

C U R S O S E C O N G R E S O S

Santiago de Compostela

7-8 de maio de 2024

Libro de actas

**I Congreso Internacional
Feminismos e Humor:
Humor-Sofías**



EDICIÓN A CARGO DE

Saleta de Salvador Agra

Laura Lesta García

Yolanda Martínez Suárez

Marta Pérez Pereiro

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

I Congreso Internacional Feminismos e Humor: Humor-Sofías

Santiago de Compostela,
7-8 de maio de 2024

LIBRO DE ACTAS

CURSOS E CONGRESOS DA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
N.º 277

I Congreso Internacional Feminismos e Humor: Humor-Sofías

Santiago de Compostela,
7-8 de maio de 2024

LIBRO DE ACTAS

EDICIÓN A CARGO DE
Saleta de Salvador Agra
Laura Lesta García
Yolanda Martínez Suárez
Marta Pérez Pereiro

2025
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl>

© Universidade de Santiago de Compostela, 2025

Edita

Edicións USC
Campus Vida
15782 Santiago de Compostela
<https://www.usc.gal/publicacions>

Maqueta

Tania Sanmartín
Imprenta Universitaria

DOI: <https://dx.doi.org/10.15304/9788410142442>

Índice

Humor-Sofías: unha introdución.....	7
SALETA DE SALVADOR AGRA, LAURA LESTA GARCÍA, YOLANDA MARTÍNEZ SUÁREZ e MARTA PÉREZ PEREIRO (UCM/Middlebury College/USC/USC)	

BLOQUE 1: DE CÓMICAS E COMEDIAS

Estragafestas de divertidas: o humor como ferramenta de resistencia no audiovisual galego feminista.....	15
CATHERINE BARBOUR (TCD)	
«... tampoco obra Hiparquía injustamente hiriendo a Teodoro». De la lucha y subversión en el humor de las cómicas.....	27
JAVIER LEIVA BUSTOS (UCM/UAM)	
«Are Women more important than God?»: humor y feminismo en The Marvelous Mrs. Maisel.....	39
ÁNGELA VILLAMUELAS CASTRO (USC)	
Late-Night Humour: Exploring Gender Politics and Humour in Late-Night Talk Shows.....	47
ELISA PAZ and MATILDE DELGADO (EU Business School/UAB)	

BLOQUE 2: HUMOR EN IMAXES

O dobre movemento do humor nas artes.....	65
SABELA FRAGA COSTAS (UVigo)	
As maricas de Almodóvar salvan a España. A sátira queerizada de Los amantes pasajeros.....	77
MIGUEL ALCALDE SILVEIRA (USC)	
¿Más visto que el tebeo? Feminismo, humor y lenguaje en la novela gráfica.....	89
RAQUEL GARCÍA OTERO (USC)	

O apropiacionismo e a resignificación das imaxes como resistencia política: a arte gráfica galega no movemento feminista e LGTBIQ+	101
MARÍA GIL MARTÍNEZ (USC)	

BLOQUE 3: RESISTENCIAS HUMORÍSTICAS

«Everything's [Not] Fine»: A Snapshot of How Humor Exposes Structural Sexism in Spain and the US.....	115
ERIN K. HOGAN (UMBC)	
Evitar «o que se di». Entre a sátira e a ironía, unha aproximación pragmática aos usos da retransmisión como exercicio de resistencia	127
ENRIQUE LATORRE RUÍZ (USC)	
Humor en el margen: aproximándonos a una filosofía cyborg.....	139
VERÓNICA RODRÍGUEZ MARTÍNEZ y LUCÍA OCA VÁZQUEZ (USC)	
Chillonas y verduleras: una apropiación del espacio.....	149
IRENE ADÁN SÁNCHEZ-INFANTES (UCM)	

BLOQUE 4: RISAS DIXITAIS

Fenómeno coquette: parodia subversiva o continuación de los roles binarios de género	161
CLAUDIA ARNALDO LÓPEZ (UCM)	
Estar contigo o no estar contigo es la medida de mi género: un análisis del lenguaje sobre el amor romántico en redes sociales.....	171
ALBA GIMENO (UCM)	
«Sólo soy una chica»: el espectro de la feminidad a través del humor	185
CARMEN TAÍN RODRÍGUEZ y ALEJANDRA GRADAÍLLE GALEGO (USC)	
Das risas enlatadas ás risas sintéticas: explorando o humor das IAs xerativas.....	195
LAURA M. CASTRO-SOUTO (UDC)	

Humor-Sofías: unha introdución

SALETA DE SALVADOR AGRA, LAURA LESTA GARCÍA, YOLANDA MARTÍNEZ SUÁREZ
e MARTA PÉREZ PEREIRO

Universidad Complutense de Madrid, Middlebury College e Universidade de Santiago de Compostela

É un lugar común traer a colación a etimoloxía da palabra «filosofía» para tratar de poñer en valor unha forma de abordar os problemas como busca/amor cara a sabedoría. Desde aquí queremos invocar o termo «sofía» pero non xa desde a *philía*, desde o amor, senón desde o *humoris*, desde o humor. Humor-Sofías xorde, así, como unha especie de paronomasia coa que queremos invitar a tódalas Sofías a deixarse empapar, a filtrarse en superficies ríxidas, a mollar e mollarse, a salpicar, asperxer e a impregnarnos de sangue, flema, de bile amarela e negra. En definitiva, *humoris* causa para, recordando tamén unha das súas conexións etimolóxicas ape- lar ao *humus*, a terra, a cultivar, a descompoñer e precisamente a tomar terra da importancia do humor e da súa conexión coa sabedoría.

Humor-Sofías xorde contra ese vello prexuízo intelectualista que condena o humor ao campo do non saber filosófico, ante isto vai o noso Humor-Sofías, pero tamén vai contra aquel outro estereotipo que sinala ás mulleres, máxime ás feministas, como carentes de sentido do humor. Porque como diría Sara Ahmed (2017), somos as que vimos a deter a diversión, as «estragafestas» (*killjoy*). Fronte ao mito de que as mulleres se fan feministas «porque son infelices, quizais como desprazamento da súa envexa por aqueles que alcanzaron a felicidade que elas non puideron» (Ahmed 2010: 583), propoñemos que as feministas, infelices ou non, tomemos man da risa colectiva. Isto é, apelamos ás risas compartidas que enfatizan na nosa condición de seres relacionais, seguindo aquí a Donna Haraway, tamén podemos dicir que «Somos humus, non Homo, non ántropos; somos compost, non posthumanos» (2019: 94). Así, dámoslle a benvida ás gargalladas performáticas, ás risas horizontais (Gamper 2024), ás non xerárquicas, e mesmo niveladoras (Willet e Willet 2019), e as filosóficas capaces de poñer en dúbida a orde desde dentro dun sistema social dado (Eco 1967) abrindo espazos. Espazos para filtrarse (recordando

de novo a etimoloxía do *humoris*) nunha sociedade cercada polos machismos. Polo tanto, benvinda ao humor feminista, a desacralizar e a inverter os valores habituais para poñer de manifesto as desigualdades e as contradicións patriarcais.

Benvinda a rir xuntas, ás risas sonoras, abertas, estrepitosas que mostran o fracaso do control do corpo ao deformalo e comprometer o canon de beleza feminina. Agora ben, como di Anna Frey «Debemos tratar a risa feminista non como unha obriga, senón como unha oportunidade para exercer a plena liberdade que temos sobre os nosos corpos e as nosas voces» (2021: 17). En definitiva, queremos recuperar as mulleres da xanela do cadro de Bartolomé Esteban Murillo, imaxe do cartel do *I Congreso Internacional Feminismos e Humor: Humor-Sofías*. Tomamos a obra *Mujeres en la ventana* (1675), que recibiu coloquialmente o título de *Las gallegas*, para retirar o pano que tapa a boca dunha das protagonistas e que así nos ensine os dentes. Porque «ao rirmos abrimos a boca, abrimos os ollos, abrimos o corpo e abrimos a mente» (Franc 2017: 57). Desde aquí, propoñémonos repensar o seu «tomar a risa», reflexionar e deterse sobre o corpo das mulleres que rin, onde o fan, cando, con quen, como se rin e, sobre todo, por que rin. É dicir, queremos considerar o amplo campo do risible, reparar en quen está autorizado para rir pero tamén en quen ri sen autoridade e sen autorización. Quitar así o pano da boca para rachar coa prerrogativa masculina que exclúe ás mulleres como suxeitos que fan rir (Melchior-Bonnet 2023). Reflexionar, por tanto, como a través da risa marcamos a posición de suxeito, pasando de ser as espectadoras risoñas esperando na xanela para ser as que rindo facemos cousas na rúa e na academia.

Entendemos os feminismos na súa intersección co humor como teoría e praxe. Desoíndo a lóxica binaria que encorseta ás mulleres que perdemos a razón (a pouca que nos concederon) se descoidamos as formas, arrancamos a aventura de organizar o *I Congreso Internacional Feminismos e Humor: Humor-Sofías*. Bailando nas fronteiras entre a seriedade e o humor, entre a academia e os activismos, entre as teorías e as praxes. As Humor-Sofías desarmamos as trincheiras e rimos sobre as dualidades opresivas. Transitar os lindes e camiñar as fendas dos dualismos é unha aposta teórica e práctica deste equipo editorial.

A agrupación destas Actas, resultado dunha escolma de palabras que foron tomadas no evento, responde á propia estrutura do Congreso. Estamos ante unha versión de Actas híbridas entre aportacións máis teóricas de autoras xa consolidadas e de voces das que comezan a súa andaina académica. Se o humor nos permite reflexionar de xeito horizontal e crear espazos subversivos nos que inverter a orde patriarcal da sociedade, esta compilación é un exemplo desta toma de posición política e epistemolóxica. Neste volume recóllense un conxunto de capítulos que,

na súa heteroxeneidade, son un primeiro paso para explorar un campo de estudo que ten a enorme potencialidade de ser abordado desde múltiples disciplinas, en todas as áreas do coñecemento, entre as que atopamos filosofía, arte, comunicación, literatura, etc. Asemade, esta pluralidade de enfoques abre a porta a novas metodoloxías de análise onde se mesturan estudos de caso, reflexións teóricas e a praxe autoetnográfica, entre outras.

As Actas están divididas en catro bloques temáticos que seguen a lóxica das mesas presentes no Congreso, a saber: «De cómicas e comedias»; «Humor en imaxes»; «Resistencia humorísticas» e «Risas dixitais».

O primeiro dos bloques, «De cómicas e comedias», ten como fío condutor a posta en valor das cómicas e a súa acción nos escenarios. Catherine Barbour preséntanos ás monstras para reivindicar a «estragafestas» que levamos dentro. Así deixamos de ser o chiste e de ter medo e pasamos a ser as temidas. No seu traballo, Barbour analiza a miniserie *Monstras* (2020), de Eire Cid García, reivindicando o espazo de producións audiovisuais alternativas, realizadas en réxime cooperativo, e nas que se abordan temas difíciles de atopar no audiovisual máis mainstream. A continuación, Javier Leiva Bustos aproxímase, dende unha perspectiva histórico-filosófica, ao feito de que se considere que as mulleres non teñan sentido do humor. O seu percorrido lévaos dende os albores da filosofía cínica grega, con Hiparquia, ate as cómicas dos nosos días, como Assari Bibang ou Eva H. Na súa argumentación, Leiva mostra que o sentido do humor sempre estivo aí e foron as circunstancias históricas en complicidade co tecido patriarcal o que intentou apagar o potencial das mulleres para facer rir. De cómicas trata tamén o artigo de Angela Villamuelas Castro, neste caso sobre Midge, a protagonista da serie *The Marvelous Mrs. Maisel*. Para esta xudía estadounidense de clase acomodada, o humor convértese nunha ferramenta de apoderamento que, paseniñamente, abandona o segundo plano ata converterse nunha figura destacada do *stand-up comedy*. Villamuelas destaca a reflexión sobre o rol das mulleres na sociedade a partir desta exitosa ficción. Este bloque péchanos Elisa Paz e Matilde Delgado e a súa aproximación aos programas de *late-night*. Un xénero de humor televisivo, altamente masculinizado, que domina o *prime-time*, reforzando a crenza que as mulleres non teñen a habilidade de facer rir a un público masivo. Menos mal que as monstras de Eire Cid e a comediantes mrs Maisel están presentes para subverter ese estereotipo.

O segundo bloque, «Humor en imaxes», reúne unha escolma de capítulos que afinan o ollar semiótico nos produtos culturais. Sabela Fraga Costa recorre á risa estética para xogar coa imaxe de nós mesmas e, nun traballo interdisciplinario, dialoga con varias artistas para destacar a sinerxía do humor e a creatividade.

O texto de Fraga anímanos a darlle a volta ao sistema no que se inscribe a produción artística e a cuestionar as normas sociais asociadas a quen pode rir e quen poder facer(nos) rir, nun dobre movemento desestabilizador. Desde a análise queer, Miguel Alcalde Silveira toma como caso de estudo a comedia do director de cine Pedro Almodóvar *Los amantes pasajeros* para presentar a figura do «trangalleiro» (*trickster*). Unha sorte de bufón satírico co que nos invita a achegarnos ao filme con outros lentes. Tan iconoclastas como os asistentes de voo de Almodóvar, que destaca Alcalde, son as obras das novelistas gráficas Liv Strömquist, Jessica Campbell e Rokudenashiko, nas que se basea Raquel García Otero para cuestionar a dominación patriarcal. María Gil Martínez, que pecha o bloque, afonda tamén na análise de produtos culturais que poden subverter a orde sexo-xénero, desta volta desde a arte gráfica, creada polos movementos feministas e LGTBIQ+ en Galiza.

O terceiro bloque, dedicado ás «Resistencia humorísticas», pon o foco na capacidade que brinda o humor para transformar a realidade. Abre a sección a denuncia de Erin K. Hogan ante as violencias e agresións no suposto *fair play* ao abrigo das institucións públicas. Concretamente, a autora céntrase nas condutas abusivas de Luis Rubiales, no mundo do fútbol, e Donald Trump, no pedestal da política. Invocando de novo o cartel do Congreso, constatamos aquí que xa non nos resulta fácil seguir tapando a boca. Enrique Latorre Ruíz bota man da análise pragmática para analizar a retransmisión galega, levando a un caso de estudo o exercicio da resistencia, entre o irónico e o satírico, do activismo da disidencia sexual e de xénero. Verónica Rodríguez Martínez e Lucía Oca Vázquez insisten en preguntárense que hai detrás da seriedade filosófica e non filosófica para reclamar un humor que acompañe as risas feministas. Este bloque finaliza coa reivindicación das «verduleras» de man de Irene Adán Sánchez-Infantes, quen analiza a exclusión das mulleres do espazo público e a censura das disidentes, expoñendo o silenciamento das voces discordantes das mulleres e reclamando a súa posición.

Finalmente, o derradeiro bloque destas Actas céntrase nas «Risas dixitais», que desde diferentes espazos online, cuestionan ou reforzan mitos patriarcales porque as bromas non son so bromas (de Salvador 2023). Como expón Claudia Arnaldo López, en Internet orixínase o fenómeno *coquette*, unha tendencia nas Redes Sociais que produce memes que provocan lecturas interesadas e mesmo contraditorias, pero que pode ameazar en devolvernos ao espazo do privado, ás cociñas. Alba Gimeno, no seu capítulo, analiza a presenza dos mitos do amor romántico e a súa forte compoñente xenérica en espazos como Twitter, agora X, para mostrar como desde as plataformas dixitais se poden cuestionar arquetipos e comportamentos moi asentados. Porque recoñecer os estereotipos e roles que nos tiraron ás costas

fainos máis libres como sinalan Carmen Taín Rodríguez e Alejandra Gradaille Galego, xa que «villanas» si, pero unidas! Non somos xa *only a girl*, fenómeno presentado por Taín e Gradañlle, senón un feixe de Humor-Sofías, insubstituíbles por ningunha intelixencia artificial, como ben apunta Laura Castro-Souto no seu texto sobre humor computacional centrado nas IAs xenerativas. Castro-Souto, desde a perspectiva de xénero, pídelle ás IAs que lle conten chistes que, para sorpresa de ningún, non teñen tanta graza como a que temos as feministas.

As editoras, queremos pechar esta breve introdución, agradecendo, unha vez máis, a quen fixo posible este libríño que teñen na pantalla. E que non sería posible sen o compost, sen o humus, xerado na actividade académica celebrada o 7-8 de maio de 2024 en Santiago de Compostela, na facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela (USC), auspiciada polo Centro Interdisciplinario de Investigacións Feministas e de Estudos de Xénero (CIFEX) da USC, e financiada pola Deputación da Coruña. Grazas ao abono material prestado polo Middlebury College para a edición destas Actas e, sobre todo, grazas ás lectoras por baixar o pano e rir sen medo a ensinar os dentes.

Referencias

- AHMED, Sara, 2010. Killing joy: Feminism and the history of happiness. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol.35, no.3, pp. 571-594.
- _____, 2017. *Living a Feminist Life*. Duke University Press.
- ALMODÓVAR, Pedro, 2013. *Los amantes pasajeros*. Película Blu-Ray + DVD [combo pack]. Sony Pictures Home Entertainment; 2013.
- DE SALVADOR AGRA, Saleta, 2023. Mujer, era una broma. Deshacer cosas con palabras. *Revista Ártemis*, vol.35, no.1, pp. 10-25. Dispoñible en: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/67217> [Consulta: 19-12-2024].
- ECO, Umberto, 1963. Elogio di Franti. In: *Diario Minimo*, pp. 85-96. Milano: Bompiani.
- FRANC, Isabel, 2017. *Las humoristas. Ensayo poco serio sobre mujeres y humor*. Barcelona: Icaria editorial.
- FREY, Anna, 2021. *Who's Laughing Now? Feminist Perspectives on Humor and Laughter*. Ontario: Demeter Press.
- GAMPER, Daniel, 2024. *De qué te ríes. Beneficios y estragos de la broma*. Barcelona: Herder.
- GARCÍA CID, Eire, 2020. *Monstras*. Webserie. Corentena Producións (productora). Vídeo; online. 6-7-2020. Dispoñible en: https://www.youtube.com/watch?v=Kw3dIm_vViY. [Consulta: 19-12-2024].

- HARAWAY, Donna, 2019. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthulunceno*. Bilbao: Consonni.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine, 2023. *La risa de las mujeres. Una historia de poder*. Madrid: Alianza editorial.
- SHERMAN-PALLADINO, Amy (director). *The Marvelous Mrs. Maisel*. Serie de television, 2017-2023.
- WILLET, Cynthia e WILLET, Julie, 2019. *Uproarious. How Feminists and Other Subversive Comics Speak Truth*. University of Minnesota Press. ISBN 978-1517908294.

BLOQUE 1: DE CÓMICAS E COMEDIAS

Estragafestas divertidas: o humor como ferramenta de resistencia no audiovisual galego feminista

CATHERINE BARBOUR

Trinity College Dublin

Tal como afirma Juan F. Egea, a comedia xoga un rol importante ao facernos reflexionar sobre cuestións de xustiza social se consideramos «not what causes laughter but rather what laughter causes in us» (2013: 28). Como unha forza importante nas artes (Cundall 2007: 203), o humor pode provocar, incomodar e concienciar, o que resulta especialmente evidente no contexto da produción audiovisual. O propósito deste capítulo é examinar o papel do humor como ferramenta de resistencia no audiovisual galego feminista e, para tal fin, enfocámonos na web serie *Monstras* (Corentena Producións, 2020), de Eire García Cid, unha obra na que o humor desafia as normas e as expectativas patriarcais para chamar atención sobre a violencia de xénero. Deste xeito, pódense identificar varias estratexias de humor feminista presentes na serie, desde a dilución da tensión, ata a reivindicación do grotesco corporal ou a parodia das normas.

Hai cada vez máis mulleres cineastas en Galicia (Ledo Andión 2019: 11), aínda que o sector audiovisual segue sendo androcéntrico (Carballal et al. 2021; Barbour 2022). Xa que logo, as iniciativas audiovisuais explicitamente feministas confrontan o condicionamento patriarcal das institucións audiovisuais cun enfoque que desafia a ollada masculina que fomenta a cousificación das mulleres en pantalla, no sentido de Laura Mulvey (1973). Segundo Amnistía Internacional, un 57 % das residentes en España maiores de 16 anos sufriron violencia ao longo das súas vidas por seren mulleres (2024). O proxecto de *Monstras* xurdiu como activismo de base no contexto sociopolítico do aumento da extrema dereita no Estado español contraria aos dereitos das mulleres, a súa aberta posición a prol da defensa de agresores sexuais, e o caso de violencia sexual perpetrado pola manada, que mobilizou manifestacións feministas a un nivel sen precedentes (Angulo Egea 2019). Ademais, coincidiu co movemento mainstream español #másmujeres de 2018, que

pedía maior representación das mulleres na industria cinematográfica. Unha equipa de vinte e tres mulleres do colectivo audiovisual feminista radical Corentena Producións creou o proxecto sen apoio institucional durante a pandemia da COVID-19 en 2020. A directora e guionista Eire García Cid é doutora en Comunicación e Información pola Universidade de Santiago de Compostela e especializada en Teoría Fílmica Feminista. Financiada cun orzamento moi limitado de crowdfunding, *Monstras* representa a primeira webserie xinocéntrica e explicitamente feminista en galego (en 2024, saíu outra webserie feminista de García Cid e Rosalía Quiroga, *A moza que abortou e o contou*, proxecto premiado no festival de contidos dixitais Carballo Interplay de 2023). Corentena Producións ten un compromiso incontestable coa lingua e a identidade galegas, e, como veremos, a súa obra critica o fracaso do Estado español na protección das mulleres e as nenas. A súa distribución e acceso foi de balde a través de Youtube, logo do estado de alarma decretado polo Goberno español en xullo de 2020. A día de hoxe, o quinto capítulo leva acadadas case 5000 visualizacións.

Os títulos dos cinco capítulos curtos —«Pánico», «Culpa», «Amor», «Euforia» e «Odio»— reivindicán as emocións historicamente suprimidas polo patriarcado e tradicionalmente asociadas coas mulleres violentas ou vingativas. Exploran temas feministas como a sororidade e a resistencia, ao centrarse en catro amigas na vintena —Moirá, Lea, Pía e Mabel—, que se xuntan no piso doutra muller, Xulia, para se agacharen da policía tras a agresión á parella dunha amiga con orde de afastamento por violencia de xénero. Trátase dun acto de vinganza feminista, ao non poderen confiar na protección das autoridades patriarcais en casos de agresións machistas. A consecuencia da agresión delas, o home é ingresado no hospital e, aínda que non morre, «polo menos vivirá con medo», en palabras dunha das amigas (García Cid 2020b). A serie ten características en común coas series de «noir doméstico», tales como a inversión da orde social (Colmeiro 1994: 61), que mergulla en aspectos íntimos da vida cotiá no contexto de crime (Paszkievicz 2022). Porén, en vez de explorar o misterio e investigación dun crime como o cinema negro tradicional, céntrase sobre todo nos motivos das agresoras, neste caso, a vinganza contra un maltratador por parte da súa parella.

Aínda que hai poucos estudos sobre o tema na industria cinematográfica do Estado español (García Cid 2020a: 74), percíbese en xeral un crecente interese pola muller violenta no cinema contemporáneo (Paszkievicz 2022: 20). O vídeo ensaio de García Cid sobre as mulleres violentas gañou o Premio ao Mellor Videoensaio sobre Audiovisual Internacional, VI Premios María Luz Morales da Academia Galega do Audiovisual (2022). Na industria audiovisual capitalista global, non se pode

negar que «as mulleres violentas venden» (García Cid 2022), e existen cada vez máis producións audiovisuais arredor da vinganza das mulleres reaccionando á violencia de xénero (Heller-Nicholas 2021). As mulleres loitadoras poden simbolizar, por unha banda, a axencia e o apoderamento feminino ou, pola outra, perpetuar a cousificación da violencia ou sexualización do corpo feminino. Cómpre entender que estas figuras que actúan fóra do normativo representan un contraste oportuno coa feminidade pura e pasiva idealizada polo patriarcado (Agra 2012: 55), e queda patente a motivación do patriarcado por controlalas, porque elas «seminally provide new role models for fighting back. And yet, they are continually punished for fighting back» (Oliver 2016: 111). Ademais, mentres os homes violentos se poden entender como heroes valentes, as mulleres violentas son reflectidas e descritas como emocionais e difíciles (Loreck 2016: 4), sen motivos (ideo)lógicos, porque «la suya es una violencia salvaje y es en la misma medida, natural, no política. En este marco normativo, las motivaciones de estos personajes serán siempre emocionales, no racionales; y sus objetivos, relacionales, no individuales» (García Cid 2020a: 78).

En contraste co marco normativo, as creadoras de *Monstras* intentan subverter a cousificación e apolitización da muller violenta para desafiar a violencia de xénero e promocionar o seu compromiso político. Empregan o shock da imaxe non normativa das mulleres violentas para sinalar a súa mensaxe militante contra a violencia de xénero. Por exemplo ao referirse á agresión contra o abusador, en contra das outras, Lea parece non preocuparse se morre, «se nos pasamos, pasámonos» (García Cid 2020). Durante a agresión mesma, cando vemos só as caras das mulleres berrando (cun enfoque nas agresoras e non na vítima, como adoita ser nos casos de violencia de xénero), ela exclama «tódolos días cortarémosche a polla e volverémoscha coser» (García Cid 2020). Ademais, o enfoque na vida cotiá e a multitude de referencias á cultura universal popular, por exemplo, como levar roupa de Spice Girls (co seu lema feminista e capitalista de «Girl Power») e Hello Kitty (marca de inocencia infantil) normaliza as súas accións nun contexto coñecido. Como veremos, a serie aproveita estratexias de humor para reivindicar o tabú social da violencia feminina e, deste xeito, mobilizar a conciencia feminista, no estilo do xénero cada vez máis popular da «dramedia» (comedia dramática), unha combinación de drama e comedia na que «by means of these series, frequently humorous approaches to dark subject matter and/or tragicomic portrayals of characters, they invite fluctuating viewing positions that alternate between laughter, uneasiness, and frustration, provoking ambiguous reactions and discussions» (Havas e Sulimma 2020: 76).

Sara Ahmed teoriza o impulso da «feminist killjoy» ou «estragafestas» (2017) que «boicotean cualquier diversión» (de Salvador Agra 2023: 19) para expresar realidades incómodas sobre a opresión machista, reivindicando a caricatura patriarcal das feministas bordes que non sorrín (Ahmed 2010: 65). Pódese dicir que as protagonistas femininas de *Monstras* funcionan como «estragafestas» ao loitaren contra a violencia de xénero, navegando, en palabras de Ahmed, como «las historias del feminismo y el movimiento queer [y que] pueden leerse como historias de personas que estuvieron dispuestas a correr el riesgo de las consecuencias de la desviación» (2019: 198). Nesta serie, en contraste co canon normativo e heteropatriarcal do humor (Kein 2015: 673) que o percibe como masculino, nótase a súa función potencial como unha arma para grupos subordinados en contextos de conflito (Case e Lippard 2009: 243) tales como as mulleres. Emprégao para loitar contra a violencia patriarcal, porque de feito, segundo Gerard Mast, o obxectivo da comedia residiu na destrución de obxectos, de egos, de asuncións sociais, dos liderados da sociedade e dos propósitos da sociedade en si mesma (1979: 320).

A maior parte da serie desenvólvese no piso de Xulia, situado en Lugo, cunhas poucas escenas exteriores e analepses. A inclusión de contido humorístico complementábase co contido diverso impactante que reivindica o apoderamento das mulleres e sinala a gravidade da violencia de xénero dunha maneira explícita. Nun punto de inflexión, cara ao final da serie, escoitamos o testemuño poderoso e conmovedor de Lara, a sobrevivente da relación abusiva que motiva o acto de vinganza, falando abertamente do grave abuso físico, psicolóxico e sexual que sufriu na súa relación. A inclusión de material de arquivo orixinal sinala a mensaxe feminista, por exemplo, unha entrevista coa británica Barbara Buttrick, que rompeu normas patriarcais como boxeadora, e noticias sobre casos internacionais famosos de acoso sexual no contexto do movemento feminista global #MeToo. Mentres as protagonistas ven unha escena polémica e gratuíta de violación do filme de Gaspar Noé *Irréversible*, tamén incluído no material de arquivo, obríganos á audiencia a vela simultaneamente para entender a política da webserie. A banda sonora consiste en rap feminista galego e internacional, incluíndo «A xustiza pola man» de Flow do Toxo, un disco baseado no poema homónimo de Rosalía de Castro que explora o tema de xustiza.

Para pór énfase na mensaxe reivindicativa da serie, as escenas cómicas dilúen a tensión en momentos complicados. Por exemplo, ao principio da serie, cando as mulleres chegan ao piso de Xulia pola noite buscando refuxio despois de cometeren o delito, notamos o medo desta como muller cando chaman a porta sen previo aviso pola noite. Moira é amiga de Xulia, mais as demais non a coñecen.

Ao entraren, Mabel fai un comentario banal —«Menudo piso, non?»— respondido por unha Xulia sorprendida —«E ti quen es?»—, un diálogo que rompe a tensión. Ademais, nótase a ironía cando Xulia se fai responsable de coidar das mulleres vestindo un pelele (pixama dunha soa peza), sobre o que Moira comenta, «que pixama tan ridículo». Esta prenda infantil en forma dun unicornio, que representa un símbolo cuir na cultura popular (Coward 2024), rompe a tensión na escena e normaliza a roupa cómoda que levan as mulleres na intimidade, fóra da crítica da sociedade. Así, vemos como o humor serve como «an outlet for emotions that may be difficult to express in other ways» (Plester 2016: 96).

Aínda que Xulia cambia de opinión cando se decata dos motivos verdadeiros do crime, ao principio horrorízalle saber que as demais atacaron un home, matizando a ideoloxía da serie ao estar en contra da violencia extrema en todos os casos. Dunha maneira irónica, leva un coitelo nas mans, repetindo que é asasinato cando, de súpeto, alguén chama á porta. As mulleres asústanse ao pensar que puidese ser a policía, a representación da política estatal, que aínda non se desvinculou por completo daqueles tempos en que protexían o maltratador e que hoxe en día segue fallando na protección das vítimas. Resulta ser unha veciña curiosa. Esta interrupción no espazo seguro dunha señora maior, castelanfalante, que representa a sociedade tradicional e conservadora, faise divertida como contraste coas accións non normativas e a ideoloxía militante das mulleres novas. Ao velas na cociña con Xulia, observa de maneira condescendente: «con unas amiguitas...» (García Cid 2020). Para burlarse dos seus prexuízos, a cámara enfoca en primeiro plano nos piercings e a roupa «alternativa» das mulleres, como unha camiseta que alude a Bob Marley, icona da contracultura, e referencias á cultura galega actual, como a frase propagandística do supermercado Gadis «Let's Live Like Galicians» e o Pub Quirós en Rodeiro. Danlles nomes falsos ao presentarse á señora e minten sobre que acaban de chegar de Londres para finxir inocencia. Este choque de contrastes resulta humorístico porque a audiencia sabe a verdade. Cando unha delas minte sobre o seu nome e di que se chama María, a veciña responde «qué nome tan bonito» (García Cid 2020), cun chisco ao catolicismo que choca coa agresión e compromiso político das protagonistas. Para engadir outro exemplo dunha escena que sinala o medo ás autoridades e rompe a tensión co humor lixeiro, cando Xulia esperta as demais para montar unha festa e celebrar as súas accións de resistencia contra a violencia de xénero, unha delas pregunta medio durmida se é a policía, e cando Xulia confirma que non, solta «no quiero ir al cole» (García Cid 2020) en voz infantil, un exemplo do humor como incongruidade contextualizada (Cundall 2007: 211).

O piso de Xulia preséntase como un refuxio feminista lonxe das autoridades heteropatriarcais, reivindicando o espazo doméstico para este grupo de mulleres como liberador e non heteronormativo (Barbour 2022: 282). Nunha expresión de complicidade que corresponde á estratexia de ironía dramática, as demais rinse de Xulia cando comenta que lles comprou cepillos de dentes, «tedes que ter os dentes guarrísimos» (García Cid 2020), porque, como sabe a audiencia, xa usaron o seu propio cepillo de dentes. Comparten entre elas as tarefas da casa como limpar e cociñar, bailando e divertíndose cantando a canción viral de internet de 2009 «ayúdame, que mi casa está sucia» cunha complicidade que desafía o illamento do labor doméstico que fan tipicamente as mulleres. Deste xeito, parodian o ideal da ama da casa ao que fai referencia o material de arquivo da Sección Femenina durante o franquismo. Polo tanto, as nosas protagonistas non cadran cos estereotipos superficiais do *noir* tradicional que pintan as mulleres como *femmes fatales* ou amas de casa (Hogan 2024: 8).

As mulleres fan actividades tipicamente femininas como bailar «perreando», maquillarse, probar roupa, etc., para divertirse entre elas e, sobre todo, non para atraer os homes. A reivindicación cuir e admiración mutua entre as mulleres —«gústanne as túas tetas» (García Cid 2020)— loita contra a cousificación corporal, a hexemonía da ollada heteromasculina e a competición que fomenta o heteropatriarcado entre as mulleres (Barbour 2022: 281). Alén disto, a súa caracterización reflicte a heteroxeneidade das feminidades (en termos brutos, Moira, a líder; Lea, militante; Mabel, bromista; Pía, artista; Xulia, coidadora; etc.). Teñen «imperfeccións», en termos sexistas, que subverten as normas heteropatriarcais, e representacións das vingadoras no *noir* tradicional como histéricas ou hipermasculinizadas (Paszkievicz 2022: 23). Para conceptualizar a figura da «monstra» (monstro en feminino) que dá título á serie e reivindica a vinganza feminina e «separa [...] lo normal de lo amenazante por su diferencia» (Platero Méndez & Rosón Villena 2012: 129), serve de utilidade a teoría cuir de Donna Haraway (1991) e Jack Halberstam (1995; 2020). A figura monstruosa é típica do esperpento (Ríos-Font e Ríos-Font 1992) e o tremendismo (Alchazidu 2005) na tradición literaria española, unha esaxeración do grotesco, o feo, o alternativo, ou o violento. Para Halberstam, cómpre recoñecer e celebrar o poder subversivo dos monstros, figuras cuir que rexeitan o non normativo e representan a desrupción de categorías, a destrución de fronteiras e a presenza de impurezas (1995: 27). No estilo do humor negro que «brings together a number of aesthetics and narratives, at whose core is the grotesque body» (Hogan 2024: 17), a serie visibiliza e normaliza os tabús corporais femininos «monstruosos» (Platero Méndez e Rosón

Villena 2012: 134) e «grotescos» (Russo 1995) que controla a sociedade patriarcal, como a menstruación, a flatulencia, a defecación, os vibradores e as axilas sen depilar. Por exemplo, as mulleres xogan cun vibrador, visibilizando e normalizando a masturbación e o desexo feminino e burlándose do falo. Para romper a tensión co humor e, ademais, normalizar os corpos das mulleres, vemos un clip orixinal da antiga primeira ministra británica conservadora Margaret Thatcher falando da necesidade dunha «liberdade ordenada» para evitar un «estado tiránico», o que sinala o poder do Estado (García Cid 2020). Xusto despois, aparece un primeiro plano do cu dunha das rapazas mentres sobe á cama para deitarse xunto ás demais. Logo, unha delas peidea, as demais rin e alguén exclama «soou como unha trompeta, tía!». Noutro momento de tensión, cando aparecen nas noticias os detalles da súa agresión, Lea comenta que acaba de baixarlle a regra. Máis tarde en primeiro plano pon unha compresa e vemos sangue no pixama de Hello Kitty, o que normaliza a roupa non sexy e parodia os típicos retratos cinematográficos de mulleres violentas. Para engadir outro exemplo de normalización do corpo feminino cunha referencia grotesca (Clark 1991: 124; Russo 1995), Mabel anuncia «estoume cagando» (García Cid 2020) e vai ao baño. Logo vémosa sentada no váter mentres le unha botella de champú, unha parodia da imaxe típica dos homes que len o xornal tranquilamente mentres defecan. Resistíndose contra a cultura de violación, búrllanse tamén das expectativas patriarcais de que as mulleres leven bragas limpas por se se produce unha relación sexual, comentando a súa necesidade de levalas en caso de encarceramento. Así mesmo, destaca unha escena que combina o visual gracioso e íntimo co feminismo ao final do capítulo segundo, cando Mabel se está a duchar. Non representa a imaxe típica da muller na ducha, que se centra no seu corpo, na súa beleza... Mabel leva gorro, baila e canta unha canción de rap feminista. Berra a letra militante de «Mantenlo patriarcal», de Ira, «jugar con las mujeres es jugar con dinamita», e reivindica a construción patriarcal das mulleres tolas «unas locas andan sueltas», «desatadas e incontroladas» (García Cid 2020). Mentres se ducha, nun primeiro plano vemos a Xulia, escoitándoa e mirándoa dunha maneira case cuir, reflexionando sobre o acto das outras mulleres como vinganza, o que representa unha toma de conciencia. Esta escena humorística explica a función do humor para baixar as defensas da audiencia «thereby lowering their resistance to persuasion» (Hogan 2024: 26). Cara ao final da serie cando Xulia sae a correr (unha actividade no espazo público que representa, por unha banda, axencia e por outra banda, vulnerabilidade para as mulleres), mete o dedo no nariz ante un home que vimos acosala verbalmente ao principio da serie. Este acto «grotesco» e pouco «feminino» reivindica a súa

liberdade na rúa e desafia as microagresións sexistas. A escena representa un momento circular na súa toma de conciencia.

En xeral, a construción de relacións fóra da norma conservadora heteropatriarcal é un fenómeno bastante frecuente, mesmo esperable, nas comedias de mulleres cineastas (Zecchi 2013: 167). As ligazóns íntimas de solidariedade entre as mulleres en *Monstras* indican como «o íntimo adquire unha calidade emancipatoria» (Pérez Pereiro 2019: 214) na «tribu» non familiar para identidades que caen fóra do marco dominante no cinema galego. A festa que monta Xulia para as demais no cuarto capítulo, «Euforia», contén varios momentos humorísticos que merecen análise e sinalan como as mulleres crean lazos de sororidade. Por exemplo, escoitamos un disco do grupo español de electrocumbia Tremenda Jauría, mentres as rapazas fan un desfile de moda levando roupa de Xulia que atopan no seu armario, e, de súpeto, pregunta Mabel «Xulia, ti... tes porros?» (García Cid 2020). Por outra banda, vemos como o humor pode perpetuar estereotipos de xénero. Mabel búlase da impotencia masculina e as demais rin, «Vai o tío e di, «a mí eso no me suele pasar, ¿eh?» (García Cid 2020), reforzando a presión sexual para os homes heterosexuais, pero tamén desafiando o poder masculino. Ademais, imita a voz do home en castelán, nunha asociación negativa do idioma hexemónico coa masculinidade. Noutro momento, reivindicando as contribucións das mulleres ás ciencias, Xulia fala con Mabel da súa investigación como doutoranda de bioloxía e di «Ti sabes o que é a simbiose?» (García Cid 2020). Notamos da reacción de Mabel que está borracha e non entende, pero finxe que si. O humor emprégase tamén para normalizar as comunidades e sexualidades non normativas. Hai unha carga erótica entre Lea e Pía, e as demais anímanas a bicarse, berrando os seus nomes que riman. A relación romántica que se desenvolve entre as dúas normaliza a homosexualidade feminina e cuestiona o normativo heteropatriarcal que oprime as mulleres e minorías.

A modo de conclusión, esta dramedia comprometida xoga arredor do tabú da violencia feminina para chamar a atención sobre a violencia machista, a resistencia á opresión das mulleres por parte do Estado e o desafío ás normas do heteropatriarcado. A narración mestura cuestións urxentes e contido desconcertante co humor para destacar a súa mensaxe feminista. Deste xeito, consegue «recuperar, re-significar y, de nuevo, hacer circular desde un compromiso compartido» (Ledo Andión 2016: 69), para demostrar a importancia da creación artística feminista e activismo de base á hora de promocionar a xustiza social. Emprega estratexias humorísticas, como a dilución da tensión, a reivindicación do grotesco corporal e a parodia das normas, de cara á normalización da militancia feminista e a creación de

comunidade. Neste contexto de risa e diversión, as protagonistas de *Monstras* cometen un acto de vinganza feminista e crean un refuxio tamén feminista de apoio e empoderamento. Así, rexeitan a opresión heteropatriarcal que facilita a violencia de xénero e desafían o sistema xurídico que non penaliza os abusadores coa contundencia necesaria. Evidentemente, en contra das normas sexistas do humor canónico, as estragafestas, que molestan a sociedade patriarcal ao chamaren a atención sobre a loita das mulleres, poden aproveitarse do potencial do humor feminista na súa resistencia.

Agradecementos

Agradezo moito a xenerosidade de Eire García Cid ao falar comigo do seu traballo e a colaboración de Alba Rodríguez Saavedra na revisión lingüística do texto. Xa explorei algunhas ideas aquí presentes no artigo Barbour 2022.

Bibliografía

- AGRA ROMERO, María Xosé, 2012. Con armas, como armas: La violencia de las mujeres. *Isegoría*, vol. 0, no.46, pp. 49-74. ISSN 1130-2097.
- AHMED, Sara, 2019. *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra Editora. ISBN 9789871622719.
- ALCHAZIDU, Athena, 2005. Las raíces del tremendismo español. *Études romanes de Brno*. En liña. Vol.35, no.1, pp. 25-31. ISSN 1803-7399. Disponible en: <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113233> [Consulta: 13-08-2024].
- AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2024. *Violencia contra Las Mujeres en España: La lucha contra la violencia de género en España. Situación actual y avances*. Disponible en: <https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/espana/violencia-contra-las-mujeres/> [Consulta: 29-07-2024].
- ANGULO EGEA, María, 2019. Subjetividad y violación social. El caso de la manada. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, vol.31, pp. 86-96. ISSN: 1132-2373.
- BARBOUR, Catherine, 2022. Of Monsters and Women: Feminist response to Gender-based Violence in Galician Noir. *International Journal of Iberian Studies*, vol.35, no.3, pp. 271-291. ISSN 1364971X.
- CARBALLAL, Mariana, 2021. A representatividade e a representación das mulleres no Audiovisual Galego. En: CIMA – Asociación das Mulleres Cineastas e de Medios Audiovisuais. *Ficción 2020*, Ourense: Disponible en: https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2021/10/InformeCIMA_galicia_2020.pdf. [Consulta: 27-07-2024].

- CASE, Charles E. e LIPPARD, Cameron D., 2009. Humorous Assaults on Patriarchal Ideology. *Sociological Inquiry*, vol.79, no.2, pp. 240-255. ISSN 0038-0245.
- CLARK, John R., 2015. *The Modern Satiric Grotesque and Its Traditions*. Lexington. The University Press of Kentucky. ISBN 978-0813117447.
- COLMEIRO, José, 1994. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos Editorial. ISBN 9788476584477.
- COWARD, Sacha, 2024. *Queer as Folklore: The Hidden Queer History of Myths and Monsters*. London: Unbound. ISBN 978-1800183360.
- CUNDALL, Michael K., 2007. Humor and the Limits of Incongruity. *Creativity Research Journal*, vol.19, nos.2-3, pp. 203-211. ISSN 1040-0419.
- DE SALVADOR AGRA, Saleta, 2023. «Mujer, era broma.» Deshacer cosas con palabras. *Revista Ártemis*, vol.35, no.1, pp. 10-25. ISSN 2316-5251.
- EGEA, Juan F., 2013. *Dark Laughter: Spanish Film, Comedy, And The Nation*. Madison: University of Wisconsin Press. ISBN 978-0299295448.
- GARCÍA CID, Eire, 2020a. Las mujeres violentas de la posmodernidad cinematográfica: Aproximaciones y asimilaciones. *Asparkia. Investigación feminista*, no.37, pp. 73-91. ISSN 1132-8231.
- _____, 2020b. *Monstras*. Webserie. Corentena Produccións (productora). Vídeo; online. 6-7-2020. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Kw3dIm_vViY. [Consulta: 20-07-2024].
- _____, 2022a. *Aileen Wuornos presenta: mulleres violentas da posmodernidade cinematográfica*. Vídeo; en liña. 7-7-2022. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_IBio7c3M7c&ab_channel=AcademiaGalegadoAudiovisual [Consulta: 27-07-2024].
- HALBERSTAM, Jack, 1995. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press. ISBN 978-0822316633.
- _____, 2020. *Wild Things: The Disorder of Desire*. Durham, NC: Duke University Press. ISBN 978-1-4780-1003-6.
- HARAWAY, Donna, 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge. ISBN 978-1853431395.
- HAVAS, Julia, SULIMMA, MARIA, 2018. Through the Gaps of My Fingers: Genre, Femininity, and Cringe Aesthetics in Dramedy Television. *Television & New Media*, vol.21, no.1, pp. 75-94. ISSN 1527-4764.
- HELLER-NICHOLAS, Alexandra, 2021. *Rape-Revenge Films: A Critical Study*. Jefferson: McFarland. ISBN 978-0786449613.
- HOGAN, Erin K., 2024. *Patriarchy's Remains: An Autopsy of Iberian Cinematic Dark Humour*. Montreal: McGill-Queen's University Press. ISBN 978-0228021261.

- KEIN, Kathryn, 2015. Recovering Our Sense of Humor: New Directions in Feminist Humor Studies. *Feminist Studies*, vol.41, no.3, pp. 671-681. ISSN 0046-3663.
- LEDO ANDIÓN, Margarita, 2019. Prefacio. En: LEDO ANDIÓN, Margarita. *Para unha historia do cinema en lingua galega, Vol. 2: A foresta e as árbores*, pp. 9-17. Vigo: Galaxia. ISBN 978-8491513353.
- LORECK, Janice, 2016. *Violent Women in Contemporary Cinema*. New York: Palgrave MACMILLAN. ISBN 9781349707072.
- MAST, Gerald, 1979. *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. New York: Bob Merrills. ISBN 978-0226509785.
- MULVEY, Laura, 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, no.16, pp. 6-18. ISSN 0036-9543.
- OLIVER, Kelly, 2016. *Hunting Girls: Sexual Violence from The Hunger Games to Campus Rape*. New York: Colombia University Press. ISBN 978-0231178365.
- PASZKIEWICZ, Katarzyna, 2022. De víctimas a asesinas: el noir doméstico en la narrativa criminal escrita por mujeres. *Bulletin of Hispanic Studies*, vol.99, no.1, pp. 19-44. ISSN 1475-3839.
- PÉREZ PEREIRO, Marta, 2019. Filmar a tribo, filmar o íntimo no cinema galego contemporáneo. En: LEDO ANDIÓN, Margarita. *Para unha historia do cinema en lingua galega, Vol. 2: A foresta e as árbores*, pp. 9-17. Vigo: Galaxia. ISBN 978-8491513353.
- PLATERO MÉNDEZ, Lucas R., ROSÓN VILLENA, María, 2012. De la «parada de los monstruos» a los monstruos de lo cotidiano: la diversidad funcional y la sexualidad no normativa. *Feminismo/s*, no.19, pp. 127-142. ISSN 1989-9998.
- PLESTER, Barbara, 2016. Complexity and Chaos: Organizational Humor and Emotions. En: PHILLIPS, Holly. *Humor: Emotional Aspects, Role in Social Interactions and Health Effects*. New York: Nova Science Publishers, pp. 93-114. ISBN 978-1634847872.
- RÍOS-FONT, Wadda C., 1992. Valle-Inclán, Goya y el Esperpento. *Hispanic Journal*, vol.13, no.2, 289-300. ISSN 0271-0986
- RUSSO, Mary, 1995. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York: Routledge. ISBN 9780415901642.
- ZECCHI, Barbara, 2013. La comedia como estrategia feminista: la recuperación de la risa. En: ZECCHI, Barbara. *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*, pp. 161-186. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. ISBN 978-84-15770-85-5.

«... tampoco obra Hiparquía injustamente hiriendo a Teodoro». De la lucha y subversión en el humor de las cómicas

JAVIER LEIVA BUSTOS

Universidad Complutense de Madrid y Universidad Autónoma de Madrid

*En agradecimiento a Ainara,
fiel lectora y revisora, actual y futura Hiparquía*

1. Una anécdota como introducción

Si bien quizás resulte políticamente incorrecto, tal vez no plenamente adecuado a los formalismos de esta clase de escritos, y puede que incluso algo contra-académico, acaso igual no quepa mejor manera de iniciar una reflexión a propósito del humor que con una anécdota. En este caso, vivida por quien escribe estas líneas, y aunque irónicamente no resulte jocosa, sí que, en cambio, se vuelve pertinente e ilustrativa para iniciar lo que a continuación se pretende desarrollar.

Este breve relato fue protagonizado por el humorista Mauro Muñiz de Urquiza, artísticamente conocido como «Don Mauro» —fallecido en abril de 2023—, la tarde del lunes 19 de octubre de 2015 en el Salón de Actos de la Facultad de Formación de Profesorado y Educación de la Universidad Autónoma de Madrid; más específicamente durante la celebración del *II Congreso universitario sobre el monólogo cómico*, al que pude acudir como oyente. Allí, en un momento dado del debate alrededor de la mesa redonda «Los comienzos del stand-up comedy en España», se suscitó la cuestión a propósito de la gracia que las actuaciones de las cómicas y monologuistas españolas profesionales —que no las actrices que pudiesen interpretar un monólogo— tenían por aquel entonces; pues resulta cierto

que su incorporación a los escenarios, por norma general, había sido ulterior, más paulatina y, sí, también más obstaculizada que las de sus compañeros varones. De hecho, si uno trata de hacer memoria y rebuscar nombres, en la vanguardia del espectáculo encontrará pocos más allende los de mayor renombre por aquel año, como pudieran ser Eva H, Patricia Conde o Ana Morgade. Pero fue aquí donde estalló la polémica. A juicio de Don Mauro, el motivo de esta escasa presencia sobre las tablas de primer nivel se debía, básicamente, a que la mayoría de las cómicas no tenía gracia; o, cuando menos, no la suficiente para provocar el requerido aplauso generalizado del gran público. Una tajante afirmación que, así en vacío y malinterpretada, como efectivamente sucedió, no es de extrañar que motivase un agrio y tenso enfrentamiento verbal con muchas de las asistentes, como fue el caso de Virginia Riezu. Ahora bien, el problema principal de este violento revuelo no fue tanto el contenido y significado de lo que Don Mauro había pretendido decir, sino las formas y el significante en como lo expresó —por cierto, manifestando con ello el poder de la palabra que comentaré *a posteriori*—; o lo que es igual: la controversia vino dada no tanto por el qué dijo, sino por el cómo lo dijo. Tal y como tuve ocasión de dialogar posterior y serenamente con él, resultaba obvio que nunca había pretendido decir que las mujeres no tuvieran gracia; podían tener perfectamente la misma que cualquier hombre. El óbice venía dado, en cambio, por el hecho de que, debido a los obstáculos que una sociedad todavía sexista y heteropatriarcal les había puesto, y a la consecuente incorporación tardía al *stand-up*, todavía les quedaba un largo camino por transitar para poder situarse al mismo nivel de comicidad que sus colegas varones; objetivo que alcanzarían, sin duda, pero para el que se requería de un tiempo que no se podía acelerar artificialmente. Y lo cierto es que, en aquel momento, la realidad parecía darle la razón. Si uno echaba una ojeada al programa del congreso, el número de mujeres resultaba ínfimo comparado con el de varones: tan solo 7 —contando profesoras y directivas de televisión— de los 48 nombres. O lo que es igual: no llegaban al 15%. En mi caso particular, ni siquiera guardo una foto de recuerdo con ninguna de ellas, al contrario de lo que ocurrió con los hombres; *mea culpa*, sin ninguna duda. En resumidas cuentas, poca fortuna había tenido Don Mauro en las maneras de trasladar su mensaje.

Sin embargo, tampoco resulta menos verdad que, afortunadamente y con el devenir del tiempo, ese largo camino que antes mencionaba se ha podido recorrer a pasos agigantados gracias al tesón, esfuerzo y perseverancia de las cómicas y monologuistas de este país, que no cesaron en alcanzar su sueño. Hoy día no nos resulta en absoluto extraño —o no debería— encontrarnos en primera plana nombres como el de Eva Soriano, Victoria Martín, Asaari Bibang, Henar Álvarez, Carolina

Iglesias... y una larga lista de artistas que se podrían seguir mencionando. Mujeres con las que, siempre en función de los gustos de cada uno, disfrutamos, nos entretienen y recrean, nos hacen reír... y, sí, como enseguida se indicará, también pensar y reflexionar mediante la vía de su humor.

Por lo tanto, como pretendía ilustrar con la anterior anécdota, resulta harto evidente que el problema nunca fue que las mujeres no tuvieran gracia, sino que su andadura hacia el foco principal de los escenarios siempre fue más difícil y llena de grandes trabas a sortear con firmeza y tenacidad. Ellas se han tenido que abrir paso en un mundo ciertamente heteronormativo y patriarcal —no hay más que hacer un revisionado de nuestra lista nacional de antiguos cómicos—, dominado por hombres, con un humor de, por y para hombres. Pero ha sido gracias a esa persistencia que han sabido hacerse su merecido —y progresivamente mayor— hueco en este ámbito del espectáculo, gracias al cual no sólo nos aportan soberbias actuaciones, sino que además nos ofrecen nuevas perspectivas, nuevas miradas, con las que denotan las fallas todavía presentes en nuestra sociedad. Y es aquí donde su «arma del humor» se torna fundamental.

2. El humor como arma

En efecto, poco a poco las cómicas y monologuistas —en femenino— no sólo han sabido afilar, sino simultáneamente cobrar conciencia de esta útil y significativa «arma del humor» que tenían en sus manos. Un arma que cabe denominar, no de doble filo, pues no se vuelve en su contra, sino de doble hoja, capaz de atacar por dos flancos o de dos maneras distintas, compatibles paralelamente entre sí. De un lado, se blande como crítica al poder; para el caso que nos ocupa, de un sistema patriarcal, machista o sexista, heteronormativo, etc. De otro lado, sirve también como espejo y reflejo de la realidad social circundante, de tal manera que se pueden indicar sus carencias, deficiencias, injusticias... Estrategias que, lejos de resultar contemporáneas, han acompañado históricamente a un inteligente empleo del humor, como puede ilustrarse a través de los siguientes ejemplos, que particularmente gusto en emplear para la ocasión.

