

Variaciones del humor y el terror en *Su turno* (1976), de Alberto Laiseca¹

Marcelo Bonini

Licenciado

Universidad Nacional de Rosario

<https://orcid.org/0000-0003-4383-9917>

marcelobonini87@gmail.com

Resumen

Este escrito se ocupa de los vínculos entre el terror y el humor en la primera novela de Alberto Laiseca: *Su turno*, publicada por primera vez en 1976. Previo al análisis de la novela, deslindo qué se entiende por “terror” y qué por “humor”. La hipótesis central consiste en que esta novela oscila entre el terror y el humor mediante el uso de la hipérbole. A pesar de que algunas escenas y tópicos parecen remitir a la violencia estatal y paraestatal de los primeros años 70, *Su turno* dista de ser una narración de carácter realista o siquiera de denuncia.

Palabras clave: Alberto Laiseca; comicidad; efectos; humor; terror.

Variations of humor and terror in *Su turno* (1976), by Alberto Laiseca

Abstract

This writing will deal with the links between terror and humor in Alberto Laiseca's first novel, *Su turno*, published for the first time in 1976. Previous to the analysis of the the novel, I establish what will be understood by “terror” and which by “humor”. The central hypothesis is that this novel oscillates between terror and humor through the use of hyperbole. Despite the fact that some scenes and topics seem to refer to state and parastatal violence in the early 1970s, *Su turno* is far from being a novel of a realistic nature or denunciation.

Keywords: Alberto Laiseca; comicity; effects; humor; terror.

¹ **Procedencia del artículo:** El presente artículo de reflexión procede de la reescritura de la monografía final del seminario “Pampa gótica: el terror en tres momentos de la literatura argentina” dictado por el Dr. Pablo Ansolabehere (UdeSA-UBA) para la Maestría en Literatura Argentina (UNR) en 2019.



Recibido: 15 de noviembre del 2021. **Aprobado:** 18 de septiembre del 2021

Artículo de reflexión

<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i55.12311>

¿Cómo citar este artículo en MLA? - *How to quote this article in MLA?*

Bonini, Marcelo. "Variaciones del humor y el terror en Su turno (1976), de Alberto Laiseca" *Poligramas* 55 (2022): e.221231 Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año).

1. Introducción: un recorte de método

Como es sabido, Alberto Laiseca siempre exhibió su gusto por las narraciones de terror, desde *Drácula*, de Bram Stoker, pasando por Edgar Allan Poe hasta Stephen King. Además, su imagen mediática y, por ende, su imagen de escritor, quedó adscripta al género a partir de su rol en el ciclo *Cuentos de terror* (2002-2005) del canal I.Sat, en el que recreaba oralmente clásicos del género. En el año 2004, la editorial Interzona, en conjunto con el canal de cable, editó un video recopilatorio del programa y publicó una antología de los relatos recreados por Laiseca. En ambos, la portada muestra, en riguroso blanco y negro, el rostro del autor casi como un si fuera fantasma gótico. Por otro lado, para la misma época también fue el presentador del ciclo *Cine de terror* en el canal Retro.² En este artículo, la pregunta de fondo no consiste en cuánto o cómo "pertenece" Laiseca al género de terror sino qué produce él a partir de este y del discurso hiperbólico que caracteriza el tono de su literatura, el que, como ya se verá, hace transitar el efecto de las narraciones de Laiseca desde el terror hacia el humor.

A pesar de que cada cierto tiempo se declare la muerte de los géneros, continúan siendo una noción de gran alcance y un objeto de discusión. Lo que me interesa destacar aquí del concepto de género literario es su alcance crítico y no tanto los debates teóricos acerca del concepto en sí. Aunque, de ningún modo, esto supone que se pierda la perspectiva teórica, ya que, en palabras de Terry Eagleton:

² Como reverso, pero, a la vez, consecuencia de los ciclos de terror, en 2012 Laiseca protagonizó los separadores de la reposición del programa *Cupido* por la señal TBS, donde bajo la figura del disparatado Dr. Lai el escritor respondía consultas amorosas en un tono nada serio.

