

LA COMEDIA DE LOS TERRORES: VISIONES HUMORÍSTICAS DEL HORROR EN LA CULTURA POPULAR

Alejandro Romero Reche
Universidad de Granada

Resumen:

El horror como género reconocible en la cultura popular suele hibridarse con el humor, ya se trate de comedias que empleen como materia prima elementos característicos del género terrorífico, o de relatos de terror que incorporen elementos humorísticos para enriquecer su textura o dosificar el impacto. Aquí se propone una tipología de dichos híbridos atendiendo a la gradación de elementos de uno y otro género y se aventura, partiendo de la sociología fenomenológica del humor, una teoría sobre la combinación de humor y horror en sus respectivas variedades de registro.

Palabras clave:

Humor, sociología de la cultura, fenomenología, comedia, ideología, cultura popular

Abstract:

Horror as a genre in popular culture is often hybridized with humor, either in comedies that use elements typical to the horror genre as their subject matter, or in horror tales which add humorous elements in order to enrich their texture or adjust their impact. This paper proposes a typology of such hybrids, based on the proportion of elements from each genre, and ventures a theory on the combination of humor and horror in their respective varieties of register from the standpoint of the phenomenological sociology of humor.

Keywords:

Humor, sociology of culture, phenomenology, comedy, ideology, popular culture.

Cuando el público ve mis películas, siempre parece sentirse mortificado por el hecho de que yo encuentre humor en la violencia que retrato amorosamente. ‘¿Cómo puedes pensar cosas tan horribles?’, preguntan siempre los críticos progresistas. ‘¿De qué otro modo podría divertirme?’, me pregunto siempre yo. Me aterra pensar lo aburrida que sería mi vida sin la emoción palpitante de la violencia siempre a mi alrededor.

John Waters¹

O. Introducción

El terror como género en la cultura popular, como entretenimiento, como diversión incluso, suele despertar por sí solo el recelo de las gentes de bien: se permite el lujo de frivolar con la muerte y la desgracia, con la violencia y la deformidad, con todo lo que nos asusta y, por tanto, consideramos inapelablemente serio cuando se presenta en nuestras vidas sin las vallas de seguridad de la ficción. Tanto los creadores de tales ficciones como quienes sienten alguna inclinación particular por disfrutarlas están bajo sospecha. Algo malsano debe de haber, asumimos, en quien coquetea con todo aquello que el instinto de supervivencia nos lleva a evitar, una suerte de impulso suicida similar a la atracción por el abismo. O tal vez, como a las masas de espectadores que antaño abarrotaban las ejecuciones públicas, lo que les atrae sea la muerte ajena, y no se identifican con la víctima sino con el verdugo.

La debilidad por el terror exige unas explicaciones que no se demandan a los afectos a otros géneros; unas explicaciones que a menudo suenan a coartada, como cabe esperar de un buen sospechoso. En su devastador ensayo autobiográfico *Guía del fondo de mi cabeza*, el escritor británico Ramsey Campbell reconocía que “en las entrevistas he estado demasiado preocupado por presentarme como un tipo normal y simpático que se dedica a escribir cuentos de terror”². Es una estrategia preventiva, una forma de levantar las manos y mostrar al mundo que el escritor de terror es inofensivo, que no sufre ningún tipo de patología mental.

La hibridación del horror con el humor, en sus muy variopintas gradaciones y registros de subgénero, no es ajena a esta sospecha. Un enfoque humorístico puede subrayar el carácter lúdico, fundamentalmente benigno, de la

¹ WATERS, John. *Shock Value. A Tasteful Book About Bad Taste*. Nueva York: Thunder's Mouth Press, 2005, p. 24.

² CAMPBELL, Ramsey. *La cara que debe morir*. Madrid: Grupo Libros, 1994, p. 16.

ficción terrorífica: es, en efecto, un juego con lo prohibido, pero un juego que respeta las reglas del orden, que se apoya firmemente en valores socialmente compartidos que se dan por supuestos. Pero en ocasiones ocurre lo contrario. El humor puede intensificar el carácter transgresor del género terrorífico, acentuar la sospecha sobre su trasfondo patológico, explicitar su pecado original: hacer del horror una fuente de placer.

La sociología fenomenológica entiende el humor como una “perspectiva” especial sobre la realidad³ que se caracteriza por su ambigüedad; el humor, nos dicen, brota de las contradicciones en dicha realidad, de las fricciones entre los diversos ámbitos finitos de sentido que la componen, de sus zonas de indefinición. En toda situación humorística se despliegan varios procesos superpuestos de negociación intersubjetiva: sobre la naturaleza del objeto hacia el que se dirige esa perspectiva humorística (una naturaleza a veces oculta bajo la superficie y que el humor “desenmascara”, y a veces coincidente con esa superficie y que el humor “confirma”), sobre la legitimidad de la aplicación al mismo de la perspectiva humorística (¿es algo de lo que podamos reírnos?), sobre la propia consideración humorística de la situación (podamos reírnos o no... ¿tiene gracia?).

El horror parece un objeto privilegiado para su contemplación desde dicha perspectiva. Como ya señaló Carroll⁴, la ficción de horror es en sí misma una paradoja a varios niveles: en primer lugar, porque nos asusta lo que no existe, y en segundo y más importante, porque nos atrae lo repulsivo. El humor suma otra “paradoja del corazón”, siguiendo a John y Anna Laetitia Aikin, a las anteriores: nos reímos de aquello que nos aterra. Quizá haya una explicación remota, y la risa o la sonrisa ante lo espeluznante sean una supervivencia de rasgos adaptativos arcaicos, como mostrar los dientes ante lo que nos amenaza⁵. A menudo, la risa es producto de la descarga de tensión, como puede observarse en cualquier cine tras algún sobresalto mínimamente bien orquestado: nos reímos porque recordamos que estamos al lado correcto de la pantalla, inalcanzables para el asesino de la máscara o la abominación tentacular del espacio exterior, pero

³ ZIJDERVELD, Anton. *Reality in a looking-glass: Rationality through an analysis of traditional folly*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1982; MULKAY, Michael. *On Humour. Its Nature and its Place in Modern Society*. Cambridge: Polity Press, 1988; BERGER, Peter L. *Redeeming Laughter: the Comic Dimension of Human Experience*. Berlín: Mouton de Gruyter, 1997.

