

XXXIII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - marzo de 2021

En los tiempos de la risa negra: *Unheimlich*, terror y no-fantástico.

Elsa Drucaroff

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Literatura Hispanoamericana

Este trabajo continúa el de las Jornadas de 2020, tal como entonces anuncié. Conviene empezar repasando algunas de sus conclusiones:

1. El terror es un género literario, en cambio lo que la crítica nombra como ominoso o siniestro es un efecto de lectura necesario en las obras de terror, pero no exclusivo de ellas.

2. Ominoso siniestro son traducciones insuficientes e imprecisas de un concepto de Freud (1982) muy preciso: lo *Unheimlich*. *Un* (no)-*heimlich* (familiar) tiene dos sentidos opuestos que funcionan simultáneamente: lo no familiar, que sentimos muy ajeno y extraño a nosotros, por un lado, pero también por el otro lo que estaba adentro, escondido y negado en nuestro interior. Lo *Unheimlich* de pronto se manifiesta afuera, es una otredad aunque oscuramente, el inconsciente la reconoce y sentimos que no debería haberse concretado jamás como manifestación exterior. Ese terror preciso de lo *Unheimlich* no aparece en ominoso o siniestro, cuyas etimologías apuntan al vaticinio funesto, a pronunciar cosas malas.

3. El fantástico no es un género literario sino un efecto que puede irrumpir en cualquier género. Es la irrupción intempestiva de algo que deshace el verosímil que la obra construyó previamente y produce en quien lee la sensación de que se le mueve el piso, un desasosiego que puede o no llegar al miedo. Fantástico y *unheimlich* están muy ligados pero no son sinónimos: no todo lo fantástico llega hasta lo *unheimlich*: “Casa tomada” o “El otro cielo”, cuentos de Julio Cortázar, inquietan, pero no hasta el terror. A la inversa no es igual: todo efecto *unheimlich* sí requiere de lo fantástico para aparecer. No hay miedo sin efecto *unheimlich* y no hay efecto *unheimlich* sin efecto fantástico.

5. Para que irrumpa lo fantástico es fundamental que la obra consiga antes una verosimilitud sólida. Sólo si creemos en ese mundo construido sentiremos el desasosiego cuando lo fantástico haga tambalear sus reglas, y ese desasosiego será miedo *unheimlich* sólo si algo hundido en quienes leemos vibra, reconociendo en la narración un temor o deseo inconscientes. Construir una verosimilitud muy sólida es por ende condición para producir tanto lo fantástico como lo *unheimlich* y al revés, generar distanciamiento atenta contra ambos.

El distanciamiento es el efecto estético en el que me quiero detener ahora. En las últimas décadas, en Argentina, creció la narrativa de terror con un matiz nuevo: abundan obras que retoman

tópicos y tradiciones góticas pero las combinan con la sonrisa o la risa, lo cual las coloca dentro de lo que se llama grotesco (Roas, 2011). ¿Cómo leer leer esta novedad?

El género terror viene entrecruzándose con los traumas sociales políticos y con la denuncia desde la segunda mitad del siglo XX; es una innovación que tal vez introdujo Stephen King. Planteé ya que Mark Fisher (2018) usó la palabra inglesa *erie* (de *eeriness*, miedo, misterio) en oposición al *Unheimlich* freudiano, para hablar de un terror que nos produce algo que no queremos reconocer y sin embargo existe pero no proviene del individuo, sino de un afuera político: esa horrenda presencia que no debería estar porque no se ven sus causas -por ejemplo, les adolescentes que permanecen acampando en el Parque Chacabuco de la ciudad de Buenos Aires, aunque fueron asesinadas por la policía o la trata, en *Chicos que vuelven*, de Mariana Enríquez (2010)-, o a la inversa, *erie* es esa horrenda ausencia de algo que sí debería verse, porque lo estamos sufriendo -por ejemplo la ominosa y activa malignidad del agua contaminada y quieta del Riachuelo, en “Bajo el agua negra” (Enríquez, 2016). Lo *erie* es un mal social invisible; el capital es *erie*, resume Fisher, y la literatura acusa recibo. Como afirmé en la ponencia anterior, aunque el blogero inglés plantee lo *erie* como alternativa a lo *Unheimlich*, resulta más rico leer ambos en una relación dialéctica y no dicotómica: provenga del inconsciente individual o del afuera social, si lo *Unheimlich/erie* atrapa a la subjetividad humana en el terror es porque reconocemos ahí algo profundamente nuestro y negado; ya individual, ya socio-político, siempre es algo que hemos internalizado y respecto de lo que somos en principio impotentes.

