

El humor como trampantojo en el teatro de Miguel Mihura

Rosa Navarro Durán
Universitat de Barcelona
rosanavarro@ub.edu

Palabras clave:

Miguel Mihura, uniformes, tópicos, estereotipos, equívocos.

Key Words:

Miguel Mihura, uniforms, topics, stereotypes, misunderstandings.

Resumen:

Tras el humor de las comedias de Mihura hay una crítica a las normas que rigen la vida de las personas. Con el sutil juego literario, lleno de ingenio y humor, Miguel Mihura pone de manifiesto lo inamovibles que son los convencionalismos que condicionan nuestra existencia y en los que basamos a menudo nuestros juicios.

Abstract:

Behind the humor of Mihura comedies we can see a critique of the rules that govern the lives of people. With the subtle literary game, full of wit and humor, Miguel Mihura reveals how entrenched are the conventions that condition our existence and on which we often base our judgments.



La palabra «humor», cuyo uso no nos plantea grandes dudas, no parece tener una definición a su altura, ya que una de las acepciones más corrientes se presenta como «figurada» en el diccionario de la RAE: «jovialidad y agudeza» es lo que fija la frase «hombre de humor», que proviene del *Diccionario de autoridades*, en donde se le definía a este como «el de genio jovial, festivo y agudo». El «humorismo» se describe enseguida como «manera graciosa o irónica de enjuiciar las cosas», y es palabra que no figura en el de *Autoridades*; pero sí «humorada»: «chiste gracioso o hecho que se celebra por el contento que da a los que lo ven y oyen». Esta base léxica se fundiría con el término inglés «humour», y así Corominas y Pascual, en su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, lo señalan como raíz de palabras como «humorista». Y no sumo más acepciones ni usos porque el lector podría empezar a pensar que comenzaba este ensayo con buenas dosis de humor y no en medio de las brumas léxicas.

Como suele suceder siempre, la palabra, al igual que los vestidos, solo se ve si queda bien usándola. ¿Podría escribir a bote pronto sobre el humor en el teatro de Lope de Vega? Pues, francamente, no; en cambio, sí podría hacerlo sin muchos tropiezos sobre la comicidad en su teatro. ¿Y sobre el humor en el teatro de Miguel Mihura? No hay más que leer el programa que anunciaba el estreno –¡por fin!– de *Tres sombreros de copa*, y que, como dice el propio Mihura, «supongo escribiría Pérez Puig», el director de esa primera representación que hizo el T. E. U. en el teatro Español de Madrid: «Esta comedia nació antes de tiempo. Era una pirueta cómica que nadie podía admitir. Era abrir la brecha de humor que más tarde siguió *La Codorniz* y que saltó por fin al escenario cuando los tiempos y el público ya habían madurado». Era el 24 de noviembre de 1952, y Mihura la había escrito veinte años antes, en 1932. Sigue diciendo ese programa:



Pero esta comedia no es tan solo «una función de risa». La pareja protagonista se enfrenta con una situación que no tiene nada de cómico, ni de grotesco, ni siquiera de absurdo. Es un problema sencillo, pero profundamente humano. El humor lo envuelve todo en un clima de alegre intrascendencia, que no resta, sin embargo, vigencia inmediata al hondo problema sentimental de los personajes [Mihura, ed. 2009: 102].

Eduardo Haro Tecglen en el diario *Informaciones* decía de la obra tras su estreno:

El humor de fantasía surrealista que Mihura fue el primero en aplicar al teatro ha tenido muchos imitadores, muchos seguidores [...]. Lo que en Mihura, y en 1932, era poética fantasía, humor nuevo y raro, se ha convertido después en absurdo y en deformación grotesca [...]. En *Tres sombreros de copa* el ropaje de humor fantástico es la manera de presentar un tema, una cuestión [Mihura, ed. 2009: 104].

La palabra «humor» se convierte en el centro de la crítica, y con razón, porque *Tres sombreros de copa* derrocha humor y originalidad. Ángel Laborda, cuando se estrenó *Carlota*, le hizo una entrevista a Mihura en *Informaciones*, publicada el 12 de junio de 1957 y en ella le pedía que definiera al escritor «humorista»:

–¿Escritor?

–Sí. Es mi oficio.

–¿Humorista?

–Es mi especialidad.

–¿Cómo entiendes tú o defines al escritor humorista?

–El humorista ha de ser escritor, del mismo modo que el especialista de riñón ha de ser médico.

–¿Qué es más difícil, arrancar el llanto, la risa o la sonrisa?

–El humorista tiene que jugar con las tres cosas a la vez, como esos malabaristas que juegan con unos guantes, un sombrero de copa y un bastón. Jugar solo con una cosa es más fácil [Mihura, ed. 2004: 1372].

