

LA PARODIA: MUÑOZ SECA, EDUARDO MENDOZA, WOODY ALLEN

María José García Rodríguez

(Universidad de Murcia)

mariajose.gar3@gmail.com

RESUMEN

Este es un estudio que pretende analizar el mecanismo de la parodia en tres obras artísticas: *La venganza de don Mendo* de Muñoz Seca, *El asombroso viaje de Pomponio Flato* de Eduardo Mendoza y *Play it again, Sam*¹ de Herbert con guion de Woody Allen. Tras la presentación del argumento de cada una de ellas, se destacarán los elementos más importantes que hacen de estas obras creaciones paródicas, tanto en el contenido como en la forma. La elección de estas tres obras en particular viene dada por la pretensión de revelar el funcionamiento de la parodia en distintos géneros, incluyendo además una representación artística que no es estrictamente literaria y que demuestra el alcance de la parodia en el mundo del arte. La bibliografía que podemos encontrar a este respecto es reducida; si bien es cierto que en monografías sobre la parodia se hace referencia a títulos de obras concretas, las alusiones apenas van más allá del mero ejemplo. Por ello he recurrido fundamentalmente a bibliografía primaria; siempre que ha sido posible, nos hemos servido de las fuentes originales por lo que, las referencias bibliográficas –así como las alusiones al guion del film analizado– serán fieles al idioma original, sin que nuestras traducciones interfieran en las connotaciones expresadas por estos autores. En definitiva, este artículo se propone un análisis de estos tres textos teniendo en cuenta las características que hacen de ellos una parodia.

Palabras claves: hipotexto, hipertexto, caricatura, hipertrofia, paródico.

¹ En la adaptación española, *Sueños de un seductor*.

ABSTRACT

This is a study which pursue analyze parody's mechanism from three artistic work: *La venganza de don Mendo* by Muñoz Seca, *El asombroso viaje de Pomponio Flato* by Eduardo Mendoza and *Play it again, Sam* by Herbert with Woody Allen's script. After summarize each one plot, the most important parodies elements are stand out, contents as well as form. This three particular works were chosen in order to reveal how parody works in different genres, including an artistic representation not strictly literary. This fact shows the reach of parody in the world of art. The bibliography we can find about this matter is reduced; although monographs relating to parody make reference to specific titles, the allusions are just simple examples. Because of that, in this analyze we resort to authors' bibliography; every time we could we made use of original sources, so our bibliographic references –just like allusions to analyzed film script– will be faithful to original language, not to interfere with authors' connotation. In short, this article set out an analysis of three texts keeping the characteristics which convert them into a parody in mind.

Keywords: hipotext, hypertext, caricature, hypertrophy, parodic.

1 La parodia en el teatro. La venganza de don Mendo

1.1. El argumento de la obra

Esta obra, estructurada en cuatro jornadas, presenta una traición amorosa que don Mendo saldará con la venganza. Don Mendo y Magdalena vivían un romance secreto hasta que el padre de esta, don Nuño, concierta el casamiento de la dama con don Pero. Magdalena no solo acepta su compromiso sino que condena a don Mendo a la cárcel y posterior "emparedado" para ocultar su aventura; con ayuda de Clodulfo y Moncada, don Mendo logra escapar y jura venganza. Más tarde, en el campamento militar en el que se reúnen el rey Alfonso, la reina Berenguela, Magdalena y don Pero, don Nuño y demás acompañantes, aparecerá don Mendo, disfrazado del juglar Renato, con cinco "bayaderas" representando un espectáculo revelador para divertir al monarca. Entre todos estos personajes existe un verdadero enredo de pasiones amorosas que se

descubrirán en la última jornada. En esta, todos ellos acaban –tras citarse en una misma cueva– descubriendo las diferentes traiciones que desembocarán en la muerte de seis personajes.

Como vemos, desprovisto de sus elementos y giros cómicos bien podría tratarse de un argumento propio de los dramas históricos posrománticos. Muñoz Seca elabora una obra completa con una acción propia en la que, mediante espacios, temas, personajes y, principalmente, recursos lingüísticos, logra sistematizar y ridiculizar los procedimientos propios del drama histórico.

1.2 La parodización de Muñoz Seca

En una entrevista con José María Carretero en la revista *El Fígaro*², Muñoz Seca afirmó que *La venganza de don Mendo* fue una obra concebida para la risa; el autor la define como «una tragedia caricaturesca, en versos, a ratos muy cuidados». Esta obra dramática tiene como objetivo la parodización, no de una obra literaria sino de la globalidad del teatro histórico. El autor se hace eco de los grandes hitos de este tipo de literatura. Así, encontramos parodia directa de Calderón: en su célebre drama *La vida es sueño*, Clotaldo reconoce a su hija Rosaura gracias a que esta porta una espada que aquel le dio a su madre. En *La venganza de don Mendo*, Moncada averigua la verdad sobre la identidad de Renato (don Mendo) por la misma razón: «Puñal toledano / De hoja fina y bien templada / Con rubíes que parecen / Robados a la alborada / Y en su puño, vuestro cuño, / Señor Marqués de Moncada»

La confrontación entre don Mendo y don Pero embozados es paralela a la escena de Don Diego y Don Juan zorrillesco; o el canto de don Renato que narra su propia historia es un procedimiento semejante al de *El Trovador* de Antonio García Gutiérrez. No obstante, la obra de Muñoz Seca no se limita a una sucesión de escenas parodiadas, sino que, tal y como aparece definida en el diccionario Bompiani:

² Publicada el mismo día del estreno, el 20 de diciembre de 1918, y titulada: *Ensayos interesantes. LA VENGANZA DE DON MENDO, que se estrenará esta noche en el Teatro de la Comedia.*

«No solo caricatura de un ambiente, de unos tipos, sino también de un género. Sátira del género literario: el superviviente teatro histórico o poético. Caricaturiza las formas degeneradas, declamatorias, del susodicho teatro; quizás, sin pretenderlo, arrastra y envuelve en la sátira los valores nobles que el "teatro poético" pretendía mantener: el sentido caballeresco de la vida, la lealtad, el honor, el sacrificio». (Bompiani, 2006: 9261-9262)

Volviendo a la entrevista que Muñoz Seca concedió a *El Fígaro*, las respuestas del autor ofrecen información ciertamente interesante sobre la obra: los metros («¡Ah!, de todo: quintillas, décimas, octavas reales...»), el argumento («He enjaretado un asunto muy truculento, procurando que posea gran interés y sostenga en todo instante el ambiente de la época...») o el tiempo («El siglo XI: durante el reinado de don Alfonso VII de Castilla...»). A continuación, llevaremos a cabo el análisis de cada uno de ellos, subrayando tanto las semejanzas que hacen reconocible el hipotexto (dramas históricos) como las deformaciones que caracterizan al hipertexto.

1.2.1 El tiempo

Uno de los rasgos que caracterizan a los dramas posrománticos, y aún a algunos poéticos, es la continua referencia al pasado; Muñoz Seca no pasa por alto la temporalidad y, tal y como aparece en la primera acotación, sitúa la trama en el reinado de Alfonso VII. En este contexto, el juego paródico que desarrolla el autor se apoya primordialmente en recursos lingüísticos; el uso de los anacronismos así como la sistematización de un falso lenguaje de época, desvirtúa la cronología de la propia obra. Los personajes utilizan de manera indiscriminada vocablos como *presto*, *fizo*, *aqueste*, *mesmo*, *agora*, *asaz*, *efeto* o *aqueso*. Más aún, el uso de los pronombres pospuestos llega a extremos disparatados y crean un lenguaje paródico que evidencia la automaticidad del discurso dramático:

NUÑO

Y don Pero hablome
y afable y rendido tu mano pidiome,
y yo que era suya al fin contestelle;
y él agradecido besome, abrazome,
y al ver el agrado con que yo mirelle

en la mano diestra cuatro besos diome; [...]

