



## La construcción humorística en *La venganza de don Mendo*

Marisa Disanti  
Karina Lemes  
Gabriela Roman  
Universidad Nacional de Misiones

### Resumen

El Astracán es el género que utiliza Pedro Muñoz Seca para hacer reír a costa de lo que fuese; así, con su obra *La venganza de don Mendo* (estrenada en 1918) advertimos la presencia del humor a través de diversos procedimientos, como el chiste, la parodia, la risa y las dislocaciones lingüísticas. Esto último se manifiesta de varias maneras; por un lado, reconocemos el universo de discurso que conllevan los nombres de los personajes y la incidencia de ello en sus acciones; por otro lado, en el empleo de las unidades lingüísticas, la trasgresión temporal de ciertas frases ("¡Lo juro por Belcebú!" o "¡Vive Dios!"); el juego constante con los homónimos, la incorporación de otros idiomas en los parlamentos –por ejemplo el latín–, aspecto que da cuenta del devenir de un lenguaje oral-coloquial y culto a la vez.

Por este motivo, nuestro trabajo pretende hacer un análisis de los aspectos lingüísticos como elemento caracterizador del humor en *La venganza de don Mendo*.

**Palabras clave:** género – humor – universo de discurso – aspecto lingüístico

### Juego entre lo diacrónico y lo sincrónico

Muñoz Seca posee un conocimiento cabal del público de su época y del momento teatral, se propone hacer reír por medio del modernismo imperante en la época, la parodia del drama poético del Siglo de Oro y de escritores contemporáneos, que a pesar de estar en las carteleras eran vulnerables por sus valores diacrónicos y por su lenguaje sonoro y vacío.

En la obra encontramos un desborde humorístico que se caracteriza por un cruce antitético de lo temporal en el tratamiento de los personajes, en sus acciones y en el lenguaje que emplean en sus parlamentos. La diversidad consigue una manifestación repentina provocadora de la risa, mediante el tratamiento inversor de las normas lingüísticas, la distancia entre los enunciados y su enunciación, entre el significante y su significado, el autor confronta isotopías heterogéneas para ridiculizar las figuras de representación. Así, construye el Astracán para entretener –aún hoy– a su público lector-espectador.

Surgen eslabones semióticos de diversa naturaleza –sociales, culturales, políticos, estéticos– que se conectan con varias formas de codificación, poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también criterios de estados de cosas. Los *espacios heterotópicos* (Flores 2000)<sup>1</sup> que presenta la obra instauran un entramado de ángulos desde los cuales se concretiza el discurso humorístico, en el que la multiplicidad de efectos que

<sup>1</sup> La autora toma esta concepción de los estudios realizados por Michael Foucault a partir de los discursos humorísticos en relación a los ordenamientos de nuestras representaciones.



dominan la escena propicia el carácter hedonístico de la producción a partir de los matices liberadores de la risa.

En la base de todo proceso humorístico está lo cómico como esencia, como sustrato generador de la comicidad, en tanto capacidad, y frente a ésta el humorismo es siempre el producto de un acto intencional: ser/resultar cómico, en la medida de las posibilidades. Así, Muñoz Seca describe un episodio en donde se utiliza intencionalmente la hipérbole para intensificar lo absurdo de la situación. El humor es una perspectiva ante la vida, y por ende un fenómeno estético complejo, implica un proceso anímico reflexivo, en el que juega un papel relevante el sentimiento de lo cómico en cualquiera de sus múltiples formas.

Eco (2000:112) sostiene que lo cómico y el humorismo constituyen la forma en la que el hombre intenta hacer aceptable la idea intolerable de la propia muerte –o de forjar la única venganza que le resulta posible contra el destino que lo quieren muerto—. Al respecto, Muñoz Seca recurre a estos artificios para que la idea de un contexto devastado y sumido en una crisis social ocasionada por la primera guerra mundial, asociado con el quiebre de valores, refiera a determinados hechos. Así, su lenguaje y humor están teñidos de alusiones a estas circunstancias.

El equívoco que se alimenta de los aspectos más conflictivos de la sociedad de post-guerra, resulta la manera más viable de desdramatizar e inducir a la risa. La gran novedad estructural de Muñoz Seca y la clave que articula su obra es que el armazón dramático no responde a un proceso causa-efecto, sino a una acumulación de material derivado de aquel procedimiento.

