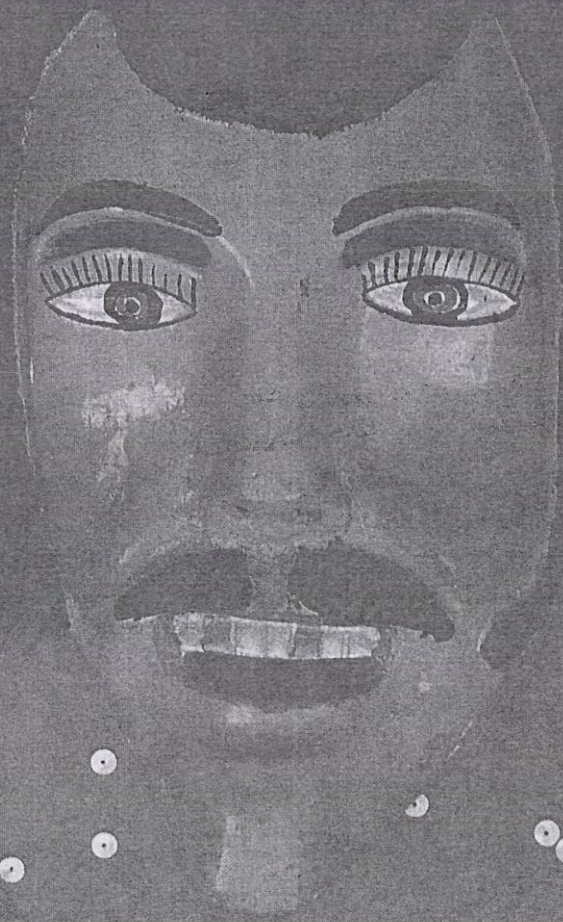




Umberto Eco,  
V. V. Ivanov y Monica Rector

# ¡CARNAVAL!





## LOS MARCOS DE LA "LIBERTAD" CÓMICA

UMBERTO ECO

LA IDEA de carnaval tiene algo que ver con lo cómico. Así, para aclarar la definición de carnaval, sería suficiente proporcionar una definición bien delimitada de lo cómico. Infortunadamente, no contamos con esa definición. Desde la antigüedad hasta Freud o Bergson, todo intento de definir lo cómico parece estorbado por el hecho de que éste es un término "sombrija" (que se refiere, en la jerga de Wittgenstein, a una red de semejanzas familiares) que reúne un molesto conjunto de fenómenos distintos y no del todo homogéneos, tales como humor, comedia, grotesco, parodia, sátira, ingenio, entre otros.

Sin embargo, hay una definición de comedia que parece producir, como efecto lateral, una definición complementaria del carnaval: ésta es la que se presenta en el segundo tomo de la *Poética* de Aristóteles. Sólo hay un pequeño inconveniente: ese libro o se perdió o nunca se escribió; una pérdida irreparable, desde luego. Afortunadamente, lo que Aristóteles pudo haber dicho sobre la comedia puede extrapolarse de dos fuentes: de las observaciones sobre la comedia y la manipulación ingeniosa de la lengua que puede encontrarse *passim* en la *Poética* (tomo I) y en la *Retórica*; y de la tradición griega post-aristotélica y la latina, con sus diversos tratados más o menos anónimos sobre la comedia (por ejemplo, *Tractatus Coislinianus*) que nos permiten especular acerca de un posible tratamiento aristotélico de la comedia.

Siguiendo esta línea de pensamiento (permítaseme considerar mi intento como un ejercicio en el arte peirciano de "suposición aproximada" o abducción) podemos delimitar algunas diferencias básicas entre la tragedia y la comedia.

El efecto trágico se realiza cuando: i) hay la violación de una regla (sea un código, un marco social, una ley, un

conjunto de premisas sociales) que *ii*) es cometida por alguien con quien podemos simpatizar, dado que es un personaje de noble condición, no tan malo para ser repulsivo, no tan bueno para escapar a la identificación, y *iii*) reconocemos que la regla ha sido transgredida porque o bien la consideramos aún válida ("No matarás a tu padre") o, por lo menos, suficientemente justificada por el contexto (en la Biblia: "No olvidarás las órdenes de Dios"); frente a tal violación, *iv*) estamos de acuerdo en que fue mala, *v*) sufrimos con el héroe porque comprendemos, de alguna manera compartimos su remordimiento y participamos en su propia expectativa del castigo posible o necesario (compasión y temor) y *vi*) nos sentimos tranquilos cuando nos damos cuenta de que el pecador ha sido adecuadamente castigado y que de alguna manera ha aceptado su castigo (disfrutamos en el acto de la reafirmación del poder de la regla).