Sin embargo, Muñoz Seca introduce también otros elementos contemporáneos que rompen con el marco temporal: la alusión al cuplé de *El Relicario*, Berenguela «calándose los impertinentes», don Mendo ebrio por el *maldito cariñena* o a Ramírez hablando de *flirteos*.

En definitiva, uno de los valores de los dramas históricos, la lejana temporalidad que envuelve a estas obras en un halo de misterio, leyenda y heroísmo, es parodiado mediante dos grandes procedimientos: de un lado, el lenguaje arcaico que caracteriza y transporta al espectador a tiempos remotos aparece como un mecanismo cristalizado que el autor utiliza reiteradamente; de otro lado, la inclusión de referencias contemporáneas consigue el reconocimiento de elementos anacrónicos por parte del espectador.

1.2.2 Los temas

En el romanticismo español «el nivel temático se sitúa en torno al amor, un amor imposible y perfectísimo, cuyo telón de fondo viene conformado por la historia o la leyenda –con frecuencia medieval–, con claras referencias a motivos de poder injusto» (Oliva, Torres, 1990: 252). Por otro lado, desde el Siglo de Oro, la mayoría de las comedias se reducen a un asunto de honra, pues «Los casos de la honra son mejores, porque mueven con fuerza a toda la gente», (ápuđ, Oliva, Torres, 1990: 190). Así pues, desde la Edad Media, estos temas han adquirido unas formas precisas. En *La venganza de don Mendo*, «La honra y el amor, lejos de suscitar sentimientos nobles y altruistas en la obra, se convierten a menudo en conceptos utilitarios para poder triunfar en sociedad o son ridiculizados de tal forma que pierden todo su valor» (del Olmo 2010: 221).

En los dramas posrománticos, existen una serie de tópicos que se repiten: el amor de los protagonistas encuentra siempre un obstáculo por el cual los amantes no pueden satisfacer sus sentimientos, la entrada del amado por la ventana de la dama, juramentos entre los amantes o la confrontación entre los dos hombres enamorados. Estas escenas se

transforman en esta en situaciones ridículas alejadas de su función original, especialmente el “amor” protagonista entre don Mendo y Magdalena.

Sin embargo, el tema del amor no termina en el triángulo amoroso de Magdalena, don Mendo y don Pero, nada más lejos. Hasta seis personajes aparecen implicados en el enredo amoroso, cuya máxima expresión la encontramos en la cuarta jornada. El amor idealizado, que tiene su máxima representación en los dramas románticos, se sustituye aquí por atracciones de demasiados personajes enamoradizos; el amor eterno, generoso y sincero se convierte en un sentimiento pasajero, egoísta y falaz.

Detrás de cada relación amorosa hay un interés de los personajes: los favores del Rey, la riqueza de don Pero, el atractivo de don Mendo, etc.

Debido a estos escarceos amorosos, los personajes descubren que sus maridos y mujeres han agraviado su honor. Así, el tema de la honra se convierte en el pilar a partir del cual se articula *La venganza de don Mendo*. En este sentido, la parodia dramática se apoya fundamentalmente en un elemento: la búsqueda de la restitución del honor por personajes que no lo tienen. La honra de la figura de la mujer debiera basarse en su amor puro e incondicional; por el contrario, Magdalena, que asegura ser «¡Pura como la azucena!», tiene aventuras con tres hombres diferentes –cuatro si contamos a don Mendo disfrazado de Renato– a los que traiciona y miente para salvaguardar su honra. De ella depende también la dignidad de su padre don Nuño, su marido don Pero y su primer amante don Mendo. Don Pero, también perteneciente a la nobleza, se ve deshonrado en el momento en que Magdalena desea a un juglar, a un *bellaco* tal y como aludíamos anteriormente, pero no duda en aceptar los beneficios del consabido amante de su esposa, don Alfonso. Finalmente, don Mendo declamando «y de ese honor al conjuro/ juro que morir prefiero/ a delatarte; lo juro», vincula su honra a una promesa que, por ser caballero, cumple y “entrega el acero”; sin embargo, «solo la venganza es el medio idóneo para recuperar el honor perdido. Y llevada hasta sus últimas consecuencias, la venganza debe acabar con la muerte de quien cause tamaño agravio» (Oliva, Torres, 1990: 190).

El derramamiento de sangre como final dramático del teatro histórico o romántico es, ciertamente, otra característica que Muñoz Seca caricaturiza

en esta obra. El final trágico que conlleva la muerte del protagonista se hipertrofia de tal manera que llegan a morir en escena hasta cinco personajes. Tras la inclusión del clásico proceso de anagnórisis, para defender el honor de Magdalena, don Alfonso acaba con don Nuño y don Pero; como defensa del honor de don Mendo, Azofaifa apuñala a Magdalena; y don Mendo, vengando a Magdalena mata a Azofaifa y, tras ello, se quita la vida él mismo. Sin duda una sucesión de muertes repentinas («surgiendo de repente puñal en mano») que pierden su función trágica para convertirse en la carcajada final de la parodia.

En suma, los núcleos temáticos de la honra y el amor (con sus motivos secundarios de los celos, el interés y la muerte) son uno de los objetivos principales de la parodia de Muñoz Seca.

1.2.3 Los personajes

Como afirma Crespo Mantellán, «Muñoz Seca mantiene en *La venganza de don Mendo* muchas de las características de los personajes típicos del drama histórico: condición social, aspecto físico, vestuario, etc. esto contribuye a garantizar la presencia de ese segundo plano parodiado y a crear, por tanto, unas expectativas en el lector o en el espectador, que luego se verán frustradas por la aplicación de determinados recursos que son los que producen la reducción cómica paródica» (ápod Ussía, 2010: 211). En esta obra encontramos la figura de la dama, su dueña, su padre, el caballero, el noble, el rey, el juglar... en definitiva, un elenco de personajes que se corresponde con el reparto de un drama histórico; sin embargo, la caracterización de estos personajes dista mucho de la de este género literario. De hecho, las mismas acotaciones dan cuenta de la grandilocuencia de la puesta en escena, con incalculables adjetivos superlativos (*altivísimo, asustadísima, abatidísimo, alicaidísimo, nerviosísima, derretidísimos*) y los numerosos personajes en escena:

No obstante, y aunque la puesta en escena es fundamental para el triunfo de esta parodia, y de cualquier obra dramática, el texto de *La venganza de don Mendo* sostiene por sí mismo la parodia de los tipos del drama histórico. Ya desde el nombre, Muñoz Seca juega con la seriedad de los personajes dramáticos; evidente es la intención del apellido don Pero, Duque de Toro, que con su enlace con Magdalena, pasa a ser Toro Manso y que al clavarse una daga declama «¡Mirad cómo muere un Toro/ por vos mismo apuntillado!». También el nombre de Magdalena da pie al juego de palabras de la celosa Azofaifa: «[...] pediste al hostero/ en vez de ensaimada, una magdalena». Significativo es también el nombre que don Mendo inventa para su nueva identidad, Renato, pues con él da cuenta de su “renacer” tras haber sido condenado al emparedamiento.