⁴ CARROLL, Noël (2004). *The Philosophy of Horror*. Nueva York: Routledge, 2004, p. 160.

⁵ PROVINCE, Robert R. *Laughter: a Scientific Investigation*. Londres: Faber and Faber, 2000.

también porque nos han pillado, porque nos hemos dejado atrapar en el juego de la suspensión de la incredulidad y nuestros cuerpos han reaccionado a una amenaza ficticia como si fuera real: es una forma de reajustar el orden de la realidad, la jerarquía relativa entre los ámbitos finitos de sentido que la componen. Y, de acuerdo con las primeras iteraciones fisiológicas⁶ de una de las tres grandes teorías del humor, la de la descarga (las dos restantes son la de la superioridad y la de la incongruencia), reímos para dejar salir la tensión psicológica y física que el suspense ha acumulado en nuestro interior.

Sea como fuere, cuando se trata de cultura popular horror y humor se iluminan mutuamente: el humor nos ayuda a entender cómo y por qué nos atrevemos a coquetear con lo espantoso, y el horror nos sugiere qué puede significar realmente reírse de algo, dónde se encuentran las zonas limítrofes del humor con el tabú.

1. Híbridos y especies “puras”

¿Existe el horror “puro”? Hay quien ha intentado destilarlo⁷, e identificar los elementos definitorios de su estructura narrativa y sus temas con argumentos tan absolutos y arbitrarios como los que Poe⁸ empleaba en su *Filosofía de la composición* para deducir *El cuervo* de una serie de axiomas como si se tratase de una demostración matemática. Pero incluso cuando la ficción selecciona facetas específicas de la vida que emplea como materia prima para construir sus relatos dentro de un género u otro, el carácter artificial del mismo proceso implica un cierto distanciamiento del que puede brotar el humor.

Doug Bradley, el actor que encarna al cenobita conocido como Pinhead a lo largo de varias películas de la serie *Hellraiser*, recuerda su sorpresa a descubrir que había humor consciente y deliberado en los diálogos de su personaje:

Ya he mencionado la frase “Sin lágrimas, por favor. Es un desperdicio de buen sufrimiento”. Fue la primera que llamó mi atención. Recuerdo que en el margen estaba la anotación “¡Risas!”, sobre todo porque descubrir que era un chiste me tomó por sorpresa. Fuera lo que fuera lo que esperaba, no creía que se

⁶ SPENCER, Herbert. The Physiology of Laughter. En: *Macmillan's Magazine*, 1860.

⁷ LOVECRAFT, Howard Phillips. *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Madrid: Valdemar, 2010.

⁸ POE, Edgar Allan. *Ensayos y críticas*. Madrid: Alianza, 1973.

me pediría levantar las carcajadas de la audiencia. Pero también noté que debía ser pronunciada correctamente. El Freddy de Robert Englund ya estaba suelto, irónico y con esas líneas devastadoras de una sola frase, y yo tuve que resistir las tentaciones de ser arrastrado a ese estilo. Freddy, decidí, era *rock'n'roll*. Pinhead tenía que ser música clásica, probablemente una misa de réquiem⁹.

Incluso una película que por entonces se consideraba emblemática de la vertiente más adulta y extrema del género de terror se permitía devaneos humorísticos. Pero como observa el propio Bradley, no hay un único registro humorístico; en el caso de las criaturas icónicas del terror popular de los años 80, existen notables diferencias entre los *one-liners* y los juegos de palabras de Freddy Krueger, la sobria elegancia imperturbable de Pinhead y sus cenobitas, que podrían cruzar pullas irónicas con Noël Coward, y el *splastick* en que ocasiones incurría el Jason Vorhees de los *Viernes 13*. La invención del término *splastick*, por cierto, suele atribuirse a George A. Romero¹⁰, que la propuso para etiquetar los gags sangrientos de *Zombi* (*Dawn of the Dead*, 1978), donde se combinaban *splatter* y *slapstick*. Observando ambos exponentes del *slapstick*, por un lado una película considerada como obra maestra de su género y modelo de entretenimiento reflexivo y con mensaje¹¹, y por otro una de las series más denostadas, tenida por ajena a cualquier valor artístico o intelectual, parece evidente la variedad de registros que admite cada combinación de subgéneros.

⁹ BRADLEY, Doug. *Monstruos sagrados. Grandes actores y sus caracterizaciones en la historia del cine de terror*. Madrid: Nuer, 1998, p. 156.

¹⁰ WILLIAMS, Tony (ed.) *George A. Romero. Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2011.

¹¹ KING, Stephen. *Danza macabra*. Madrid: Valdemar, 2006.



La guerra de tartas en *Zombi* (*Dawn of the Dead*), George A. Romero, 1978

Por lo general, se tiende a suponer que la derivación del horror hacia lo humorístico responde a un proceso de comercialización orientada al público juvenil, y el caso de Freddy Krueger parece un buen ejemplo de ello: a lo largo de las películas (*Pesadilla en Elm Street*), de la serie de televisión (*Las pesadillas de Freddy*), de comics, discos y *merchandising* variopinto, un turbio asesino pederasta se eleva como ídolo de masas, especialmente de quienes serían sus víctimas en la ficción. Puede ser el más elocuente del último medio siglo, pero no es el único. El propio Pinhead de Bradley presenta una deriva semejante en la tercera película de su serie, y ya las criaturas clásicas de la Universal terminaron, tras agotar sus propias secuelas y enfrentarse entre ellos en reuniones de monstruos, dando la réplica a Bud Abbott y Lou Costello¹².

El humor, al distanciarnos de su objeto¹³, lo desdramatiza, lo hace más seguro, más inofensivo. Y sin embargo, esa distancia emocional puede ser la base de un acercamiento emocional posterior en otros términos: nos alejamos del horror, y nos volvemos a acercar desde algo muy parecido al afecto, surgido de

¹² No olvidemos, sin embargo, que aunque el Frankenstein que encontraron Abbott y Costello era Glenn Strange, el propio Karloff tuvo que vérselas con la vocinglera Una O'Connor y demás comparsas cómicas habituales de James Whale en *La novia de Frankenstein* (1935). Y aun así, obsérvese la variedad de registros humorísticos en esta última: basta comparar las escenas de la criatura y Una O'Connor con las de la criatura y Ernest Thesiger; de lo más primario a lo más sofisticado, pasando incluso por bromas privadas obscenas (Curtis, 1989).