Por otra parte, el efecto cómico se realiza cuando: *i*) hay la violación de una regla (preferible, pero no necesariamente, una menor, como una regla de etiqueta); *ii*) la violación es cometida por alguien con quien no simpatizamos porque es un personaje innoble, inferior y repulsivo (animalesco); *iii*) por lo tanto, nos sentimos superiores a su mala conducta y a su pena por haber transgredido la regla; *iv*) sin embargo, al reconocer que se ha roto una regla, no nos sentimos preocupados; al contrario, de alguna manera damos la bienvenida a la violación; podría decirse que nos sentimos vengados por el personaje cómico que ha desafiado el poder represivo de la regla (lo cual no implica riesgo para nosotros, ya que sólo cometemos la violación indirectamente); *v*) nuestro placer es mixto porque disfrutamos no sólo la violación de la regla, sino la desgracia de un individuo animalesco; *vi*) al mismo tiempo, no estamos preocupados por la defensa de la regla ni nos sentimos obligados a compadecer a un ser tan inferior. Lo cómico siempre es racista: sólo los otros, los Bárbaros, deben pagar.

Esta definición de lo cómico nos lleva a la idea del carnaval. ¿Cómo logramos encontrar situaciones en que no nos preocupan las reglas? Naturalmente (como lo demues-

tra toda una tradición etnológica y artística), al establecer un mundo al revés (*monde renversé*) en el que los peces vuelan y los pájaros nadan, en el que zorros y conejos persiguen a los cazadores, los obispos se comportan enloquecidamente y los tontos son coronados. En ese momento nos sentimos *libres*, en primer lugar por razones sádicas (lo cómico es lo diabólico, como nos recordó Baudelaire) y, en segundo lugar, porque nos liberamos del temor impuesto por la existencia de la regla (lo cual produce ansiedad). El placer cómico significa disfrutar del asesinato del padre, siempre y cuando otros, menos humanos que nosotros, cometan el crimen.

Por esta razón resulta tan importante la animalización del héroe cómico. El héroe trágico no puede ser un animal (cuando mucho, puede ser un animal antropomorfo, como Bambi, de Walt Disney). Incluso hemos derramado lágrimas por Blanca Nieves envenenada por una manzana; no lloramos por los siete enanos que lloran por su Princesa; al contrario, nos sentimos aliviados de nuestra pena por el destino de Blanca Nieves precisamente debido al dolor risible de los enanos. Nuestra tensión por la tragedia queda mitigada por la ridiculización del predominio del dolor a través de la ridiculización de los hombrecitos zomorfos. Ellos son la máscara a través de la cual pasamos hacia la risa la dificultad de vivir.

Ahora puede comprenderse en qué sentido se relaciona el carnaval con la comedia. Al asumir una máscara, todos pueden comportarse como los personajes animalescos de la comedia. Podemos cometer cualquier pecado y permanecer inocentes: y, de hecho, somos inocentes, dado que nos reímos (lo cual significa: nosotros no tenemos nada que ver con *eso*). Pero ahora, siguiendo a Bakhtin, podemos dar un pasito (?) más. El carnaval es el teatro natural en que animales y seres animalescos toman el poder y se convierten en los dirigentes. En el carnaval, hasta los reyes se comportan como el pueblo. La conducta cómica, antes objeto de un juicio de superioridad de nuestra parte, se convierte, en este caso, en nuestra propia regla. El mundo al revés se convierte en la norma. El carnaval es la revolución (o la revolución es carnaval): se decapita a los

reyes (es decir, se les rebaja, se les hace inferiores) y se corona a la multitud.

Esta teoría de la transgresión ha tenido muchas oportunidades para ser popular hoy en día, incluso entre los pocos afortunados. Suena muy aristocrático. Sólo hay una sospecha que contamina nuestro entusiasmo: desgraciadamente, la teoría es falsa.