De otro lado, las descripciones que caracterizan a los personajes no son sino una caricatura en la que se enfatizan rasgos significativos. «Bueno, el CONDE, que ya es anciano, es un tío capaz de quitar, no digo el hipo, sino la hipoclorhidria, [...] DOÑA RAMÍREZ una mujer como de cincuenta, algo bigotuda y tal» o «ALÍ-FAEEZ, un morazo muy mal encarado». Aunque, lo cierto es que es en un diálogo, cuando se ofrece la caricatura más detallada del protagonista:

Tiene la color oscura,
tiene la su voz velada,
la cabeza es pequeña
y algo braquicefelada.
Tiene rubios los cabellos,
tiene la barba afeitada,
breve naso, noble belfo,
la su frente despejada,
y una mirada tan dulce,
tan triste, tan apenada,
que hay que preguntalle al velle,
¿qué tienes en la mirada?

Sin embargo, la parodia de los personajes de *La venganza de don Mendo* no se basa exclusivamente en la apariencia de los mismos; será la destrucción de su decoro el principal desajuste cómico que explotará Muñoz Seca. Las acciones de los personajes del más alto linaje, bien pueden atribuírsele a los de estratos más bajos, ya no únicamente por los escarceos amorosos, sino por su egoísmo, cobardía, desfachatez o, en repetidas ocasiones, vulgaridad. Magdalena, la dama es un personaje egoísta y mezquino; ya en la primera jornada, sus parlamentos la delatan como “anti-dama”: «Con tal de ser feliz yo,/ ¿qué puede importarme a mí que lo emparen o no?». Las heroínas de los dramas históricos y románticos, generalmente lo son por anteponer el amor a cualquier otro motivo; una idealización de la mujer de la que Muñoz Seca se burla a través de Magdalena:

RAMÍREZ

Él te idolatra.

MAGDALENA

¿Qué importa?

¿Qué puedo esperar de él,

si carece de fortuna

y no es amigo del Rey? [...]

Ahora bien, Magdalena no solo traiciona la pasión amorosa de don Mendo, don Pero y don Alfonso, también rompe con el papel de hija primorosa; así, miente a su padre desde la primera jornada para finalmente, en la última, instar al Rey Alfonso a que lo mate. Por último, otro rasgo que acompaña a las damas durante toda la historia de la literatura es su delicadeza; la figura femenina es un ser cortés y refinado que jamás pierde las formas, lo que se convierte en objetivo de parodia: «Aterrada, dejándose caer sin fuerzas en una silla, digo sin fuerzas porque si se deja caer con fuerzas puede hacerse daño».

También el protagonista, don Mendo, sirve como caricatura de los caballeros de los dramas históricos; la “aventura” que presenta este peculiar caballero es una funesta partida a las siete y media. Muñoz Seca

atribuye a esta anécdota el tono grave y el detallismo de las grandes batallas caballerescas:

Y un juego vil
que no hay que jugarle a ciegas,
pues juegas cien veces, mil...
y de las mil, ves febril
que no te pasas o no llegas.
Y el no llegar da dolor,
pues indica que mal tasas
y eres del otro deudor.
Mas ¡ay de ti si te pasas!
¡Si te pasas es peor!

Don Mendo es además imagen de la vanidad: «estaba por darla un lapo... / Todas por mí como un trapo, y con igual pretensión... / ¡Ay, infeliz del varón / que nace cual yo tan guapo!». Incluso sus ademanes (véase en la cárcel, donde aparece *restregándose los ojos*) le restan sobriedad a este personaje. Como vemos, un comienzo dramático en el que la figura del héroe valeroso, misterioso y generoso se invierte cómicamente.

Asimismo, la figura del rey Alfonso VII, cuya función dramática en las tragedias históricas³ es la justicia y sabiduría que, con excelente moral, soluciona el enredo dramático, es aquí un participante más en los enredos amorosos. Su cobardía ante el posible peligro («Que si hay peligro o tropiezo/ debéis tú cargar con eso/ antes que me toque a mi») hace de él un personaje ridículo ante el público.

Siguiendo con los personajes nobles, la parodia de don Nuño y don Pero se desarrolla conforme a la distancia entre su posición social y sus parlamentos inapropiados. Ejemplo de ello es la alabanza primera que hace don Nuño de su hija Magdalena, «no eres lerda», «igual puedes dorar una lubina». Como vemos, la caracterización hipertrofiada de los personajes

³ Desde la comedia del Siglo de Oro, «El REY tiene dos aspectos: cuando es joven, verdadero galán, normalmente injusto y soberbio; si es viejo, prudente y necesario para la solución del conflicto» (Oliva, Torres, 1990: 190).

utiliza el lenguaje –elemento que analizaremos con detalle a continuación– como uno de los instrumentos principales para la comicidad.

1.2.4 Lengua y estilo

En este análisis de *La venganza de don Mendo*, hemos ido sorteando una dimensión que, sin embargo, es determinante en la parodia de Muñoz Seca: la dimensión lingüística. Una de las características que definen esta obra es la riqueza del lenguaje, procedimientos verbales, lingüísticos y de versificación, cuya finalidad primordial es el efecto cómico. Como ya adelantábamos, la parodización de los dramas históricos utiliza la degradación de los diálogos de los personajes nobles; siguiendo esta inversión lúdica, Muñoz Seca desarrolla juegos verbales, retóricos y de registro que acaban con la dignidad del hipotexto.

Los vulgarismos con los que continuamente se expresan desde el escudero hasta el Rey don Alfonso funcionan como golpes de efecto dramático en la parodia; si lugar a duda, la sorpresa y consiguiente risotada del espectador está asegurada gracias a usos lingüísticos como: «¡Rediez!» (Magdalena), «manchas de chorizamen y huevo» (don Mendo), «Entonces, voy a armar una de las de no te menees» (don Nuño), etc. Y más aún se acentúa el efecto en parlamentos donde convive el registro ramplón y los arcaísmos: «Cese ya el atambor, / y yo ahíto / de tanto parchear y tanto pito». A estos vulgarismos se le suman los numerosos juegos de palabras que, en muchas ocasiones, forman parte de las situaciones más peliagudas de la trama. Consecuentemente, la tensión dramática se rompe gracias a homonimias silábicas, polisemia intencionada, asociación de ideas o desmesuradas figuras retóricas. Aliteraciones como «¡Puñal de puño de aluño!»; hipérbolos del tipo «Se inclina hasta partirse el esternón y se va por el foro haciendo zalemas»; epanadiplosis, «Hablad, buen Abad, hablad»; neologismos tales como «*espadi-desnudo* queda don PERO» o «a BERTOLDINO, muy *campanudamente*»⁴; y uno de los recursos más eficaces, la asociación de ideas por polisemia: «¡Ved cómo muere el león / cansado de hacer el oso!», «Sabed que menda...es don Mendo / y don

⁴ La cursiva es nuestra.

Mendo...mató a Menda», «En esta boda no debe / faltar ese emparedado», «Para lavar el baldón, / la mancha que nos agravia, conde Nuño, henos de Pravia». Además, la parodia lingüística no juega únicamente con el español sino que, a través del personaje de la Marquesa, el catalán es también objeto de caricaturización. Aunque las intervenciones de la Marquesa son secundarias, la transfiguración idiomática del catalán sirve a la comicidad de la trama; de manera que, la Marquesa, *más catalanamente que nunca*, exclama ante don Mendo: ¡Qué precioss, Mare de Deu! / No vi doncel más her moss / ni en Sitges, ni en Palamós, / ni en San Feliú... ni en san Manlleu.

Muchos críticos han visto en *La venganza de don Mendo* una parodización del modernismo y del teatro poético español de principios de siglo; y es que, una de los rasgos que caracterizan el estilo de la obra es su versificación. Estamos ante una obra escrita en verso de muy variados metros que no solo dan cuenta de la capacidad poética del autor sino de la degradación del prestigio del verso en el teatro. Aunque no deja de ser cierto que el modernismo y el teatro poético recuperan el interés por el verso dramático, tampoco hemos de olvidar que desde el Siglo de Oro al Romanticismo, «los personajes siempre han amado, luchado, vivido y matado en verso» (Oliva, 2004: 93).