El discurso del humor impugna las interpretaciones de la *doxa* como arbitrarias y muestra la construcción del sujeto, la simulación del mismo, su puesta en escena para deconstruirlo en su arbitrariedad, en su falta de fundamento que lo legitime. El dominio del humor se instala en la ruptura del orden, distancia, opacidad, crítica, resistencia. El humor no se ejerce desde un principio de verdad, sino desde un saber para el que los saberes establecidos son falsos. En *La venganza de Don Mendo* la comicidad estriba en el contraste entre lo que los personajes deberían ser y lo que son en realidad. De esta antítesis surge la figura del pícaro moderno, el denominado "fresco", aquel desvergonzado, aprovechado y descarado capaz de todo con tal de satisfacer sus necesidades. Ejemplos son Magdalena, quien engaña con tal de triunfar en la corte; la reina, quien no respeta su status y seduce al trovador y el mismo Alfonso VII quien visita a don Pero para intimar con Magdalena.

En *La venganza de don Mendo* los personajes se mueven en un mundo dominado por la moral utilitaria del tiempo de Muñoz Seca. Este postulado se observa en el gesto de dotar de nombres que recrean y evocan una característica esencial de los personajes. Los nombres pueden ser leídos como una totalidad de significaciones, como una esencia o una "entidad original" (Barthes 2003: 43), constituyen así el reflejo de las ideas. Por ejemplo a aquellos que son engañados alude con metáforas y calificativos taurinos. A don Nuño – padre de Magdalena – lo apellida Manso de Jarama, don Pero es duque de Toro y el desdichado don Mendo, es marqués de Cabra. Los nombres propios, en su significado general, abrazan ciclos de la vida y del destino de los personajes, representan uno o más significados parciales, transferidos, determinados por el universo de discurso que el autor

---

Menda (Del caló *menda*, dat. del pron. pers. de 1.<sup>a</sup> pers). 1. pron. person. coloq. germ. yo. Este menda no hace más favores. 2. pron. indet. Uno, uno cualquiera.



crea para ellos. Un ejemplo se observa en la nominación "Magdalena" personaje que connota un significado histórico a la vez que bíblico.

El lenguaje de una obra se construye a partir de los enunciados emitidos por los tipos de caracteres planteados. Desde una lectura de los clásicos grecolatinos el contexto prosódico de un enunciado, propio de un personaje de la talla de un rey o de un marqués –por ejemplo– incluye una entonación emblemática, un modelo de acento y quizás también un discurso alto, culto que si bien marca un momento histórico siempre se ubica en su estatus. En *La venganza de don Mendo* se capta una deformación paródica de la tradición dramática ya que los parlamentos de los agentes –todos de posición noble– contrastan con el tono general mediante el empleo de palabras modernas, coloquialismos, giros verbales, invenciones aparentemente sin-semánticas, etc.

MENDO. – (*horrorizado*) ¿Qué es esto? ¿Tírome un beso?/ (*Limpiándose*)/ ¿Dónde, jay, Dios!, el beso díome,/ y dónde quedóme impreso?/ ¡Pardiez! ¿Por qué fizo aquesto/ y por qué me lo tírome?/ ¡Trapalona! ¡Lagartona!/ Furia, catapulta, aborto.../ que de perjurio blasona... (Muñoz Seca 2009: 160, vv. 462-467).

En el monólogo de Mendo podemos observar dos aspectos: por un lado, cómo el dramaturgo juega con el desconcierto mediante el empleo de un lenguaje elevado culto, cuyas marcas determinan la época de contextualización (con términos **fizo/ aquesto**) y con la utilización repentina de expresiones propias de la modernidad (como **Trapalona/ Lagartona/ Furia/ catapulta/ aborto**), logrando de esta la manera, la risa sorpresiva en el espectador.

Por otro lado, en esta enunciación vemos un quiebre en la concepción de los actos de institución que dicen "conviértete en lo que eres" (Bourdieu 1985: 81). En el drama identificamos la pérdida de posición del nombre, de la esencia social donde ya no se impone el derecho de ser que es un deber ser. La posición social mediante el juego de las marcas distintivas –formas de comer, de hablar, de actuar, etc.–, están destinadas, según Bourdieu (1985: 81), "a funcionar como otras tantas llamadas al orden mediante las cuales se recuerda a quienes las olvidan que al olvidarlas, olvidan también el lugar que les ha asignado la institución". El marqués relega su rango y no toma distancia en su conducta produciendo acciones y ejerciendo un lenguaje que deja de significarle el lugar político-social signado.