En lo que atañe al enfrentamiento al poder, repárese en el caso de la cínica Hiparquía de Maronea, del siglo IV a.C. Que no se alarme ni extrañe quien lee si este nombre le resulta desconocido, pues siendo una mujer de la época antigua, y más aún perteneciente a la «escuela de los perros», fue deliberadamente ignorada por la historia y escasos fueron los pensadores que siquiera la mencionaron. Epicteto apenas la alude veladamente (76; 1993: 331), así como Plutarco (1086e; 2004: 152)

la cita una sola vez, al igual que Sexto Empírico (153; 1993: 100); y, además, por lo general siempre vinculada a un varón, como era su pareja sentimental Crates de Tebas. Pocos son, así, los fragmentos y testimonios que tenemos sobre ella, y todavía hoy los breves estudios que tenemos sobre su figura ocupan más de lo que se guarda acerca de su pensamiento —entre ellos, caben destacar los siguientes: García González 1988: 179-187; García González y Fuentes González 2000: 742; García Gual 2007: 73-74, 137-138; Fuentes González 2015: 210; Zamora Calvo 2018: 111-131, el cual resulta especialmente pertinente en la medida que señala las fuentes principales que tenemos acerca de su obra y testimonios sobre ella (*ibid.*: 116-117); y recientemente también puede verse una breve nota de prensa de Sonsoles Costero Quiroga (2024)—. De hecho, el escrito directo más extenso que conservamos no llega siquiera a las dos páginas, transmitido por Diógenes Laercio en el Capítulo VI de sus *Vidas* (VI §§96-98; 2009: 329-330; García Gual 2007: 137-138), por supuesto ligado a la figura de Crates y concluyendo irónicamente con la frase «Éstas y otras muchas cosas se refieren de esta filósofa» (*ibid.*: 330) —por favor, se ruega al lector o lectora que comunique inmediatamente si conoce dichas anécdotas, pues nadie más las ha relatado nunca—. Pero, curiosamente, basta con esto último para hacer de la escasez virtud y encontrar un clarificador paradigma del empleo del humor frente al poder dominante, rasgo también típico del cinismo en su —adelantada— denuncia de las convenciones sociales, roles de género, etc. No resulta, pues, insólito que en la época se les tachara de locos... ¡y más aún si la protagonista de algún suceso era una mujer! Tal fue el acontecido con Hiparquia, quien ante las increpaciones del cirenaico Teodoro «el Ateo» por verla asistir a un banquete —recordemos, en la época, reservados exclusivamente para hombres—, decidió rebelarse ingeniosamente frente al rol del varón dominador pronunciando lo siguiente:

Lo que pudo hacer Teodoro sin reprensión de injusto, lo puede hacer Hiparquia sin reprensión de injusta; hiriéndose Teodoro a sí mismo no obró injustamente; luego tampoco Hiparquia obra injustamente hiriendo a Teodoro (*ibid.*: 329)

Y prosigue la anécdota con la respuesta de Teodoro, arrancándole el vestido, y la ingeniosa contrarréplica de Hiparquia:

pero ella no se asustó ni se turbó como mujer, sino que como Teodoro le dijese: «¿Eres la que dejaste la tela y lanzadera?» respondió: «Yo soy, Teodoro. ¿Te parece por ventura que he mirado poco por mí en dar a las ciencias el tiempo que había de gastar en la tela?» (*ibid.*: 329-330).

En lo que respecta al humor como espejo o reflejo de la realidad social, las propias comedias griegas sirven como una valiosa fuente histórica. Ya no es sólo que Aristóteles hablase de la comedia como imitación (1447a14-16; 1974: 127), sino que, para tener éxito, es condición *sine qua non* que la caricatura posea un anclaje en la realidad a fin de exagerarla, ridiculizarla, convertirla en objeto de mofa o burla, etc. Y precisamente por ello cualquier comedia nos ayuda a entender las costumbres, comportamientos y prácticas de la época concreta en la que tenía lugar. Así ocurre con Aristófanes, cuyas *Nubes* nos permiten conocer la imagen popular que había de Sócrates (2007a); o sus *Avispas* que la boca bien podía emplearse para guardar óbolos —monedas— (v. 610; 2007a: 167). Pero ¿y sobre la mujer? En este caso, tal y como plasma en *Lisístrata* o *La asamblea de las mujeres* (2007b), la hilaridad que generaría que las mujeres saliesen del terreno del *oikos* —lo privado— para introducirse en la *polis* —lo público— y las medidas que establecerían. Aunque, si nos fijamos atentamente, el argumento sirve de excusa para —sin salirnos tampoco del patriarcalismo antiguo— exponer y parodiar determinados comportamientos masculinos; al fin y al cabo, las mujeres logran lo que no conseguían los hombres: acabar con la guerra.

3. La evolución y los límites del humor

Así las cosas, atendiendo a los aspectos mencionados, en lo que se refiere al desarrollo de la comedia y del *stand-up* en España, y el rol de la mujer dentro de él, caben destacar dos líneas importantes, a saber: la evolución del humor y las sensibilidades hacia él, por una parte; y los controvertidos límites del humor, por otra.

Hablando de la evolución del humor, la evidencia de este resulta tan patente que casi resulta una pero-grullada referirnos a él. La mujer no sólo estaba excluida del escenario —haciendo un breve paréntesis, también lo estaba del escenario griego y moderno, donde sus papeles eran interpretados por varones, pese a su trabajo en las compañías teatrales, acompañando actores, en vestuario, etc.—, sino que era objeto de chiste en las actuaciones; incluso a través de comentarios que hoy día ya no sólo juzgaríamos de mal gusto o de nula gracia, sino inmorales o ilegales. Así, por ejemplo, entre las figuras notables en España teníamos a Arévalo, famoso por sus chistes de gangosos, mariquitas, etc. Tenemos sketches del dúo cómico *Martes y trece* como el que concluye con la canción «Mi marido me pega» —con Millán Salcedo interpretando a la mujer—; o aquel otro en la que un marido canta «¡voy a hacerme un collar de perlas!», a lo que su esposa responde, llevándose las manos a la boca: «¡Otro no, por favor!». Por no hablar de anuncios televisivos como el del

coñac *Soberano* o muchos otros más que el lector o lectora queda invitado a ver, si se atreve, bajo su responsabilidad. Sea como fuere, la cuestión ahora aquí no es vilipendiar a estos humoristas por lo que hacían; al fin y al cabo, no dejan de ser hijos de un contexto y de una época. Lo que me interesa resaltar es que, precisamente, eran famosos por esos comentarios, y lo que es más grave: tenían éxito entre el público, la gente se reía con ellos. En otras palabras, estaba perfectamente normalizado que un homosexual fuese objeto de chanza o desprecio —el popular «mariquita del pueblo»—, o que ocasionalmente, quizá, un marido diese un bofetón a su mujer. Por supuesto, en nuestra actualidad, lejos de causarnos gracia alguna, estas desfasadas bromas nos repugnan y ni ellos ni sus intérpretes cosecharían triunfo alguno; principalmente porque, por fortuna —y aunque todavía queda un largo trecho por recorrer—, hemos cobrado un mayor conocimiento sobre la cuestión y hemos adquirido una mayor conciencia social. Esto es, tenemos una diferente sensibilidad moral. Con todo, lo descrito refleja que tanto el humor como la comedia no son un compartimento estanco fijo, sino fluido, en constante cambio, tránsito y movimiento. Un hecho que han sabido muy bien emplear también las mujeres para hacer uso de él y reclamar, no sólo su momento, sino también la atención que antes les estaba vedada u opacada.

Esto conduce al segundo punto a tratar, el de los límites del humor, el cual, en verdad, no hace sino responder a una pura cuestión retórica en el sentido aristotélico del término. Es decir, para que, en esta situación, un chiste, sketch o monólogo cómico tenga éxito, es preciso elaborar y poseer una *téchne* en la que han de tenerse en cuenta no pocos factores: la forma de narración, las pausas, el tono de voz, los conocimientos que posean los espectadores... y, para la materia que nos ocupa, el tipo de auditorio y su sensibilidad moral —destaca el Libro II de la *Retórica* (2007), que constituye prácticamente un libro sobre las pasiones humanas, y el Libro III, que destaca muchos de los atributos que debe tener el buen orador; puede observarse un magnífico análisis en Vigo, 2017: 382-386, 558-568, y, en este mismo sentido, muchas reflexiones similares pueden encontrarse en Cicerón (1997, 2007)—. En el congreso mencionado en mi introducción, ante la pregunta acerca de dónde estaban los límites del humor, uno de los ponentes respondió con la memorable sentencia: allí donde el humorista se los ponga. Ahora, evidentemente, si lo que quiere es tener éxito, habrá de conocer la disposición de su público. Por lo tanto, la cuestión de estos límites se encuentra indisolublemente ligada a la anterior: la evolución del humor y la sensibilidad moral de los oyentes. Con la fluctuación de estos últimos, variarán conjuntamente las fronteras de lo que se juzga como «gracioso», aunque siempre dependiendo del espectador concreto ante el que

se halle el cómico. Y es justamente aquí donde, a mi parecer, las mujeres supieron aprovechar el terreno ganado a base de ensayo y error durante la historia de la comicidad. Progresivamente se han percatado de que la respuesta a la pregunta era tan obvia como sencilla: los límites del humor que ellas realizan son exactamente los mismos que los de los hombres, inclusive para aquellos casos que bordean o saltan a la comba con lo que catalogaríamos como «censurable».

Ahora bien, las cómicas presentan una ventaja añadida, pues si bien el humor anterior había sido de, por y para los hombres, eso significa que había todo un campo virginal por explorar. No hacer un humor de, por y para mujeres, que también puede hacerse, pero ello hubiera restado la mitad del potencial auditorio. Había una opción mejor: hacer un humor tanto para hombres como para mujeres, pero desde una mirada innovadora que no se había planteado, porque nunca había habido nadie que la pudiese ofrecer: la perspectiva de ellas, tanto a nivel social como cultural, sexual, etc. La veta de explotación resulta aquí patente: al poder abordarse los temas de siempre, pero desde otra óptica radicalmente diferente a la habitualmente ofrecida, no sólo se da una novedad sumamente atrayente para el espectador, sino que también abre un vasto horizonte en el que dichas cómicas pueden explorar dónde poner los límites, dotándolas de una enorme libertad.

4. El humor de las cómicas

La cristalización de todos estos elementos ha terminado resultando en un enorme auge de las humoristas, quienes, a través de sus monólogos, gags, chistes, programas, etc., pueden ofrecer a la sociedad un reflejo de la misma en el que se señalen acertadamente sus carencias, se critiquen ácidamente sus defectos, se emplee el sarcasmo con la pervivencia de clichés o estereotipos, o se ironice con la pervivencia de prácticas trasnochadas. En otras palabras, han logrado crear unas condiciones de posibilidad con las que, ahora sí, tener una eficaz arma con la que enfrentarse a un poder —patriarcal, heteronormativo... tómese el nombre que se prefiera— frente al que anteriormente permanecían sumisas, indefensas e impotentes. Todo ello con la sutil, pero a la vez mordaz, máscara del humor. Pero un humor que no cae en la bufonería. Su rol no es el de aquel bufón medieval de la corte, el único habilitado para decirle al monarca o noble correspondiente las verdades que nadie se atrevía a decirle, pero pagando el precio de no ser tomado nunca en serio, como un Tersites cualquiera o casi ocupando el mismo estatuto que un loco. El suyo se trata más bien de un humor cínico; no en nuestro sentido habitual, sino en el de la escuela de Hiparquía. Esto es, un humor cuya validez y gracia radican, ciertamente,

en el hecho mismo de enfrentarse al poder —personas, instituciones, tradiciones—, pues sólo ahí tiene sentido. Como también ocurría entre los antiguos cínicos, si ese humor se ejerciera contra las minorías, contra los indefensos, etc., carecería de todo efecto; a lo sumo, caería en aquellos gags de tiempos pasados, que ya no causan el aplauso del gran público, así como perderían el efecto novedoso que actualmente siguen teniendo.

Entrando en este aspecto, el efecto de esta originalidad —con la que, no lo olvidemos, se puede denunciar al poder y devolver a la sociedad una imagen de ella misma para que detecte sus errores— radicaría en aportar esa visión diferente a propósito de las temáticas habituales —relaciones o problemas de pareja, amigos, sexualidad, estereotipos, tópicos y lugares comunes—, al tiempo que se realiza una inversión de roles o se atreve a abordar cómicamente nuevos ámbitos o aspectos de la vida que proverbial y prejuiciosamente se habían enjuiciado como tabúes, desagradables, impúdicos, etc. En este sentido, si antes un varón podía presumir de lo atractivo que era o de lo mucho que «ligaba», ¿por qué ellas no podrían alardear de lo mismo? Aunque, sinceramente, dado que no suele causar risa que la vida del humorista sea mejor que la del espectador, sino que encontramos cierto deleite —y seguramente cierto reconocimiento— en la desgracia... si el humorista podía narrarnos sus desventuras amorosas y las «calabazas» que recibía, ¿por qué la humorista no iba a poder contarlos también? Es más, y aunque parezca mentira, esto también ha constituido una enorme aportación que ha acompañado a la liberación sexual de la mujer. Si el humorista podía hacer reír al público con sus penurias sexuales, ¿por qué la humorista no haría lo propio?

La novedad y extravagancia, no sólo de este tema, sino también de este enfoque, que resulta prácticamente inédito en comparación con el de épocas pretéritas, causan el *shock* del público en un sentido positivo; se encuentra ante algo inesperado, que no le habían contado antes, tampoco de la manera en que se hace... ¡y sobre un asunto que, reconozcámoslo, a los que venimos de generaciones pasadas todavía nos ha dado cierto pudor abordar! La libertad y naturalidad con la que se habla de la cuestión, unido a la ruptura de la normalidad, traen como resultado, si se hace con una buena y trabajada comicidad —esto es, buena *téchne* o *ars*—, la hilaridad del público. De este modo, por poner algún ejemplo, Eva Soriano puede quejarse de su soltería, echarle la culpa al modelo que ha tenido desde su infancia con las «princesas Disney» y la búsqueda de su «príncipe azul», hacer una nueva lectura de las películas... y hasta inventar una breve canción —a la manera melódica de dichas películas— sobre un retraso en el periodo menstrual de una joven. O también puede crear un breve monólogo cómico acerca de la depilación genital femenina, del

dolor aparejado... y todo ello para rematarlo con una reivindicación de la felación clitoral —en sus propias palabras, y dicho en román paladino, «comer el coño»—. De la misma forma, Victoria Martín, al amparo del título «Malas personas», puede hacer una ácida sátira de los *influencers*, criticar o invertir los roles asignados por tradición a las mujeres —obligación de ser madre, emocionalidad y sensibilidad, cánones de belleza—, asumir jocosamente los de un hombre —como la queja por trabajar mucho, procesos y olores corporales— etc.; y, de esta suerte, reivindicar para sí el apelativo de «zorra», con una clara intencionalidad referencial de transmutar el significado peyorativo, o de reafirmarse en él, si ello implica romper con la imagen tradicional de «lo femenino». E, igualmente, Asaari Bigang puede exponer los problemas sociales, no ya sólo de ser mujer o madre, sino además negra, poniendo de relieve y denunciando los racismos y conductas xenófobas de la sociedad y nuestra cultura.

Baste con lo dicho, por no dilatar me más en numerosos ejemplos. Lo importante a destacar de todos ellos es que, si nos fijamos, rompen la tradición y normalidad imperantes para introducir esas nuevas perspectivas, temáticas u horizontes que antes eran, simplemente, ignorados o vetados. Sin embargo, no lo hacen a costa de otros, de minorías, inocentes o indefensos; ya han sufrido bastante en sus propias carnes esa experiencia como para seguir reproduciendo semejante espiral. Ahora su humor se pone a la misma altura, en pie de igualdad, que el de los hombres, el género que antes le impedía el acceso. Y lo hace, no sólo con su misma calidad, sino también para instruirle en algunos puntos y ayudarle a mejorar, a cobrar conciencia de los problemas reales de nuestras comunidades y, así, combatirlos juntos. Porque aquí la unión sí puede hacer la fuerza. No sólo eso, sino que, como he mencionado y podemos comprobar, con ese humor, con ese reflejo de la sociedad que transmiten, pueden enfrentarse al poder con el apoyo del público; pueden liberarse sexualmente; y pueden denunciar todos aquellos comportamientos y prácticas que estimen como opresoras y/o injustas.

Conclusión

A tenor de todo lo dicho, y, en definitiva, el humor juega aquí un papel fundamental como forma de lucha y de reivindicación, como una subversión del orden y rol tradicionales a través del cual cobrar conciencia de los problemas que tenemos como colectividad, identificarlos y, consecuentemente, encontrar una solución en común.

En el fondo, quizá, lo que late sea esa búsqueda, ojalá no utópica ni asintótica, de una sociedad cada vez más justa y armoniosa entre todos y todas. En el fondo,

quizá, a lo que este humor contribuya sea a la consecución de esa igualdad entre géneros; o lo que es más importante todavía: entre personas. Y en el fondo, seguramente, para lograrlo, hagan falta más valerosas mujeres como aquella Hiparquía, quien rodeada de varones, e incluso siendo desnudada por ellos, siguió sin tener reparos en reclamar que podía hacer lo mismo que los presentes; que la moralidad no entendía de géneros; y que, por tanto, con ese donaire que caracterizaba al cinismo, si no había mal, injusticia o delito alguno en que el irrespetuoso de Teodoro se golpeará a sí mismo, tampoco lo habría en el caso de que Hiparquía quisiera ahorrarle tan ardua molestia para hacerlo ella misma.

Agradecimientos

Este artículo se enmarca dentro de la concesión de una «Ayuda Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores» (Ref.: CA1/RSUE/2021-00517) por parte de la Universidad Autónoma de Madrid, de la que son entidades financiadoras la Unión Europea (*NextGenerationEU*), el Ministerio de Universidades y el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia, y la propia UAM. Asimismo, su elaboración ha sido posible gracias al Proyecto de Investigación «Esquematismo, teoría de las categorías y mereología en la filosofía kantiana: una perspectiva fenomenológico hermenéutica» (MINECO PID2020-115142GA-I00), con Alba Jiménez Rodríguez como Investigadora Principal. La labor investigadora y docente se realiza en el Departamento de Lógica y Filosofía Teórica de la Universidad Complutense de Madrid.

Bibliografía

- ARISTÓFANES, 2007. *Comedias II*. Madrid: Gredos. ISBN 8424919351.
- _____, 2007b. *Comedias III*. Madrid: Gredos. ISBN 8447383903.
- ARISTÓTELES, 1974. *Poética*. Madrid: Gredos. ISBN 8424938380.
- _____, 2007. *Retórica*. Madrid: Gredos. ISBN 8424939514.
- CICERÓN, 1997. *La invención retórica*. Madrid: Gredos. ISBN 8424918789.
- _____, 2007. *Sobre el orador*. Madrid: Gredos. ISBN 8424923340.
- COSTERO QUIROGA, Sonsoles, 2024. Hiparquía: la filósofa «perruna». En: *La Razón* [en línea]. Disponible en: https://www.larazon.es/cultura/hiparquia-filosofa-perruna_2024070266837c3eab9b480001465156.html [Consulta: 06-12-2024].
- DIÓGENES LAERCIO, 2009. *Vidas de los más ilustres filósofos griegos*. Madrid: Gredos. ISBN 9700739848.
- EPICTETO, 1993. *Disertaciones por Arriano*. Madrid: Gredos. ISBN 842491628X.

- FUENTES GONZÁLEZ, Pedro Pablo, 2015. La reacuñación cínica de la familia en Crates de Tebas. En: López Quero, Salvador & Maestre Maestre, José María, eds. *Studia Angelo Vrbano Dicata*, pp. 201-217. Alcañiz-Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos – Federación Andaluza de Estudios Clásicos. ISBN 8496053806.
- GARCÍA GONZÁLEZ, José María, 1988. Hiparquia, la de Maronea, filósofo cínico. En: García González, José María, Sanmillán, Carmen & Pociña Pérez, Andrés, eds. *Studia Graecolatina Carmen Sanmillán in memoriam dicata*, pp. 179-187. Granada: Universidad de Granada. ISBN 8433808176.
- GARCÍA GONZÁLEZ, José María & FUENTES GONZÁLEZ, Pedro Pablo, 2000. Hipparchia de Maronée. En: Goulet, Richard, ed. *Dictionnaire des philosophes antiques III. D'Eccélos à Juvénal*, pp. 742-750. París: CNRS Editions. ISBN 2271057485.
- GARCÍA GUAL, Carlos, 2007. *La secta del perro*. Madrid: Alianza. ISBN 9788420686219.
- SEXTO EMPÍRICO, 1993. *Esbozos pirrónicos*. Madrid: Gredos. ISBN 9788424916138.
- PLUTARCO, 2004. *Obras morales y de costumbres (Moralia) XII*. Madrid: Gredos. ISBN 978-8424927141.
- VIGO, Alejandro & VALLEJO, Álvaro, 2017. *Filósofos griegos: de los sofistas a Aristóteles*. Pamplona: Eunsa. ISBN 8431339136.
- ZAMORA CALVO, José María, 2018. Viviendo en co-herencia con la filosofía cínica: Hiparquia de Maronea. *Co-herencia*. Vol.15, no.28, pp. 111-131. ISSN 1794-5887.

«Are Women more important than God?»: humor y feminismo en *The Marvelous Mrs. Maisel*

ÁNGELA VILLAMUELAS CASTRO

Universidade de Santiago de Compostela

Introducción

Beeman define el humor como «a performative pragmatic accomplishment involving a wide range of communication skills including, but not exclusively involving, language, gesture, the presentation of visual imagery, and situation management» (Beeman 1999: 103). No obstante, el humor, más allá de un mero recurso para entretener, puede ser visto como un instrumento a través del cual realizar una crítica social sobre diversos ámbitos de la realidad. De hecho, en determinados movimientos sociales, el humor es utilizado por activistas y organizaciones para incentivar la reflexión crítica y motivar al resto de personas a sumarse a la lucha en cuestión (Riquelme *et al.* 2020: 2-3). Asimismo, el humor es un indicador de *status* social. Esto es, el humor es una estrategia discursiva que, en ocasiones, permite la gestión de la autoridad en la interacción, pudiendo ser usado por quienes la ostentan para aumentar o disminuir las asimetrías presentes en un determinado contexto. De esta forma, el humor puede ser analizado como una relación de poder: quien controla el humor de una determinada situación, está en una posición de dominio (Kotthoff 2006: 8). En línea con esto último, el patriarcado ha provocado que prácticamente todos los ámbitos de la sociedad estén contruidos sobre una asimetría entre hombres y mujeres, donde los hombres son quienes tienen asegurada esa posición de dominio. Como consecuencia, el humor se presenta como un ejemplo más de un espacio en el que tradicionalmente los hombres han estado en una situación de privilegio con respecto a las mujeres. Sin embargo, el feminismo, con el gran poder de transformación que lo caracteriza, ha logrado infiltrarse también en el paradigma que cataloga y define lo humorístico, logrando la deslegitimación de

discursos ofensivos y discriminatorios que estaban completamente instaurados y aceptados en el imaginario colectivo. Gran parte del material que caracteriza a este tipo de humor, se trataba de supuestas bromas cargadas de comentarios misóginos y sexistas, incluso tratando de ridiculizar fenómenos tan graves como la violencia de género o el acoso sexual (Olson 2005). Ante esto, el feminismo se ha posicionado y ha respondido instrumentalizando el humor para su causa (Kein 2015).

Partiendo de esta base, en el presente texto realizaré un análisis de cómo el acto del *stand-up* puede ser un instrumento de concienciación feminista a través del personaje de Midge Maisel de la serie *The Marvelous Mrs. Maisel*. Para ello, en primer lugar, lugar, profundizaré en cómo el humor es entendido desde una perspectiva feminista y qué impacto puede tener este desde un punto de vista político. En segundo lugar, me centraré en la relación que existe entre humor y feminismo en *The Marvelous Mrs. Maisel* y cómo gracias al ejercicio de la comedia, se produce en el personaje de Midge cierta adquisición de conciencia feminista. Por último, plantearé unas breves conclusiones acerca de todo lo abordado a lo largo del texto.

1. Rompiendo el silencio a través del humor

Desde una perspectiva feminista, el humor puede ser entendido como un arma de doble filo. El uso de estereotipos en el humor puede generar que el centro de las bromas esté basado en concepciones vinculadas a la masculinidad y feminidad hegemónicas. Siendo esto así, el humor en este caso estaría actuando como un perpetuador de dichos estereotipos (Kotthoff 2006: 6). Incluso en la actualidad, el humor puede ser un espacio donde el sexismo sea el fundamento de las bromas, como puede ser el caso de la burla masculina como forma de acoso sexual. Siguiendo este planteamiento, la mirada masculina y patriarcal se hace presente dentro del ámbito humorístico, donde durante décadas han sido los hombres quienes han determinado aquello que es aceptable como discurso humorístico (Case y Lippard 2009: 240). En este sentido, existen numerosos ejemplos de cómo se ha usado el humor como herramienta de perpetuación de la opresión de las mujeres, a través de discursos que refuerzan estereotipos abiertamente sexistas y misóginos, teniendo como consecuencia un cierto escepticismo por parte de las mujeres hacia determinados tipos de humor: «Men have used humor against women so long —we know implicitly whose butt is the butt of their jokes— that we do not trust humor» (Barreca 1991: 179).

Una de las desigualdades que el patriarcado ha asentado en las distintas sociedades, es la falta de atención y legitimidad que se reproduce contra la voz de las

mujeres. Es decir, a lo largo de la historia, las mujeres han sido ignoradas y silenciadas de manera sistemática. Por un lado, al relegarlas al ámbito de lo privado, sus posibilidades de ocupar posiciones de poder y pronunciarse en la vida pública, se vieron sumamente limitadas. Por otro lado, aquellas que sí podían llegar a tener voz, eran desacreditadas la mayor parte de las veces por el mero hecho de ser mujeres. Esto tiene como consecuencia que las personas vayan interiorizando ese sesgo patriarcal y que, en última instancia, las voces de las mujeres no sean tenidas en cuenta.

De esta forma, se puede identificar nuevamente una dicotomía similar a la que se menciona con anterioridad. Ese doble filo del humor se vuelve a poner de manifiesto con respecto a la voz de las mujeres, pues este puede ser un humor que continúe silenciando o, por el contrario, puede crearse un humor que permita romper el silencio de los grupos oprimidos (Willet *et al.* 2012: 229). Así pues, el humor brinda la posibilidad de que el silencio y la falta de escucha a los que las mujeres muchas veces son sometidas a causa de la herencia patriarcal, pueda ser quebrado.

Además, también desde el humor se pueden cuestionar y subvertir las concepciones más ligadas a los roles de género tradicionales. En las últimas décadas, las mujeres se han ido apropiando de este ámbito y lo han resignificado, haciendo del humor una herramienta para empoderarse y hablar explícitamente de su realidad y sus necesidades. En la unión humor-feminismo se crea un espacio seguro para las mujeres, donde ellas mismas y sus distintas realidades están en el centro del discurso, sin necesidad de considerar la variante masculina dentro del mismo: «Feminist humor, though, does not only address patriarchy by often addresses the shared experiences and perspectives of women, making no reference to men.» (Case y Lippard 2009: 240). Es decir, el humor ha sido y es usado por las mujeres para expresar los desafíos que se les presentan por el hecho de ser mujeres, independientemente de que, a menudo, lo empleen para aminorar experiencias y sentimientos negativos provenientes de su situación de discriminación y opresión (Hanrahan 2011: 9-10). Es por esto por lo que es interesante conceptualizar el humor como un método de resistencia feminista (Willet *et al.* 2012: 231), pues permite a las mujeres apropiarse de determinados lugares opresivos y convertirlos en espacios seguros, donde se pongan en el centro aquellos discursos que contribuyen de manera activa a la liberación de las mujeres y al cuestionamiento integral de los valores patriarcales.

De este modo, el humor puede ser una herramienta tanto para los privilegiados como para los oprimidos. En el caso de los primeros, el humor brinda el espacio

para ridiculizar y abusar de los grupos más discriminados, así como de justificar sus privilegios. En el caso de los segundos, el humor se convierte en el medio a través del cual expresar puntos de vista que vayan en discordancia con los de los grupos opresores y privilegiados (Case y Lippard 2009: 244; Riquelme *et al.* 2020).

2. Humor y feminismo en *The Marvelous Mrs. Maisel*

La serie *The Marvelous Mrs. Maisel*, es un escaparate idóneo para reflejar el potencial transgresor que se esconde detrás del humor. A través de la protagonista, Midge Maisel, una mujer joven, blanca y de clase acomodada que vive en Nueva York a finales de la década de los 50 y principios de los 60; se pone de manifiesto la dicotomía del humor como instrumento de opresión y como herramienta de empoderamiento y reivindicación. En un primer momento, Midge se presenta como una mujer conforme con los roles de género tradicionales que le han sido impuestos: se dedica a ser madre y ama de casa, emplea su ingenio y pensamiento crítico para perfeccionar los monólogos de su marido, pero siempre desde cierta clandestinidad y sin darse crédito. Más adelante, en una de sus primeras apariciones como cómica, se presenta como anti-feminista (The Marvelous Mrs. Maisel 2017-2021). Además, en el camino se enfrenta a distintas situaciones que ponen de manifiesto la misoginia presente en el ámbito de la comedia: se le cuestiona por ser una mujer intentando hacer comedia, le otorgan como máximo la categoría de cantante cuando acude a los espectáculos en los que va a actuar, es constantemente sexualizada y es víctima de una desaprobación familiar feroz por no ser una carrera propia de una mujer.

Sin embargo, a medida que empieza a desarrollar su carrera como cómica, podemos observar un progresivo empoderamiento y adquisición de conciencia feminista. En uno de los últimos monólogos de la serie, pone de manifiesto el rol de cuidadoras designado a las mujeres por el hecho de serlo y cómo desde una posición de invisibilidad, son capaces de sostener las vidas de las personas que les rodean:

We're always told, 'You're daddy's little girl.' 'Daddy will protect you.' 'Wait till your father gets home.' [...] It's hard seeing the men in your life scared. And with the men out of commission, the women are left to keep things going. [...] But we never think about it like that. We just assume we're supporting the real leaders. You look around this hospital, you see the doctors. All men, swaggering in and out of the rooms really fast [...] But spend a few days in the hospital, and you start to notice the nurses. The nurses never rush out of your room. They just clean out the bedpans, draw the blood, insert the suppositories. They don't get to sign a chart.[...] But they hold you while

you cry. So, what does this mean? Are women more important than God? Hmm. What if we discover one day that we were always the ones in charge? Just, no one told us. (*The Marvelous Mrs. Maisel* 2017-2021)

Del mismo modo, en el monólogo final de la serie, relata:

I want a big life. I want to experience everything. I want to break every single rule there is. They say ambition is an unattractive trait in a woman. Maybe. But you know what's really unattractive? Waiting around for something to happen. Staring out a window, thinking the life you should be living is out there somewhere but not being willing to open the door and go get it. Even if someone tells you you can't. (*The Marvelous Mrs. Maisel* 2017-2021)

Tomando como referencia estos dos ejemplos, el humor se presenta como un medio a través del cual la protagonista visibiliza dos grandes aspectos de la realidad de las mujeres impuestos por el patriarcado: por un lado, la expectativa de que los cuidados recaigan siempre en nosotras, sin necesidad de ningún tipo de reconocimiento por ello; por otro lado, la necesidad patriarcal de que las mujeres debemos pasar desapercibidas, abandonar toda ambición posible, mantenernos siempre en un papel de personaje secundario. En otras palabras, pone de manifiesto el hecho de que las mujeres vivan para sostener la vida de aquellos que están a su alrededor, obviando muchas veces sus propios intereses y necesidades, y sin recibir ningún tipo de reconocimiento o retribución por ello.

Así pues, en *The Marvelous Mrs. Maisel*, podemos apreciar cómo el *stand-up* puede llegar a ser un medio para abordar y reivindicar asuntos de índole sociopolítica, que cuestionan y desestabilizan las jerarquías de sexualidad y género propias del sistema patriarcal. Midge, a través de su comedia, emprende un doble ataque contra (i) los fundamentos sexistas del humor (en este caso, del humor estadounidense) y (ii) la propia estructura patriarcal del *stand-up* (Bhattacharjee 2023). Asimismo, se produce una ruptura con la dicotomía patriarcal según la cual el espacio público está designado a los hombres, mientras que las mujeres quedan relegadas al ámbito privado. En este sentido, estudios de sociología y psicoanálisis han documentado que el hecho de hacer humor encajaba menos con las expectativas del rol de las mujeres que con el de los hombres (Coser 1960; Grotjahn 1957). Esto muestra que el humor es otro de los ámbitos de la esfera pública que ha sido tradicionalmente negado a las mujeres por el hecho de serlo. En relación a esto, Midge logra apropiarse y resignificar ese espacio masculinizado, destacando y convirtiendo el *stand-up* en su forma de vida y en la actividad que le va a brindar, eventualmente, independencia económica.

En resumen, el *stand-up* se convierte en un lugar de empoderamiento para Midge, donde desafía las normas de género y resignifica un espacio hegemónicamente masculinizado. En consecuencia, el humor en general y el *stand-up* en particular, nos ofrecen una forma de expresión cultural que, a su vez, es un vehículo liberador y potencialmente revolucionario para quienes pertenecen a un colectivo discriminado.

Conclusiones

En definitiva, el ámbito del humor se presenta como un espacio contradictorio, caracterizado por unas dicotomías muy marcadas en lo que a reivindicaciones sociales se refiere. En consecuencia, recogiendo todo lo abordado a lo largo de este texto y tomando como referencia el ejemplo de Midge Maisel, podemos concluir:

En primer lugar, que el humor alberga el potencial de ser un instrumento de crítica y cambio social. Los diferentes colectivos discriminados socialmente pueden hacer uso del mismo para hablar de sus realidades, las consecuencias de la propia discriminación y, asimismo, para subvertir las dinámicas de poder instauradas políticamente. De esta forma, el humor no sólo puede ser útil para combatir injusticias sociales por sus métodos más conocidos como la sátira o la ironía, sino que, debido al propio carácter jocoso que lo caracteriza, puede hacer que el activismo social resulte más interesante para aquellas personas más reacias a participar.

En segundo lugar, es interesante y necesario destacar que el humor debe ser visto como un aliado de la lucha feminista. Precisamente por la capacidad del mismo de mantenerse presente en la cotidianidad de las personas, tanto a nivel individual como colectivo, un discurso humorístico crítico permite un aumento de la concienciación social y la creación de una vía de entrada al feminismo y todas sus demandas, deconstruyendo las reticencias y los prejuicios creados en torno al propio movimiento feminista. De este modo, el humor puede ser una herramienta práctica e inteligente para combatir toda la demonización creada en torno a las feministas y sus reivindicaciones.

Finalmente, en tercer lugar, resulta pertinente traer a colación el hecho de que la comedia y el humor, pueden contribuir a que la reivindicación y resistencia feminista se consolide. Como se menciona a lo largo de este texto, el humor posibilita el hecho de que las mujeres sigan accediendo a espacios que fueron pensados exclusivamente para los hombres y desarticulando nociones intrínsecamente patriarcales acerca de lo que las mujeres pueden o deben ser y hacer. En el caso de Midge Maisel, el *stand-up* se convierte en un lugar de empoderamiento para

ella, donde desafía las normas de género y resignifica un espacio hegemonícamente masculinizado. De esta forma, se pone de manifiesto que el acceso de voces femeninas al ámbito humorístico implica, en última instancia, un acto político.

Bibliografía

- BARRECA, Regina, 1991. *They used to call me Snow White-- but I drifted: Women's strategic use of humor*. New York, U.S.A: Viking. ISBN 0670838012.
- BEEMAN, William O, 1999. Humor. *Journal of Linguistic Anthropology*. En línea. Vol.9, nos.1-2, pp. 103-106. ISSN 1548-1395. Disponible en: <https://doi.org/10.1525/jlin.1999.9.1-2.103>. [Consulta: 12-12-2024]
- BHATTACHARJEE, Shuhita, 2023. «*A punch back, . . . a contagious guffaw*»: *feminist humor in the marvelous mrs. maisel and the professionalization of the rebellious laugh*. *Studies in American Humor*. En línea. Vol.9, no.1, pp. 31-50. ISSN 2333-9934. Disponible en: <https://doi.org/10.5325/studamerhumor.9.1.0031>. [Consulta: 12-12-2024]
- CASE, Charles E. y Cameron D. LIPPARD, 2009 Humorous assaults on patriarchal ideology*. *Sociological Inquiry*. En línea. Vol.79, no.2, pp. 240-255. ISSN 1475-682X. Disponible en: <https://doi.org/10.1111/j.1475-682x.2009.00282.x>. [Consulta: 12-12-2024]
- COSER, Rose Laub. *Laughter among Colleagues*. 1960. *Psychiatry*, vol.23, no.1, pp. 81-95. ISSN 1943-281X. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/00332747.1960.11023205>.
- DE BARBIERI, M. Teresita, 1991. Los ámbitos de acción de las mujeres. *Revista Mexicana de Sociología*. En línea. Vol.53, no.1, p. 203. ISSN 0188-2503. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/3540834>. [Consulta: 12-12-2024]
- GROTHJAHN, Martin, 1957. *Beyond laughter*. New York: McGraw-Hill.
- HANRAHAN, Heidi, 2011. Funny girls: humor and american women writers. *Studies in American Humor*, vol.3, no.24, pp. 9-13. ISSN 0095-280X.
- KEIN, Kathryn, 2015. Recovering our sense of humor: new directions in feminist humor studies. *Feminist Studies*. En línea. Vol.41, no.3, pp. 671-681. ISSN 0046-3663. Disponible en: <https://doi.org/10.15767/feministstudies.41.3.671>. [Consulta: 12-12-2024]
- KOTTHOFF, Helga, 2006. Gender and humor: the state of the art. *Journal of Pragmatics*. En línea. Vol.38, no.1, pp. 4-25. ISSN 0378-2166. Disponible en: <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2005.06.003>. [Consulta: 12-12-2024]
- OLSON, Alison Gilbert, 2005. Political humor, deference, and the american revolution. *Early American Studies: An Interdisciplinary Journal*. En línea. Vol.3,

no.2, pp. 363-382. ISSN 1559-0895. Disponible en: <https://doi.org/10.1353/eam.2007.0028>. [Consulta: 12-12-2024]

RIQUELME, Andrés R., Hugo CARRETERO-DIOS, Jesús L. MEGÍAS y Mónica ROMERO-SÁNCHEZ, 2020. Joking for gender equality: subversive humor against sexism motivates collective action in men and women with weaker feminist identity. *Sex Roles*. En línea. Vol.84, no. 1-2, pp. 1-13. ISSN 1573-2762. Disponible en: <https://doi.org/10.1007/s11199-020-01154-w>. [Consulta: 12-12-2024]

SHERMAN-PALLADINO, Amy (director). *The Marvelous Mrs. Maisel*. Serie de television, 2017-2023.

WILLET, Cynthia, Julie WILLET y Yael D. SHERMAN, 2012. The seriously erotic politics of feminist laughter. *Social Research*, vol.79, no.1, pp. 217-246. ISSN 0037-783X.

Late-Night Humour: Exploring Gender Politics and Humour in Late-Night Talk Shows

ELISA PAZ and MATILDE DELGADO

EU Business School - Barcelona and Universitat Autònoma de Barcelona

Introduction

Laughter is a key element of popular late-night television talk shows. These programmes usually combine comedy, interviews, musical performances and sketches, and they are known for their humorous take on current events, popular culture and social issues (Timberg 2002; Sarver 2007; Genzer 2012). The influence and impact of these programmes extend beyond television production and entertainment, creating a space for a critical examination of how humour is articulated and its sociocultural implications. Importantly, it is the use of humour, primarily by hosts, what creates a comfortable atmosphere that enhances interaction, and allows for discussing different topics through laughter, and impacts viewer engagement and enjoyment (Abbas 2019).

This blend of humour and information has made prime-time and late-night television talk shows the flagship of television programming in many countries (Shattuc 1997; Gehrke 2024; Diego, Guerrero-Pérez 2021; Harmer 2016). However, when thinking about who the main protagonists are dominating the discourse and articulating humour, seeking laughter, an imbalance in gender representation becomes apparent.

Male participants tend to dominate late-night talk shows narrative and comedic spaces, while female participants are usually guests in the programmes and have more of a secondary role. This gender imbalance affects the dynamics, content, and reception of the shows.

This chapter analyses gender disparities in the use of humour within late-night talk shows in Western Europe and the United States from a feminist media

studies perspective. We focus on the intersection between gender representation and humour, examining how participants use humour and the audience's reactions.

1. The late-night television talk show

Late-night television talk shows are so-called 'infotainment' programmes crucial to the landscape of popular television that revolve around discussion and conversation, presenting news or informative content in a way that is designed to be entertaining and engaging for viewers (Tolson 2001; Jones 2005; Thornborrow 2007; Baumgartner 2021).

The origin of the late-night television talk show and its formal elements can be traced to the United States media industry, which has historically prevailed as the dominant market in entertainment and fictional productions, while European television focused more on factual and cultural programmes, as well as children's television (Wieten, Graham, Dahlgren 2000; Jones 2004; Bondebjerg, Goban-Klas, Hilmes, Mustata, Strandgaard-Jensen, Veyrat-Masson, Vollberg 2008; Hilmes 2010). This means that when European television channels began including such programmes in their broadcasts, they adopted the structure and characteristics of the format as originally conceptualised in the United States media industry. Therefore, it can be said that the United States is the market of reference for the television talk show and all its formats and subgenres.

While many classifications of television talk shows can be found depending on the theme of the programme, the most widely recognised approach classifies them according to scheduling practices. As a result, three main subgenres of television talk shows can be identified, namely the morning show, with a relaxed environment and in its traditional format hosted by one male and one female host (Christie 2012), daytime television talk shows, dealing with personal and emotional experiences, with a strong female presence, including a female host (Shattuc 1997; Hilmes 2010), and late-night talk shows, which focus on current affairs and humour, interviewing celebrities and using politically relevant satire (Shattuc 1997; Timberg 2002; Baumgartner 2021), which is a type of humour that is ironic or uses exaggeration to ridicule or expose well-known people or politics (Botha 2014; Mir, Laskurain-Ibarluzea 2021).

In all formats of the television talk show, the host is often a central feature. Talk shows are a 'host-driven medium' (Munson 1993), in which the host acts as the director of the episode, brand of the programme and draw for audiences due

to their personality and charisma (Munson 1993; Timberg 2002; Jones 2009; Parsadanova 2020). This highlights the relevance of the host in shaping the show's appeal and success.

Other characteristics that define the typical talk show, other than the host, are a humorous and relaxed environment in which the host (often a comedian) interviews well-known personalities, a hybrid audience (in-studio and at home), and mixing entertainment and wit, humour and relevant current affairs (Shattuc 1997; Tolson 2001; Timberg 2002; Mintz 2008; Khan 2018; Parsadanova 2020).

Overall, television talk shows, particularly those which are broadcast on prime time and late-night timeslots, have demonstrated their sociocultural impact as they hold a significant role as a source of information for the general audience that might not follow political affairs or other forms of information considered more formal. They are considered high-quality media productions which have the power to heavily influence and shape public opinion (Tucker, Schütz 1995; Mittell 2004; Parkin 2015; Khan 2018; Ingram 2020), the flagship of television programming (Shattuc 1997).

Further proof of that is the fact that politicians tend to go on television talk shows as a communications strategy, particularly during presidential elections, seeking a more informal and personal connection with citizens (Ekström, Tolson 2013; Parkin 2015; Loeb 2017).

2. Late-night shows: A genre defined by gender

Considering their cultural relevance, television talk shows offer an interesting means to study the relationship between gender dynamics and audience preferences, since gender is one of the first elements recognised by audiences about the participants they see on screen (Ganahl, Prinsen, Netzley 2003; Mittell 2003; Brooks, Hébert 2006).

Scholars have identified that, despite making up half of the global population, women are significantly underrepresented in media compared to their male counterparts, a trend that also affects prime time television (Sink, Mastro 2017).

Feminist media studies has identified the extent to which it is most common to associate women in the role of consumers of media, rather than as producers or creators (Tortajada, Araña, Willem 2017). This perspective highlights the need to critically examine the roles assigned to women in media productions. Furthermore, when discussing the role of women as viewers, of note is the reception of what are generally considered to be «women's genres,» such as soap operas. Further building

on women as media consumers, researchers highlight how female audiences use media productions in processes of identification and reflexivity (Wood 2009).

This gendered approach to media consumption and production extends to many television formats, including television talk shows. To fully understand how gender dynamics define the television talk show, it is pertinent to address television scheduling practices genre, as there is a clear relationship between these practices and gender which has a particular impact on these programmes (Lunt, Stenner 2005; Mittell 2004). Daytime television talk shows are frequently associated with traditional ideals of femininity and women are more represented in this type of programme, which usually deal with more personal and emotional matters. These topics which belong to what is traditionally known as the 'private sphere' are commonly associated with women and femininity in patriarchal society.

On the other hand, late-night shows which address public matters from a humorous perspective are often male dominated. These two main characteristics, public matters and humour, traditionally linked to masculinity, are also associated with Habermas's opposite realm of social life, which is the public sphere (Lunt, Stenner 2005).

Firstly, the emphasis on public matters aligns with the historical exclusion of women from the public sphere, as this space for rational and critical debate on matters of public concern was dominated by men. This gendered division of public and private spheres has persisted in and affected media representations.

Secondly, humour has been considered a masculine trait in many cultures, particularly when applied to public affairs to critique societal issues, which can be associated with a position of power and influence.

Production and television scheduling practices, at the same time, affect the reception of programmes. Daytime talk shows, associated with femininity and women, are frequently seen by audiences as vulgar and of lower quality, with some of their specific formats even being deemed as «trash talk» (Shattuc 1997; Manga 2022; Guerrero-Solé, Besalú, López-González 2014; Grindstaff 2008). On the other hand, (male-dominated) late-night talk shows tend to be more respected and are usually associated with sophistication and high-quality entertainment (Mittell 2004).

3. Can We Talk? Humour and gender politics in late-night shows

Women have historically been excluded from late-night comedy, and their inclusion in archetypal roles within late-night television talk show has been stable

despite the genre evolving over the course of many years (Wood 2009; Summergrad 2016). This has led some critics to call late-night talk shows a genre of 'male buddies' - overwhelmingly white, heterosexual and male (Jones 2009; Summergrad 2016).

A way to understand female comedians being historically barred from late-night television talk shows relates to two factors: on the one hand, the content revolves around politics, current affairs and topics related to the public sphere, often associated with masculinity and perceived as outside of the reach of women (Shattuc 1997; Wood 2009; Cragin 2010); and, on the other hand, women are traditionally labelled as «not funny» and lacking the assertiveness that is needed to perform comedy or navigate humorous contexts (Kotthoff 2000; Kalviknes Bore 2010).

There is a perceived conflict between femininity and the articulation of humour (Kalviknes Bore 2010; Quemener 2012; McMeen 2021) which is particularly relevant to the role of the hosting a late-night television show. Female comedians are expected to assume traits traditionally perceived as masculine, such as aggressiveness or assertiveness, and being overtly confident in their delivery (Silva et al. 2010).

The use of humour is usually equated with a demonstration of power, which continues to benefit men in patriarchal society (Kotthoff 2000; Bitterly 2022). Women who perform comedy in traditionally male-dominated public spaces defy the silence and serious behaviour that is expected of them (Gray 1994; Kotthoff 2006).

In fact, it is interesting to highlight that women comedians tend to use self-deprecating humour, sharing personal flaws and vulnerabilities with the intention to mitigate criticism and connect with the audience (Kumar, Dutta 2024).

Female comedians are more likely to gain recognition in comedy as they age since they are no longer expected to fit the traditional concept of femininity or conventional beauty standards (Anderson Wagner 2017). However, despite this increased recognition with age, women achieve significantly less airtime than men. While older female comedians may gain more prominence, the overall visibility of women comedians on late-night talk shows remains disproportionately low across cultures, reflecting a broader issue of gender inequality in media representation.

While audiences are demanding more diverse representations and late-night comedy has occasionally included a wider range of female voices, the long history of excluding women from this genre still has a lasting impact. Although this exclusion might be more apparent in US media, other media markets have adapted this format using the US format as a reference and imitating its dynamics, including

gender representation. Therefore, it is important to examine the underrepresentation of women in media across cultures, especially in a format as influential as late-night talk shows.

4. Methods and analysis

This chapter aims to analyse the dynamics of humour and gender representation in prime-time and late-night television talk shows in Western Europe and the United States by responding to the following research questions:

- RQ1: Are there significant differences in the use of humour among participants of different genders in these programmes?
- RQ2: What is the reception of the humour used by participants and how does this reception vary depending on the gender of the participants?
- RQ3: Are there any significant differences between approaches in different regions?
- RQ4: Are there any significant differences between public and private channels in Europe?

To answer these questions, the chosen methodology was content analysis, using a mixed methods approach (both qualitative and quantitative) to obtain a clearer understanding of the object of study and identify patterns in the selected media texts (Gill 2007a; Rudy, Popova & Linz 2010; Dill 2013; Bengtsson 2016; Fallon 2016).

The sample selected consisted of prime time and late-night television talk shows openly broadcast on general-interest channels during the 2016-2017 season in four out of the five biggest European markets (Spain, France, Italy, the United Kingdom; excluding German programmes due to linguistic restrictions) and the United States, the country of origin of the format.

To be part of the sample under study, the programmes must comply with the following criteria: have a well-known host, a live studio audience, a clear entertaining and informative tone and intention, address a variety of current issues (i.e.: not a thematic programme discussing only one topic, which is why *Le Tattoo Show* on tattoos was excluded), broadcast live or having the appearance of being a live programme (although most are pre-recorded), and have a very clear and defined episode structure.

Local and regional channels were excluded from the sample. A comparative approach was also used to understand the media culture of the selected sample

(Moe, Poell & van Dijck 2016), and both public and commercial channels were used for the European sample (Bondebjerg *et al.* 2008).

An overall sample of eighty episodes from nineteen programmes were collected during the week of November 2016 (7-13 November 2016) and another week during March 2017 (13- 19 March 2017).

The 2016-2017 season is selected as a critical timeframe for this study because it was the first complete season following three major host replacements in late-night television talk shows: Jimmy Fallon replaced Jay Leno on NBC's *The Tonight Show*, James Corden took over Craig Ferguson on CBS's *The Late Late Show*, and Stephen Colbert replaced David Letterman on CBS's *The Late Show*. These transitions sparked controversy and media debate regarding the lack of diversity among late-night television show hosts, which presents an interesting context for the purpose of this chapter.

The total amount of content was around 65 hours. March and November are considered high season in television programming. The selection of these months responded to the need to avoid special programming (e.g.: Christmas episodes) or unstable programming (e.g.: months in which programming changes and cancellations are more frequent).

The codebook included four units of analysis: (1) the programme itself, (2) the episode being analysed, (3) the participants, and (4) audience participation or discussion. The categories that allow us to explore the intersection between humour, gender, and media in the context of this chapter are:

— Programme section: Which section of the programme is being analysed. Values under this category include introduction, opening monologue, interview, sketch, game, or performance.

— Participant's role in the conversation: This category explores the function or position of the participant during the discussion. Values included under this category include leading (dominating the discussion), presenting (introducing a section or topic), asking (involved in an interview or similar, inquiring another participant), commenting (intervening without being asked or addressed), active (answering questions actively, engaging in conversation), answering (merely answering the questions, passively), observant (being part of the action but not actively; e.g.: following a recipe), articulacy (making the conversation possible or facilitating it; e.g.: translators), playing (participating in a game), entertainer (performing), silent (the participant does not talk).

— Topic: This includes the general theme of the discussion (e.g.: culture, professional life of the guest).

- Keywords: Main keywords that describe the discussion.
- Type of humour: This category analyses how the participant articulates humour, including the option of not using it, using irony (saying one thing but implying another), satire, parody (impersonating somebody and exaggerating some traits), misunderstanding, surprise or slapstick (Berger 1976; Buijzen, Valkenburg 2004).
- Reaction to humour (from the live audience present in the studio), with options being not reacting, an expected reaction (laughter can be heard) or an enthusiastic one (the audience's reaction interrupts the conversation, e.g.: cheering or applauding).
- Receiver: Who is at the other end of the conversation, e.g.: the host, the audience on set, the guest...
- Conversation duration: How long the conversation lasted for.
- Observations: Any relevant comment to be considered for a more accurate analysis.

Through this detailed coding structure, the analysis will cover the nuances of humour delivery, reception, and its intersection with gender dynamics.

5. Results

As a general result, 745 participants were identified, out of which 70.1% were men (522) and 29.9% were women (223). This confirms an underrepresentation of women, in this case in a 1:3 ratio, which is common in media texts and has been frequently identified by scholars in media studies. It has also been confirmed in the late-night shows analysed in this research.

It is also noteworthy that in all countries under study, despite their demographic differences, most participants are white men between 26 and 55 years old. Commercial channels show a slightly higher female representation (36.1%) than state-run channels.

When analysing the roles that participants perform in the programmes, the aforementioned ratio is considered to be the expected representation; this is, considering the number of male and female participants, it would be expected for men to account for 70% of the participants in each role, and this is, in fact, the case in general. However, there are three roles in which gender representation does not follow this pattern: models (just being present in the programme, helping with minor tasks, e.g.: bringing an envelope to the host), producers, and hosts. In the first of these cases, women surpass men in the role of being a model in the programme, where they constitute 80% of the representation. It is the only role in which

women surpass men. In contrast, producers who appear on screen are exclusively men (100% of the time), and the role of the host is performed by men 95.5% of the time.

This translates into women being overrepresented in more passive roles and men being overrepresented in roles of authority. These findings are consistent with roles within the analysed discussions: women stand out when facilitating the conversation (in the role of «articulacy,» this is, facilitating the conversation; for instance, as translators), while men are the main participants leading the discussion by asking questions. When taking a closer look at the different countries, gender representation tends to be more equally distributed in the United Kingdom, the only country with a (guest) female host on one of its shows, which points to the relevance of women in leading roles.

When examining the humour that participants use in these programmes, only active roles were analysed (e.g.: conversations in which the participant was silent, or observing were not taken into consideration). Humour was used in 57% of the interventions analysed, with 79% of the participants using humour at least once.

As per the type of humour that participants use, women mostly use humour in the context of misunderstanding (they account for half of the participants using this type of humour). Men account for 75% (or higher) of participants using most kinds of humour. It is noteworthy that the use of satire is overwhelmingly by men, and although both female and male participants mostly use irony as the preferred type of humour, men use satire 23.4% of the time as opposed to 9.5% of the time that women use it.

The reaction to participants using humour has also been analysed paying attention to the live audience in the studio. Humour was assessed depending on the tangible reaction from this audience, whether laughter was audible (accurate reaction), both laughter and applause were recorded and even interrupted the ongoing discussion (enthusiastic reaction), or no reaction was noted, visible or heard at all.

The overall reaction to humour made by male participants was either average or enthusiastic, while, in contrast, half of the time that women use some type of humour, no reaction from the live audience is recorded. In other words, men receive a positive reaction from the live audience, proportional to their use of humour, whereas it is more likely that the same audience does not react at all when women are the ones using some type of humour.

When assessing humour politics per country, in general, English-speaking countries are more likely to use humour in late-night talk shows than countries

that speak Romance languages. However, paying closer attention to gender representation, Spain, the United Kingdom, and the United States have an overrepresentation of men who use humour on these shows, whereas Italy has more women than expected using some sort of humour (39.6%).

Finally, when assessing the politics of humour in Europe and the ownership of the analysed channels, it is noteworthy that commercial channels use more humour in general, particularly when it comes to satire (30% of the time, as opposed to 12% of the times that satire is used in public channels). When examining how this plays out in terms of gender representation, male participants are most likely to use satire on commercial channels (95% of individuals using satire on commercial channels are men). In general, men are 84% of the participants who use humour on commercial channels, whereas on public ones the representation follows the expected 1:3 ratio.

Conclusion

Considering these results, we can understand how gender and humour intersect on prime time and late-night television talk shows. Comparing the gender of participants who use humour in these programmes, the analysis revealed that there are significant discrepancies in gender representation, with only 21.5% of the participants who use humour being women. When participants use humour, men are overrepresented, and women are marginalised.

The use of humour is a relevant factor from a feminist media perspective as it serves as a powerful tool for challenging and deconstructing societal norms and stereotypes (Kotthoff 2000; Silva et al. 2010; Bore, Hickman 2013). Humour can expose and critique the absurdities of gender inequalities, and the presence of women in comedic roles on late-night talk shows, particularly as hosts and prominent figures, can disrupt the traditionally male-dominated space of humour, contributing to a more diverse and inclusive media landscape.

In the findings of this research, the type of humour used is also significantly different, particularly when it comes to satire, which is a type of humour that is ironic or uses exaggeration to ridicule or expose well-known people or politics. A possible explanation can be that men are more represented when discussing politics and current affairs in the public sphere (Colletta 2009; Birthisel, Martin 2013).