¹³ MORREALL, John. *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

las sensaciones placenteras que produce el humor. El mismo Bradley¹⁴ cuenta, no sin desconcierto, las expresiones de cariño que recibe de los individuos más diversos por su trabajo interpretando a un monstruo que somete a sus víctimas a tormentos extáticos con clavos, ganchos y un amplio repertorio de objetos punzantes. Hasta una suerte de demonio sadomasoquista terminó convirtiéndose en un amigo entrañable.

El humor, en suma, puede contribuir a ponernos de parte del monstruo, incluso cuando fracasa en cuanto humor. En el peor de los casos, lo despojan de su misterio y lo convierten en objeto de ridículo. A propósito de su intervención en *Buenas noches, señor monstruo* (Antonio Mercero, 1982), Paul Naschy, el hombre lobo español, recordaba: “También yo, como Boris Karloff, Bela Lugosi, Lon Chaney y Christopher Lee, me había visto obligado a parodiarme a mí mismo. Aunque no me encontré con Bud Abbott y Lou Costello, sino con los Regaliz. La película sentó fatal a mis fans, que me acusaron poco menos que de prostituir al querido y legendario Waldemar Daninsky”¹⁵. Así la resumía el estudioso Adolfo Camilo Díaz: “Un hombre lobo sale a escena y retuerce los cuellos de unos cuantos niños pederros y cantores. Es mentira. Por desgracia no ocurre nada de eso”¹⁶. De hecho, ocurría algo bien distinto: los susodichos niños cantores le introducían una linterna por la boca, haciendo que sus ojos se iluminaran.

Si entendiésemos la mezcla de humor y horror como un único subgénero, sin más matices o consideraciones, tendríamos que equiparar *Buenas noches, señor monstruo* con otra creación del mismo director (que además ejerció labores de coguionista en ambas): *La cabina* (1972). Las dos películas cuentan con distintas proporciones de comedia y terror, pero parece obvio que la gradación de uno y otro componente no es lo único que las distingue. Sin ir más lejos, los niños que en una se burlan del personaje de José Luis López Vázquez y bailan en torno a la cabina podrían ser los mismos niños que humillan al hombre lobo de Naschy en la otra.

¹⁴ BRADLEY, Doug. Op. cit.

¹⁵ NASCHY, Paul. *Memorias de un hombre lobo*. Madrid: Alberto Santos, 1997, p. 164.

¹⁶ CAMILO DÍAZ, Adolfo (1993). *El cine fantaterrorífico español*. Gijón: Santa Bárbara, 1993, p. 160.



Fotograma de *La cabina*, Antonio Mercero, 1972

De modo que, para catalogar los muy variopintos híbridos de humor y horror, producto de la labor incansable de sucesivas generaciones de aprendices de brujo y científicos locos, no bastará con emplear un único eje de referencia: será preciso cruzar distintos criterios. Y así, veremos que, aunque *Buenas noches, señor monstruo* y *Una pandilla alucinante* (The Monster Squad, Fred Dekker, 1987) pertenezcan en apariencia al mismo subgénero (acaso sub-subgénero) del grupo de niños enfrentado contra los monstruos clásicos de la Universal, a ambas las separa mucho más que seis años y el océano Atlántico.

2. La combinatoria del horror y el humor: algunos criterios de clasificación

Un primer criterio, por supuesto, ya se ha mencionado: es la **proporción relativa de humor y horror**. ¿Se trata de una comedia con ribetes terroríficos, de una historia de terror con toques humorísticos, o de cualquiera de las muchísimas posibilidades entre un extremo y otro? Es más, este mismo eje se puede interpretar de distintos modos. Si entendemos humor y horror como géneros identificables por sus temas, tramas y escenarios característicos, muchas “comedias de monstruos” se encontrarían más próximas al polo terrorífico que al humorístico, pese a que no producen terror ni lo pretenden. Pero también se puede (y se suele) definir el terror por el efecto que produce o que persigue, y por los recursos narrativos de que se vale para ello. Desde este punto de vista, las

“comedias de monstruos” son fundamentalmente comedias pese a sus escenarios y los personajes que los pueblan, y una comedia como *Jo, ¡qué noche!* (*After Hours*, Martin Scorsese, 1985) se aproximaría al terror en algunos tramos de su metraje pese a no incluir más rasgos superficiales de dicho género que una referencia a *El grito* de Munch.

Un segundo criterio observaría la **sucesión de humor y horror a lo largo de la trama**. ¿Partimos de la comedia costumbrista para desembocar en el horror más absoluto, como ocurre en *La cabina* o en *Hostel* (Eli Roth, 2005)? ¿O por el contrario la historia se dedica a disolver, desmontar o destruir el horror inicial con el humor posterior, replicando en el conjunto del relato la estructura de tantos gags basados en el terror? Naturalmente, no solo son posibles los viajes en una única dirección: es posible partir del humor y acabar también en él tras un intermedio terrorífico, o a la inversa. Y llegado el caso, simultanear ambos sin solución de continuidad, cuando se produce la delicadísima alquimia de películas como *Un hombre lobo americano en Londres* (*An American Werewolf in London*, John Landis, 1981).