Pero ya desde el título, – [...] *escrita en verso, con algún que otro ripio*–, Muñoz Seca nos advierte del carácter paródico de sus versos; en muchos de ellos, la rima se forma con forzados (y cómicos) ajustes lingüísticos: «Déjame a solas pensar / sentado en aqueste ripio, / sin querer participar / del dolor que participio». O bien, abruptos encabalgamientos que hacen caer el dramatismo del diálogo: «Gracias mil por el puñal: / gracias mil, porque mi mal / será por él menos cruel, / pues muy pronto, amigo fiel, / habré de hundírmelo en el / quinto espacio intercostal». A esto se le suma la versatilidad estrófica que demuestra el autor en esta obra: cuaterna vía, octava real, cuartetas, redondillas, quintillas, romances, silva, ovillejo, etc. La codificación de cierto tipo de estrofas para cierto tipo de funciones dramáticas se desarrolla extraordinariamente a lo largo de esta parodia⁵. El diálogo amoroso de Magdalena con Renato, en redondilla:

⁵ «El octosílabo y el endecasílabo eran los metros más usados. El poeta los elegía según el tono que quería emplear, al igual que hacía con las estrofas, que, según

«Gracias, mi tesoro, adiós. / Con mi dueña acudiré, / y tan en punto estaré, / que, al sentirnos, diréis vos: / ¡Adiós, mi vida, mi fe!... / ¡Adiós, mi tesoro, adiós!...». Los celos de Azofaifa adquieren un tono grave gracias a los sucesivos endecasílabos: «La quieres, la adoras, suspiras por ella, / la nombras dormido, la buscas despierto [...]». Con los romancillos, los acontecimientos de la boda contada por Clodulfo a don Mendo en las mazmorras, antes de que llegue la comitiva, adquiere una celeridad verdaderamente frenética.

1.3 Conclusiones

En suma, la parodia teatral desarrollada por Muñoz Seca, caricaturiza el hipotexto del drama histórico; para ello, el hipertexto recurre a la hipertrofia de elementos reconocibles: el espacio, el tiempo, los temas, los personajes, el estilo y la acción. El juego verbal es su mejor arma; mediante los diálogos, la incoherencia entre nobleza y vulgaridad se enfatiza. En definitiva, podemos concluir la descripción de esta parodia con el propio título de la misma: *LA VENGANZA DE DON MENDO. Caricatura de tragedia. En cuatro jornadas, original, escrita en verso, con algún que otro ripio.*

2 La parodia en la novela. El asombroso viaje de Pomponio Flato.

2.1 Argumento de la obra

Eduardo Mendoza crea una historia narrada en primera persona en la que el protagonista, Pomponio Flato, viaja en búsqueda de aguas con efectos prodigiosos. Este ciudadano romano llegará a Nazaret y allí, Pomponio se verá envuelto en un caso de asesinato: José, el carpintero del pueblo ha sido condenado a la crucifixión por haber acabado con la vida de

Lope, se adaptaban a los siguientes usos: el romance para las relaciones, soneto para los que aguardan, décimas para las quejas, aunque también las octavas "hacen por extremo", tercetos para expresar cosas graves y redondillas, para el amor. Poetas y auditorio conocían a la perfección este código [...]» (Oliva, Torres, 1990: 189).

Epulón, de familia acomodada. El pequeño hijo de José, Jesús, será el que pida ayuda a Pomponio a cambio de veinte denarios; por sus necesidades, Pomponio acaba aceptando el encargo y comienza a investigar. Ante la negativa de José a contar los hechos, el protagonista se ve obligado a interrogar a aquellos que podían tener alguna relación con el crimen y, finalmente, logra averiguar el inaudito suceso que explica la inocencia del carpintero. Tras ello, marcha a Cesarea y, tal y como le cuenta a Fabio (destinatario de esta historia), prosigue en sus intentos de encontrar las aguas portentosas.

El asombroso viaje de Pomponio Flato es una novela que sigue la estructura propia de las obras policíacas; un condenado, varios sospechosos, una pareja de investigadores que confían en la inocencia del reo y un final inesperado en el que las conclusiones de Pomponio son acertadas. Al lector, al igual que al protagonista, se le presentan fragmentos de la realidad que debe ir asociando; el perspectivismo juega un papel importante en la novela, pues cada interrogado relatará su versión de la realidad. En este sentido, la parodia de Eduardo Mendoza pone de manifiesto los *topoi* de las novelas policíacas; ahora bien, como seguramente se habrá advertido, existe otro hipotexto fundamental además de este género literario: la Biblia, especialmente el Nuevo Testamento. Como veremos en nuestro análisis, las continuas referencias al judaísmo, islamismo, politeísmo grecolatino y, de manera especial, al cristianismo forman parte de la dimensión cómica de esta parodia. Por ello, consideramos que *El asombroso viaje de Pomponio Flato* es una novela paródica tanto en forma (policíaca) como en contenido (religioso) que, sin duda, aparecen determinadamente relacionados.

2.2 Parodización de Eduardo Mendoza

En *El asombroso viaje de Pomponio Flato*, a partir de una convencional estructura detectivesca, Eduardo Mendoza se hace eco de algunos de los episodios más conocidos de la *Biblia* y otras escrituras sagradas, trivializando episodios tan significativos para el cristianismo como el nacimiento de Cristo, los mandamientos, la virginidad de María, entre

otros. Además de ello, en los V primeros encontramos la caricatura de las principales creencias de la época (siglo I d. C). La primera de ellas es la que se refiere al Islam; aprovechando su encuentro con un grupo de árabes errantes, Pomponio escribe a Fabio acerca de sus costumbres y tradiciones: «[...] extreman la formalidad y la discreción y son muy ceremoniosos. Comen y duermen separadamente, y cada vez que se dan por culo hacen mil reverencias [...]. Para ellos la hospitalidad es sagrada, pero desconfían de los desconocidos, tanto de su raza como de otra [...]. No comen cerdo. Si pueden, se lavan. Nunca se afeitan».

Como vemos, Eduardo Mendoza desvirtúa algunas de las características que se identifican con la cultura árabe: la hospitalidad, la formalidad, la higiene o incluso el hecho de llevar barba. En este parlamento, es curioso cómo el autor introduce, con la naturalidad con la que se concebía en la época, el tema de las relaciones homosexuales. Este será un elemento recurrente en la exposición cultural que realiza Fabio que se justifica a tenor de las sanciones morales (y en algunos casos físicas) que se producen en el ámbito religioso actual. Además de estas características, el único diálogo en el que intervienen estos personajes muestra una concepción violenta y desmesurada del propio arabismo: «Propongo que le robemos todo lo que todavía lleva encima, que le demos por el culo reiteradamente y que luego le cortemos la cabeza como suele hacer con los viajeros nuestra pérfida raza». Como se podrá sospechar, finalmente Pomponio no es asesinado sino que, por el contrario, es acogido, cuidado y acompañado hasta una legión romana. Precisamente este es el último efecto paródico que se consigue con la caricatura de la religión islámica, el extremismo de sus decisiones: «si se cruzan con otra caravana o con un grupo de viajeros o pastores, deciden en conciliábulo lo que harán. A veces saludan a los extraños y siguen su camino; otras, los aniquilan».

La cultura romana tampoco queda al margen de las burlas irónicas del autor; en su encuentro con Apio Pulcro, tribuno que lo llevará a Nazaret, el soborno de los oficiales queda cómicamente justificado:

Para impedir que se relaje la moral de los soldados hay que hacer gala de severidad. De este modo mantienen el sentido del deber y de la jerarquía. Pero si los culpables reconocen su error y prometen no volverlo a cometer, nada impide que se les extienda la magnanimidad

propia de un oficial del ejército romano, ni que ellos muestren su gratitud mediante un donativo.