As per the second question, the reception of humour is also significantly different depending on the gender of participants, with the live in-studio audience

reacting more enthusiastically to humour performed by male participants than female participants, who are likely to receive no reaction whatsoever.

This confirms the conflict perceived between humour or comedy and femininity (Bore, Hickman 2013; McMeen 2021). This reaction to female comedians suggests that social expectations influence the perception of humour and how it is valued based on the gender of the person using that humour. This gendered reception of humour affects both audience engagement and the visibility of female comedians, perpetuating the notion that comedy is a male domain.

The third question addressed cross-cultural differences between countries, and the most significant general finding has to do with the use of humour depending on the origin of the language, with English-speaking countries being more prone to use humour than countries who speak Romance languages. When including gender as a frame of analysis, of the five countries analysed, the United Kingdom is the country showing more parity in gender representation and politics of humour and gender. It is the only country with a programme featuring a female host.

This speaks not only to the relevance of how many female participants appear on prime time and late-night television talk shows but also to the quality of their appearance and the role that they are assigned within the programme.

Finally, when assessing the ownership of the channels, the politics of humour and gender representation seem to be more traditional on commercial channels, reinforcing the idea of late-night comedy as ‘masculine,’ whereas public channels are more likely to have a more diverse representation on their prime-time slot.

This chapter has emphasised the necessity of addressing disparities in humour and gender policies within media, particularly in the context of prime-time and late-night talk shows, and the active role female comedians should play, especially as hosts. To assess the evolution of these dynamics, future research could involve a longitudinal analysis, replicating this study’s categories in different temporal contexts, offering insight into the changing landscape of humour and gender representation.

Future research could also include exploring talk shows on new media or platforms such as subscription video-on-demand (SVoD) services and podcasts, analysing production strategies, and studying the reception of humour by audiences watching the programmes at home. These areas offer rich opportunities to understand and mitigate gender disparities in comedic media representation, an area that demands further investigation.

References

- ABBAS, Nawal Fadhil, 2019. Humor in TV Talk Shows. *International Journal of English Linguistics*, vol.9, no.3, pp. 136-147.
- ANDERSON WAGNER, Kristen, 2017. «With Age Comes Wisdom»: Joan Rivers, Betty White, and the Aging Comedienne. *Feminist Media Histories*, vol.3, no.2, pp. 141-165.
- BAUMGARTNER, Jody C., 2021. Is It Funny if No One is Watching? Public Response to Late-Night Political Satire. *Comedy Studies*. Online. Vol.12, no.1, pp. 15-28. DOI <https://doi.org/10.1080/2040610X.2020.1850101>. [Accessed: 5-03-2024]
- BERGER, Arthur Asa, 1976. Anatomy of the Joke. *Journal of Communication*. Online. Vol. 26, no. 3, pp. 113-115. DOI <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1976.tb01913.x>. [Accessed: 5-03-2024]
- BIRTHISEL, Jessica and MARTIN, Jason A, 2013. «That's What She Said»: Gender, Satire, and the American Workplace on the Sitcom The Office. *Journal of Communication Inquiry*. Online. Vol.37, no.1, pp. 64-80. DOI <https://doi.org/10.1177/0196859912474667>. [Accessed: 11-02-2024]
- BITTERLY, T. Bradford, 2022. Humor and power. *Current Opinion in Psychology*. 1 February 2022. Vol.43, pp. 125-128. DOI <https://doi.org/10.1016/j.copsy.2021.06.017>. [Accessed: 2-04-2024]
- BONDEBJERG, Ib, GOBAN-KLAS, Tomasz, HILMES, Michele, MUSTATA, Dana, STRANDGAARD-JENSEN, Helle, VEYRAT-MASSON, Isabelle and VOLLBERG, Susanne, 2008. American Television: Point of Reference or European Nightmare? In: BIGNELL, Jonathan and FICKERS, Andreas, eds. *A European Television History*. pp. 154-183. ISBN 978-1-4051-6339-2.
- BORE, Inger-Lise Kalviknes and HICKMAN, Jonathan, 2013. Continuing The West Wing in 140 characters or less: Improvised simulation on Twitter. *Journal of Fandom Studies, The*. Online. Vol.1, no.2, pp. 219-238. DOI https://doi.org/10.1386/jfs.1.2.219_1. [Accessed: 2-03-2024]
- BOTHA, Elsamari, 2014. A means to an end: Using political satire to go viral. *Public Relations Review*. Online. 2014. DOI <https://doi.org/10.1016/j.pubrev.2013.11.023>. [Accessed: 5-03- 2024]
- BROOKS, Dwight E. and HÉBERT, Lisa P., 2006. Gender, Race, and Media Representation. In: DOW, Bonnie J. and WOOD, Julia T. (eds.), *The SAGE Handbook of Gender and Communication*. Sage Publicatios. pp. 297-318. ISBN 9781452214764.
- BUIJZEN, Moniek and VALKENBURG, Patti M, 2004. Developing a Typology of Humor in Audiovisual Media. *Media Psychology*. Online. No.6, pp. 147-167. DOI https://doi.org/10.1207/s1532785xmep0602_2. [Accessed: 12-04-2024]

- CHRISTIE, Ian, 2012. Wakening France: Observations on Télématin. *Critical Studies in Television*. 2012. Vol. 7, no. 2. DOI <https://doi.org/10.7227/CST.7.2.9>. [Accessed: 3-03-2024]
- COLLETTA, Lisa, 2009. Political Satire and Postmodern Irony in the Age of Stephen Colbert and Jon Stewart. *The Journal of Popular Culture*. 2009. Vol.42, no.5, pp. 856-874. DOI <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2009.00711.x>. [Accessed: 13-03-2024]
- CRAIN, Becca, 2010. Beyond the Feminine: Intersectionality and Hybridity in Talk Shows. *Women's Studies in Communication*. Online. 13 September 2010. Vol.33, no.2, pp. 154-172. DOI <https://doi.org/10.1080/07491409.2010.507585>. [Accessed: 12-04-2024]
- DIEGO, Patricia and GUERRERO-PÉREZ, Enrique, 2021. La producción de talk shows en la televisión pública española (1990-2010): un contenido omnipresente en TVE. *Revista de Comunicación*. Online. Vol.20, no.1, pp. 85-102. DOI <https://doi.org/10.26441/RC20.1-2021-A5>. [Accessed: 10-12-2024]
- EKSTRÖM, Mats and TOLSON, Andrew, 2013. *Media talk and political elections in Europe and America*. New York: Palgrave Macmillan. ISBN 9781137273321.
- GANAH, Dennis J., PRINSEN, Thomas J. and NETZLEY, Sara Baker, 2003. A Content Analysis of Prime Time Commercials: A Contextual Framework of Gender Representation. *Sex Roles*. Online. Vol. 49, no.9-10, pp. 545-551. <https://doi.org/10.1023/A:1025893025658>. [Accessed: 18-07-2024]
- GEHRKE, Charlotte, 2024. American Late-Night Shows in Times of Crisis: Addressing Tragedy. *Alternatives*. Online. 19 July 2024. DOI <https://doi.org/10.1177/03043754241264335>. [Accessed: 9-12-2024]
- GENZER, Melissa S., 2012. *How Late-night Talk Shows Utilize Social Media*. Online. Drexel University. DOI <https://doi.org/10.17918/etd-4006>. [Accessed: 19-01-2024]
- GRAY, F B, 1994. *Women and Laughter*. University Press of Virginia. Women in Society: A Feminist List. ISBN 9781349232758.
- GRINDSTAFF, Laura, 2008. *The Money Shot: Trash, Class, and the Making of TV Talk Shows*. University of Chicago Press. ISBN 9780226309088.
- GUERRERO-SOLÉ, Frederic, BESALÚ, Reinald and LÓPEZ-GONZÁLEZ, Hibai, 2014. Save me, save them! Trash talk shows and the third-person effect. *Communications*. Vol.39, no.2, pp. 193-214. DOI <https://doi.org/10.1515/commun-2014-0012>. [Accessed: 9-12-2024]
- HARMER, Emily, 2016. Talk Shows, Political. In: *The International Encyclopedia of Political Communication*. Online. John Wiley & Sons, Ltd. p. 1-4. ISBN 9781118541555.

- HILMES, Michelle, 2010. *Only Connect: A Cultural History of Broadcasting in the United States*. 3rd. ISBN 978-0-495-57051-6.
- INGRAM, Serena, 2020. Live From New York, It's Environmental Science! Climate Change Communication in Late-Night Comedy Television. *Student Theses 2015-Present*. 14 September 2020.
- JONES, Ian, 2004. *Morning glory: A history of British breakfast television*. Kelly. ISBN 9781903053201.
- _____, 2005. Beyond Genre: Cable's Impact on the Talk Show. In: *Thinking Outside the Box: A Contemporary Television Genre Reader*. pp. 156-178.
- _____, 2009. I Want My Talk TV: Network Talk Shows in a Digital Universe. In: LOTZ, Amanda D (ed.), *Beyond Prime Time: Television Programming in the Post-Network Era*. New York and London. pp. 14-35.
- KALVIKNES BORE, I. L., 2010. (Un)funny women: TV comedy audiences and the gendering of humour. *European Journal of Cultural Studies*. Online. Vol.13, no.2, pp. 139-154. DOI <https://doi.org/10.1177/1367549409352272>. [Accessed: 9-03-2024]
- KHAN, Towhidul Islam, 2018. The Implicit Cultural Policies of US Late-night Comedy Shows. *Crossings: A Journal of English Studies*. Online. Vol.9, pp. 57-67. DOI <https://doi.org/10.59817/cjes.v9i.106>. [Accessed: 18-07-2024]
- KOTTHOFF, Helga, 2000. Gender and joking: On the complexities of women's image politics in humorous narratives. *Journal of Pragmatics*. Online. Vol.32, pp. 55-80. DOI [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(99\)00031-4](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(99)00031-4) [Accessed: 4-04-2024]
- _____, 2006. Gender and humor: The state of the art. *Journal of Pragmatics*. Vol.4, no. 25, pp. 4-25. DOI <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2005.06.003>. [Accessed: 4-04-2024]
- KUMAR, Avneesh and DUTTA, Piyashi, 2024. The power of vulnerability: women stand-up comedians' triumph through self-deprecation. *Feminist Media Studies*. Online. 14 April 2024. DOI <https://doi.org/10.1080/14680777.2024.2341407>. [Accessed: 11-12-2024]
- LOEB, Laura, 2017. Politicians on Celebrity Talk Shows. *Discourse, Context & Media*. Online. Vol.20, pp. 146-156. DOI <https://doi.org/10.1016/j.dcm.2017.08.006>. [Accessed: 9-03-2024]
- LUNT, Peter and STENNER, Paul, 2005. The Jerry Springer Show as an emotional public sphere. *Media, Culture & Society*. Online. Vol. 27, no. 1, pp. 163-4437. DOI <https://doi.org/10.1177/0163443705049058>. [Accessed: 19-02-2024]
- MANGA, Julie, 2022. *Talking Trash*. Online. New York University Press. ISBN 9780814759974.
- MCMEEN, Kelly S., 2021. *Coping With Sexism and Identity Conflict Among Female Comedians: A Qualitative Study*. Adler University.

- MINTZ, Lawrence E., 2008. Humor and popular culture. In: RASKIN, Victor, ed. *The Primer of Humor Research*. Mouton de Gruyter. pp. 281-302. ISBN 9783110198492.
- MIR, Montserrat and LASKURAIN-IBARLUZEA, Patxi, 2021. Spanish and English Verbal Humour: A Comparative Study of Late-night Talk Show Monologues. *Contrastive Pragmatics*. Online. Vol.3, no.2, pp. 278-312. DOI <https://doi.org/10.1163/26660393-bja10035>. [Accessed: 4-10-2024]
- MITTELL, Jason, 2003. Audiences Talking Genre: Television Talk Shows and Cultural Hierarchies. *Journal of Popular Film and Television*. Online. 2003. Vol. 31, no. 1, p. 36–46. DOI <https://doi.org/10.1080/01956050309602867>. [Accessed: 1-07-2024].
- _____, 2004. *Genre and television: From Cop Shows To Cartoons in American Culture*. New York and London: Routledge. ISBN 0415969034.
- MUNSON, Wayne, 1993. *All Talk: the talkshow in media culture*. Temple University Press. ISBN 0877229953.
- PARKIN, Michael, 2015. *Talk show campaigns: presidential candidates on daytime and late night television*. Routledge. ISBN 9781135911522.
- PARSADANOVA, Tatyana, 2020. Discourse on Television Talk Shows: Genre or Format. *Scientific and analytical journal Burganov House. The space of culture*. Online. Vol. 16, no. 3, pp. 124-133. DOI <http://dx.doi.org/10.36340/2071-6818-2020-16-3-124-133>. [Accessed: 4-06-2024]
- QUEMENER, Nelly, 2012. Des pratiques subversives? Les humoristes françaises dans les talk-shows. *Recherches féministes*. Online. 2012. Vol. 25, no. 2, p. 139–156. DOI <https://doi.org/10.7202/1013527ar>. [Accessed: 10-03-2024]
- SARVER, Danielle Lynn, 2007. «But seriously, folks...»: Understanding the political effects of late night television comedy. Online. https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/2264/ [Accessed: 12-01-2024].
- SHATTUC, Jane, 1997. *The Talking Cure: TV Talk Shows and Women*. New York [etc.]: Routledge. ISBN 0415910889.
- SINK, Alexander and MASTRO, Dana, 2017. Depictions of Gender on Primetime Television: A Quantitative Content Analysis. *Mass Communication and Society*. Online. Vol.20, no.1, pp. 3-22. DOI <https://doi.org/10.1080/15205436.2016.1212243>. [Accessed: 27-06-2024].
- SILVA, Kumarini, MENDES, Kaitlynn, WHITE, Rosie, ATAKAV, Eylem and LAVOIE, Dusty, 2010. Commentary and Criticism: Women, Humour, and Feminism. *Feminist Media Studies*. Online. Vol.10, no.3, pp. 353-367. <https://doi.org/10.1080/14680777.2010.493665> [Accessed: 7-03-2025]. Summergrad, Sophie. *Can We Talk?*

A Discussion on Gender Politics in the Late-Night Comedy Career of Joan Rivers. Master's Thesis. University of Boston, Boston, 2016.

- THORNBORROW, Joanna, 2007. Narrative, Opinion and Situated Argument in Talk Show Discourse. *Journal of Pragmatics*. Online. Vol.39, pp. 1436-1453. DOI <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2007.04.001>. [Accessed: 8-04-2024]
- TIMBERG, Bernard, 2002. *Television Talk: A History of the TV Talk Show*. Austin : University of Texas Press. ISBN 0292781768.
- TOLSON, Andrew, 2001. *Television talk shows: discourse, performance, spectacle*. Mahwah: Lawrence Erlbaum. ISBN 0805837469.
- TORTAJADA, Iolanda, ARAÚNA, Núria and WILLEM, Cilia, 2017. From bullfighter s lover to female matador: The evolution of Madonna s gender displays in her music videos. *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*. Online. 2017. Vol. 9, no. 2, p. 237–248. DOI https://doi.org/10.1386/cjcs.9.2.237_1. [Accessed: 2-11-2023]
- TUCKER, David C. and SCHÜTZ, Astrid, 1995. *Entertainers, experts, or public servants? Politicians' self-presentation on television talk shows*. Online. [Accessed 30-11-2023]
- WIETEN, Jan, GRAHAM, Murdock and DAHLGREN, Peter, 2000. *Television Across Europe*. Sage Publications. ISBN 0761968857.
- WOOD, Helen, 2009. *Talking with Television: Women, Talk Shows, and Modern Self-Reflexivity*. Illinois: University of Illinois Press. ISBN 97802520333919.

BLOQUE 2: HUMOR EN IMAXES

O dobre movemento do humor nas artes

SABELA FRAGA COSTA

Universidade de Vigo

1. Estado da cuestión

A motivación principal deste estudo (Fraga Costa 2024a) responde á necesidade de comprender o funcionamento do feminismo nas artes desde outras coordenadas, é dicir, desde a potencia e as posibilidades do humor, pero contemplando paralelamente as complexidades que implica este recurso. Ao mesmo tempo, pretendeuse analizar a marxe de actuación conxunta de tres esferas como as artes, o humor e os feminismos —marcadas as tres pola apertura, a pluralidade e a constante transformación— cunha serie de entrevistas a trece creadoras contemporáneas. De primeiras, é preciso reparar brevemente nas posicións de poder que definiron desde hai séculos quen era capaz de facer humor de verdade, a quen se lle permitía rir e cal era o obxecto das brincadeiras. Como noutras moitas áreas do coñecemento e da creación, o humor foi outro dos espazos vetados ás mulleres. A exclusión como axentes neste terreo formou parte dunha narrativa histórica persistente (Willett & Willett 2019: 4) que provocou que as creadoras de humor sexan un fenómeno pouco habitual ou, cando menos, peor valorado e documentado historicamente (Imaz 2005: 1).

A vontade de silenciar o humor das mulleres aínda procura fortalecer, na actualidade, a actitude submisiva que a feminidade tradicional representa. Durante séculos, a risa feminina estivo baixo o férreo control das normas do decoro que procuraban que esta se agochase trala man —como podemos ver na obra *Mulleres na xanela* de Murillo que ilustra o cartel do *I Congreso Internacional Feminismos e Humor: Humor-Sofías*— ou que esta fose discreta. Por outro lado, o movemento feminista tamén foi obxecto da ridiculización, especialmente desde a loita das sufraxistas. Neste sentido, a resistencia ou as dificultades de poder valoralo como

unha ferramenta lexítima para a loita feminista poderían derivarse da situación de ser continuamente tratadas como unha broma e de percibir o humor como un espazo de enunciación e de creación exclusivamente masculino.

Algunhas das investigadoras precedentes, como Álvarez Muguruza (2018), establecen unha diferenza entre o humor subversivo e convencional, asociando este último ao producido polos homes. Segundo a autora, en escenarios de dominación, o humor convencional ten a función de reproducir o esquema mental do poder patriarcal e deriva dunha sensación de superioridade respecto ao grupo que se sitúa nun nivel inferior. Pola contra, a lectura do humor subversivo marca unha das claves para esta investigación porque, máis alá da crítica, inspira a posibilidade de cambio mediante a creación e contempla novas perspectivas ou posibilidades de transformación ante unha situación que se consideraba inevitábel. A bertsolari e investigadora Ane Labaka (2021) xa destacaba no seu estudo que, máis alá de desnaturalizar a realidade social, o humor posúe a capacidade de demostrar que as cousas poden ser doutro xeito porque permite formular hipotéticas posibilidades de realidade afastándose da lóxica dicotómica. Partindo do exposto, a pregunta que mobilizou a investigación foi a seguinte: existen outras fórmulas para entender o funcionamento do humor nas artes, desde unha perspectiva feminista, máis alá da popular fórmula «de abaixo-arriba e cara adentro»? Este esquema é apropiado para analizar o seu funcionamento nas artes? Coa vontade de responder a estes interrogantes, estableceuse a seguinte hipótese de estudo: o funcionamento do humor nas artes visuais opera desde unha perspectiva feminista a través dun dobre movemento. Esta idea do dobre movemento, que pretende soste todo o traballo, formúlase a través da dualidade dos seguintes termos: destrución–creación, afirmación–negación, interioridade–exterioridade, crítica–imaxinación. O obxectivo é ter en conta o carácter permeábel do humor, en constante negociación e intercambio coa realidade e cos axentes da mesma, sen caer en posturas dicotómicas. Unha dinámica en transformación, en movemento continuo de ida e volta, que se pode apreciar dun xeito semellante nas artes e nos feminismos. É dicir, non hai compartimentos ou interpretacións pechadas, senón que se aposta máis ben pola pluralidade e a apertura.

2. Crear desde outras lóxicas

Nos últimos anos, o humor desbordou o carácter formal do feminismo. Escenarios e Redes Sociais eríxense hoxe como espazos de confianza desde onde transmitir reflexións feministas a través de estéticas e linguaxes máis accesíbeis. Non

se renuncia ao rigor do contido ou as análises críticas, pero todos estes procesos encamiñanse polas vías das emocións na procura de sensacións prazenteiras. En relación a esta idea, Laura Tabarés (entrevistada núm. 2) considera que «o humor permite pasar do individual ao colectivo a través da risa dun xeito máis suave e cunhas estéticas máis agradábeis e accesíbeis» (Fraga Costa 2024b: 34) e, nunha liña semellante, María Von Touceda (entrevistada núm. 3) defende que os traballos das artistas que se moven baixo estas coordenadas posúen un «pouso e un posicionamento serio, pero lanzan a información desde o humor para chegar a máis xente» (Fraga Costa 2024b: 48).

Na *Ética* ([1677]1973), Spinoza determina que non todas as paixóns posúen a mesma categoría ética. A análise da alegría e da tristeza nesa obra é unha peza determinante para a argumentación deste traballo porque nos mostra que a tristeza non se pode eliminar, é preciso comprendela como unha dimensión máis da vida, imprescindible para a aparición da alegría (Hoyos 2009). É dicir, esta non é posíbel sen a tristeza. Como vemos en moitas creacións, trátase de comprender os conflitos e os aspectos máis dolorosos da existencia para poder traballar con eles no proceso de creación e así transformalos, combatelos. Spinoza ([1677]1973) xa destacaba a fortaleza do desexo ligado ao gozo da alegría, pero é a formulación de Deleuze e Guattari (1985) a que nos parece fundamental para ese traballo porque para eles o carácter construtivo e afirmativo do desexo é fundamental. Seguindo esta premisa, para a artista Belo C. Atance (entrevistada núm. 12), «o feito de que esteas a ler ou a ver unha obra implica dalgunha maneira que ese desexo ou futuro feminista estea sucedendo. É dicir, é algo performativo, creas realidade» (Fraga Costa 2024b: 176). Así, para Deleuze e Guattari (1985), desexar é construír axencia. Pero na súa concepción do desexo, a idea de máquina como ruptura tamén é imprescindible. Aínda que se define como un sistema de cortes, o corte da máquina non se opón á continuidade, senón que a condiciona. Este corte inaugura outro modo de funcionar e nesa nova invención pode producirse un cambio afectivo onde o desexo se contaxia.

O feminismo é unha historia de linguas insubordinadas caracterizadas por un desexo de falar doutra maneira da que o patriarcado nos impuxo (Ahmed 2018), pero esa vontade podémola trasladar incluso ao propio seo do movemento feminista, rachando coa idea de que só existe unha única forma de facer as cousas. Nesta liña, debido ao estancamento ou rixidez das vellas fórmulas, o feminismo diminuíu a súa visión estratéxica. Por exemplo, Clara Serra (2018: 75-77) explica que dentro do movemento se desenvolveu unha moral que converteu certas maneiras de actuar e de pensar en receitas identitarias: a maneira feminista de vestir, de falar, de loitar ou de relacionarse. Características que, ao tempo que definen, afogan

e funcionan ás veces como un barómetro para xulgar as demais compañeiras avaliando o nivel de feminismo que posúen. Así, esa falta de flexibilidade estratéxica dá lugar a ambientes normativizados dentro do feminismo.

2.1. O dobre movemento

Se nos acollemos á idea do dobre movemento e avaliamos, por un lado, o contexto que nos rodea, podémonos preguntar: como comunicamos? Somos quen de adaptarnos ás diferentes realidades? Non falamos do mesmo xeito en todos os espazos e con todas as persoas e, ás veces, para dicir o mesmo, hai que explicarse ou falar doutra forma para que poidamos ser comprendidas. Por outro lado, se a ollada se dirixe cara ao interior, o obxectivo do dobre movemento consistirá en aplicar unha ollada autocrítica para identificar e corrixir as dinámicas de poder que se instalan dentro de nós mesmas e do propio movemento feminista. Seguindo esta formulación, a concepción do funcionamento do humor nas artes feministas desenvólvese na investigación a partir de tres ideas.

En primeiro lugar, os conceptos de dualidade e contradición derivan da obra de Bajtín (1987) sobre a cultura popular da época medieval e moderna. No estudo que realizou sobre o carnaval e o realismo grotesco, a degradación adquire un papel clave. É dicir, cando o elevado ou ideal se transfere ao plano material e corporal. O realismo grotesco baixa do pedestal o incuestionábel seguindo un sentido ambivalente, pero tamén rexenerador. Como viamos coa tristeza e a alegría no pensamento de Spinoza, para Bajtín a negación e a destrución son fases necesarias para a afirmación e a creación e demostran o carácter dual e contradictorio da vida. Na concepción do grotesco, a morte tampouco aparece como oposición ou negación da vida, máis ben funciona como un elemento imprescindible na fase de renovación, como un novo comezo. Por outro lado, sendo o carnaval unha festividade moi ligada ao cambio das estacións e do tempo, Bajtín opoñíase na súa análise aos significados inmutábeis e incondicionais pois dificultan o proceso de renovación.

En segundo lugar, a idea do dobre movemento que inspira o funcionamento do humor nas prácticas feministas baséase na teorización da forma literaria da confesión proposta por Zambrano ([1943] 2011). Un xénero literario que emerge en tempos de crise, cando xorde unha distancia entre a razón e a vida ou cando nos decatamos de que estivemos vivindo de costas á realidade. É nese momento cando a vida se revela, a partir das súas entrañas, atopando o punto de contacto coa verdade grazas ao dobre movemento da confesión: unha fuxida de nós mesmas na procura de algo que nos sosteña e aclare. Neste movemento albiscamos outro dualismo: a desesperación do que se é (saída) e a esperanza de que aquilo que aínda

non se posúe apareza (entrada). Vémolo reflectido nunha das reflexións da artista Laura Tabarés (entrevistada núm. 2): «podes ter o humor como unha ferramenta de divulgación pública cara a fóra, para facer comunidade política e, cara a dentro, como unha ferramenta psicolóxica para sandar» (Fraga Costa 2024b: 40).

Outra das cuestións relevantes que Zambrano destaca no xénero da confesión é a súa dimensión comunicativa e executiva. Non é posíbel gardar unha verdade para unha mesma, senón que esta sempre se comparte. É dicir, o feito de ter experimentado o proceso de toma de conciencia anima a compartilo coas demais nun xesto de confianza e de honestidade. Esta última característica, a honestidade, será outra das claves salientadas por moitas das artistas entrevistadas na investigación. Por exemplo, Belo C. Atance (entrevistada núm. 12) expresaba que o humor, desde unha perspectiva feminista, é un exercicio honesto porque involucra e atravesa as dúas partes e, só por iso, para ela, xa é política (Fraga Costa 2024b: 173).

Por último, a visión de dobre fío proposta por Braidotti é outro dos piares da tese xa que unha das cuestións principais deste enfoque baséase principalmente en «devir oposición sen ser negativas» (2018: 81) e na necesidade de apoiarnos en estratexias afirmativas á hora de crear modelos alternativos. Pero, de que maneira? A vontade deste texto é subliñar a importancia dos desexos e dos afectos como motores para facer funcionar, xunto coa imaxinación, esta política feminista como un elemento altamente contaxioso. Ser capaces de entender a experimentación ou o exercicio creativo como unha forma de poñernos «ás baixo os pés» (2018: 100). Neste sentido, outro dos aspectos relevantes na política feminista, que segundo Braidotti marca a diferenza coas dinámicas tradicionais, é a comprensión da potencia do visual. É dicir, a importancia de manternos en contacto coa creación para manter unha relación visionaria coa realidade.

Tendo en conta o exposto, nos seguintes apartados do texto tentaremos explicar o funcionamento do humor a través do dobre movemento deténdonos no tránsito entre a destrución (negación e crítica) e a creación (afirmación e imaxinación).

3. Destrución

Segundo Ahmed (2018), o feminismo concibido como «contra-historia» precisa de movementos bruscos e súbitos para transmitirse eficazmente alí onde todo continúa quieto. Deste xeito, propón o concepto de «estalo» como unha forma capaz de irromper na liña xeral e abrir outras liñas de fuga. A través desta reflexión, atopámonos así mesmo coa idea da crise como apertura, entendendo o estalo como unha

forma de pensar en torno aos puntos de ruptura de forma máis creativa e positiva. Xunto co termo «estalo», a autora desenvolve parte da súa proposta en torno á «estragafestas» (2018: 255, 284). A aparición desta figura altera unha situación polo simple feito de manifestar que a vida non ten por que seguir reproducindo os mesmos esquemas. Tanto Ahmed (2018) como de Salvador Agra (2023) nos axudan a entender que cando sorrir é unha esixencia para as mulleres, o feito de non facelo convértese nunha afronta. Da mesma maneira, expresar con determinación o que non se quere seguir escoitando entre bromas tamén é unha característica propia da figura da «estragafestas».

A irrupción-interrupción na normalidade, deter de súpeto cun «non» ese bo transcorrer da festa, provoca un corte cos costumes lexitimados que sustentaron o que sempre foi así. Con esta toma de posición, ese paso adiante fronte ao insoportábel, seguindo o exemplo do monólogo de Hannah Gadsby (2018), estase dicindo: non vou reproducir un mundo inxusto que non podo aturar ou un mundo que non penso que deba ser soportado. Vista así, a renuncia feminista é un punto de inflexión, ben por dinamitar as estruturas de poder ou ben por afirmar a dignidade e a xustiza. Un mecanismo de destrución que se volve imprescindible para poder comezar a construír desde outras coordenadas. En relación a este paso adiante e das consecuencias que este implica, para o dúo Aldaolado (entrevistadas núm. 5)

facer humor lonxe do tradicional implica un traballo que non todo o mundo está disposto a facer. É moito máis cómodo, fácil e dá máis cartos ir ao de sempre, aínda que alimente desigualdades. Tamén destacaban que é importante ir chamando a atención, non só non rirmos, senón chamar a atención daquilo que nos desagrada (Fraga Costa 2024b: 71).

3.1. A apropiación como salto cara ao posíbel

No terreo creativo das artes, por medio do apropiacionismo, xúntanse o feminismo e o humor para establecer o necesario exercicio de desnaturalización dos discursos hexemónicos, como un desafío á autoridade recorrendo á fragmentación, descontextualización e ao estrañamento. Non se trata dunha práctica de mera reacción que actúa nunha única dirección de oposición, senón que contempla a política no seu aspecto máis creativo. Isto é, sen deixar de ter en conta o rumbo da crítica que nos permite saber que é o que queremos eliminar, explora ao mesmo tempo novas formas de construír alternativas en base á mobilización dos desexos e dos afectos. O apropiacionismo é unha estratexia creativa e atrevida que se desenvolve a través da radicalización dos recursos da cita coa intención de revisar os relatos oficiais e tomar conciencia das relacións de poder e dependencia co seu contexto e os

discursos hexemónicos, pero poñendo o foco no pracer do lúdico e da provocación (Martín Prada 2001: 7-9, 24). María Cañas (entrevistada núm. 10), creadora que traballa baixo os preceptos desta técnica artística, explica de que maneira o desafío e a provocación se ligan coa sospeita e a necesidade de interrogar os relatos oficiais para poder chegar a outros puntos de entendemento:

Experimento desde a contradición, non desde a convicción. Paréceme moi sospeitoso todo o que aspira a superioridade moral, por iso prefiro ser librepensadora; crer e crear na deriva, axitando os nosos imaxinarios e activando o noso presente. Encántame provocar, activar o pensamento con moito humor, coa *risastencia* (Fraga Costa 2024b: 146).

As artistas que se apoian nesta ferramenta introducen alternativas ás habituais formas de criticar a historia. Por exemplo, outra das creadoras entrevistadas, Chelo Matesanz (entrevistada núm. 11), desafía o relato histórico do xenio Jackson Pollock na obra *O que Lee Krasner puido ter feito... pero non fixo*. Co suxerente título, desvía a atención cara á súa compañeira e tamén artista. Deste xeito, se observamos as manchas sobre o lenzo, preguntámonos que é o que puido facer e múltiples posibilidades dialogan nas nosas cabezas porque na arte, da mesma maneira que no humor, a ambigüidade imposibilita unha lectura pechada ou dun único sentido. Coa súa visión de dobre fío, Matesanz transforma a ausencia en presenza especulando sobre o que non se dixo ou non se fixo, pensar quen está e non está, e convidanos ao mesmo tempo a realizar un dobre movemento: distanciarnos da historia oficial e achegarnos con detalle á historia das artistas. Nesta práctica apropiacionista faise uso da cita e dos referentes coñecidos dun xeito subversivo e propositivo ao situar a pregunta polo que puido ser.

O motivo que nos leva a valorar estes traballos dentro do apropiacionismo crítico é o abandono da lóxica «copiar/pegar». O que as caracteriza é máis ben un «copiar/crear» (Zafra 2013: 200). Se levamos esta premisa ao campo do humor, por exemplo, de nada serviría utilizar os estereotipos para perpetualos e seguir reproducindo violencias e desigualdades. Precisamos un cambio de lente que vire o sentido da materia. Así, identificar a copia ou o código común permite saber desde onde se parte para poder entender o proceso de desnaturalización e chegar ao lugar da resignificación. As novas figuracións que resultan deste exercicio creativo baseado na lóxica de «copiar/crear» non renuncian a un pasado, máis ben pretenden intervir nel criticamente para enfrontarse ao relato definido por un marco de sentido hexemónico concreto. Sen caer no resentimento, existe unha confianza nas fórmulas propias do humor, como a parodia, para propoñer outro traballo coa

memoria e o pasado co obxectivo de afectar incluso ás prácticas e á conciencia do presente.

A esta estratexia de distanciamento crítico, Zafra denomínaa «reversibilidade con efectos. Un modo de facer que implica, noutros casos, a escolla da feminidade como un dos moitos disfraces posíbeis» (2013: 220-221). Por medio desta idea, remitímonos de novo ao dobre movemento de Zambrano ([1943] 2011) xa que por medio dun desprazamento (unha saída de si grazas a un novo entendemento da realidade) optamos por regresar de novo, pero sendo xa distintas. Desta maneira, se reparamos no traballo de Ana Esmith (entrevistada núm. 6), por exemplo, podemos apreciar como, de entre as múltiples opcións posíbeis, decide construír o personaxe de Miss Beige a través da máscara da feminidade como unha escolla voluntaria e consciente. O seu propósito é cargalo con significados xa totalmente diferentes e crear así outro referente, incluso, para o propio movemento feminista. Dito coas súas palabras:

Atrevámonos a xogar coa nosa imaxe e a non estar sempre respondendo a eses canons que nos impoñen. Sexamos donas e escollamos nós mesmas. Pero sobre todo a través do xogo, porque te pode levar a sitios onde ti non chegarías pola túa conta (Fraga Costa 2024b: 88).

4. Afirmación

Movéndonos polo terreo da dualidade, unha vez explorado o espazo da destrución, tentaremos comprender de seguido a parte afirmativa que implica o humor. De primeiras, é preciso lembrar as graves consecuencias que a diferenciación imposta polo sistema patriarcal entre o público/privado tivo no terreo da creación humorística. Como o cotiá non está cargado de épica, cústanos aceptar as nosas referentes como algo valioso co que traballar. Esta situación continua de invisibilidade provocou —e aínda provoca— unha eiva importante no facer creativo xa que, como manifestan algunhas creadoras como Labaka ou Moreu nas entrevistas, o feito de que moitas vivencias e opinións non foran compartidas publicamente, ao considerarse tabús ou por non ter importancia, dificultou a comunicación desde o escenario ao non contar cunha base común. Por este motivo, atopámonos cunha fractura xeracional.

Co marco do mal chamado humor universal, durante moito tempo moitas mulleres tiveron que asumir o punto de vista masculino e identificarse con aquilo que as denigraba. No seu estudo, Labaka (2021) explica que o sistema patriarcal nos mutilou no terreo simbólico en relación a todo o que está unido ao pracer.

Porén, salienta que o humor, como xa vimos, ao mesmo tempo que nos permite dicir non, nos ofrece a posibilidade de abrir novos imaxinarios. Por iso, coa categoría de «humor afirmativo», Lisa Merrill (1988: 275) fala dun humor no que as mulleres que reciben a mensaxe non teñen que devalar a súa experiencia para recoñecerse no discurso. É dicir, un tipo de humor que afirma a diversidade de experiencias en lugar de denigralas demostrando que se pode ser autocríticas sen caer, como xa nos advertía Gadsby (2018), na humillación ou no autodesprezo. Son o contexto e os roles opresivos os que se ridiculizan, non a protagonista.

Por outro lado, a oportunidade de «desdramatizar» ou «relativizar» co humor non implica negar as realidades dolorosas. Lonxe disto, trátase máis ben dunha política de localización do dano coa idea de comprender a orixe do malestar para poder desarticulalo. Asumir o dano como parte do noso propio proceso, baixo unha ollada lúdica, significará dar á queixa e ao derrotismo un lugar diferente para poder xogar con eles e resolvelos. Así, o humor feminista conecta o intelectual co emocional nun exercicio de axencia a través do dobre movemento: devolve o golpe ao patriarcado (nese xesto externo, de destrución) despois de ter procesado as feridas e a vergonza inmerecida (por medio do xesto interno, de construción). A revisión do pasado ou de certas vivencias baixo as coordenadas do humor pode axudar a comprendelas desde outra perspectiva producindo así unha descarga ao desprendernos dos silencios e tabús que nos asfixiaban. Esta sensación de alivio, o pracer de deixar atrás áncoras que nos afogaban, é compartida co propósito de producir contaxio nas demais. A felicidade non é unha verdade que se queira gardar para unha, senón que funciona colectivamente.

4.1. Tránsito de obxecto a suxeito

Na construción desas novas figuras que poden xurdir da transformación de obxecto a suxeito, a xestión da vulnerabilidade para moitas das artistas entrevistadas resulta unha cuestión fundamental. En relación a isto, Gena Baamonde (entrevistada núm. 13), confrontaba a idea de ter que ser unha feminista forte e imperturbábel. Preguntábase

Que imaxe estamos vendendo con iso? Non interesa alguén vulnerábel, que dubide, que teña algún tropezo, que se trabuque, que fracase. (...) Eu nunca me identifiquei de todo con esa imaxe de muller forte, poderosa nun sentido único. Pero que recoñezas esa vulnerabilidade resúltalle obsceno a moita xente (Fraga Costa 2024b: 189).

Así, a irrupción nos espazos de enunciación do corpo vulnerábel é un xesto honesto que non está determinado polo tema que se trata, senón pola implicación coa

verdade que se comparte. O lema empregado popularmente nos feminismos «poñer o corpo» significará nestes casos, como explica Marina Garcés (2013), poñer o corpo nas nosas palabras e accións como condición necesaria para poder comezar a pensar como queremos vivir. Como a filósofa explica, a honradez, dalgunha maneira, sempre é violenta e exerce unha violencia. Esta violencia circula nunha dobre dirección: cara a unha mesma e cara ao real. Cara a unha mesma porque implica deixarse afectar polas vivencias, contextos ou circunstancias, e cara ao real porque implica entrar en escena cun discurso que toma corpo dun xeito imperfecto para a ollada normativa. Un corpo que se opón por completo ás características do feminino máis tradicional, asfixiante e pechado. Lonxe de moldes ríxidos, o corpo, do mesmo xeito que a arte, o humor e o feminismo, está aberto a unha continua transformación. Amplíase e modifícase continuamente dándolle espazo ás imperfeccións, aos fracasos e ás dúbidas.

Outra das características que podemos apreciar na potencia do humor na arte feminista, seguindo a Laura Castagnini (2013), é que funciona sobre principios integradores, non excluíntes. Isto é, opera por medio dun xogo matizado e continuo entre un «rirse de» (dentro dunha dialéctica da hostilidade) e un «rirse con» (a través dunha solidariedade alegre). Ademais, neste xogo, a persoa que enuncia se inclúe no intercambio respondendo á premisa de rirse das demais como dunha mesma (Willet & Willet 2019: 17). O humor opera como unha forma de camaradería cando comunica coa intención de liberar ás demais a través de confesións que transitan do particular ao colectivo. Neste sentido, crear un espazo seguro é fundamental porque o ambiente de confianza que se crea anima a compartir sen medo e a non sentirse xulgada.

Cando unha práctica artística nos afecta no plano emocional, descompoñendo a estrutura mental ou barrendo a casa por dentro, como dicía Zambrano (2014), a configuración interna tamén se altera: a vergonza, por exemplo, transfórmase en orgullo. Deste xeito, a camaradería, a creación dun espazo seguro e a responsabilidade de expresión parecen explicar o traballo artístico do dúo Aldalado (entrevistadas núm. 5). As artistas falaban así da súa traxectoria:

Cos anos, fomos depurando moito o discurso e sendo máis conscientes e coidadosas co que dicíamos sobre o escenario. Hai chistes que xa non usamos porque fomos tomando conciencia de que non nos representaban e iso foi consecuencia, en parte, do *feedback* que nos daba o público (Fraga Costa 2024b: 68).

Máis alá dos recunchos cheos de confidencias e risas secretas ligadas aos espazos máis íntimos, existen outros ambientes, como son a festa e o xogo, nos que o

intercambio comunitario nos pode transformar. A festa, como explica Bajtín (1987), é allea ao inmovilismo e no seu espazo-tempo permite o disturbio e a perturbación desde unha postura máis imaxinativa e lúdica. Vémolo así reflectido, para concluír, na performance de Cristina Lucas *Rousseau e Sophie*, onde congrega nunha verbeña a mulleres de diversas esferas e idades para dar resposta á misoxinia dos escritos do filósofo. Pese a súa condición de fragilidade e fugacidade, estes espazos festivos, alegres e gozosos, poden deixar unha pegada incorruxíbel no regreso ás posicións cotiás. É dicir, como se o círculo non se volvese pechar do mesmo xeito. A conciencia e as sensacións que emanan do comportamento lúdico, máis alá de significar unha simple evasión, poden axudarnos a comprender unha nova realidade que aínda non é, pero pode chegar a ser dunha forma crítica e pracenteira.

Bibliografía

- AHMED, Sara, 2018. *Vivir una vida feminista*. Barcelona: Bellaterra. ISBN 978-8472908956.
- ÁLVAREZ MUGURUZA, Iraide, 2018. *Otras risas son posibles. El humor: una herramienta política de resistencia feminista*. Directora: Jone Martínez-Palacios. Traballo de fin de grao. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Dispoñible en: https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/27758/TFG_Alvarez_Muguruza_Iraide.pdf [Consulta: 27-04-2024].
- BAJTÍN, Mijail, 1987. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza. ISBN 9788420679075.
- BRAIDOTTI, Rosi, 2018. *Por una política afirmativa. Itinerarios éticos*. Barcelona: Gedisa. ISBN 9788416919970.
- CASTAGNINI, Laura, 2013. *Backflip: Feminism and Humor in Contemporary Art*. Melbourne: Margaret Lawrence Gallery. ISBN 9781138894655.
- DE SALVADOR AGRA, Saleta, 2023. Mujer, era una broma. Deshacer cosas con palabras. *Revista Ártemis*, vol.35, no.1, pp. 10-25. Dispoñíbel en: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/67217> [Consulta: 3-04-2024].
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1985. *El Anti-Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Paidós. ISBN 9788475093291.
- FRAGA COSTA, Sabela, 2024a. *Ficcións apropiadas: humor e feminismos nas artes visuais nas últimas décadas*. Directores: Xosé Manuel Buxán Bran e Juan Manuel Monterroso Montero. Tese de doutoramento. Universidade de Vigo.
- FRAGA COSTA, Sabela, 2024b. *A risa habitábel. Conversas con creadoras sobre humor e feminismos nas artes*. Santiago de Compostela: Andavira. ISBN 978-84-128434-7-7

- GADSBY, Hannah, 2018. *Nanette*. Australia: Netflix.
- GARCÉS, Marina, 2013. *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra. ISBN 978-84-19160-02-7.
- HOYOS, Inmaculada, 2009. ¿Por qué la alegría y no más bien la tristeza? Pensar el nihilismo a través de Spinoza. En: ÁVILA CRESPO, Remedios, ESTRADA DÍAZ, Juan Antonio, RUIZ CALLEJÓN, Encarnación. *Itinerarios del nihilismo*. Madrid: Arena Libros. ISBN 9788495897688.
- IMAZ QUIJERA, Virginia, 2005. Género y humor. La triple transgresión. Revista *Emakunde*, no.59. ISSN 0214-8781. Disponible en: https://www.emakunde.euskadi.eus/contenidos/informacion/sen_aldizkaria_aurrekoak/es_emakunde/adjuntos/revista.emakunde.59.pdf [Consulta: 12-04-2024].
- LABAKA MAYOZ, Ane, 2021. *Algara mutilatuak. Umorearen aho bikotasunaz, feminismo-tik*. Zarautz: Susa Literatura. ISBN 978-84-17051-60-0.
- MARTÍN PRADA, Juan, 2001. *La apropiación posmoderna*. Madrid: Fundamentos. ISBN 9788424508814.
- MERRILL, Lisa, 1988. Feminist humor: Rebellious and self-affirming. *Women's Studies: An inter-disciplinary journal*, vol.15, nos.1-3, pp. 271-280. ISSN 1539-8706.
- SERRA, Clara, 2018. *Leonas y zorras. Estrategias políticas feministas*. Madrid: Catarata. ISBN 978-84-9097-440-7.
- SPINOZA, Baruch, 1973. *Ética*. Buenos Aires: Aguilar. ISBN 84-03-52074-3.
- WILLET, Cynthia e WILLET, Julie, 2019. *Uproarious. How Feminists and Other Subversive Comics Speak Truth*. University of Minnesota Press. ISBN 978-1517908294.
- ZAFRA, Remedios, 2013. *(h)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, tectlean*. Madrid: Páginas de Espuma. ISBN 978-84-8393-341-1.
- ZAMBRANO, María, 2011. *Confesiones y Guías*. Madrid: Eutelequia Ensayo. ISBN 978-84-939443-1-5.
- ZAMBRANO, María. (2014). *Obras completas. VI. Escritos autobiográficos (1928-1990)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. ISBN 9788467258103.

As maricas de Almodóvar salvan a España. A sátira queerizada de *Los amantes pasajeros* (2013)

MIGUEL ALCALDE SILVEIRA

Universidade de Santiago de Compostela

Ao longo das últimas cinco décadas, Pedro Almodóvar consolidou a súa carreira como director de cine nun camiño que o levou dende as marxes a unha polémica posición canónica dentro do campo audiovisual do Estado español. Coas súas primeiras películas gañouse o epíteto do *enfant terrible* na crítica nacional e internacional, debido á ollada subversiva e contracultural que mostrou a través de filmes que, ou ben pertencían por completo ao xénero cómico, ou ben estaban en gran medida atravesados por el. Trátase dun dos cineastas máis importantes e influentes da historia do cinema español e do cinema LGBTI+ a nivel mundial, e se ben non podemos deternos a presentalo con profundidade, cómpre facer fincapé nalgúns aspectos da súa filmografía que semellan algo descoñecidos para o público xeral.

1. Almodóvar e a comedia

«Eres una de nuestras ídolas. Tú empezaste en la época del destape, ¿verdad?»
(Almodóvar 2013: 53:30)

As consecuencias que o franquismo tivo para o desenvolvemento cultural na España do século xx foron amplísimas e diversas. «El cine español actual es políticamente ineficaz. Socialmente falso. Intelectualmente ínfimo. Estéticamente nulo. Industrialmente raquíutico» (*apud* Gubern 1989: 413), foi o diagnóstico do cineasta Juan Antonio Bardem no 1955 durante as Conversaciones de Salamanca. O descontento e pesimismo apreciable no propio sector audiovisual debíase en gran medida á censura e ao ideario nacionalcatolicista que o réxime franquista impuxo como condicións para as producións culturais. Algúns directores, sobre todo no

ámbito da comedia, lograron introducir certo nivel de novidade e innovación na escena española ao tomar referentes estranxeiros como os do neorrealismo italiano (Torre-Espinosa 2020), mais non foi até a apertura dos últimos anos da ditadura que naceu o Nuevo Cine Español e consolidou as novas posibilidades do campo (Torre-Espinosa 2020: 116).

Un dos elementos característicos desta evolución cara ao éxito en taquilla da comedia española foi o *landismo* (chamado así polo actor navarro Alfredo Landa, un dos seus rostros máis recoñecibles), etiqueta que viu a substituír a pexorativa *españolada* coa que a crítica despachaba un xénero de cine popular, con contidos folclóricos, de humor lixeiro e de fácil desfrute por parte do público (Torre-Espinosa 2020: 117). O landismo foi levado a posicións moralmente arriscadas co *destape*, unha corrente que aproveitaba «la progresiva erotización de este cine» para servir de «válvula de escape ante tantos años de opresión sexual durante los años de la Dictadura» (Torre-Espinosa 2020: 118). Porén, cómpre anotar que o destape tiña lugar só nas personaxes femininas, hipersexualizando ás actrices e imprimindo a representación mediática da sexualidade dun marcado ton cisheteropatriarcal (Martín-García e Blanco Herrero 2023; Collado Alonso 2011).

Grazas ás liberdades que os directores destes movementos tomaron nos seus filmes respecto da inclusión explícita de corpos femininos espidos, a volta ao xénero cómico en España produciu unha nova «corrente», a Comedia Madrileña (Torreireiro 1995: 396). Se ben só serviu como nome para falar dun grupo de directores que traballaban este xénero na capital estatal, acolleu a Pedro Almodóvar xunto a algúns dos seus compañeiros da Movida (Fernando Trueba e Fernando Colomo) así coma a autores posteriores non relacionados con esta (Santiago Segura, Álex de la Iglesia...).

Así pois, a carreira de Almodóvar comezou notablemente ligada ao humor, non só polos gustos principais da época, senón porque encaixaba moito mellor que outros xéneros coa estética punk, desenfadada e liberal da Movida madrileña. Sendo unha parte integral desta escena contracultural, o manchego retratouna desde dentro en filmes como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) ou *Laberinto de pasiones* (1982). Axiña comezou a mesturar esta comedia trash, influenciada por John Waters e Andy Warhol, con referentes do melodrama clásico hollywoodense, como Douglas Sirk, desenvolvendo o seu propio subxénero fílmico, o *almodrama* (Abuín González 2012: 157). Deste xeito, en filmes como *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) ou *Tacones lejanos* (1991) apréciase unha presenza case equitativa de elementos dramáticos e humorísticos tanto nos diálogos como na narración e na caracterización das personaxes.

Non obstante, cara a finais da década de 1990, Almodóvar entrou nunha etapa creativa onde a comedia tiña cada vez menos liderado, cunha evolución progresiva desde unha estética *camp* até unha poética moito máis grave e solemne na que os momentos cómicos, se ben non desapareceron de todo, non eran xa preponderantes. Poderíase afirmar que a seriedade no tratamento dos temas foi gañando peso até culminar en *La piel que habito* (2011), un absoluto *thriller* de asasinatos, violacións e abusos que non se toma ningún respiro da formalidade.

Esta sublimación da ausencia de comicidade foi motivo dabondo para que o seu público non esperase o xiro de 180° que deu coa súa seguinte estrea, *Los amantes pasajeros* (2013), un retorno total ao humor que, ademais, atacaba por múltiples vías directas e indirectas ás institucións políticas, económicas e relixiosas españolas. Coa intención de tomarse unha especie de «vacacións» de si mesmo e «recuperar o espírito e humor dos meus primeiros filmes, o sentimento de liberdade que me abrumou nese momento» (Almodóvar 2011: 397; tradución propia), o director escolleu como mensaxeiros dese discurso a tres asistentes de voo que representan o estereotipo da marica tola, con pluma, voz berrona e que se refire a si mesma en feminino. Dentro dunha película que devén «unha reacción á incerteza e ao medo que España está a vivir en tanto que se asentan as medidas introducidas para paliar a súa dobre recesión [...] (Almodóvar 2013a)» (*apud* Delgado 2013: 262; tradución propia), o cometido destas maricas, asunto central deste texto, resultaría o de funcionar como uns bufóns subversivos e críticos nun filme satírico, de marcado carácter queer e disidente da norma cisheterosexual.

2. Apuntes teóricos sobre a sátira e os bufóns

«Cualquier tecnicismo es una forma de mentira»
(Almodóvar 2013: 09:23)

Para entendermos o uso que Almodóvar fai da sátira en *Los amantes pasajeros*, podemos retomar a concepción deste termo que presenta Brigitte Vasallo en varios dos seus textos. No artigo titulado «¿Quién teme a la sátira lesbofeminista?», a autora considera a sátira «una práctica de resistencia desde los márgenes, desde la disidencia, y es una respuesta, a través de la risa y la burla, a las violencias ejercidas de manera estructural» (Vasallo 2015), é dicir, un subxénero cómico no que os suxeitos subalternos poden atopar un espazo para atacar ao sistema de poder que os oprime, aproveitando o humor como ferramenta que chega ás mentes do público de xeito moito máis doado. Fai fincapé en que «la sátira debe apuntar hacia arriba o

hacia dentro» (Vasallo 2015), pois nas direccións contrarias tan só serviría como un exercicio disciplinario que lembraría a opresión estrutural ás súas vítimas.

Uns anos despois, Vasallo publicou *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase* (2021), onde retoma brevemente estas ideas e desta vez asóciaas ao bufón, personaxe que «es quien se atreve a confrontar al poder en forma de chiste» (Vasallo 2021: 107), ou sexa quen asume a axencia do exercicio satírico. Esta figura particular da cultura popular medieval tiña gran relación coa monarquía, e o seu traballo máis destacado dábase nas cortes reais, onde a través da burla influenciaba nas decisións políticas; porén, co paso dos séculos foi evolucionando da man dos sistemas de goberno e derivou en personaxes como o arlequín ou o pallaso, que perderon en distintos niveis o ollo subversivo e crítico propio do bufón.

Por outra banda, o francés David Le Breton introduce a figura antropolóxica do *trickster* (traducible ao galego como «trangalleiro»), unha persoa que «introduce a perturbación no seo das relacións sociais [...]. El non respecta a ninguén, nin ás institucións máis sagradas, el xoga coa súa impunidade para deconstruír as obviedades do seu grupo» (2018: 178; tradución propia). Con isto, introduce xa a cuestión da desnaturalización das normas sociais, que consideramos fundamental, non só para a presente análise, senón como elemento central e característico da poética almodovariana (véxase a nota final). Podemos agardar, por tanto, que os bufóns do manchego propoñan reflexións e cuestións acerca da moral hexemónica, do sistema sexo-xenérico e de calquera aspecto da sociedade occidental poscapitalista. Esta idea atopámola asemade no estudo que Leonor Cabral fai de Leo Bassi, un creador de artes escénicas e circenses que traballa arredor da figura do bufón e da sátira sociopolítica. Cabral afirma que, no caso de Bassi, «o seu humor subversivo leva a un cuestionamento debido á denuncia do mal (sexa cal sexa), e, consecuentemente, á formación dun pensamento crítico por parte do público» (2013: 17; tradución propia). Isto é: o bufón, grazas á súa posición social marxinal e allea ás normas de comportamento establecidas, serve ao espectador como impulso e orixe da dúbida respecto do sistema, e de estímulo cara á disidencia.