Mihura fue un extraordinario malabarista teatral, o, lo que es lo mismo, un genial humorista.



Una convención literaria: la desaparición de Babel

Carlota, «comedia dramática en dos actos», que se estrenó el 12 de abril de 1957 en el Teatro Infanta Isabel de Madrid, comienza con un sorprendente diálogo en inglés entre EL HOMBRE JOROBADO y HARRIS, un «policeman» de servicio. Es de noche, hay una espesa niebla que impide ver con claridad. Harris está apoyado en un farol y silba tranquilamente una cancioncilla mientras se distrae dándole vueltas a su cachiporra; está junto a la casa de dos plantas de los Barrington, en un barrio alejado de Londres. No se inmuta lo más mínimo a pesar de que se han oído claramente primero dos detonaciones y luego una tercera.

Hablarán en un inglés correctísimo, como reza la acotación, de la hora –son las siete–, por la que pregunta el HOMBRE JOROBADO; después, de la niebla, y por último el recién llegado quiere cerciorarse de que está en la calle adecuada (Hardy Street). Antes de que los dos se despidan educadamente, aparece míster Barrington y, cuando el HOMBRE JOROBADO hace mutis, le dice al «policeman»:

BARRINGTON.– No sabía que hablase usted tan bien el inglés¹, sargento Harris.

HARRIS.– (*Dándose cuenta de su presencia*). ¡Ah, buenas noches, míster Barrington! Un extranjero me ha preguntado en ese idioma la hora que era y le he contestado en la misma lengua, porque soy bilingüe.

BARRINGTON.– Acepto encantado el que sea bilingüe, mi querido sargento Harris, siempre que cumpla con su deber y preste atención a ciertos ruidos extraños que he escuchado cuando venía hacia casa.

¹ Así en la edición de Arturo Ramoneda del *Teatro completo*. En cambio, Ricardo Doménech, cita otra edición (la de F. C. Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1958), en la que en vez de «inglés» figura «español»; a partir de ello deduce el estudioso: «Mediante este ardid, Mihura ha establecido entre los dos idiomas –y entre el escenario y la sala– la misma relación que puede haber entre el positivo y el negativo de una fotografía; de suerte que, cuando en lo sucesivo los personajes hablen en español desde el escenario, será *como si* hablasen en inglés para el espectador que les escucha desde la sala» [Doménech, 2005: 36-37]. Sin un estudio de la transmisión textual, no me atrevo a inclinarme hacia una u otra palabra porque ni tan siquiera es fácil saber cuál de las dos es la *lectio facillior*; pero en cualquiera de los dos casos, permanece la idea de la convención, que es la que me interesa destacar aquí, ¡y también la genialidad del dramaturgo!



HARRIS.— ¿Se refiere, quizá, a algo así como tres disparos de revólver?
 BARRINGTON.— En efecto, sargento. Y no muy lejos de aquí, según me ha parecido.
 HARRIS.— Con esta noche de niebla, no es extraño, míster Barrington. Ya sabe usted que en London, durante estas terribles noches de puré de guisantes, es cuando los criminales aprovechan para matar a sus pobres e inocentes víctimas... [Mihura, ed. 2009: 790].

Harris y míster Barrington son ingleses, viven en Londres y, por tanto, hablan inglés. Pero si así fuera, no podría representarse la obra sin subtítulos o sin traducción simultánea; por tanto, debe suponerse que el español es el inglés. De tal forma que hubiera sido lógico que, cuando los personajes hablan de verdad en inglés, lo hicieran en realidad en otra lengua. Ya adelantada la acción, nos enteraremos de que el Jorobado es Bill, un ayudante del detective Hilton, y tenemos que desechar esa hipótesis, porque, si ambos son ingleses, lo normal es que hayan hablado en inglés.

Pero esta reflexión es indudablemente fruto del análisis e implica entrar en el juego literario de Mihura. Sentado en la butaca del espectador, es una clara escena de humor que, por otra parte, se recibe con mucho gusto tras asistir al diálogo en inglés, incomprendible para los «no bilingües». Ser bilingüe para un inglés supone ¡saber inglés! (además de saber español), y uno piensa: «¡Pues, menos mal!». Con esta escena llena de humor se ha puesto de manifiesto una convención teatral aceptada siempre: da lo mismo la nacionalidad de los personajes, su lengua materna es siempre la del espectador.

O tal vez sea lo que en *Tres sombreros de copa* le dice Dionisio a Paula cuando ella le pregunta si sabe hablar inglés (él le ha propuesto irse juntos a Londres):

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! [Mihura, ed. 2009: 163].