Además del carácter deshonesto de sus tribunos, también los militares aparecen como personajes degradados; su máxima caricatura es la encarnada por Quadrato, personaje rudo y bobalicón que es engañado por Pomponio en repetidas ocasiones.

En cuanto a las creencias religiosas, será el propio Pomponio quien hable de ellas como fábulas, mitos, símbolos o, incluso, disparates. A pesar de ello, nuestro protagonista y narrador alude a ellos y a la Fortuna con frecuencia, aceptando paradójicamente su existencia: «La benevolencia de los dioses, Fabio, no abandona ni siquiera a quienes, como yo, dudan de su existencia»; una contradicción que acompañará al personaje durante todo el relato. Pomponio es, sin duda, la voz de la burla a la religión romana; ya no tanto por su incredulidad, cuanto por algunos de sus comentarios al respecto, sirva de ejemplo «Nosotros en cambio, tenemos muchos (dioses), y si se cumpliera su voluntad nos pasaríamos la vida fornicando». La parodización de la religión romana se remata con la aparición misma de uno de sus dioses, Apolo. Su parlamento, lejos de ser un discurso de íntegra religiosidad, da el último brochazo a la caricaturización de la fe romana: «ya me gustaría ver al Mesías haciendo milagros en el Peloponeso», «ni siquiera a los inmortales nos es permitido malgastar el tiempo». En definitiva, Eduardo Mendoza se sirve de esta deidad para explicar las lagunas de una investigación policial disparatada.

De otro lado, la cultura griega será caricaturizada a través de la figura de Filippo. Para ello, el autor le otorga un exagerado carácter retórico al que, además, se le suman sus continuas referencias didácticas a la mitología, así como a la obra homérica. Así, en el interrogatorio que Pomponio lleva a cabo, Filippo corrige reiteradamente a su interlocutor para, después, elaborar un discurso verdaderamente perifrástico:

En cuanto a vuestro interés por el asesinato del rico Epulón, estoy en condición de satisfacerlo plenamente, ya que viví tan de cerca el suceso que no lo olvidaría aunque viviera tantos años como el infortunado Titonio, al cual, por amor de Eos, diosa de la Aurora, Zeus concedió la inmortalidad, mas habiendo ella olvidado pedir

también para su amado el don de la eterna juventud, fue envejeciendo hasta acabar convertido en una verdadera ruina. A diferencia de Endimión, de quien se enamoró la Luna y lo mantuvo dormido pero eternamente joven.

Con sus intervenciones, Filipo provoca al lector el efecto cómico deseado, pues se enfatiza desproporcionadamente las digresiones secundarias en su discurso. Sin duda, una parodia del didactismo y la importancia de la mitología para la cultura griega.

La historia y cultura judía también se convierte en otro de los blancos de Eduardo Mendoza; la historia del pueblo judío se presenta, ya desde el principio, ridiculizada: «Antes que entregarse a los romanos, los judíos prefieren darse muerte unos a otros y dejar que el último, antes de suicidarse, incendie la población y cuanto ésta contiene. A menudo es tal su precipitación por matarse entre sí que al final no queda nadie para aplicar la antorcha».

Más aún, Pomponio hace una verdadera caricatura del pueblo judío al que califica de rudo, fiero, desconfiado, ilógico, reaccionario y propenso a la guerra, ya sea entre otros pueblos o entre ellos mismos. Pero insiste con más interés en la exposición de sus creencias; la judía es, junto con el cristianismo, la fe más desvirtuada en esta novela. En primer lugar, el hecho de que, frente al politeísmo romano, reconozcan a un Dios único, el que, además, tiene «un sentido de la justicia implacable con quienes creen en él, le adoran y le sirven, y muy laxo con quienes ignoran o niegan su existencia, le atacan y se burlan de él en sus barbas». Siguiendo con su parlamento, Pomponio asegura desconcertado que, tras unas originarias leyes consuetudinarias (los mandamientos no matarás, no robarás...), el dios de los judíos entró en una *verdadera manía legislativa* que hace imposible no infringir alguna de sus normas. Consecuentemente, encuentra a los judíos personas en continuo arrepentimiento por sus hechos pasados, presentes y futuros. Continúa con una degradación de la figura del sacerdote; hombre de prestigio, sabiduría, moral y moderación en el judaísmo, es en esta novela su antítesis, un hombre holgazán, acomodaticio, cobarde y deshonesto cuya imagen queda inexorablemente ridiculizada en el capítulo XVI, donde queda colgado de las barbas frente a

la plaza pública. Pero aún es más significativa la falta de fe que acredita: «Nada menos que descendiente de la casa de David –dice con sorna el Sumo Sacerdote–. Como si un romano se vanagloriase de descender de Eneas, o de la loba capitolina: una locura».

Ahora bien, pese a estos continuos guiños paródicos, será el cristianismo el hipotexto sobre el que se articulará la parodia de *El asombroso viaje de Pomponio Flato*; y es que, como ya se habrá advertido, los personajes que protagonizan el crimen que investiga Pomponio no son sino la Sagrada Familia. Lo cierto es que, debido a la época en la que se enmarca la acción (los primeros años de Jesús), los personajes no conocen el cristianismo y, evidentemente, no lo pueden parodiar de forma directa tal y como ocurría en los casos anteriores. Sin embargo, esta situación crea un efecto pragmático que acrecienta la comicidad paródica: el lector sabe más que el personaje. Esta estrategia ha sido empleada desde los orígenes de la literatura cómica y cobra aquí un especial sentido; tanto es así que Pomponio le asegura a María sobre Jesús: «es un chico listo, podría estudiar oratoria, o fisiología o cualquier cosa, siempre que no tenga que ver con la religión».

Los propios personajes de la Biblia aluden a las imágenes en tonos lejanos a la gravedad que representan, lo que los convierte en ridículos, en parodiados. Una de las referencias más recurrentes en la obra es la virginidad de María; a este respecto, José afirma: «de natural soy poco dado a la violencia. Una vez dudé de la honestidad de mi esposa y estuve a punto de zurrarla. Por suerte no lo hice y todo se aclaró satisfactoriamente». La otra imagen que se repite en distintas ocasiones es la crucifixión de Cristo: «¡Ya entonces le auguré una carrera delictiva, y le vaticiné que acabaría sus días en la cárcel o incluso en la cruz [...]», «Según ellos, tres cruces en lo alto de un cerro es una imagen muy bien compuesta». Como vemos, se trata de acontecimientos verdaderamente significativos para el cristianismo y que todo lector que se precie reconoce.

Del mismo modo, el personaje más descabellado, asesino y rufián de la historia, el bandido Teo Balas cuya identidad ocultó bajo el nombre de Epulión, “resucitó” a los tres días de haber sido enterrado y salió del sepulcro tapiado con una roca. Tal paralelismo con la resurrección de Cristo

se ve transformado en una estratagema, pues ni el bandido había muerto, ni fue un milagro que saliera de la cueva, sino que un mecanismo hidráulico creado por el mismo José lo liberó. Finalmente, con la recomposición de los hechos de José (capítulo XVII), la historia de los primeros años de Jesús queda definitivamente parodiada.