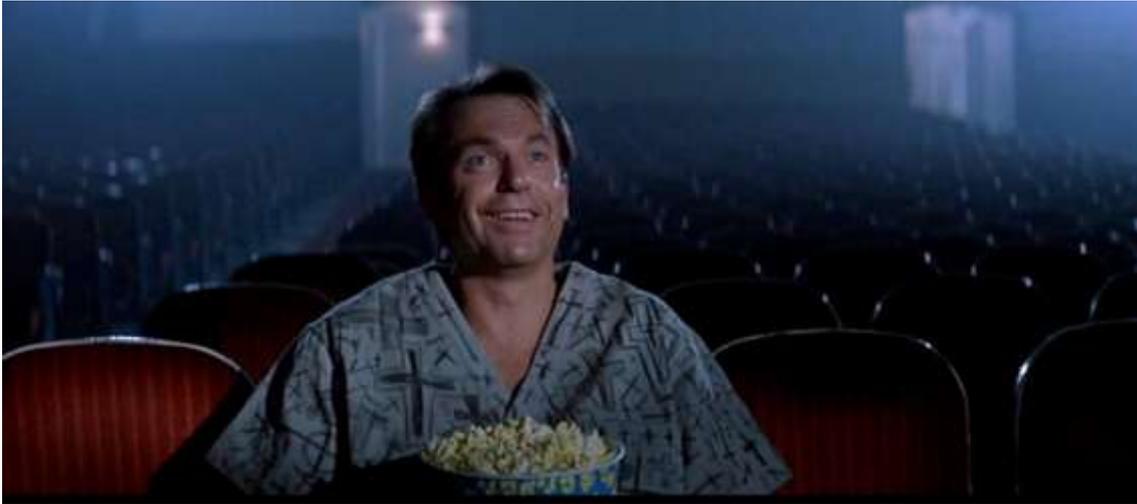
Un tercer criterio multiplica exponencialmente las posibilidades: ¿cuáles son los **respectivos subgéneros de horror y humor** que se combinan? Cada género admite una amplia diversidad de subgéneros más o menos codificados, y en cada relato pueden combinarse varios. Como se ha señalado antes, en *Zombi* hay *slapstick*, tan explícito que la *set-piece* que culmina la cinta incluye una guerra de tartas. Pero la imagen nuclear en torno a la que se estructura el relato, el centro comercial invadido por muertos vivientes que deambulan idiotizados entre maniqués y escaparates, tiene una evidente lectura satírica. La comparación con su *remake*, *Amanecer de los muertos* (*Dawn of the Dead*, Zack Snyder, 2004), carente casi por completo de dicha dimensión pese a reproducir el mismo escenario, pone de manifiesto en qué medida pueden modularse los componentes subgenéricos. Ese mismo cóctel de sátira y *splastick* que representa *Zombi* se convierte en constante en las siguientes incursiones de su autor en el subgénero terrorífico de los muertos vivientes que él mismo había inaugurado en 1968, y que le sirve de excusa para abordar de forma más o menos explícita una serie de cuestiones sociopolíticas a lo largo de las décadas. Y el modelo es reproducido por otros creadores (cineastas, escritores, historietistas) que hacen

del relato de zombis un vehículo para la sátira: *El libro de los muertos*¹⁷, *DellaMorte DellAmore* (el libro de Tiziano Sclavi¹⁸, y la película de Michele Soavi, 1994), *El ejército de los muertos* (*Homecoming*, Joe Dante, 2005), *Fido* (Andrew Currie, 2006), etc.

El cuarto criterio es el **público objetivo al que se dirige**. Este no sólo se clasifica en términos de edad, sino prácticamente atendiendo a todas las categorías con que estudios cinematográficas y distribuidoras definen el *target* de sus películas. Un eje relevante, por lo que a humor se refiere, viene dado por el grado de conocimiento y apreciación del género de terror, especialmente en el caso de las parodias. Unas, de forma muy evidente, se dirigen a un público general que no lo conoce más allá de los mitos universales y sus lugares comunes, y que no tiene por qué apreciarlo particularmente. Otras exigen una familiaridad muy superior con los códigos del género y la capacidad de identificar sus referencias. Y, por supuesto, hay obras con ambición generalista que incorporan guiños al iniciado como una suerte de recompensa privada que no interfiere en la experiencia de quienes no los captan. En algunos casos, la parodia se basa en subgéneros tan rígida y reconocidamente codificados que el humor autorreferencial parece la única vía para reconstruirlos ante el público sin sacrificar la fórmula: *Scream* (Wes Craven, 1996) es el ejemplo paradigmático. Obsérvese, no obstante, que esa familiaridad con el género, lo que podríamos llamar “cultura del terror”, también admite múltiples vertientes. Los requisitos culturales para apreciar las referencias de cualquier entrega de *Scary Movie* (Keenen Ivory Wayans, 2000), la propia *Scream*, *El jovencito Frankenstein* (*Young Frankenstein*, Mel Brooks, 1974), *Noche de miedo* (*Fright Night*, Tom Holland, 1985) o *En la boca del miedo* (*In the Mouth of Madness*, John Carpenter, 1994) evidentemente no son los mismos. Tampoco su humor, ni su horror.

¹⁷ SKIPP, John & Craig SPECTOR. *El libro de los muertos*. Barcelona: Ultramar, 1990.

¹⁸ SCLAVI, Tiziano. *DellaMorte DellAmore*. Milán: Camunia, 1991.



Fotograma de *En la boca del miedo* (*In the Mouth of Madness*), John Carpenter, 1994

El quinto criterio es el **objeto humorístico principal**. Expresado con otras palabras, ¿cuál es la “sede” del humor, de dónde surge y hacia dónde se dirige? El modelo arquetípico de comedia de terror cinematográfica se basa en la yuxtaposición de cómicos y monstruos, a la manera de *Abbott y Costello contra los fantasmas* (*Bud Abbott and Lou Costello Meet Frankenstein*, Charles T. Barton, 1948), o en la inmersión de los humoristas en un escenario terrorífico, como Laurel y Hardy en *Noche de duendes* (*The Laurel-Hardy Murder Case*, James Parrott, 1940). En numerosas ocasiones, el monstruo es ridiculizado y humillado por los cómicos. En otras, el horror sirve para poner de relieve el carácter patético o risible de los humanos “normales”; no solo por sus alaridos caricaturescos y sus reacciones de terror extremo, sino también por su bobalicona indiferencia al peligro, como ocurre en *Zombies Party* (*Shaun of the Dead*, Edgar Wright, 2004) o en la exquisita adaptación de Jonathan Miller del clásico de M. R. James *Oh, silba y vendré contigo, chaval* (*Whistle and I'll Come to You*, 1968), donde la divertidísima composición caricaturesca del personaje protagonista por Michael Hordern no disminuye sino que llega a fortalecer el impacto terrorífico de las apariciones sobrenaturales. Diríase que hay una cierta, y por otra parte muy comprensible, relación entre este eje y el anterior: la comedia terrorífica para el público general es más propensa a mofarse de los monstruos, mientras que la que se dirige a un público especializado tiende a respetarlos.

