquiere nuevas fortaleza y vigor. Es decir, rejuvenece. Morte ha transitado incansablemente las acequias de lo mihuresco; por eso conoce las teclas y por eso las toca: una comedia nada superficial sobre la rutina y la alegría, sobre la convención y la diversión, sobre la libertad o el aburrimiento mortal... sigue siendo todo eso.

Por su parte, José Antonio Alba (2013) destaca “el trabajo tan laborioso que han realizado para lograr la intención correcta a cada una de las intervenciones”. El crítico agrega en su reseña:

No se ha perdido ni un ápice de la magia y la candidez del original, todo lo contrario, se ha enriquecido de tal manera que creo que el trabajo que ha hecho Álvaro Morte con la adaptación y la dirección son de lo mejorcito que he visto en bastante tiempo (Alba, 2013).

Vale decir que, así como no se presentan referencias a personajes evidentemente problemáticos para la representación y que fueron elididos por decisiones artísticas de Morte, tampoco hay críticas negativas ni menciones claras acerca de las modificaciones realizadas. Por el contrario, solo encontramos una exaltación de la fidelidad a la obra original y una voluntad determinada de enaltecer el teatro nacional. En este sentido, el Certamen Nacional de Teatro Profesional Garnacha otorgó el premio al mejor espectáculo teatral a 300 Pistolas en 2014 y el jurado alegó, tal como figura en el sitio web oficial de la compañía, que se trata de “una impecable puesta en escena, impregnada de la nostalgia que engrandece al teatro de siempre”¹. La pregunta por cuál es el “teatro de siempre” no deja de parecer pertinente.

> **Conclusiones**

No caben dudas a este punto de que la versión de 300 Pistolas establece una estrecha relación con Mihura pero, sobre todo, queda estrechamente ligada a las operaciones de la crítica que insisten en la construcción del mito fundacional. Ya en la década del cincuenta, Torrente Ballester (1957: 259) sostenía la genialidad de Mihura y colocaba a Heidegger y Kafka como sus antecedentes, aun cuando (él mismo lo afirma a párrafo seguido) el dramaturgo no los conoció. Del mismo modo podemos leer entre la crítica actual comparaciones, a partir de la versión de 2013, entre Mihura y Chaplin, Buster Keaton y los hermanos Marx. *Artezblai*, periódico teatral digital, da un paso más y parafrasea a Torrente Ballester para sostener que “esta obra pionera que ahora recupera la compañía 300 Pistolas supuso un punto y aparte no solo en la producción dramática de Mihura, sino en la historia del teatro universal” (Rivera Díaz, 2013).

La compañía de Álvaro Morte se ha dedicado en los últimos años a representar los grandes clásicos del teatro español y se ha jactado del carácter actual de sus representaciones. Así, *Tres sombreros de copa* se coloca en el imaginario de las nuevas generaciones a la derecha de *El perro del hortelano* como una obra inocente para el deleite del espectador que no hace más que llenar de orgullo al teatro español contemporáneo.

En conclusión, ponemos en cuestión la vigencia de una comedia que construye su humor a costa de las minorías al tiempo que enaltece un amor romántico e inverosímil; aún dentro del teatro del absurdo, los límites de lo decible están establecidos socialmente en nuestros días. La puesta de 300 Pistolas solo es posible por un despliegue escénico y actoral que enfatice la comicidad y que en el derroche de

¹ Véase www.300pistolas.com.

recursos visuales coloque al texto dramático en un plano secundario donde las palabras no resulten todo lo grave que efectivamente son. Es eso, o el borramiento total de parlamentos y personajes de los que se espera que pasen inadvertidos por el público.

> **Referencias bibliográficas**

Alba, J. A. (2013). *En un entreacto*. Recuperado de <http://enunentreacto.com/2013/12/tres-sombreros-de-copa.html> el 25/08/2019.

Mihura, M. (2013 [1932]). *Tres sombreros de copa*. Epublibre. Recuperado de <https://damelibros.com/?sec=libro&id=8755> el 25/08/2019.

Rivera Díaz, C. (2013). *Artezblai*. Recuperado de <http://www.artezblai.com/artezblai/tres-sombreros-de-copa-miguel-mihura-300-pistolas.html> el 25/08/2019.

Ruiz Ramón, F. (1980). *Historia del teatro español del siglo XX*. Madrid: Cátedra.

Teatro a teatro. (2013). Audacia, no llanto (Crítica de “Tres sombreros de copa”). Recuperado de <http://www.teatroateatro.com/audacia-no-llanto-critica-de-tres-sombreros-de-copa/> el 25/08/2019.

Torrente Ballester, G. (1957). *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.