

UMBERTO ECO

LA ESTRATEGIA DE LA ILUSIÓN

Traducción de Edgardo Oviedo

(Los números entre corchetes corresponden a la edición impresa. Las páginas en blanco han sido eliminadas)

Editorial Lumen

Título original: Semiología cotidiana

Publicado por Editorial Lumen, S.A.

Ramon Miquel i Planas, 10 - 08034 Barcelona.

*Reservados los derechos de edición
en lengua castellana para todo el mundo.*

Tercera edición: 1999

© *Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A.*

Dalla periferia del l'imperio (1977),

Il costume di casa (1973),

7 anni de desiderio (1983)

Depósito Legal: B. 6.530-1999 ISBN: 84-264-1164-9

Printed in Spain

ÍNDICE

PREFACIO.....	4
I VIAJE A LA HIPERREALIDAD	6
II HACIA UNA NUEVA EDAD MEDIA.....	37
III LOS DIOSES DEL SUBSUELO	49
IV CRÓNICAS DE LA ALDEA GLOBAL.....	77
V LEER LAS COSAS	116
VI DE CONSOLATIONE PHILOSOPHIAE	139
ÍNDICE	169

LO CÓMICO Y LA REGLA

De todas las preguntas que constituyen el panorama problemático de lo cómico, me limitaré aquí a una sola, por razones de tiempo, y daré por descontadas las demás. Puede ser que la pregunta esté mal formulada y que, en definitiva, pueda rehusarse propiamente en tanto que pregunta. Lo cual no quita que constituya por sí misma un *endoxon* que hay que tener en cuenta. Por burda que sea, contiene algún germen de verdad problemática.

Se dice que lo trágico (y lo dramático) son *universales*. A muchos siglos de distancia, sufrimos aún con las vicisitudes de Edipo y de Orestes y, aunque sin compartir la ideología de Homais, sigue conmoviéndonos la tragedia de Emma Bovary. En cambio, lo cómico parece ligado al tiempo, a la sociedad, a la antropología cultural. Comprendemos el drama del protagonista de *Rashomon*, pero no entendemos cuándo y por qué ríen los japoneses. Cuesta su trabajo encontrar cómico a Aristófanes, y hace falta más cultura para reír con Rabelais que para llorar con la muerte de Orlando paladín.

Puede objetarse, es cierto, que existe un cómico «universal»: la tarta estrellada en la cara, la caída en el barro del Miles Gloriosus, las noches en blanco de los maridos rechazados de Lisístrata. Pero en este punto podría decirse que lo trágico que perdura no es sólo lo trágico universal (la madre que pierde al hijo, la muerte del amado o de la amada), sino también lo trágico más particular. Aun sin saber de qué se le acusa, el Sócrates que se extingue lentamente de los pies hacia el corazón nos hace estremecer, mientras que sin una licenciatura en letras clásicas no sabemos exactamente por qué el Sócrates de Aristófanes deba hacernos reír.

La diferencia también se da al considerar obras contemporáneas: todo el mundo se estremece viendo *Apocalypse Now*, cualquiera que sea su nacionalidad y su nivel cultural; mientras que para Woody Allen hay que ser bastante culto. Danny Kaye no siempre hacía reír; Cantinflas, el ídolo de las plateas mexicanas de los años cincuenta, nos ha dejado indiferentes; los cómicos de la televisión norteamericana son inexportables (¿quién ha oído hablar de Sid Caesar?, ¿ha tenido éxito entre nosotros Lenny Bruce?), como también, por otra parte, son inexportables a muchos países Alberto Sordi o Totó.

Por lo tanto, no basta con decir, reconstruyendo parte del Aristóteles perdido, que en la tragedia asistimos a la caída de un personaje de condición noble, ni demasiado bueno ni demasiado malo, con el que se puede simpatizar, ante cuya violación de la regla moral o religiosa experimentamos piedad por su destino y terror por la pena que le alcanzará y que podría alcanzarnos también a nosotros, de tal modo que al final su castigo sea la purificación de su pecado y también de nuestras tentaciones; como tampoco basta con decir que en lo cómico nos hallamos ante la violación de una regla por un personaje inferior, de carácter animalesco, frente al cual experimentamos un sentimiento de superioridad que nos impide identificarnos con su caída, que, de todos modos, no nos conmueve pues su desenlace será incruento.