Ahora bien: existe una narrativa de terror que busca el efecto *unheimlich/erie*, pero cada vez hay más obras que apelan a algo que denomino grotesco sobrenatural y no busca ese efecto porque, aunque use tópicos tradicionalmente *unheimlich/erie*, apela a la risa para aplacar tanto lo fantástico como el miedo. Son dos tipos de obras que producen muy distintas respuestas de lectura: en el primer caso (del que me ocupé el año pasado), el horror al leer nos paraliza, nos sumerge en la impotencia; en el segundo, en cambio, activa una conducta: la risa.

Tal vez el grotesco sobrenatural haya aparecido en relatos que se narraron por fuera de la literatura canónica, por ejemplo en el *comic* y en cierto cine “clase B” de los años ‘90, o en películas de Alex de la Iglesia (que no casualmente fue guionista de historietas), como *El día de la Bestia* (1995). Hay una línea literaria que lo retoma y suele seducir a narradores y narradoras argentinos de las generaciones de postdictadura, que se nutren de aquella libertad para jugar y renunciar a la intención de sentidos trascendentes que aportó César Aira (cuya obra me interesa más por los caminos que abrió que por ella misma) durante las últimas décadas del siglo XX.

Podría tomar como ejemplo del grotesco sobrenatural la novela *Berazachussets*, de Leandro Ávalos Blacha (2007), una de las primeras obras de esta línea, o detenerme en el grotesco sobrenatural verosimilizado desde lo cibernético y científicista, como en las recientes novelas

Mapas terminales, de Lucila Grossman (2017), o *Chabrancán*, de Pablo Baler (2020), pero empiezo inductivamente a pensar procedimientos con *Los muertos del Riachuelo* (2018), de Hernán Domínguez Nimo. La ironía grotesca ya está en la colección en que aparece: *Pulp*, de Editorial Interzona, y en su gráfica, también *pulp*. El miedo que propone un título como *Los muertos del Riachuelo* no debe tomarse muy en serio, como avisa el diseño paródicamente *pulp* de la portada.

Un rayo que cae sobre el Riachuelo durante una tormenta en 1997 hace revivir los numerosos cadáveres sumergidos y los zombies salen a vengar sus muertes siempre violentas, que son responsabilidad de la violencia estatal, la corrupción, la contaminación ecológica, la desigualdad social, la violencia de género. Es una novela de zombies pero no aterradora. Por un lado, por el juego intencionalmente explícito con el zombie, una figura de la cultura de masas demasiado codificada; por el otro, por su combinación grotesca de horror, risa e ironía, a la que se suma el *gore*, ese exceso también irónico de sangre, vísceras y mutilaciones.

¿Cómo leer el *gore* en *Los muertos del Riachuelo*? Mark Fisher (2019) relaciona este exceso intencional con un cinismo afín a lo que llama el “realismo capitalista”, es decir a la masivamente compartida incapacidad absoluta de concebir alguna alternativa al orden capitalista vigente, por atroz que este sea. Para Fisher, cierto *neo-noir* que aparece en algunos *comics* y *thrillers* de este tiempo, con “su fijación con lo venal y morboso”, no ponen en realidad en crisis el “realismo capitalista”, apenas lo desdibujan, lo vuelven “un poco payasesco, debido a la insistencia hiperbólica en la crueldad, la traición y el salvajismo” (Fisher, 2019: 20-21). Ese cinismo “no es más que una forma descomprometida de espectacularismo, reemplaza el involucramiento y el compromiso. Esta es la condición del Hombre Superior de Nietzsche, aquel que ya ha visto todo, pero está debilitado justamente por este decadente exceso de (auto) conciencia.” (Fisher, 2019: 16) Sin embargo, así como he planteado en trabajos anteriores que la ausencia de novedades artísticas y la sostenida vuelta al pasado que Fisher releva, examinando la música, el cine y la literatura de finales del siglo XX y comienzos del XXI en los países centrales, describe más un síntoma del primer mundo que la producción artística en América Latina (Drucaroff, en prensa), me atrevo a decir que el cinismo del *gore*, en *Los muertos del Riachuelo*, no puede reducirse al descompromiso y el realismo capitalista, lo que espero mostrar en los análisis textuales que siguen.