Habiendo analizado cuál es el contenido en el que se basa la parodia, no debemos finalizar nuestro estudio sin antes hacer referencia a su forma. La estructura detectivesca o policíaca en la que se apoya el autor revela muchos de los tópicos que la actual literatura de consumo repite incansablemente. Al observar el modo de proceder de nuestro Pomponio Flato, reconocemos a personajes como Poirot, Sherlock Holmes y similares. Como ellos, Pomponio va acompañado de un compañero menos astuto (en principio), Jesús; así, la ridiculización de esta estructura viene dada precisamente por el hecho de que el acompañante es un niño. Esta estrategia permite al autor crear dos voces enfrentadas: la de la razón y la de la fe, respectivamente. También el personaje de María será representante de la fe, más aún, de la inocencia; una ingenuidad que tampoco queda libre de parodización: «No sé o que es una concubina, ni lo que se puede hacer con ella en el baño. Yo creía que era una esponja». De otro lado, el del condenado tampoco es el habitual pues no parece impaciente por demostrar su inocencia; este carácter peculiar se lleva incluso a la extravagancia, pues «la ciudad no dispone de ninguna cruz, por lo que hemos tenido que encargársela al carpintero, y se da la incómoda circunstancia de que el carpintero es precisamente el reo que hemos de ajusticiar».

Los interrogatorios van descubriendo ciertos datos a Pomponio. Encontramos personajes que obstaculizan esta obtención de información al narrador, quien atiende colérico a los ya mencionados extensos discursos de Filipo, y a las generalidades expuestas por Lázaro:

No confiéis en las apariencias. Los hombres son malos. No todos ni todas. En distinguir está la dificultad. [...] El mundo es un nido de serpientes venenosas. Lo mejor es ser pobre y llagado. De este modo no se concita la envidia ni se excita la codicia ajena. Claro que las mujeres tampoco me hacen mucho caso. Una cosa va por la otra.

Tener riqueza y mujeres no sirve de nada si acabas apuñalado. Los últimos serán los primeros.

Por último, la resolución del caso desencadenará un final totalmente inesperado que se resuelve con la inexplicable astucia el detective principal. Una víctima que finalmente no ha sido asesinada, cuya identidad era falsa y un culpable que resultó ser inocente. Como vemos, nos encontramos ante una clara revisión paródica de los elementos que articulan la mayoría de las obras policíacas de la actualidad.

2.2.1 El lenguaje

Para finalizar con la parodia en la novela, y como ya advertimos en el epígrafe anterior, el lenguaje es uno de los medios primordiales que acercan y distancian al hipotexto del hipertexto. En este caso, la recurrencia a los latinismos es capital para la contextualización de la obra, pero también lo es para incrementar su comicidad. A lo largo de *El asombroso viaje de Pomponio Flato*, el narrador acude a términos y expresiones ora latinas, ora simulacro del latín; esto es, utiliza vocablos como *caldarium*, *maior domus*, *gladius*, *pugio*, y algunas expresiones del tipo *carpe diem*, *in extremis*, *ecce homo*, *ipso facto*, etc. Junto a estos términos, encontramos además otras transgresiones de la lengua latina; imitando sus fonemas, Eduardo Mendoza crea expresiones del tipo *eructus magnus*. De la misma manera, se crean los nombres de algunos de los personajes que, siguiendo el sistema silábico latino, resultan semejantes a términos españoles; un juego de asociación de ideas cuyo mejor ejemplo es el de *Apio Pulcro*.

Otra de las características lingüísticas es el la elección del registro; como novela policíaca, pero más aún, como relato hagiográfico, el registro esperado tanto del narrador como de los personajes sería, cuanto menos, formal. En cambio, la oposición entre el registro y el contenido es, de nuevo, un rasgo paródico que se mofa de la requerida gravedad de la situación. Por un lado, encontramos elementos escatológicos desde las primeras frases de la novela: «de todas las formas de purificar el cuerpo que el hado nos envía, la diarrea es la más pertinaz y diligente» o «Y como

no había otra cosa disponible, opté por masturbarme leyendo la *Guerra de las Galias*». Aunque serán los coloquialismos los recursos lingüísticos más frecuentes en el relato: «¡Por la burra de Balaam!» (Mateo), «estuve a punto de zurrarla» (José), etc. En definitiva, Eduardo Mendoza juega con la ruptura del decoro y la seriedad del contenido mediante el uso de un lenguaje coloquial, directo e, incluso, vulgar.

2.4 Conclusiones

El asombroso viaje de Pomponio Flato es una forma de parodia narrativa en la que tanto la estructura como el contenido tienen como objetivo la mofa de dos hipotextos universalmente conocidos: el género policíaco y las sagradas escrituras. Sus mecanismos cómicos son resultado de la transformación irónica de ambos hipotextos, que se reconocen gracias a episodios, imágenes y personajes de los mismos. Lo cierto es que las figuras propias de la detectivesca (pareja de investigadores, inocente culpado, interrogados, cómplices, sospechosos e incluso, brigada policial) se corresponden con los personajes más reconocidos del cristianismo (Jesús, María, José, Mateo, Zacarías, Isabel, Juan, Lázaro, Talita, etc.).

La comicidad de la parodia de Eduardo Mendoza estriba en tres recursos principales: anacronismos, lenguaje y la trivialidad de episodios ciertamente significativos. Gracias a ello, algunas de las historias de las sagradas escrituras pierden su función moral y didáctica, convirtiéndose en hechos que se interpretan desde un punto de vista si no ateo, sí desacralizado. La justificación de esta perspectiva se explica por una técnica fundamental: ni el narrador ni la mayoría de los personajes conocen la repercusión que Jesús y su familia tendrán en su futuro próximo. Pese a las continuas alusiones a la llegada del Mesías, Jesús es en esta novela un niño judío de familia pobre y así es tratado y concebido por sus personajes. La culminación de este recurso es el último párrafo de la novela, dando el broche final a esta parodia: «Solo esto tengo por cierto: que dentro de unos años será como si nada hubiera existido, y nadie se acordará de Jesús, María y José, como nadie se acordará de mi, ni de ti, Fabio, pues todo

decae, desaparece y se pierde en el olvido, salvo la grandeza inmarcesible de Roma».

3 La parodia en el cine. *Play it again, Sam*

3.1 Argumento

Allan Felix es un crítico de cine obsesionado con la figura de Bogart al que su mujer, Nancy, acaba de abandonar para poder vivir nuevas experiencias. Ante la desesperación de Allan, sus amigos Dick y Linda le conciertan una serie de citas a ciegas. El protagonista, personaje peculiar, imagina numerosas situaciones relacionadas con las mujeres; sin embargo, la fantasía más recurrente es la que concierne a la aparición del propio Humphrey Bogart como su consejero amoroso. Al final, Allan y Linda acaban teniendo una aventura, consecuencia de la estrecha relación que van creando a lo largo de la película y a la desatención de Dick, un marido enfrascado en sus negocios. La posterior culpabilidad lleva a Allan a renunciar al amor de Linda quien, finalmente, marchará con su marido.

Con esta película, tanto el director Ross Herbert como el guionista Woody Allen han llevado a cabo una parodia del llamado cine de culto, es decir, aquellos filmes que han logrado el reconocimiento y la consagración de los espectadores. Así, como modelo de este tipo de cine, *Play it again, Sam* recurre a uno de los clásicos universales del cine americano: *Casablanca*; la recreación y alusión a escenas y personajes de la misma es evidente, aunque encontramos además una parodia que engloba no solo a esta película, sino a cualquier producción cinematográfica considerada una *cult-movie*. Pese a que los procedimientos del montaje fílmico también son consecuentes con la elaboración de la parodia, nuestro análisis se centrará en el guión propuesto por Woody Allen; y es que, esta parodia cinematográfica se articula precisamente a partir de este texto.