Por último, cobra moita relevancia para o tema deste artigo pensarmos na figura do maricón con pluma mencionado con anterioridade. Malia tratarse dun asunto cunha atención máis ben escasa na literatura crítica, Jorge Luis Peralta (2016) publicou un texto de gran interese no que analiza a representación do gay efeminado no cine español dos últimos vinte anos, e neste menciona, como cabe esperar, aos azafatos almodovarianos. Peralta propónse explorar o potencial disidente das «tolas» (el fala de «locas») no cine (2016: 137), para o cal estuda paralelamente a presenza destas personaxes e a súa construción narrativa, tendo en conta as

implicacións de xénero, das corporalidades e da fala que afectan nesta cuestión. Conclúe que «el hecho de que, en general, se prefiera dar protagonismo a personajes homosexuales que no son disidentes desde el punto de vista del género no hace más que corroborar la irritación que continúan provocando los desafíos a la masculinidad hegemónica» (Peralta 2016: 158); pola contra, as «tolas» de Almodóvar gañan «protagonismo por el humor que voluntariamente generan y no porque sean patéticas o risibles» (146). Incide en que a común aparición destas personaxes na comedia «podría obedecer al notable potencial que ofrece esta figura para dicho género, y no [...] a la voluntad de hacer humor a costa de ridiculizar y estigmatizar al «diferente»» (Peralta 2016: 158). Podemos engadir incluso que este potencial se materializa na súa caracterización como bufóns nos termos que xa vimos, pois esta posición marxinal outórgalles a posibilidade de teren certos comentarios e actitudes subversivos e non admisibles para suxeitos non-subalternos que si son tomados en serio pola norma. Debido a isto, «o bufón di aquilo que ninguén se atreve a pronunciar, é a posibilidade de facer unha crítica ou mofa ao poder, é o sinónimo da verdadeira liberdade de expresión» (Cabral 2013: 17; tradución propia).

En definitiva, pola súa pluma e xestualidade *camp*, este bufón marica «ahora admite ser interpretado como una *performance* que abraza deliberada y orgullosamente lo «femenino», a contrapelo de los imperativos masculinistas que la misma subcultura gay llega, en ocasiones, a fomentar» (Peralta 2016: 157). Pero a súa pluma non é o único elemento de humor ao que recorren esas maricas, senón que —como veremos a continuación— do mesmo xeito que no Medievo o bufón aproveitaba as construcións sociais para parodias e así aconsellar ou influenciar nos actos dos monarques, estes azafatos son o elemento chave para a resolución das diversas crises e conflitos do resto de personaxes do filme.

3. Análise fílmica

«Somos unas mamarrachas.»
(Almodóvar 2013: 53:12)

A trama de *Los amantes pasajeros* desenvólvese case por completo na sección *business* dun avión da compañía ficticia Península (clara parodia da real Iberia) que voa de Madrid a Cidade de México; porén, debido a un problema técnico absurdo (situación cómica coa que comeza a película), está a dar voltas sobre a zona aérea de Toledo á espera de recibiren permiso para unha aterraxe de emerxencia en España. Nun intento da tripulación por facilitar a xestión da crise, esta subministra

somníferos aos clientes (e azafatas) da sección turista, mentres prefiren entreter e tranquilizar eles mesmos aos sete pasaxeiros que voan en primeira clase. As personaxes máis importantes para a trama son as seguintes:

- Joserra: sobrecargo marica dos auxiliares de voo, cuxo alcoholismo lle impide gardar segredos.
- Álex: piloto ao mando e bisexual no armario, mantén unha relación estable con Joserra ás costas da súa muller e filles.
- Benito: segundo piloto, representa ao home cisheterosexual masculino e casado cunha muller, mais remata por asumir que é maricón.
- Fajas: azafato marica caracterizado como gordo e menos atractivo, que non evita o sexo senón que este o evita a el; consólase mediante unha particular devoción a múltiples relixións, mesturadas e non-identificadas.
- Ulloa: azafato marica que consume drogas e pensa moito no sexo.
- Norma: dominadora sexual e xefa dun grupo de prostitutas de luxo que traballan para os seiscientos homes máis importantes de España; vai a México porque pensa que hai xente intentando desfacerse dela debido ás supostas cintas eróticas que garda dalgúns altos cargos políticos. Como veremos máis adiante, María M. Delgado considera esta personaxe unha referencia a Bárbara Rey, coñecidísima vedete e ex-amante do rei Juan Carlos I (2016: 255).
- Bruna: vidente que vai a México para axudar a atopar a un grupo de españoles desaparecidos; é unha muller adulta que aínda é «virxe», pero a noite anterior ao voo presentiu que deixaría de selo durante a viaxe como parte de «algo muy gordo que nos afectará a todos» (Almodóvar 2013: 11:04).
- Señor Mas: membro directivo dun dos bancos responsables da crise de 2008, que está a fuxir do Estado español porque o van deter e encarcerar; é de familia ultracatólica, e a súa filla abandonounos para dedicarse ao traballo sexual.
- Novia e Novio: parella de recién casados que reengancha a súa noite de vodas coa viaxe á lúa de mel, o que fai que ela pase todo o voo durmida.

Joserra, Ulloa e Fajas son, polo seu traballo de azafatos, os encargados de servir aos clientes no que precisen, de xeito que Álex lles pide que se entreteñan para non

ter que contarlles a realidade da problemática do avión. Así e todo, Joserra e Ulloa consumen alcohol na sección reservada para os auxiliares case desde a súa primeira escena, sempre baixo a ollada crítica de Fajas, quen non bebe. Comeza deste modo o continuo *gag* cómico de Joserra co alcohol: supostamente xa o deixou, o que provoca discusións entre el e Álex, así como o fai incapaz de mentir.

A fala *camp* das tres bufonas baséase na vulgaridade, nas referencias sexuais, nos dobres sentidos, nos chistes e nas mofas do resto de personaxes. As súas bromas van dirixidas tanto ao resto como ás súas compañeiras «de clase» e incluso a si mesmas, facendo que, como co bufón medieval, ninguén se libre de ser obxecto de risa. Un claro exemplo da súa burla satírica é o seguinte diálogo, no que Norma está a falar dun dos seus clientes e Bruna non parece comprender as metáforas:

Norma: Tengo vídeos eróticos de los seiscientos hombres más importantes de este país, del número uno al número seiscientos. De todos los colores y tendencias, en eso soy muy ecléctica.

Bruna: ¿Seiscientos hombres? ¿Tú sola? ¿Y a la vez?

N: ¡Ay, no, mujer! Yo y un grupo de *scorts* que trabaja para mí en mi propia agencia.

Mas: ¿Así que tienes vídeos eróticos del número uno?

N: Sí, con el número uno tengo varios, todos con una servidora.

B: ¿Quién es el número uno?

N: Pues el más importante, echa cuentas.

B: El presidente del gobierno.

Joserra: A ver, nena, piensa un poquito.

J, Ulloa, Fajas: El rey. [Balbucindo en silencio mentres representan coa mano detrás da súa cabeza unha coroa.] (Almodóvar 2013: 54:44)

Na súa tarefa de entreteren aos pasaxeiros, as maricas «tolas» teñen dúas propostas que cómpre salientar. En primeiro lugar, realizan unha *performance* de *lipsync* (movendo os beizos como se cantasen, pero sen facelo) da canción «I'm So Excited!» (1982) de The Pointer Sisters, un tema moi estendido na cultura queer e travestí anglosaxoa e internacional. Maria M. Delgado le esta actuación na intersección entre o vodevil e as comedias de Miguel Mihura e Jardiel Poncela (2016: 258), mais podemos levala máis ben ao territorio do cabaré e das vedetes, máis próximo e influente para a cultura queer (lémbrese o que se adiantou respecto de Bárbara Rey en liñas previas). Este momento está gravado case como un *videoclip* musical, con planos e cadros imposibles de ver poles pasaxeiros aí presentes, o que provoca

unha sensación de estrañamento pola que es espectadores nos sentimos tamén parte do seu público directo, a quen incluso sinalan directamente, miran aos ollos e en certos momentos cantan en exclusiva.

Despois da *performance*, que desgusta ao señor Mas á vez que facilita unha boa relación entre Norma e os bufóns, estes dan paso a un acto que semella referenciar a obra de William Shakespeare *A Midsummer Night's Dream* (Delgado 2016: 259). O bosque das fadas e a poción de namoramento aparecen aquí actualizados segundo a poética almodovariana: a acción desenvólvese nun avión, un non-lugar (Augé, 1992) que devén nesta ocasión nunha heterotopía de crise (Foucault 1994) na que os azafatos ofrecen aos pasaxeiros auga de Valencia mesturada con mescalinas (unha bebida alcohólica e unha droga alucinóxena moi populares nos anos 80), logo de consumila os pilotos, Ulloa e Fajas (Joserra xa decidira intentar serenarse). Este cóctel conduce a unha escena con formato de contacontos na que os azafatos se declaran fans de Norma e esta comeza a explicar ao resto a historia da súa vida, introducindo cuestións do seu traballo como o diálogo que vimos antes. Así, dáse forma a unha conversa que fai explícita a perversión que existe detrás da tapadeira de corrección moral e cisheteronormativa tras a que se esconden os sectores do poder, cunha actitude satírica pero crítica dos bufóns e Norma, quen rin da inocencia de Bruna e máis dos gustos sexuais dos políticos e da monarquía.

Con todo, o cóctel provoca deseguido un efecto afrodisíaco que deriva nunha especie de escena orxiástica entre as butacas:

- Novia, que é somnámbula, comeza a facerlle unha mamada a Novio, que vai consciente e, por medo ao que poida pasar se esperta á súa muller, segue os movementos desta até remataren tendo relacións sexuais nos seus asentos á vista do resto.
- Bruna, que observaba á parella e facía preguntas con curiosidade ao Novio, trasládase á sección turista do avión para imitales e «perder a virxindade» cun pasaxeiro descoñecido que segue durmido polos somníferos iniciais.
- Norma finalmente ten sexo co Infante (un asasino a soldo encuberto que fora contratado para matala) nese mesmo espazo.

Pola contra, vemos que Álex e Joserra entran no baño, mentres Ulloa e Benito quedan na cabina, de xeito que as dúas parellas non-cisheterosexuais non manteñen relacións sexuais nun espazo público. Con isto, Almodóvar consegue deconstruír un gran estigma asociado á comunidade LGBTI+ (e en especial á HSH) polo

cal son persoas ninfómanas que alteran a orde pública fodendo en espazos abertos ante a mirada de calquera e buscando a perversión do cotián. Aquí son tres parellas cisheterosexuais as que non teñen reparo en xemer, gritar, e foder entre os asentos comúns, cumprindo cos prexuízos impostos contra as persoas queer.

Algunhas conclusións

«¡Ya me has sembrao la duda, maricón!»
(Almodóvar 2013: 01:23:29)

Seguindo as teorías de Paul B. Preciado, poderíamos dicir que o final de *Los amantes pasajeros* propón unha resolución contrasexual dos conflitos identitarios e sociopolíticos relatados ao longo do filme, un punto final ao que non se tería chegado sen o importante papel dos azafatos como bufóns: Álex, tras saber que a súa muller tamén ten unha relación con outra muller e sabe por Joserra da deles, acepta que a súa vida funciona correctamente nese esquema poliamoroso de familia non-tradicional; Benito, grazas a Ulloa, asume definitivamente que é gay e decide deixar á súa muller; Norma sobrevive ao plan de asasinato e vai fuxir con Infante des súes respectivos clienties; Bruna descobre o pracer sexual e libérase do xugo misóxino que a reprimía; e o señor Mas acepta a súa responsabilidade na crise económica para poder retomar a relación coa súa filla.

A caracterización das tres maricas a través da pluma e do *camp* permite a Almodóvar empregalas coma un recurso satírico que ataca e cuestiona ás institucións políticas, relixiosas e económicas da sociedade española cisheteronormativa. As personaxes socialmente consideradas como desviadas ou marxinais son aquí as únicas estables, que non dubidan da súa identidade propia e son a fonte de resolución dos conflitos individuais e interpersoais des demais. Retomando a lectura de Maria M. Delgado, quen interpreta o filme como unha extensa metáfora da gran crise do capitalismo contemporáneo do 2008 e as súas consecuencias sociopolíticas para o Estado español, vemos que «*Los amantes pasajeros* demostra as posibilidades que unha linguaxe teatral dos excesos narrativo e xestual ofrece para dramatizar, e en efecto berrar sobre, o estado da nación. Os auxiliares de voo botan a andar un proceso de auto-reflexión e auto-análise que leva a cambios positivos no comportamento (2016: 265; tradución propia).

En conclusión, demostra que os «procesos de toma de decisión son mellor levados desde abaixo cara a arriba» (Delgado 2016: 253; tradución propia), o que Almodóvar representa a través dunha sátira queer feita desde personaxes

marxinais e estigmatizadas que logran resolver as crises diversas dun Estado cuxa moral hexemónica cisheteronormativa debe ser desnaturalizada para poder recuperarse desa situación.

Nota final

Este traballo realizouse co apoio do Proxecto PERFORMA3 «Teatro sin teatro: teoría y práctica del no-actor en la escena española contemporánea» (PID2023-149349NB-I00), financiado polo Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (2024-2024).

Asemade, a investigación aquí presentada forma parte do desenvolvemento da miña tese de doutoramento, dirixida por Anxo Abuín González (Universidade de Santiago de Compostela) e Maria M. Delgado (Royal Centre School of Speech and Drama, University of London), e que leva como título provisional «Queerizar a Almodóvar. Hacia una poética desnaturalizadora de la cisheteronormatividad». Como o nome indica, un dos obxectivos principais desta tese consiste en establecer a idea da desnaturalización do sistema sexo-xenérico cisheteronormativo como elemento central e conector da filmografía almodovariana.

Bibliografía

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo, 2012. Almodramas, o lo tuyo es puro teatro: el teatro en el cine de Pedro Almodóvar. En: ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo. *El teatro en el cine*, pp. 155-171. Madrid: Cátedra. ISBN 978-84-376-3094-6.
- ALMODÓVAR, Pedro, 2011. *I'm So Excited!*. En: DUNCAN, Paul, PEIRO, Bárbara. *The Pedro Almodóvar Archives*, pp. 394-415. Terceira edición, 2021. Colonia: TASCHEN. ISBN 978-3836502832.
- _____, 2013. *Los amantes pasajeros*. Película Blu-Ray + DVD [combo pack]. Sony Pictures Home Entertainment; 2013.
- AUGÉ, Marc, 1992. *Los «no lugares», espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Segunda edición, 2000. Barcelona: Gedisa. ISBN 978-8474324594.
- CABRAL, Leonor. *Leo Bassi: um bufão contemporâneo*. Disertación final de mestrado. Maria Helena Serodio, Nuno Pino Custódio. Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.
- COLLADO ALONSO, Rocío, 2011. El *destape* del cartel de cine español: la nueva libertad sexual en la transición española. *Revista Icono 14*, vol.9, no.3, pp. 194-220. ISSN 1697-8293.

- DELGADO, María M., 2016. *Los amantes pasajeros/I'm So Excited!* (2013): performing *La Crisis*. En: ALLBRITTON, Dean, MELERO, Alejandro, WHITTAKER, Tom. *Performance and Spanish Film*, pp. 252-268. Manchester: Manchester University Press. ISBN 978-0719097720.
- FOUCAULT, Michel, 1994. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Primeira edición traducida, 2010. Bos aires: Nueva Visión. ISBN 978-95-060-2612-7.
- GUBERN, Román, 2006. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen. ISBN 978-84-264-0102-1.
- LE BRETON, David, 2018. *Rire. Une anthropologie du rieur*. París: Métailié. ISBN 979-10-226-0828-2.
- MARTÍN-GARCÍA, Teresa e BLANCO-HERRERO, David, 2023. La mujer en el cine. Avances y retos pendientes. En: MARCOS RAMOS, María. *La diversidad tras la pantalla. Representación de grupos minoritarios en el cine español del siglo XXI*, pp. 29-45. Madrid: Dykinson. ISBN 978-8411701655.
- TORRE-ESPINOSA, Mario de la, 2020. Modelos cinematográficos en el repertorio cultural español. En: TORRE-ESPINOSA, Mario de la. *Almodóvar y la cultura. Del tardofranquismo a la Movida*, pp. 47-159. Xixón: TREA. ISBN 978-84-18105-07-4.
- TORREIRO, Casimiro, 1995. Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982). En GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, *Riambau*, Esteve e TORREIRO, Casimiro. *Historia del cine español*, pp. 341-397. Sexta edición, 2009. Madrid: Cátedra. ISBN 978-84-376-2561-4.
- VASALLO, Brigitte, 2015. ¿Quién teme a la sátira lesbofeminista. En: *Píkara Magazine*. En línea. Disponible en: <https://bit.ly/49nNCC8>. [Consulta: 08-07-2024]
- _____, 2021. *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase*. Barcelona: Larousse. ISBN 978-8418100994.

¿Más visto que el tebeo? Feminismo, humor y lenguaje en la novela gráfica

RAQUEL GARCÍA OTERO

Universidade de Santiago de Compostela

1. Introducción: yuxtaponer y hacer intersección

tebeo²

De *TBO*, nombre de una revista española fundada en 1917.

1. m. Publicación infantil o juvenil cuyo asunto se desarrolla en series de dibujos.

2. m. Serie de aventuras contada en forma de historietas gráficas.

estar alguien o algo más visto que el tebeo

1. loc. verb. coloq. Estar demasiado visto.

Desde la segunda acepción del lema *tebeo*, el *Diccionario de la Lengua Española* (*DLE*) suscita el chance de articular una mirada transversal a tres grandes espacios de identidad que interseccionan con holgura y viveza en el momento actual del medio comicográfico. La locución verbal *estar más visto que el tebeo*, como expresión de lo repetitivo o de aquello que no representa novedad alguna, se ve interpelada en sus términos, como se verá en lo que sigue, por el encuentro entre feminismo, humor y lenguaje. El registro coloquial que mantiene la forma alude en una suerte de doble sentido al carácter popular de que en sus inicios gozó la historieta, coincidente a su vez con el reciente nuevo *boom* en la última década del cómic de autoría o novela gráfica, en un dispar devenir desde circuitos hasta entonces significativamente más minoritarios.

En la imparable reinventiva del medio, los signos de apertura y cierre ponen en cuestión desde el título, no solo la obsolescencia de muchas de las respuestas extendidas que pretenden desactivar la posibilidad de diálogo social en lo concerniente a cuestiones de igualdad de género e inclusión, sino, en consecuencia, la propia vigencia de la semántica locutiva.

El paulatino e inexorable proceso de aceptación del cómic (especialmente en lo que va de siglo) como objeto de reflexión crítica nos sitúa en las coordenadas actuales, y a toda luz florecientes, de la novela gráfica. El potencial expresivo de su sistema semiótico, tan rico y complejo, la plantea, en términos absolutamente contemporáneos, como un medio culto —minoritario o no, reflexionaba Santiago García (2010)—, no solo con una identidad y un público propios, sino en notable expansión. En la alargada sombra que asocia el medio al objeto de consumo masivo y esencialmente lúdico que otrora pudiera representar, subyace a su vez la función latente de objeto social de acercamiento a la realidad. Con estas hechuras, el arte secuencial de la novela gráfica y su lenguaje yuxtapuesto entre dibujo, palabra y narración se ha ido inscribiendo de modo imparable en la lucha feminista, para obtener de sus lectoras no solo una respuesta estética, sino marcadamente crítica.

2. Qué pintan ellas en esta historia

La novela gráfica de temática feminista ocupa en la actualidad una elocuente parte del escaparate editorial. El mundo comicográfico no ha dado, en ninguno de sus momentos, grandes muestras de hospitalidad con el universo femenino, y su representación se ha ceñido, casi por definición, a los roles de género clásicos y al papel residual reservado a la mujer en las historias; para hacer memoria, tres imágenes rápidas: la *femme fatale*, la mujer en apuros o la heroína más bien secundaria o complementaria al héroe (con la casi honrosa excepción de *Wonder Woman*, y alguna figura más). La participación de la mujer en el cómic tradicional brilla por una ausencia de amplio espectro, del elenco de personajes a la autoría.

Si dirigimos la mirada al presente, una nómina de autoras reconocidas por su trayectoria ha pasado a formar parte del canon alternativo de voces que en los últimos años amplían, diversifican y enriquecen la experiencia de lectura. Julie Doucet (*My New York Diary*, 2011), Marjane Satrapi (*Broderies*, 2003) o Alison Bechdel (*Fun Home: A Family Tragicomic*, 2008), entre otras, representan la voluntad manifiesta de crear espacios identitarios y formar parte activa en la reescritura de esa conformación androcéntrica.

La evolución del cómic hacia la novela gráfica ha ido reformulando parámetros y añadiendo temas que abarcan la autobiografía personal o familiar, el acercamiento a la experiencia privada y colectiva, y la intersección entre lo íntimo y lo político. A este respecto, la contribución de las autoras a la hora de explorar

la narrativa gráfica feminista desde distintas perspectivas incorpora cuestiones centrales como la reivindicación de referentes femeninos, la revisión de roles o la historia social de cuestiones privativas como el aborto y la menstruación. Aproximaciones críticas en tono ácido o cómplice han ido rescatando la mirada femenina sobre la sexualidad, el embarazo o la relación con el propio cuerpo, en el esbozo indelible de una suerte de catálogo vivencial.

3. El humor cuenta

Para Judith Butler, en condiciones de opresión la risa ejerce un poder renovador: «es una especie de contagio que al sacudir el cuerpo afirma los vínculos de una comunidad» (2020: 47). Si entendemos que en la configuración del humor se da un encuentro tanto cultural como de contexto, la experiencia compartida no solo amplifica el alcance de cuanto se quiere transmitir —la memoria de experiencias y la contribución de la lectora al diálogo a que se refiere Will Eisner (1998), o lo que Scott McCloud (2009: 68) entiende como el baile de lo visible y lo invisible, donde creadora y lectora son socias «de lo invisible, al sacar una y otra vez algo de la nada»—, sino que apunta a una sintonía que no escapa a la construcción de género. En la expresión humorística femenina subyace una manera de estar en el mundo y de mirar hacia él, es decir, una posición subalterna desde la que aprehender y enfrentar la realidad en el marco de una sociedad patriarcal y en el de unas estructuras de poder asimiladas y largamente reproducidas. El humor como mecanismo y como respuesta subversiva no deja de ser un modo inalienable, desde lo colectivo, de cuestionarlas y de sostenerles la mirada.

4. Reír en el mismo idioma: Liv Strömquist, Jessica Campbell y Rokudenashiko

Pese a ser el humor una herramienta de aproximación al público bastante común en la producción gráfica, no resulta fácil encontrar —más allá de la viñeta humorística puntual de tinte más inmediato— narrativas que vertebran en torno a él la trama y el mensaje.

En una línea más de largo recorrido, las propuestas artísticas de tres autoras disparejas, Liv Strömquist (2021), Jessica Campbell (2020) y Rokudenashiko (2018), mantienen, de principio a fin y desde el planteamiento mismo de sus obras, la mirada irónica y el ánimo de interpelar a la lectora tirándole de la risa. En sus páginas, el humor no se presenta como aderezo sino como lente con que enfocar y hacer *zoom* sobre la gravedad de los temas. Orbitando alrededor del lenguaje y sus

violencias, lo secuencial va deconstruyendo, aparentemente sin esfuerzo, espacios de opresión en los que el enfoque humorístico desafía la formulación existente y se instituye maniobra de escape.

4.1. *Kunskapens frukt [El fruto prohibido], Liv Strömquist*

Liv Strömquist es una de las historietistas más conocidas en Suecia, y no es difícil encontrarla en las mesas o anaqueles de librerías y bibliotecas, en castellano, gallego y catalán. Su obra toca muchos de los temas del debate feminista contemporáneo y recoge títulos como *Inne i spegelsalen [La sala de los espejos]* (sobre la dictadura de la imagen en la era de Instagram) o *Prins Charles Känsla [Los sentimientos del príncipe Carlos]* (una historia cultural del amor romántico donde hace un repaso crítico a los roles de pareja). De su frescura en el tratamiento de los temas y del nexo simbólico compartido ante los contextos que plantea se deriva, quizá, su conexión con la llamada cultura de masas. Sin renunciar a una carga ensayística, casi de tinte académico, Strömquist parece conseguir la atención de un público variopinto que, en su mayoría, se acerca por primera vez a la historiografía y la teoría feministas.

Su propuesta puede entenderse como ensayo gráfico. En sus páginas la densidad del texto es considerable y en ellas vemos cómo los recursos propios del cómic juegan de manera sobresaliente su papel a la hora de aligerar la carga teórica que presentan algunos puntos, haciéndola más asequible. La autora se sirve de toda la semiótica del cómic para tender esa especie de red de significado del medio capaz de asistir a quien lee en caso de *descolgarse* del hilo de lectura. Entre sus sellos personales encontramos una divertida querencia por el uso de referencias directas, citas, notas al pie y, por supuesto, bibliografía, que remite inevitablemente a otros contextos —en principio menos recreativos— de lectura, y que ancla el enfoque a una cierta voluntad instructiva.

En *El fruto prohibido* (2022) la autora recorre la historia cultural de la vulva y la menstruación cuestionando la *atenta* mirada del patriarcado. Analiza distintos precedentes y lleva a cabo un repaso de toda la tradición que hemos ido recogiendo y que, inevitablemente, ha ido creando un poso de autoridad tanto en el campo científico como en el del pensamiento social. La construcción cultural del género, la regla o el síndrome premenstrual son algunas de las cuestiones fundamentales en que su gráfica se detiene. Pero antes de entrar en materia, reclama de entrada el término *vulva*. De aquí parte y aquí termina la reflexión honda que Strömquist pretende ilustrar: de la importancia de usar la palabra adecuada (no *vagina*, como leemos y escuchamos habitualmente) y de nombrar.

Como curiosidad, en la edición en gallego de Catro Ventos Editora, en traducción de David Á. Álvarez, el título (*Kunskapens frukt*, en sueco; *The Fruit of Knowledge*, en inglés) se vuelca como *A froita do coñecemento*. Nótese el matiz lingüístico ya desde la distinta elección de traducción del título.

4.2. *XTC69, Jessica Campbell*

Jessica Campbell es una artista multidisciplinar canadiense que explora los modos de reflejar la heterogeneidad y que en su trabajo utiliza el humor como recurso para «ayudar a cada quien a aceptar su oscuridad» (TFWAM 2024). Bastante más minoritaria en términos comerciales, Campbell es conocida en castellano por *XTC69* (2020), una historia de perfil futurista y (post)apocalíptico con un formato más clásico de principio, nudo y desenlace abierto.

Con un halo *pulp* de ciencia ficción, la novela gráfica de Campbell invita a reflexionar sobre las actitudes machistas más nocivas (y vigentes) en un viaje a través del espacio en compañía de una tripulación femenina cuya misión es buscar hombres para poder repoblar su planeta. Al llegar a la Tierra, encuentran a la única habitante criogenizada durante los últimos setecientos años, que las acompañará al planeta MXPX. Una vez allí y tras el encuentro con los especímenes y todo su catálogo de accesorios, deben decidir si eligen o no la salvación.

Campbell ejerce de triple maestra de ceremonias, como creadora y como doble protagonista, para desmontar tópicos arraigados y subvertir los roles del universo *pulp* a través de la parodia y la sátira, en un gesto gráfico sencillo y casi naíf. Aunque aparentemente emplea un humor, se podría decir, más de trazo grueso o surrealista, su propuesta presenta varias capas de lectura llenas de sutilezas y de especial delicadeza con la cuestión del género y la identidad. En *XTC69* lo metarreferencial es político.

4.3. *Obscenidad, Rokudenashiko (Megumi Igarashi)*

Rokudenashiko es una artista manga japonesa conocida fundamentalmente por su obra *Obscenidad* (2018) y por el eco de su historia personal recogida en prensa y en el documental de Barbara Miller *Placer femenino* (2018). Tras iniciar una campaña de mecenazgo para hacer una impresión en 3D de su vulva (con idea de fabricar un kayak con esta forma), las autoridades japonesas acusaron a Rokudenashiko de infringir la ley de obscenidad. Dado que la recompensa para quienes apoyaron su causa fue recibir un archivo de descarga de la impresión, se enfrentaba a dos años de cárcel por lo que la distribución de «imágenes obscenas» implicaba.

Obscenidad es, además de la historia de este proceso, un alegato a favor de la libertad de expresión y una reflexión sobre los tabúes de la cultura japonesa, donde frente a la existencia de un festival como el Kanamara Matsuri (Festival del Falo de Acero), que pasea y venera imágenes fálicas por las calles de la ciudad, la mera mención o representación de los genitales femeninos supone un escándalo. Roku-denashiko asume que la ofensa o el rechazo no es debido a su trabajo, sino a romper el tabú de representar la vulva misma, el *manko*, y convierte en parte primordial de su causa la reivindicación desde la palabra.

A modo de nota, según Astiberri, la editorial que publica la obra en España, *manko* significa *coño*. Santiago García, el traductor, lo vuelca como *chichi*. En cualquier caso, e independientemente del grado de *malsonancia* que cada cual le quiera atribuir, en Japón no es una palabra que se diga en público. Como curiosidad añadida, a fecha de mayo de 2024, resulta llamativa, en la consulta de los lemas *pene* y *vulva* en el *DLE*, la desproporción en la cantidad de sinónimos que la Real Academia considera malsonantes en un caso y en otro.

5. Puntos de encuentro

Las tres autoras, desde sus diferentes universos narrativo-gráficos, confluyen en un marcado empeño por delinear ciertos aspectos y por desplazar otros. A la personalísima manera de cada una, los tres títulos recogen, como se verá en lo que sigue, una urgencia palpable por mostrar otra perspectiva: desde la precisión del lenguaje, desde los hechos y vivencias, desde la propia voz alzada y desde la alternativa. En el marco del humor, el impulso crítico opera como lugar para la intervención desde la activación de la conciencia de las lectoras y desde el dominio subversivo de la versión.

5.1. Contar(se)

El lugar de la enunciación queda delimitado de manera clara en las tres obras. Las coordenadas espaciales y temporales se corresponden en grado más o menos directo con las voces de las autoras.

En el caso de Liv Strömquist se presenta como una especie de voz superpuesta, pues es la voz de una narradora la que se dirige a una audiencia, tuteándola en plural, para ir presentando desde los cuadros de texto las distintas creencias e inconsistencias que han conformado la percepción historiográfica de la sociedad en torno a los asuntos que se tratan. A su vez, la narradora (que podría ser una narradora adjunta) toma forma al comienzo en las viñetas, y presenta la historia.

Aunque Strömquist no parece jugar con el parecido entre la imagen de esta y la suya propia, la voz autoral y el tono de la narración gráfica (con numerosos incisos y recapitulaciones dirigidos directamente a la lectora) son fácilmente identificables. Por otra parte, la experiencia colectiva a la que alude hace que esa identificación sea definitiva.

En *XTC69* no retumba la voz de la Jessica Campbell que cuenta la historia, pero sí la de una especie de doble *alter ego* protagonista. Por un lado, Jessica Campbell, comandante de la nave XTC69 y exploradora planetaria, procedente del planeta L8DZN1T3. Por otro, la última habitante en la Tierra, Jessica Campbell, una *millennial* artista que vivía con sus padres, criogenizada durante los últimos siete siglos. Con ellas, la autora Jessica Campbell dibuja un sugestivo juego identitario.

Rokudenashiko parte de la experiencia personal y por lo tanto la identificación prácticamente precede a la lectura. A lo largo de la historia, la autora narra en el cuadro de texto y representa en la viñeta. Se intercalan documentos (entrevistas, declaraciones, fotografías, campaña de liberación en Change.org, curiosidades, etc.) que acercan al público al contexto cultural y lo resitúan en el carácter autobiográfico de lo que se cuenta. La pincelada más curiosa resulta la del personaje de la vulva, la Srta. Manko, una representación que aparece como un personaje más, siempre rondando a la protagonista, y que parece actuar a modo de autoconciencia de sí misma (del cuerpo, del órgano, de la identidad).

5.2. *Perfilar(nos)*

Es destacable la manera en que estas creadoras coinciden en la necesidad de llamar *y dibujar* a las cosas por su nombre y forma en una sociedad que, por lo general, acostumbra a moverse en sentido contrario. En una tira de viñetas de *Obscenidad* la protagonista se pregunta qué tiene de malo el chichi (sic) si la mayoría de los bebés nacen a través de uno. El dibujo deja ver a una niña que grita «¡Manko!» y a una madre que la reprende diciendo: «¡No lo digas en voz alta!»; a su vez, más abajo, la niña hojea una revista pornográfica en la que se puede ver de manera clara la práctica sexual que se está llevando a cabo, pero con el órgano sexual femenino pixelado. Los cuadros de texto rezan: «Desde muy joven me enseñaron que «manko» era una palabra mala. La palabra estaba censurada. La imagen aparecía pixelada» (Rokudenashiko 2018: 13).

En *El fruto prohibido* (*A froita do coñecemento*, en la edición gallega manejada), Strömquist va haciendo un recorrido por el peso de la construcción cultural del sexo, analizando el porqué de que las mujeres quieran reducir sus labios

genitales, e ironizando sobre la construcción (a base de escarpelo) del sexo biológico que la sociedad se empeña en llevar a cabo en los bebés intersexuales para que la naturaleza se adapte a lo que la cultura considera correcto. En las viñetas anteriores, a este respecto, ya esboza la falta de voluntad de esta cultura para nombrar y representar la vulva, e ilustra el texto con un plano cenital del cuerpo de una Barbie. Cierra la reflexión con la representación pictórica de una niña desnuda cuyo órgano presenta la misma apariencia que la de la muñeca que veíamos poco antes y el texto: «Ah... entón a vulva, tanto na palabra coma na imaxe, está ocultada pola nosa cultura» (Strömquist 2021: 42).

Ambas autoras mueven a repensar en lo lingüístico y lo icónico como lugar de normalización e interiorización de prácticas invisibilizadoras.

5.3. *El lenguaje*

La atención que las autoras ponen en el lenguaje como espacio de falla es admirable por su carácter poco común. Diversos ejemplos dan muestra del importantísimo papel, tanto de punto de partida como de giro, que las tres le otorgan, y de la concienzuda delicadeza con que lo emplean y reclaman.

Liv Strömquist alude a él en varios momentos. Desde el comienzo, como se mencionaba anteriormente, partiendo del error aceptado de referirse a la vulva con el término *vagina* y reincidir en el desconocimiento o en el vicio lingüístico-ideológico de emplear pseudoeufemismos. Otro de esos momentos, bastante significativo, se refiere al lenguaje con que se presenta la sexualidad en los libros de biología, construido en términos de oposición, contraste o complementariedad en lugar de construir semejanza. Strömquist presenta tres definiciones de autoría diferente, debidamente referenciadas, de la excitación sexual: «Nos preliminares, aumenta o desexo e o pene do home endurecese. A vaxina da muller humedécese e así o pene pode penetrar mellor nela»; «Nestes preliminares, o corpo prepárase para o coito. O home ten unha erección e a vaxina tórnase branda, húmida e esvaradía»; «Cando un mozo se excita sexualmente, o pene endurecese e está preparado para ter relacións. Para unha moza, a excitación sexual implica que a vaxina se humedece e abranda». La autora propone otras dos definiciones: «Cando un mozo se excita sexualmente, o pene endurecese e pode ter relacións. Cando unha moza se excita sexualmente, o clítoris endurecese e pode ter relacións» y «Cando unha persoa se excita sexualmente, endurecense os xenitais» (Strömquist 2021: 81). El tono irónico que asoma en los cuadros de texto deja caer que reformular ligeramente el lenguaje desde la semejanza y la inclusividad no es tanto pedir y responde, incluso, a una notable economía de medios.

En la sensibilidad de Jessica Campbell en torno a los matices de género encontramos también ejemplos que atañen directamente al lenguaje. En un momento en que la tripulación llega al planeta MXPX, se presenta y pide ser llevada al centro de gobierno, los representantes de este lugar, antes de dejarlas entrar, preguntan: «¿Sois *toas* hembras?» A lo que una de ellas responde: «Esa palabra no se aplica a nuestra especie». El capítulo se titula *Vastatio*, y alrededor de la satirización de los comportamientos y los modos de decir de este resto de población masculina machista y misógina, la historia arroja jugosas muestras de discurso que podrían encontrarse hoy día, sin ahondar demasiado, en muchos de los foros de Internet.

El caso de Rokudenashiko gira continuamente alrededor del lenguaje y es sencillo reparar en los reclamos que la mueven. En primer lugar, mencionábamos con anterioridad la necesidad de reivindicar la palabra *vulva*, *manko*. A través de diversos ejemplos en los que la protagonista pronuncia el término una y otra vez en distintos contextos, asistimos a una especie de voluntad tripartita: de apropiarse del lenguaje como medio de representación, de alzar la voz y de conquistar espacios. Un primer ejemplo se da cuando le están tomando declaración. La detenida entiende que tiene que representarse con el lenguaje con el que quiere ser conocida (que aquí tiene el doble matiz de que se trata de arte *manko*), y pide enfadada que cambien *genitales femeninos* a *manko*. El oficial que está tomando el dictado debe, además, leerle la declaración para comprobar que no haya errores, y dice apurado: «No puedo leer esto en voz alta» (Rokudenashiko 2018: 86). Rokudenashiko reproduce la satisfacción que siente dibujándose un brillo en los ojos y una gran sonrisa, y contesta: «Me gustaría que enunciara cada sílaba de la palabra cuidadosamente» (Rokudenashiko 2018: 86). En otro momento en que está la policía registrando su vivienda y preguntándole continuamente qué es cada reproducción artística que encuentra, la protagonista repite *manko* —indistintamente se alternan *chichi* y *manko* en la traducción— hasta la hartura («Para mí se convirtió en un chiste y empecé a repetir *manko* una y otra vez», dice), subiendo el tono de firmeza, hasta que los propios oficiales empiezan a pronunciarlo. En la viñeta aparecen rasgos de emoción y el cuadro de texto apunta: «Pronto, hasta los polis se dejaron llevar» (Rokudenashiko 2018: 20). El último ejemplo que citamos tiene lugar en el Club de Corresponsales Extranjeros en Japón, donde es invitada para hablar de su caso y donde los sucesos son narrados detenidamente, uno por uno, por lo que se convierte en una ocasión sin precedentes para pronunciar la palabra censurada sin ningún tipo de filtro. En el cuadro de texto se lee: «Pronuncié repetidamente «vagina», un fenómeno hasta entonces insólito en el club». En la ilustración vemos a dos señores serios. En los bocadillos del portavoz aparece «vagina» «vagina» «vagina».

Junto a ellos, Rokudenashiko aguanta como puede la risa. (Esta muestra parece dejar zanjada, además, la cuestión que planteaba Liv Strömquist líneas atrás en cuanto al empleo incorrecto de términos. A estas alturas del texto, puede deducirse, casi con toda seguridad, que lo que está pretendiendo decir Rokudenashiko es *vulva*.) La capacidad expresiva a nivel gráfico, concretada a grandes rasgos en onomatopeyas, focos de luz y recursos manga (el famoso goterón de sudor) para el asombro, el pudor y la indignación, convierte la lectura de una cuestión tan seria como el uso del lenguaje en una experiencia tan asombrosa como hilarante.

5.4. Trazar *alter-nativas*

Los trabajos de estas autoras coinciden también en la gentileza de trazar alternativas: Campbell desde una sociedad futura en la que el matriarcado es, desde siglos atrás, una realidad; Rokudenashiko desde el encuentro con el propio cuerpo a través de un emotivo diálogo con la Srta. Manko; y Strömquist desde una hipotética escena de matriarcado en la que, en una conversación entre hombres, todo el acto heterosexual giraría alrededor del clítoris. En el esbozo de una posibilidad hoy aún remota, el humor juega nuevamente el papel de catalizador en el decurso del combate colectivo.

A modo de conclusión

Lo formal y lo narrativo se entreveran en las páginas de estas novelas gráficas no solo para contar historias y desplegar los recursos artísticos que las conforman, sino para cuestionar las estructuras de dominación de distintas culturas masculinistas hegemónicas e intentar cambiar algunas de las imágenes mentales de quien lee.

Autoras como Liv Strömquist, Jessica Campbell o Rokudenashiko optan por el humor como herramienta o parapeto para afrontar la resistencia, y como código para el (re)aprendizaje y el ejercicio político por la igualdad. Transcrito en la semiótica del noveno arte, el humor se presenta como espacio subversivo desde el que repensar y desplazar tanto las lindes patriarcales de la construcción social como las derivas normalizadas del propio lenguaje. En el trazo feminista de sus propuestas, estas autoras defienden el de la risa como el camino más inmediato.

Bibliografía

BUTLER, Judith, 2020. *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Barcelona: Taurus-Penguin Random House. ISBN 978-8430623495.

- CAMPBELL, Jessica, 2020. *XTC69*. Bilbao: Astiberri. ISBN 9788417575762.
- EISNER, Will, 1998. *La narración gráfica*. Barcelona: Norma Editorial. ISBN 978-84-679-2520-3.
- FABRIC WORKSHOP AND MUSEUM, The. *Come Let Us Reason Together: Jessica Campbell in conversation with DJ Hellerman*. Disponible en: <https://www.showclix.com/event/jessica-campbell-in-conversation-with-dj-hellerman>. [Consulta: 15-07-2024]
- GARCÍA, Santiago, 2010. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri. ISBN 978-84-92769-30-8.
- MCCLLOUD, Scott, 2009. *Entender el cómic*. Bilbao: Astiberri. ISBN 978-84-96815-12-4.
- ROKUDENASHIKO, 2018. *Obscenidad*. Bilbao: Astiberri. ISBN 978-84-16880-78-2.
- STRÖMQUIST, Liv, 2018. *El fruto prohibido*. Barcelona: Reservoir Books-Penguin Random House. ISBN 978-8417125110.
- _____, 2021. *A froita do coñecemento*. Vigo: Catro Ventos Editora. ISBN 978-84-122499-4-1.

O apropiacionismo e a resignificación das imaxes como resistencia política: a arte gráfica galega no movemento feminista e LGTBIQ+

MARÍA GIL MARTÍNEZ

Universidade de Santiago de Compostela

Introdución

Os exercicios de resistencia toman multitude de formas. O caso da creación gráfica ofrece diversos exemplos: no papel, as imaxes son tomadas e multiplicadas, cambiadas, transformadas e retorcidas; son roubadas, recortadas, pegadas, editadas e reimpresas centos de veces. Os colectivos máis vulnerábeis aprenderon a facer das imaxes (como das palabras) algo seu, para empregalas como acompañamento das súas loitas. Así, as comunidades fan uso do apropiacionismo e a resignificación como formas de resistencia cultural, como unha guerrilla visual que non cesa: ás veces, para dicir sen dicir, ou para poder rir do que é inxusto desde a salvagarda do papel; mais tamén para expresar anonimamente desexos, inqedanzas e construír protestas colectivas.

No presente texto observaremos estas ideas dende a perspectiva da gráfica galega contemporánea, achegándonos a formatos de diversos tipos, como revistas, boletíns, *fanzines*, banda deseñada ou carteis. Trataremos de pór en cuestión, nun primeiro lugar, a representación en *zines* e viñetas humorísticas *underground* —por ser espazos enormemente masculinizados—, para dar un marco de acción ás resistencias posteriores. Desta forma, o movemento feminista e LGTBIQ+ en Galicia implica a produción en papel dun imaxinario gráfico que discute directamente á historia da arte como disciplina, e mesmo a eses espazos contraculturais que non deixan de ser un reflexo da mirada da propia sociedade. O pulo das reivindicacións feministas, sobre todo desde os anos oitenta, e a progresiva adhesión das voces de máis colectivos minorizados deron lugar a multitude de imaxes que rachaban cos códigos visuais establecidos, utilizando para iso o xogo e o humor. Desde ese espazo

podían transformar as imaxes das que foran obxectos para volverse suxeitos de (re) creación.

1. A gráfica feminista: entre a edición e a autoedición

Cando falamos de arte gráfica na Galicia ligada ao movemento feminista e ao colectivo LGTBIQ+ falamos dun espazo que se sitúa entre a edición e a autoedición. Por unha banda, entendendo autoedición como unha forma de ser creadora e non consumidora, é dicir, de participar da produción dos imaxinarios; por outra, como unha forma de asumir os custos de produción e distribución, de tomar os medios. Por último, tamén comprendemos a autoedición como unha liberación das restricións do mercado editorial e artístico, e como un camiño independente das institucións. Nestes sentidos, a elección da autoedición é sempre unha posición política, máis nas décadas da Transición democrática: trala ditadura, o «faino ti mesma» era, na meirande parte de ocasións, a única canle posible para facer.

Pensamos entón en autoedición no sentido de obras feitas dende abaixo, ás veces de forma individual e outras dende a colectividade, ás veces dende o anonimato e outras con sinaturas, ás veces ligadas ao asociacionismo e outras completamente independentes de toda agrupación (mais nunca afastadas da rede). Cando falamos de arte gráfica falamos de boletíns, *fanzines*, revistas..., normalmente obras impresas, pero que na actualidade poden referirse ao ámbito dixital, e incluso achegarse a outros formatos vencellados á impresión e á edición, pero que xa non están ligados exclusivamente ao papel. Entendendo a variedade de casos que atopamos neste ámbito, comprendemos que o termo sempre ten que manterse aberto, máis aló de limitarse a comprender soportes, formas, materiais e periodicidade: por unha banda, para subverter os códigos tradicionais vencellados á disciplina da historia da arte, que pretenden asumir o caos e a fenda en marcos ríxidos; por outra, para traballar dende unha metodoloxía feminista no estudo, observando as particularidades que conforman conxuntos dende unha perspectiva horizontal e integradora.

2. Feminismos, gráfica e humor: novas formas de resistencia cultural

Como adiantabamos, a arte gráfica ligada ao movemento feminista e LGTBIQ+ é política, en primeiro lugar, pola súa forma de facer e existir nos marcos de creación. Por suposto, tamén é política no seu contido. Malia todo, cabe matizar unha cuestión: non todas as obras están ligadas ao movemento dende a mesma posición, nin

todas o fan explicitamente. Mais todas participan da «resistencia cultural», un termo desenvolvido por Stephen Duncombe no seu libro *Cultural Resistance Reader* (2002), que entende que como se reciba, produza e formalice a cultura determina a súa posición política. Asume entón que a resistencia pode darse de forma consciente ou inconsciente, pois sempre estamos artellando o discurso desde unha ollada política determinada. Así, podemos analizar a resistencia política sen depender do resultado: haberá obras que podan tratarse en termos de creación comprometida cunha causa concreta, que sirvan como gran altofalante, mais na gráfica atopamos iniciativas que se desenvolven nun ámbito infrapolítico, no sentido de James C. Scott (1990); no lugar de supervivencia, ou da forza dos débiles (Fernández-Savater 2021), que non por iso deixa de ser unha forza de rebeldía.

O «esquema da práctica activista», do colectivo Un Mundo Feliz (2021: 54-57), recolle todas esas relacións de conceptos que viaxan dun lado a outro en relación co activismo gráfico: inclúe entón as zonas temporalmente autónomas, esas zonas definidas polo anarquista Hakim Bey (1999) como eses espazos efémeros, xurdidos da revolta e en continuo alzamento, alleos ás lóxicas imperialistas e cheos de desertores e piratas. E entre os afectos, as intuicións e o pracer tamén inclúen a risa, a diversión, o xogo: a posibilidade subversiva do humor. O apropiacionismo e a resignificación artellarán o texto, como unha parte da creación humorística feminista que, na produción artística, ofrece outras posibilidades de imaxinar, de entender o mundo e de sinalar os absurdos do sistema (Fraga Costa 2021). Como explicaba Simon Critchley (2002), o humor revela as situacións do cotiá e, ao tempo, os seus infinitos cambios: a risa ofrece tódolos mundos á nosa man.

3. A arte gráfica galega no movemento feminista e LGTBIQ+

3.1. Presencias e ausencias na gráfica galega

Trala represión na ditadura franquista, que minorizou ás mulleres e borrou ao resto de disidencias de xénero, o humor foi chave para o movemento na Transición democrática, onde estaban comezando a *volver a existir*. Malia todo, non pode sorprendernos que rastrexar os seus nomes nos *fanzines*, boletíns e revistas vencelladas á cultura e á banda deseñada no último terzo do século xx sexa desesperanzador, pois seguían a ser minoría. Isto indica un problema sistémico, xa que as mulleres e as persoas pertencentes ao colectivo non podían acceder da mesma forma aos circuitos de creación aos que tiñan acceso os homes cisheterosexuais, que podían participar deles con maior facilidade. Hai que ter en conta que a meirande

parte das mulleres e persoas LGTBIQ+ estaban suficientemente ocupadas na loita por reconquistar os dereitos perdidos, por volver ser cidadás, para poder dedicar os seus esforzos a outro tipo de espazos.

Esta falla na autoría implicaba problemas de representación na gráfica: a visión predominante era masculina e falocéntrica, o home é quen tiña o poder da mirada (Mulvey 1975). As mulleres, nas historias, quedaban relegadas ao papel de acompañantes, de intereses amorosos ou *femmes fatales*. Atopamos multitude de representacións de violencias cara os corpos femininos, que son sexualizados e espidos para o desfrute masculino: situámonos nas décadas transicionais do destape, do *boom* do *thriller* erótico, que bebía ao mesmo tempo dos tipos codificados xa tempo atrás polo cine negro. As mulleres son obxectos e non suxeitos, e outras disidencias de xénero nin sequera teñen cabida.

Ante este oco evidente no caso da gráfica galega, no territorio da banda deseñada, cabe preguntarse: onde se sitúan as mulleres e persoas do colectivo? O Consello da Cultura Galega recolleu unha chea de publicacións no seu proxecto A Saia. Publicacións periódicas feministas e LGTBIQ+, resultado da colaboración entre o Centro de Documentación en Igualdade e Feminismos con ADHUC – Centre de Recerca Teoria, Gènere, Sexualitat da Universitat de Barcelona. Comezaremos entón observando algunhas das revistas, *fanzines* e boletíns aquí recollidos, comprendendo que non se trata dunha revisión histórica do movemento, senón dunha viaxe a través dos exercicios de resistencia na gráfica galega.

3.2. A cuestión da (re)presentación

Nas revistas recollidas por A Saia, a loita feminista e LGTBIQ+ dábase a man coa creación cultural. Poderíamos empezar co *O Aturuxo* (nº0, 1981), editado pola Coordinadora de Colectivos Gai de Galicia (CCGG), parte da Coordinadora de Frentes de Liberación Homosexual del Estado Español (COFLHEE). No seu título queren chamar ao aturuxo, ao grito perante o encarceramento, a psiquiatrización e a represión que se levaba a cabo amparada na lei. Nun dos textos da revista, no que mostran solidariedade con AMPHI (unha revista grega reprimida polo seu goberno naqueles anos), engaden *La creación de Adán* de Miguel Ángel (Capela Sixtina, 1511). Miguel Ángel xa se convertera en símbolo gai polas teorías sobre a súa posible homosexualidade (ou bisexualidade) (Saslow 1988), incrementadas por pintar a dous homes bicándose na Capela Sixtina. O momento da obra, xusto antes da creación de Eva onde só hai dúas mans masculinas a piques de tocarse, é moi potente como símbolo vencellado ao movemento e, ao tempo, tremendamente sutil. Por iso *Menlaxex* (nº4, 2001), outra revista do colectivo editada en Santiago de Compostela

por Fernando Pesqueira Franco e dirixida por Pablo Irago, tamén fai uso tempo despois desas mans a piques de.

Por outro lado, *Enboga* (nº2, 2000), editada polo Colectivo de Lesbianas de Galicia (BOGA), con 4 números entre 1999 e 2001, recollía accións e novas relacionadas coa lesbofobia e a igualdade de dereitos, constituía xenealoxías lésbicas, modelos de referencia e ata un dicionario. No segundo número utilizou *Le Sommeil* de Gustave Courbet (1866): esta escena de dúas amigas-amantes é tomada para ilustrar a falta de investigación arredor do sida no caso das mulleres, que vén negada pola representación ou mirada de inocencia coa que se lee a relación lésbica. A forma de tomar as obras da historia da arte canónica implica unha reformulación da mirada, pero tamén unha apropiación: de obxectos pasan a suxeitos do discurso. A maiores, a necesidade de quitarlle a cor á obra por unha cuestión práctica (de abaratamento de costes de impresión) é un cambio formal non intencionado na propia imaxe, que se intensifica pola reprodución de múltiples: xa non hai unha aura única no cadro de Courbet, senón que está en circulación e uso.

Da mesma forma está *Festa da palabra silenciada* (nº0, 1983), editada en Vigo polas Feministas Independentes Galegas (FIGA) e coordinado este primeiro número por Sabela Mouriz e María Xosé Queizán, con colaboradoras como Margarita Ledo, Carmen Blanco, Ana Romaní, Luz Pozo Garza ou Xohana Torres. Nacera da Asociación Galega da Muller, un dos primeiros pasos para un feminismo organizado na Galicia. No seu primeiro número fai uso de *El aquelarre* (1798) de Francisco de Goya, cunhas meigas mozas presididas polo demo. A resignificación da bruxería por parte do movemento feminista é ben coñecida, e entende o aquelarre como unha forma de forza colectiva. As mulleres comezaron a tomar a narrativa das bruxas para facela súa, de tal forma que ese retrato de mulleres malvadas, feas e monstruosas acaba por ser unha forma de apoderamento; só hai que pensar no famoso lema feminista «somos as netas das bruxas que non puidestes queimar», popularizado a partir da novela *The Witches of Blackbrook* de Thawer Tish (2015). Para liberarse da mirada exterior, asumen a súa condición e abrazan esa natureza ancestral.

Pola relación profunda que existe en Galicia coa figura da meiga (Jiménez-Esquinas 2013), este tipo de imaxinario multiplícase ata a actualidade. O *fanzine Filhas do lume* de Paula Pereira (2020) é un bo resumo, no que fala de bruxas, curandeiras, adiviñadoras..., desas mulleres sabias que só querían atopar formas de vida en liberdade e por iso foron torturadas e queimadas na época da Inquisición. Pereira invita incluso á lectora a facerse meiga engadindo unha flor de sabugueiro entre os papeis, para facer o feitizo. E seguindo a mesma tradición, Komorevi

publica o *fanzine* *Habelas Hainas. Estampiñas e microrrelatos atípicos da mitoloxía galega* (2024), unha reformulación feminista da mitoloxía da terra, modificando o discurso instaurado para comprender as realidades que hai detrás das meigas, das mouras, das xacias ou das lavandeiras. Estas son formas de reintegrar no relato a todas aquelas que historicamente foron expulsadas polas súas disidencias.

Mais as revistas e os *fanzines* non só se apropian das imaxes canónicas da historia da arte, senón que toman todo o que teñen ao seu redor, como se ve en diferentes viñetas de *Festa da palabra silenciada* (nº0, 1983): na páxina 18, a da autora catalana Núria Pompeia (un dos grandes nomes da gráfica feminista en español), cunha muller que escribe apoiada no forno da súa cociña, o único espazo que é propiamente de seu, a única posibilidade de habitación propia. Moi preto, na páxina 30, atopamos unha ilustración firmada por Juana la Loca, onde unha muller é condenada á vida da crianza e do fogar, nun estilo de debuxo máis achegado ao cómic *underground* feminista norteamericano.

No mesmo sentido, *Andaina. Revista do movemento feminista-Galicia* (primeira época, nº0, 1983), editada pola Coordinadora Nacional de Organizacións Feministas, utiliza ilustracións de nova creación impresas en tinta violeta sobre papel branco. Tamén volvemos a ver publicadas viñetas de Núria Pompeia: na páxina 9, unha ilustración dunha muller que leva a casa literalmente ao lombo. Por outra banda, e volvendo ao tema da bruxería, a ilustración da páxina 11, sen autoría asignada, fai referencia a esa muller que desexa saber máis, coñecer máis, e por iso xa é condenada; así, os motivos non deixan de repetirse.

A *Saia. Boletín do Colectivo Feminista Independente Galego* (1982) é a primeira revista feminista editada integramente en galego. Componse de dous números e é situada dentro da corrente do feminismo da diferenza. Posteriormente, e confluindo o colectivo con FIGA, publicarase *Festa da palabra silenciada no seu lugar*. Malia todo, no primeiro número, impreso a unha soa cor, publican un texto polo día 8 de marzo (Día Internacional da Muller, antes denominado Día Internacional da Muller Traballadora) cun posicionamento reivindicativo, mais tamén crítico: a súa posición é que toda muller é intrinsecamente muller traballadora. Acompañan o escrito cunha ilustración, un «monumento á muller»: un enorme pedestal que pisa e oprime á muller que se atopa debaixo. O cambio de perspectiva implica que toda conmemoración destas características conleva ao tempo unha serie de opresións simbólicas.