Mientras tanto, interroguemos la risa grotesca. Es evidente que cualquier actitud risueña en la lectura sólo puede generarse si la escritura produce distancia con el verosímil gótico. Henri Bergson (1986) explicó ya en 1899 que la distancia emocional, la falta de empatía, es indispensable. Si nos ponemos en el lugar de quien se cae al piso y se golpea, no reímos. Por otro camino, Bajtín (1987) también acuerda con la relación entre reír y tomar distancia afectiva, en tanto la risa disuelve el miedo que algo o alguien nos inspira: la risa carnalesca hace que el pueblo pierda el temor a las amenazas de los poderosos y de la religión, la risa acerca las cosas, nos hace mirarlas sin respeto y

por eso sin temor; o sea, nos aleja del sentimiento para que observemos impiadosa, desprejuiciadamente.

Una verosimilitud que, en lugar de envolver a quien lee, busca que se distancie, no quiere ni la inquietud del fantástico ni el miedo *unheimlich*. Brecht generaba distancia en sus espectadores para alentar la reflexión política; la distancia grotesca de *Los muertos del Riachuelo*, si bien también hace de la crueldad un cínico espectáculo (como dice Fisher), además alienta abiertamente la reflexión política, como lo hacen las ficciones *unheimlich* de Enríquez o algunas de Schweblin, que dan miedo y no risa. ¿Cuál es la diferencia con el grotesco sobrenatural? Que aquellas angustian y paralizan, mientras que la risa grotesca moviliza y así castiga. Según Bergson, la punición es clave en la risa. Reímos de quien cae al piso para castigarle por romper con la plasticidad que la sociedad exige para moverse. La risa burlona contiene siempre un correctivo social. Creo que el cinismo *gore* del que habla Fisher -aludiendo por ejemplo al comic *Sean City*, de Frank Miller (1991), o al film homónimo que él dirigió en 2005- no contiene risa correctiva. En la ficción *pulp* de Domínguez Nimo la sonrisa y la carcajada festejan la justicia social. Cada zombie emerge del agua para castigar a sus verdugos y la ironía sonriente de narrador y lector textual acompaña esa justicia. Un hombre que se ahogó por la contaminación del Riachuelo inflige a María Julia Alsogaray una muerte que el texto celebra con una fiesta *gore*, un niño zombie abusado y asesinado mata a sus abusadores con penetraciones anales. La acción *erie*-grotesca de las víctimas es una reparación políticamente incorrecta (pues reímos de la violencia y el dolor, de lo que no deberíamos reír) pero es una reparación no conciliadora. En cambio, el *erie-unheimlich* de Mariana Enríquez nunca repara, nos deja suspendidos en la angustia. En “Bajo el agua negra”, por ejemplo, también emerge del Riachuelo un muchacho asesinado por la policía pero el tratamiento estético del mismo referente real de la sociedad argentina que usa Domínguez Nimo es acá muy diferente y genera muy diferentes efectos de lectura.

En conclusión: en el grotesco sobrenatural *erie*, la risa reflexiva construye una reparación simbólica de justicia popular políticamente incorrecta; en el *unheimlich-erie*, el miedo conduce a una reflexión desolada. Un efecto no es mejor que otro, lo interesante es indagar qué procedimientos y significados se juegan en cada caso.