Tampoco podemos contentarnos con la reflexión de que, ante la violación de la regla por parte de un personaje tan distinto a nosotros, no sólo experimentamos la seguridad de nuestra propia impunidad, sino también el gusto de la transgresión por persona interpuesta: el personaje paga por nosotros y así podemos gozar por procuración de la transgresión de una regla que, en el fondo, deseábamos violar, pero sin correr ningún riesgo. Todos estos aspectos funcionan indudablemente en lo cómico, pero, si fueran éstos los únicos aspectos, no podríamos explicarnos por qué se verifica esa diferencia de universalidad entre los dos géneros rivales.

El problema, por tanto, no reside (solamente) en la transgresión de la regla y en el carácter inferior del personaje cómico, sino en la pregunta siguiente: ¿Cuál es nuestro conocimiento de la regla violada?

Eliminemos el primer malentendido: que en lo trágico la regla es universal, por lo cual la violación nos conmueve, mientras que en lo cómico la regla es particular, local (limitada

a un período determinado, a una altura específica). Esto explicaría ciertamente la diferencia de universalidad: un acto de canibalismo sería trágico, mientras que sería cómico un chino caníbal comiéndose a un semejante con palillos en vez de con cuchillo y tenedor (por supuesto, sería cómico para nosotros, no para los chinos, que encontrarían el hecho bastante trágico).

En realidad, las reglas violadas en lo trágico son necesariamente universales. Es universal, dicen, el horror por el incesto, pero no es universal el deber que tendría Orestes de matar a su propia madre. Y deberíamos preguntarnos por qué hoy, en una época de gran per- [280] misividad moral, tenemos que encontrar trágica la situación de madame Bovary. No lo sería en una sociedad poliándrica, ni tampoco en Nueva York; que la buena señora se conceda sus caprichos extra-conyugales y además que no se lamente demasiado. Esta provinciana demasiado arrepentida hoy debería hacernos reír por lo menos tanto como el personaje chejoviano de *Es peligroso exagerar*, quien, tras salpicar de saliva a un personaje importante al estornudar durante una función teatral, sigue después reiterando sus excusas más allá del límite de lo razonable.

El hecho es que es típico de lo trágico, antes, durante y después de la representación de la violación de la regla, demorarse largamente en la naturaleza de la regla. En la tragedia es el propio coro el que nos ofrece la representación de las disposiciones sociales (es decir, de los códigos) en cuya violación consiste lo trágico. La función del coro es precisamente explicarnos a cada paso cuál es la Ley: sólo así se comprende la violación y sus fatales consecuencias. *Madame Bovary* es una obra que ante todo nos explica cuán condenable es el adulterio, o, por lo menos, cuán condenable era para los contemporáneos de la protagonista. Y *El ángel azul* nos dice ante todo que un profesor de edad madura *no debe* degradarse con una bailarina; y *Muerte en Venecia* nos dice ante todo que un profesor de edad madura *no debe* enamorarse de un muchachito.

El segundo paso (no cronológico, aunque sí lógico) será decir por qué estos personajes no podían evitar sucumbir. Pero al decirlo se reitera la regla (sea como afirmación en términos de valor ético, sea como reconocimiento de una obligación social).

Lo trágico justifica la violación (en términos de destino, pasión u otro concepto) pero no elimina la regla. Por esto es universal: explica *siempre* por qué el acto trágico debe infundir temor y piedad. Lo que equivale a decir que toda obra trágica es también una lección de antropología cultural, y nos permite identificarnos con una regla que quizá no es la nuestra.