Si fuese cierta, sería imposible explicar por qué el poder (cualquier poder político y social a lo largo de siglos) ha utilizado a *circenses* para calmar a las multitudes; por qué las dictaduras más represivas han censurado siempre las parodias y las sátiras, pero no las payasadas; por qué el humor es sospechoso pero el circo es inocente; por qué hoy en día los medios masivos de comunicación, que sin duda son instrumentos de control social (aun cuando no dependen de un argumento explícito) se basan principalmente en lo chistoso, en lo ridículo, o sea, en la carnavalesización continua de la vida. Para apoyar el universo de los negocios, no hay mejor negocio que el espectáculo.\*

Por lo tanto, hay algo que está mal con esta teoría de la carnavalesización cósmica como la liberación global. Hay un truco diabólico en apelar al gran carnaval cósmico-cómico.

Bakhtin tenía razón cuando veía esa manifestación como un impulso profundo hacia la liberación y la subversión en el carnaval medieval. La ideología hiperbakhtiniana del carnaval como una liberación *real*, sin embargo, puede estar equivocada.

Para comprender mejor este punto, deberíamos considerar la oposición entre lo "trágico" y lo "cómico" desde otro punto de vista. De acuerdo con la opinión común, parece que la tragedia y el drama son más "universales" que lo cómico. En otras palabras, parece que todos deberían simpatizar con los sufrimientos de Edipo, mientras que es muy difícil reírse de las desgracias de los héroes cómicos de la comedia griega. Sentimos piedad y terror por el destino del Sócrates de Platón, esperando que el veneno definitivamente haya realizado su acción letal, pero

\* Frase acuñada: *there is no business like show business.* [T.]

no estamos seguros de por qué habríamos de reírnos del Sócrates de Aristófanes. Estamos absolutamente impermeables a la comedia no occidental, mientras que somos capaces de entender las tragedias orientales (comprendemos que hay algo trágico o dramático en la historia de *Rashomon*, pero no entendemos realmente la razón de por qué o cuándo los japoneses o los chinos se ríen, a menos que tengamos cierta información etnográfica). Por lo tanto, lo trágico parece tratar con problemas "eternos" (vida y muerte, amor y odio), mientras que la comedia parece estar más estrechamente ligada a costumbres sociales específicas.

Sin embargo, esto se debe a un caso curioso de *ilusión óptica* textual. De hecho, ¿por qué habría de implicarse un espectador moderno con la historia de Orestes, quien está *obligado* (según la tradición trágica) a matar a su propia madre? Sin forzarse a pensar en la situación embarazosa de que un miembro de una sociedad poliándrica lea *Madame Bovary* (y se pregunte por qué esta mujer tenía tantos problemas al tener a más de un hombre), es suficiente pensar en un lector sofisticado que pertenece a nuestra propia sociedad occidental permisiva. ¿Debería un lector del *Playboy* preocuparse por los sufrimientos de Clarissa, quien está obsesionada con el remordimiento por haber aceptado el cortejo de Lovelace? ¿Por qué sentimos compasión (piedad y temor) por personajes ligados a reglas sociales y religiosas que ya no son las nuestras?

De hecho, todo texto trágico o dramático no sólo cuenta la historia de la violación de una regla sino que reafirma la regla. *Madame Bovary* es ante todo un argumento largo y apasionado contra el adulterio o, por lo menos, acerca de la imposibilidad del adulterio en la sociedad burguesa del siglo XIX. En la tragedia griega, una de las tareas principales del coro es precisamente describir e imponer el dominio de la regla que el héroe está a punto de romper. *Muerte en Venecia* de Thomas Mann es, en primer lugar, una lección convincente sobre la imposibilidad social y moral de que un hombre intelectual mayor se enamore de un adolescente de su propio sexo. Sólo después de reforzar la regla, nos informa el texto trágico de la

transgresión del héroe y hasta qué punto no podía evitar esa transgresión. En cierta forma, un texto trágico (o dramático) es siempre una lección en antropología cultural; hace que aun los lectores futuros tomen conciencia de una regla, aunque esa regla previamente hubiese sido ajena a su sensibilidad cultural. Y sólo después de haber introyectado la regla, puede el lector sentir compasión por el héroe que la ha violado.