[L]a teoría como tal plantea algunas cuestiones fundamentales –más fundamentales que la crítica literaria de rutina–. Donde la crítica se pregunta “¿Qué significa la novela?”, la teoría se pregunta “¿Qué es una novela?”. Hace que la pregunta retroceda a un paso previo. La teoría es también una reflexión sistemática sobre las suposiciones, procedimientos y convenciones que gobiernan una práctica social o intelectual. Es, para decirlo de algún modo, el punto en el cual la práctica es empujada a una nueva forma de autorreflexividad, tomándose a sí misma como objeto de su propia indagación. (37-38)

Entonces, para avanzar, de modo necesario hay que explicitar qué se entiende por humor y qué por terror, y luego leer cómo funcionan en las obras de Laiseca. De ningún modo se trata de considerar a las narraciones como meras ilustraciones concretas de ideas abstractas sobre el humor y el terror, sino de captar su dinamismo y lugar en *Su turno*.

2. ¿De qué hablamos cuando hablamos de terror y humor?

Como el terror y el humor —las “cosas”, no solo las “palabras”— exceden la especificidad de la literatura, lo cual no sucede, por ejemplo, con la categoría de narrador, se impone una elucidación de ambas nociones en clave literaria. Por lo tanto, es necesario un préstamo a Tzvetan Todorov: vamos a considerar al terror y al humor principalmente en cuanto a sus efectos, del mismo modo que el corazón del argumento del crítico búlgaro sobre el fantástico reside en su efecto, es decir, la vacilación.

Comencemos por revisar el humor y la comicidad. Según Robert Escarpit, recién con Ben Jonson (siglo XVI) comienza la asociación entre humor y comicidad (9): el primero supone un mecanismo más complejo y, más adelante en el tiempo, no necesariamente implicará lo cómico o la risa. En el siglo XIX, Baudelaire propone que “Lo cómico, la potencia de la risa, está en el que ríe y no en el objeto de la risa...” (28). El problema de la risa, como reacción psicofisiológica, claramente sobrepasa el campo de la literatura. Por este motivo, prefiero concentrarme en el reconocimiento de lo risible o hilarante (el efecto) más que en la risa como hecho. Para ser concretos: la risa no es el único efecto a considerar de una literatura cómica o humorística. Baudelaire hace énfasis en el sujeto de la risa y no en su objeto, a diferencia de Escarpit, quien distingue entre tener o ser un humor, en el sentido de carácter, y el humor literario, es decir, el que se hace “*in writing*” (37), o sea, voluntariamente.

Por otro lado, en 1908, Luigi Pirandello a lo largo de su ensayo *El humorismo* introdujo una diferencia entre el humor, lo cómico y la sátira. Pirandello propone que “lo cómico es precisamente un *advertimiento de lo contrario*” y el humor “lleva más allá de aquel primer advertimiento o, por mejor decir, más hacia lo hondo. Desde aquel *advertimiento de lo contrario* la reflexión me ha hecho pasar a este *sentimiento de lo contrario*” (163, énfasis del original). Según Pirandello, el humor supera el umbral de la comicidad y expone la coincidencia de los opuestos. Pero el humor no solo expone sino que descompone una situación o un sujeto por medio de la reflexión: el humor consiste en un procedimiento analítico que desglosa la apariencia en principio risible que ha mostrado lo cómico y permite una empatía reflexiva con lo que ha constituido, en primer lugar, el objeto de lo cómico. El humor puede señalar el horror que lo risible a veces oculta y viceversa. A diferencia de los otros miembros de la especie, la sátira se indigna: en su perspectiva, ciertos sujetos o situaciones son reprobables y merecen ser rebajados mediante la burla y la ironía.

Independientemente de si el efecto del humor ocurre por medio de la reacción o interpretación de quien lee, por la intención de quien escribe o ambas, sin lugar a dudas se trata de un efecto producto de una tensión. Pero ¿de qué modo esto podría vincularse con el terror? El efecto del humor y la comicidad consiste, en parte, en la risa y el sentimiento de lo contrario. En el caso del terror, el efecto inmediato es el miedo. Para Escarpit:

La causa de tensión más frecuente y antigua era el miedo. Por consiguiente, es atinado afirmar que la risa traduce, después del temor, el alivio de la seguridad reencontrada (...) No hay, pues, risa sin seguridad y admitiremos (...) que la risa del hombre amenazado es más el resultado que la causa de su victoria sobre el miedo. (114-115)