3.2 Parodización de Woody Allen

La historia de un personaje cuya característica más destacada es la creación de un mundo paralelo es un mecanismo al que también se recurre en la literatura. Lo cierto es que concretamente, enmarcada en el contexto histórico-literario próximo a Woody Allen, encontramos la obra de James Thurber, *The secret life of Walter Mitty* (1939). Sin embargo, en nuestro análisis de *Play it again, Sam*, la obra literaria que contemplaremos como intertexto que ciertamente se acerca a la figura de Allan Felix es, sin duda, el *Quijote* cervantino. Existen numerosos paralelismos entre Alonso Quijano y Allan, personajes sobre los que se articulan estas obras artísticas. Ambos son víctimas de sus obsesivas aficiones: las novelas de caballería y el cine respectivamente. Al igual que don Quijote con las novelas, Allan es capaz de imaginar que personajes y secuencias cinematográficas pueden formar parte de su vida cotidiana; este interés por acercarse a sus héroes ficticios hace que tanto don Quijote como Allan imiten sus ademanes, lenguaje y comportamiento, obteniendo ambos muy deplorables resultados. Otra de las características que acercan a estos dos personajes es la consciencia de irrealidad que acompaña a su continua aspiración utópica. Por último, un rasgo que igualmente comparten estas dos parodias es su interés por destronar un género consagrado: el de las novelas de caballerías y el de las películas de culto.

Habiendo advertido la proximidad que, efectivamente, encontramos entre estos dos textos paródicos, a continuación estudiaremos en detalle los elementos principales que caracterizan a *Play it again, Sam*. La película comienza con la última secuencia de *Casablanca* en la que Nick (Humphrey Bogart) despide a Ilsa (Ingrid Bergman) en el aeropuerto a pesar del amor que, sin duda, sienten el uno por el otro; el *trabajo* de Laszlo, un hombre consagrado a la lucha contra el nazismo, se presenta como un objetivo superior a cualquier dimensión personal, incluida el amor. Este final fue considerado como uno de los más románticos del cine americano y, a partir de él, Woody Allen desarrolla un film dedicado mayoritariamente a las relaciones amorosas de su protagonista. Allan Felix asiste a esta proyección de *Casablanca*, y mediante un primer plano se revela su admiración por Bogart. En ese momento, Allan involuntariamente vocaliza el diálogo de Nick, provocando una fusión metafórica de ambos personajes; pero este

primer estadio de la parodia, la fusión carnavalesca de la vida real y la ficción del cine, se rompe desde la primera intervención de Allan: «Who'm I kidding? I'm not like that. I never was, I never will be. Strictly movies». Allan se nos presenta como un verdadero anti-héroe respecto a la figura que encarna Bogart en sus películas; él se define como *depressed, an aspirin junkie*, y su exmujer habla de él como «no fun», «I don't dig you physically», «watcher not doer». Sin embargo, ante esta aplastante realidad, Allan comienza desde el inicio a trazar una fantasía a propósito de su situación: «If she can swing, so can. I could turn this place into a nightclub. Get broads here like you wouldn't believe. Swingers, freaks, nymphomaniacs, dental hygienists».

A partir de ese momento, Allan pretenderá ser como las grandes figuras masculinas del cine, concretamente la de Bogart. Sin embargo, ya desde el primer intento se aprecia la distancia entre escenario (cine) y vida (realidad del protagonista) que hace al anti-héroe fracasar. Ejemplo de ello es la constante relación de los personajes de Bogart y el alcohol (*drunkard* en *Casablanca*), mientras que Allan es incapaz de beber una copa, la cual escupe estrepitosamente en medio del bar. Pero la obsesión de Allan con este actor va más allá; ya en la primera escena en la que se muestra la casa del protagonista, los carteles de sus películas no dejan ver apenas el blanco de la pared, así como las revistas en las mesas o la cama. Incluso, aparece en una escena un ajedrez con las fichas colocadas en jugada, tal y como aparece Nick en *Casablanca*, jugando contra él mismo. Tal conocimiento de Bogart demuestra Allan que, en numerosas ocasiones, recurre a diálogos de los personajes de sus películas, aunque causan el efecto opuesto al que provoca Bogart. De hecho, uno de los elementos cómicos de esta parodia reside precisamente en las imitaciones que Allan realiza del idiolecto de Bogart, ya sea frente al espejo o en compañía de una mujer; el protagonista reproduce sus palabras imitando y dramatizando su tono y su gestualidad. Muestra de ello es la escena en la que imagina su cita con Sharon: «They say that dames are simple. I never met one who didn't understand a slap in the mouth or a slug from a... Come here, Sharon». No obstante, generalmente estos diálogos quedan cómicamente desvirtuados y desprovistos de la función que se le otorga en las películas

de Bogart: «-You are fantastic. Up until tonight, the doctors had told me that I was frigid. I want to thank you for proving them wrong. -You got any girl friends with the same problem, bring them over».

Dicho esto, lo cierto es que la máxima expresión de la inversión paródica de la figura de Bogart se lleva a cabo gracias a la función que este personaje cumple en la obra; de considerarse uno de los más importantes iconos de la masculinidad, Bogart pasa a convertirse en un consejero amoroso de un personaje, cuanto menos, atípico. Por lo tanto, la degradación del héroe es causada por dos grandes elementos: la sorpresa del espectador ante el propio Bogart interviniendo como consejero y la evidente caricatura del actor reencarnada por Allan. De otro lado, la exmujer de Allan también llega a formar parte de las fantasías del protagonista, quien llega a imaginar diferentes discusiones entre Nancy y Bogart acerca de su vida sexual. Así, se produce un dialogismo paródico en el que cada cual representa el triunfo o el fracaso de las aspiraciones de Allan; Nancy será la voz que acentúa la realidad de la personalidad de Allan, mientras que Bogart será el que defienda su posible éxito con las mujeres.

She loves you, not him. / - He's not romantic. / - He could be. / - Don't listen to him. /- Don't listen to her»/ « -You're a dreamer, you're awkward, you're clumsy. They can see how desperate you are. You've said it yourself. Don't go by that girl tonight. Face it, you may be very sweet but you're not sexy.

Pero la escena que acaba con la imagen de Bogart es en la que Nancy le dispara ante los ojos incrédulos Allan. Así, el mundo imaginado por el protagonista cobra vida propia, de tal forma que el propio sujeto que lo crea pierde el control sobre él, lo que incrementa el efecto cómico que ejerce esta dualidad (vida-ensoñación) sobre el público.

La parodia de Woody Allen, como advertimos previamente, no solo se centra en *Casablanca* y Bogart, aunque los utilice como pretexto; *Play it again, Sam* caricaturiza los mecanismos cinematográficos (música, planos, cámara lenta, entre otros) y el contenido dramático de las películas clásicas románticas. Para ello, los encuentros de Allan con diferentes mujeres juegan un papel fundamental; los resultados antitéticos a aquellos que se

esperan de este tipo de películas consiguen transgredir sus elementos y hacer mofa los mismos. Uno de los mejores ejemplos de ello es la cita que concierne a una adicta al sexo; en su diálogo, la mujer exclusivamente habla de la sexualidad, por lo que Allan no duda en abalanzarse sobre ella. La negativa reacción de la mujer hace preguntarse al protagonista: «How Could I have misread those signs?». De la misma manera, con la llamada que Allan realiza a una antigua conocida, Woody Allen juega con las expectativas del espectador, consiguiendo su sorpresa y la consiguiente risotada:

Do you remember?... I'm stunned! It was years ago... That's right. Short with red hair and glasses... No, that's cleared up... How can I get in touch with her?... Really? She still feels that way? It's been years...When did you last speak with her?... Last week. And she specified that she didn't want you to give me the number?... I see

En segundo lugar, las consecuencias que Allan imagina tras haber tenido la aventura con Linda, aluden a escenas de otras películas de la misma esfera; Dick, marido de Linda, se lanza al mar desesperado ante su situación de adulterio, tal y como ocurre en *A star is Born*; y, en otra suposición de Allan, Dick le ataca en la panadería enajenado por la traición, versión paródica de *Le Coppie* (Gehring, 1999). Incluso, su monólogo interior provocado por culpabilidad de su engaño, es una evidente parodia del que Tom Ewell pronuncia en *Seven years itch*⁶ provocado por el personaje de Marilyn Monroe.