Puede haber una descripción trágica de un caníbal, perteneciente a una sociedad de caníbales, que se niegue a rendir homenaje a las costumbres de su propia comunidad (por lo que sufre el castigo necesario y fatal) sólo si el texto trágico ha proporcionado una descripción convincente del poder y el dominio de esa regla. De otra manera, la historia parecería caprichosa o francamente ridícula (por ejemplo, las vicisitudes cómicas de un caníbal dispéptico o vegetariano incapaz de cumplir con su deber social...).

En términos de semiótica textual (véase Eco, 1979), debería decirse que los textos trágicos (y dramáticos) ante todo deben establecer los *marcos* tanto común como intertextual cuya violación ha producido la situación considerada trágica.

Por el contrario, en la comedia (entendida de acuerdo con nuestra definición pseudoaristotélica), el marco transgredido debe estar *presupuesto* pero nunca *explícito*.

Lo que sucede en la comedia también sucede, de acuerdo con las reglas de la retórica, en la ironía: la ironía afirma lo contrario de lo que se considera que es el caso, y sólo es efectivo si el caso no está explícitamente afirmado. Ironía significa decir " $\sim p$ " cuando en realidad " $p$ " es el caso. Pero si uno afirma " $\sim p$ " e inmediatamente después le informa al interlocutor que "de hecho, ya sabes, el caso es  $p$ ", se destruye el efecto irónico.

Consideremos un ejemplo típico de una comedia bufonesca: durante una cena formal alguien avienta un pastel de crema a la cara de otra persona. Para reconocer la situación como cómica, se debe saber que *i*) tal comportamiento *suele* estar prohibido por los buenos modales y *ii*) la comida *suele* comerse y no desperdiciarse en *dádivas*

irracionales. Además, para aumentar el efecto cómico, se da la animalización del rostro humano cubierto de crema. Pero nadie se reiría de un rostro humano cubierto de jabón en una peluquería (la animalización está permitida por el marco), ni se reiría uno de un rostro humano cubierto de mostaza (el consumo de la crema —más cara— *transgrede más* el marco).

Hace años, la revista *Mad* publicó una serie de tiras cómicas llamadas "Las películas que nos gustaría ver", en las que, por ejemplo, una pandilla de delincuentes amarraba a una muchacha hermosa a las vías del tren. Luego, en escenas alternadas, se da la situación acostumbrada: el tren se acerca y los buenos llegan galopando a toda velocidad para salvar a la bella. Al final gana el tren y arrolla a la muchacha. Para disfrutar de este embrollo, uno debe conocer las *reglas del género* antecedente (a saber, la película de vaqueros), cuya violación produce el placer cómico. Pero la regla debe estar *presupuesta* y dada por hecho.

Muchas situaciones cómicas pueden producirse si se transgreden las máximas conversacionales de Grice, siempre y cuando no haya razón para presuponer una implicación u otro uso retórico. La máxima de cantidad puede violarse cómicamente en un diálogo como el siguiente:

A: ¿Sabes qué hora es?

B: Sí, lo sé.

La máxima de calidad (no digas lo que no sabes si tiene fundamento) puede violarse cómicamente de la siguiente manera:

A: ¡Odio a este filósofo! Está tan confundido y escribe tan mal. ¡Afortunadamente nunca he leído ni una palabra de lo que ha escrito! (Comunicación personal de uno de mis profesores universitarios, 1953.)

De la misma manera, uno puede violar cómicamente las máximas de modo y de relación, y no es muy difícil encontrar ejemplos adecuados. Lo que es obligatorio para producir un efecto cómico es la prohibición de hacer ex-

plícita la norma. Debe estar presupuesta tanto por el emisor como por el público. Si el hablante la explicita es un tonto o es torpe; si el público no la conoce, no hay efecto cómico.