De esta forma, el humor podría funcionar como una distensión respecto del terror. Sobre este último, Elvio Gandolfo y Eduardo Hojman proponen, para la literatura argentina, un vínculo con la política y las contradicciones sociales más que con el “terror sobrenatural” postulado por H. P. Lovecraft, quien afirmó que “El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido” (5). Dicen Gandolfo y Hojman en el prólogo a su compilación *El terror argentino*: “Buena parte de los relatos de esta antología se instalan en

ese límite incierto, en una sociedad especialmente rica en factores de presión fóbica: el genocidio durante la última dictadura militar (...) [lo] normal, durante distintos períodos, fue lo monstruoso aceptado” (4). En síntesis, aquí se adopta la perspectiva de Gandolfo y Hojman: la literatura de terror no redundaba del todo en miedos atávicos sino que también le da resolución estética a miedos sociales, aunque, por supuesto, ambas variables se complementan. C.E. Feiling propuso una mirada similar: “Lo ‘sobrenatural’, a menudo, esconde miedos sociales bien concretos” (256).

En la Argentina, entonces, existe una variante del género, con o sin personajes o situaciones sobrenaturales, que trata del terror ejercido por el Estado. Voy a marcar dos momentos relevantes: el terror rosista en el siglo XIX y, en el XX, el de la de la última dictadura cívico-militar. En estos dos procesos históricos, el terror se ejerció desde el Estado y desde algunos grupos de la sociedad civil e impactó de modo violento sobre los cuerpos de los opositores a los regímenes. Esquemáticamente, podemos decir, a partir de la hipótesis de Adolfo Prieto en su libro sobre la emergencia de la literatura argentina, que si los relatos de *los viajeros ingleses* fueron parte del material primigenio del que se valieron los románticos de nuestro siglo XIX para darle forma al imaginario nacional, la literatura de terror y el gótico europeo cumplieron el mismo rol para dar cuenta de lo que ellos veían como terror del rosismo. A partir de esta primera instancia, según propone Adriana Goicochea, el gótico en Argentina se ha convertido más en un modo de narrar que en un género propiamente dicho y de circulación extendida como el fantástico o el policial. Sobre la literatura de Laiseca puede hacerse el mismo juicio, ya que ninguna de sus obras respeta las reglas del género (en realidad, no respeta las reglas de ningún género). *Su turno*, en particular, excluye lo sobrenatural tal como lo exige el género. Su terror circula de otra forma.

El texto de Gandolfo y Hojman comienza así: “En la base del relato de terror, o de horror, hay una emoción tan básica como el sexo” (4). El cuerpo y la sexualidad, es decir, la escatología, tampoco son ajenos al humor. José María Perceval en *El humor y sus límites. ¿De qué se ha reído la humanidad?* afirma:

Lo más elevado y lo más bajo se unen en el humor. Lo pomposo se puede transformar en risible pomposidad, los sentimientos más elevados son los más ridiculizables, dando paso al humor escatológico y el humor negro. Al fin y al cabo, el término ‘escatología’ resume esta contradicción humorística: lo más elevado y lo más bajo están unidos por el mismo término lingüístico. (31)

En la literatura argentina, el humor y la comicidad acaso no hayan sido estudiados extensivamente por la crítica debido a una doble dificultad. Por un lado, no están del todo genéricamente codificados (se resisten a la historia de las formas), ya que consisten más bien en un modo de enunciación y, por el otro, este modo aparece, por lo general, de manera dispersa, en determinados momentos de una obra, casi en instantes, como un recurso o un tono. Por tal motivo, se tiende a hablar más de “lo” satírico, cómico o humorístico que de “la” sátira o “la” comedia en el campo literario, aunque esta, al menos en lo que al teatro respecta, tenga antecedentes formales más sólidos. Un hito del estudio del humor en el campo de la narrativa lo constituye *Humor, nación y diferencias*, de Ana María Zubieta, quien lo caracteriza, a partir de *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, e *Historia funambulesca del profesor Landormy*, de Arturo Cancela, como “un modo de contar lo nacional” (11) y “un modo de narrar las diferencias o un modo de representación de las diferencias” (18, énfasis del original). Al contrario de lo que propone Zubieta para Cacela y Marechal, el humor de Laiseca no corre por las vías de la narración de lo nacional pero sí de la representación de las diferencias, de los contrastes.