A reivindicación de *A Saia* trae ao tempo unha pregunta sobre onde e como están representadas as mulleres. Se observamos os monumentos que ocupan as nosas cidades, veremos que estes son maioritariamente masculinos, xa que son

eles os que ocupan o espazo público; a representación da nosa historia nas rúas é cisheteropatriarcal. Cando aparecen imaxes femininas, estas están traballadas na meirande parte de ocasións dende unha mirada patriarcal. Un exemplo son as múltiples esculturas de Rosalía de Castro en diferentes cidades e vilas: en todas elas aparecen cuestións como a maternidade, a morriña e a tristura. Recentemente, a investigadora Laura Calvo Gens (2024) analizaba a imaxe estereotipada de Rosalía (sempre rodeada de flores e loureiro, sempre melancólica, sempre delicada), para resituala na súa propia complexidade. Isto é o que se leva a cabo no número 2 de *Festa da palabra silenciada* (1985), dedicado á escritora e poeta no ano do seu centenario, onde aparecen múltiples textos e ilustracións que conversan coa súa figura e pensan a través dela, co obxectivo de tomala como referente para o movemento das feministas galegas.

Precisamente para comprender e reformular esta imaxe da muller, delicada e amable, exclusivamente ligada aos coidados e ao fogar, atopamos a revista *Abrente. Voceiro da Secretaría da Muller da Intersindical Nacional dos Traballadores* (INTG) (nº0, 1986). Como revista sindical, na ilustración da portada reflicte os múltiples traballos vencellados á muller: non só os coidados, senón tamén a asistencia médica, o campo, a fábrica..., sectores económicos que ocupan e nos que están presentes, pero nos que non son debidamente recoñecidas. No número 6 aparece a *Mafalda* de Quino, nunha das primeiras veces que fala galego, preguntándolle á súa nai mentres limpa o chan: «Que opinas dos dereitos da muller? Eh?». Este tipo de exercicios de corta-pega, definidos por Remedios Zafra como «copia/crea» (2013: 198 e ss.), permiten multiplicar a capacidade expresiva e comprenden que as imaxes están aí para ser utilizadas.

No único número de *Maria Soinha* (1996), publicado polo Frente Feminista de Ferrol, inclúen unha historieta arredor da contestación á imaxe da publicidade por parte do feminismo. Na primeira viñeta, dúas mulleres paran abrazadas nunha esquina da rúa, tras pasar por diante dun cartel publicitario que reza: «Sé la reina de la casa! Lava con La Corona». Na segunda viñeta, o plano ábrese para ensinar o que deixaran ao seu paso: un graffiti contestando «Nom queremos (ser) rainhas!». No mesmo *fanzine*, posteriormente, completan esta idea cunha crítica ao fotógrafo Herb Ritts, na súa campaña para España como marca de turismo, pola utilización do corpo da muller como mercadoría. O movemento feminista loitou por desbotar a idea do corpo normativo, comprendendo que os tipos definidos de beleza están configurados dende unha mirada occidental e cisheteropatriarcal que se atopa moi lonxe dunha realidade múltiple. En contraposición a esta mirada hexemónica, o movemento xera novos referentes, novos corpos, que podemos ver en obras actuais

como a de Xoana Pousa (Cuchiflainas), *Xa son unha princesa?* (2020), onde se subverten os códigos de delgadeza e elegancia das princesas Disney para presentar outro tipo de canon. Por outra banda, o *fanzine Así somos e así nos relacionamos* (2023), de Raquel Montero, crea nun sentido semellante un exercicio lúdico e didáctico que permite meter os dedos en diferentes escenas para explorar a relación co propio corpo e co corpo dos demais.

Desta forma, ante a falta de referentes, as mulleres rastrexaron a historia en busca de figuras, xeraron novos modelos e criticaron a falta de visibilidade. O *fanzine Queridas niñas lesbianas* (2020), do colectivo transfeminista A muller de 6 ollos, é un exemplo publicado en papel e tamén en Redes Sociais ao coincidir coa pandemia. Escrito como unha carta para xeracións futuras, buscaba a visibilización dende o humor. Tomando de novo imaxes propias do canon artístico e coñecidas figuras da cultura de masas, querían dicir: «las bolleras existen, viven en el subsuelo, salen de detrás de los árboles, pero confía, hay más como tú» (@muller6ollos 2020).

3.3. O persoal é político

Por outra banda, a resistencia cultural non só se atopa na representación e na visibilización a través da apropiación e da resignificación, que sería unha denuncia directa e explícita a través do humor. A loita pode estar tamén no cotiá. Neste sentido, as autoras de cómic actuais traballan a partir do día a día, a través da visión de mulleres que viven neste mundo precario, rápido, estrano, como ben se puido ver na mostra que tivo lugar no Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela, *#Punctum. Beliscos de BD na arte contemporánea galega* (de abril a xuño de 2024), ou nas que se celebraron previamente no CCCB de Barcelona, *Constellació gràfica: Joves autores de cómic d'avantguarda* (de decembro de 2022 a xuño de 2023), e no CentroCentro de Madrid, *Perdona, estoy hablando* (de marzo a agosto de 2023). Atopamos neste rexistro autoras como Pepa Prieto Puy, que vén de publicar as súas axendas semanais con *Apa Apa* (2024), onde recolle os debuxos realizados ao longo de diversas semanas que relatan as complexidades de ser muller e ilustradora, o caos que supón manter a cordura na precariedade, a dificultade de atopar certa estabilidade económica, mental e emocional, ou a relación problemática coas cidades que habitamos, os fogares que construímos e as relacións que mantemos.

Dende a mesma posición falan as historias de autoras como Roberta Vázquez ou Teresa Ferreiro, que tamén son protagonizadas por mulleres complexas, diversas e caóticas que sobreviven como poden ás relacións sexoaffectivas,

ao mundo laboral, aos traumas do seu crecemento cara a adultez e aos desafíos diarios particulares que poñen a proba a súa saúde física e mental. A comedia vén da situación cotiá, do absurdo da existencia, desa continua crise da xeración *millennial* que tan ben representaban as protagonistas de series de televisión como *Girls* (Apatow Productions, HBO, 2012-2017) ou *Fleabag* (Two Brothers Pictures, Amazon e BBC, 2016-2019). Teresa Ferreiro traballa sobre a idea do «cómic testimonial feminista» (2023), no que as particularidades das anécdotas individuais, cando se xuntan, descubren problemas sistémicos.

Ferreiro deixa claro que ela bebe das autoras do *underground* anglosaxón, que van conformando constelacións referenciais que chegan ata o entorno máis achegado. Isto demóstrase precisamente coa presentación dunha constelación gráfica na exposición do CCCB, mais tamén en que existan diferentes propostas tan próximas no tempo que recollen redes de autoras que, aínda dende perspectivas moi diversas e con formatos tan distintos, poden falar de temas comúns e expoñer preocupacións colectivas. Por exemplo, a cuestión da saúde mental, que é unha reivindicación profundamente ligada ao movemento feminista, trans e queer. Esa necesidade de entenderse, de saber que sucede dentro dunha, de parar na incomodidade, como ilustra a artista Uxía Larrosa nos seus corpos fragmentados. Trátase dunha idea sensible e intimista, arredor de observar o que temos no noso interior e comprendérmonos aí, asumindo todas as capas que utilizamos na nosa supervivencia diaria, algo que tamén aborda Julia Abalde en *Aquí estoy yo* (2017). Na mesma perspectiva, aparece a carga mental das autoras de banda deseñada e gráfica na actualidade, que afecta ao seu traballo. Ilustradoras como Paula Cheshire reflexionan sobre estas circunstancias en obras como *Me das ansiedad* (2023), unha compilación de diversas viñetas que foi revisada e publicada recentemente por Fandogamia. Aparecen tamén no eido da autoedición propostas máis experimentais e persoais, como *Autorretrato interno #2* (2017) de Xoana Pousa ou *sólo una vez más* (2023) de Aisha Rey Pérez. Ou *The Drop* (2022) de Xulia Pisón, un cómic que hai que ler con gafas 3D e que fala a través da fragmentada narrativa dos sonhos, polo que carece de texto: a autora tivo a idea tras unha tempada complicada de traballo na que non conseguía descansar ben e que a levou a investigar sobre as fases do sono (Veiga 2022). Este mesmo tema aparece en *Parálisis* (2019), de Camila Viéitez, que trata das parálises de sono que sofre habitualmente. Desta forma, o papel pode contar este tipo de relatos ligados a experiencias particulares que conectan con realidades disidentes e neurodiverxentes.

3.4. *Rachar co canon*

Para rematar, cabe comprender que a apropiación e a resignificación non veñen só do traballo coas imaxes e da reestruturación do relato, senón tamén da reconfiguración do medio. Son moitas as autoras que na actualidade buscan novas formas de crear dende a autoedición, e saltan do papel a outros modos de imprimir, editar e producir.

Un exemplo é o de Bea Lema e o seu traballo coas arpilleras, entre 2020 e 2021, baseado no tipo tradicional de narración utilizado polas mulleres chilenas para relatar o seu día a día, as súas preocupacións cotiás e os conflitos sociais e políticos que afectaban ás súas realidades, facéndoo a través do bordado. Bea Lema utilizou esta mesma técnica para *El cuerpo de Cristo* (2023), unha historia arredor da visión da enfermidade mental da súa nai dende a infancia. Utilizar o bordado como soporte para a historieta é tamén unha forma de conectar coa súa xenealoxía (Vizoso 2024).

Moitas autoras de banda deseñada decidiron achegarse a este tipo de produción por estar ligada ao universo feminino e, por tanto, relegada ao espazo da «arte menor». Polo mesmo motivo, tamén hai nos últimos anos unha importante volta á cerámica, utilizada non só por Bea Lema, senón tamén por outras artistas como Nuria Figueiredo ou Natalia Umpiérrez. O interese polas formas de creación historicamente vencelladas ás mulleres, que foron asumidas na contorna do fogar e consideradas unicamente como artesanías, é tamén un exercicio de resistencia ao conectar coa memoria borrada e a recuperar a sabeloría esquecida.

Conclusiones

Como puidemos observar nesta curta viaxe, algunhas das imaxes máis canónicas e codificadas dentro dos marcos cisheteropatriarcais da tradición occidental foron apropiadas e resignificadas para utilizalas como ferramentas políticas na gráfica galega feminista e LGTBIQ+. Ao tempo, o movemento fixo uso de viñetas de debuxantes e artistas recoñecidas para reflectir as súas propias causas, ilustrar as súas preocupacións e facerse eco dos seus intereses. A través de exercicios humorísticos conseguiron circular libremente as imaxes, comprendendo que están no espazo público e na memoria colectiva para seren tomadas e multiplicadas. Estes exercicios lúdicos ofreceron unha constelación imaxinaria para a resistencia feminista e LGTBIQ+ que posibilita lecturas diferentes, mostra outras realidades e ofrece novos espazos de representación.

Ao tempo, a introdución do cotiá e a reflexión contemporánea sobre a intimidade, a precariedade, as relacións sexoaffectivas e a saúde mental estende os marcos discursivos. A través do humor, as violencias diarias e os malestares particulares transfórmanse en problemas sistémicos. Este novo imaxinario reforma os discursos establecidos, conforma novas historias e fai comúns preocupacións illadas para movelas a espazos de loita colectiva. A creación gráfica lígase ao medio e ao formato, entendendo que toda modalidade de produción é intrinsecamente política. En definitiva, perante décadas de fallas, ausencias e esquecemento, abren oco para as miradas e as formas de facer diversas, disidentes, complexas e reivindicativas.

Bibliografía

- A MULLER DE 6 OLLOS, [@muller6ollos]. *Queridas niñas lesbianas, #parte 02*. Mensaxe de Instagram. 22-03-2020. Dispoñible en: https://www.instagram.com/p/B-CpjyTigMr/?img_index=3 [Consulta: 11-12-2024]
- BEY, Hakim, 1999, T.A.Z. La Zona Temporalmente Autónoma (y II). *Nómadas*, no.10, pp. 10-23. ISSN 0121-7550.
- CALVO GENS, Laura, 2024. Imágenes de la melancolía y el laurel: una aproximación a las tipificaciones visuales de Rosalía de Castro. *Itinerarios*, no.39, pp. 107-132. ISSN 1507-7241.
- CRITCHLEY, Simon, 2002. *On Humour*. Londres, Nova York: Routledge. ISBN 1-135-19902-7.
- DUNCOMBE, Stephen, 2002. *Cultural Resistance Reader*. Londres, Nova York: Verso. ISBN 978-1859843796.
- FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador, 2001. *La fuerza de los débiles: El 15M en el laberinto español. Un ensayo sobre la eficacia política*. Madrid: Akal. ISBN 978-84-460-5090-2.
- FERREIRO-PELETEIRO, Teresa, 2023. El cómic testimonial feminista – Lo personal es político. En: FERREIRO-PELETEIRO, Teresa, ed. *Perdona, estoy hablando*, pp. 48-54. Madrid: CentroCentro. ISBN 978-84-18299-22-3.
- FRAGA COSTA, Sabela, 2021. La estrategia humorística en la agencia visual feminista. *#Re-visiones*, no.11, pp. 1-17. ISSN 2173-0040.
- JIMÉNEZ-ESQUINAS, Guadalupe, 2013. Las meigas: la transformación de un estigma en recurso patrimonial. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, no. 1, pp. 57-73. ISSN 1988-8457.
- MULVEY, Laura, 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, vol.16, no.3, pp. 6-18. ISSN 0036-9543.

- SASLOW, James M., 1988. «A Veil of Ice between My Heart and the Fire»: Michelangelo's Sexual Identity and Early Modern Constructs of Homosexuality. *Genders*, no.2, pp. 77-90. ISSN 0894-9832.
- SCOTT, James C., 1990. *Domination and the Arts of Resistance*. New Haven: Yale University Press. ISBN: 0-300-05669-9.
- UN MUNDO FELIZ, 2021. *Protesta: Pictogramas y grafismo para cambiar el mundo*. Barcelona: Hoaki Books. ISBN 9788417656355.
- VEIGA, Laura, 2022. Xulia Pison: «En 'The Drop' non hai texto porque nos soños tampouco adoita haber unha narrativa clara». *Nós diario*. En liña. Dispoñible en: <https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/xulia-pison-the-drop-non-hai-texto-porque-nos-sonos-tampouco-adoita-haber-narrativa-clara/20221219202029158623.html> [Consulta: 11-12-2024]
- VIZOSO, Sonia, 2024. Bea Lema, la dibujante de cómic que venció al demonio que perseguía a su madre. *El País*. En liña. Dispoñible en: <https://elpais.com/cultura/2024-10-13/bea-lema-la-dibujante-de-comic-que-vencio-al-demonio-que-perseguia-a-su-madre.html> [Consulta: 10-12-2024]
- ZAFRA, Remedios, 2013. *Mujeres que crean, programan, prosumen, teclean*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma. ISBN 978-84-8393-145-5.

BLOQUE 3: RESISTENCIAS HUMORÍSTICAS

«Everything's [Not] Fine»: A Snapshot of How Humor Exposes Structural Sexism in Spain and the United States

ERIN K. HOGAN

University of Baltimore County

Introduction

Many theories have understood humor as a social act that reflects the human experience and, more to the point, folly. In a recent infamous example of widely ridiculed error at the FIFA Women's World Cup final on August 20, 2023, former Spanish Football Federation (RFEF) president and UEFA ex vice-president Luis Rubiales kissed champion Jenni Hermoso without her consent. Rubiales's actions that day did not go unnoticed, despite the RFEF's efforts to minimize them. Not only did they eclipse the Spanish team's historic victory, broadcasted live by the Spanish public television (RTVE) and followed by almost six million viewers, they ultimately caused the soccer president's resignation. And the repercussions of this case have not ended there; the Spanish state is still prosecuting Rubiales for charges related to sexual abuse and coercion.

Spain has recently experienced its own reckoning with abuses of power, involving transitional justice, broader gender inequality (#8M/#Huelgafeminista) and sexual assault (#laManada). In relation to sexual violence, the controversy generated by the Rubiales case reflects the intense public debate that fuelled the government's implementation in September 2022 of its new Law on the Comprehensive Guarantee of Sexual Freedom, popularly known as «la ley del solo sí es sí». Even since the Rubiales case, another notoriously sexist sector of Spain's cultural industry, Spanish cinema, is now embroiled in an investigation of one of its most celebrated rising talents, director Carlos Vermut, for sexual violence (Belinchón, Marcos & Reina 2024). In order to combat gender-based violence, the European Parliament approved in April 2024 a ground-breaking directive, the first ever of its

kind, that includes a provision to raise public awareness of sexual consent as well as actions to prevent rape in its 27 member states (European Parliament 2024).

Rubiales exhibited a repertoire of unacceptable gestures in the World Cup final: forced kissing, unwanted touching and grabbing his crotch while cheering on the Spanish champions. Such obscene behavior inspired a groundswell of popular reproach within and outside of Spain. Leading the opposition, the two-time winner of the Ballon D'Or Féminin and Best FIFA Women's Player, Alexa Putellas, coined the hashtag #Seacabó (translating to #itsover) (Putellas 2024). Within an international context, this hashtag echoes that of #timesup, inviting wider comparisons with workplace harassment and even sexual assault, such as that suffered for decades by US Olympic women gymnasts. Teammate Vero Boquete interprets Rubiales's actions as symptomatic of «una manera de actuar y de ser» in the RFEF, whose deeply and solidly- embedded culture of sexism must be eradicated (Marca 2023). Putellas and Boquete were indeed not alone in their critique; espousing the motto «Contigo Jenni», many international soccer teams (AC Milan, San Diego Wave FC & CF Pachuca, to name a few) rallied behind Hermoso (Ronald, Goilland-eau, Goodman & Dotson 2023), and more than 80 women football players refused to represent Spain until adequate structural changes had been made in the Federation. Furthermore, athletes of the Liga F, Spain's women's soccer league, went on strike for fair and just treatment, demanding, among other things, raises in minimum wages, breast-feeding support in the workplace, and measures for improving work-life balance (Quixano 2023).

This pressure led to both the firing of coach Jorge Vilda (September 5) and the belated resignation of an unapologetic Rubiales (September 10) in an exclusive interview with Piers Morgan. Rubiales's conversation with this conservative British media personality, also well-known for his appearances on American television, indicates the international profile of the case. In the teaser for their one-on-one, Morgan empathized with Rubiales by highlighting their relationships with their daughters:

You've come under ferocious pressure for three weeks now, you and your family. It's been very difficult [for] your daughters, who are young girls. I can only imagine, as a father myself. I have a daughter [who] is around the age of one of your girls... Incredibly difficult (*Piers Morgan Uncensored* 2023).

In the interview, the soon-to-be former soccer president excused his inappropriate behavior by reducing his non-consensual contact to «una anécdota entre dos personas motivada por la alegría... No hubo intención ni connotación sexual,

solo aprecio», and suggested that he has many women allies: «Muchas mujeres me han dicho: 'Estoy contigo. Has cometido un error pero no es lo que están diciendo'» (Montaño 2023). *The Guardian* journalist Suzanne Wrack (2023) heavily criticized Morgan for being a «sympathetic party» towards Rubiales during the interview. She censured the broadcaster's «weak line of questioning», which allowed the perpetrator of the kiss «to appear reasonable» and present himself as the «victim». Not for nothing Morgan, who has also been accused of sexual harassment in his professional demeanour, has been involved in numerous scandals for his controversial positions on 'wokeism' and cancel culture (Wrack 2023), going as far as to even joke about the #MeToo movement. Certainly, uses of humor reveal support or lack thereof for a variety of behaviors.

Within the painful and high-stakes Rubiales drama, some onlookers have remarkably found amusement. In this essay, we will explore examples of the humor of incongruence and superiority that exposed structural sexism in this instance, and also in the case of American president-elect Donald Trump. In the months following the release of the now infamous *Access Hollywood* tape, shortly before his 2016 election victory, the Republican leader faced allegations of sexual misconduct from at least 25 women and subsequently denied any wrongdoing (Relman 2020). Like the Piers Morgan example, the sexist language uttered by Trump, the circumstances of his own inappropriate touching and «doubling down» share commonalities with those of Rubiales (Spiers 2023). The digital newspaper *El Español* capitalized on this resemblance in its editorial cartoon of August 26, conveniently titled «Rubiales como Trump». This humorous vignette (Serrano 2023) depicts a portrait of Rubiales during his public appearance in the RFEF general assembly the previous day, sporting a distinctly Trumpian aesthetic: his characteristic orange hue and defiant look. This congruity (pun intended) we will now continue to explore.

1. Gender Inequality as a Laughing Matter

Since both humor and soccer are national pastimes in Spain, it's not surprising how quickly related jokes spread across news and personal and professional platforms (the Internet, Spanish TV and national/international newspapers). Two of the characters of this affair were particularly ripe for the meme-osphere: Rubiales and his mother. Many memes on social media compared the former RFEF president to a brutish version of the animated character Homer Simpson (S.T. 2023) or, to a greater extent, lampooned his mother's 48-hour hunger strike (20minutos 2023). In this stranger-than-fiction turn, Ángeles Béjar entrenched herself in the Divina

Pastora Church in the Andalusian town of Motril to defend her son from his subjection to a «cacería inhumana y sangrienta» and demand that Hermoso exonerate him (Gómez 2023). Meanwhile, an editorial cartoon (Salado 2023) published in the regional newspaper *El día de Soria* poked fun at RFEF's turn coats, portraying them as rats abandoning Rubiales's sinking Titanic ship. And from the national, relatively liberal, newspaper *El Mundo*, a comic (Martínez 2023) called attention to the government's concern over the country's international reputation just as it faced another competition: to host the 2030 FIFA World Cup. In his illustration from August 25, cartoonist Ricardo Martínez envisioned the former president of the RFEF, in what became his recognisably disgraceful crotch-grabbing pose giving the middle finger to the audience, as the official mascot of the international soccer tournament.

Those comic responses highlight the tragicomic elements of the Rubiales case by deploying a series of humoristic tactics. In *Punchlines: the Case for Racial, Ethnic, and Gender Humor* (2005), Leon Rappoport examines six different explanations of laughter: superiority, surprise, ambivalence, cognitive or intellectual, release and relief, and incongruity (13-30). As Rappoport explains, a humor of superiority reveals the idiocy, and thus error, of the target subject. A humor of surprise undermines our expectations, while ambivalence addresses uncomfortable laughter. Cognitive or intellectual humor, on the other hand, requires creative problem-solving to «get» the joke, and release and relief focus on the physiological or emotional impact of humor on the addressee. Finally, incongruity, which we see as the basis of the Rubiales case, is described as shedding light on something «clearly absurd or contradictory» (Rappoport 2005: 17). Because, without a doubt, Rubiales's outlandish, unexpected and unwanted gestures in the final certainly came across as ludicrous or, to say the least, out of place.

The performance arts also weighed in on the saga with a tendency towards incongruous scenarios. Especially relevant for our discussion is a humorous sketch posted by amateur comedian and writer @LolaLaMonyos, which reached more than 650,000 views on the social media platform X. The sketch is an inspired parodic reenactment of Rubiales's version of the kiss, just as he described it in his public appearance in the RFEF general assembly on August 25. In the clip, two women impersonate and embody the disgraced resignee and the Spanish soccer champion to show the absurdity of his account of the encounter.

Two aspects of the mise-en-scène, the hyperbolic acting and the wardrobe, help set the subversive tone of the joke. On the one hand, the exaggerated body language of the performers conveys the silliness of the staged pantomime. Further-

more, the actress playing Hermoso is not wearing her official «rojigualda» jersey of the National Team, but rather a version of the tri-colored (red, yellow and dark purple) Republican flag. We read this color coding as shorthand for a government more progressive on gender equality and other issues than the *rojigualda*. The bottom line here is that Hermoso and Rubiales are not on the same team, let alone part of the sports «family» he spoke about in the RFEF general assembly (*El País* 2023).

In that gathering, Rubiales defied the expectation of his resignation by defending his position on «false feminism» and gender inclusive language: «el falso feminismo no busca la justicia, no busca la verdad... así no estamos avanzando», and insisted on the supposed all-inclusiveness of the term «campeones» (*El País* 2023). Again, both Trump (*ABC The View* 2018) and Rubiales (*El Objetivo* 2023) coincide: they profess their opposition to feminism and support of equality (igualitarismo).

More importantly, in that meeting, Rubiales also shared his «truth» about his «consensual peck» with Hermoso: «Ella me levantó a mí del suelo. Me cogió por las caderas, por las piernas.... Ella fue la que me subió en brazos y me acercó a su cuerpo. Nos abrazamos... Yo le dije: '¿Un piquito?', y ella me dijo: 'Vale'» (*El País* 2023). The @LolaLaMonyos sketch, however, exposes a clear disconnect between the former president's words and actions, and the wider interpretation of them. The mismatch of voice (Rubiales's) and bodies in the spoof reenactment not only reveals how utterly nonsensical the play-by-play is, but also highlights the voicelessness of women (Gutiérrez 2023) and the double standard of expectations of gendered bodies. By representing the account in such a way, @LolaLaMonyos chimed in on the energetic public debate regarding structural sexism in sports, sexual consent, and discrimination against minoritized people in the professional sphere that has reverberated around the world (#Seacabó).

Mimicry in @LolaLaMonyos is the same comic strategy that launched American comedian Sarah Cooper to fame in 2020 in a series of sketches on *TikTok* imitating Donald Trump (*CBS Sunday Morning* 2021). In «The Tape» (*Netflix Is a Joke* 2020), from Cooper's 2020 Sketch Comedy Special, she and venerated British actress Helen Mirren impersonate Donald Trump and Billy Bush's infamous hot mic *Access Hollywood* bus scandal. In a recording from 2005 that made the headlines far beyond the US, Trump boasts to an encouraging Bush, the host of the show and cousin of former American president George W. Bush: «I am automatically attracted to beautiful [women] I just start kissing them.... I don't even wait. And when you are a star, they let you do it. You can do anything, whatever you want: grab'em by the pussy. I can do anything» (*NBC News* 2016).

Notably, the content of Trump's speech acts above are quite similar to Rubiales's actions in the World Cup final since they include forced kissing and unwanted touching. Trump's message espouses communal heteromascuine bravado that is discriminatory towards women and has thus been compared to «locker-room talk» (Neuman 2017). This is underscored in Cooper's piece with the original prop and sound effect of monogrammed gym towels with which she and Mirren whip each other. A viewer of this video might experience ambivalence given the offensive nature of the ridiculed content, while also recognizing the comedians' objectives: revealing white/cis/classist/male privilege and, once again, the double standard of expectations of gendered bodies. Cooper explained the intended impact of her strategy in a guest appearance on the Australian television program *The Project*:

Sadly, when we have an older rich white guy in a suit with people nodding behind him and people calling him 'Sir', we just automatically think what he says must make sense. And suddenly, coming out of this face [Cooper's], you are listening a bit closer and you [think]: 'what is she talking about? Is she lying? She is probably lying'. I am using it to expose a lot of biases... with how people look (*Network 10 The Project* 2020).

In other words, when projected from minoritized bodies (of color-Cooper and age-Mirren), the words of Trump and Bush shout «incongruity» in a way that transcends their lip-syncing.

In a somewhat different approach, albeit one that still reflects embodiment and incongruity while now incorporating humor of superiority, we turn to Spain's sketch comedy show *El Intermedio*, featuring El Gran Wyoming and Sandra Sabatés. Its bit «Nos ha quedado muy mono» (which plays on words of monkey/cute) subverts the audience's expectations by translating the Rubiales saga into the animal kingdom (*El Intermedio* 2023b). Drawing on the conventions of the wildlife documentary genre, it purports recreating «con el rigor que se merece» the case's timeline of events, in which clips of monkeys replace human actors. With the casting of an authoritative male voice-over and primates, *El Intermedio* writers utilize humor of superiority to position themselves and the video's spectators as more evolved than Rubiales, whom the narrator deems «el ejemplo perfecto de que venimos del mono». What's more, they suggest that the former soccer head's worldview and values, as presented in his RFEF address, are rendered archaic and represent a step back in the fight for gender equality. This strategy invites us to question the common «wisdom» of patriarchy as synonymous with civilization. In line with the massive protests for Rubiales's dismissal, the video implies that we must redefine

our concept of civilized society, as one that advocates for greater equality and human rights.

Subsequently, after his resignation, Rubiales made another appearance on *El Intermedio* (Sept 11), this one performed by impressionist Raúl Pérez. In the American comedy show *Saturday Night Live* (SNL)-style cold open, the now unemployed Rubiales names himself the new host of the show (*El Intermedio* 2023a). More to our point on humor, though, are his malapropisms - such as «género fluvial» and «manstropping, transporting» rather than gender fluid and mansplaining, respectively - that recall his lecture on «false feminism» to the RFEF and reveal him as an outdated buffoon. This is again humor of superiority since the audience picks up on his mistakes, being more aware of gender inclusive language and gendered neologisms.

But similar buffoonery in SNL's case backfired (Becker 2021: 155). We refer to Alec Baldwin's impersonations of Trump before and after his election victory in 2016. Wearing a custom-made golden wig and his signature pucker, Baldwin's scathing parodies of the outsider politician brought in spectacular overnight ratings to SNL, even exceeding those obtained by Trump himself when he hosted the show in 2015 (Pallota 2017). In an ironic reversal of fortunes, however, Baldwin's initial observations of the entrepreneur-turned-politician's behavior ultimately described his own impersonation of the presidential candidate. A few months after Trump's inauguration as the 45th President of the United States, the actor said: «I really feel sorry for him [...] He will have achieved the exact opposite of what he believed he was going to achieve» (Jones 2017: 51). Yet, for some analysts (Becker 2021; Flanagan 2017), Baldwin's interventions as Trump on SNL through 2020 were counter-productive, leading the performer to eventually harbor doubts about the efficacy of his work (Jones 2017: 54). Communications researcher Amy B. Becker has argued that «Baldwin's satire has morphed into Trump's strategic communication advantage...bolstering the President's public persona» (2021: 155). Becker further explains that Baldwin inadvertently humanized Trump, a newcomer in the political arena, encouraging the audience to sympathize with his faults (156), and made him appear the victim of bullying. Both Baldwin's and Pérez's performances engage with a humor of superiority, but Rubiales does not come out humanized. Rather, this figure had already lost his job and was ridiculed.

Conclusions

At first glance, the humorous instances we have discussed seem very similar; even as if part of an international playbook. Rubiales seems to nearly copy Trump when he ostensibly holds up equality while deploring feminism with vaguely supportive evidence. Such a script of performative allyship is cleverly lampooned in the 2023 blockbuster *Barbie*, when the fictional CEO of Mattel and head of its all-male board (Will Ferrell) defends his position leading the girls' doll company: «I am the son of a mother, I am the mother of a son, I am the nephew of a woman aunt» (*Top Clips* 2023). But the outcomes for Rubiales and Trump were very different, begging the question whether the impact of humor is, at least in this case, more culturally- or context-specific than the type of humor used even in the face of universal sexist strategies.

The Rubiales tragicomedy indeed takes a page from the book, *A Comedian and an Activist Walk into a Bar* (2019). Authors Caty Borum and Lauren Feldman expound on the uses of humor we have examined here, as a means to: educate, consolidate a group, guide public discourse, disarm or lower resistance, change attitudes or promote empathy, and even inspire action (2019: 36-58).

We do not claim that the comedy we have discussed here was responsible for the firing of coach Vilda and the resignation of Rubiales, or for the striking players' meager salary increase. Likewise, we do not claim that comedy is incapable of reinforcing injustice through reliance on harmful stereotypes (we could look no further than the historical use of monkeys as a racist trope). Nor do we argue that it is always capable of affecting change. In the case of Trump's *SNL* mockery, for instance, his 2016 and 2024 election victories clearly contradict this view.

We do believe, however, that humor in the Rubiales case has guided public debate and inspired action to eradicate structural sexism, with implications that are even more sweeping and still developing. Case in point is @LolaLaMonyos's social media engagement (like Cooper's for Trump). We see their humoristic approach in today's digital public forum as more effective at initiating and sustaining the conversation around this issue than that of *El Intermedio* or *SNL*. The amateur comedians had a number of advantages. Lighter production and distribution apparatus and constraints allowed them to respond more quickly to current events. Furthermore, their work focuses on Rubiales's and Trump's messages, the true threat to gender equality, rather than optics, that is, ridiculing their looks. Because as the ironic title of Sarah Cooper's comedy special, *Everything's Fine*, affirms, laughable incongruities in action and speech show the antithesis of acceptability.

References

- ABC, The View (2018) *Trump to Piers Morgan: I wouldn't say I am a feminist*. Website. Available at: <https://abcnews.go.com/theview/video/trump-piers-morgan-feminist-52685973> [Accessed: 27-06-2024]
- BECKER, Amy B., 2021. Alec Baldwin's appearances on Saturday Night Live: tangerine wig, Twitter backlash, and the humanising of President Donald J. Trump. *Celebrity Studies*, vol.12, no.1, pp. 155-158. ISSN: 1939-2400.
- BELINCHÓN, Gregorio, MARCOS, Ana and REINA, Elena, 2024. Tres mujeres acusan al director Carlos Vermut de violencia sexual. *El País*. Website. Available at: <https://elpais.com/cultura/2024-01-26/tres-mujeres-acusan-al-director-de-cine-carlos-vermut-de-violencia-sexual.html> [Accessed: 12-06-2024]
- BORUM, Caty B. and FELDMAN, Lauren, 2019. *A Comedian and an Activist Walk Into a Bar: The Serious Role of Comedy in Social Justice*. Oakland, CA: University of California Press. ISBN: 9780520299764.
- CBS. SARAH COOPER, in her own voice. CBS Sunday Morning. 17-1-2021. Video; online. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=gPK5QzIbmBY> [Accessed: 25-06-2024]
- EL PAÍS, 2023. Rubiales no dimite como presidente de la Federación tras el beso a Jenni Hermoso. *El País*. 25-8-2023. Video; online. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=wiVfnf1NBGU> [Accessed: 13-07-2024]
- EUROPEAN PARLIAMENT, 2024. Parliament approves first ever EU rules on combating violence against women [Press release]. 24 April. Available at: <https://www.europarl.europa.eu/news/en/press-room/20240419IPR20588/parliament-approves-first-ever-eu-rules-on-combating-violence-against-women> [Accessed: 15-06-2024]
- FLANAGAN, Caitlin, 2017. How late-night comedy alienated conservatives, made liberals smug, and fuelled the rise of Trump. *The Atlantic* (May), 58-61. Available at: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2017/05/how-late-night-comedy-alienated-conservatives-made-liberals-smug-and-fueled-the-rise-of-trump/521472/> [Accessed: 16-06-2024]
- GÓMEZ, Esther, 2023. La madre de Luis Rubiales, en huelga de hambre para defender a su hijo. *El Mundo*. Website. Available at: <https://www.elmundo.es/deportes/futbol/2023/08/29/64edcb66e85ece9f188b4593.html> [Accessed: 17-06-2024]
- JONES, Chris, 2017. Alec Baldwin gets under Trump's skin: comedy and tragedy in an age of political chaos. *The Atlantic* (May), 46-58. ISSN : 2151-9463.

- EL INTERMEDIO, 2023a. De este sillón no me muevo. *La Sexta*. Website. Available at: https://www.lasexta.com/programas/el-intermedio/rubiales-intenta-usurpar-puesto-wyoming-frente-intermedio-este-sillon-muevo_2023091164ff764683dfa5000194b50b.html [Accessed: 28-06-2024]
- , 2023b. Nos ha quedado muy mono. *La Sexta*. Website. Available at: https://www.lasexta.com/programas/el-intermedio/video-intermedio-minuto-que-resume-rigor-caso-rubiales-nos-quedado-muy-mono_2023090464f640eb9598e30001aac400.html [Accessed: 27-06-2024]
- EL OBJETIVO, 2023. Rubiales se reafirma en su crítica al ‘falso feminismo’: ‘defiendo el igualitarismo, son conceptos diferentes’. *La Sexta*. Website. Available at: https://www.lasexta.com/programas/el-objetivo/rubiales-reafirma-critica-falso-feminismo-defiendo-igualitarismo-son-conceptos-diferentes_20240404660dd20717c56e00014548e5.html [Accessed: 27-06-2024]
- MARCA, REDACCIÓN, 2023. La denuncia de Vero Boquete: ‘«Todas las que hemos estado allí hemos vivido situaciones desagradables’. *Marca*. Website. Available at: <https://www.marca.com/futbol/2023/08/28/64ec93be46163fbbb88b45c6.html> [Accessed: 15-06-2024]
- MARTÍNEZ, Ricardo, 2023. Propuesta de Rubiales para la mascota del Mundial de Fútbol de 2030. [cartoon]. *El Mundo*. Website. Available at: <https://www.elmundo.es/opinion/2023/08/25/64e8dbcb21efa0aa5f8b4598.html> [Accessed: 17-06-2024]
- MONTAÑO, Pablo, 2023. Entrevista de Piers Morgan a Luis Rubiales tras su dimisión, hoy en directo online. *AS*. Website. Available at: https://as.com/futbol/mas_futbol/entrevista-de-piers-morgan-a-luis-rubiales-tras-su-dimision-n/ [Accessed: 17-06-2024]
- NBC, 2016. Donald Trump makes lewd remarks about women on video. *NBC News*. Video; online. 7-10-2016. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=fYqKx1GuZGg> [Accessed: 27-06-2024]
- NETFLIX IS A JOKE, 2020. The Tape. Sarah Cooper: Everything’s fine. Video; online. 30-10-2020. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=QRu-QUeqoMs> [Accessed: 25-06-2024]
- NETWORK 10 THE PROJECT, 2020. Sarah Cooper’s hilarious Donald Trump lip-synching imitations. Video; online. 23-06-2020. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=Nvxj5gWah_E [Accessed: 27-06-2024]
- NEUMAN, Scott, 2017. Billy Bush: ‘Of course’ it’s Trump’s voice on ‘Access Hollywood’ tape. *NPR*. Website. Available at: <https://www.npr.org/sections/thetwo-way/2017/12/04/568255700/billy-bush-of-course-its-trumps-voice-on-access-hollywood-tape> [Accessed: 25-06-2024]

- PALLOTA, Frank, 2017. Baldwin gets 'SNL' its biggest ratings in six years, outdraws Trump's host stint. CNN. Website. Available at: <https://money.cnn.com/2017/02/12/media/saturday-night-live-ratings-alec-baldwin-donald-trump/index.htm> [Accessed: 28-06-2024]
- PUTELLAS, Alexia, 2023. [X: @alexiaputellas]. Available at <https://x.com/alexiaputellas/status/1695052143978295707> [Accessed: 15-06-2024].
- PIERS MORGAN UNCENSORED, 2023. Luis Rubiales Sensationally Resigns in Interview with Piers Morgan. Video; online. 10-09-2023. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=r97T4PIc06c> [Accessed: 17-06-2024]
- QUIXANO, Jordi, 2023. Las futbolistas desconvocan la huelga y el balón rodará en la Liga F. *El País*. Website. Available at: <https://elpais.com/deportes/futbol/2023-09-13/las-futbolistas-desconvocan-la-huelga-y-el-balon-rodara-en-la-liga-f.html> [Accessed: 15-06-2024]
- RAPPOPORT, Leon, 2005. *Punchlines: The Case For Racial, Ethnic, and Gender Humor*. Westport, CT: Praeger. ISBN: 9780275987640.
- RELMAN, Eliza, HAROUN, Azmi, 2020. The 25 women who have accused Trump of sexual misconduct. *Business Insider*. Website. Available at: <https://web.archive.org/web/20200514091705/https://www.businessinsider.com/women-accused-trump-sexual-misconduct-list-2017-12> [Accessed: 25-06-2024]
- RONALD, Issy, GOILLANDEAU, Martin, GOODMAN, Al, and DOTSON, Kevin, 2023. Soccer world rallies behind Jenny Hermoso to leave Luis Rubiales increasingly isolated. CNN. Website. Available at: <https://edition.cnn.com/2023/08/27/football/luis-rubiales-jenni-hermoso-reaction-spt-intl/index.html> [Accessed: 15-06-2024]
- S.T., 2023. Los Simpson ya lo predijeron: el hilo de twitter que compara a Homer Simpson con Rubiales». *El Confidencial*. Website. Available at: https://www.elconfidencial.com/television/programas-tv/2023-08-24/hilo-twitter-homer-simpson-predicen-rubiales_3723449/ [Accessed: 17-06-2024]
- SALADO, Javi, 2023. El hundimiento de Rubiales. [cartoon]. *El Día de Soria*. Website. Available at: <https://www.eldiasoria.es/noticia/z6112a909-06c6-425e-d182d5b-65c24b045/202308/el-hundimiento-de-rubiales> [Accessed: 17-06-2024]
- SERRANO, Tomás, 2023. Rubiales como Trump» [Cartoon]. *El Español*. Website. Available at: https://www.elespanol.com/opinion/vinetas/20230826/rubiales-trump/789611033_19.html [Accessed: 25-06-2024]
- SPIERS, Elisabeth, 2023. Beware the men who double down. *The New York Times*. Website. Available at: <https://www.nytimes.com/2023/09/09/opinion/trump-rubiales-misogyny.html> [Accessed: 25-06-2024]

- TOP CLIPS, 2023. *Barbie escapes Mattel headquarters*. Video; online. 15-09-2023. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=P5FBMTEVbVo> [Accessed: 29-06-2024]
- WRACK, Suzanne, 2023. Piers Morgan's weak line of questioning allowed Rubiales to appear reasonable. *The Guardian*. Website. Available at: <https://www.theguardian.com/football/2023/sep/12/piers-morgans-weak-line-of-questioning-allowed-rubiales-to-appear-reasonable> [Accessed: 17-06-2024]
- 20MINUTOS, REDACCIÓN, 2023. Los mejores memes de la huelga de hambre de la madre de Luis Rubiales. *20minutos*. Website. Available at: <https://www.20minutos.es/gonzoo/noticia/5167603/0/los-mejores-memes-huelga-hambre-madre-luis-rubiales/> [Accessed: 17-06-2024]

Evitar «o que se di». Entre a sátira e a ironía, unha aproximación pragmática aos usos da retranca como exercicio de resistencia

ENRIQUE LATORRE RUIZ

Universidade de Santiago de Compostela

Introdución

Neste traballo preséntanse algunhas ideas preliminares do que é unha análise pragmática da retranca, tomando como caso de estudo un texto-artefacto producido polos activismos da disidencia sexual e de xénero en Galicia. Este asunto, entrelázase con aspectos complexos como é o recoñecemento deste tropo retórico sinalado en ocasións como unha marca da galegitude, é dicir, como unha característica máis ou menos identificable dun certo ethos galego (Fernández de la Vega 1963; Baliñas 1984; Gondar Portasany 1995). Pero tamén co seu uso como ferramenta política en contextos nos que dicir o que se di, pode ter un alto custo. Esta aproximación analítica á retranca pon de manifesto que o seu uso como estratexia defensiva ou autodefensiva, non é un feito casual aplicable só a uns determinados casos, senón que forma parte inescusábel de calquera intento de definición.

Sumámonos deste xeito, a aqueles autores (Siro 1999; Caballero 2022) que máis alá de caracterizar a retranca como unha forma de humorismo dificilmente distinguible doutros laconismos, identifican no seu uso un certo ingrediente extra que interpretamos como unha ferramenta argumentativa dependente de contextos pragmáticos, ou mellor, pragmadialécticos. É dicir, na que os procesos de significación son dependentes da relación entre a lingua, os usos dos falantes e as distintas situacións ou contextos lingüísticos nos que se produce a comunicación.

O punto de partida desta análise é a consideración da retranca como unha estratexia comunicativa na que o significado se constrúe a través de actos de fala indirectos tales como a ironía ou o dobre sentido (Piccardi 2004). Estes actos permiten comunicar significados adicionais máis aló da literalidade, isto é, máis aló

do significado particular das palabras explicitamente empregadas. Este enfoque permite identificar dous aspectos cruciais. En primeiro lugar (i), trátase de intercambios que demostran unha gran sensibilidade ao contexto e, en segundo lugar (ii), requiren un receptor adestrado nos usos e costumes propios da comunidade na que se empregan.

O interese por este asunto e a proposta desta análise, que se serve de exemplos derivados do arquivo queer, xurdiu de maneira fortuíta, mais non se trata dunha conxunción trivial. Dende o ano 2019, o Consello da Cultura Galega (CCG) está a desenvolver un extenso traballo de documentación, investigación e posta ao dispor pública do chamado coloquialmente Arquivo feminista e Queer a través do Centro de Documentación en Igualdade e Feminismos (CDIF) Ademais, a investigación sobre a memoria da disidencia sexual e de xénero está a vivir un momento crucial en Galiza con novas contribucións como os libros de Daniela Ferrández (2022) ou Eva Mejuto (2022). Estas publicacións buscan encher unha lagoa de ignorancia e permítennos contrastar algunhas hipóteses sobre a falta de recoñecemento dos movementos sociais e políticos LGBTIQ+ galegos nos relatos oficiais do Reino de España.

É relevante mencionar que o proceso de recollida e documentación dos fondos do CDIF é complexo e lento. Con todo, este proceso puxo de manifesto dous feitos diferenciais que aquí se presentarán prudentemente como dúas hipóteses dependentes:

- O movemento pola liberación das disidencias sexuais e de xénero en Galicia non pode entenderse como a irrupción dun novo suxeito político, senón que é inseparable da xenealoxía dos movementos feministas galegos e está atravesado polas cuestións nacionais e de clase. Isto ten implicacións sobre os contidos particulares das denuncias e as demandas activistas (Garrido López e Ferrández Pérez 2023).
- As estratexias de resistencia á violencia e de militancia política destes movementos de persoas non-cisheterosexuais mostran características particulares propias. Entre as características destacadas, segundo se reflexa nos fondos recompilados non CDIF, está o uso do humor. Este recurso crea un universo propio marcado por xiros de significado, tropos e lachonismos no que sobresaí unha forma particular de retransa.

Neste sentido, a análise da retransa nos textos-artefacto producidos polos activismos da disidencia sexual e de xénero en Galicia non só proporciona unha oportunidade para aprofundar no noso (re)coñecemento das estratexias comunicativas

e de resistencia destes movementos no país, senón que tamén ofrece unha perspectiva enriquecedora sobre o uso da retranca como ferramenta política e instrumento de axitación social. Este enfoque pragmático, sensible ao contexto e dependente das leas xa pasadas, subliña a complexidade e riqueza destas prácticas discursivas na súa interacción con aspectos da identidade galega e da loita polos dereitos das persoas non-cisheterosexuais (Marey 2023).

Os estudos sobre humor e retranca -aínda que a retranca non sempre ten que ser humorística- teñen unha longa tradición en Galiza. Un fito importante nesta liña de investigación constitúeno os números monográficos sobre a cultura galega publicados por Galaxia en 1951 e as dificultades atopadas por Ramón Piñeiro, responsable da colección, para alcanzar un consenso sobre o humor. Esta situación e a necesidade de atopar algún punto de partida para a reflexión, levou a Piñeiro a propoñer a Celestino Fernández de la Vega a escritura do seu premiado ensaio *O secreto do Humor* en 1963. Maila todos os esforzos, esta ausencia de soporte na indagación teórica sobre o humor persiste ata hoxe, e podemos considerar que o núcleo da disputa pode, *mutatis mutandi*, trasladarse á retranca dada a consideración desta última como a forma xenuína do humor galego.

De xeito simplista e seguindo a proposta de Felix Caballero (2022), existen dúas posicións enfrontadas sobre a retranca:

A primeira, defínea como a «habilidade para falar con segundas intencións, especialmente cando se busca producir unha graza intencionada no que se di» (RAG 2024). Trataríase, así, dunha ironía sutil, escéptica e burlona que o galego emprega para dicir indirectamente cousas que non convén dicir ás claras (Caballero 2022: 16). Con todo, esta definición enfronta dúas dificultades: non todos os exemplos de retranca buscan unha graza intencionada e baixo esta caracterización é difícil distinguila do sarcasmo propio do humor inglés ou da guasa mesetaria (Rutherford 2007).

A segunda posición sostén que a retranca non se relaciona tanto coas segundas intencións como coa cautela e a reserva, converténdoa nun tropo defensivo. Sería así unha brincadeira intelectual que permite saír airoso dunha situación conflictiva sen aclarar o que realmente se pensa e o máis importante, sen tomar parte ou comprometerse (Siro 1999, Gondar Portasany 1995; Caballero 2022).

Malia as evidentes diferenzas, o que ambas posicións comparten é a referencia ás segundas intencións, suxerindo que a retranca implica dicir o que non se di ou evitar o que se di, pero cunha particularidade: é un exercicio de resistencia e protección no que, mediante a astucia, evidéncianse discretamente as presuncións e premisas contrabandeadas polo interlocutor. Esta perspectiva fai supoñer que o

uso da retransa pode, en ocasións, ocultar a presentación dun argumento onde a relación de consecuencia entre proposicións establécese non por implicación lóxica entre premisas e conclusión, senón por medio de implicaturas pragmáticas.

A problematización do que se di fronte ao que non se di ou a evitación do dito, xunto coa consideración da retransa como a reconstrución dun argumento mediante implicaturas pragmáticas, expón algúns interrogantes sobre a distinción entre semántica e pragmática. Así podemos preguntarnos, onde remata a semántica e comeza a pragmática? Tradicionalmente, a resposta a esta pregunta foi, non sen certa ironía, que a pragmática comeza onde remata a semántica, reflectindo así a división que Paul Grice (1989, 1991) realiza do significado dun falante en dúas partes: o que se di e o que se implica.

Nesta distinción, o dito precede ao implicado e funciona como parte central das probas para pescudar que pode implicar o falante ao proferir un enunciado S. Estas dúas formas de extraer o significado non se mesturan: o dito baséase en regras gramaticais ascendentes, mentres que o implicado fundaméntase nun razoamento común descendente (Papa-Wyatt 2018). Con todo, o caso da retransa non se axusta a esta distinción, xa que deixamos cousas sen dicir e é necesaria a referencia contextual aos usos pragmáticos para determinar ou completar o que falta. Presentado deste xeito, as dificultades para determinar o significado poden reducirse ao problema do «que se di» coa retransa.

A caracterización da retransa como forma de falar indirecta supón unha oportunidade de indagación a través da súa comparación coa ironía. Existen tres posicións maioritarias na investigación sobre a ironía:

A primeira toma orixe nas investigacións de Grice, quen sostén que a ironía debe entenderse como unha violación intencional do principio de cooperación lingüística expresado a través das súas máximas conversacionais (1967). O falante irónico fai coma se dixese algo, e infire por medio dunha implicatura o seu contraditorio ou algo que implica o seu contraditorio, desprezando explicitamente a máxima de calidade: non digas nada que creas que é falso (1975). Deste xeito, o falante irónico non di, senón que fai coma se dixese, e o oínte recoñece esta operación e infire o verdadeiro significado a partir do contexto e do coñecemento compartido.

A segunda posición é a defendida por Dan Sperber e Deirdre Wilson na súa teoría da relevancia (1981, 2004), onde definen a ironía como unha mención ecoica, de modo que non se trata simplemente dunha contradición directa entre o que se di e o que se quere significar, senón que se basea na evocación ou referencia a unha proposición previamente expresada, que o falante destaca mediante o uso da ironía. O falante irónico, fai unha mención ecoica dando conta de dous aspectos:

(i) mención: o falante menciona ou se fai eco dunha proposición anteriormente expresada nunha determinada situación ou contexto compartido de xeito explícito ou implícito, en lugar de empregala, e o fai de tal maneira que simultaneamente (ii) comunica o seu rexeitamento ou desaprobación por ridiculamente falsa. Neste sentido, a clave da comunicación irónica radica para Sperber e Wilson na relevancia da situación lingüística. Dito doutro modo, a ironía é efectiva cando o oínte capta que o falante estase facendo eco dunha proposición ao simultaneamente criticala.

A última alternativa é a de Herbert H. Clark e Richard J. Gerrig (1984, 1996), quen sosteñen que cando alguén usa a ironía, está a finxir asumindo unha actitude que non comparte, sendo así tarefa do oínte recoñecer este finximento e entender o significado oculto detrás das palabras. Deste xeito, o falante irónico fai coma se pretendese dicir. Este acto supón que o falante finxe, pero finxir non é mentir. Este finximento será entendido como unha actuación ou un representación similar ao traballo actoral: disimular, facer crer etc.

A análise destas tres teorías sobre a ironía resulta útil como aproximación preliminar á retransmisión dado que o seu significado depende tamén da capacidade dos falantes para comunicar significados opostos aos literais, xogar coas expectativas compartidas e realizar actos de finximento. Da teoría griceana resulta relevante o xogo en relación ás expectativas de verdade e sinceridade no intercambio conversacional. A noción de mención ecoica de Sperber e Wilson destaca a importancia da relación entre o dito e o contexto, así como o papel activo do oínte na interpretación da actitude do falante. Por último, a perspectiva de Clark e Gerrig sobre a performatividade do acto irónico pon o foco na produción de novos significado a partir da capacidade do oínte para identificar o finximento intencionado.

A teoría de Grice axuda a entender como os usos da retransmisión permiten comunicar desaprobación ou crítica mediante violacións calculadas da verdade literal. A mención ecoica de Sperber e Wilson permítenos mostrar como a retransmisión frecuentemente alude de maneira indirecta a normas sociais ou crenzas culturais, evocando presuposicións, normas non explícitas ou premisas implícitas que merecen ser tratadas con cautela. Finalmente, o enfoque de Clark e Gerrig sobre o finximento axústase á natureza da retransmisión, onde o expresado nun ton serio pode ser unha representación irónica dunha actitude oposta.

Ademais, é importante considerar a perspectiva crítica de Kepa Korta e John Perry (2006a, 2006b, 2007), que nos advirte contra a confusión entre os actos de fala e os actos locutivos. Segundo eles, cando un falante emite un enunciado, este posúe distintos niveis de contido, distinguindo así entre:

- Contido semántico mínimo: resultado da pronuncia dun enunciado e o significado convencional da frase utilizada.
- Contidos reflexivos: que se refiren ao propio enunciado, con condicións de verdade relativas ao mesmo.
- Contido locucionario: coñecido como «contido do enunciado», «contido referencial», «contenidoC» ou «contido oficial». Segundo Perry (2001), refírese ao contido obtido tras desambiguar e fixar as referencias.

Ao comprender un enunciado, todos estes niveis están ao dispor do oínte de forma simultánea. Por tanto, a diferenza do que adoitan sosteñer lingüistas e filósofos, non podemos tratar o contido dun enunciado ou as súas condicións de verdade como entidades illadas. Neste senso, a distinción entre o dito e o implicado non é aplicable, xa que ambos se (re)producen mutuamente e de maneira unitaria. Eliminar a distinción entre o dito e o implicado e consideralos como unha unidade é unha postura que reconece a complexidade inherente aos actos comunicativos. O dito e o implicado prodúcense na interacción, onde un e outro están inextricablemente vinculados. O significado completo emerxe da interacción entre ámbolos dous. Esta perspectiva permite unha comprensión máis completa da comunicación, evitando simplificacións e reflectindo como os falantes realmente interpretan e producen significados en tempo real. É por tanto, máis acorde coa forma na que as persoas experimentan e comprenden a linguaxe en situacións cotiás. Nunha conversación, os oíntes non procesan o dito e logo o implicado como dúas etapas separadas; máis ben, a interpretación dun enunciado ocorre de maneira simultánea, influenciada polo contexto, as intencións percibidas e as normas sociais. Ao aceptar que o dito e o implicado entrelázanse para crear o significado completo, reconécese que a comunicación é un proceso dinámico e contextual, onde as fronteiras entre os elementos explícitos e implícitos do discurso son difusas e permeables. Isto proporciona unha visión máis realista e precisa da linguaxe e do seu uso nos intercambios lingüísticos e argumentativos.