Hay un sexto criterio muy relevante tanto para el humor y el horror: la **relación con el statu quo**. Con respecto al horror, se ha discutido mucho sobre

su naturaleza “esencialmente conservadora”¹⁹, o sobre sus alas reaccionaria y revolucionaria²⁰. También hay autores que defienden, tanto en sus ensayos y declaraciones públicas como en la práctica de sus creaciones, la necesidad de emplear el horror para subvertir el statu quo²¹. La introducción a *El libro de los muertos*, una antología de relatos inspirada en el modelo de sátira zombi de Romero, expresa ese objetivo con vehemencia de manifiesto fundacional:

Tal vez porque somos una cultura que ha visto demasiado y que no sabe qué hacer con ello, estamos desorientados. Los viejos mapas están deshilachados en los bordes; donde antes sólo había niebla y un fundido en negro, se abren ahora nuevas vistas. Las corrientes cambian de forma antes de que nos hayamos adaptado a la última ola que nos golpeó, y ya no sabemos cuál es nuestro lugar. En tales ocasiones, es comprensible el deseo de atrincherarse (...). Tus Humildes Editores piensan que es mejor seguir adelante: adelantar la vista al viejo horizonte y mirar más allá, para ver lo que viene después²².

Del mismo modo, en el humor se dan muy dispares lecturas políticas e ideológicas²³ entre la subversión del orden, su confirmación, la subversión episódica o aparente del orden para reforzar su confirmación, o la aparente conformidad con el orden para provocar su subversión irónica.

3. En el gabinete de curiosidades: algunas especies selectas

Las combinaciones de combinaciones de géneros y subgéneros, atendiendo a las seis anteriores variables y a muchas otras que se podrían

¹⁹ UNDERWOOD, Tim & Chuck MILLER (eds.) *Bare Bones. Conversations on Terror with Stephen King*. Londres: New English Library, 1989.

²⁰ WOOD, Robin. An Introduction to the American Horror Film. En: Robin WOOD & R. LIPPE (eds.) *The American Nightmare. Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals, 1979, pp. 7-28; BOULENGER, Gilles. *John Carpenter: the Prince of Darkness*. Silman-James Press: Los Angeles, 2003.

²¹ SAMMON, Paul M. (ed.) *Splatterpunk. Extreme Horror*. Nueva York: St. Martin's Press, 1990; SCHOW, David J. *Wild Hairs*. Northridge: Babbage Press, 2000; SKIPP, John. *Stupography*. Agoura Hills: Friendly Firewalk Press, 2004; WILLIAMS, Tony (ed.) *George A. Romero. Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2011; ZINOMAN, Jason. *Shock Value. How a Few Eccentric Outsiders Gave Us Nightmares, Conquered Hollywood, and Invented Modern Horror*. Londres: Duckworth Overlook, 2012.

²² SKIPP, John & Craig SPECTOR. Op. cit., p. 18.

²³ ROMERO RECHE, Alejandro. *El humor en la sociología posmoderna. Una perspectiva desde la sociología del conocimiento*. Madrid: Fundamentos, 2010.

proponer, son virtualmente infinitas. A efectos de ilustración, valgan como ejemplo las que siguen.

En primer lugar, el horror es un género particularmente susceptible de convertirse en **comedia involuntaria**. A ese respecto, Mario Bava sostenía que era necesario dosificar el terror para no dar al público ocasión de hacer bromas:

Siempre hay alguno que se hace el gracioso, y tiene razón. He visto *King Kong contra Godzilla*, el gorilazo de cartón piedra se peleaba contra el dinosaurio de plastilina... en un momento dado un jeep cargado de soldados se dirigía hacia los monstruos, quizá para aumentar el suspense. Uno del público gritó: “¡Van a separarlos!”. Eso acabó con la película. Nunca hay que dar oportunidades de este tipo. Si una puerta chirría o alguien recorre lentamente el pasillo, antes de que culmine la escena el público ya la ha destrozado con sus chistes²⁴.

Los horrores del pasado a menudo se convierten, si no en venerables antigüedades, en cómicos del presente, como cualquier asiduo a los cineclubes universitarios ha tenido sobrada ocasión de constatar. A veces el paso del tiempo armoniza la visión del público con la del creador: George Romero siempre sostuvo explícitamente la intención humorística de buena parte de sus películas²⁵. Y ocasionalmente ocurre lo contrario: el biógrafo de James Whale cuenta que el director retirado fue al cine a ver una reposición de *La novia de Frankenstein* con unos amigos y recibieron una reprimenda de otra espectadora que no comprendía sus risas y les rogó que, si no les gustaba la película, abandonaran la sala²⁶.

Otra modalidad podría denominarse **terror apacible**, y uno de sus exponentes más significativos es la revisión en clave histórico-costumbrista de los cuentos de M. R. James. Aunque la obra de James cuenta con pasajes excepcionalmente terroríficos, el paso del tiempo, el cambio social en la Inglaterra del siglo XX, la carga simbólica de personajes y ambientes habituales en su literatura, y sobre todo las lecturas superficiales han contribuido a convertirla en otra de esas venerables antigüedades que, si no llega a caer en el ridículo como las comedias involuntarias, solo ofrece sensaciones suaves y moderadamente placenteras, tanto en el humor como en el horror, ambos formulados desde la

²⁴ PEZZOTTA, Alberto. *Mario Bava*. Milán: Il Castoro, 1995, p. 8.

²⁵ WILLIAMS, Tony. Op. cit.

²⁶ CURTIS, James. *James Whale*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1989.

impavidez del *understatement*. La *ghost story* inglesa se percibe como un divertimento inofensivo²⁷, otra tradición polvorienta y simpática. Como escribe Clive Bloom, “Para una mente *urbana*, el mensaje central de estos cuentos es la importancia de lo nostálgicamente *rural*, condicionado por un turismo naciente (...). Esencialmente, la aparición de apariciones y casa encantadas estaba convirtiéndose rápidamente en parte del 'encanto' de la 'vieja Inglaterra’”²⁸.

Igualmente inofensivo es el **terror entrañable**, aquel que frecuentamos cuando los monstruos se han convertido ya en nuestros amigos, cuando se erigen en ángeles guardianes de las camas de los niños, velando su sueño desde pósters en las paredes o incluso acostados junto a ellos como muñecos de peluche (un destino al que ha sucumbido incluso una víctima en principio tan improbable como el gran Cthulhu). Es la comedia que surge de la familiaridad, del contacto frecuente con el monstruo, sea tan bonachón como *La familia Monster* o algo más perverso, como los personajes de Charles Addams²⁹. El juego de sombras y ambigüedad de un Jacques Tourneur³⁰ difícilmente puede dar lugar a este tipo de sobreexposición... salvo en el caso de *La noche del demonio* (*Night of the Demon*, 1957), donde le impusieron una criatura de la que él hubiera deseado prescindir. Significativamente, el demonio en cuestión llegó a adornar la portada de la revista *Famous Monsters of Filmland*, máxima defensora y representante de esa concepción “entrañable” del terror, basada en el amor infantil por los monstruos que han dejado de asustarnos para convertirse en nuestros amigos. Como sabemos, después vendrían a desplazarlos otras criaturas más terroríficas. El punto de inflexión, según David Schow, fue *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), porque “una vez muestras que el encantador chico de al lado puede clavarte un cuchillo de carnicero en el esternón por razones que jamás podrás comprender (porque estarás MUERTO), ya nunca podrás volver a casa, al castillo de Frankenstein”³¹. De lo que se deduce que el castillo de Frankenstein es un santuario donde nos refugiamos de horrores más verosímiles e incontrolables.