3. El monstruo del campo literario argentino: Alberto Laiseca

De modo similar al acercamiento del humor, la narrativa de Alberto Laiseca también suscitó un interés discontinuo por parte de la crítica hasta hace algunos años: Agustín Conde de Boeck se ha encargado de reconstruir con minuciosidad y de manera innegable las peripecias de la instalación de Laiseca en el campo literario y sus vínculos con la literatura vernácula. El uso del terror (menos prestigioso y difundido que el fantástico) y del humor lo colocaron, en un primer momento, en un lugar marginal, el cual, a su vez, fue elegido por el autor para construir su poética. Así como Laiseca puebla sus ficciones con monstruos y monstruosidades, su lugar en el campo literario es similar: único y desmesurado.

En las postrimerías de la última dictadura y los años inmediatamente venideros, más de una narración argentina se ocupó sobre este asunto de época. Alberto Laiseca no lo hizo. De ningún modo podrían ubicarse en esta serie, que oscila entre un carácter entre realista y otro cifrado, o alegórico sus dos primeras novelas y su primer libro de cuentos, publicados entre 1976 y 1982. Además, a diferencia de otros autores contemporáneos suyos, como Osvaldo Lamborghini, Ricardo Piglia o Rodolfo Fogwill—, Laiseca no

cuenta en su haber, en cuanto capital simbólico e imagen de escritor, una militancia o adscripción partidaria más o menos orgánica, o una producción de textos que vinculen política y literatura argentina. En todo caso, en las narraciones de Laiseca se aprecia una tematización sobre lo político, la vida en sociedad y, en definitiva, sobre el poder. Dice el autor:

Como en *Los sorias*, en *Su turno para morir* (1976) hablo del poder... De niño leía novelas policiales... Eso sí: . . . eran malas, pero eran delirantes... Esas novelas me formaron y, por ese motivo, no es raro que haya escrito un policial chasco. (citado en Marcos 170)

4. Un *hardboiled* humorístico

La mención a haber compuesto un “policial chasco” remite a la conciencia que Laiseca tenía acerca del uso del humor y la comicidad. En más de una entrevista, Laiseca pondera con creces el humor: “El humor es la gimnasia de la inteligencia” (Soto 2007) o “Con el humor se envuelve lo insoportable” (Freira 2004).

La primera lectura crítica de *Su turno*, escrita a dos manos por Renata Rocco-Cuzzi y Adriana Rodríguez Pésico, aparece en el primer número de *Lecturas críticas* (1980), dedicado a la parodia, el cual, además, incluye un fragmento de *Los sorias*, aunque bajo el título “Por favor, ¡plágienme!”. En *Su turno* se hallan en potencia algunos tópicos que el narrador abordará en toda su obra: el interés por los monstruos y el terror (el epígrafe de la novela proviene de *Drácula*), la violencia física y verbal, y un modo de narrar mediante la digresión que abandona el principio de la causalidad, entre otros. Son tópicos que, como veremos, funcionan dentro del registro del humor, el cual excede la mera parodia. Rocco-Cuzzi y Rodríguez Pésico pasan revista a la novela de Laiseca a través del cristal de la parodia (concepto que tuvo su auge en los ochenta y luego cayó en desuso³) para dar cuenta de cómo se desvía de la norma (el policial negro o *hardboiled*), por ejemplo, al desplazar el foco de la intriga hacia la lengua mediante la combinación de expresiones porteñas con alusiones a los clásicos, frases en otras lenguas y un castellano de mala

³ Pocos años después de la reseña citada, tanto Beatriz Sarlo en su ensayo de 1989 sobre *La hija de Kheops*, de Laiseca, como Graciela Montaldo en el artículo de 1990 “Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años 80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)” desestiman la parodia para leer a Laiseca. Entre ambas, en 1984 Nora Catelli, al reseñar *Canto castrato* de César Aira, asevera que “decir que su intención es paródica no quiere decir, en estos años de ecumenismo paródico, absolutamente nada” (249). Evidentemente, para las tres críticas el concepto de parodia ya estaba agotado a mediados de los 80.