Todo esto explica fácilmente por qué lo trágico parece ser más "universal" que lo cómico. El efecto de *ilusión óptica* se debe al hecho de que en el primer caso la regla se delimita explícitamente, mientras que en el segundo sólo se presupone. Pero tal principio textual también explica por qué la llamada "liberación" cómica o carnavalesca parecía tan sospechosa. Para disfrutar el carnaval, se requiere que se parodien las reglas y los rituales, y que estas reglas y rituales sean reconocidos y respetados. Se debe saber hasta qué grado están prohibidos ciertos comportamientos y se debe sentir el dominio de la norma prohibitiva para apreciar su transgresión. Sin una ley válida que se pueda romper, es imposible el carnaval. Durante la Edad Media, los contrarrituales como la Misa del Asno o la coronación del Tonto se disfrutaban precisamente porque, durante el resto del año, la Sagrada Misa y la coronación del verdadero Rey eran actividades religiosas y respetables. La *Coena Cypriani* citada por Bakhtin, una representación burlesca basada en la subversión de situaciones temáticas de las Escrituras, era disfrutada como una transgresión cómica sólo por la gente que tomaba en serio las Escrituras durante el resto del año. Para un lector moderno, la *Coena Cypriani* es sólo una aburrida serie de situaciones insignificantes, y aunque se reconoce la parodia, no se considera provocativa. Así pues, los prerequisites de un "buen" carnaval son: i) la ley debe estar tan penetrante y profundamente introyectada que esté abrumadoramente presente en el momento de su violación (esto explica por qué la comedia "bárbara" casi no es comprensible); ii) el momento de la carnavalización debe ser muy breve y debe permitirse sólo una vez al año (*semel in anno licet insanire*); un carnaval eterno no funciona: todo un año de observancia ritual es necesario para que se goce la transgresión.

El carnaval puede existir sólo como una transgresión *autorizada* (lo que, de hecho, representa un caso patente de

*contradictio in adjecto* o de una feliz *doble liga* capaz de curar en lugar de producir la neurosis). Si bien el carnaval antiguo religioso estaba limitado en el tiempo, el carnaval moderno multitudinario está limitado en el espacio: está reservado a ciertos lugares, ciertas calles, o enmarcado en la pantalla de la televisión.

En este sentido, la comedia y el carnaval no son *instancias* de transgresiones reales: al contrario, representan claros ejemplos del reforzamiento de la ley. Nos recuerdan la existencia de la regla.

La carnavalización puede desempeñar el papel de una revolución (Rabelais o Joyce) cuando aparece inesperadamente, frustrando expectativas sociales. Pero por una parte produce su propio manierismo (es reabsorbido por la sociedad) y, por la otra, es aceptable cuando se lleva a cabo dentro de los límites de una situación de laboratorio (literatura, escenario, pantalla...). Cuando repentinamente ocurre una carnavalización inesperada y no autorizada en la vida cotidiana "real", se interpreta como una revolución (confrontaciones en universidades, motines en ghettos, apagones, a veces revoluciones "verdaderamente" históricas). Pero incluso las revoluciones producen su propia restauración (reglas revolucionarias, otra *contradictio in adjecto*) con el fin de instalar su nuevo modelo social. De lo contrario, no serían revoluciones efectivas, sino sólo motines, rebeliones o disturbios sociales transitorios.

No hay una connotación ni positiva ni negativa en este cuadro que describe mecanismos sociales. La madurez consiste en reconocerlos.

En un mundo dominado por poderes diabólicos, en un mundo de transgresión continua, ya nada es cómico o carnavalesco, ya nada puede convertirse en objeto de parodia, más que la transgresión en sí (*véase Animal House*: pero finalmente Blutsarsky se hace senador de los Estados Unidos).

En este momento, debería concluirse que lo cómico sólo es un instrumento de control social y que nunca podrá ser una forma de crítica social. Pero comencé diciendo que "cómico" es un término sombrilla que abarca fenómenos dispares. Lo cómico que hemos presentado hasta ahora es

la comedia antigua, realizada en la forma de festivales campesinos; era la representación (en teatro) y la autoexpresión (en carnaval) de las clases más bajas y de sociedades "marginales". El mundo al revés fue representado en miniaturas medievales sólo en los márgenes de manuscritos: *marginalia*. Las clases más altas (a través de sus poetas) presentaban a los campesinos como animales (en comedias); luego permitían que esos mismos campesinos se expresaran "libremente" (en el carnaval) exactamente igual a como eran presentados en el teatro. Las culturas populares siempre están determinadas por las culturas cultivadas.

Hay otros tipos de lo cómico. Aristóteles, por ejemplo, habla en la *Retórica* de lo cómico verbal, del ingenio, de elaborados juegos de palabras que parecen tener mayor poder crítico.

Desde la época del romanticismo, muchos teóricos han hablado de una actitud, definida como ironía o bien como humor, en que la relación entre la regla y la violación está equilibrada de manera diferente.