Puede ser trágica la situación de un miembro de una comunidad antropófaga que se niega al rito caníbal: pero será trágica en la medida en que el relato nos convenza de la majestad y del peso del deber de antropofagia. Una historia que nos relate las vicisitudes de un antropófago dispéptico y vegetariano a quien no le gusta la carne humana, sin que nos explique de manera extensa y convincente lo noble y justa que es la antropofagia, será tan sólo una historia cómica.

La contraprueba de estas proposiciones teóricas consistiría en de- [281] mostrar que las obras cómicas dan la regla por descontada y no se preocupan por reiterarla. Esto es, en efecto, lo que creo y sugiero que se verifique. Traducida en términos de semiótica textual, la hipótesis sería formulable en estos términos: existe un artificio retórico, que concierne a las figuras del pensamiento, por el cual dada una disposición social o intertextual ya conocida por la audiencia, muestra su variación sin por ello hacerla discursivamente explícita.

Que silenciar la normalidad violada es típico de las figuras del pensamiento, aparece evidente en la ironía, que siendo aseveración de lo contrario (¿de qué?, de lo que es o de lo que socialmente se cree), muere cuando lo contrario de lo contrario se hace explícito. La aseveración de lo contrario debe ser, a lo sumo, sugerida por la *pronunciato*: pero ¡ay! si se comenta la ironía, si se afirma «no-a», recordando «al contrario de a». Que el caso sea el contrario de *a* todos deben saberlo, pero nadie debe decirlo.

¿Cuáles son las disposiciones que lo cómico viola sin que deba reiterarlas? Ante todo, las comunes, es decir, las reglas pragmáticas de interacción simbólica, que el cuerpo social debe considerar como dadas. La tarta arrojada a la cara hace reír porque se presupone que, en una fiesta, los pasteles se comen y no se estrellan en la cara de los demás. Hay que saber que un besamanos consiste en rozar con los labios la mano de la dama, para que sea cómica la situación en la que alguien se apodera de una gélida manita y la empapa golosamente de húmedos y ruidosos besos (o suba de la mano a la muñeca y de ahí al brazo; situación no cómica y quizás trágica en una relación erótica, en un acto de violencia carnal).

Veamos las reglas de conversación de Grice. Es inútil decir, como hacen los últimos crocianos, que en la interacción cotidiana las violamos continuamente. No es cierto, las observamos, o bien las tomamos por buenas a fin de que adquieran sabor, sobre el fondo de su existencia desatendida, la implicación conversacional, la figura retórica, la licencia artística. Justamente porque las reglas, aunque sea inconscientemente, son aceptadas, su violación sin razón se vuelve cómica.

Máxima de la cantidad: haz que tu contribución sea tan informativa como lo requiera la situación de intercambio. Situación cómica: «Perdone, ¿sabe usted la hora?». «Sí.»

Máximas de la calidad: a) no decir lo que se crea que es falso. Situación cómica: «¡Dios mío, te lo ruego, dame una prueba de tu inexistencia!»; b) No decir nada de lo cual no se tenga pruebas adecuadas. Situación cómica: «El pensamiento de Maritain me resulta [282] tan inaceptable como irritante. ¡Menos mal que no he leído ninguno de sus libros!» (afirmación de uno de mis profesores de universidad, *Personal communication*, febrero de 1953).

Máxima de la relación: Sé pertinente. Situación cómica: «¿Sabes conducir una lancha?» «¡Por supuesto! ¡Hice la mili en los Alpes!» (Totó).

Máximas de la manera: Evita las expresiones oscuras y ambiguas, sé breve y evita prolijidades inútiles, sé ordenado. No creo necesario sugerir salidas cómicas respecto a la violación de estas normas, con frecuencia involuntarias. Naturalmente, insisto, este requisito no es suficiente. Se pueden violar ciertas máximas conversacionales con resultados normales (implicación), con resultados trágicos (representación de inadaptación social) y también con resultados poéticos. Se requieren otros requisitos, por lo que remito a las otras tipologías del efecto cómico. En lo que quiero insistir es que en los casos antes citados hay efecto cómico (*coeteris paribus*) si la regla no es recordada, sino presupuesta implícitamente.