Pero además, si Domínguez Nimo imagina una justicia popular donde la risa quita el miedo, en dos episodios aparece algo nada cínico, inimaginable en el *neo-noire* que condena Fisher: el amor, que impide leer tanto con miedo como con risa. La zombie Gladys Barrientos emerge del agua para asesinar a su abusador y femicida, que la embarazó y ahora abusa de su hija Ernestina. El grotesco *gore* de esa muerte funciona hasta que el dedo podrido de Gladys acaricia suavemente a su niña viva, testigo atónita de esa venganza que la libera. En otro capítulo, el niño zombie Tomás va en busca de su padre, cuya vida está destruida por la pérdida de su niño. Se puede decir que el papá lo

mató, porque manejaba el auto que cayó al agua venenosa del Riachuelo y solo él se salvó. El pequeño zombie enferma de muerte a su padre, que así encuentra una paz ansiada, porque los zombies del Riachuelo enferman, sin intención, a la gente que tocan; pero Tomás no salió del agua para matarlo, sólo quiso ir a dormir a su lado. En las escenas de Gladys y Tomás el amor aleja lo *Unheimlich* y lo cómico porque son, precisamente, escenas *heimlich*, familiares, grotescamente entrañables. El amor sobrevive intacto pese al horror patriarcal, en la caricia maternal de Gladys y pese al horror ecológico, en el abrazo de Tomás a su papá.

¿Pero, cómo es que lo *unheimlich* se desliza tan fácil a la risa? Es curioso comprobar que los mismos procedimientos que generan terror pueden despertar carcajadas.¹ Veamos algunos:

A. Cuerpos fragmentados, desmembrados, rupturas de su plasticidad y continuidad.

Son procedimientos del miedo y también de la comicidad. *Los muertos del Riachuelo* opera en ese límite ambiguo, por ejemplo al describir a Leonor, la zombie travesti adolescente: “contoneando la cadera rota, Leonor atravesó Villa Tres Rosas” (Domínguez Nimo, 2018: 65). “Contonear” se burla de un homosexual con risa patriarcal, sin embargo Leonor camina así porque sus abusadores le rompieron en vida la cadera; es *unheimlich* que el cadáver reviva igual de dislocado pero eso coexiste con la “risa correctiva” bergsoniana, incluso homofóbica, y también con la denuncia y el hacer justicia, ya que con ese contoneo ella avanza para matar a sus torturadores. En esa noche de reparaciones carnavalescas, toda barrera será transgredida y el abusador será abusado.

B. Literalización de imágenes retóricas.

Las imágenes retóricas que se vuelven literales son típicos procedimientos del miedo o de la risa. En “El aljibe”, de Enríquez (2009), la metáfora del alma arrojada a un pozo se vuelve literal: tiraron al aljibe la foto de una niña saludable, sin miedo, y ese ritual la enferma de fobia para siempre. Es *unheimlich*. Pero cuando “la patrulla suicida” llega, heroica, combate y vence, y cuando tiene que salvar al héroe grita en cambio, triunfalmente, “somos la patrulla suicida”, para volver literal la hipérbole del nombre, clavándose las espadas en sus propios vientres, quienes miramos el film estallamos de risa, como cuando un policía grita a Harpo Marx “¿qué hace ahí? ¿Está sosteniendo la pared?”, Harpo asiente, el policía lo corre de un empujón y la pared se derrumba.²

1 Esta enumeración de procedimientos que dan risa y el descubrimiento de que coinciden exactamente con los que dan miedo provienen de una investigación que hicimos en 1994 el dramaturgo y narrador Ignacio Apolo y yo. La sistematizo por primera vez en un trabajo público. No encontramos entonces alusiones bibliográficas a esta notable coincidencia procedimental, sí la posibilidad de leer la relación miedo-risa desde Bajtín o Freud y la inteligente utilización de J. B. Rowling en su saga *Harry Potter*, cuando imagina la técnica para combatir a los *boggarts*.

2 *La vida de Brian*, del grupo Monty Python, es un film británico de 1979. *Una noche en Casablanca*, de los Hermanos Marx, es un film estadounidense de 1946.