traducción, como aquellas que el propio Laiseca y Roberto Arlt leyeron. La seriedad y sordidez de la trama, el carácter irónico del héroe y la resolución del *whodunnit* de una novela de Chase o Chandler aquí son reemplazadas por un argumento delirante con un misterio que no tiene solución (el asesinato ha sido llevado a cabo porque sí, no hay móvil). El protagonista es el comisario John Craguín, quien busca resolver una muerte que ha ocurrido en un sindicato. En su investigación, se va acercando cada vez más al jefe de la mafia (Earl “Polígono de tiro” O’ Connor, alias *la nonna*), quien en realidad quiere que trabajen juntos en pos de acabar con los sindicatos y con los políticos del mundo, mediante un complot delirante, llevado a cabo por una sociedad místico-militar. Del policial negro sí se conserva, de modo hiperbólico, la violencia, representada de un modo entre el *gore* y el *slapstick*. Ambos pueden adjetivar sin problemas a esta novela ya que, como indican Rocco-Cuzzi y Rodríguez Pérsico (1980), “la ruptura del lenguaje literario sustituido por el cinematográfico es un gesto elocuente de separación. Guión, más que novela.” (33). Respecto de esto último, Claudia Kozak apunta en una dirección similar, condensada en el título de su artículo “Intermedialidad, ironía y parodia para una fundación literaria: *Su turno para morir*”. La primera característica apunta a cómo ingresan, además de las tradiciones del relato de terror o de ciencia ficción, otros soportes como, justamente, el guión de cine o la historieta (281). Para Kozak, parte de las “humoradas” (292) de *Su turno* tienen que ver con la excentricidad con la que Laiseca “cita” formatos audiovisuales y diversos géneros literarios “en una lengua ajena” a ellos (290).

Como hemos dicho sobre el género en Argentina, el terror de *Su turno* está presente, aunque fuera del campo de la representación directa en términos realistas, en las formas de la muerte y la tortura que la policía ejerce sobre la población en pos de la resolución de supuestos crímenes, dato que se pasa por alto en el artículo de Rocco-Cuzzi y Rodríguez Pérsico (el año de su reseña es 1980). Como indica Perceval ya desde el título de su libro, el humor tiene límites históricos y sociales. En Argentina, difícilmente se podrían hacer chistes o humoradas acerca de la figura de los desaparecidos sin costo político, al menos en medios de comunicación masivos o en el campo del arte. En *Su turno* leemos:

Varios tipos habían sido asesinados y echados al río... Los cadáveres son catorce en total...

—¿Y ahora qué hacemos, mi comisario?

—Podemos volver a contar los cadáveres. Pero esta vez cuenta regresiva. Tal vez volvamos al punto en el cual estuvieron vivos. (Sonríe mientras los otros lo miran asombrados de su cinismo). (31-32)

Frente a la decisión del Comisario Craguin de amplificar “Entrada de los dioses al Walhalla”, mientras intentan atrapar al supuesto asesino del crimen del sindicato, un detective, al tanto de la brutalidad de esa decisión, previene al comisario: “¡John...hay periodistas!” (15). “¿A ellos no les gusta Wagner?”, responde Craguin. De ningún modo, en uno u otro caso podemos hablar de chistes, eso que “es, a partes iguales, un relato y un acertijo” (Barba 46) ni, tampoco, de burlas ejercidas desde una posición de superioridad acerca de la violencia ejercida por la última dictadura en Argentina. En el humor, como se afirmó arriba, la risa es apenas una posibilidad, no su fin último. En palabras de Sergio Cueto:

(...) el humor examina casi anatómicamente lo que es, desciende hasta lo más hondo de la vulgaridad, la estupidez, el mal, con la fría y aplicada indiferencia con que se ejecuta una autopsia (...). En una palabra, lo aquí llamamos humor no es la agudeza sino la bufonada, lo que Schopenhauer llama justamente *Narrtheit*, extravagancia, locura o payasada. (26-27)

Así, este examen de “lo que es” encierra dentro de sí la relación que Cueto ve entre lo serio y la gracia: “son ridículos el uno *para* el otro, según la perspectiva del otro, pero el humor en sentido estricto es la composición de ambos puntos de vista, su incongruente congruencia” (27).

Más de una vez se ha mencionado (Kozak; Aichino; Conde de Boeck) el año de publicación de *Su turno*, 1976, y cómo la novela parecería establecer algún vínculo con cierta violencia estatal-policial, cuyo antecedente fáctico inmediato sería la triple A y el posterior, los grupos de tareas. Laiseca nunca se expidió acerca de esta posible anticipación de la violencia estatal que escribió, y que su época no pudo leer, por medio de violentar algunas reglas de la narración. Lejos de la denuncia o la referencia inmediata, *Su turno* supone una bufonada donde la vulgaridad, la estupidez y el mal son llevados a tal punto de extravagancia y de hipérbole que, volviendo a las palabras de Pirandello, no solo se advierte lo contrario, sino que aflora la incongruente congruencia del sentimiento de lo contrario, compuesto por los dos puntos de vista mencionados por Cueto arriba.