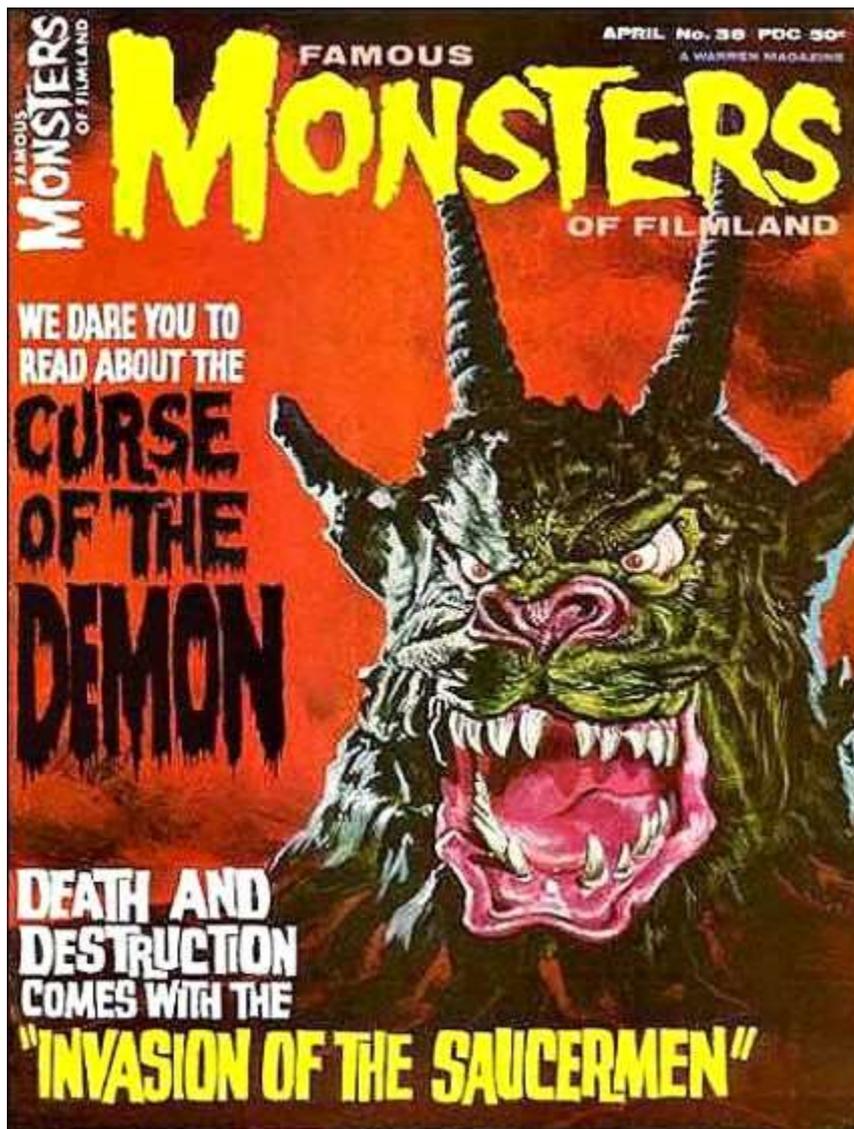
²⁷ BRIGGS, Julia. *Night Visitors. The Rise and Fall of the English Ghost Story*. Londres: Faber and Faber, 1977.

²⁸ BLOOM, Clive. “M. R. James and his Fiction”. En: Clive BLOOM (ed.) *Creepers. British Horror & Fantasy in the Twentieth Century*. Londres: Pluto Press, 1993, p. 69.

²⁹ DAVIS, Linda H. *Charles Addams. A Cartoonist's Life*. Nueva York: Random House, 2006.

³⁰ DYSON, Jeremy. *Bright Darkness. The Lost Art of the Supernatural Horror Film*. Londres: Cassell, 1997.

³¹ SCHOW, David J. *Wild Hairs*. Northridge: Babbage Press, 2000, p. 27.



La noche del demonio en la portada de Famous Monsters of Filmland, 1966

El **gag terrorífico** tuvo precisamente en el autor de *Psicosis*, Robert Bloch³², a uno de sus practicantes más asiduos y experimentados. Bloch se prodigaba en juegos de palabras (*Tales in a Jugular Vein*, *Rhyme Never Pays*), y daba a muchos de sus relatos estructura de gag basado en una sorpresa final horripilante. El subgénero cuenta con autores más antiguos y venerables, como Bierce o Saki, y también con manifestaciones abrazadas con entusiasmo por el público infantil y juvenil, como los clásicos cómics de terror de la E. C. y sus imitaciones y homenajes (entre ellos, la película *Creepshow* de George A. Romero

³² LARSON, Randall D. *Robert Bloch*. Mercer Island: Starmont House, 1986; BLOCH, Robert. *Cuentos de humor negro*. Barcelona: Editorial Molino, 1968; BLOCH, Robert. *Once Around the Bloch. An Unauthorized Autobiography*. Nueva York: Tor, 1993.

y Stephen King, 1982), cuentos con moraleja y comentarista irónico incorporado. Quizá uno de los ejemplos más perfectos sea el maravilloso episodio de la *Dimensión desconocida* de Rod Serling titulado *To Serve Man* (Richard L. Bare, 1962), donde el humor y el horror se anudan en una sorpresa final basada en un juego de palabras hilarante. Por su propia naturaleza, el gag terrorífico suele abundar en el formato breve, pero alguno de los maestros del subgénero ha conseguido sostenerlo en relatos de mayor extensión: es el caso del propio Serling en *El planeta de los simios* (Planet of the Apes, Franklin J. Schaffner, 1968), o de Robert Bloch en *El caso de Lucy Harbin* (Strait-Jacket, William Castle, 1964). Otro distinguido especialista, Richard Matheson, consiguió llevar el modelo un paso más allá con su novela *Soy leyenda*³³, que se convierte en una comedia negra existencial.