En *Los muertos del Riachuelo* la literalización de imágenes retóricas opera entre el horror y la ironía. Los policías que asesinaron a Cafarella están reunidos en la noche de la tormenta y el texto despliega un paralelismo que se vuelve literal, armando una metáfora grotesca: [los policías están alrededor de] “una bolsa de frula sin cortar, aunque la bolsa sí estaba cortada: la panza tajeada y abierta como una autopsia, una disección mal hecha”; de la bolsa emerge “una ristra interminable de rayas desiguales y risas estúpidas” (Domínguez Nimo, 2018: 77-8). Bolsas, cortes y ristas reaparecen literalmente en relación con el cadáver de Cafarella, cuyos pedazos mal diseccionados yacen hundidos y guardados en bolsas que arrastran ristas (“hilachas de materia negra que flotaba, ondeaba en el agua”, Domínguez Nimo, 2018: 78), pero rompen las bolsas al revivir y marchan arrastrándose, buscando unirse como pedazos ansiosos de un puzzle.

Otra literalización es la advertencia ecologista de que la naturaleza finalmente *va a vengarse* de la especie humana. El Riachuelo, “la alfombra debajo de la cual todos ocultamos la basura” (Domínguez Nimo, 2018: 97), es el cerebro vengador que mueve a todos sus zombies.

C. Animizaciones y humanizaciones.

Freud señalaba que animizar o humanizar lo inhumano produce efecto *unheimlich*. Agreguemos que también es un procedimiento de la risa. Humanizado, el Riachuelo exige rituales horrorosos a los habitantes de la villa en “Bajo el agua negra” y, como dije, es el cerebro que dirige a los zombies en Domínguez Nimo. Son animizaciones terroríficas, pero en el sketch de Capusotto “el porro me pegó mal”, un cigarrillo de marihuana hace reír con sus puñitos de novio golpeador.³

D. Rupturas de isotopías semánticas o estilísticas.

La irrupción de lo *Unheimlich* y de lo fantástico es en sí una ruptura de la isotopía de un discurso, es decir, de la homogeneidad que este adquiere por la reiteración de ciertas marcas formales o cierto campo semántico. El quiebre violento de la isotopía es lo que hace aparecer el miedo. Pero también quebrarla de golpe puede dar la risa. El ejemplo de Bergson del hombre que cae por pisar una banana es un quiebre de la isotopía visual del movimiento corporal; transcripto a la isotopía discursiva, lo vemos en ejemplos como “Estimado socio, gracias por contactarse con nosotros; le informamos que hemos recibido su reclamo y a la brevedad recibirá nuestra respuesta mandándolo a la mierda”.

Sin embargo, romper la isotopía también genera miedo, como se ve en el brutal quiebre discursivo, en este fragmento de *El resplandor*, de Stephen King:

“-¿Qué soñaste, hijo?

3 “El porro me pega mal” Peter Capusotto y sus videos, 7ª temporada, 2012.
<https://www.youtube.com/watch?v=GIT918PKIMI&t=124s>

-Nada -respondió Danny, mientras salían del aparcamiento, y volvió a guardar los mapas en la guantera.

-¿Estás seguro?

-Sí.

Jack miró a su hijo con fugaz inquietud, y después siguió pensando en la obra.

Soñé que me hacías daño, papá, pensó Danny.” (King, 76)

El final de *Los muertos del Riachuelo* introduce una ruptura de la isotopía hilarante que despega definitivamente a la obra del terror: aparece de la nada Rubén Peucelle, luchador de *Titanes en el Ring*⁴ de quien se cuenta que, además de haber encarnado “el gran campeón” con “los valores más nobles” (Domínguez Nimo, 2018: 99), actuaba en secreto (enmascarado) como “la Momia” y “el Hombre de la Laguna”, luchadores villanos. Esta hipótesis usa Nimo para que su Peucelle, ya retirado, esté deprimido: todos lo identifican con su noble personaje aunque en verdad él disfrutaba asustando niños. Sin saber el fenómeno atroz que ha desatado el rayo que cayó, Peucelle sube al viejo puente Avellaneda bajo la tormenta. Quiere suicidarse con la máscara del “Hombre de la Laguna”, quiere ser malo y que el mundo se entere de eso al encontrar su cuerpo enmascarado. Pero antes arroja al Riachuelo contaminado su cigarrillo y genera una explosión. Nunca sabrá que por ella los zombies regresan a dormir en el fondo del barro sucio y así acaba de salvar al mundo de la enfermedad mortal que transmitían. Que un actor condenado a interpretar un personaje sea habitado ineludiblemente por él podría ser *unheimlich* pero acá es gracioso. El bien, el mal, lo ridículo, el disfraz, la apariencia y lo real, el teatro, la Tvy el destino: todo se condensa en el grotesco.