De otro lado, *Play it again, Sam* incluye además de críticas cinematográficas, una sátira a la sociedad de la época de Woody Allen; esto es, «a view of the frustrations of modern society» (Gehring, 1999: 113). Al margen de la evidente preocupación sexual, desde el mismo inicio de la película, encontramos que las pastillas son usadas –principalmente por Allan y Linda– como solución universal para cualquier tipo de dolencia (o incluso no-dolencia). La hipertrofia de esta necesidad deriva en una innegable comicidad que reduce este comportamiento al absurdo. También se advierte una indudable parodización de la angustia existencial; el desasosiego y la

⁶ Traducida al español como *La tentación vive arriba*.

negatividad que caracterizan a parte de una generación se lleva al extremo gracias a la chica que interpreta un cuadro de Jackson Pollock.

Sin embargo, la situación social que más se reitera en esta película es la del hombre de negocios, el llamado *phone man*. Dick será la figura que juegue este papel de hombre ensimismado en la bolsa; durante toda la película, el marido de Linda aparecerá, en cada uno de los espacios en los que se encuentra, dando información sobre el teléfono en el que deben localizarlo. Tanto es así que Linda le sugiere: «There's a phone booth on the corner, shall I get the number? You'll be passing it». Así, el correlativo del personaje de Victor Laszlo en *Casablanca* pasa a ser un marido egoísta cuyo trabajo es invertir grandes cantidades de dinero, nada más lejos del líder de la resistencia checa contra los nazis. Un marido comprensivo, generoso, que prefiere la libertad de su mujer a la suya propia, se transforma y desvirtúa en Dick, quien desecha todo plan romántico y apenas dedica tiempo a su esposa.

Para finalizar este film, Woody Allen supo cerrar con un último golpe cómico la historia de Allan Felix, pues las últimas imágenes no son sino una recreación de aquellas de *Casablanca* que iniciaban esta película. El aeropuerto, el vestuario de Linda o los diálogos son sin duda la interpretación cómica más evidente de uno de los momentos principales de *Casablanca*. Allan no dejará pasar esta oportunidad de suplantar a su idolatrado Bogart e incrustará una de sus frases en su conversación con Linda:

I'm saying it because it's true. We both know you belong to Dick. You're part of his work. If that plane leaves and you don't, you'll regret it. Maybe not today or tomorrow but soon and for the rest of your life.

Sin embargo, el protagonista descubre cuál es la fórmula para lograr el éxito, con las mujeres en particular y con la vida en general, y así informa a la figura de Bogart: «I guess the secret's not being you; it's being me». Y de esta manera, la película finaliza con la imagen de Allan y Bogart alejándose del aeropuerto.

3.3 Conclusiones

Play it again, Sam representa una de las grandes parodias del cine posmoderno. Tal y como Linda Hutcheon (Hutcheon, 2007) afirmaba, gracias a la parodia, el arte –en este caso el cine– es capaz de revisar con una mirada crítica sus propios procedimientos y caricaturizarlos. Una de las herramientas más destacadas en esta obra de Woody Allen es la desvirtuación de un género cinematográfico a partir de la ridiculización de las grandes escenas y figuras de este tipo de películas. Pero, especialmente, gracias a la caracterización de un anti-héroe torpe, débil, extremadamente nervioso y, en muchas ocasiones, alejado de la realidad que le rodea pero con un gran ingenio lingüístico. De otro lado, es interesante advertir cómo esta parodia de Woody Allen ha logrado incluso modificar el texto parodiado; y es que, la tan popular frase «Play it again, Sam» se reconoce como una de las más emblemáticas de *Casablanca*. Ahora bien, esta secuencia no aparece literalmente en los diálogos de este clásico universal y, sin embargo, el alcance de esta parodia ha dado lugar a que se relacione con el personaje de Bogart. En suma, tal y como afirma Gehring (1999: 125), «Like many great artist, Allen's gift is an amalgamation of old traditions and new interpretations».

2. CONCLUSIÓN

Gracias al análisis de las tres obras paródicas seleccionadas, hemos podido advertir los mecanismos principales utilizados por los autores paródicos. A pesar de que los hipotextos son muy diferentes –el drama histórico, las novelas detectivescas y el cine de culto– Muñoz Seca, Eduardo Mendoza y Woody Allen se sirven de unas herramientas de parodización muy similares. De esta manera podemos destacar varios elementos que juegan un papel esencial en el funcionamiento de lo paródico.

Por un lado, en estas obras el reconocimiento del hipotexto es fundamenta para el triunfo de la parodia. Sin embargo, los hipotextos no se presentan de forma inmediata; el lector infiere la presencia del hipotexto en el desarrollo de su lectura y este proceso es el que consigue el efecto

cómico. De otro lado, la hipertrofia y caricaturización de los elementos del hipotexto aparece en cada una de estas obras; los temas, los personajes y, especialmente, el lenguaje se ven desprovistos de la dignidad otorgada en el hipotexto y quedan relegados a la vulgaridad y ridiculización de sus componentes, vistos en la parodia bajo tras el velo de la comicidad. En suma, el juego paródico es capaz de crear una conversación entre el autor y el lector; en ella, las inferencias y distorsiones caricaturescas dan lugar a un efecto cómico que reconoce (otorga un papel sociocultural al texto) y destrona (lo ridiculiza y automatiza) el objeto de parodia.

3. BIBLIOGRAFÍA

3.1 Fuentes primarias

- ÁLVAREZ QUINTERO, S. y J. (1918): *Don Juan, buena persona* [en línea]. <<https://archive.org/details/donjuanbuenapers00alva> > [consulta 21 / 02/ 2014]
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1985): *La vida es sueño*. Madrid, Anaya.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de (2005 [1605-1615]): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg.
- CURTIZ, M. (Director). (1942): *Casablanca* [película]. California, Warner Bros.
- HERBERT, R. (Director). (1972): *Play it again, Sam* [película]. Estados Unidos, Paramount Pictures.
- MUÑOZ SECA, P. (2006 [1988]): *La venganza de don Mendo*. Madrid, Austral.
- MUÑOZ SECA, P. (1986): *La venganza de don Mendo*. Madrid, Cátedra.
- MENDOZA, E. (2008): *El asombroso viaje de Pomponio Flato*. Barcelona, Seix Barral.
- THURBER, J. (2004): *La vida secreta de Walter Mitty*. Barcelona, Acantilado.
- ZORRILLA, J. (1984): *Don Juan Tenorio; Traidor, inconfeso y mártir*. Barcelona, Planeta.

3.2 Fuentes Hemerográficas

ABC, 21 de noviembre de 1918, p. 19

3.3 Bibliografía

- PORTO-BOMPIANI, G.; DE RIQUER, M. (2006): *Diccionario literario Bompiani de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. Barcelona, Hora.
- CARMONA, R. (1991): *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra.
- GEHRING, W. D. (1999): *Parody as a film genre: "never give a saga an even break"*. London, Greenwood Press.
- HUTCHEON, L. (2007): *The politics of postmodernismo*. London, Routledge.
- OLIVA, C. (2004): *Teatro español del siglo XX*. Madrid, Síntesis, D.L.
- OLIVA, C., TORRES MONREAL, F. (2010 [1990]): *Historia básica del arte escénico*. Madrid, Cátedra.