Fotograma de *To Serve Man*, Richard L. Bare, 1962

Del **terror satírico** ya se ha hablado más arriba. Pero avanzando en esa comunión entre humor y horror que supone el gag terrorífico, si este se desarrolla hasta sus últimas consecuencias, y se apoya sobre una concepción nihilista del lugar de la humanidad en el universo, a veces se llega a la **comedia negra existencial**. *La cabina* de Mercero, que parte de una situación de chiste relativamente amable y desemboca en otra tan oscura que podrían haberla dibujado Charles Addams o Gahan Wilson, conecta en su desarrollo con las

³³ MATHESON, Richard. *Soy leyenda*. Barcelona: Minotauro, 2014.

versiones más pesadillescas de la comedia del absurdo. Thomas Ligotti reconoce explícitamente dicho parentesco en su obra³⁴, y resume certeramente los supuestos filosóficos del enfoque en este pasaje de su imprescindible ensayo *The Conspiracy Against the Human Race*:

Cada uno de nosotros, tras ser arrebatado a la inexistencia, abre sus ojos al mundo y encuentra en su horizonte unas pocas convulsiones y la eliminación final. Qué escenario tan extraño. Así que, ¿por qué afirmar nada, por qué hace una virtud patética de una necesidad terrible? Estamos condenados al destino de un bufón que merece ser objeto de mofa. Y dado que no hay nadie más por aquí para mofarse de nosotros, tendremos que encargarnos de ello personalmente. Así que permitámonos crueles placeres contra nosotros mismos y nuestras pretensiones, deleitémonos en lo Macabro Cósmico. Al menos puede que hagamos ascender unas pocas carcajadas amargas hasta las esquinas llenas de telarañas de este viejo y hosco universo³⁵.

Otro tanto ocurre con Ramsey Campbell, que caracteriza de este modo su propia estética, y las líneas de parentesco con otras obras y autores que él mismo percibe, en el texto de presentación de su página web, *Soy Ramsey Campbell. Escribo terror*:

Si no puedo lograr el asombro, prefiero intentar alcanzar la otra cualidad que más valoro en la ficción oscura, no únicamente en el género de terror: un desasosiego persistente. Puede que lo haya visto así desde que encontré por primera vez *Bartleby, el escribiente* de Herman Melville en una antología de 1957 de *Los mejores cuentos de terror* y no sentí que me hubieran estafado ni un penique del dinero que había ahorrado para comprar el libro. Pronto encontré esa cualidad en obras como las novelas de Thomas Hinde y Samuel Beckett, por no mencionar películas como *El año pasado en Marienbad* y *Los olvidados*. No veo razón por la que la ficción empaquetada como terror no pueda conseguir estos efectos de perturbación y dislocación. Una buena definición de arte es que te hace

³⁴ CARDIN, Matt (ed.) *Born to Fear. Interviews with Thomas Ligotti*. Burton: Subterranean Press, 2014.

³⁵ LIGOTTI, Thomas. *The Conspiracy Against the Human Race. A Contrivance of Horror*. Nueva York: Hippocampus Press, 2010, p. 167.

volver a mirar las cosas que dabas por supuestas, y eso sin duda puede aplicarse al terror³⁶.

Algunas de sus novelas³⁷ están construidas como comedias negras basadas en la paranoia y el colapso mental de sus protagonistas, y en ellas el humor y sus recursos tienen un papel clave (algo que comparte con los relatos menos apacibles de M. R. James, como *El número 13*). A propósito de la primera de ellas, *La cara que debe morir*, recuerda que sus editores no la entendieron en absoluto y que “cuando, sin avisarme, sacaron la primera edición británica, quitaron la mayor parte de los juegos de palabras paranoicos, que a mí me siguen pareciendo más auténticos que casi cualquier otra cosa del libro”³⁸. Humor y horror, en suma, nos aproximan a un conocimiento más auténtico de la condición humana, de nuestro lugar en la pesadilla de la existencia, que no llega a ser una tragedia porque, de acuerdo con la definición aristotélica, el patetismo de sus protagonistas, nosotros mismos, solo puede dar lugar a la comedia. Siguiendo el último de los criterios propuestos en el punto anterior, la comedia negra existencial es quizá la impugnación más radical posible del statu quo, que se desenmascara como una quebradiza ficción consoladora que apenas puede cubrir el abismo cósmico. Pero por esa misma razón, admite discursos tan próximos a la izquierda (Campbell, o el mismo Ligotti³⁹) como a la derecha reaccionaria (es inevitable mencionar a Lovecraft): ¿qué sentido tendría cambiar el presente statu quo ficticio por otro presuntamente más justo que en todo caso nunca podría ser más real? Significativamente, la comedia negra existencial puede ser leída en un sentido u otro independientemente de las inclinaciones políticas de su autor.

4. La perspectiva humorística sobre el horror

¿Cómo nos permitimos el lujo de tomar a broma lo monstruoso, lo abominable, lo oscuro y lo terrible? Hay tres grandes teorías que pretenden

³⁶ CAMPBELL, Ramsey. I am Ramsey Campbell. I Write Horror. En: <http://www.ramseycampbell.com/>, consultado el 28/02/2015.

³⁷ CAMPBELL, Ramsey. *The Count of Eleven*. Londres: Macdonald & Co, 1991; CAMPBELL, Ramsey. *La cara que debe morir*. Madrid: Grupo Libros, 1994.

³⁸ CAMPBELL, Ramsey. *La cara que debe morir*. Madrid: Grupo Libros, 1994, p. 15.

³⁹ Las opiniones políticas de Ligotti se exponen con cierto detalle en la obra citada en la nota 34.

explicar por qué nos reímos⁴⁰. La teoría de la superioridad sostiene que nos reímos de aquello que consideramos inferior a nosotros. La teoría de la incongruencia, que el humor brota de la yuxtaposición de elementos que lógicamente deberían permanecer separados. Y la teoría de la descarga, que el humor se produce al aliviar una tensión de carácter fisiológico o psicológico; en este último caso, el humor es precisamente la vía para dar salida socialmente aceptable a pulsiones socialmente inaceptables.