En su ensayo sobre el humor, Luigi Pirandello decía que si lo cómico es la percepción de lo opuesto, el humor es el "sentimiento" de lo opuesto. Un caso de lo cómico es una vieja decrepita que se unta la cara con maquillaje y viste como una jovencita; ante tal escena, uno advierte que esta mujer es lo opuesto de lo que debería ser una vieja respetable. En un caso de humor, uno comprende por qué la vieja se enmascara: para recuperar su juventud perdida. El personaje sigue siendo animalesco, pero de alguna manera uno simpatiza con él. Uno se encuentra a medio camino entre la tragedia y la comedia. Esto sucede porque el humor intenta restablecer y reafirmar el marco roto. No funciona para que aceptemos ese sistema de valores, pero por lo menos nos obliga a reconocer su existencia. La risa, mezclada con piedad, sin miedo, se convierte en una *sonrisa*. Aún hay un sentido de superioridad, pero con un matiz de ternura. En la comedia nos reímos del personaje. En el humor sonreímos, debido a la contradicción entre el personaje y el marco con el que no puede cumplir el personaje. Pero ya no

estamos seguros de que es el personaje quien está equivocado. Don Quijote, incapaz de comprender que su ideal caballeresco está fuera de época, es un tonto, pero su tontería también se debe a la falsedad de su ideal. No está rompiendo una regla que quisiéramos indirectamente que él destruyera: no estamos presuponiendo ciegamente la regla que redescubrimos ni la juzgamos en la medida en que Don Quijote cae en su trampa. Al leer a Cervantes, no quedamos subyugados por el dominio de una ley redescubierta o "eterna", y tampoco suponemos una ley que se aplica a nosotros. Sencillamente criticamos junto con Cervantes un conjunto de marcos culturales e intertextuales. Así, la realización del humor funciona como una forma de crítica social. El humor siempre es, si no metalingüístico, sí metasemiótico: a través del lenguaje verbal o algún otro sistema de signos, pone en duda otros códigos culturales. Si hay una posibilidad de transgresión, está más bien en el humor que en lo cómico.

Hablando semióticamente, si lo cómico (en un texto) se da en el nivel de fábula o de estructuras narrativas, el humor funciona en los intersticios entre la estructura narrativa y la discursiva. El intento del héroe de cumplir con el marco o de violarlo se desarrolla en la fábula, mientras que la intervención del autor, quien explicita la regla presupuesta, pertenece a la actividad discursiva y representa una serie metasemiótica de afirmaciones acerca de los antecedentes culturales de la fábula.

El humor no pretende, como el carnaval, llevarnos más allá de nuestros propios límites. Nos da la sensación, o más bien el diseño de la estructura de nuestros propios límites. Nunca está fuera de los límites, sino que mina los límites desde dentro. No busca una libertad imposible, pero es un verdadero movimiento de libertad. El humor no nos promete liberación: al contrario, nos advierte la imposibilidad de una liberación global, recordándonos la presencia de una ley que ya no hay razón para obedecer. Al hacerlo, mina la ley. Nos hace sentir la molestia de vivir bajo una ley, cualquier ley.

El negocio del espectáculo con muy poca frecuencia muestra un humor real. Con más frecuencia vende el car-



naval. Cuando aparece una pieza de humor verdadero, el espectáculo se convierte en vanguardia: un juego filosófico supremo. <sup>como</sup> [Sonreímos porque nos sentimos tristes de haber descubierto, aunque sólo por un momento, la verdad. <sup>pero</sup> Pero en ese momento nos hemos hecho demasiado sabios para creerla. Nos sentimos tranquilos y calmados, un poco enojados, con un matiz de amargura en la mente. <sup>como</sup> [El humor es un carnaval *frío*.]

## REFERENCIAS

Eco, Umberto (1979), *The Role of the Reader*, Bloomington: Indiana University Press.

Umberto Eco (n. 1932) es profesor de semiótica en la Universidad de Bologna, vicepresidente de la IASS y editor de *VS*. Su interés principal de investigación está en los estudios semióticos. Entre sus publicaciones más importantes están: *Tratado de semiótica general* (1976; México, 1978), *El papel del lector* (1979) y *El nombre de la rosa* (1983; México, 1980).