Lo mismo ocurre con la violación de las disposiciones intertextuales. Hace algunos años la revista *Mad* se había especializado en unas pequeñas escenas que titulaba «Las películas que nos gustaría ver». En ellas presentaba, por ejemplo, a una banda de forajidos del Oeste que ataban a una joven a las vías del ferrocarril, en la pradera. Encuadres sucesivos, con montaje a lo Griffith, el tren que se aproximaba, la muchacha llorando, la cabalgada de los buenos que llegaban en su auxilio, aceleración progresiva de los encuadres alternados y, por último, el tren que trituraba a la muchacha. Variaciones: El sheriff que se apresta para el duelo final según todas las reglas del western, y al final es muerto por el malo; el espadachín que penetra en el castillo donde el malvado tiene prisionera a la bella, atraviesa el salón colgándose de cortinaje y arañas, se empeña con el malvado en un duelo espectacular y al final es atravesado de parte a parte. En todos estos casos, para gozar de la violación, es preciso que las reglas del género estén ya presupuestas y se consideren inviolables.

Si esto es verdad, y creo que la hipótesis difícilmente puede ser falsa, deberían cambiarse las metafísicas de lo cómico, incluida la metafísica o la metaantropología bajtiniana de la carnavalización. Lo cómico parece popular, liberador, subversivo porque concede licencia para violar la regla. Pero la concede precisamente a quien tiene interiorizada esta regla hasta el punto de considerarla inviolable. La regla violada por lo

cómico es de tal manera reconocida que no es [283] preciso repetirla. Por esto el carnaval sólo puede acontecer una vez al año. Es preciso un año de observancia ritual para que la violación de los preceptos rituales pueda ser gozada (*semel —exactamente— in anno*).

No hay carnaval posible en un régimen de absoluta permisividad y de completa anomia, puesto que nadie recordaría qué es lo que se pone (entre paréntesis) en cuestión. Lo cómico carnavalesco, el momento de la transgresión, sólo puede darse si existe un fondo de observancia indiscutible. En este sentido lo cómico no sería del todo liberador, ya que, para poderse manifestar como liberación, requeriría (antes y después de su aparición) el triunfo de la observancia. Y esto explicaría por qué el universo de los mass-media es al mismo tiempo un universo de control y regulación del consenso y un universo fundado en el comercio y consumo de esquemas cómicos. Se permite reír justamente porque antes y después de la risa es seguro que se llorará. Lo cómico no tiene necesidad de reiterar la regla porque está seguro de que es conocida, aceptada e indiscutida y de que aún lo será más después de que la licencia cómica haya permitido —dentro de un determinado espacio y por máscara interpuesta— jugar a violarla.

«Cómico» es sin embargo un término paraguas, como «juego». Hay que preguntarse aún si no se podría encontrar entre las diversas subespecies de este género tan ambiguo una forma de actividad que jugara de manera diferente con las reglas, de modo que permitiera incluso ejercicios en los intersticios de lo trágico —jugando con la sorpresa y rehuendo este oscuro comercio con el código—, que condenara en bloque a lo cómico a ser la mejor de las salvaguardias y de las celebraciones del propio código.

Creo que podríamos descubrir esta categoría en lo que Pirandello oponía o articulaba respecto a lo cómico llamándolo humorismo.

Mientras que lo cómico es la percepción de lo opuesto, el humorismo es su sentimiento. No discutiremos aquí la terminología, todavía crociana. Si es un ejemplo de lo cómico una vieja decadente que se acicala como una jovencita, el humorismo obligaría a preguntarse también por qué la vieja actúa así.