No solo la gente corriente habla el mismo idioma, sino que incluso se pueden utilizar patrones de conversación, que es lo que hacen Carlota, Mrs. Christie y su sobrina Lilián («¡las dos serias y graves y típicamente inglesas»), que son sus amigas, y su marido, Mr. Barrington:

CHRISTIE.— Tenemos muy mal tiempo estos días...

LILIÁN.— La humedad relativa del aire ha llegado a ser de un noventa por ciento...

BARRINGTON.— Mientras dure la niebla, la temperatura continuará igual...

CHRISTIE.— El barómetro, sin embargo, empieza a subir...

CARLOTA.— En efecto, el barómetro empieza a subir... [Mihura, ed. 2009: 834].

Hablan del tiempo, como tantas veces hacemos todos, y no nos daríamos ni cuenta si lo hicieran en términos habituales; pero ellos utilizan palabras de meteorólogos, de expertos, y ante la inadecuación de la conversación banal y de la precisión del análisis del tiempo, surge la sonrisa. No hay duda de que, detrás de esa cortina humorística, se ve la imagen precisa de muchos momentos vividos por todos.

El comienzo espléndido de *Carlota*, con la escena de la conversación en inglés y el comentario del señor Barrington, se enlaza enseguida con la mención a los tres disparos que se han oído, dos de ellos antes de que se levantara el telón, y el tercero también anterior al inicio del diálogo citado. La actitud flemática del señor Barrington, que no grita y que inicia la conversación con el policía con la admiración que le ha producido oírle hablar tan bien el inglés, encaja con el estereotipo del personaje de tal nacionalidad —«Humor y flema londinenses» dirá de él el propio Harris—. Y también responde a lo que en tiempos pasados se asociaba siempre a Londres (o «London», como dice Harris): el puré de guisantes, la niebla que no dejaba ver nada; además esta atmósfera es la que rodeaba siempre a los asesinatos, porque ¿qué podía suceder en Londres si no un asesinato? Al menos así lo deja suponer la réplica



de Paula a lo que Dionisio le ha dicho sobre hablar inglés: «¡Pero en Inglaterra hay demasiados detectives!...» [Mihura, 2009: 163].

La propia protagonista de la obra, Carlota (que, para que su segundo marido no se muera de aburrimiento como el anterior, ha ido alimentando sus sospechas de que ella asesina a la gente que se interpone en su camino), cuando su amiga Lilian le pregunte si a la larga no puede resultar un juego peligroso, dirá:

CARLOTA.— En Inglaterra, no, Lilián... Si viviéramos en otro país, quizá encontrase un medio distinto para que mi marido no se aburriese en casa. En Francia..., no sé... Quizá fingiese tener un amante, que también entretiene mucho a los maridos [Mihura, ed. 2009: 839].

Y poco después seguirá insistiendo en la misma idea, porque es la que sustenta su estrategia para entretener (y conservar) a su marido, y es la clave de la obra: «¿Y qué hay más apasionante para un inglés que un crimen, que un enigma, que una sospecha, que algo turbio y extraño que haga trabajar lentamente su imaginación?» [Mihura, ed. 2009: 839]. Lo interesante es comprobar que no es tanto la identificación de los ingleses con el crimen, el misterio, es decir, con el género de la novela policiaca, sino la que los demás hacemos al asociarlos siempre con él.

Estamos ya pisando otro terreno: el de los tópicos, el de los estereotipos, que siguen funcionando porque el ser humano se siente desvalido en el mundo y tiene que simplificar la realidad que tiene delante, tiene que enmarcarla y ponerle etiquetas. Vamos a ver cómo Mihura lo pone de manifiesto de nuevo con creaciones llenas de humor, de comicidad tierna, de sonrisa luminosa.



Los uniformes, sellos de garantía de la identidad y de la honra

En el teatro, como en la vida, el traje contribuye decisivamente a perfilar la identidad de la persona, por eso Lázaro de Tormes viste un hábito de hombre de bien para parecerlo, y escoge ropa vieja para que así pueda creerse que lo lleva hace tiempo y, por tanto, que le viene de lejos el serlo. La correspondencia entre la palabra y el vestido es esencial en el teatro, por esta razón, en *Don Duardos* de Gil Vicente, una desesperada Flérida le dirá al príncipe don Duardos que viste ropa de hortelano y se hace pasar por tal: «Debes hablar como vistes / o vestir como respondes» (vv. 744-745).

El acto segundo de *Tres sombreros de copa* comienza con un baile; en él vemos primero a la pareja que forman Sagra y el Cazador astuto, «que, pendientes del cinto, lleva cuatro conejos, cada cual con una pequeña etiqueta, en la que es posible que vaya marcado el precio» –de ahí su condición de «astuto» porque no los ha cazado, sino que los ha comprado–; luego ocupan el centro de la escena Fanny y el Anciano militar, «completamente calvo y con la pechera de su uniforme llena de condecoraciones y cruces», y este es su diálogo:

EL ANCIANO MILITAR.– Le aseguro, señorita, que jamás olvidaré esta noche tan encantadora. ¿No me dice usted nada?