De esta manera, *La venganza de don Mendo* nos lleva a un contexto distanciado de su tiempo de producción para instarnos a reflexionar sobre problemáticas sociales y políticas actuales. Con el empleo de la segmentación y la deformación discursiva –en el plano sintáctico, semántico y fónico– Muñoz Seca consigue ridiculizar un modo de escribir clásico, hueco, pergeñado de tópicos y de frases hechas.

El dramaturgo se vale de artificios para provocar la risa mediante las constantes dislocaciones expresivas de la lengua.

Una de las dislocaciones lingüísticas que agrega una cuota humorística a los diálogos es la de-construcción de ciertos registros como el **arcaísmo** en la desinencia de los verbos "ganéis, decid" como también en la recurrencia de palabras como "Belcebú", "pardiez", "mesmo" o en la frase "vive dios".



El reconocimiento de voces de otro tiempo le permite al autor recargar al personaje de un matiz serio-trágico y cómico a la vez para producir el efecto paródico con el teatro poético, para ello, enfatiza en el constante juramento de los personajes.

Desde otro punto de vista lingüístico, Muñoz Seca hace uso de abundantes paranomasias, también denominadas homónimos. Éstas tienen un sentido de proceso de acción y de efecto cómico que denotan un tipo particular de comportamiento; en su sentido de efecto indican el producto físico de esa actividad: "MENDO. – (*Conmovido, poniéndole una mano sobre la cabeza*) ¡Mora de la morería!/ ¡Mora que a mi lado moras!.../ ¡Mora que ligó sus horas/ a la triste suerte mía!..." (2009: 151, vs. 259-262).

También apela a la deformación de vocablos por la ruptura gramatical mediante el sonido: "infido, escupido, torcido y rompido" y la alusión a acentos dialectales o extranjeros: latín, "¡*Turpiter atrum, fraterno!*" (2009: 128, vs. 535) o galimatías que pretenden ser árabe: "¡¡Alcalajá, salujó!! / Belimajé, tajalí" (2009: 218, vs. 519-520).

La repetición de una palabra mediante una rima en eco que construye en un horizonte de sentido: "¡Puñal de puño de aluño!.../ ¡Puñal de bruñido acero,/ orgullo del puñalero/ que te forjó y te dio bruño!/ Puñal que en mi mano empuño..." (2009: 121-122, vs. 413-416).

La exageración del estado de ánimo del personaje mediante la acumulación sinonímica: "Mendo: ...Nada, Clodulfo, un vahído,/ un malestar, un mareo,/ una locura, un repente/ una turbación, un vértigo" (2009: 103, vs. 61-66).

Todos estos mecanismos se entrecruzan a fin de propiciar la risa, lo cómico con un fin estético. Más allá de que este gesto no fuera avalado por aquellos agentes dominantes en el campo intelectual que definían la calidad artística de las obras implica una estrategia literaria valorada tardíamente por la crítica.

Muñoz Seca incursiona en lo que Eco (2002: 230-231) denomina "ironía intertextual" ya que del mismo modo que los dramaturgos del Siglo de Oro –Lope de Vega pero particularmente Calderón de la Barca<sup>2</sup>– configuran los diálogos de sus comedias en versos octosílabos y en estrofas que responden al romance, la silva, la redondilla entre otras. No es casual que emplee estos tipos de estructuras métricas, ya que la intertextualidad paródica con el Barroco español le permite otorgar un movimiento rítmico-dramático a las distintas situaciones conflictivas que se desarrollan en las acciones de los personajes. También encontramos vinculaciones con autores y obras del teatro romántico mediante el uso de sus diferentes metros, en especial del heptasílabo y tetrasílabo<sup>3</sup>, además del remedo de ciertos tópicos como el desafío entre rivales, los muertos que regresan a cobrar venganza del más allá, entre otros.