En este movimiento no me siento superior y distanciado respecto al personaje animalesco que actúa contra las buenas reglas, sino que empiezo a identificarme con él, padezco su drama y mi carcajada se transforma en sonrisa. Otro ejemplo propuesto por Pirandello es el de don Quijote opuesto al Astolfo de Ariosto. Astolfo, que llega a la Luna a caballo de un fabuloso hipogrifo y que al caer la [284] noche busca un albergue como un viajante de comercio, es cómico. No así don Quijote, pues advertimos que su lucha con los molinos de viento reproduce la ilusión de Cervantes que se batió, perdió un brazo y sufrió cautiverio por una gloria ilusoria.

Diría más: es humorística la ilusión de don Quijote, que sabe, o debería saber, como sabe el lector, que los sueños que persigue están para siempre relegados a los mundos imaginarios de una literatura caballeresca pasada de moda. Pero he aquí que, en este punto, la hipótesis pirandelliana choca con la nuestra. No es casual que el *Quijote* comience en una biblioteca. La obra de Cervantes da por sabidas las disposiciones intertextuales sobre las que se modelan, aunque arruinando los resultados, las empresas del loco de La Mancha. Cervantes las explica, las repite, las rediscute, del mismo modo en que una obra trágica reitera, cuestionándola, la regla a violar.

El humorismo, por lo tanto, opera como lo trágico, con una diferencia quizás: en lo trágico la regla reiterada forma parte del universo narrativo (Bovary) o, cuando es reiterada a nivel de estructuras discursivas (el coro de la tragedia clásica), aparece siempre enunciada por los personajes. En el humorismo, en cambio, la descripción de la regla debería aparecer como una *instancia*, aunque oculta, de la *enunciación*, como la voz del autor que reflexiona sobre las disposiciones sociales en las que el personaje anunciado debería creer. El humorismo, por tanto, excedería en distanciamiento metalingüístico.

Incluso cuando un solo personaje habla de sí y sobre sí mismo, se desdobra en juzgado y en juez. Pienso en el humorismo de Woody Allen, donde la frontera entre las «voces» es difícil de determinar, pero se hace, por así decirlo, sentir. Esta frontera es todavía más evidente en el humorismo manzoniano, que marca el distanciamiento entre el autor que juzga el universo moral y cultural de don Abbondio y las acciones (exteriores e interiores) del propio don Abbondio.

Así, el humorismo no sería, como lo cómico, víctima de la regla que presupone, sino que representaría su crítica consciente y explícita. El humorismo sería siempre metasemiótico y metatextual. Del mismo género sería lo cómico en el lenguaje, desde las argucias aristotélicas hasta los *puns* de Joyce. Decir que las ideas verdes sin color duermen furiosamente podría ser (si no se asemejara a la poesía) un caso de lo cómico verbal, porque la norma gramatical está presupuesta y sólo presuponiéndola se hace evidente su violación (por esta razón, esta frase hace reír a los gramáticos, pero no a los críticos literarios, que piensan en otras reglas, que son ya de orden retórico, es decir, de segundo grado, que la volverían normal). [285]

Pero decir que *Finnegan's Wake* es una *scherzarade* reitera, al tiempo que oculta, la presencia de Scherezade, de la charada y del *scherzo* en el cuerpo mismo de la expresión transgresiva. Y muestra el parentesco de los tres lexemas reafirmados y negados, su ambigüedad de fondo y la posibilidad paranomástica que los volvía frágiles. Por esto el anacoluto puede ser cómico o el lapsus del que no se preguntan las razones (sepultadas en la estructura misma de lo que otros llaman cadena significativa, pero que es, de hecho, la estructura ambigua y contradictoria de la enciclopedia). La argucia, en cambio, y el retruécano son ya afines al humorismo: no generan piedad por los seres humanos, sino desconfianza (que nos implica) por la fragilidad del lenguaje.

Pero tal vez confundo categorías que habrá que distinguir después. Al reflexionar sobre este hecho, y sobre la relación entre la reflexión y sus propios tiempos (tiempos cronológicos, digo) quizás abro una ventana a un nuevo género, la reflexión humorística sobre la mecánica de los debates, donde se pide que se desvele, en treinta minutos, qué es *le propre de l'homme*.

1980 [286]