O texto aquí reproducido foi incorporado ao Centro de Documentación e Investigación Feminista (CDIF) grazas a unha doazón realizada por un activista de Vigo. Lamentablemente, non se dispón de información acerca da súa procedencia. O documento carece de firma, lugar de publicación e calquera afiliación a grupos políticos, movementos activistas ou asociacións. Ademais, non presenta características editoriais destacables; o papel utilizado é estándar e a tipografía empregada non posúe elementos distintivos. Estes factores suxiren que a ausencia de datos identificativos é intencional, indicando que se trata dunha produción

anónima deliberada, deseñada para ser distribuída de maneira discreta como material propagandístico. Este documento parece estar concibido como un medio de acción masiva.

¿ Teñen dereito a contraer matrimonio ... ?

Estou completamente a favor de permitir o matrimonio entre católicos.

Paréceme unha inxusticia e un erro tratar de impedirlo. O catolicismo non é unha enfermidade. Os católicos, a pesares de que a moitos non lles gosten ou lles parezan extraños son persoas normais e deben posuir os mesmos dereitos que os demais, como si foran, por exemplo, informáticos ou homosexuais.

Son consciente de que moitos comportamentos e rasgos de carácter das persoas católicas, como a súa actitude casi enfermiza hacia o sexo, poden parecerse extraños ós demais. Sei que incluso, ás veces, poderían esgrimirse argumentos de saubridade pública, como o seu perigoso e deliberado rexeitamento ós preservativos. Sei tamén que moitos dos seus costumes, como a exhibición pública de imaxes de torturados, poden desacougar a algúns.

Pero esto, ademais de ser máis unha imaxe mediática que unha realidade, non é razón para impedirles o exercicio do matrimonio.

Algúns poderían argumentar que un matrimonio entre católicos non é un matrimonio real, porque para eles é un ritual e un precepto relixioso ante o seu Deus, en lugar dunha unión entre dúas persoas. Tamén, dado que os filias forado matrimonio están gravemente condeados pola Igrexa, algúns poderían considerar que permitir que os católicos casen incrementará o número de matrimonios polo «qué dirán» ou pola simple búsqueda de sexo (prohibido pola súa relixión fora do matrimonio), incrementando con eso a violencia no fogar e as familias desestructuradas. Mais hai que lembrar que esto non é algo que suceda só nas familias católicas e que, dado que non podemos meternos na cabeza dos demais, non debemos xulgar as súas motivacións.

Por outro lado, ó dicir que iso non é matrimonio entre católicos e que debería ser chamado de outra forma, non é máis que unha forma un tanto ruín de desviar o debate a cuestións semánticas que non veñen ó caso. Aínda que sexa entre católicos, un matrimonio é un matrimonio, e unha familia é unha familia.

E con ista alusión á familia paso a outro tema candente do que a miña opinión, espero, non resulte demasiado radical: Tamén estou a favor de permitir que os católicos adopten fillos ¡!

Algúns vanse escandalizar ante unha afirmación <leste tipo. É probable que algún responda con exclamacións do tipo de :»¿Católicos adoptando fillos?»«!Eses nenos poderían facerse católicos!».

Vexo ese tipo de críticas e respondo: Si ben é certo que os fillos de católicos teñen moita maior probabilidade de converterse tamén en católicos (ó contrario que, por exemplo, ocorre na informática ou na homosexualidade), xa argumentei antes que os católicos son persoas como os demais.

Pese ás opinións dalgúns e ós indicios, non hai probas evidentes de que uns pais católicos estén peor preparados para educar a un fillo, nin de que o ambiente relixiosamente sesgado dun fogar católico sexa unha influencia negativa para o neno. Ademais os tribunais de adopción xulgan cada caso individualmente, e, é precisamente a súa obrigazón determinar a idoneidade dos pais.

En definitiva, e pese ás opinións dalgúns sectores, creo que debería permitirselle tamén ós católicos tanto o matrimonio com a adopción.

Exactamente igual que ós informáticos e ós homosexuais.

Polos documentos cos que foi entregado e o tema, pódese inferir que está relacionado coas campañas pola legalización do matrimonio igualitario. Adicionalmente, debe interpretarse dentro do contexto dunha xenealoxía feminista galega, que se reflicte no texto a través de referencias a campañas e manifestacións anticlericais. Estas foron herdadas polos movementos queer, exemplificados por campañas como a de apostasía colectiva levada a cabo por Maribolheras Precarias na Coruña en 2008 baixo o lema «a igrexa mata, apostata».

En canto ao contido, presenta unha estratexia retórica especialmente interesante ao abordar os argumentos conservadores empregados para opoñerse ao matrimonio igualitario. A técnica argumentativa consiste en reproducir estes argumentos, pero cunha inversión significativa na súa enunciación. Tradicionalmente, o discurso conservador describiu ás persoas homosexuais con termos negativos, acusándoas de estar obsesionadas co sexo, vivir de maneira contraria á natureza e de exercer unha influencia negativa sobre os menores. Estes enunciados non só foron unha constante nas retóricas anti-LGBTQ+, senón que tamén serviron para xustificar políticas e actitudes discriminatorias. A volantina subverte esta narrativa mediante unha reestruturación dos termos do debate. En lugar de aceptar pasivamente as acusacións adopta a mesma estrutura lóxica dos argumentos conservadores e aplícaa aos grupos que orixinalmente os esgrimiron. Neste caso, sinálase aos católicos como os verdadeiramente obsesionados co sexo, eles viven en contra da natureza e poden ser culpables de perverter aos menores. Este investimento de roles non só busca denunciar a hipocrisía de certos discursos relixiosos e conservadores, senón que tamén procura dismantelar as bases morais e éticas sobre as que se sustentan estas acusacións. Busca por tanto, poñer en evidencia as presuposicións e as premisas contrabandeadas revelando a súa irracionalidade. Este recurso

retórico é dobremente eficaz. Por unha banda, pon en evidencia a falta de lóxica e a arbitrariedade nas acusacións dirixidas cara ás persoas non-cisheterosexuais. Ao aplicar os mesmos argumentos en sentido inverso, destácase como estas afirmacións poden ser igual de absurdas e infundadas cando se dirixen a outros colectivos. Doutra banda, esta estratexia tamén resalta a construción social das nocións de «natureza» e «moralidade,» cuestionando quen ten a autoridade para definir que comportamentos son naturais ou morais.

Xa por último, esta táctica discursiva pode considerarse como unha forma de resistencia e de reapropiación do discurso, unha maneira de dar a volta ás ferramentas opresivas da linguaxe en contra de quen as utiliza. A volantina, ao expoñer estas ideas, non só serve como un medio de propaganda, senón tamén como un exercicio reflexivo que convida ó lector a cuestionar os prexuízos predominantes.

Para concluír esta análise, é pertinente reflexionar sobre varias cuestións que o contido expón tanto de forma explícita como implícita. Unha das primeiras preguntas que podemos facernos é se esta produción ten un obxectivo humorístico como a súa intención principal, ou se podemos adxudicarlle unha finalidade distinta. A presenza de elementos absurdos e esaxerados, como as comparacións e oposicións significativas, suxire un uso do humor e a sátira. Con todo, este recurso non necesariamente implica que o artefacto deba ser interpretado unicamente como unha obra humorística. O humor, como se evidencia aquí, pode ser unha ferramenta poderosa para a crítica social destinada a cuestionar e desafiar estruturas de poder e prexuízos culturais.

Outra pregunta crucial é se o texto di o que parece dicir ou se se trata dun acto de fala indirecto. Neste caso, o texto podería utilizar o investimento dos argumentos conservadores como unha maneira de subliñar a irracionalidade e a inxustiza de tales posturas. Desta maneira, o texto estaría «contrabandeando» un argumento máis sutil e crítico: que os prexuízos e as acusacións lanzadas contra as persoas homosexuais carecen de fundamento lóxico e son meramente ferramentas de opresión.

Outro aspecto relevante é a súa apelación ao absurdo mediante oposicións significativas, como a comparación entre católicos e informáticos. Este tipo de oposicións, aínda que poidan parecer disparatadas, serven para destacar a arbitrariedade das categorizacións e os estigmas sociais. Ao investir os termos dos argumentos, o texto efectúa unha substitución *salva veritate*, mantendo a verdade do argumento orixinal, pero cambiando os seus termos particulares. Desta forma, a crítica rediríxese cara aqueles que a enunciaron, revelando a fragilidade das súas posicións. Ademais, emprégase unha estratexia retórica que tanto Gondar

Portasany (1995) como Felix Caballero (2022) identifican como claramente retranqueira e é aquela referida á adopción do relativismo. Esta estratexia rexeita as oposicións binarias e apóiase na equivalencia entre extremos para cuestionar a validez destes esquemas dualistas. Neste contexto, o texto non presenta a oposición entre católicos e homosexuais como unha dicotomía excluínte, senón como posicións equivalentes. Esta equivalencia busca desafiar a lóxica de exclusión e conflito inherente á narrativa conservadora, suxerindo que os problemas non deben ser entendidos de maneira excluínte senón complementaria. O texto parece avogar por unha forma de pensar que transcende as divisións binarias e fomenta unha comprensión máis inclusiva e matizada das diferenzas.

Bibliografía

- BALIÑAS, Carlos, 1984. Eso da risa, a broma e mais o humor. En: *1º seminario galego do humor*, pp. 13-21. Sada: Edicións do Castro. ISBN 8474922089.
- CABALLERO, Felix, 2022. *A retranca: un intento de clarificación*. Vigo: Editorial Galaxia.
- FERNÁNDEZ DE LA VEGA, Celestino, 1963. *O Segredo do humor*. A Coruña: Editorial Nova.
- GARRIDO LÓPEZ, Xandre e FERRÁNDEZ PÉREZ, Daniela, 2023. *Aturuxos de liberdade: historia do movemento LGBTI+ organizado na Galiza*. Santiago de Compostela: Fundación Galiza Sempre.
- GONDAR PORTASANY, Marcial, 1995. *Crítica da razón galega. Entre o nós mesmos e o nosoutros*. Vigo: A nosa Terra. ISBN 8489138095.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Manuel (Dir). *Diccionario da Real Academia Galega*. A Coruña: Real Academia Galega. En liña. Dispoñible en: <https://academia.gal/diccionario>. [Consulta: 30-07-2024]
- GRICE, H. Paul, 1989. *Studies in the Way of Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press. ISBN 0674852710.
- _____, 1991. Las intenciones y el significado del hablante. En: VALDES VILLANUEVA, M. Luis, ed. *La Búsqueda del significado*, pp. 491-519. Madrid: Tecnos. ISBN 8430943455.
- _____, 1975. Lógica y conversación. En: VALDES VILLANUEVA, M. Luis, ed. *La Búsqueda del significado*, pp. 520-538. Madrid: Tecnos. ISBN 8430943455.
- HERBERT H., Clark, 1996. *Using Language*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0521567459.
- HERBERT H., CLARK & GERRIG J., Richard, 1984. On the Pretense Theory of Irony. *Journal of Experimental Psychology: General*, vol.113, no.1, pp. 121-126. ISSN 0096-3445.

- KORTA, Kepa & PERRY, John, 2006a. Three demonstrations and a funeral. *Mind and Language*. Vol.21, no.2, pp. 166-186. ISSN 0268-1064.
- _____, 2006b. Varieties of Minimalist Semantics. *Philosophy and phenomenological research*. Vol.LXXIII, no.2, pp. 451-459. ISSN 00318205.
- _____, 2007. How to Say Things with Words. En: TSOHATZIDIS, Savas L., ed. John Searle's Philosophy of Language: Force, Meaning, and Thought, pp. 169-189. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0521866278.
- PERRY, John, 2001. *Reference and Flexivity*. Standford: CSLI. ISBN 9400935528.
- PICCARDI, Alice, 2004. A retranca como acto lingüístico. En *Cadernos de lingua*, no.26, pp. 99-108. ISSN 1130-5924.
- POPA-WYATT, Mihaela, 2018. Embedding irony and the semantics/pragmatics distinction. *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy*. Vol.62, no.2, pp. 674-699. ISSN 1502-3923.
- RUTHERFORD, John, 2007. O humorismo da periferia e a comicidade do centro: a retranca e a guasa. En: LIÑEIRA, María e VILAVEDRA, Dolores, ed. *John Rutherford, Mar por medio*, pp. 19-27. Trasalba: Fundación Otero Pedrayo. ISBN 8461176189.
- SIRO, 1999. Humor e identidade en Galicia. En: GONDAR PORTSANY, Marcial, ed. *Galicia fai 2000 anos. O feito diferencial galego III*, vol.2, pp. 37-49. Santiago: Museo do Pobo Galego. ISBN 8488908059.
- SPERBER, Dan & WILSON, Deirdre. 1981. Irony and the use-mention distinction, pp. 295-318. En: COLE, Peter, ed. *Radical Pragmatics*. New York: Academic Press. ISBN 9780121796600.
- _____, 2006. Relevance theory. En: HORN, Laurence e WARD, Gregory, ed. *The Handbook of Pragmatics*, pp. 606-632. New Jersey: Wiley- Blackwell. ISBN 063122548X.

Humor en el margen: aproximándonos a una filosofía cyborg

VERÓNICA RODRÍGUEZ MARTÍNEZ y LUCÍA OCA VÁZQUEZ

Universidade de Santiago de Compostela

En este texto pretendemos reflexionar, filosófica y no filosóficamente, acerca del discurso, del modo que tenemos de pensarnos en el mundo, de sus exclusiones intrínsecas y de las posibilidades de abrir brechas en él para el humor y para la lucha.

1. Aguafiestas, exclusiones y risas

En el discurso occidental, la frontera entre lo que (y quien) forma parte de la buena filosofía (o de la buena ciencia, o de la buena política) y lo que cae fuera de ella es sólida. Esto lo sabemos nosotras por experiencia corporal antes que por razonamiento, pues, por darle voz a nuestra posición o simplemente por ser el punto de vista que somos, hemos vivido esta expulsión; hemos pasado por asignaturas, charlas, debates, sin abrir la boca un solo día por el sentimiento de que no nos pertenece de la misma manera a nosotras y a nuestros compañeros lo que allí se dice, a pesar de la universalidad que allí se predica. Esta exclusión a la que nos vimos arrojadas nos llevó a una situación de sospecha: ¿qué hay detrás de todo esto? ¿qué hay detrás de la racionalidad/objetividad/lógica/abstracción/fundamento/seriedad...? Y, de aquellas sospechas, estas reflexiones.

Ya desde Aristóteles (2022), el discurso (filosófico, científico, político) occidental es racional o razón-céntrico por antonomasia, al igual que el sujeto que construye dicho discurso. En él caben argumentos lógicamente válidos que forman sistemas que se derivan de fundamentos primeros, racionales, universales, omnibarcantes, que versan sobre el yo absoluto, el dios absoluto, el absoluto absoluto. En consecuencia, por negación, el discurso filosófico occidental no es emocional. No cabe en él otro modo de discursar que no sea el argumentativo; caben ensayos, no quejas, no monólogos. También por negación, el discurso occidental es desencarnado, habla en leyes universales y considera a cada individuo igualmente como un

«otro generalizado» (Benhabib 1990); es decir, lo entiende solo desde su concepto universal, desde su abstracción formada por aquellas características humanas que se han considerado moralmente relevantes: la autonomía y la racionalidad. Todos los individuos tenidos en cuenta en este discurso son EL HOMBRE™. El hombre es un ser que se define y diferencia por su razón y su mente, condenado a estar en un cuerpo del que trágicamente lucha por liberarse para ascender al bien, al yo, al absoluto, a Dios. Aquí, supuestamente, formalmente, según gran parte de la tradición, estamos todas. Pero dicha abstracción, como señalaron numerosas autoras a lo largo de la historia de la teoría feminista, desde Donna Haraway (1995) hasta Alison Jaggar (2014), es en realidad una máscara que oculta una posición: la del hombre blanco heterosexual occidental. El sujeto y el discurso de la filosofía occidental son, así, en resumen, masculinos. A través de dicotomías en las que un polo, el jerarquizado como superior (la razón, la mente, lo público), se identifica con lo masculino, y el inferior (la emoción, el cuerpo, lo privado), con lo femenino, el propio discurso reproduce y perpetúa violencias y opresiones. Por ejemplo, en política, como señala Young (2000), solo accede al debate en el *ágora* un tipo de discurso impersonal, frío, lógico, abstracto; en esa comunicación no entran quejas, llantos, reivindicaciones poetizadas... ¿Y no sucede así, de hecho? ¿No es cierto que, como vimos todas en estos días, cuando la emoción se cuele en el reino de la competición racional, entramos en pánico colectivo? Pero ¿quién puede expresarse desde su posición en ese discurso racional, lógico, desencarnado, más que aquellos que producen y para quien se produce este discurso? ¿Más que aquellos que, explícita o implícitamente, han sido considerados ya siempre racionales, lógicos, no corpóreos...? ¿Más que aquellos que fabrican y controlan las reglas del juego?

Estas son las características del discurso en el que nos movemos. ¿Qué sitio hay para el humor en este discurso? El humor en filosofía se ha limitado a sus teorías clásicas, como la de Freud o la de Bergson, que, según las propias mujeres feministas que hacen humor feminista, son absolutamente inútiles para sus análisis (Kein 2015). En los imaginarios, las mujeres son el sexo no gracioso, como vemos en el infame número de Vanity Fair del 2007, firmado por Christopher Hitchens, titulado *Why women aren't funny*. Y las feministas, por supuesto, son las que no saben encajar una broma. Así, en la práctica, el humor se ha usado como reafirmación del *statu quo*. En ese sentido, el sujeto canónico encuentra en el humor una herramienta eficaz. Por ello, como apunta Kein (2015), dado que nuestro entendimiento del humor es profundamente masculino, la investigación sobre las mujeres y el humor no está rellenando huecos, está abriendo un camino nuevo.

Pensar desde otro punto de vista distinto al del HOMBRE™ nos deja pocas opciones: o compramos el caballo de Troya de la universalidad patriarcal, o afirmamos la diferencia. O luchamos por mimetizarnos en ese discurso de señores con barba en el sillón, al que nunca perteneceremos en igualdad y en el que, desde luego, menos se nos escuchará si usamos el humor; o, si asumimos nuestra posición y denunciemos las opresiones, pasamos a ser la «aguafiestas» (Ahmed 2018). La feminista que no sabe encajar una broma. La hija pesada que no deja que tengamos la cena en paz. Sea como sea, el humor se nos escapa.

La figura de la aguafiestas de Sara Ahmed (2018) es particularmente interesante para pensar de qué humor queremos escapar y qué humor queremos reclamar para nuestras luchas. Ahmed la caracteriza con este trabalenguas: «la aguafiestas agua la fiesta por lo que afirma que existe, y tiene que seguir afirmando que existe porque se sigue enfrentando a la afirmación de que lo que afirma que existe, no existe» (Ahmed 2018: 340). Somos desagradables, como sostiene Ahmed, porque exponemos la violencia necesaria para sostener un acuerdo, una institución, un discurso (Ahmed 2018: 341); pero nos dicen que, por expresar esa violencia, «somos nosotras las violentas», «como si la violencia se originara en nosotras» (Ahmed 2018: 342). Nos dicen que nosotras matamos la alegría (*killjoy*), pero paradójicamente aparecemos en situaciones de intenso dolor y dificultad para nosotras: la aguafiestas aparece cuando estás sentada a la mesa y en la cabeza se sientan tu padre y tu tío y solo sirven la comida tu madre y tus tías, cuando tu amiga lucha por expresar un sentimiento entre tres pavos que le dicen que Hegel no estaría de acuerdo con lo que sale de sus entrañas, cuando todas tus compañeras empiezan sus intervenciones en clase con «bueno yo no estoy muy segura...». Somos una amenaza para la felicidad que prometen las instituciones, porque señalamos la violencia que está presente en ellas. En este sentido, sí hacemos huelga de la sonrisa. Truncamos la alegría para crear un mundo diferente. Efectivamente, somos deprimidos.

Huelga de la sonrisa y huelga de la risa: no estamos dispuestas a reírnos de los chistes que reproducen desigualdad e injusticia. La fantasía de la feminista como una mujer sin sentido del humor, como parte de una fantasía más generalizada de la carencia total de humor entre quienes cuestionan un pacto social y político (Ahmed 2018), funciona a fondo. La fantasía es lo que hace que la figura de la aguafiestas haga su trabajo: creen que decimos lo que decimos porque carecemos de la mínima alegría y del mínimo sentido del humor. Lo que pasa es que queremos otra alegría, otra risa; una que nos construya un mundo vivible y que no perpetúe este que nos mata.

Creemos en que el humor también puede servir para cuestionar, para traer a la superficie, para sacar a relucir la historia (Ahmed 2018: 352). Creemos, en palabras de Rebecca Krefting, en la posibilidad de un «charged humor», de un humor que ponga en tela de juicio la desigualdad social y la exclusión cultural (Krefting 2014: 2). El humor puede ser nuestro aliado para contar historias necesarias pero difíciles de contar: el humor feminista, nuestra risa, podría ser el alivio de poder reír cuando patrones corrientes que suelen ocultarse se revelan (Ahmed 2018). Reír con las amigas cuando descubrimos que todas sentimos el mismo mal sin nombre. Esa es la risa que queremos incluir en las brechas de aquel discurso racional y argumentativo, para poner de manifiesto sus contradicciones y violencias intrínsecas.

Sabemos, por supuesto, que este humor no será tan comerciable, pues cuando se intenta buscar apelar a una audiencia amplia, se excluye a las «charged comedians» (Kein 2015: 674). Dado que la comedia, siguiendo a Krefting, requiere miembros de la audiencia que se identifiquen con el punto de vista del comediante, y que el punto de vista del hombre hetero es el que existe por defecto, sabemos que el humor feminista será, al menos de momento, humor en el margen y no comedia *mainstream*. No hay incentivos para identificarse con el punto de vista de una mujer si no se habita esa posición y especialmente, si se ocupa una posición más privilegiada. Pero precisamente por esto la risa, en cuanto producto de la conexión humana, en cuanto respuesta no verbal pero muy escuchable que señala a la identificación y al acuerdo (Krefting 2014: 82), puede servirnos para dar voz a nuestra exclusión de aquella posición por defecto, concreta pero disfrazada de universalidad, y a las opresiones que esta posición perpetúa. Nuestro humor puede permitirnos producir un discurso propio que hable con categorías hechas por y para nosotras y nuestras realidades, lejos de los conceptos masculinistas de autonomía o racionalidad, tan excluyentes como pretendidamente universales.

Creemos, en definitiva, en que tenemos que encontrar nuestra risa y reírnos con ella. Pero reír no significa que no sintamos pena y frustración. Como apunta Ahmed, «esta risa no es la clase de risa que nos permite repetir lo que causa ofensa, es una reorientación hacia esta causa. No la repetimos, nos replegamos» (Ahmed 2018: 352).

2. Haciendo camino: ¿Puede la filosofía ser narrada como broma?

Frente a una oposición dualista que junto a la tristeza y la justicia nos opone al hombre y a una felicidad a la que él mismo le ha puesto nombre, han ido apareciendo

nuevas narrativas igual de comprometidas, que usan el humor como herramienta para dar voz a puntos de vista que no podrían expresarse desde el discurso filosófico tradicional. Así, aparece como una posibilidad crítica que nos invita a tirar de la manta y dejar al descubierto los intereses ocultos y las exclusiones inherentes a un modo de narrar que nunca nos fue propio. De esta emergencia surgen nuevas fórmulas, construcciones, modos de expresión etc., en definitiva, aquello a lo que nos referiremos como una «filosofía cyborg», pues al fin y al cabo nuestra puerta de entrada a este universo vino dada por Donna Haraway. Descubrimos, de su mano, una forma de comunicar y de hacer filosofía hasta entonces desconocida y en la que por fin nos encontramos reconocidas, porque hay hueco para la risa, para la ironía y para nuestras historias y nuestros particulares modos de hablar.

Hemos localizado tres factores comunes a este tipo de discursos, que a menudo facilitan la apertura de posibilidades ante existencias múltiples que siempre están en movimiento, en constante regeneración, pero que no por ello merecen desconsideración. En definitiva, en lo que resta del escrito, expondremos tres posibles líneas de fuga para construir un humor en, desde y sobre el margen.

2.1. Traer la palabra a nosotras: inventarnos un discurso.

El lenguaje es político y las palabras que usamos y que nos dan nombre no son fruto del azar o de una escoja ingenua, imparcial o vacía de intereses. Ya en Marx, por ejemplo, se reivindica un distanciamiento de una serie de conceptos propios de un pensamiento que es profundamente burgués (Marx 1974), y en eso consiste la historia de la filosofía, surgen nuevos modos de ver el mundo para los que se crean nuevos vocabularios. Ante esto, nosotras nos preguntamos: ¿Qué palabras nos pertenecen a nosotras, las mujeres? ¿Qué palabras pertenecen a los «otros inapropiados/bles» (Haraway 1999: 121)? ¿Qué pasa con aquellos a los que ninguna palabra nombra? Entonces nos sumergimos en manuales de biología o en ensayos interminables sobre la identidad que nada tienen que ver con nosotras.

Haraway empieza un capítulo de *Las promesas de los monstruos* con un moto: «si los primates tienen sentido del humor, no hay razón para que los intelectuales no puedan compartirlo» (Plank citado en Haraway 1999: 121). Entonces, comienza una condensación de su particular visión del artefacto que habitamos, que es ella misma humorística. En dicha obra, se propone llevar a cabo lo que ella, desde el sarcasmo, denomina una «teoría reductora» (Haraway 1999: 122). Convergen la ironía y la ciencia ficción para retratarnos, a nosotras y todas nuestras desgracias —fruto de una tierra en crisis, que se lucra del margen y de los y las que lo habitan— pero también un lugar que está por venir y que parece más vivible:

¿Es la ironía compatible con la visión de la catástrofe? ¿Puede la desgracia ser relatada como broma?

En el centro de un discurso autoproclamado ficticio está la figura del «cyborg» (Haraway 1995), ser metafórico y real, vivo y muerto, máquina y organismo, hombre y mujer, que encarna una crítica al esencialismo biológico en la medida en la que existe en el medio de una serie de categorías duales, aparentemente universales, verdaderas y objetivas, que lo excluyen. Sin embargo, Haraway escribe por y para esta figura: «es hora de viajar, por lo tanto, con un subconjunto particular de sujetos cambiantes, Cyborgs por la Supervivencia de la Tierra» (Haraway 1999: 130). Detrás de un lenguaje de ciencia ficción, hay un férreo compromiso con el que ha sido siempre el Otro, disidente con el orden y con todas las categorías que intentan apresarlo.

En el comienzo de su conocidísimo *Manifiesto Cyborg* podemos leer: «la ironía trata del humor y la seriedad. También es una estrategia retórica y un método político» (Haraway 1995: 13). Haraway crea un universo en el que adentrarse para reírse y para hacer política. Forja un espacio en el que hay cabida para una expresión humorística, para la alegría, sin que por ello su discurso pierda valor. Nos enseña a crear algunos conceptos y a resignificar otros, para que quepan en el discurso todas las existencias que hasta ahora no habían tenido voz.

Sucede lo mismo cuando Preciado introduce el dildo como un ultimátum en el proceso de derrocar el binarismo imperante en la filosofía hegemónica. Esta figura, siempre vinculada a un modo de hablar vulgar y obsceno, se alza ahora como un recurso discursivo —que abarca simultáneamente lo íntimo y lo político— cuestiona la frontera entre lo natural y lo artificial, lo orgánico y lo mecánico: «éste es un libro sobre dildos, sobre sexos de plástico y sobre la plasticidad de los sexos» (Preciado 2011: 12). En su obra, como en la de Haraway, se crean conceptos que desbordan el ámbito de lo canónicamente académico para describir una revolución en curso. Entonces ocurre el milagro, y ante él se erige un salón lleno de psiquiatras y psicólogos que siempre han tenido las palabras suficientes para decir quién es, para objetivarlo, explicar lo que le pasa y por qué sufre; sin embargo, ahora es él quien los describe a ellos y sus prácticas, siempre basadas en la exclusión: «es desde esa posición de enfermo mental en la que ustedes me colocan desde donde me dirijo a ustedes, señores académicos [...] como un simio humano de la nueva era. Yo soy el monstruo que os habla. El monstruo que vosotros mismos habéis construido con vuestro discurso y vuestras prácticas clínicas» (Preciado 2020: 18-19).

2.2. *Asumir nuestros relatos como irremplazables*

Siendo todavía niña me apasioné por Shakespeare y particularmente por los personajes de los bufones Feste o el Loco sin nombre del Rey Lear. Eso era justamente lo que yo quería ser. Luego me di cuenta de que la vida no estaba tan bien escrita como si de una obra de Shakespeare se tratara. Es muy gris, ningún loco tiene cabida en ella y, por otra parte, los locos de Shakespeare son todos hombres (...) algunos años más tarde comencé a leer filosofía, me pareció un lenguaje muy cercano al de los payasos y, ¡oh maravilla!, esta manera de hablar existía entre el cielo y la tierra. No hay locos en la vida real, pero aparentemente hay filósofos (Le Doeuff 1993: 22).

Este fragmento de Michèle Le Doeuff nos invita a preguntarnos si es posible una suerte de lenguaje universal, válido, objetivo y omnipotente, que nos abarque y nos de nombre a todos y a todas. A medida que se asienta el desenmascaramiento, el tratado deja de ser tratado y se convierte más bien en un mito. Es así como comienzan a caer todos nuestros presupuestos: ¿Quién era aquel «Yo», sujeto universal de todas esas grandes obras del pensamiento? ¿Quién era aquel que conocía, que emitía juicios, que decidía que es lo que está bien y que es lo que está mal? Entonces la fantasmagoría encarna una cara, un aspecto, unos intereses particulares. Entendemos que la filosofía no hablaba de toda la Humanidad, ni de todos los seres humanos, ni de la vida en general, sino que hablaba de ellos, sus vidas y sus deseos.

¿Tenemos, en consecuencia, que aceptar que la filosofía es eso, una mera narración? ¿Es un cuento, una fantasía? ¿Es este el precio a pagar por la renuncia a una verdad inamovible? Quizás la visión omniabarcante del mundo se haya desvelado, en palabras de Haraway, «ciencia ficcional» o «un lugar especulativo factual» (Haraway 1999: 121) o, en palabras de Le Doeuff, mera payasada. Puede también que ficción y realidad, conformantes de otra dicotomía que no entiende de grises, se entremezclen ahora hasta el punto de hacerse indiscernibles. Permitamos, entonces, que la visión sea *nuestra*, forjemos una ficción enraizada, que intente abordar las mayores complejidades tejiendo redes de conceptos e inventándose múltiples historias para la supervivencia terrenal.

Comprendemos, pues, que la filosofía ya está siempre encarnada, y la carne tiene voz, una voz que le es propia y cuyas palabras pueden decir lo mismo que muchas otras pero siempre de un modo distinto. Ahí está la verdad, que se mueve, no es estática, a cada momento se está escapando. bell hooks nos invita a reconsiderar esa vieja idea de que a cada uno nos corresponde *una* voz, un prejuicio enraizado en la identidad y en el sujeto moderno, la voz cambia y a ese cúmulo polifónico de versiones y tonalidades le corresponde otro igual de historias para contar (hooks 2022).

Escribimos filosofía desde un lugar y una posición, desde vivencias singulares e insustituibles por las de ningún otro. Quizás ni siquiera escribimos, pero existimos y hablamos con nuestras amigas y ya existiendo hacemos filosofía, desbordamos los conceptos e implosionamos los límites de lo bueno, de lo justo y de lo bello; también de lo gracioso, como cuando Samantha Hudson habla de marxismo y de la opresión católica mientras lleva los pezones al aire y minifalda (Hudson en Tristán 2023). Resulta que Samantha también podía hablar de marxismo, y si ella puede seguro que nosotras también. Entonces se nos desvela que todo eso también nos pertenece: podemos hablar de lucha de clases, de geopolítica y de guerra. También podemos hablar de Kant y de Hegel y reírnos de ellos o de su superación. Podemos reconceptualizar la alegría al igual que podemos hacer una filosofía viva, crítica y enraizada en la Tierra desde la risa, porque ante todo nosotras también nos reímos.

2.3. Filosofía y humor en colectivo: trazar caminos comunes

Esto nos lleva al problema del humor para mujeres, la risa de las mujeres, la filosofía para mujeres etc., títulos con los que a menudo se nos encasilla en aras de devaluar lo que decimos, de un modo muy sutil, en la medida en que no es para todo el mundo. Pero como venimos defendiendo, no hay filosofía para todo el mundo, pues eso sería intentar salvar siempre una diferencia que, en realidad, no se deja agarrar; debemos dejar atrás la idea de que hay conceptos universales para problemas universales, porque es mera apariencia.

Por esto mismo, queremos terminar con una mención especial a los intercambios comunicativos locales, situados; a los grupos de amigas, dentro del oficio y fuera, con las que es posible hacer converger nuestras historias para construir algo juntas, pensar colectivamente e impulsarnos las unas a las otras a responder:

Para los oprimidos, los colonizados, los explotados y los que luchan codo con codo, pasar del silencio al discurso es un gesto de desafío sanador que hace posible una vida y un crecimiento nuevos. Ese acto de discurso, ese «responder» que no es un mero gesto de palabras huecas, es la expresión de nuestra transformación de objeto a sujeto, es la expresión de la voz liberada (hooks 2022: 25).

Uno de los múltiples ejemplos de filosofía que no por ser colectiva y comprometida deja de ser divertida son, por ejemplo, las Venus Matrix, que mezclaron varios tipos de arte y modos de expresión para cuestionar un discurso dominante que no las incluía. Contra la idea de un sujeto autónomo e independiente en el que se sustenta el orden de las cosas, ellas nos enseñan que el futuro está en crear grupos para pensar juntas e interdisciplinariamente. Cuenta una de sus integrantes, también

desde la broma, que «era el verano del 61. Desde luego, no era el verano del amor. Éramos cuatro chicas. Teníamos calor, nos aburríamos y éramos pobres [...]. Etiquetamos el virus del nuevo desorden mundial impulsadas por el vino tinto y las babas vaginales» (Galloway citado en Trinidad 1998).

Conclusión

Partiendo de la necesidad de dar voz a las expulsiones que hemos sufrido por parte de la pretendida universalidad del discurso occidental, viéndonos excluidas del reino de «la buena filosofía» por no cumplir con las exigencias de autonomía y racionalidad dada la posición que representamos, nos hemos hecho aquí una doble pregunta: ¿Qué sitio hay para el humor en este discurso? ¿Qué sitio hay en nosotras para el humor? El humor se ha usado como reafirmación del estado de cosas patriarcal vigente, reforzando los imaginarios de la mujer sin gracia y la feminista aguafiestas. Nosotras reclamamos precisamente este último apelativo para rechazar el humor que refuerza nuestras opresiones, y para buscar un humor que nos asista en nuestras luchas. Por una parte, nos afirmamos como aguafiestas en tanto hacemos huelga de la risa truncando la alegría de aquellas instituciones cuyas «promesas de felicidad» dependen de nuestro sufrimiento. Por otra parte, nos reímos de y en los momentos de «chasquido feminista» (Ahmed 2018), y esta risa nos permite así identificarnos y tejer redes. Reivindicamos, de la mano de todas las autoras mencionadas y muchas más, un «humor cargado» (Krefting 2014) para poner de manifiesto las exclusiones intrínsecas al discurso y al sistema en el que vivimos, como manera de abrir espacios más habitables para nuestros modos particulares de ser, de estar, de hablar y de reír.

Bibliografía

- AHMED, Sara, 2018. *Vivir una vida feminista*. Barcelona: Edicions Bellaterra. ISBN 9788419160881.
- ARISTÓTELES, 2022. *Política*. Madrid: Gredos. ISBN 9788424939489.
- BENHABIB, Seyla, 1990. El otro generalizado y el otro concreto: la controversia Kohlberg-Gilligan y la teoría feminista, pp. 119-149. En *Teoría feminista y teoría crítica*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim. ISBN 978-84-7822-996-3.
- HARAWAY, Donna, 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Cátedra. ISBN 8437613922.
- , 1999. Las promesas de los monstruos. *Política y sociedad*, no.30, pp. 121-163.
- HOOKE, bell, 2022. *Respondona*. Barcelona: Paidós. ISBN 9788449339400.

- JAGGAR, Alison M, 2014. Ética feminista. *Debate feminista*, vol. 49, pp. 8-44. ISSN 0188-9478.
- YOUNG, Iris M, 2000. La democracia y «el otro»: más allá de la democracia deliberativa. *Revista jurídica de la Universidad de Palermo*, pp. 41-55. ISSN 2718-7063.
- KEIN, Kathryn, 2015. Recovering Our Sense of Humor: New Directions in Feminist Humor Studies. *Feminist Studies*, vol.41, no.3, pp. 671-681. ISSN 2153-3873.
- KREFTING, Rebecca, 2014. *All joking aside: American humor and its discontents*. Baltimore: JHU Press. ISBN 1421414309.
- LE DOEUFF, Michelle, 1993. *El estudio y la rueda. De las mujeres, de la filosofía, etc.* Madrid: Cátedra. ISBN 8437608589.
- MARX, Karl, 1974. *La ideología alemana*. Montevideo: Pueblos Unidos. ISBN 9788425301285.
- PRECIADO, Paul B., 2011. *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama. ISBN 8433964550.
- PRECIADO, Paul B., 2020. *Yo soy el monstruo que os habla*. Barcelona: Anagrama. ISBN 9788433916433.
- TRINIDAD, Emma, 1998. VNS Matrix. En: *Woman art house*. En línea. Disponible en: <https://womanarthouse.wordpress.com/2021/01/09/vns-matrix/>. [Consulta: 12-12-2024].
- TRISTÁN, Jase. ¿Hace falta un «nuevo marxismo con perspectiva de género? Hablamos de marxismo, género y disidencias de clase trabajadora. *Izquierda diario*. 7-09-2023. Disponible en <https://www.izquierdadiario.es/Hace-falta-un-nuevo-marxismo-con-perspectiva-de-genero-Hablamos-de-marxismo-genero-y-disidencias-de>. [Consulta: 12-12-2024].

Chillonas y verduleras: una apropiación del espacio

IRENE ADÁN SÁNCHEZ-INFANTES

Universidad Complutense de Madrid

Dentro del contexto temático de filosofía y humor en clave feminista, un ámbito de resistencias y apropiación del espacio, el presente texto reflexiona sobre la risa y el humor de los sujetos feminizados —así como de los sujetos subalternos— desde un punto de vista político y filosófico. A modo de introducción, me pregunto acerca de la relación con la risa como práctica corporal y el humor desde un punto de vista de género. Observo que hay risas femeninas aceptadas, risas comedidas —a la vez que risas con pluma, risas de pija, de choni—, pero también risas de loca, de marimacho, etc. En definitiva, podemos vestirnos con una determinada forma de reír y de habitar el cuerpo en la que nos reconocemos, pero que puede ser señalada y criticada: categorizada y designada como molesta. A este respecto me interesa el concepto foucaultiano de disciplina (Foucault [1975] 2022), así como las aportaciones de Judith Butler con respecto al potencial político del ruido (Butler 2023), siendo que las normas de género tienen mucho que ver con cómo y de qué manera habitamos el mundo, incluyendo el ruido que hacemos, el modo en que reímos y las palabras que empleamos para hacer reír. Así pues, los mecanismos presentes a la hora de disciplinar los cuerpos de los sujetos no requieren exclusivamente del empleo de la violencia física. El ridículo y el humor en contra de quienes no siguen las normas de género vigentes pueden constituir formas de violencia: no todas las risas ni formas de reír son aceptables.

Ante esto me pregunto: ¿Los sujetos feminizados nos hacemos más fuertes a través de la risa?, ¿somos capaces de apropiarnos de espacios patriarcales que se nos han negado mediante el humor? Considero relevante hacer nuestro ese espacio del ruido que es la risa y, a través de él, apropiarnos del espacio físico: acomodarnos en él, no tener que limitarnos a ser pequeñas y de risa dócil. Siguiendo a Sara Ahmed, diríamos que: «Quien te enseñan a ser, cómo te enseñan a ser: una chica, una estudiante, cortés, considerada, no problemática; así es como nos volvemos más

vulnerables» (Ahmed 2023: 162). Es decir, según las mujeres adecuamos nuestras prácticas corporales —por ejemplo: nuestra risa, nuestros manierismos— a estos contextos de género más o menos rígidos, podemos empequeñecernos y volvernos más indefensas. Siguiendo a Martínez (2013), el sentido del humor no puede entenderse desde una perspectiva universalista, pues el humor, los chistes y los objetos que causan risa dependen de diversos momentos y lugares históricos. En este sentido, así como el género es una configuración cultural, el sentido del humor también lo es y, además, es una construcción que está generizada (Martínez 2013) y, por lo tanto, atravesada por el poder. Observo que nuestras risas, esos momentos de estallido corporal, de quiebre —como nos habla Judith Butler (2023)—, están en relación con mecanismos que disciplinan a los sujetos feminizados.

El estudio de la violencia desde una mirada de género y feminista nos hace ir más allá de lo que se ve sobre la piel, de la violencia directa o visible (Galtung 1998) para mirar aquello que subyace, aquellas formas de violencia invisible, estructural y cultural, que a su vez dan soporte a las agresiones físicas y que posibilitan su silenciamiento, naturalización y perpetuación en nuestras sociedades (Galtung 2003). Así pues, el dominio de los cuerpos no requiere exclusivamente de la violencia física, si bien está siempre presente: el patriarcado como forma de dominación específica se fundamenta en la posibilidad de recurrir a dicha forma de violencia, pero no siempre requiere de hacer uso manifiesto de ella. Como ya nos sugirió Kate Millet en *Política sexual* ([1969] 2010), su mera presencia latente e intimidatoria es suficiente.

A continuación, muestro un ejemplo de esta violencia aparentemente silenciosa. Primero, siendo feminidad y masculinidad concebidos como pares antagónicos y jerárquicos, todavía es posible apreciar cómo la risa masculina, en determinados contextos, puede ser un elemento intimidatorio, un micromachismo (Bonino 1996) o incluso una amenaza. Asimismo, las risas de reproche pueden traer consigo un efecto disciplinante con el paso del tiempo, violencias que de carácter micro basadas en los ideales de masculinidad hegemónica (Bonino 1996). Esta forma de risa masculina constituye parte del modo en que los hombres en el patriarcado se miden entre sí y con respecto a las mujeres: lo observamos claramente cuando se cuestionan la masculinidad hegemónica y la heterosexualidad, dando lugar a todo tipo de insultos e incluso la risa colectiva masculina contra aquellos que, de una forma u otra, consciente o inconsciente, disiden de los estereotipos de género vigentes. En relación con el género, el ridículo es una herramienta poderosa que permite legitimar y naturalizar los roles masculinos y femeninos y cuestionar las diversas formas de estar en el mundo.

Segundo, quién puede reír y en qué contexto forma parte de esos mecanismos sutiles empleados por el patriarcado, formas de violencia simbólica:

[V]iolencia amortiguada, insensible e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, de reconocimiento o, en último término, del sentimiento (Bourdieu 2000: 12).

Tercero, no sólo hemos de considerar a quienes producen el acto de la risa, sino cómo las risas son empleadas para menospreciar a quienes señalan la violencia patriarcal. No son pocas las representaciones que encontramos en redes sociales de cómo la risa y el humor se han empleado para cuestionar las demandas feministas. Por dar un ejemplo de ello, hace casi un año, en mayo de 2023, un cantante español difundió unos *deepfakes* —falsificaciones mediante Inteligencia Artificial— de la cantante catalana Rosalía que despertaron una potente reacción feminista en las redes que señalaron dicho acto como violencia política, en el sentido amplio de político ofrecido por el feminismo radical: «toda área de la acción humana atravesada por relaciones de poder» (De Miguel 2008: 130). La denuncia de esta violencia fue recibida por parte del creador del *deepfake* no consentido con sorna y desdén respondiendo así: «Lo subí en plan risas» (Del Río 2023: párr. 3). De forma jocosa y entre risas, estos actos de violencia se ven reducidos a bromas pesadas de las que las feministas «aguafiestas» (Ahmed 2023) deciden no reírse y de las que las mujeres son reiteradamente objeto: «normas que son usadas contra las mujeres para impedir su inclusión en la vida pública y su confinamiento a la devaluada esfera privada» (Kimmel 1997: 51).

Dado este ejemplo, parece clara la necesidad de mi pregunta por la risa como una cuestión feminista, puesto que la risa, el modo en que se percibe y a quién se le permite reír y hacer ruido son cuestiones que apelan directamente al patriarcado, en la medida en que, a través del acto corporal de la risa, según los sujetos nos constreñimos en nuestras formas de reír y aceptamos o cuestionamos risas a propósito de nosotras, hacemos género. Reír no implica habitar de forma cómoda un espacio, pero sí dar cuenta de que una está viva en él, de hacer ruidos que pueden llegar a ser subversivos. La risa implica un descontrol —si bien tenemos capacidad para modelarla y limitarla (Butler 2023)— y lo contrario al descontrol es la disciplina y el aprendizaje de ciertas formas de conducta que son incorporadas y encarnadas. Si la risa genuina implica un descontrol o un momento de alivio, ¿es posible hacer un uso político de la risa?

Judith Butler se pregunta por el potencial del ruido, del humor y de la risa en un contexto de crítica al autoritarismo. La filósofa reflexiona acerca de quién es el sujeto que tiene la legitimidad para hablar y de la potencialidad pública y política del ruido. Butler refiere a la risa como un momento de quiebre del cuerpo, análogo al quiebre propio del llanto, una perturbación corporal sobre la que podemos ejercer o no alguna suerte de autocontrol:

Cuando rompemos a reír apenas podemos respirar. Es como si el cuerpo cesara casi de funcionar. Estallamos en risas y estallamos en lágrimas. Estallamos en ambos casos, pero ¿para escapar de dónde y en qué dirección? Alguna forma de vida funcional se ha averiado, o el cuerpo participa como perturbación de ese funcionamiento. Reímos o lloramos, que es otra forma de decir que estamos atados al cuerpo en cuanto que proceso vital, justo en un momento en el que el cuerpo estalla o irrumpe en convulsión involuntaria, se queda sin respiración, ve de cerca la amenaza de no ser capaz de seguir respirando. La risa y el llanto no solo interrumpen el funcionamiento del cuerpo en la vida cotidiana, sino que sumen ese funcionamiento en una crisis que raya la emergencia física, que imita, sin pleno control, la reacción de encontrarse en peligro (Butler 2023: 85).

Centrándose en el potencial emancipador de la risa, Ahmed identifica un chasquido feminista, un ruido rebelde que nos apela directamente: «Se oiga como se oiga la risa de las mujeres, es contagiosa entre aquellas que lo pillan, lo que significa que pillan lo que ellos no pillan» (Ahmed 2024: 266). Ahmed se cuestiona las consecuencias de este chasquido emancipador y lo que conlleva la risa de las mujeres de lengua obstinada, a las que se refiere como voluntariosas que al llevar la contraria van configurando una historia del feminismo. Como sugiere la autora: «[p]odríamos pensar en la historia feminista como en una historia de mujeres irritables» (Ahmed 2024: 249); hay algo disruptivo en la feminista que ríe, cuya risa puede ser un elemento de desagrado y que conlleva ser molesta. Al provocar un ruido incómodo demuestra su capacidad para poner el dedo en la llaga—ya sea no reconociendo el carácter humorístico de actos sexistas, ya sea riéndose con perplejidad e ironía ante una violencia que otros deciden no calificar como tal, interrumpiendo así las actitudes sexistas y erigiéndose como una persona molesta e incómoda—.

Al someter el fenómeno de la risa al análisis de género y desde el punto de vista de mis propias vivencias, me pregunté por qué en ocasiones el modo en que me reía, mi expresión corporal, el modo en reían mis amigas daba lugar, en ocasiones, a comentarios negativos, a más de un reproche paternalista: ¡Te gusta mucho llamar la atención!, como si reír hasta el desplome fuese algo negativo. De este modo, se van configurando una serie de normas sobre las mujeres, no

necesariamente explícitas, que establecen una determinada disciplina a cumplir, pudiendo trasladar —como de hecho hace Nerea Barjola— el concepto de disciplina de Foucault al del terror sexual «una medida punitiva que la sociedad implementara a través de los relatos sobre el peligro sexual» (Barjola 2018: 30). Por medio de esta disciplina, las propias mujeres cambian sus conductas, sus gestos, su forma de hablar, el modo de vestir, su propio cuerpo, restringen con quién hablan, seleccionan los espacios que habitan (Barjola 2018). La violencia no se reduce a una agresión física, supone también una dominación por medio de pequeños comentarios que, desde pequeñas, nos han hecho dudar poco a poco de lo que teníamos que decir, nos han invitado a no estar cómodas en nuestro propio cuerpo, a no sentirnos a gusto al quedarnos sin aliento de la risa.

A este respecto, el sentido del ridículo —en el caso mencionado, hacia las feministas— y el humor empleado como herramientas patriarcales —a veces chistes mainstream, cuando no violencia sexual— van dirigidos a legitimar la violencia contra quienes aparentemente quiebran las normas de género. Aquellas quienes el patriarcado coloca en situación de ser violentadas, para muchas, la simple existencia. Retomando el ejemplo de los *deepfake* no consentidos, quienes se refieren su creación y distribución como broma y se ríen de las mujeres retratadas en las imágenes sintéticas desde una actitud chulesca ejemplifican el uso patriarcal de la risa. Esto ilustra cómo desde el humor de un grupo dominante hacia otro —en este caso, por cuestión de género, de hombres hacia mujeres— se han modelado las relaciones de los sujetos feminizados con el entorno. La relación de las mujeres con el espacio público no se ha vivido desde el disfrute y la apropiación, de la diversión, el humor, la compañía o la fiesta. Al contrario, el abandono de la presunta seguridad del hogar se ha identificado con el temor y el terror sexual (Barjola 2018). En consecuencia, las mujeres nos hemos pasado la vida complicándonos y tratando de agradar a los demás, incluso constriñendo nuestra diversión o fingiendo risas quebradas cuando tocaba por no causar una mala impresión, por no ser una de esas «aguafiestas» (Ahmed 2023).

Históricamente, el empleo de términos peyorativos contra las mujeres constituye un mecanismo de recriminación de las conductas alejadas de lo que se supone que debe ser la feminidad —si bien el significado de la feminidad es contextual y varía en función de las distintas sociedades—. En el caso del término verdulera, además del significado sin connotaciones negativas que recoge la primera acepción de la Real Academia Española «Persona que vende verduras» (RAE 2023) éste se emplea además para referirse a aquellas personas consideradas descaradas, ruidosas u ordinarias, tal y como recoge la segunda acepción de la palabra (RAE 2023).

Si bien el uso peyorativo del término se contempla tanto en el género gramatical masculino como en femenino, es en este último donde coloquialmente el término *verdulera* se ha empleado con una connotación negativa, mientras que en masculino su uso ha sido neutro y meramente descriptivo (Vicente, Fraser y Castroviejo 2020). Así como apreciamos estas duplas en el lenguaje castellano, Ahmed hace una operación paralela con respecto al término voluntariosa en inglés (*willful*), acerca del cual señala ciertas connotaciones negativas. La niña voluntariosa es la niña que no se calla y acerca de la que existen múltiples narrativas correctivas en la cultura que castigan esa conducta, a la vez que premian al niño varón que participa de la palabra, el niño de voluntad fuerte. La cuestión es, ¿qué sucede si efectivamente somos aquello que dicen que somos? ¿Podemos resignificarlo y actuar frente ello? Si piensas que grito, tal vez grite más: «¡Estoy dispuesta a ser inoportuna!», nos exhorta a decir Sara Ahmed (2023: 274). Lo mismo sucede con el empleo de improperios o palabras malsonantes, nunca dignas de señoritas. Dónde y cómo cada una expresa su felicidad, cómo se desenvuelve y presenta ante el mundo son cuestiones claramente atravesadas por el género como forma de hacer, como actividad performada. Se trata de una tarea de resistir y de reapropiarse, por ejemplo, ante el sexismo del lenguaje y las conductas recriminatorias. Ejemplos como el de *verdulera* referidos a una mujer grosera —inoportuna, incómoda— son muestra de ello.

Dados estos ejemplos de usos peyorativos y sexistas de ciertos términos, me pregunto si es posible hacer uso del humor y la risa como herramientas de resistencia, y como práctica corporal ante la violencia patriarcal. El patriarcado es extremadamente eficaz a la hora de castigar a las mujeres, por ejemplo, cuando estas se apropian del espacio público, ya sea a través del habla, la risa o la rabia. Ante esta reapropiación del espacio público un correctivo habitual es el uso de chistes de feminista amargada o el empleo de términos tales como gritona, chillona, zorra, aguafiestas... Precisamente por ello considero que la risa del grupo tiene un poder colectivo muy potente al cual las feministas no podemos renunciar con el fin de crear formas de humor compartido, generar disputas, ser dueñas de la propia risa y no ceder risas ante los demás.

Sostengo que a la vez que pueden ser herramientas patriarcales, el humor y los insultos también pueden ser herramientas de agencia y resistencia de las cuales, a veces somos conscientes y otras no: pienso, por ejemplo, en la reapropiación del insulto *bollera* o *marica* empleados por el colectivo lésbico y gay como formas de identificación como colectivo oprimido, reconocimiento y empoderamiento (Zaera, Tortajada y Caballero 2020). El empleo de tales términos referidos a los sujetos feminizados viene a minimizar la presencia de las mujeres y a ridiculizarlas, pero

tal vez puede reapropriarse, siendo ejemplo de ello la figura de la «feminista aguafiestas» (Ahmed 2023).

En definitiva, salirse de la norma y del imperativo de género conlleva ser objeto de mecanismos ejemplarizantes. A este respecto, para finalizar, me interesa rescatar la noción de texto prescriptivo de Foucault, aquel texto que «sea cual fuere su forma (discurso, diálogo, tratado, compilación de preceptos, cartas) su objetivo principal es proponer reglas de conducta» (Foucault [1976] 2019: 10). Considero pues que, sin ser conscientes de ello, la risa femenina no tiene las mismas significaciones que la masculina: dos mujeres juntas bastan para ser el gallinero, dos chillonas. La risa y la pérdida del aliento (Butler 2023) forman parte de un fenómeno mucho más generalizado en el que las mujeres, así como los subalternos —acudiendo al uso del término de Gayatri Spivak (1988)—, no son reconocidos como partes constitutivas del espacio público. Así pues, si adecuamos la risa a estos contextos o si, por el contrario, perdemos el aliento, estaremos actuando, remarcando esas normas de género que actúan sobre nosotras.

Si reprimimos la risa o el llanto, en cambio, lo que buscamos es disponer nuestro autocontrol frente a algo que proviene de nosotros mismos y que es incontrolable y arrollador. El «yo» consciente está siempre en peligro de ser arrollado por el movimiento expresivo del propio cuerpo, y es en este momento cuando la animación del cuerpo alcanza su punto más alto (Butler 2023: 89).

La moderación y el auto control sobre las conductas de las mujeres repercute en todos los ámbitos de la vida. Por ello, la expresión de la risa, libre de todo constreñimiento, a carcajadas, puede ser una forma de hacer nuestros esos espacios: no riendo complacientes los chistes sexistas que no tienen gracia. No riendo la gracia al patriarcado, sino crear nuestro propio humor, juntándonos con amigas, riendo a carcajadas, que nos miren mal y nos llamen, por qué no: verdulera, sin originalidad ni gracia alguna. Ante estos comentarios, el enfado y la rabia son herramientas poderosas, pero también la burla y la parodia, tornar los ojos en blanco (Ahmed 2023), así como elaborar nuevos lenguajes y, quién sabe, tal vez insultos más graciosos.