Además comparte con Quevedo la predilección por lo desenfadado, lo grotesco, lo irónico, la búsqueda de la poesía no exclusivamente por las sendas de la belleza sino mediante la percepción de lo feo y lo burlesco. Así observamos el mismo tono irónico cuando Froilán describe a Renato (Don Mendo enmascarado): "Tiene la color oscura/ tiene la voz

<sup>2</sup> Recordemos que dramaturgos como Calderón y Lope de Vega prefieren en sus obras teatrales el uso del octosílabo. En este sentido Calderón de la Barca en *La vida es sueño* usa la polimetría, por tanto combina el romance, la silva, la redondilla, décimas, quintillas, entre otras.

<sup>3</sup> Una de las obras románticas, quizás más reconocidas del teatro romántico español, es *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas cuya composición métrica es variada. Como intertexto, este drama resulta interesante ya que se puede observar un paralelismo en cuanto a las temáticas planteadas en ambas representaciones teatrales.



velada/ la cabeza es pequeña/ y algo braquicefalada./ (...) tiene la barba afeitada,/ breve el naso, noble el bello..." (2009: 144, vs. 151-154).

*La venganza de don Mendo* establece un diálogo paródico con las obras del Siglo de Oro y las propias de su tiempo, cuyos lectores-espectadores podían encontrarse con personajes o situaciones conocidas de otras obras caricaturizadas ahora, o bien disfrutar de las situaciones cómicas planteadas.

Esta doble posibilidad de lectura alude a una estrategia textual denominada *double coding*, un concepto acuñado por Charles Jenks –en 1977– y reformulado luego por Umberto Eco (2002: 223-246).

El *double coding* establece dos niveles de lectura, uno destinado a lectores ingenuos, poco entrenados en los vericuetos literarios, y otro avezado en ellos, capaz de identificar estilemas cultos y reminiscencias de otros tiempos que sólo un lector de estas características puede apreciar. Estos niveles de lectura duplican las posibilidades de catarsis en los lectores/ espectadores: estarán aquellos que gozarán de los equívocos planteados entre los personajes –interpretación homeopática (2002: 234-236)– y los otros que apreciarán las maneras en que se representan los mismos, lectura alopática (2002: 234-236).

Muñoz Seca configura sus obras en el marco del equívoco que desata y potencia lo cómico y para ello se vale de una serie de estrategias. Por un lado, realiza un meticuloso trabajo con la atribución de nombres, que contienen un horizonte de sentido relacionado con las situaciones que ejecutan. Por otro lado, Muñoz Seca se monta sobre la estructura de los dramas del Siglo de Oro y los históricos románticos para quebrantar el decoro de sus personajes ya que buscan restablecer, recuperar algo que nunca tuvieron: el honor.

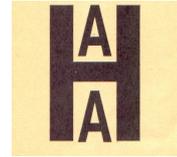
Esta ruptura del decoro también se aprecia en la construcción meticulosa de frases y giros lingüísticos con el fin de provocar el equívoco y por ende la comicidad. Si bien la obra de Muñoz Seca está ambientada en la Edad Media, entabla diálogo con las producciones del Siglo de Oro y de su contemporaneidad. Esta convergencia produce diferentes niveles de lecturas y apela a un amplio público, que se regocija con el disloque de situaciones risibles.

## Bibliografía

- Barthes, Roland (2003). "Proust y los nombres". *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (1985). ¿Qué significa hablar? *Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, Editorial Akal.
- Eco, Humberto (2000). "Achille Campanile: lo cómico como extrañamiento". *Entre Mentira e ironía*, Barcelona, Lumen.
- (2002). "Ironía intertextual y niveles de lectura". *Sobre Literatura*, Barcelona, RqueR Editorial.
- Flores, Ana (2000). "Para una teoría de la política del humor". *Políticas del humor*, Córdoba, Ferreyra Editor.
- Genette, Gerard (2001). *Umbrales*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Jakobson, Roman (1991). "El metalenguaje como problema lingüístico". *El marco del lenguaje*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Lozano-Peña, Abril (1993). "El metadiscurso". *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra.



*IX Congreso Argentino de Hispanistas*  
*"El Hispanismo ante el Bicentenario"*



- Muñoz Seca, Pedro (2009). *La venganza de don Mendo*, Madrid, Cátedra.
- Platas, Tasende (2000). *Diccionario de Términos Literarios*, Madrid, Espasa Calpe.
- Shaff, Adam (1996). "Los significados de significado". *Introducción a la semántica*, México, Fondo de Cultura Económica.