FANNY.– Ya le he dicho que yo lo que quiero es que me regale usted una cruz...

EL ANCIANO MILITAR.– Pero es que estas cruces yo no las puedo regalar, caramba...

FANNY.– ¿Y para qué quiere usted tanta cruz?

EL ANCIANO MILITAR.– Las necesito yo, caramba.

FANNY.– Pues yo quiero que me regale usted una cruz...

EL ANCIANO MILITAR.– Es imposible, señorita. No tengo inconveniente en regalarle un sombrero, pero una cruz, no. También puedo regalarle un aparato de luz para el comedor... [Mihura, ed. 2009: 140].

Las condecoraciones, las cruces simbolizan la excelencia en el desempeño de su oficio por parte del anciano militar; pero en cuanto se



convierten en objeto de deseo para la guapa Fanny, pasan a recobrar su condición de adornos. Pierden su papel simbólico en un mundo épico y quedan reducidas a su auténtico ser de broches ornamentales. Por consiguiente, nuestra mirada a la pechera de un militar condecorado ya no va a ser nunca la misma. Cervantes nos dio una lección espléndida cuando hizo que en *La española inglesa* una doncella «de pequeña edad», al ver al apuesto Ricaredo con su armadura, «alzábale las escarcelas por ver qué traía debajo de ellas, tentábale la espada, y con simplicidad de niña quería que las armas le sirviesen de espejo» [Cervantes, ed. 1995: 293]. La coquetería de la adolescente transforma las armas en espejo, les quita su condición ofensiva y las convierte en testigos de esa incipiente belleza seductora.

El anciano militar intenta compensar su negativa a la bella Fanny ofreciéndole otro posible regalo: un sombrero. Pero el afán por conquistar a la joven le lleva a proseguir con la serie de ofrecimientos y entra de lleno en el caos enumerativo al ofrecerle ¡un aparato de luz para el comedor! Basta romper la cadena de lo esperable, de lo relacionado con los adornos de la persona de la joven, para que asome la sonrisa. Y sin embargo, no hay más que leer letreros de las calles para encontrar el mismo tipo de secuencia sin nexos lógicos; en el maravilloso carmen granadino de los Mártires hay uno en la entrada que dice: «Prohibido entrar coches, fuegos artificiales y perros».

Cuando vuelven a aparecer los dos personajes en escena, van cogidos del brazo, paseando, y Fanny lleva colgada en el pecho una de las cruces del Anciano militar. Él le ruega muy educadamente que se escape con él ya que le ha regalado «esa preciosa cruz», pero ella insiste en pedirle otra: «Yo quiero que me regale usted otra cruz...» [Mihura, 2009: 145].

En su tercera aparición en escena, Fanny ya lleva prendidas muchas cruces en el pecho, y al Anciano militar solo le queda una, la más grande. Su último diálogo va a ser este:



EL ANCIANO MILITAR.— Ya le he dado todas las cruces. Solo me queda una. La que más trabajo me ha costado ganar... La que conseguí peleando con los cosacos. Y, ahora, ¿accede usted a escaparse conmigo? Venga usted junto a mí. Nos iremos a América y allí seremos felices. Pondremos un gran rancho y criaremos gallinitas...

FANNY.— Yo quiero que me dé usted esa otra cruz...

EL ANCIANO MILITAR.— No. Esta no puedo dársela, señorita...

FANNY.—Pues entonces no me voy con usted...

EL ANCIANO MILITAR.— ¡Oh, señorita...! ¿Y si se la diese...? (*Se van por la izquierda. Pero a los pocos momentos vuelven a salir, ella con la gran cruz, con una maleta, el sombrero y un abrigo, y él con capote y el ros de plumero. Y muy amartelados, se dirigen a la puerta del foro*). ¡Oh, Fanny, mira que si tuviéramos un niño rubio...!

FANNY.— ¡Por Dios, Alfredo! [Mihura, ed. 2009: 151-152].

La escena de seducción ha culminado: Fanny ha logrado sus cruces, y el Anciano militar, ligero de equipaje, se ha convertido, por fin, en Alfredo. Ya no son condecoraciones militares, son broches –adornos femeninos– que lleva Fanny en el pecho.