Bibliografía

- AHMED, Sara, 2024. *Vivir una vida feminista*. Manresa: Bellaterra Edicions. ISBN 978-84-19160-88-1.
- , 2023. *Manual de la feminista aguafiestas*. Buenos Aires: Caja Negra, ISBN 9789878272115.

- BARJOLA RAMOS, Nerea, 2018. *Microfísica sexista del poder. El caso de Alcàsser y la construcción del terror sexual*. 2ª ed. Barcelona: Virus Editorial. ISBN 978-84-92559-83-1.
- BONINO MÉNDEZ, Luis, 2002. Masculinidad hegemónica e identidad masculina. *Dossiers feministes*, vol.6, no.1, pp. 7-35. ISSN 1139-1219.
- _____, 1996. Micromachismos: la violencia invisible en la pareja. En: *Primeras Jornadas sobre la violencia de género en la sociedad actual. Actas de Congreso*. Valencia: Generalitat Valenciana. pp. 25-45. ISBN sin identificar.
- BOURDIEU, Pierre, 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama. ISBN 84-339-0589-9.
- BUTLER, Judith, 2023. Sin aliento: la risa y el llanto al límite del cuerpo. En: *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*, pp. 67-98. Barcelona: Taurus. ISBN 978-84-306-2630-4.
- DE MIGUEL ÁLVAREZ, Ana, 2008. La violencia contra las mujeres. Tres momentos en la construcción del marco feminista de interpretación. *Isegoría*. En línea. No.38, pp. 129-137. ISSN 1130-2097. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/isegoria.2008.i38.407> [Consulta: 07-04-2024]
- DEL RÍO, Judith, 2023. JC Reyes pide disculpas a Rosalía por compartir sus fotos manipuladas: «Soy un hombre y sé cuándo he de reconocer mis errores». *La Vanguardia*. Sitio web. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/gente/20230525/8994520/jc-reyes-disculpasrosalia-compartir-fotos-manipuladas-hombre-reconocer-errores-mm.html> [Consulta: 18-07-2024]
- FOUCAULT, Michel, 2022. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI. ISBN 978-84-124716-7-0.
- _____, 2019. *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. Madrid: Siglo XXI. ISBN 9788432319501.
- GALTUNG, Johan, 2003. *Violencia cultural*. Libro electrónico. Gernika: Gernika Gogorautz. ISSN 1136-5811. Disponible en: <https://www.gernikagogorautz.org/wp-content/uploads/2019/03/doc-14-violencia-cultural.pdf> [Consulta: 30-04-2024].
- _____, 1998. *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*. Libro electrónico. Guernika: Guernika Gogorautz. ISBN 978-84-88949-35-6. Disponible en: <https://www.gernikagogorautz.org/wp-content/uploads/2020/05/RG06completo.pdf>. [Consulta: 30-04-2024]
- KIMMEL, Michael, 1997. Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. En: VALDÉS, Teresa y OLAVARRÍA, José, eds. *Masculinidad/es. Poder y crisis*, pp. 49-62. Santiago de Chile: Isis Internacional. ISBN 9789597074397.

- MARTÍNEZ LOZANO, Consuelo Patricia, 2013. Género, humor e ironía: la sonrisa de la escritora. En: *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*. En línea. No.13, pp. 85-99. ISSN 1885-3625. Disponible en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/CulturasyLiteraturas/article/view/7446/6579> [Consulta: 08-12-2024]
- MILLETT, Kate, 2010. *Política sexual*, 2ª edición. Madrid: Cátedra. ISBN 978-84-376-3737-2.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 23ª edición. [versión 23.7 en línea]. Disponible en: <https://www.rae.es/> [Consulta: 06-12-2024]
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, 1988. Can the subaltern speak? En: NELSON Cary y GROSSBERG Lawrence, eds. *Marxism and the interpretation of culture*. Basingstoke: McMillan Education, pp. 271-313. ISBN 9780252014017
- VICENTE, Agustín, FRASER, Katherine, CASTROVIEJO, Elena, 2020. Lenguaje peyorativo en español: términos despreciativos y términos neutros usados como insultos. *Teorema: Revista Internacional de Filosofía*, vol.39, no.2, pp. 63-85. ISSN 0210-1602.
- ZAERA BONFILL, Anna, TORTAJADA GIMÉNEZ, Iolanda, CABALLERO GÁLVEZ, Antonio, (2021). La reapropiación del insulto como resistencia queer en el universo digital: el caso Gaysper. *Investigaciones Feministas*. En línea. Vol.12, no.1, pp. 103-113. ISSN 2171-6080. Disponible en: <https://doi.org/10.5209/infe.69684> [Consulta: 06-12-2024]

BLOQUE 4: RISAS DIXITAIS

Fenómeno *coquette*: parodia subversiva o continuación de los roles binarios de género

CLAUDIA ARNALDO LÓPEZ

Universidad Complutense de Madrid

1. Narrativas binarias: lo *coquette* como exaltación de lo entendido como femenino

Lazos, rosa, colores pastel, porcelana, vestidos, faldas, perlas, encajes, espejos victorianos. Ser una mujer delicada, frágil y pequeña. Pero, ¿es acaso ridículo ser frágil y pequeña? A lo que quizá hace unos años correspondería una afirmación, ahora cabría reflexionar antes de contestar. Una de las posibles razones de este cambio es el fenómeno de Internet conocido como lo *coquette*. Las palabras que encabezan este escrito se resguardan bajo el paraguas de esta tendencia. Todos ellos son términos que connotan feminidad y que ahora están envueltos con un nuevo sentido que resalta el valor de poder performar el género femenino sin caer en la ridiculez. Algunas de las actitudes asociadas a lo *coquette* parecieran suponer una especie de ruptura subversiva de los tradicionales relatos sobre los que se ha construido el binarismo de género a lo largo de nuestra historia discursiva, pero hay que tener en cuenta que no todo es *color de rosa* en lo que a este movimiento se refiere.

Las narrativas binarias de género —la clásica dupla de lo femenino y lo masculino—, a menudo imbuidas de esencialismo, han sido objeto de análisis y crítica por numerosas autoras de la historia del feminismo. Un par de conceptos rebosantes de símbolos, donde lo femenino se posiciona de manera antagónica e inferior, como la cara pasiva de la moneda que corresponde a lo masculino. Hélène Cixous reflexiona a lo largo de sus obras sobre esta jerarquización y cómo esta atraviesa todos los relatos, desde la Historia a la Literatura, pasando por los sistemas filosóficos. En *La risa de medusa* (1995) advierte, a través de su típica lírica intertextual, que todas las ideas asociadas a oposiciones de conceptos obedecen al esquema

tradicional que opera entre lo femenino y lo masculino. Es decir, uno de los componentes de los dúos narrativos corresponde con lo femenino, obedeciendo a ser lo otro, lo subyugado, lo pasivo, lo dependiente, la sombra. Para poder alejarse de las imposiciones simbólicas que afectan a las mujeres, la autora propone crear significados representativos a través de la escritura. Esta interesante idea puede servirnos para mirar las acciones de las ciberfeministas en los años 90, quienes, en palabras de Remedios Zafra (2005), crearon nuevos relatos utópicos *postgénero*. Ellas son una huella —ya casi extinta de los registros internáuticos— de que aún hay margen de creación fuera de los trajes culturales de feminidad o masculinidad. Gracias a su existencia y labor hoy se puede pensar en ampliar el horizonte incluyendo en la escritura de la que hablaba Cixous nuevas ficciones e interpretaciones de género dentro del entorno digital, bien sean memes u otros tipos de publicaciones en Internet. Pero esto no significa que toda creación alrededor del género quede exenta de vertientes problemáticas, como le pasa efectivamente a lo *coquette*.

Lo que veremos a lo largo de este texto será en parte una exposición cronológica del surgimiento problemático del concepto *coquette* y cómo ha permanecido hasta mediados de 2024. Con esta aproximación, destacaremos las dos principales maneras en que la comunidad percibe la performatividad que propone esta tendencia. Terminaremos este breve texto ofreciendo una rápida panorámica de sus efectos y de otras tendencias asociadas para ver cuál será una posible hoja de ruta ante este nuevo paisaje de feminidades.

2. Algunos antecedentes de la trayectoria digital del término *coquette*

Desde finales de 2023, Internet se ha llenado de publicaciones que hacen alusión a: *i'm just a girl*, *girl math*, *girl mess*, *girly things*... Todas ellas expresiones que acompañan a publicaciones de corte generalmente lúdico. ¿Pero qué hay detrás de estos memes que circulan en las redes sociales? ¿Es este tipo de contenido una reapropiación subversiva y paródica de lo que durante décadas se ha asumido como ridículo y débil o nos estamos rindiendo a la expectativa de lo femenino?

Actualmente, se observa un movimiento que ha ido ganando fuerza en Internet, donde se está reivindicando lo hiperfemenino en una clave occidental y blanca —lo cual se debe señalar como problemático por reproducir ciertos patrones clasistas, racistas e incluso gordofóbicos. A pesar de la multitud de tipologías de contenido que ofrecen las redes sociales no es difícil encontrarse con estas categorías, ya que existen desde *posts* inspiracionales hasta memes, pasando por vídeos

que buscan la autoparodia y el entretenimiento. Esta clase de publicaciones puede clasificarse bajo lo que en jerga digital se conoce como contenido *coquette*.

La historia del uso del término comienza en 2012 en Tumblr. Sus raíces, sin embargo, se encuentran en la adaptación de *Lolita* de Vladimir Nabokov a la gran pantalla. En la novela, publicada originalmente en 1955, así como en las películas homónimas, se presenta el personaje de Dolores Haze, caracterizada como una adolescente sensual pero también inocente. En palabras del propio autor de la novela: una ninfa. A pesar de las críticas explícitas del autor de la obra hacia el abuso y la relación de poder, el traslado a la gran pantalla omitió esta parte. En 1975 el periodista francés Bernard Pivot entrevistó a Nabokov en su programa *Apostrophes* a raíz de la adaptación de su obra por Stanley Kubrick en 1962 y, ante la pregunta sobre si *Lolita* era una niña perversa, el autor sentenció:

Es una pobre niña que corrompen y cuyos sentidos nunca se llegan a despertar bajo las caricias del inmundo señor Humbert. No sólo la perversidad de la pobre criatura fue grotescamente exagerada, sino el aspecto físico, la edad... Todo fue modificado en publicaciones extranjeras (Enoddo 2009).

Adrian Lyne hizo caso omiso de esta declaración en su cinta de 1997, presentando a *Lolita* de tal forma que tuvo un gran impacto en el refuerzo de la mirada patriarcal. Si bien cabe aclarar que esta repercusión tuvo lugar casi dos décadas después de su estreno original.

Entre el 2012 y el 2015 este personaje, interpretado por una jovencísima Dominique Swain, resurgió, especialmente en las redes sociales como Tumblr, a través del uso de hashtags como #nymphet y #coquette, impulsados en parte por la estética y referencias de Lana del Rey en su álbum *Born to Die* lanzado en 2012. En esa época proliferaron publicaciones orientadas a romantizar, normalizar y colocar en un lugar inspiracional la imagen de *Lolita* de la película de 1997. Estamos, pues, ante un inicio problemático. La película parte de una interpretación que obvia toda la perspectiva crítica de Nabokov y se centra en la sensualidad y romantización de la cultura del abuso y la pedofilia. Una de sus consecuencias es el fenómeno, principalmente liderado por mujeres adolescentes, en Tumblr, que generó en su momento una reinterpretación de la figura de *Lolita*, atrayendo a muchas jóvenes a replicar esa apariencia y a querer ser vistas como objeto de deseo para hombres mayores que ellas, lo que puede atribuirse a la internalización de roles pasivos dentro del relato patriarcal. Esta actitud corresponde a lo que Julia Kristeva explica como la entrada en el «orden simbólico» (1974). Según la autora, esto conlleva una asunción y apropiación aparentemente activa de la opresión patriarcal. De este modo,

el propio sistema patriarcal se asegura de seguir reproduciéndose mientras la parte subyugada mantenga la ilusión de control dentro del juego. Así los inicios de lo *coquette* se gestaron solo en estas pequeñas comunidades de usuarias de Tumblr que bailaban entre *hashtags* y publicaciones que mostraban *frames* de la película. Y, aunque así visto pareciera no tener gran relevancia, Internet no olvida —aunque nunca se reconozcan las fuentes originales.

Continuando con este recorrido histórico por el término *coquette* y las implicaciones en su uso, conviene recordar el fenómeno #GIRLBOSS que tuvo su estallido de popularidad en 2014 —incentivado, entre otros motivos, por la publicación del libro homónimo de Sophia Amoruso (2014). Como se mencionó en el apartado anterior, las narraciones binarias afectan al género, colocando siempre lo relacionado con las mujeres o lo femenino en una posición enfrentada e inferior, donde el hombre es ese sujeto neutro válido y capaz, objetivo y correcto, mientras la mujer es un sujeto pasional, lleno de carencias y marcado por la pérdida (Kristeva 1974). Cuando nos bombardean con estos sentidos, lo normal es que busquemos desmarcarnos de performar nuestro género para dejar de ser leídas como débiles y dependientes —los rasgos asociados al género femenino desde una posición de poder que decide cómo se nombra. Como respuesta ante esta lectura misógina que nos afecta, es común que queramos ser «una más de los chicos». El *girlbossing* respondía a esta particular demanda femenina de sentirse empoderadas y auto-suficientes en un mundo capitalista que asimilaba el éxito con ser un reflejo de lo entendido como masculino. Estos principios encajaban perfectamente con los objetivos de un sistema preminentemente masculinizado —teniendo en cuenta cuales son los valores narrativos que se asocian a «ser hombre»—, donde se premia la independencia y el mito del esfuerzo solitario para alcanzar la idea capitalista de éxito. La actitud de ser una *girlboss* consistía, básicamente, en que las mujeres ocuparan los roles de poder en un sentido masculino sin perder la feminidad. A pesar de lo conservador de esta tendencia, es cierto que impulsó a muchas mujeres a dejar atrás el tan temido síndrome de la impostora (Maquicenta, 2024). Hubo también muchas referentes dentro de la cultura pop que fueron icónicas para el *girlbossing*: Kris Jenner, Ellen DeGeneres u Oprah Winfrey. Aun así, este movimiento se desinfló rápidamente debido a que su objetivo no es universalizable, debido a los existentes y tenaces techos de cristal, entre otras muchas cuestiones. No obstante, esta tendencia marcó un fuerte contraste con los impulsos y sentidos feminizadores que rodeaban los *hashtags* de *coquette* aunque solo se quedó como una especie de alternativa ya que los valores y estéticas de lo *coquette* permanecieron latiendo en las profundidades de Internet.

El siguiente evento relevante para enmarcar lo *coquette* se sitúa en 2020, el año de la pandemia. En 2020, el mundo, tal y como lo conocíamos, se paró e Internet se convirtió en el medio principal de nuestras relaciones sociales. Ante el encerramiento urbano y las ansias de salir de la ciudad, Internet y sus usuarias respondieron con un nuevo tipo de contenido: el *cottagecore*. Esta tendencia irrumpió como un ideal añorado, el *beatus ille* al que aspirar, una vía de escape del modelo de vida urbanita, interpretado por muchas personas casi como una condena durante los meses de cuarentena. El *cottagecore* perseguía un regreso y conexión con la naturaleza, con lo artesanal y lo tradicional. Sus publicaciones escalaron en visualizaciones en poco tiempo y tuvieron un reseñable éxito en redes sociales. Es muy probable que el público disfrutase viendo este contenido a través de la ventana digital ya que las vistas de su ventana real generalmente ofrecerían una amalgama de metal, cristal y cemento. Según cuenta Danielle Braff para *The Washington Post* el 10 de septiembre del 2020:

El contenido *cottagecore* en Tumblr aumentó un 153% entre marzo y abril [de 2020], y los *me gusta* de ese contenido aumentaron alrededor de un 550% durante el mismo periodo. Los vídeos con el hashtag *cottagecore* han sido vistos 3.700 millones de veces en TikTok hasta el treinta y uno de agosto de [2020] (Braff 2020).

Y estas cifras no han hecho más que aumentar y, con ello, su relación con lo *coquette* se fue estrechando. El punto de conexión entre el estilo de vida *cottagecore* y lo *coquette* es, principalmente, el aura femenina que rodea a ambos, por ello las etiquetas *#cottagecore* y *#coquette* se vieron unidas en TikTok a los pocos meses de la existencia de la bucólica tendencia. A pesar de que son cosas distintas, este punto en común es clave porque vuelven a dibujar un imaginario de feminidad inspiracional que orbita en torno a las connotaciones más tradicionales. Este nuevo ideal abrió paso a otro concepto, conocido como *tradwife* —del cual daremos unas pinceladas para atisbar cuál es su relevancia.

3. Aproximaciones a la misoginia en red para entender los lugares de lo *coquette* y otras tendencias asociadas

El diverso caldo de cultivo que suponía la tendencia *cottagecore*, la siempre presente Lana del Rey, la breve existencia del *girlbossing*, los latidos culpabilizadores de los inicios de *coquette*... se enfrentaron al auge de la misoginia en la red y al abrumador crecimiento de contenido reaccionario, misógino y homófobo que había pasado el muro de contención que era Facebook. A inicios del presente año,

salió un estudio que se viralizó en redes sociales publicado por John Burn-Murdoch para *Financial Times* bajo el título «A new global gender divide is emerging». En este artículo, cuatro gráficas muestran que la tendencia política entre las personas jóvenes de distintos géneros se polariza cada vez más a lo largo de las generaciones, siendo la Generación Z la que más distancia presenta entre sus jóvenes. Burn-Murdoch sitúa el inicio de este *ideological gap* en la aparición de movimientos feministas como el #MeToo. Sin embargo, se podrían enumerar decenas de acontecimientos en Internet que pudieron contribuir —y no tanto suponer un inicio— a este cisma. Por ejemplo, la compra de Twitter por Elon Musk en el 2022 o el estreno de las antagónicas películas *Barbie* (Gerwig 2023) y *Oppenheimer* (Nolan 2023). El primer acontecimiento fue un movimiento de Elon Musk para, según asegura su biógrafo Walter Isaacson (2023, p. 404), «salvaguardar la libertad de expresión de las voces derechistas ya que su hija trans se convirtió en una comunista total». Su compra supuso la reapertura de cuentas ultraderechistas y la censura de sus detractoras. Lo que impulsó un viraje político hacia lo conservador en el contenido de la plataforma ahora conocida como X. El segundo acontecimiento, el estreno de las películas de Greta Gerwig y Christopher Nolan, puso sobre la mesa digital una batalla de géneros como nunca se había visto antes en la historia reciente de Internet, y sus principales campos de batalla fueron X y TikTok. Durante esta pugna entre géneros, *Barbie* puso en valor el color rosa y consiguió rescatar parte de la estética *coquette* en su versión más inocente. Por su parte, *Oppenheimer* reforzó un ideal clásico de masculinidad inspirado en el hombre norteamericano de la primera mitad del siglo xx.

Son muchos los creadores de contenido, los hilos en foros de Internet y los grupos digitales que entran en lo que se conoce en el argot de las redes sociales como la *manosfera* (Gotell y Dutton, 2016), un término que agrupa a usuarios que esparcen misoginia y se quejan abiertamente de los avances del feminismo —algunos incluso niegan rotundamente la existencia de una opresión hacia las mujeres asegurando que las víctimas de la Historia han sido los hombres. Entre las mujeres que se adhieren a esta demanda se encuentran las *tradwives*, que defienden y practican los valores de lo que se entiende como «esposa tradicional», cuya mayor aspiración es atender una casa estando siempre dispuesta a lucir hermosa y servir a su marido en todos los aspectos. Este modelo tiene su origen en los Estados Unidos y tiene representantes como Nara Smith o Estee Williams, quienes llevan ya años subiendo contenido mostrándose como ejemplo de esposa perfecta y usando un tono de voz conocido como *fundie baby voice* (Stanley, Stevenson y Baker-Smemoe, 2024), reforzando así la romantización de ser una mujer

infantilizada. El movimiento *tradwife* guarda una estrecha relación con las implicaciones de lo *coquette* si bien tiene un mayor compromiso con su tesis sobre cómo debe de ser una mujer. En último término su objetivo no es especialmente novedoso ya que declaran que ellas no son como las otras mujeres actuales y que aspiran a ese modo de vida por voluntad propia y porque es el lugar que les corresponde —bien sea porque lo dicte un esencialismo de género o su interpretación del mensaje del Dios cristiano. Estamos ante aquella ilusión de control dentro del juego patriarcal que menciona Kristeva (1974).

Paralelamente a las *tradwives*, y a la creciente misoginia en los escenarios digitales, surgen ciertas tendencias de resistencia por parte de diversos grupos espontáneos y no organizados de mujeres en Internet. En parte se presume que están motivadas por la creciente misoginia, pero, principalmente, surgen para tener espacios seguros donde poder *ser* sin la necesidad de una mirada masculina. Dentro de estas corrientes podemos encontrar fenómenos como las *potaxies* o el contenido irónico y crítico de *soy tan petit*, que forman parte de la cara inversa de la feminidad más conservadora en redes sociales.

El auge de lo *coquette* debe analizarse en relación con el contexto socio-cultural y digital que lo rodea. Por un lado, conecta con movimientos estéticos anteriores y dinámicas reaccionarias en redes sociales, donde la misoginia y las narrativas conservadoras resurgen con fuerza. Por otro, su evolución refleja una complejidad que trasciende su aparente superficialidad. Por ello, conviene explorar cómo estas intersecciones culturales y digitales condicionan lo *coquette*, revelando su ambivalencia entre subversión y perpetuación de roles tradicionales.

4. Dos vías para entender lo *coquette*

El fenómeno *coquette*, si se observa superficialmente, puede sugerir que lo femenino vuelve a estar de moda y es una tendencia pasajera como tantas otras. Sin embargo, An Xiao Mina (2019) nos recuerda que la diferencia entre lo que ocurre en Internet y la vida real es cada vez menos distinguible. Esta premisa sugiere que es prácticamente imposible separar lo que consumimos en las plataformas digitales de nuestras acciones o pensamientos, por lo que los efectos de lo *coquette* trascienden la categoría de un contenido pasajero. Por esta razón es primordial una buena alfabetización mediática que nos permita analizar y ser críticas con el contenido que consumimos en el medio digital. En el tema que aquí nos ocupa conviene recordar que, aunque las mujeres no necesitan identificarse con estas etiquetas ni practicar la estética *coquette*, la simbología y los sentidos connotados

de esta tendencia han calado en nuestros imaginarios de una forma u otra. Si bien no hay nada de malo en que una mujer se sienta cómoda performando su género de manera hiperfemenina, es problemático aceptar sin cuestionamiento la carga simbólica que esto conlleva. La estética *coquette* puede perpetuar la idea de que ser mujer significa hacerse la tonta, ser muy delgada y menudita, ser inocente y grácil, y a la vez sensual y complaciente. Como hemos visto, la tendencia *coquette* no se limita únicamente a la moda y la estética, sino que también ha permeado la cultura de los memes. Un ejemplo de esto es el primer meme de *coquette*, registrado por *KnowYourMeme*, publicado el 2 de diciembre de 2023 por el usuario de TikTok @folklaurllover, quien añadió un lazo rosa a un plato de pasta. Este *trend* no fue interpretado como una ridiculización de lo *coquette* ni de lo femenino —que a menudo se usan como sinónimos—, sino que el enfoque lúdico de estos memes radicaba en adornar objetos con lazos y añadirles la terminación «-ette», demostrando que lo femenino puede ser parodiado sin perder su valor.

A la luz de lo visto en los apartados anteriores, se puede decir que hay dos posturas diferenciadas para situar lo *coquette*: una como una subversión de los roles de género tradicionales y otra como una continuación de estos roles binarios. Por un lado, algunas voces analizan el contenido *coquette* como una subversión y reapropiación irónica de aquellas actitudes o expresiones femeninas consideradas tradicionalmente como ridículas, lo cual genera una nueva valoración de la feminidad a través de la celebración de estos rasgos. En este sentido, lo *coquette* podría entenderse como una forma de resistencia ante la narrativa patriarcal que denigra lo femenino, creando una identidad que desafía las convenciones y expectativas impuestas por la sociedad. Dentro de esta corriente se sitúan memes como *soy tan petit* o las críticas humorísticas a las *pick me girls*. Este tipo de contenido presenta figuras femeninas desde la parodia. Estas publicaciones no buscan la risa cómplice de los hombres; en cambio, critican a las mujeres que buscan aprobación masculina de esta forma. Aquí, el objeto del ridículo no es lo femenino, sino el acto de complacer el *male gaze*. Esta inversión es significativa porque muestra un cambio en la percepción cultural: agradar a los hombres ya no es una meta loable sino algo que puede ser objeto de burla. Por otro lado, hay quienes argumentan que lo *coquette* perpetúa estereotipos de género limitantes, encasillando a las mujeres en roles y comportamientos que refuerzan la visión tradicional y patriarcal de la feminidad. Desde esta perspectiva, lo *coquette* no representaría una ruptura real con las normas opresivas, sino más bien una adaptación superficial que sigue manteniendo intactos los fundamentos de la estructura patriarcal. En esta línea nos encontraríamos con

el contenido que promueve la forma de vida *tradwife*, que hemos mencionado anteriormente.

En última instancia, el análisis de lo *coquette* y su impacto en las narrativas de género nos lleva a reconocer la complejidad y ambigüedad de este fenómeno. Por una parte, ofrece la posibilidad de resignificar y celebrar aspectos de la feminidad que históricamente han sido menospreciados. Pero, por otra parte, corre el riesgo de reforzar estereotipos limitantes y perpetuar dinámicas de poder opresivas. La evolución de lo *coquette* y su interacción con otras tendencias contemporáneas, como las que hemos visto a lo largo de este breve recorrido, nos muestra que los sentidos que acompañan a las narrativas de género están en constante cambio y reconfiguración en el entorno digital. Es crucial seguir analizando y cuestionando estas tendencias para entender sus implicaciones y posibilidades, promoviendo una reflexión crítica que nos permita avanzar hacia formas de identidad y expresión de género más inclusivas y liberadoras. En este contexto, es fundamental considerar cómo las plataformas digitales y sus contenidos influyen en la proliferación y evolución de estas tendencias y cómo podemos aprovechar el potencial de Internet para crear nuevos relatos y significados que desafíen las limitaciones impuestas por las narrativas binarias de género como nos invitan a hacer Cixous (1995) y Zafra (2005).

Bibliografía

- AMOROUSO, Sophia, 2014. *#GIRLBOSS*. Reino Unido: Portfolio Penguin. ISBN 978-1591847939.
- BRAFF, Danielle, 2020. How the #cottagecore Internet aesthetic dovetails with pandemic travel. *The Washington Post*. Sitio Web. Disponible en: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/travel/how-the-cottagecore-internet-aesthetic-dovetails-with-pandemic-travel/2020/09/10/3ae54032-ed39-11ea-99a1-71343d03bc29_story.html [Consulta: 20-04-2024].
- BURN-MURDOCH, John, 2024. A new global gender divide is emerging. *The Financial Times*. Sitio Web. Disponible en: <https://www.ft.com/content/29fd9b5c-2f35-41bf-9d4c-994db4e12998> [Consulta: 20-04-2024].
- CIXOUS, Hélène, 1995. *La risa de Medusa*. Barcelona: Anthropos. ISBN 9788476584637.
- DEL REY, Lana, 2012. *Born to Die* [Álbum de música]. Interscope.
- ENODDO, Marco, 2009. Nabokov su *Lolita*. Vídeo; en línea. 8-8-2009. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xkr7Ts9GBBM> [Consulta: 9-06-2024].
- GERWIG, Greta, 2023. *Barbie*. Película; DVD. Warner Bros Pictures.

- GOTELL, Lise y DUTTON, Emily, 2016. Sexual violence in the ‘manosphere’: Antifeminist men’s rights discourses on rape. *International Journal for Crime, Justice and Social Democracy*, vol.5, no.2, pp. 65-80.
- ISAACSON, Walter, 2023. *Elon Musk by Walter Isaacson*. Nueva York: Simon & Schuster. ISBN 978-1982181284.
- KNOWYOURMEME, 2023. Coquette Aesthetic Trend / Bow Trend (TikTok). [Entrada colaborativa]. Disponible en: <https://knowyourmeme.com/memes/coquette-aesthetic-trend-bow-trend-tiktok> [Consulta: 19-03-2024].
- KRISTEVA, Julia, 1974. *Révolution du langage poétique*. Francia: Seuil. ISBN 978-2020086134.
- KUBRICK, Stanley, 1962. *Lolita* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- LAYNE, Adrian, 1997. *Lolita* [Película]. The Samuel Goldwyn Company.
- MAQUICIENTA, 2024. ¿La moda COQUETTE es un RETROCESO? | Lo Bueno, lo Malo y lo Feo de esta tendencia viral. Vídeo; en línea. 6-2-2024. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Zjm27pm27xo> [Consulta: 10-12-2024].
- NABOKOV, Vladimir, 1955. *Lolita*. Francia: Olympia Press.
- NOLAN, Christopher, 2023. *Oppenheimer* [Película]. Universal Pictures.
- SMITH, Nara [TikTok: @naraazizasmith], 2024. Disponible en: <https://www.tiktok.com/@naraazizasmith?lang=es> [Consulta: 10-07-2024].
- STANLEY, Joseph A., STEVENSON, Josh y BAKER-SMEMOE, Wendy, 2024. The Missionary Voice: Perceptions of an emerging register. En: *Proceedings of the Linguistic Society of America*, vol.9, no.1. ISSN 2473-8689.
- WILLIAMS, Estee [TikTok: @esteecwilliams], 2024. Disponible en: <https://www.tiktok.com/@esteecwilliams?lang=es> [Consulta: 10-07-2024].
- XIAO MINA, An, 2019. *Memes to Movements: How the World’s Most Viral Media Is Changing Social Protest and Power*. Boston: Beacon Press. ISBN 978-0807056585.
- ZAFRA, Remedios, 2005. *Netianas: n(h)acer mujer en Internet*. Madrid: Desórdenes Biblioteca de Ensayo. ISBN 9788496080447.

Estar contigo o no estar contigo es la medida de mi género: un análisis del lenguaje sobre el amor romántico en redes sociales

ALBA GIMENO

Universidad Complutense de Madrid

Las mujeres dicen, el lenguaje que hablas envenena tu glotis lengua paladar labios.
Dicen, el lenguaje que hablas está formado por palabras que te están matando.
Monique Wittig, *Les Guérillères*

Introducción

En el año 1975, la cineasta de origen belga Chantal Akerman estrenó *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. En 2022, cuando ya constituía todo un clásico para los acólitos de la directora, la revista especializada *Sight & Sound* la coronó como la mejor película de la historia del cine. Lo anterior puede resultar cuanto menos chocante para quien no esté familiarizado con la trayectoria de la artista ni con la singularidad de la obra, pues al visionar tal largometraje, que apenas incluye diálogo, asistimos durante tres horas y media a los meros movimientos de su protagonista, tediosamente inmersa en todo lo que implica la jornada de un ama de casa. Así, la película fue considerada como un hito feminista en la disciplina de la comunicación audiovisual, destacando su lucidez a la hora de obligarnos a contemplar el potencial claustrofóbico que puede encerrar un hogar. Sin embargo, atendemos hoy, casi cincuenta años después, a una cada vez más común reivindicación digital por parte de mujeres jóvenes en Internet, que reclaman como anhelo desempeñar tal rol hogareño en la familia tradicional. Esto se traduce, entre otras cosas, en la proliferación de cientos de publicaciones que reproducen en redes sociales como X o TikTok el deseo expreso de convertirse en «esposas mantenidas», que muchas veces acompañan del texto «monogamia o bala» con aparente tranquilidad o incluso con un atisbo pretendidamente humorístico. Ante la inquietud que nos

despierta este tumultuoso cambio de paradigma en cuanto al imaginario que rodea y cincela la noción de la familia como institución, nos proponemos a continuación abrir una investigación crítica sobre los usos del discurso digital en lo referente al amor romántico. Para ello, nos serviremos de herramientas de análisis propias de la Filosofía, con las que pugnaremos por dar una mayor profundidad a la pregunta por la vinculación existente entre el discurso sobre las relaciones sexo-afectivas y la construcción social y lingüística del género. En otras palabras, recogemos aquí la noción de «tecnología del género» que, acuñada por Teresa de Lauretis, evidencia la relación que el género guarda con lo ideológico proponiendo entenderlo como:

una construcción semiótica, una representación o, mejor dicho, un efecto compuesto de representaciones discursivas y visuales que, siguiendo a Michel Foucault y Louis Althusser, yo vi emanar de varias instituciones —la familia, la religión [...]—, pero también de fuentes menos obvias: la lengua, el arte, la literatura, el cine [...] (De Lauretis 2015: 108).

1. Breve genealogía de las redes sociales

1.1. Los primeros años de Twitter

En primer lugar, y en la medida en que demarcamos Internet, y, más concretamente, la red social X como punto de partida de nuestro trabajo, es menester ofrecer una breve periodización de lo que en su seno ha acontecido desde su creación como Twitter en 2006 hasta su compra y transformación en X, ya en 2022, de la mano del multimillonario Elon Musk.

Internet es, sin lugar a dudas, un entramado que, a día de hoy, se presenta constituido como todo un sistema sociocultural; y como tal tiene sus propios códigos de lenguaje y comportamiento —si acaso fuera pertinente trazar diferencia entre uno y otro. Sin embargo, sus reglas no se han mantenido intactas, sino que han ido variando a lo largo de los años, al ritmo de la velocidad vertiginosa que siempre se achaca a los avances en el terreno de la informática. En la medida en que nuestro trabajo pretende centrarse en un análisis de los discursos imperantes y sus presupuestos y propuestas subyacentes, así como a causa de la larguísima extensión que requeriría un estudio puramente sociológico y/o digital del terreno que nos ocupa, nos remitimos aquí, por considerarlo el mejor resumen introductorio de nuestro objeto de estudio, al elaborado por la periodista Tamara Tenenbaum:

La web de mi adolescencia era un mundo de texto. Internet, hoy, es un planeta de imágenes. Lo más parecido que queda a la red de esa época es Twitter, la red social siempre al borde de la quiebra donde sobrevivimos los foristas y bloggers recuperados [...]. Para nuestros sucesores y sucesoras -los adolescentes tímidos, las chicas que odian su cuerpo, los chicos y chicas que leen mucho y tienen la cara llena de granos-, internet es un lugar hostil: sobreviven, por supuesto, los nichos donde pueden escribir sus fan fiction y discutir obsesiones [...], pero las redes sociales cambiaron el mainstream de internet para siempre. Las estrellas en instagram hoy son las chicas populares que en mi época pensaban que era de freaks conocer gente en internet (Tenenbaum 2022: 186).

Trasladándonos desde la Argentina natal de la escritora hasta la España actual, resulta ineludible dedicar unas líneas a explicitar las variaciones que los discursos de todo tipo han sufrido en el tiempo transcurrido entre aquel 2007 y la contemporaneidad del 2024. Por ejemplo, fue el primero de los años citados el que vio la publicación de la hoy clásica *Ética marica* de Paco Vidarte. Sin embargo, será al restringir nuestra breve genealogía del discurso político-internauta a la década que comprende el intervalo entre 2015 y 2024 cuando daremos con las claves del análisis que a continuación se emprenderá. En la España de 2015, el sistema de partidos estaba recogiendo las consecuencias parlamentarias del 15M, quedaba menos de un lustro para las manifestaciones absolutamente masivas en el 8M, y la sensación social general era la de que las cosas estaban cambiando. Entre otros acontecimientos, asistimos a cómo las publicaciones teóricas sobre asuntos relacionales comenzaron a cuestionar la monogamia entendida ya como sistema y no como mera práctica; y, más aun, asistimos también a cómo estas posturas fueron, por primera vez, también popularizadas en el ámbito de las redes sociales. Así, en el año 2015 fue publicado el primer libro de la serie (h)amor, que actualmente cuenta con 8 volúmenes compuestos por aportes de diferentes filósofos y pensadores que teorizan en torno a la afectividad con el propósito de aumentar la representación de alternativas a las impuestas por el sistema sexo-género familiar y monógamo imperante. Avanzando hasta 2018, numerosos fueron los vínculos sexoafectivos que, en nombre del amor libre, se regalaron y recomendaron entre sí la más célebre publicación de la autora Brigitte Vasallo, a saber, *Pensamiento monógamo; terror poliamoroso*; convencidos como estaban todos ellos de que, por fin, las cosas ya no volverían a ser como antes. Y ya en el convulso año 2020, la editorial Oveja Roja dio a conocer, de la mano de Juan Carlos Pérez Cortés, el ensayo *Anarquía relacional: la revolución desde los vínculos*. Lo que pretendemos argüir al traer a colación esta breve selección bibliográfica es que, con la democratización cultural que supusieron Internet y sus redes sociales como fenómenos, el primero se

consagró definitivamente como un espacio sociocultural —y por ende político— más. En otras palabras, argumentamos aquí que el giro discursivo no sólo se dio en las calles, sino que lo que pasaba en estas últimas era a la par condición y consecuencia de lo que también se fraguaba en Internet. Más aún, avanzamos hasta postular que, si en 2024 las redes aparecen inundadas de mensajes contra el poliamor, esto se debe a que la marea recién descrita puso su existencia en el discurso; en un discurso que, en clave siempre internauta, ha quedado también democratizado para sus detractores.

Asimismo, hemos de admitir que el paso anterior, como ocurre con todos los cambios sociológicos, no fue ni tan brusco ni tan simple como parece sugerir un mero intercambio en quiénes eran los emisores de los mensajes. Esto es, nuestro artículo precisaría de una extensión mucho menor si quisiéramos limitarnos a argumentar que las vertientes conservadoras disienten de las propuestas calificadas como progresistas. Por el contrario, lo cierto es que, en un inicio, la reacción contra ese cuestionamiento de la monogamia y de la familia tradicional, instituciones inamovibles tanto del sistema sexo-género como del capitalismo, no fue tan explícitamente violenta como se permite mostrar ahora. De hecho, los primeros *tweets* de la sospecha, o usos de un lenguaje conscientemente satírico y mordaz con respecto a la nueva popularidad de las prácticas afectivas alternativas, vinieron de gente activamente politizada. En otras palabras: nacida, como dicta la norma no escrita de Internet, como una exageración hasta el absurdo, la primera semilla de la actual consigna «monogamia o bala» se erigió como una respuesta contundente frente al modelo conservador de la esposa que esencializa, acepta o se conforma con las infidelidades masculinas. Así, estas posturas atendieron a cómo el patrón habitual de injusticias dentro de las relaciones monógamas se trasladaba a presuntas relaciones abiertas con hombres politizados que terminaban por ser tan insinceros y jerárquicos con sus diversos vínculos como sus predecesores. Analizando este fenómeno a través de las palabras de Judith Butler, tendríamos que

[d]e la misma forma que las metáforas pierden su carácter metafórico a medida que, con el paso del tiempo, se consolidan como conceptos, las prácticas subversivas corren siempre el riesgo de convertirse en clichés adormecedores a base de repetirlas y, sobre todo, al repetirlas en una cultura en la que todo se considera mercancía, y en la que la «subversión» tiene un valor de mercado. Obstinar-se en establecer el criterio de lo subversivo siempre fracasará, y debe hacerlo (Butler 2007: 26).

No obstante, consideramos igualmente pertinente reparar, tal y como continúa también la autora en el mismo texto (Butler 2007: 28), en la importancia de las

puertas que deja abiertas haberse atrevido a pensar de otro modo las opciones disponibles para imaginar tanto lo posible como lo real. No obstante, tampoco podemos dejar de llamar la atención sobre la compleja relación que guardó este progresivo cambio de paradigma con el escenario actual, pues, tal y como lo expresó el sociólogo Alberto Melucci:

las cuestiones se extinguen con el paradigma en el que se formularon, y aparecen limitadas, e incluso a veces sin significado, en un contexto teórico y epistemológico diferente. Cuando se agota un paradigma, las preguntas que estaban abiertas en ese momento nunca se contestan; en vez de eso, los expertos dejan de interesarse por ellas, y plantean otras cuestiones, o en todo caso las formulan en términos tan distintos que modifican su carácter (Melucci 1998: 363).

1.2. Los primeros años de X

Entre el interminable juego de combinatoria que conforman las infinitas líneas de código de que se compone Internet, existen múltiples ejemplos de cómo un meme es capaz de, a imagen y semejanza de los chistes, sintetizar de modo ingenioso una realidad mucho más compleja. Encontramos uno de esos casos en la suerte de broma interna digital que diagnostica que una forma de hablar o un tipo de discurso se ha popularizado definitivamente en términos normativos cuando se da la siguiente secuencia: en el momento en que las mujeres blancas empiezan a hablar tal y como lo hicieron poco antes los hombres homosexuales que imitaban, a su vez, los discursos propios de mujeres negras. Este sería el fenómeno *white women talking like gay men talking like black women*. Ahora bien, todo análisis discursivo y lingüístico que se precie no puede obviar las variaciones que esto implica, mediante mecanismos tanto conscientes como inconscientes, individuales y colectivos, con respecto al mensaje original. Tal y como acontece en cada repetición del juego del Teléfono Roto, encontramos al adentrarnos en las redes sociales de 2024 la transformación vertiginosa que las ideas con que cerramos el apartado anterior han sufrido. Con ejemplos desde X hasta Instagram, así como en su competidora TikTok, las redes se han plagado de mensajes repetidos, *copy-pastes*, como los siguientes: «¿Me pide una relación abierta? Abierta le dejo la cabeza»; «monogamia o bala», etcétera. Cuando los usuarios defienden lo humorístico de tales posts, señalan cómo casi todo meme se constituye, precisamente, como una hipérbole. No obstante, lo cierto es que en estos ejemplos vemos claramente lo que autores como Derrida, Butler o Culler estudiaron con precisión: las repeticiones sucesivas de un mensaje producen una fuerza tal que borra su sentido referencial originario, incluso hasta sustituirlo por completo. Así, si bien en el apartado anterior

atendíamos a una crítica a la mujer que, forzada a imponer menos límites a sus relaciones, terminaba tan coartada en sus deseos como el ama de casa tradicional, hoy encontramos en la reproducción «cómica» de tales críticas un significado radicalmente opuesto, llegando a reivindicarse, en tales términos, a la mujer mantenida. Además, este nuevo giro discursivo se sirve de una defensa de la monogamia basada en la continua apelación al peligro de las infidelidades, proliferando también cientos de posts con presuntas amenazas con respecto a quien se atreva a «mirar» al respectivo novio, así como contra sus susodichas amigas, siempre sujeto de sospecha en el marco de relaciones afectivas cisheterosexuales. Estos ejemplos, lejos de convencernos de su naturaleza humorística —o, más bien, lejos de convencernos de que, por ser tal su naturaleza, hemos de reír sus gracias— nos hacen recordar las palabras de Tenenbaum cuando arguye que

la monogamia heterosexual sigue teniendo una reputación mucho menos peligrosa que todas esas conductas pretendidamente escabrosas [...] Hablar de que las calles son peligrosas es muy tranquilizador, pero revelar que nuestras casas y familias son aún más peligrosas es un mensaje bastante incómodo (Tenenbaum 2022: 105).

En definitiva, pretendemos resaltar aquí que las transformaciones en los usos discursivos del lenguaje se caracterizan por presentar efectos que se expanden mucho más allá de una concepción meramente filológica de la lengua. Por el contrario, argumentamos que el discurso es una pieza fundamental en la construcción de nuestras respectivas formas de relacionarnos con el género; intrínsecamente social y lingüístico, también. De nuevo citando a Butler,

como el género no es un hecho, los diversos actos de género crean la idea del género, y sin esos actos, no habría género en absoluto [...] El consentimiento colectivo tácito de representar, producir y sustentar la ficción cultural de la división de género diferente y polarizada queda oscurecido por la credibilidad otorgada a su propia producción. Los autores del género quedan encantados por sus propias ficciones; así, la misma construcción obliga la creencia en su necesidad y naturalidad (Butler 1998: 301).

En este sentido, se torna urgente atender a la evolución de los usos del lenguaje empleado para narrar —y narrarnos— las relaciones, advirtiendo en tal proceder que se trata de un discurso generizado. Aplicado todo esto al presente análisis del discurso en redes sociales, tendríamos que «el hecho en sí de tomar posesión de la información hace posible la reconstrucción repetida o la recreación de nuevos códigos», si bien tal procedimiento no está exento de representar una forma más

de actuación de los diferentes poderes en juego. Así, son tales formas de poder las que, en última instancia, pugnan por la creación, repetición y mantenimiento de «unos códigos que estructuren hasta la posibilidad de que un individuo encuentre el sentido de sus actos y dé nombre a la realidad» (Melucci 1998: 367). Es en este sentido en que señalamos cómo la forma de nombrar el mundo juega un papel fundamental en el imaginario de mundos posibles y en el seno de los códigos culturales en que estamos ineludiblemente inmersos.

2. La normativización del deseo en la cultura popular digital

Pasaremos a continuación a analizar la relación que guarda el humor popularizado en Internet con qué es lo que deseamos. Atenderemos, en especial, a si, al expresar los anhelos a través de bromas digitales exageradas, éstos mantienen su pretendida ironía o si, por el contrario, se disfraza de sátira lo que se ha constituido como un nuevo identitarismo simbólico que prescribe tales anhelos.

Tras todo lo expuesto, podemos ya postular que el discurso sobre el amor romántico en redes sociales se presenta como una parcela discursiva diferenciada, aun a pesar de que se englobe, eso sí, dentro del juego de lenguaje que supone Internet en general. Así, el discurso sobre el amor romántico que impera actualmente convierte a este último en una identidad a la que aspirar, en una forma de crear cohesión de grupo a través del dispositivo —quizá no siempre tan subversivo— de la risa. Pero, ¿mediante qué mecanismos se lleva esto a cabo?

La autora Judith Butler admite en su segundo prefacio a *El género en disputa* que su primera «pista para entender la performatividad del género» provino de la lectura que Derrida hizo de *Ante la ley*, de Kafka. En ella, el filósofo argelino explica que es la anticipación con respecto a la autoridad la que termina por otorgarle el estatus autoritario que se le estaba achacando en un primer lugar. En otras palabras, «la anticipación conjura su objeto», y «[e]s posible que tengamos una expectativa similar en lo concerniente al género, [...] una expectativa que acaba produciendo el fenómeno que anticipa» (Butler 2007: 17). Como quizá pueda ya anticiparse, nuestro argumento coincidirá con el que señalaba Kate Millet, esto es, que el amor ha sido el opio de las mujeres. Consideramos, pues, que en Internet se han gestado los mecanismos discursivos necesarios para que las expectativas propias del sistema sexo-género, del capitalismo y de la familia tradicional cince-len a su antojo el tipo de existencia concreta y normativa que habrá de tomar El Amor —en singular y universal, y no ya sus diversas formas de vivencia y expresión. Más aún, acotar hasta tal extremo el amor al que es legítimo aspirar ha limitado a

su vez las posibilidades ontológicas del género femenino en su conjunto; si bien lo ha hecho con discursos tan sutiles como elaborados que han logrado consagrarlo como toda una aspiración, excluyendo del ideario colectivo la posibilidad del suplicio que sí encontrábamos en el largometraje de Akerman. En palabras de Brigitte Vasallo,

[l]a monogamia no es una práctica: es un sistema, una forma de pensamiento. Es una superestructura que determina aquello que denominamos nuestra «vida privada», nuestras prácticas sexo-afectivas, nuestras relaciones amorosas. El sistema monógamo dictamina cómo, cuándo, a quién y de qué manera amar y desear, y también qué circunstancias son motivo de tristeza, cuáles de rabia, qué nos duele y qué no (Vasallo 2018: 32, 33).

Resulta interesante la agudeza de Vasallo al señalar la autoridad sistémica que posee el amor para dictaminar incluso las tristezas en un sentido universal. En X, red social siempre defendida como más orientada a las penas y al anhelo frente a la tendencia de Instagram a mostrar vidas perfectas, si hay algo que triunfa es la idealización de rupturas, especialmente de aquellas que entrarían en el cajón de sastre que supone la continuamente redefinida cultura pop. Así, los discursos digitales sobre el amor tienden actualmente a encumbrar a este último en términos tan románticos que terminan por resultar verdaderamente decimonónicos, al relacionar el concepto, más si cabe en las rupturas, con la eterna ausencia de aquello que jamás pudo alcanzarse del todo; en consonancia con aquellas teorías que erigieron la noción de cosa-en-sí como el perenne inalcanzable. Así, los juegos de lenguaje digitales no sólo han convertido en parte de sus referencias predilectas la ruptura de C. Tangana y Rosalía en 2018, sino que han ampliado su área de interés hasta espectros de la sociedad otrora olvidados por las vertientes conservadoras. Un ejemplo de esto sería la progresiva inclusión de representación LGTBIQ+ en los discursos imperantes, si bien es pertinente preguntarse cómo estas realidades antaño representantes de lo subversivo han encontrado un —aún incómodo, pero sobre todo aún cuestionado y provisional— recoveco en el discurso normativizado. En el caso de los memes más virales en X, y aún en el marco de la cultura popular, destacaría una de las citas más famosas del programa de máxima audiencia *Sálvame*, pronunciada por Bárbara Rey: «porque tú y yo, Chelo [García-Cortés] —y te quiero, y siento mucho que no me hayan gustado las mujeres, porque habría sido más feliz—, hemos tenido una noche de amor». Vemos en este ejemplo cómo se relaciona aquello a lo que se aspira con aquello, en última instancia, inalcanzable, pero cuya búsqueda merece la pena, de algún modo. Una de las explicaciones sobre

esta inclusión de narrativas LGTBIQ+ en discursos imperantes sobre las relaciones la encontramos, una vez más, en las reflexiones de Tenenbaum:

El amor romántico es un efecto de la subjetividad moderna, pero no sólo eso: podríamos decir que la produce y la refuerza, al cuestionar las instituciones tradicionales, como la familia, el clan o la patria. [...] El esquema de Romeo y Julieta es el paradigma del amor moderno [...]: somos más que nuestra raza, nuestra clase social, nuestro país o nuestras familias; [...] hay algo que nos hace únicos e irrepetibles [...] (Tenenbaum 2022: 32, 33).

Es en continuidad con esta idea como podemos explicar una particularidad tal como la de aunar preceptos otrora tan enfrentados como son los del liberalismo y los del conservadurismo. El neoliberalismo actual toma la noción más individualista y anglosajona de individuo para rescatar y reforzar la tajante separación entre el ámbito de lo público y el de lo privado, reivindicando este último no sólo en términos de ensalzar la propiedad, sino, también, como espacio en que «todo vale», siempre y cuando se mantenga la normatividad en el espacio público. Así, ser una disidencia de género en privado pasa a mostrarse como aceptable; y generar cultura compartida en torno a lo que otro día fue cultura LGTBIQ+ no es (tan) denostado si es en aras de la idea última de familia tradicional, que bebe, argüimos, de la normativización de qué puede ser catalogado como amor. Esto es, la noción culturalmente cincelada del amor pareciera tener más que ver con lo restrictivo de generar capital en términos patrimoniales que con la colectivización de ningún tipo.

3. De la cultura pop a la teoría; y no a la inversa

En numerosas ocasiones, y como se ha avanzado al comienzo del apartado anterior, se considera que algo está plenamente aceptado dentro de la norma (dejando así, como vimos con Butler, de ser subversivo a su vez), cuando es admitido como parte de la cultura popular. Ahora bien, observamos un caso curioso a este respecto al adentrarnos en el particular uso del lenguaje en la red social de texto X. En este proceder internauta, no tendríamos sólo ejemplos de cómo la teoría, al repetirse, termina tornándose meme, sino que, por el contrario, abundan los usos del discurso que, a partir de lo estandarizado mediante el humor, elaboran —o repiten y enarbolan— la teoría que justificará lo que proponen. Esto es, observamos un salto entre lo que un día fue sátira y lo que hoy es teorizado hasta el extremo, con el fin de mantener su estatus canónico.

Así, en aras de pugnar por su seriedad incluso académica, los discursos digitales sobre el amor han pasado a justificarse mediante diferentes recursos, destacando en X el de acudir a literatura consagrada. De este modo, citas de escritores célebres se han consolidado como símbolos, perdiendo su obra de referencia en muchos casos, pasando a ser una declaración de amor común y equiparable a la de una postal de cumpleaños que se adquiere en un supermercado. No obstante, no pretendemos reivindicar aquí pureza ninguna con respecto a la cultura; no es una cuestión sobre si la democratización y popularización de grandes escritores es buena o mala. Por el contrario, lo que pretendemos apuntar es que, en un mundo en que, como se ha señalado anteriormente, todo concepto termina convertido en mercancía, resulta de considerable importancia llevar a cabo un estudio de mercado para saber cuál es el amor más vendido, en el seno de una realidad social caracterizada por «una afluencia excesiva de estímulos perceptivos y afectivos» (Melucci 1998: 372). Atendiendo, según su número de interacciones, a los ejemplos más citados en la red social X, encontraríamos, en primer lugar, a Julio Cortázar, con:

Lo que mucha gente llama amar consiste en elegir a una mujer y casarse con ella. La eligen, te lo juro, los he visto. Como si se pudiese elegir en el amor, como si no fuera un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio (Cortázar 2008: 338).

Ineludible también su compatriota Borges, con «estar contigo o no estar contigo es la medida de mi tiempo» (Borges 1972: 19); o, siguiendo la temática temporal, la Premio Nobel Annie Ernaux, cuya cita más reposteada actualmente, de su obra *Pura Pasión*, dicta: «para mí no había cronología en esa relación, solamente conocía la presencia o la ausencia» (Ernaux 2022: 19). Pero, ¿por qué nos esforzamos tanto en señalar los gustos literarios de las internautas, si habíamos explicitado que nuestra preocupación inicial era la tendencia al lenguaje violento en clave humorística? Una posible respuesta sería que la cuestión de los gustos más populares de un tiempo histórico resulta relevante porque, tal y como señala Vasallo,

[p]ensar la intimidad como un espacio al abrigo de los poderes es algo parecido a una ensoñación. Los espacios privados y nuestra misma subjetividad son los lugares donde se construyen e imponen los sistemas represivos que ayudaremos, a nuestro pensar, a consolidar en el exterior (Vasallo 2018: 108).

En definitiva, nos encontramos con la reiteración sistémica de una serie de citas culturales que se aíslan de su significado originario hasta cristalizar en toda una estética digital del amor romántico, similar a la que pretende conscientemente

desplegarse cuando una persona sigue las normas no escritas de la sociedad digital al anunciar su renovado estado civil en Facebook. Además, pretendemos resaltar cómo dicha estética normativa de lo que ha de ser el amor se sirve de esencializar su objeto, no sólo en la vertiente más prescriptiva que ya hemos señalado, sino también en unos términos que rozan, con Cortázar, lo misterico: en el amor de verdad no se elige; te elige, te posee. En este sentido, observamos cómo se inaugura un escenario discursivo en que la mera consideración de emprender una crítica —en el sentido etimológico de la palabra— entraría en conflicto con la naturaleza del objeto en juicio, esto es, el amor así ontologizado.