Justamente, uno de los recursos más sostenidos de *Su turno* es la apropiación y aumento de la voz o el punto de vista del terror, lo mismo que, durante el referido periodo rosista, José Rivera Indarte hizo en sus *Fastos rosines*, Hilario Ascasubi con “La refalosa” e “Isadora, la federala”. Como se sabe, Borges y Bioy, ya en el siglo XX, harán lo mismo en “La fiesta del monstruo”.

En el mismo número de *Lecturas críticas* donde se publicó la mencionada reseña a *Su turno*, Osvaldo Lamborghini reflexiona a propósito de su relato “El niño proletario”: “¿Por qué salir como un estúpido a decir que estoy en contra de la burguesía? ¿Por qué no llevar a los límites y volver manifiesto lo que sería el discurso de la burguesía?” (48). En *Su turno*, la “Antología de barbaridades, crueldades, delirios y venganzas” describe cómo algunos reyes apócrifos del Medioevo llevaron a cabo las acciones indicadas en el título. Allí está concentrada la hipérbole que Lamborghini desliza en su comentario, es decir, el llevar a los límites un discurso y exponerlo, llevarlo “más hacia lo hondo”, como afirma Pirandello acerca de lo que el humor. No se trata, en *Su turno*, del discurso de la burguesía, claro está, sino el de la crueldad del poder, cuya realización hiperbólica oscila, precisamente, entre el terror y el humor.

5. El humor como como disputa

Los ejes analizados aquí (los usos del humor, el terror, el policial negro) funcionan no solo en el interior de la poética de Laiseca, sino hacia el exterior, hacia el campo de juego y de batalla del campo literario de los setenta. Según César Aira, “Siempre que se generaliza un asunto literario, aparece Borges” (67). Ya desde la década anterior, las ficciones autoconscientes proliferan en el mundo. Con diversas modalidades, se trata de la época del borgismo.

Borges fue un confeso lector de géneros narrativos “menores”, a la luz de sus intereses literarios. Optó por el policial de enigma, no por el negro (el usado por Laiseca), ya que para Borges el primero era: “un modo de defender el orden, de buscar formas clásicas de valorizar la forma” (Rivera y Lafforgue 57). Por su lado, el terror no ocupa mayor lugar en la narrativa borgeana. Toda forma del exceso es rechazada por el autor de *Ficciones* (son conocidos sus juicios sobre el barroco). La política y la moral literarias de Borges, como se sabe, son las del pudor y el recato, los tonos que él identifica como argentinos en “El escritor argentino y la tradición”, a partir de comentar un soneto de Enrique Banchs. Estaríamos equivocados si excluyéramos el humor de su literatura (las

ironías son centrales en la argumentación borgeana), pero hay que hacer ciertas salvedades: “Yo detesto los retruécanos, los juegos de palabras a los que somos tan aficionados... Me gustan las bromas en las que haya un error lógico” (Borges en Stortini 112). Así, ¿no hay en Borges cierta aversión al juego significante, al despliegue extensivo de una lengua? A la inversa, en muchas declaraciones Laiseca afirmó que “Lo que no es exagerado no vive”. La hipérbole revisada en torno al humor también da parte de la clave de su literatura.

Para concluir: en Laiseca terror y humor no son solo temas y modos de narrar sino, como hemos visto a propósito de *Su turno*, también indican una manera de disputar no ya con un autor sino con el borgismo, esa máquina de producir literatura más o menos epigonal. Podríamos leer los usos del terror y del humor, en las dos direcciones que indicamos, a partir de estos versos del poema “La moral del bufón”, de Leónidas Lamborghini (2004): “La verdad del Modelo es su propia/ caricatura, y esta revela/ la mentira de su falsa perfección. / Viéndonos así, caricaturescos, / nos entendemos: espejo somos, / de lo deforme que el Modelo oculta” (11). La asunción del punto de vista de lo monstruoso (el final del epígrafe de *Su turno* dice: “(...) todos reconocimos al conde Drácula. Dio vuelta la cabeza y lo vimos hasta el más pequeño de sus detalles”. La apropiación de ciertos modelos literarios, ajenos al borgismo, operan como un espejo deformante que, a través de la hipérbole, humoriza desde el terror.