Uno de los seres tiernos, valientes y patéticos del teatro de Mihura es Dorotea, *La bella Dorotea*, que lleva «uniforme de novia» porque Fermín la ha abandonado al pie del altar (sus anteriores novios lo habían hecho un poco antes), y ella toma esa asombrosa decisión: «... yo te juro que este uniforme de novia no me lo quito yo de encima hasta que con él vaya a la iglesia» [Mihura, ed. 2009: 1144]. Y así es, porque al comienzo del acto segundo, dice la acotación: «Por la derecha aparece ahora Dorotea con su mismo vestido de novia, ya un poco ajado por el tiempo» [Mihura, ed. 2009: 1145]. Como comenta inteligentemente Ricardo Doménech:

Un uniforme –cualquier uniforme– expresa la subordinación de lo individual a lo colectivo: a un grupo social. Y conlleva un repertorio determinado de ceremonias con sus espacios correspondientes. La ceremonia y el espacio del traje de novia, obviamente, son *la boda en la iglesia* [Doménech, 2005: 46].

El uniforme no solo da identidad, sino que da también prestancia; y exhibir el retrato de un familiar que lo lleve da fe de la honradez de la familia.



Así se lo manifiesta en la misma comedia don Sacramento al pobre Dionisio, su futuro yerno, cuando entra en su habitación del hotel y le pregunta: «¿Por qué no ha puesto usted en este cuarto los retratos de su familia, caballero?». Y cuando Dionisio replica que solo piensa estar en él una noche, don Sacramento, inflexible, insiste en ello:

DON SACRAMENTO.— ¡No importa, caballero! Usted debió poner cuadros en las paredes. Solo los asesinos o los monederos falsos son los que no tienen cuadros en las paredes... Usted debió poner el retrato de su abuelo con el uniforme de maestrante... [Mihura, ed. 2009: 158]

El pobre Dionisio se defiende diciendo que su abuelo no era maestrante, sino tenedor de libros. Y don Sacramento prosigue erre que erre:

DON SACRAMENTO.— ¡Pues con el uniforme de tenedor de libros! ¡Las personas honradas se tienen que retratar de uniforme, sean tenedores de libros o sean lo que sean! ¡Usted debió poner también el retrato de un niño en traje de primera comunión! [Mihura, ed. 2009: 158]

¡Cuántos retratos de personas uniformadas han adornado paredes!, ¡cuántos retratos de niños en traje de primera comunión se han vuelto amarillentos en habitaciones! El uniforme da la pátina de la honradez, el niño de primera comunión da el sello de familia honrada. Don Sacramento no hace más que exigir que su yerno sea respetable; lo que sucede es que no está en su casa, sino en una habitación de un hotel, en donde va a estar una sola noche. En la exageración, en el disparate de pretender que la estancia de un día reproduzca el aspecto de la vivienda habitual reside el humor de la escena. Pero detrás de él está esa convención que sustenta el teatro y que tranquiliza al ser humano: el reconocimiento de la persona por el traje que lleva y, por tanto, la entronización del uniforme como forma ideal de vestido. Así se sabe muy bien quién es quién... Y no hay nada que dé mayor confianza que saber que una persona forma parte de una familia que es como se espera que sea.



La confusión ante un uniforme opaco a la mirada

Pero puede suceder que no se reconozca el uniforme, y si así ocurre, podría dar lugar a confusiones lamentables o incluso desembocar en el miedo. Esto último le pasa a Elena al comienzo del acto segundo de *A media luz los tres*. Tras unos tímbrazos nerviosos en la puerta, Alfredo abre y entra Elena, «una mujer elegante, de unos treinta y tantos años. Lleva un sombrero con dos plumas a cada lado. Entra rápidamente y se abraza a Alfredo, muy nerviosa». Tras el abrazo, al ver que sigue la puerta abierta, angustiada, le va a pedir a Alfredo que la cierre enseguida:

ALFREDO.— (*Haciéndolo*). ¿Por qué, Elena? ¿Qué te pasa?

ELENA.— Bajaba un hombre la escalera cuando yo subía en el ascensor... ¿Quién era, Alfredo? Dime lo que sepas... No debes ocultármelo.

ALFREDO.— Pero yo no lo sé, Elena... A lo mejor, algún vecino.

ELENA.— ¡No, qué va!... Ni que fuera yo tonta... No tenía cara de vecino, estoy segura... Figúrate si estoy harta de conocer casas de vecinos... Mamá tenía dos casas en Madrid... Papá otras tres en Perpiñán... No, nada de vecinos... Era un hombre bajo, siniestro, con un bigote, con una gorra así como de plato y una chaqueta extraña de color azul, con botones dorados...

ALFREDO.— ¡Ah, sí! ¡El portero!

ELENA.— ¿El portero?

ALFREDO.— Sí. El portero.

ELENA.— Pues es verdad... A lo mejor era el portero. ¡Claro! Ya decía yo... ¡Oh, qué peso se me ha quitado de encima!... [Mihura, 2009: 485-486].