Consideraciones finales

En este texto, nos hemos propuesto adentrarnos en la específica articulación de discursos que toma el espacio digital para hablar de amor romántico. Queda pues explicitado el sutil trazado cultural de que se sirve la institución de la familia tradicional —que engloba género, capitalismo y normatividad— para transformar lo que un día fueron significados —plenamente peligrosos, como las insinuaciones de abrir cabezas— en símbolos pretendidamente vacíos; como si la cabeza fuera, solamente, la del muñeco de paja con el que se está luchando «sólo en broma». Pero, volviendo a nuestra inquietud inicial, que no era sino el renovado desprecio por los vínculos no monógamos, cabe advertir que quizá la apropiación de un lenguaje expresamente violento contra las disidencias no sea una metáfora, sino un peligro. En consecuencia, ante esta (neo)celebración del amor romántico, es interesante recurrir al siguiente fragmento del escritor Alessandro Baricco en su obra *Los Bárbaros*:

en su propia relación con los bárbaros, toda la civilización lleva inscrita la idea que tiene de sí misma. Y [es que] cuando lucha con los bárbaros, toda civilización acaba eligiendo no la mejor estrategia para vencer, sino la más apropiada para confirmarse en su propia identidad. Porque la pesadilla de la civilización no es ser conquistada por los bárbaros, sino ser contagiada por ellos: no es capaz de pensar que pueda perder contra esos andrajosos, pero tiene miedo de que luchando pueda salir modificada, corrompida (Baricco en Vasallo 2018: 121).

Al unir la práctica que tan certeramente delinea Baricco con el mecanismo más propio del humor digital, a saber, la repetición, tenemos que el lenguaje violento que nos inquietaba al comienzo disfruta de una banalización incluso lingüística, pues es «precisamente la iterabilidad por medio de la que un performativo realiza el daño [lo que] genera una dificultad permanente para identificar la responsabilidad

final de tal daño» (Butler 1997: 91). En otras palabras, a pesar de que, como hemos observado, pueda argumentarse que las redes sociales tienen unos códigos propios, cuyas reglas hay que conocer para poder jugar con su humor, la esfera internauta no aparece, no obstante, como un espacio político aislado del resto de prácticas sociales que lo crearon, lo perpetúan y lo transforman. Además, y en concordancia esta vez con el trabajo de Adrienne Rich, entendemos como urgente realizar «[u]na crítica radical a la literatura [...] como una clave de cómo vivimos, de cómo hemos vivido, de cómo nos han educado a imaginarnos a nosotras mismas, de cómo nuestro lenguaje nos ha atrapado tanto como nos ha liberado» (Rich 2011: 47). De lo contrario, el discurso digital que ha recurrido a teorizar a favor del lenguaje humorístico violento podría lograr su objetivo, que, a nuestro juicio, no es sino el de aportar un bagaje cultural tal que cumpla con la falacia predilecta de la normatividad: el amor-de-verdad tiene una forma última concreta a la que aspirar, sea en forma de Borges o de C. Tangana; siempre ha sido así, y ha de perpetuarse ad infinitum.

En conclusión, consideramos pertinente atender a «la palabra que no sólo nombra un sujeto social, sino que construye ese sujeto al nombrarlo, a través de una violenta interpelación» (Butler 1997: 88). Se ha pretendido, a lo largo de este artículo, dibujar una primera aproximación a un fenómeno tan actual como es la evolución del discurso sobre el amor en redes sociales, y las herramientas lingüísticas y sociales de las que se sirve para producir efectos mucho más allá de lo digital. Abiertas aquí diferentes vías de continuidad de esta crítica del discurso, abogamos por hacer lo posible para mantener tal apertura; negarnos por fin a cerrar la puerta de esas casas claustrofóbicas que nos mostró Chantal Akerman, pues, como también supo ver Virginia Woolf en 1929, «pensé en lo desagradable que era que la dejaran a una fuera; y pensé que quizás era peor que la encerraran a una dentro» (Woolf 2022: 27).

Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis, 1977. «El amenazado». En: *El oro de los tigres*, pp. 19. Buenos Aires: Emecé Editores. ISBN 9789500426992.
- BUTLER, Judith, 2007. «Segundo prefacio». En: *El género en disputa*, pp. 7-33. Barcelona: Ediciones Paidós. ISBN 9788449320309.
- _____, 1998. Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. Debate feminista. Vol.18, pp. 296-314. ISSN 01889478.
- _____, 1997. Actos ardientes, lenguaje ofensivo. En: *Lenguaje, poder e identidad*, pp. 79-125. Madrid: Síntesis. ISBN 9788497561778.

- CORTÁZAR, Julio, 2008. *Rayuela*, Madrid: Cátedra. ISBN 9788437624747.
- DE LAURETIS, Teresa, 2015. Género y teoría queer. *Mora*, no.21, pp. 107-118. ISSN 032-8773.
- ERNAUX, Annie, 2022. *Pura pasión*. Barcelona: Tusquets. ISBN 9788490667552.
- MELUCCI, Alberto, 1998. La experiencia individual y los temas globales en una sociedad planetaria. En: *Los movimientos sociales: transformaciones políticas y cambio cultural*, pp. 361-382. Madrid: Trotta. ISBN 9788481642827.
- RICH, Adrienne, 2011. «Cuando las muertas despertamos: escribir como una re-visión». En: *Sobre mentiras, secretos y silencios*, pp. 45-67. Madrid: Horas y horas. ISBN 9788496004344.
- TENEMBAUM, Tamara, 2022. *El fin del amor. Amar y follar en el siglo XXI*. Barcelona: Seix Barral. ISBN 9788432237638.
- VASALLO, Brigitte, 2018. Pensamiento monógamo, terror poliamoroso. Madrid: La oveja roja. ISBN 9788416227242.
- WOOLF, Virginia, 2022. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral. ISBN 9788432219641.

«Sólo soy una chica»: el espectro de la feminidad a través del humor

CARMEN TAÍN RODRÍGUEZ y ALEJANDRA GRADAÍLLE GALEGO

Universidade de Santiago de Compostela

Introducción

La idea inicial de la que partió este pequeño trabajo fue la notable percepción en Redes Sociales (Instagram, Twitter, Pinterest, TikTok...) de una nueva corriente de memes cuyo humor hace referencia a unas dimensiones muy concretas de la feminidad, tradicionalmente entendida. Este tipo de humor se ha popularizado, y se ha dirigido mayoritariamente a mujeres entre los 20 y 30 años, especialmente pensado para mujeres blancas y de clase media-alta. Una corriente de imágenes en las que se rechaza la figura de la Madre o la maternidad, así como otros aspectos comúnmente asociados con la feminidad. El uso de los términos «chica», «girl», «girlhood» en este tipo de memes, es indicador de que este humor no pretende iniciar un proyecto político, como tampoco pretende reírse de nadie; sino que intenta reflejar la vivencia de la existencia femenina, en especial en la etapa transicional que supone el tramo desde la juventud a la adultez.

Ya desde hace unos años se ha producido una cierta reivindicación o notable mención a determinado tipo de contenido cultural, destacando determinadas figuras que han sido tomadas como referentes desde diferentes ámbitos (Lana del Rey, Taylor Swift, la filmografía de Greta Gerwig, etc.) por parte del público femenino. Muchos han comenzado a emplear el término «female gaze» para identificar ese matiz que hace que, cosas tan aparentemente alejadas como «Fleabag» (2016) y «Orgullo y Prejuicio» (2005), sean tomadas como iconos o referentes para un cierto público. Dicha denominación nace recientemente, y se populariza rápidamente en redes sociales como contraposición a una «male gaze», concepto acuñado por Laura Mulvey (1970), teórica feminista especializada en cine, a partir de su tesis

acerca de cómo la forma de narración audiovisual predominante se encuentra marcada por una visión masculina («male gaze») de la realidad, haciendo del medio audiovisual una forma de perpetuación patriarcal. En contraposición, durante su análisis crítico elabora el término de «female gaze», reivindicando otra forma de representación audiovisual, esta vez bajo la lente femenina (Mulvey 2001: 7-10).

Se hace presente en nuestros días un deseo irrefrenable de vernos reconocidas en el mundo, de vernos realmente identificadas, de tener un relato, una narración propia de la realidad que poblamos. Hay personajes creados en la literatura y el cine contemporáneo que, habiendo sido pensados por mujeres, representan con realismo la experiencia de «ser mujer». En estos personajes el humor se hace presente a través de la sátira: una burla permanente de la crudeza de una realidad dominada y establecida por y para el hombre. La realidad de la vivencia femenina se ha canalizado a través de los llamados «memes», elementos visuales (imágenes y/o vídeos) con fines caricaturescos creados y transmitidos por los usuarios de internet. Así, en los últimos años han comenzado a viralizarse diversos y diferentes «memes» que exploran algunas de las categorías y arquetipos típicamente asociados a lo femenino a partir de personajes, productos o experiencias de la cultura popular con motivo de subvertir e ironizar los prejuicios que pesan sobre ellas, poniendo el acento, especialmente, en el dolor y sufrimiento, dimensiones muy íntimas asociadas a lo femenino, obteniendo de esta forma un humor desgarrador, crudo, dramático y oscuro.

Como no es de extrañar, la presencia de la mirada masculina ha poblado los productos creativos y artísticos de nuestra cultura desde los comienzos mismos de nuestra historia. Dado que el hombre ha sido siempre el que ha podido obtener las oportunidades necesarias para expresarse con libertad, además del estatus suficiente como para que sus ideas fuesen tomadas en serio y que se les permitiese hacer públicas las obras que creasen, la realidad siempre ha aparecido interpretada desde su mirada. Ya a principios del siglo pasado, Virginia Woolf se dedicó a explorar esta cuestión de la invisibilización femenina en la escritura, a través de su obra «Una habitación propia», en la que expuso el modo en el que la literatura publicada por mujeres (en el caso de que estas se encontrasen en una situación económica lo suficientemente propicia como para poder llegar a publicar o, siquiera, a escribir) versaba casi en su totalidad sobre temas amorosos. Pero, retomando el tema de la realidad interpretada a través de los hombres, esta mirada no es tan objetiva ni racional como nos han hecho creer, pues está inevitablemente cargada de prejuicios que son trasladados a los productos que consumimos. Los principios de la sociedad patriarcal se ven reflejados en las personas y estas a su vez las reflejan en los

productos artísticos que crean. El arte es un tipo de manifestación creativa en el que hay una interpretación de la realidad, sea cual sea el aspecto que trate la obra. Es por ese motivo que las expresiones artísticas no están exentas de continuar reproduciendo los mismos valores heteropatriarcales.

Es importante establecer puentes entre distintos periodos y observar que, desde la Antigüedad, los mitos y su articulación literaria y artística han contribuido a modelar y difundir ideas prácticas sociales y patriarcales que están aún profundamente arraigadas, aceptadas y normalizadas en el subconsciente social» (Cerezo Moreno 2010: 29)

El humor, al igual que la literatura, el cine o la pintura, es una forma de manifestación artística en tanto que es una expresión creativa humana. Hasta hace relativamente poco, las mujeres no habían contado ni con el espacio ni con las oportunidades para expresarse con libertad en este aspecto, ya fuese debido a su capacidad monetaria, a su acceso a la educación, a sus ocupaciones matrimoniales o a su falta de acceso a puestos de trabajo remunerados en los que pudiesen contar con el tiempo libre suficiente. Hoy, aunque este aspecto haya mejorado y sean cada vez más las voces femeninas que nos llegan por medio de sus creaciones artísticas, parece que el humor está muy lejos de ellas. No se tiene en estima el humor de las mujeres: de hecho, se hace burla de él. Nos señalan y nos niegan nuestra capacidad de hacer humor, como si fuese una característica esencial de la que la mujer carece.

En el presente artículo hemos decidido explorar esta nueva forma de hacer humor que está comenzando a cobrar importancia tanto en internet como en el cine y la literatura, en el que la burla recae en la propia feminidad, en los prejuicios y arquetipos que la sociedad patriarcal ha obligado a las mujeres a cargar durante siglos de historia. Esta vez, la burla a la feminidad se hace desde la propia mirada femenina; son las mujeres las que deciden subvertir esas categorías opresoras para reírse de ellas y de sí mismas. Sin embargo, cabría añadir aquí la cuestión de si aquí estaríamos ante un humor sobre lo femenino o si, además, este sería de carácter feminista, pues la subversión de las categorías es algo que puede resultar peligroso si se aborda desde una perspectiva crítica y no exclusivamente irónica.

En definitiva, un producto cultural que refleja y expresa aquello que aquí hemos pensado, aludiendo al término de Friedan, como una nueva «mística de la feminidad», es decir, la persistencia de un malestar en la «psyche» femenina que habita con nosotros actualmente. Un humor que toma aquello que se nos ha dado como impuesto, que toma aquellos roles asociados tradicionalmente con lo femenino (las emociones, lo privado, el cuerpo, lo íntimo, la pasividad, lo natural) y los

resignifica sutil y explícitamente al mismo tiempo, ofreciendo la perspectiva femenina dentro del propio canon (esencialmente masculino). La matriz hetero-normativa-patriarcal ha construido la realidad en la que vivimos; ahora bien, ¿cómo es vivir esa estructura? El humor del que aquí hablamos responde a esa pregunta. Responde, en otras palabras, a la cuestión de cómo es vivir lo femenino empleando las propias categorías y conceptos que la lógica masculina nos ha enseñado.

1. La cuestión del reconocimiento: el humor bajo la mirada masculina en las Redes Sociales

Internet, y más en concreto las Redes Sociales, se han convertido en una de las fuentes de humor más relevantes para las nuevas generaciones, y los memes, como una manifestación de este nuevo tipo de sátira generacional, no han estado exentos de esta exclusiva presencia masculina. Los juegos humorísticos del meme suelen ser situaciones en las que uno puede llegar a verse reconocido en ellos, en los que se establece un diálogo entre ese contenido multimedia y tu propio relato vital. Si la mayor parte de ese contenido está hecho por los hombres, ¿qué espacio nos deja a nosotras para establecer ese diálogo, para vernos realmente reconocidas?

En algunos de los memes más virales del año 2024 es posible detectar a través de sus imágenes la presencia de categorías masculinas. Estas categorías operan de formas más explícitas o más implícitas, dependiendo de la propia naturaleza de la broma que se maneje en cada momento. Un ejemplo de juego implícito con categorías masculinas es el caso del meme del «Imperio Romano». Los romanos son vistos en el imaginario colectivo como representación del poder, la fortaleza y la autoridad, categorías profundamente asociadas con la masculinidad, por lo que resulta revelador que, siguiendo con la lógica del meme, los hombres piensen en él al menos una vez al día. Son elementos identificables, en tanto que los romanos se erigen como símbolo de esas categorías, pero ese deseo de reconocimiento da más pie a interpretaciones en el caso del humor. Por otro lado, un ejemplo en las que estas categorías se muestran de forma explícita es el de un personaje, tan recurrente en internet, representante de la virilidad, la fuerza y el liderazgo, como es el «Chad». Este dibujo ofrece la visión del arquetipo de un «hombre alfa» que sirve de referente, de modelo a seguir, para otros hombres. En este caso, la narrativa que subyace bajo estos memes es la de un reconocimiento por parte del público masculino con una serie de categorías tradicionalmente asociadas con la masculinidad. La gracia de la broma residiría en gran medida en lo identificado que el consumidor se sienta con el contenido que visualiza en sus Redes Sociales.

Por tanto, la cuestión del reconocimiento se vuelve un elemento muy importante a la hora de evaluar el propio funcionamiento del humor. Las mujeres no pueden participar de este juego de identificaciones pues la presencia de estas categorías masculinas en Redes impide que se establezca ningún tipo de diálogo. Por mucho que pueda reconocerse la gracia de la broma, no se estarían subvirtiendo aquí categorías propiamente femeninas, por lo que las mujeres se situarían más allá de los temas con los que se bromea en los memes. No se trataría de un humor hecho ni por ni para nosotras.

2. El espectro de la feminidad: dos arquetipos

Entonces, ¿qué tenemos que decir nosotras? Hemos adelantado que este humor toma como objeto el dolor y el sufrimiento. Estas dos son constantes en la experiencia femenina: tanto física como psicológicamente: la menstruación; cumplir unos estándares o luchar contra ellos; sentirse expulsada del mundo, pero al mismo tiempo querer formar parte de él; ser guapa, agradable, inteligente, pero tampoco llamar la atención; parir; llevar tacones; ser paciente, entregada, devota, amar... Nuestras vidas están atravesadas por el sufrimiento y el dolor. Pero este dolor es un espectro: como una moneda, tiene dos caras, dos extremos, que además están estrechamente ligadas. Y este humor juega con ambas. Toma los arquetipos femeninos y los refleja en imágenes, haciendo explícito un aspecto esencialmente íntimo y privado como el dolor. Dos extremos cuya expresión es totalmente contraria, pero que sin embargo responden a un mismo problema: la pasión irascible e incandescente femenina; y la pureza y devoción. A continuación, profundizaremos en estos dos aspectos desde y en los mismos, con motivo de hacer manifiesta la tesis propuesta en la introducción, esto es: que los memes que toman como objeto, en este caso, los mencionados arquetipos, constituyen una forma de canalización y expresión de la vivencia femenina que revelan lo que hemos propuesto como una «nueva mística de la feminidad».

2.1. La pasión femenina

En uno de los polos de ese espectro femenino está la figura de la mujer como criatura pasional, irascible, oscura, que se sale de su pasividad para convertirse en una explosión sentimental. Estos memes explotan categorías negativas impuestas y arquetípicas sobre las mujeres, pero las subvierten con la finalidad de hacer humor a través de ellas. La mujer es la loca, la dramática la celosa y vengativa que puede destrozarte la vida, la *femme fatale*. Son arquetipos asociados a la idea de

feminidad que buscan aquí ser subvertidos a través de la broma. En estos memes, estas ideas negativas de feminidad son aceptadas y reivindicadas con la finalidad de «reírse de una misma». Las figuras de Sylvia Plath, de Alejandra Pizarnik, de películas como «Girl Interrupted» o «Pearl», se convierten en representaciones dramáticas de una reacción contra la feminidad, allí donde se impone la perfección y la actitud pasiva de «niña buena», las mujeres reaccionan gritando y revolviéndose.

Por otro lado, también la figura de las brujas es reivindicada en este tipo de memes. Reunidas bajo la luna o realizando una danza macabra, en este humor aparece vinculado, como lo anterior, a lo místico, a la locura y a la maldad de la *femme fatale*, pero también es un modo de manifestar la comunidad. Volver al aquelarre es aceptar nuestro papel de villanas en el mundo, pero es asumir este papel haciéndolo unidas. En este humor las mujeres se apropian de ese vínculo misterioso entre lo natural y lo femenino, muestran cómo el aquelarre, hasta ahora representado como algo negativo, puede ser un lugar de encuentro en el que charlar con tus amigas a la luz de la hoguera.

En esta expresión humorística, la mujer se identifica con la loca, la histérica y neurótica cuyas decisiones nunca son guiadas por principios racionales, y estas ideas sobre la feminidad, tradicionalmente consideradas negativas, conforman el centro en torno al que se construye la broma. La cuestión es aceptar estas categorías y reírse de ellas, eliminando, por un momento, la seriedad e importancia que estas tienen sobre nuestras vidas. Se da aquí ese reconocimiento auténtico del que hablábamos anteriormente, pues son las categorías femeninas las que se subvierten para crear una situación en la que el consumidor pueda sentirse identificado. Sin embargo, cabe entonces preguntarse sobre un aspecto negativo de este tipo de humor basado en la identificación. Al final, la cultura popular está dominada por el pensamiento occidental, por lo que en este humor no habría cabida para mujeres de otras etnias o culturas, no podría darse ese reconocimiento más que en aquellas que participen de una idiosincrasia concreta. Este sería un aspecto negativo a tener en cuenta, pues precisamente lo característico aquí está en la subversión de las categorías femeninas, en la posibilidad de aliviar el peso de estas categorías impuestas por el patriarcado durante un instante. No se trataría, entonces, de un humor universal.

2.2. Pureza y feminidad

¿Qué nos encontramos en el otro lado de la moneda? Vulnerabilidad, intimidad, angustia, cansancio, pasividad, desazón. Es la contraparte de las imágenes anteriores. No hay ira, hay tristeza; no hay rabia, sino introspección; no hay acción,

sino evasión. El sufrimiento en este lado del espectro es esencialmente silencioso, privado e íntimo, y, por tanto, también solitario.

Muchos de los memes de este lado del espectro contienen frases como «me staring into his gorgeous sparkling eyes», o «sometimes i don't like you but i always love you», «he hurt me, but it felt like true love»... que revelan una necesidad de ser amado y amar constitutivas al arquetipo tradicional de la feminidad. Aparece aquí un carácter de devoción, de entrega al otro. Pero, ¿por qué? ¿Qué hay detrás de esta necesidad? ¿Puede explicarse simplemente por el hecho de que así es como se nos ha enseñado a vivir? Es decir, ¿justificarse en la palabra de los hombres? ¿Es suficiente esta explicación para reconocer la vivencia de ser mujer? Aquí queremos responder, como ya se ha señalado, desde el propio canon de lo femenino; sumergirnos y abrirnos a lo que estos conceptos pueden ofrecernos: responder, en definitiva, por y para lo femenino.

La feminidad, en contraposición a lo masculino, que es lo exterior, lo público, es lo interior, lo privado. Esto quiere decir que, *a priori*, lo femenino no tiene lugar donde poder expresarse. No hay espacio en el discurso. Quedamos relegadas a la pasividad, al papel de espectador: lo masculino es lo ético, lo político; toma decisiones y determina la Justicia. Por el contrario, lo femenino aparece como su espectador. Observa lo masculino y se ocupa de aquello que este otro no ve o ignora, es decir: aquello que queda oculto, reprimido.

En la identificación de lo femenino con lo oculto encontramos que existe una brecha, una distancia, con aquello que hemos definido como lo masculino. Lo femenino se halla constantemente a la sombra de un «otro» del cual no obtiene ningún reconocimiento. Dicho de otro modo, lo oculto como carácter fundamental de lo femenino puede conocer pero no puede «ser conocido». La tragedia se ha hecho explícita: lo femenino queda expulsado del discurso y aún así está abocado a permanecer siempre en él como algo silencioso, invisible. En definitiva, estamos hablando de aquel Otro que Simone de Beauvoir definía.

La mujer como personificación de lo femenino contiene las anteriores implicaciones, resultando en un malestar provocado por la sed de reconocimiento por parte de ése otro que lo ha negado y relegado al silencio. Si en el anterior apartado esta frustración y demanda de tener voz se expresaba a través de la ira y la destrucción, ahora el reconocimiento es buscado en la devoción, en la complacencia. Sin embargo, ambas conductas comparten un rasgo: nacen de una misma vivencia, del dolor y sufrimiento que esta siembra; esto es, de una existencia marcada y vista como femenina, y que, por ello, encarnada principalmente por las mujeres.

Conclusiones

Este tipo de humor, si bien se caracteriza por ese juego subversivo con las categorías asociadas a la feminidad y la identificación como medio en torno al que se articula la broma, también conlleva una serie de problemáticas que cabe tener en cuenta. Por un lado, los memes pueden ser objeto de reivindicación a través de la burla de categorías, de la subversión de las mismas, pero, por otro, también pueden ser un instrumento que siga favoreciendo la opresión de las mujeres.

Si bien consideramos que estos memes que subvierten los arquetipos femeninos pueden resultar muy revolucionarios, en la medida en que las mujeres encuentran un reconocimiento auténtico en ellos, también pueden llevar a minimizar la importancia que tiene la opresión que sufren. La asunción de esas categorías como algo propio puede derivar en que se diluya la crítica de las mismas, y esto resulta muy peligroso para la lucha feminista. Sin embargo, tal y como adelantamos en la introducción, no creemos que este humor deba asociarse con la lucha feminista, ya que, precisamente porque busca subvertir estas categorías a través de la risa, este es un acto desenfadado que no toma con la seriedad del feminismo la relevancia que estas mismas categorías tienen sobre nuestras vidas.

Por otro lado, también cabría tener en cuenta que este humor está dirigido a un tipo de mujer en específico, por lo que, por mucho que aquí reivindicemos este carácter de la «identificación» en el humor, cabría preguntarse qué mujeres se ven reconocidas en las bromas de estos memes ¿Podría participar una mujer de cualquier etnia, cultura o situación económica en esa risa? Creemos que la respuesta es no, es un humor no universal que juega con las categorías femeninas propias de la cultura occidental y burguesa. Sin embargo, esto no significa que no exista la posibilidad de que esta subversión se produzca en otros lugares ni que no pueda estar dirigido a otras personas.

Lo característico de este humor es, precisamente, que puede jugar con toda esa variedad de ideas arquetípicas y opresivas para convertirlas en algo que nos permita sobrellevarlas, para poder, durante un momento, asumir estas cuestiones de una forma más desenfadada. Son las propias víctimas las que toman el control sobre las formas y el contenido de ese humor, pero, precisamente porque su intención sería la de ironizar sobre el modo en el que se manifiesta la feminidad, en este caso en una cultura concreta, la perspectiva crítica, como expresaba anteriormente, carece de la importancia que sí tendría si fuese otro tipo de expresión creativa distinta al humor. Por este motivo, es relevante tener en cuenta que aunque este humor se encuentre plagado de elementos problemáticos esto se debe, precisamente, a su propia naturaleza subversiva. La reivindicación de este humor centrado en lo

femenino parte de considerar positivamente la subversión de las categorías femeninas impuestas en la tradición patriarcal. Que pueda existir un espacio en el que las mujeres se rían de los arquetipos que han constituido la idea de cómo deberían ser y que sean ellas mismas las que creen y participen de la broma.

Bibliografía

- CEREZO MORENO, Marta, 2010. El canon literario y sus efectos sobre la construcción cultural de la violencia de género: los casos de Chaucer y Shakespeare. En: DE LA CONCHA, Ángeles, coord. *El sustrato cultural de la violencia de género: Literatura, arte, cine y videojuegos*, pp. 19-45. Madrid: Síntesis. ISBN 978-84-9756-675-9
- FRIEDAN, Betty, 2020. *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra. ISBN 8437636043.
- MULVEY, Laura, 2001. Unmasking the gaze: some thoughts on new feminist film theory and history. *Lectora: revista de dones i textualitat*. En línea. No.7, pp. 5-14. Disponible en: <https://ddd.uab.cat/pub/lectora/20139470n7/20139470n7p5.pdf>. [Consulta: 12-12-2024]

Das risas enlatadas ás risas sintéticas: explorando o humor das IAs xerativas

LAURA M. CASTRO SOUTO

Universidade da Coruña

1. O humor como signo de intelixencia

A relación entre o humor e a intelixencia é un obxecto de estudo que non esmorece e ao que a Academia se ten achegado desde diferentes eidos ao longo das décadas. Desde os aspectos cognitivos e sociais ás implicacións evolutivas, a complexa conexión entre estes dous conceptos segue a protagonizar estudos e publicacións. Podemos entender doadamente o humor como a capacidade de percibir, apreciar e xerar contido divertido. Pola súa banda, a intelixencia resulta moito máis complexa de definir, pois é un construto que inclúe a capacidade de razoar, resolver problemas e adquirir e aplicar coñecemento (Gottfredson 1997).

A investigación arredor da relación entre estes dous termos suxire que o humor é unha manifestación de capacidade intelectual, xa que a habilidade de recoñecer incongruencias, un dos elementos fundamentais do humor, require non só de flexibilidade mental, senón de pensamento abstracto e de capacidade de resolución de problemas (Cann *et al.* 1999; McCosker e Morán 2012; Demir e Konik 2021). O estudo do desenvolvemento cognitivo das crianzas mostra que a medida que se perfecciona o dominio da linguaxe, a capacidade de xerar e apreciar o humor medran tamén (McGhee 1974). A correlación rexistrada entre a obtención de altas puntuacións en probas de intelixencia estandarizadas e unha grande capacidade para a produción e apreciación do humor (Derouesné 2016), tamén se atribúe ao solapamento entre os procesos intelectuais subxacentes tanto ao humor como á intelixencia, como poden ser a habilidade de recoñecer patróns ou de establecer conexións inéditas e inesperadas. E, por último, a intelixencia demostrou ser o factor explicativo das diferenzas atopadas nas capacidades de diferentes persoas para

o humor (Howrigan e MacDonald 2008; Christensen *et al.* 2016). Semella existir, polo tanto, unha relación positiva entre o humor e a intelixencia.

2. A intelixencia artificial

A intelixencia artificial (IA) é unha disciplina das ciencias da computación que ten como obxectivo a creación de máquinas capaces de realizar tarefas que se considera requiren de intelixencia humana. Coa invención das computadoras, pronto xurdiron dous tipos de analoxías destas coa mente humana (Turing 1983), que deron orixe aos dous principais paradigmas da IA: o simbolismo e o conexionismo (Alekseeva 2020). A aproximación simbólica considera o pensamento intelixente como a manipulación de símbolos e regras (analoxía abstracta), mentres que a conexionista se inspira nas redes de neuronas (analoxía física). Estes dous paradigmas considéranse tradicionalmente antagonistas e historicamente alternaron a súa prevalencia na investigación en IA. A IA simbólica foi predominante nas primeiras décadas, fundamentalmente debido á limitada capacidade de cómputo das máquinas do momento, mentres que dende a explosión hai uns anos da computación na nube e a computación de altas prestacións, vivimos nun momento de preponderancia da IA conexionista grazas á chamada IA Xerativa.

A IA Xerativa é un tipo de IA enfocada na produción de contido como texto, imaxes, son ou vídeo, empregando técnicas da rama conexionista (nomeadamente, das chamadas de *aprendizaxe profunda*) para identificar patróns en grandes conxuntos de datos e xerar contidos novos (Feuerriegel *et al.* 2024). Se os resultados da IA (tanto simbólica como conexionista) xa tiveran un importante impacto en múltiples eidos, desde o transporte até a medicina, pasando pola seguridade ou o márketing (Stahl *et al.* 2023), as aplicacións da IA Xerativa en particular están causando un efecto disruptivo nos eidos relacionados coa creación de contido (Keng-Boon *et al.* 2023). As súas características específicas (grandes necesidades de datos e recursos —enerxía, auga—, así como a súa falta de transparencia e explicabilidade fan que, se ben o seu potencial revolucionario é moi significativo, tamén o sexan as preocupacións éticas a respecto da privacidade, os nesgos ou os dereitos das persoas (Gupta *et al.* 2024). Existe, por tanto, unha imperiosa necesidade de analizar cientificamente a evolución da IA Xerativa de xeito que o seu desenvolvemento se encamiñe por vías socialmente responsables.

3. Exploración do humor no contexto das IA Xerativas

Neste traballo queremos explorar a eficacia dos modelos de IA xeradora de texto en tarefas relacionadas coa produción de propostas humorísticas breves, isto é, chistes, brincadeiras ou piadas. Para iso, levaremos a cabo unha serie de conversas con varios *chatbots* conversacionais que empregan este tipo de tecnoloxía. Funcionando a modo de entrevistas, as conversas seguirán un guión común para posibilitar a comparación cualitativa (análise do discurso) posterior entre os resultados (respostas) proporcionados polos diferentes *chatbots*.

Nesta sección detallaremos o experimento deseñado a tal fin, nomeadamente describindo os seguintes elementos:

- Selección das IAs Xerativas, ou máis propiamente, selección dos modelos masivos de linguaxe (LLM) nos que se basean os *chatbots* cos que conversaremos.
- Deseño das sesións, que inclúe:
 - Deseño de *prompts*, isto é, selección do formato e do texto das preguntas/instrucións que se proporcionarán nas interaccións cos *chatbots*.
 - Selección de técnicas de *prompting*, é dicir, uso de diferentes complementos ao texto de instrución para guiar ao *chatbot* na produción da resposta.

Desde o lanzamento de ChatGPT pola empresa OpenAI en novembro de 2022, a carreira pola mellora e publicación de novas versións e modelos competidores semella imparábel. De xeito certamente atípico na historia da investigación, a vangarda destes avances continuos está sendo protagonizada en grande parte por empresas tecnolóxicas que manteñen baixo segredo industrial os detalles de configuración e adestramento dos seus modelos. Isto, se ben lexítimo desde o punto de vista do libre mercado, non resulta aceptable desde o punto de vista científico, xa que frea o avance e impide algo tan fundamental como a reproducibilidade dos descubrimentos. Neste senso, non son poucas as voces que animan á comunidade científica a apostar nas súas investigacións polos modelos de IA Xerativa de código aberto (Spirling 2023). Neste traballo optamos por seguir esta liña e, en consecuencia, deseñamos os seguintes criterios de inclusión na nosa selección de modelos LLM:

- Estar dispoñible para o seu uso con licenza libre.
- Estar dispoñible para o seu uso a través dunha interface web aberta.

Todos os modelos de IA Xerativa dispoñibles no proxecto HuggingFace a través da súa interface web conversacional, HuggingChat (<https://huggingface.co/chat>), cumpren estes criterios de inclusión. Porén, só 4 dos 9 modelos dispoñibles no momento de realizar o noso traballo foron seleccionados, en función dos seguintes criterios de exclusión:

- Ser modelos recoñecidos polo público xeral.
- Ser modelos recoñecidos no contexto da comunidade HuggingFace.

Así, os modelos empregados, por orde alfabética, foron os seguintes:

- *CommandR+* (*Cohere4AI*), modelo aberto desenvolvido pola empresa canadiana Cohere Inc, que afirma que o seu produto rende mellor que o máis moderno ChatGPT (GPT4 Turbo) nos *benchmarks* habitualmente empregados para comparar estes sistemas de IA.
- *Gemma*, modelo aberto desenvolvido pola empresa norteamericana Google.
- *Llama3*, modelo aberto desenvolvido pola empresa norteamericana Meta.
- *Mixtral 8x7B*, modelo aberto desenvolvido pola empresa francesa Mistral AI, que ten a particularidade de combinar varios submodelos, e por tanto é descrito como un «MoE» (mistura de expertos).

Tanto a experiencia como a investigación mostran que o coidado na confección dos textos que se fornecen como instrucións («entradas» ou *prompts*) aos *chatbots* baseados en IA Xerativa como os que empregamos neste traballo é un elemento chave na obtención de bos resultados (Wang *et al.* 2024; Korzynski *et al.* 2024). Tanto é así, que xa se fala de «enxeñaría de entradas» (*prompt engineering*) para referirnos a esta nova habilidade (Lo 2023), potencialmente imprescindible de consumarse a omnipresenza desta tecnoloxía para uso xeral.

Para o noso experimento, deseñamos a seguinte sucesión de instrucións de entrada (aquí redactadas en galego, mais traducidas a castelán e inglés para o desenvolvemento das sesións nesas linguas):

- P01: *Cóntame un chiste.*
- P02: *Cóntame un chiste para escachar da risa.*
- P03: *Cóntame un chiste intelixente.*

- P04: *Cóntame un chiste feminista.*
- P05: *Cóntame un chiste sobre os homes.*
- P06: *Cóntame un chiste sobre as mulleres.*
- P07: *Cóntame un chiste para homes.*
- P08: *Cóntame un chiste para mulleres.*
- P09: *Cóntame un chiste que resulte gracioso a unha grande variedade de persoas.*
- P10: *Cóntame un chiste que non empregue sexismo, racismo, estereotipos, e que non faga mofa de ningún grupo de persoas.*
- P11: *Cóntame un chiste que non empregue sexismo, racismo, estereotipos, e que non faga mofa de ningún grupo de persoas, e que sexa intelixente e para escachar da risa.*

A «enxeñaría de entradas» contempla unha variedade crecente de recomendacións á hora de deseñar instrucións para a IA Xerativa, moitas dependentes do tipo de tarefa ou resultado que se procura. Porén, unha das técnicas máis simples para mellorar os *prompts* e que ten demostrado alta eficacia (Lee *et al.* 2023) é acompañar as instrucións elixidas dun ou varios exemplos do tipo de resposta textual que se agarda do modelo.

No noso experimento, decidimos contrastar o efecto da presenza ou non de exemplos na produción de contido humorístico, polo que cada modelo foi entrevistado seguindo a secuencia de *prompts* referida na sección anterior (3.2), en dúas sesión: unha delas, sen exemplos (*zero-shot*); outra, con varios exemplos para cada *prompt* (*few-shot*). Os exemplos concretos foron dependentes do idioma da sesión, mais os mesmos en todas as sesións do mesmo idioma, independentemente do modelo entrevistado en cada caso. Todas as conversas están dispoñibles para a súa descarga en Zenodo (Castro 2024).

4. Análise de resultados

O desenvolvemento do experimento, isto é, a materialización das sesións de conversa con cada modelo deu lugar a unha serie de interesantes resultados que describiremos a continuación.

Cómpre comezar por sinalar os elementos do deseño do experimento que se viron alterados polo propio desenvolvemento do mesmo e os resultados parciais

que se ían obtendo. En primeiro lugar, tivemos que descartar as conversas en galego-portugués debido á mala calidade idiomática das mesmas. Non só se rexistraba unha manifesta tradución desde o inglés das respostas producidas polos *chatbots*, senón que nese proceso mesmo se mesturaban diferentes idiomas (inglés, mais tamén en ocasións o español). A manifesta tradución desde o inglés é unha característica que tamén resultou evidente en todas as conversas mantidas en español, mais nese caso polo menos o texto producido mantíña a integridade idiomática, sen mesturar linguas. Por suposto, a efectividade humorística fóra do eido do inglés resulta, por esta causa, nula: en moitos casos a hilaridade dos modelos de brincadeira producidos está baseada no dobre sentido das palabras, na súa homonimia ou homofonía, ou outros efectos que dificilmente sobreviven ao proceso de tradución. Un exemplo deste tipo ofrecido polo modelo CommandR+ foi «¿Por qué el esqueleto no fue al baile? Porque no tenía un cuerpo con quien ir.», que corresponde ao orixinal en inglés «*Why did the skeleton not go to the party? Because it had no body to go with!*» e onde a dualidade *nobody-no body* non ten tradución posible.

Malia a interferencia que este comportamento lingüístico tivo no noso experimento, a ocorrencia destas «alucinacións lingüísticas» non resulta sorprendente (Guerreiro *et al* 2023), habida conta de que os modelos masivos de linguaxe son habitualmente adestrados empregando grandes conxuntos de datos en inglés e que a capacidade de interacción noutras linguas dos *chatbots* se realiza mediante etapas de tradución das instrucións de entrada (como primeiro paso) e mais do texto producido polo sistema como resposta (como derradeiro paso). Esta mesma razón foi a que nos levou a avaliar a estratexia *few-shot* unicamente en lingua inglesa. Así, as conversas finalmente rexistradas están dispoñibles para descarga como recurso público en Zenodo (Castro 2024)).

En relación ao contido das conversas, diferentes puntos comúns e tamén diverxentes foron rexistrados tras da análise textual das doce sesións. Resulta moi destacada a predominancia do modelo de chiste ou brincadeira baseado en preguntas curtas e respostas tamén breves con clara intencionalidade ocorrente (tipo *punchline*). A excepción a esta xeralidade é o modelo Llama3, que produce respostas de moita máis lonxitude e que en ocasións toman forma de pequenas historias, ben dialogadas, ben enteiramente narradas. Neste senso, o modelo máis equilibrado resulta ser Mixtral, pois combina respostas aos diferentes *prompts* que inclúen tanto chistes breves como outros máis elaborados, mais mantendo lonxitudes máis contidas que no caso de Llama3.

Como características específicas dos diferentes modelos, podemos destacar o estilo máis informal de Gemma, que é o único que en múltiples ocasións inclúe

emoticonas que nalgunhas ocasións ilustran a resposta textual e noutras reforzan a súa intención humorística. No caso de Mixtral, as respostas son acompañadas recorrentemente dun texto explicativo ou aclaratorio, isto é, o modelo inclúe coa resposta unha xustificación da súa adecuación ás instrucións proporcionadas.

Só un dos modelos rexeitou xerar unha resposta para un dos *prompt* proporcionados e foi o modelo Gemma en relación á instrución de entrada P06. A resposta xerada nese caso foi «*I am unable to provide jokes that perpetuate stereotypes or biases. It is important to respect all people regardless of their gender.*» Curiosamente, a negativa rexístrase só cando se escribe directamente ao modelo en inglés, e non cando a lingua da conversa é o español, o cal pode ser un indicativo de que os mecanismos de protección que algúns modelos incorporan para evitar a realización de certas tarefas consideradas pouco axeitadas non funcionan axeitadamente cando están involucradas as etapas de tradución (Gupta *et al.* 2023).

Respecto dos exemplos concretos de chistes devoltos polos modelos, é destacable a escasa variabilidade dos mesmos. Os catro modelos empregados tiñan a posibilidade de producir case un cento de exemplos humorísticos só en lingua inglesa, de seren todas as respostas aos distintos *prompts*, diferentes. Porén, cada modelo repetiu, tanto dentro da mesma sesión como entre as sesións *zero-shot* e *few-shot* varios dos seus propios chistes. Tamén detectamos repeticións entre uns modelos e outros, con máis coincidencias entre Llama3 e Mixtral, o cal podería suxerir que comparten máis proporción dos seus datos de adestramento entre si que cos outros modelos empregados neste traballo. De xeito anecdótico, houbo unha piada que foi producida polo menos unha vez por todos os modelos: «*Why don't scientists trust atoms? Because they make up everything!*».

Resulta de especial interese a análise do tipo de brincadeiras relacionadas coas entradas P04 a P08, desde unha perspectiva de xénero. Ningún dos modelos ofreceu chistes que involucrasen homes ou mulleres fóra desas 5 interaccións, nas que as instrucións instaban expresamente a facelo. Tampouco se rexistraron piadas racistas, xenófobas, homófobas, tránsfobas nin capacitistas en ningunha das sesións. A respecto dos *prompts* que solicitaban chistes sobre ou para mulleres/homes, ningún dos modelos semella facer diferencias substanciais entre eses dous tipos de encomendas (P04, P06 e P08 fronte a P05 e P07). Non se atopan diferenzas estatisticamente significativas, de xeito que só podemos dicir que cando homes ou mulleres son mencionados na descrición da tarefa, os modelos usarán mulleres ou homes como suxeitos protagonistas do humor, mais recolléndose tanto exemplos nos que se fai mofa das mulleres cando o público obxectivo son mulleres, outros nos que se fai mofa dos homes cando o público obxectivo son homes, e viceversa.

En varias ocasións, de feito, atopouse o mesmo chiste simplemente mudando o xénero da protagonista, reforzando a impresión de que a efectividade dos modelos a respecto da intencionalidade concreta comunicada é moi pobre. Neste subconxunto das conversas, o efecto humorístico estivo habitualmente baseado en estereotipos como o aspecto controlador das mulleres fronte ao desleixado dos homes, especialmente no contexto da vida en parella heterosexual.

Por último, mencionaremos que non detectamos diferencias significativas no tipo ou calidade das respostas entre as sesións *zero-shot* e as sesións *few-shot* levadas a cabo en inglés. Algunhas das piadas repetidas dentro e entre modelos apareceron tamén nas sesións *few-shot*, malia que os exemplos proporcionados como parte das instrucións foron todos diferentes. A única anomalía neste sentido produciuse no modelo Mistral, que semella malinterpretar a estratexia e produce, no canto dun chiste, tantos chistes como o *prompt* inclúe de exemplo.

5. Discusión

Sendo que a investigación científica pon de manifesto a relación entre o humor e a intelixencia, os resultados obtidos no presente traballo, nos que vemos que a capacidade para o humor demostrada polos diferentes modelos de IA é certamente limitada, poden considerarse coherentes coas análises máis recentes da *intelixencia* da IA. Por exemplo, no que se refire aos test de intelixencia estandarizados, Hernández-Orallo *et al.* publicaron en 2016 que, malia seren quen de resolver algúns dos problemas incluídos neses tests, os modelos de IA aínda non posuían técnicas xerais para enfrontar diferentes tipos de problemas. Dito doutro xeito, a especialización dos modelos existentes naquel momento limitaba a *flexibilidade mental* necesaria para apreciar e producir humor. Porén, a recente popularización dos modelos baseados en LLM, capaces de abordar diferentes tipos de tarefas, fan necesario revisitar a cuestión.

Que a aprendizaxe profunda é quen de identificar patróns complexos en grandes volumes de datos sen asistencia humana é un feito recoñecido (LeCunn *et al.* 2015). Agora ben, se os modelos de IA xerativa máis modernos exhiben as características propias do pensamento diverxente, e mesmo a un nivel máis creativo que o das propias persoas, é unha cuestión controvertida, para a que algúns traballos dan resposta afirmativa (Hubert *et al.* 2024), pero que outros matizan (máis creativo que a media das persoas, pero non máis creativo que as persoas máis creativas, Koivisto e Grassini 2023).

Pola súa banda, as investigacións que comparan o desenvolvemento das crianzas e como estas adquiren e desenvolven diferentes capacidades (comprensión do mundo físico, a linguaxe, o razoamento causal, ou a teoría da mente) apuntan consistentemente cara a existencia de significativas diferenzas entre humanas e máquinas (Schulze *et al.* 2023; Evanson *et al.* 2023; Kosoy *et al.* 2024).

Conclusiones

A investigación presentada neste traballo analiza a eficacia de varios modelos de IA Xerativa de texto na tarefa de creación de propostas humorísticas breves. Desenvolveuse un experimento consistente nun conxunto de 11 instrucións de entrada (*prompts*) mediante as que se solicitou a catro *chatbots* baseados en modelos de linguaxe masivos (LLM) de código aberto (nomeadamente, CommandR+, Gemma, Llama3 e Mixtral 8x7B) a xeración de chistes con diferentes características, como resultar intelixentes, feministas ou aptos para un público diverso.

A análise dos resultados producidos amosa unha predominancia do modelo de chiste baseado en preguntas curtas e respostas breves con intencionalidade humorística clara. A excepción foi o modelo Llama3, que xerou respostas considerablemente máis longas e en forma de pequenas historias. Mixtral, pola súa banda, destacou polo seu equilibrio entre respostas breves e máis elaboradas. A característica definitoria de Gemma foi o seu estilo máis informal e o uso de emoticonas, mentres que Mixtral incluíu regularmente explicacións da *lóxica humorística* das súas respostas.

Observouse escasa variabilidade nos chistes xerados, con repeticións dentro e entre modelos. Llama3 e Mistral mostraron a maior cantidade de coincidencias, suxerindo posiblemente unha maior superposición nos seus conxuntos de datos de adestramento. O traballo realizado incluíu tamén a análise dos chistes desde unha perspectiva de xénero, atopando que os modelos non fixeron distincións substanciais entre as solicitudes relacionadas cos homes e as mulleres. É dicir, en xeral, as brincadeiras baseáronse en estereotipos de xénero, sen amosar diferencias significativas respecto da intención humorística concreta.

Malia que se pretendía realizar o experimento en varias linguas, o desenvolvemento do traballo evidenciou as carencias significativas derivadas da falta de *natividade* dos modelos noutras linguas diferentes ao inglés, pois os chistes xerados eran evidentemente traducidos, o que eliminaba completamente a súa eficacia. Respecto das técnicas empregadas, non se detectaron diferencias notables entre as sesións *zero-shot* e *few-shot*.

Así pois, da nosa investigación podemos concluír que os modelos de IA Xerativa de texto de código aberto empregados, se ben son quen de reproducir contido con vocación humorística en lingua inglesa, fano de xeito moi simple, con escasa orixinalidade e efectividade moi limitada, mesmo no caso de solicitudes que diferencian o público obxecto ou obxectivo en función do seu xénero.

Os futuros trabadlos de investigación nesta liña poderían explorar outras técnicas de mellora de *prompts* como a ampliación do contexto ou a explicitación de estilo ou rol (p. ex. «actúa como un guionista cómico/actúa como unha humorista de éxito...»), a fin de determinar se poderían levar a unha mellora dos resultados. Mais polo de agora, semella que podemos afirmar, se o humor é un signo de intelixencia, que a IA Xerativa actual está lonxe de destacar nesta tarefa pola súa sofisticación u orixinalidade. Dito doutro xeito, se ben o seu dominio na produción de linguaxe escrita pode posiblemente exceder en moito o dunha crianza de primaria, o seu humor está, estes momentos, non moito mais aló nese nivel de madurez.

Bibliografía

- ALEKSEEVAA, Ekaterina, 2020. The opposition of Symbolism and Connectionism in the history of Artificial Intelligence development. *Istoriya*, vol.11, no.97. ISSN 2079-8784.
- CANN, Arnie, HOLT Kitty e CALHOUN, Lawrence G., 1999. The roles of humor and sense of humor in responses to stressors. *Humor*, vol.12, no.2, pp. 177-194. ISSN 0933-1719.
- CASTRO, Laura M., 2024. Exploration of humor in generative AI [dataset] Zenodo. Disponible en: <https://doi.org/10.5281/zenodo.12788475>. [Consulta: 27-04-2024].
- CHRISTENSEN, Alexander P., SILVIA, Paul. J., NUSBAUM, Emily C. e BEATY, Roger E., 2018. Clever people: Intelligence and humor production ability. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, vol.12, no.2, pp. 136-143. ISSN 1931-3896.
- DEMIR, Serkan e KONIK, Ayça, 2021. Examining the relationship between the sense of humor and the social exclusion perceived by gifted and talented students. *Shanlax International Journal of Education*, vol.9, no.2, pp. 60-67. ISSN 2320-2653.
- DEROUNESNÉ, Christian, 2016. Neuropsychologie de l'humour: une introduction Partie 1. Données psychologiques. *Gériatrie et Psychologie Neuropsychiatrie du Vieillessement*, vol.14, no.1, pp. 95-103. ISSN 2115-8789.
- EVANSON, Linnea, LAKRETZ, Yair e KING Jean Rémi, 2023. Language acquisition: do children and language models follow similar learning stages?. En: *Findings of the Association for Computational Linguistics (ACL'23)*, Association for

- Computational Linguistics, pp. 12205-12218. Disponível em: <https://aclanthology.org/2023.findings-acl.773.pdf> [Consulta: 1-05-2024].
- FEUERRIEGEL, Stefan, HARTMANN, Jochen, JANIESCH, Christian e ZSCHECH, Patrick, 2024. Generative AI. *Business and Information Systems Engineering*, no.66, pp. 111-126. ISSN 2363-7005.
- GOTTFREDSON LINDA S., 1997. Why g matters: The complexity of everyday life. *Intelligence*, vol.24, no.1, pp. 79-132. ISSN 0160-2896.
- GUERREIRO, Nuno M., ALVES, Duarte M., WALDENDORF, Jonas, HADDOW, Barry, BIRCH, Alexandra, COLOMBO, Pierre, MARTINS, André F. T., 2023. Hallucinations in Large Multilingual Translation Models. *Transactions of the Association for Computational Linguistics*, no.11, pp. 1500-1517. E-ISSN 2307-387X.
- GUPTA, Maanak, AKIRI, Charankumar, ARYAL, Kshitiz, PARKER, Eli e PRAHARAJ, Lopamudra, 2023. From ChatGPT to ThreatGPT: Impact of Generative AI in Cybersecurity and Privacy. *IEEE Access*, no.11, pp. 80218-80245. ISSN 2169-3536.
- GUPTA, Priyanka, DING, Bosheng, GUAN, Chong, DING, Ding, 2024. Generative AI: A systematic review using topic modelling techniques. *Data and Information Management*, vol.8, no.2. ISSN 2543-9251.
- HOWRIGAN, Daniel P. e MACDONALD, Kevin B., 2008. Humor as a mental fitness indicator. *Evolutionary Psychology*, vol. 6, no.4, pp. 652-666. ISSN 1474-7049.
- HUBERT, Kent F., AWA, Kim N. e ZABELINA, Darya L., 2024. The current state of artificial intelligence generative language models is more creative than humans on divergent thinking tasks. *Scientific Reports*, no.14. ISSN 2045-2322.
- KENG-BONG, Ooi, WEI-HAN TAN, Garry, AL-EMRAN, Mostafa, AL-SHARAFI, Mohammed A., CAPATINA, Alexandru, CHAKRABORTY, Amrita, DWIVEDI, Yogesh K., HUANG, Tzu-Ling, KUMAR KAR, Arpan, LEE, Voon-Hsien, LOH, Xiu-Ming, MICU, Adrian, MIKALEF, Patrick, MOGAJI, Emmanuel, PANDEY, Neeraj, RAMAN, Ramakrishnan, RANA, Nripendra P., SARKER, Prianka, SHARMA, Anshuman, TENG, Ching-I, WAMBA, Samuel Fosso e WONG, Lai-WaN, 2023. The Potential of Generative Artificial Intelligence Across Disciplines: Perspectives and Future Directions. *Journal of Computer Information Systems*, pp. 1-32. ISSN 08874417.
- KOIVISTO, Mika e GRASSINI, Simone, 2023. Best humans still outperform artificial intelligence in a creative divergent thinking task. *Scientific Reports*, no.13. ISSN 2045-2322.
- KORZYNSKI, Pawel, MAZUREK, Grzegorz, KRZYPKOWSKA, Pamela e KURASINSKI, Artur, 2023. Artificial intelligence prompt engineering as a new digital competence: analysis of generative AI technologies such as ChatGPT. *Entrepreneurial Business and Economics Review*, vol.11, no.3, pp. 25-37, <https://doi.org/10.15678/EBER.2023.110302>.

- KOSY, Eliza, REAGAN, Emily Rose, LAI, Leslie, GOPNIK, Alison e COBB, Danielle Krettek, 2024. Comparing machines and children: using Developmental Psychology experiments to assess the strengths and weaknesses of LaMBDA responses. *SSRN*. En: Kosoy, Eliza and Reagan, Emily Rose and Lai, Leslie and Gopnik, Alison and Cobb, Danielle Krettek, Comparing Machines and Children: Using Developmental Psychology Experiments to Assess the Strengths and Weaknesses of Lamda Responses. Disponible en: <https://ssrn.com/abstract=4696693> o <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4696693> [Consulta: 29-04-2024].
- LECUN, Yann, BENGIO, Yoshua e HINTON, Geoffrey, 2015. Deep learning. *Nature*, no.521, pp. 436-444. ISSN 0028-0836.
- LEE, Unggi, JUNG, Haewon; JEON, Younghoon, HWANG, Wonhee, MOON, Jewoong e HYEON-CHEOL, Kim, 2024. Few-shot is enough: exploring ChatGPT prompt engineering method for automatic question generation in english education. *Education and Information Technologies*, no.29, pp. 11483-11515. ISSN 1360-2357.
- Lo, Leo S., 2023. The Art and Science of Prompt Engineering: a new literacy in the Information Age. *Internet Reference Services Quarterly*, vol.27, no.4, pp. 203-10. ISSN 15404749.
- McCOSKER, Bernadette e MORÁN, Carmen C., 2012. Differential effects of self-esteem and interpersonal competence on humor styles. *Psychology Research and Behavior Management*, no.5, pp. 143-150. ISSN 1179-1578.
- MCGHEE, Paul E., 1974. Development of children's ability to create joking relationships. *Child Development*, vol.45, no.2, pp. 552-556. ISSN 0009-3920.
- SCHULZE BUSCHOFF, Luca M., SCHULZ, Eric e BINZ, Marcel, 2023. The acquisition of physical knowledge in generative neural networks. *International Conference on Machine Learning (ICML'23)*, pp. 30321-30341. Disponible en: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2310.19943> [Consulta: 27-04-2024].
- SPIRLING, Arthur, 2023. Why open-source generative AI models are an ethical way forward for science. *Nature*, no.616. ISSN 0028-0836.
- STAHL, Bernd Carsten, ANTONIOU, Josephina, BHALLA, Nitika, BROOKS, Laurence, JANSEN, Philip, LINDQVIST, Blerta, KIRICHENKO, Alexey, MARCHAL Samuel, RODRIGUES, Rowena, SANTIAGO, Nicole, WARSO, Zuzanna e WRIGHT, David, 2023. A systematic review of artificial intelligence impact assessments. *Artificial Intelligence Review*, no.56, pp. 12799-12831. ISSN 0269-2821.
- WANG, Mo, WANG, Minjuan, XU, Xin, YANG, Lanqing, CAI, Dunbo e YIN, MinghaO, 2023. Unleashing ChatGPT's power: a case study on optimizing information retrieval in flipped classrooms via prompt engineering. *IEEE Transactions on Learning Technologies*, no.17, pp. 629-641. ISSN 1939-1382.

C U R S O S E C O N G R E S O S

Nº 277