Referencias

- Aichino, María Celeste. *Alberto Laiseca: Tensiones en el realismo delirante y su relación con la crítica argentina. Un abordaje discursivo de su propuesta ética y estética (tesis doctoral inédita)*. Córdoba: 2017. Inédito.
- Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo. 1991. Impreso.
- Barba, Andrés. *La risa canibal. Humor, pensamiento cínico y poder*. Buenos Aires: Fiordo. 2017. Impreso.
- Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor. 1988. Impreso.
- Catelli, N. *Desplazamientos necesarios*. Paraná: Eduner. 2020. Impreso.
- Conde de Boeck, Agustín. *El monstruo del delirio. Trayectoria y proyecto creador de Alberto Laiseca (1976-1998)*. Buenos Aires: La docta ignorancia. 2017. Impreso.
- Cueto, Sergio. *Versiones del humor*. Rosario: Beatriz Viterbo. 1999. Impreso.

- Eagleton, Terry. "El marxismo es mucho más que un método crítico". *Ideas de izquierda. Revista de política y cultura*. 1 de oct 2013: 37-39. Impreso.
- Escarpit, Robert. *El humor*. Buenos Aires: EUDEBA. 1962. Impreso.
- Feiling, Carlos. "La pesadilla lúcida". En *Con toda intención*. Buenos Aires: Sudamericana. 2005. 253-259. Impreso.
- Freira, Silvina. "Con el humor se envuelve lo insoportable". *Página/12*. 30 oct. 2004. Web: <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-42948-2004-10-30.html>.
- Goicochea, Adriana. "Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez". *Revista Lindes*. 15.2018: 9-30. Web: <https://revistalindes.com.ar/revista15.html>
- Gandolfo, Elvio y Hojman, Eduardo. "Prólogo". En AA.VV., *El terror argentino*. Buenos Aires: Alfaguara. 2002.
- Kozak, Claudia. (2019). "Intermedialidad, ironía y parodia para una fundación literaria: Su turno para morir". En Aichino, María Celeste y Conde de Boeck, Agustín. *Sinfonía para un Monstruo. Aproximaciones a la obra de Alberto Laiseca*. Villa María: EDUVIM. 2019. 279-295. Impreso.
- Lafforgue, Jorgey Rivera, Jorge. B. *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Calicanto, 1977. Impreso.
- Laiseca, Alberto. *Su turno*. Buenos Aires: Mansalva. 2010. Impreso.
- Lamborghini, Leónidas. *La risa canalla (o la moral del bufón)*. Buenos Aires, Argentina: Paradiso, 2004. Impreso.
- Lovecraft, Howard Phillips. *El horror sobrenatural en la literatura*. Buenos Aires: El aleph. 1999. Impreso.
- Marcos, José. "El sainte negrótico de Laiseca". En Aichino, María Celeste y Conde de Boeck, Agustín. *Sinfonía para un monstruo. Aproximaciones a la obra de Alberto Laiseca*. Villa María: EDUVIM, 2019. 165-187. Impreso.
- Montaldo, G. (abril 1990). "Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años 80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)". *Hispanérica*. Abril de 100, año 19, No. 55: 105-112
- Perceval, José María. (2015). *El humor y sus límites*. 2015. Cátedra: Madrid.
- Pirandello, Luigi. *El humorismo*. Buenos Aires: Leviatán. 1994. Impreso.
- Prieto, Adolfo. (2013). *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*. FCE. CABA.

Rocco-Cuzzi, Renata y Rodríguez Pésico, Adriana. "Su turno o la escritura robinsoniana". *Lecturas críticas*.l. 1980: 31-35. Impreso.

Sarlo, B. *Escritos sobre literatura argentina*. CABA: Siglo XXI. 2007. Impreso.

Soto, Máximo. (sábado 14 de febrero de 2007). "El humor es la gimnasia de la inteligencia." *Ámbito*. Web: <https://www.ambito.com/espectaculos/laiseca-el-humor-es-la-gimnasia-la-inteligencia-n3418427>.

Stortini, Carlos. *El diccionario de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986. Impreso.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós. 2006. Impreso.