Elena que afirma que sabe distinguir las caras de vecinos, ¡no ha reconocido el uniforme del portero! Sabe reconocer a los sin uniforme y no a los que lo llevan: el mundo al revés. Pero su reacción es la que podemos tener nosotros ante un personaje que no reconocemos, y así nos damos cuenta del efecto tranquilizante del uniforme porque es la etiqueta de la profesión o del tipo humano. En la vida, como en el teatro, nos regimos por ellas, por la forma de hablar, por la forma de vestir, por los indicios que nos permiten identificar a los demás: los conejos con etiqueta del Cazador astuto, el carrito y el uniforme del repartidor del supermercado o las cruces del Anciano militar o quien sea



que deba ser reconocido como tal. No hay más que escuchar a los vecinos de todo asesino confeso declarar, atónitos y consternados: «Nunca lo hubiéramos sospechado. No parecía un asesino ¡si era tan educado! Siempre saludaba». Lo que en realidad quieren decir es que no llevaba el uniforme de asesino, y así no hay forma de identificarlos.

A ello tiene que añadirse que el límite no está tan claro como debiera, y la moda además da al traste con cualquier identificación: por ejemplo, los pantalones rotos o con remiendos no indican pobreza en el propietario, sino última moda; al menos en este momento, en 2011. En tiempos de *Maribel y la extraña familia*, la moda era menos anárquica y, por tanto, el uniforme no marcado (porque en parte era elegido) se podía percibir con mayor claridad. Así se ve en Maribel, como dice la acotación:

Es joven, pero sin una edad determinada. Todo su aspecto, sin lugar a dudas, sin la más mínima discusión, es el de esas muchachas que hacen «la carrera» sentadas en las barras de los bares americanos. Es una profesional, y no trata de disimularlo para no tener que perder el tiempo. Vestido llamativo. Zapatos llamativos. Peinado llamativo. Ni simpática ni antipática. Natural. Va a lo suyo [Mihura, 2009: 951].

Pero nada de eso ven la madre ni la tía de Marcelino, ni él mismo, que se ha enamorado de Maribel y la ha invitado a ir a su casa, pero no para lo que ella supone, sino para presentársela a las dos encantadoras viejecitas. Doña Matilde, la madre, nada más verla, la alaba tiernamente: «Es usted una criatura realmente encantadora». Y ella, seducida ya por el halago, al sentarse como doña Matilde le ruega, se estira la falda para que no le vean demasiado las piernas. Llegan entonces la segunda viejecita, la tía, doña Paula, y las dos a coro van a alabar su forma de vestir:

DOÑA PAULA.— ¡Y qué moderna va vestida! ¿Pero te has fijado qué zapatos, Matilde? Son elegantísimos.

DOÑA MATILDE.— Claro que me he fijado... Pues ¿y la blusita? ¿Y el peinado?... ¡Y todo! Una verdadera monería [Mihura, 2009: 954].



Ese «uniforme» de trabajo de Maribel ha sido mal interpretado por las dos encantadoras viejecitas, porque su bondad les lleva a verlo de otra forma, y el público se ríe a gusto. Se ha dado el *quiproquo*, del que dice Bergson: «Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents» [Bergson, 1978: 73-74]. Lo que sucede es que esa mirada bondadosa va a tener realmente poder para transformar al personaje de Maribel.

El mismo fenómeno sucede en el momento en que don Quijote es armado caballero por dos mozas de mesón, por dos prostitutas, a las que él ve como damas acordes a esa ceremonia tan esencial para él. Después de que una de ellas le ciña la espada, don Quijote le pregunta su nombre, «por que él supiese de allí adelante a quién quedaba obligado por la merced recibida, porque pensaba darle alguna parte de la honra que alcanzase por el valor de su brazo». Prosigue el narrador contando la escena:

Ella le respondió con mucha humildad que se llamaba la Tolosa, y que era hija de un remendón natural de Toledo, que vivía a las tendillas de Sancho Bienaya, y que dondequiera que ella estuviese le serviría y tendría por señor. Don Quijote le replicó que, por su amor, le hiciese merced que de allí adelante se pusiese *don* y se llamase «doña Tolosa». Ella se lo prometió [Cervantes, ed. 1998: 61].

No hay burla en la réplica de la Tolosa, al menos no se indica que la hubiera. Las palabras dignificadoras del hidalgo pueden con ella y la alzan hasta ese lugar donde la ha situado la mirada ingenua del flamante caballero andante, aunque sea solo un instante. Como dirá en *Maribel y la extraña familia Marcelino*... «Ya sabes que uno no es como piensa que es, sino como le ven los demás» [Mihura, ed. 2009: 997].

La metamorfosis de Maribel es, en cambio, definitiva, porque en el acto segundo, la veremos ya integrada en la familia, y viste y habla de otra manera. Invita a ir a la casa de su futuro marido a sus amigas y compañeras de



profesión, Niní, Pili y Rufi, porque quiere que Pili le ponga una inyección a doña Matilde, que está enferma. Maribel aparece ante ellas así, según reza la acotación: «Por la puerta del foro entra Maribel, haciendo una labor de ganchillo. Lleva un vestido diferente al del acto anterior, que quiere ser más correcto, pero que no lo llega a ser del todo.» Pero lo que más sorprende a sus amigas es su nueva forma de hablar porque intenta hacerlo como «persona decente», de la misma forma que va vestida para parecerlo. Veamos cómo es su parlamento en esta nueva vida suya, en este nuevo «papel»:

MARIBEL.— Sentaros, por favor. (*Y todas se sientan*). Debéis perdonarme que os haya hecho esperar este poquito, pero es que estaba dándole una friega de alcohol alcanforado a mi futura madre y, como siempre, se ha puesto a hablarme de su pequeña enfermedad y de sus múltiples dolencias, y no me dejaba moverme de su dormitorio... ¡Es tan atenta y tan deliciosamente cariñosa! [...] También debes disculparme, Rufi, por haberme tomado la libertad de llamarte, pero como aquí no conocemos a ningún practicante y el médico de cabecera está de veraneo, he pensado que no te importaría anda hacerme este favor... ¡Y qué alegría que hayas traído a Niní, y a Pili! ¡Hacía tanto tiempo que no tenía el gusto de verlas! ¡Estáis guapísimas!... Realmente seductoras... (*Y de repente se levanta*). ¡Ah! ¡Perdón! ¡Qué olvido imperdonable! Disculparme un momento... Os voy a traer una caja de aquellas chokolatinas de las que os hablé para que comprobéis que, realmente, son exquisitas... Es solo un instante [Mihura, ed. 2009: 970-971].

La reacción de sus amigas subraya el cambio de registro lingüístico de Maribel, porque, atónitas, exclaman:

RUFI.— ¡Atiza!
 PILI.— ¡Pero bueno!
 NINÍ.— ¿Y por qué habla así ahora?
 RUFI.— Eso digo yo... ¡Pero qué estrambótica!
 PILI.— Pero si parece un poeta [Mihura, ed. 2009: 971].

El ingenio del comediógrafo da un genial brochazo, como cierre a los comentarios, con ese «si parece un poeta»; porque Maribel no habla como de costumbre, sino de forma un poco afectada, extraña a los oídos de Rufi, Pili y



Niní. El personaje ha dado una excelente lección teatral: si quieres ser otra persona, debes vestir y hablar de otra forma.

No hay nada mejor que cerrar este apartado sobre los «uniformes» y su virtud identificadora, con unas palabras del propio Miguel Mihura sobre sí mismo, citadas por Julián Moreiro: «un escritor, para que sea conocido en una población de más de cien mil personas, tiene que llevar el abrigo roto, fumar en pipa y ser borracho» [Moreiro, 2004: 400]. Sin uniforme de escritor, pasa totalmente desapercibido.

Final

La norma rige nuestras vidas y las de los personajes teatrales, solo que algunos creados por Miguel Mihura se rebelan contra ellas, bien es cierto que inútilmente. Como ya dije en otro ensayo, «a Dionisio – el protagonista de *Tres sombreros de copa*– no le gustan los huevos fritos para desayunar, y tienen que gustarle, porque, como dice don Sacramento, su futuro suegro: «¡A las personas honorables les tienen que gustar los huevos fritos, señor mío! Toda mi familia ha tomado siempre huevos fritos para desayunar... Sólo los bohemios toman café con leche y pan con manteca» [Navarro Durán, 2005: 150-151].

El humor está en las premisas que llevan al trazo de esa línea entre la gente respetable y la que no lo es: a los honorables les gustan los huevos fritos para desayunar, y, por tanto, si no te gustan, no lo eres. Si a esos huevos se le añaden el adjetivo «divorciados», y se deduce de ello que la persona es mexicana, desaparece el humor absurdo y pasamos al terreno de lo real. Costumbres, normas, uniforman nuestra vida, pero los uniformes nos sirven de guía para orientarnos en el mundo. Miguel Mihura escribió en 1932 una obra deliciosa, innovadora, de un humor surrealista maravilloso: *Tres sombreros de*



copa, y fue un fracaso porque nadie se atrevió a ponerla en escena. Así lo comenta él:

Y de pronto, sin proponérmelo, sin la menor dificultad, había escrito una obra rarísima, casi de vanguardia, que no solo desconcertaba a la gente sino que sembraba el terror en los que la leían. Yo era, por tanto, como ese huevo de pato que incubaba la gallina y que, después, junto a los pollitos, se encuentra extraño y forastero y con una manera de hablar distinta. A mí no me entendía nadie y, sin embargo, yo entendía a todos. Y mi manera de hablar me parecía perfectamente comprensible.

–¿Pero cómo puede extrañar esto a nadie? –me preguntaba yo–. ¿Cómo pueden decir que esto es humor nuevo, y humor peligroso, si esto es de lo más inocente que existe? [citado por Moreiro, 2004: 141].

No hay duda de que la deliciosa comedia no llevaba el disfraz habitual, ni los personajes eran los esperados, ni el final era feliz aunque tampoco desgraciado, ni se oían conversaciones habituales. Vamos, ¡que la obra no iba de uniforme! Y, sin embargo, después de veinte años –¡veinte años no es nada...!–, se representó y tuvo éxito, y su humor y su ternura se van intensificando a medida que pasa el tiempo porque los lectores ya los ven a flor de palabra, no hace falta ni ahondar para darse cuenta de ello.

Como cierre esperanzador, voy a recordar la escena de las lucecitas del comienzo de la obra. Don Rosario está empeñado en enseñarle a Dionisio las tres lucecitas blancas de las farolas del puerto que se ven desde el balcón de la mejor habitación de su hotel, la que le da a su huésped de tantos años. Cuando, por fin, las ve Dionisio, le dice que una es roja, apreciación que no está dispuesto a aceptar don Rosario:

DON ROSARIO: No. No puede ser roja. Llevo quince años enseñándoles a todos los huéspedes, desde este balcón, las lucecitas de las farolas del puerto, y nadie me ha dicho nunca que hubiese ninguna roja.

DIONISIO.– Pero ¿usted no las ve?

DON ROSARIO.– No. Yo no las veo. Yo, a causa de mi vista débil, no las he visto nunca. Esto me lo dejó dicho mi papá. Al morir, mi papá me dijo: «Oye, niño, ven. Desde el balcón de la alcoba rosa se ven tres lucecitas blancas del puerto lejano. Enséñaselas a los huéspedes y se pondrán todos muy contentos...». Y yo siempre se las enseño... [Mihura, ed. 2009: 120]



Don Rosario nunca las ha visto, pero su papá le dejó dicho que eran tres lucecitas blancas, y él así lo repite. Dionisio no cede ante esta información transmitida, convertida ya en tradición, e insiste en decirle que no es exacta, porque una de las lucecitas es roja:

DIONISIO.— Pues hay una roja, yo se lo aseguro.

DON ROSARIO.— Entonces, desde mañana, les diré a los huéspedes que se ven tres lucecitas: dos blancas y una roja... Y se pondrán más contentos todavía [Mihura, ed. 2009: 120].

Ese «viejecito tan bueno de las largas barbas blancas», don Rosario, el dueño de un hotel de segundo orden en una capital de provincias, es un espíritu abierto —*rara avis*—, que está dispuesto a cambiar los conocimientos heredados. ¡Ojalá fuera posible hacerlo tan rápidamente en el escenario del gran teatro del mundo! Normas y uniformes tranquilizan, orientan; por tanto, no es fácil cambiarlos.

El humor de Miguel Mihura es a menudo un trampantojo: detrás hay muros —costumbres, prejuicios, normas—, muros que no son fáciles de derribar. Pero tal vez contemplando ese trampantojo que crean sus personajes con sus vidas nos daremos cuenta de que, como somos nosotros quienes los hemos construido, también podemos lentamente acabar con ellos. Si no, como espectadores, siempre nos queda la sonrisa.



BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares, I*, Rosa Navarro Durán (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- _____, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (director de la ed.), Barcelona, Instituto Cervantes, Crítica, 1998.
- DOMÉNECH, Ricardo, «Realidad y misterio en el teatro de Miguel Mihura», en Rafael Pérez Sierra, Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres (eds.), *Miguel Mihura cumple un siglo. Actas de las Jornadas en homenaje al humorista y dramaturgo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2005, pp. 25-49.
- MIHURA, Miguel, *Prosa y obra gráfica*, Arturo Ramoneda (ed.), Madrid, Cátedra, 2004.
- _____, *Teatro completo*, Arturo Ramoneda (ed.), Madrid, Cátedra, 2009 (3ª ed.).
- MOREIRO, Julián, *Miguel Mihura. Humor y melancolía*, Madrid, Algaba Ediciones, 2004.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Sólo los bohemios toman café con leche», en Rafael Pérez Sierra, Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres (eds.), *Miguel Mihura cumple un siglo. Actas de las Jornadas en homenaje al humorista y dramaturgo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2005, pp. 137-152.
- VICENTE, Gil, *Tragicomedia de don Duardos*, en *Teatro castellano*, Manuel Calderón (ed.), Barcelona, Crítica, 1996.