Las tres, es evidente, son aplicables a la combinación de humor y horror. La teoría de la superioridad parece pertinente para todos aquellos casos en que nos mofamos de los monstruos o de los comicastros que huyen de ellos dando gritos y tropezándose con el mobiliario. La primera de las paradojas que apuntaba Carroll⁴¹ no se ha producido: sabemos que los monstruos no existen, recordamos que se trata de una ficción y no estamos dispuestos a asustarnos. No ha tenido lugar el milagro de la suspensión de la incredulidad, la pantomima no nos engaña.

La teoría de la incongruencia habla de yuxtaposiciones contrarias a la razón, como todas esas criaturas y fenómenos que violan las leyes de la naturaleza y provocan nuestra repugnancia. El monstruo está a medio camino entre la pesadilla y el chiste. También el gag terrorífico, que se basa en el reajuste cognitivo final que nos lleva a comprender la naturaleza oscura, pero al mismo tiempo irónica, de la situación que se nos había planteado. *To Serve Man*, el manual de los alienígenas aparentemente benévolos que se llevan una remesa tras otra de humanos a su planeta de origen, es un libro de cocina.

Y la tercera, en sus vertiente más freudiana, viene muy al caso para explicarnos el placer que obtenemos con la violencia y la destrucción, con las viñetas sangrientas de garrotazo y tentetieso del *splastick*, pero también con la destrucción de toda la humanidad segundos después de que Slim Pickens cabalgue a lomos de la bomba en *Teléfono rojo, ¿volamos hacia Moscú?* (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, Stanley Kubrick, 1964). Es una *punchline* que algunas comedias terroríficas, como *El regreso de los muertos vivientes* (The Return of the Living Dead, Dan O'Bannon, 1985), han tomado prestada sin disimulo. Gozamos, sí, con la destrucción del orden, con la violación de las normas, con las correrías nocturnas de Mr. Hyde y

⁴⁰ MORREALL, John. Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

⁴¹ CARROLL, Noël (2004). The Philosophy of Horror. Nueva York: Routledge, 2004.

el hombre lobo, ese par de gamberros cuyas andanzas, a falta de iPhone, alguien se ha tomado la molestia de documentar con la pluma o la cámara cinematográfica.



Fotograma de *Teléfono rojo... (Dr. Strangelove...)*, Stanley Kubrick, 1964

La sociología fenomenológica, por su parte, conceptualiza el humor como una perspectiva específica sobre la realidad, como un “modo”⁴² característico de abordarla, percibirla y construirla, y particularmente presente en aquellas regiones de la realidad donde existen fracturas o contradicciones. La realidad, construcción social como es sabido⁴³, precisa trabajos periódicos de mantenimiento y revisión. También de pasarelas para desplazarnos por encima de sus zanjas. Así, el humor permite, por ejemplo, suavizar el necesario tránsito de unos ámbitos finitos de sentido a otros, del sueño a la vigilia, de la fantasía al mundo de la vida cotidiana, de la religión al conocimiento científico. No es solo que el humor, como quiere la teoría de la incongruencia, produzca híbridos contra-intuitivos, sino que crece, cuidadosamente atendido por el personal de jardinería o salvaje como la mala hierba, en los que ya existen.

Si aceptamos que el horror de consumo funciona como comentario metafórico o alegórico de las preocupaciones de su tiempo⁴⁴, dando forma

⁴² MULKAY, Michael. *On Humour. Its Nature and its Place in Modern Society*. Cambridge: Polity Press, 1988.

⁴³ BERGER, Peter L. *Redeeming Laughter: the Comic Dimension of Human Experience*. Berlín: Mouton de Gruyter, 1997.

⁴⁴ SKAL, David J. *Monster Show. Una historia cultural del horror*. Madrid: Valdemar, 2008.

fantástica a tragedias muy reales, su papel parece bastante similar al del humor en la medida en que, al crear una distancia con respecto a lo que nos inquieta, lo hace un poco más manejable y nos permite abordarlo de forma vicaria.

Esto, en efecto, se podría predicar de casi cualquier forma de ficción, desde los cuentos de hadas hasta el costumbrismo, que no deja de ser una estilización artificiosa de la realidad. Aun así, dada la materia prima particularmente oscura del horror, diríase un instrumento privilegiado para desempeñar dicha función.

Vistos de este modo, ambos géneros parecerían retroalimentarse el uno al otro en semejante tarea: la distancia de la ficción de horror se suma a la distancia humorística, y ambas nos tranquilizan, colocan no una sino dos barreras de seguridad entre nosotros y el abismo para que podamos contemplarlo sin caer en él.

Y sin embargo, a menudo se anulan entre sí. La distancia del humor con respecto al horror ficticio, las observaciones chistosas de los compañeros de butaca de Mario Bava durante la proyección de la película de Godzilla, las carcajadas ante la aparición indiscreta de la cremallera en la espalda del monstruo, o la evidencia de las costuras infográficas de la horda zombi de última generación, en el mejor de los casos disminuyen su impacto y lo trivializan, y en el peor reducen la experiencia hasta la insignificancia y la privan de cualquier potencial catártico, más allá de la sensación de superioridad ante la pretendida incompetencia de los autores de la ficción ridiculizada. La barrera humorística nos aleja tanto del abismo que no nos permite contemplarlo.

De hecho, las turbulencias en el complicado matrimonio entre humor y horror, sus constantes reajustes, la inabarcable diversidad de fórmulas de convivencia que han ido desarrollando a lo largo de su tormentosa pero duradera relación, son indicativas de las transformaciones y reajustes paralelos que se han dado en la realidad que reconstruyen en forma de pesadilla más o menos manejable: el humor es, junto con la fabulación metafórica, una de las principales herramientas con que modulamos nuestra distancia con respecto al espanto de la existencia.

Esa es, al cabo, la paradoja que sostiene el delicadísimo equilibrio entre ambos géneros: la construcción del horror ficticio contribuye al proceso de construcción del horror de la realidad. El humor, en su labor de producción y reproducción ideológica a partir de los supuestos culturales implícitos que da por

sentados, marca la difusa frontera entre uno y otro, los identifica, regula sus relaciones y, a menudo, funciona como puente para transitar entre ellos: al conducirnos del horror real al horror ficticio, nos indica cuánto puede haber de artificio en el horror real.