Ayudado por la identidad de los procedimientos del horror y la risa, el miedo entonces puede deslizarse fácilmente al humor y desactivarse. El grotesco sobrenatural juega conscientemente con esa vecindad. Es un lenguaje que usa a menudo la narrativa argentina actual, no siempre para parodiar el pasado desde la clausura conservadora del futuro que supone el realismo capitalista. En *Los muertos del Riachuelo* la fuerza de ese lenguaje es muy distinta: denuncia la injusticia social, mientras pide (consciente de que la ficción no alcanza para cambiar lo real) que no leamos su mensaje con solemnidad, que aceptemos su compromiso social sin por eso tomar tan en serio a la literatura. Si la risa castiga la incapacidad de navegar con flexibilidad por las convenciones que impone vivir en sociedad, podríamos leer en este grotesco sobrenatural una burla de la rigidez solemne del terror tradicional. Creo que más que reír de la crueldad, esta risa se dirige a las convenciones del género terror. En un diálogo con la entonación opuesta (la de las obras que hoy abrevan en el terror social no grotesco), *Los muertos del Riachuelo* tiene la particularidad de

4 *Titanes en el ring* fue un programa televisivo de lucha libre, creado por Martín Karadaján y emitido en Argentina, con interrupciones, entre 1962 y 2001. Varias generaciones de niños y niñas siguieron este programa. Rubén Peucelle (1932-2014) fue un luchador muy popular que se integró a la troupe del programa cuando ya era conocido y participó en la película *Titanes en el ring*, de 1984, dirigida por Máximo Berrondo.

trabajar con traumas socio-políticos idénticos a los de “Bajo el agua negra”, de Enríquez (contaminación del Riachuelo y violencia policial). En ambos casos, tan distintos, queda lo mismo en pie: las heridas argentinas “que no paran de sangrar” y la voluntad artística, ficcional, de crear sentidos políticos de futuro para esa sangre derramada y colectiva.

Bibliografía

Ávalos Blacha, L. (2007). *Berazachussets*. Buenos Aires, Entropía.

Bajtín, M. La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. Madrid, Alianza Editorial.

Baler, P. (2020). *Chabrancán*. Buenos Aires, Ediciones del Camino.

Bergson, H. (1986). *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Orbis.

Domínguez Nimo, H. (2018). *Los muertos del Riachuelo*. Buenos Aires, Interzona.

Drucaroff, E. (en prensa) "Policial civilibárbaro. Crítica de la razón capitalista". En: Luppi, Juan Pablo (coord.). *Variaciones latinoamericanas de lo político*. Colección Asomante. ILH, Facultad de Filosofía y Letras UBA,

Enríquez, M. (2009). “El aljibe”. En: *Los peligros de fumar en la cama*. Buenos Aires, Emecé.

_____ (2010). *Chicos que vuelven*. Villa María, EDUVIM.

_____ (2016). “Bajo el agua negra”. En: *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona, Anagrama.

Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona, Alpha Decay.

Fisher, M. (2019). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* ePub r1.0 Titivillus 06.08.2019 file:///C:/Users/elsad/Downloads/dokumen.pub_realismo-capitalista-no-hay-alternativa-9789871622450.pdf

Freud, S. (1982). *Lo siniestro*. Buenos Aires, Homo Sapiens.

Grossman, L. (2017). *Mapas terminales*. Buenos Aires, Marciana.

King, S. (1977). *El resplandor*. Barcelona, Random House Mondadori.

Miller, F. (1991). *Sean City*, Darkhorse Comics, Milkwaukie.

Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real, una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma.