

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

Santiago de Compostela

14-16 de maio de 2025

Libro de actas

**II 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

II Congreso Internacional Feminismos e Humor:
Humor-Sofías

Santiago de Compostela,
14-16 de maio de 2025

LIBRO DE ACTAS

CURSOS E CONGRESOS DA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
N.º 282

II Congreso Internacional Feminismos e Humor: Humor-Sofías

Santiago de Compostela,

14-16 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>



 Instituto de las Mujeres

A realización deste congreso e a publicación destas actas conta coa concesión dunha subvención do Instituto de las Mujeres «para la realización de actividades del ámbito universitario relacionadas con la igualdad para el año 2024» obtida en concorrencia competitiva.
(Expediente 21-2ACT-24)

© 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/10.15304/9788410142831>




II Congreso Internacional
Feminismos y Humor:

HUMOR- SOFÍAS

14-16 de mayo de 2025

Facultade de Filosofía

Universidade de Santiago de Compostela

 @HumorSofias
 @humor_sofias
 @humorsofias.bsky.social



MÉRCORES 14

09.30 h Acreditacións

10.00 h **Mesa autoridades**

10.30 h **Apertura Flavita Banana** entrevistada por **Iolanda Martínez Suárez** (USC)

11.30 h **Café con Pósters**

- *Cómic feminista con humor*. **Virginia Yoldi López** (UNED)
- *La bella máscara en "Los celosos" de Silvina Ocampo*. **Emancipación de la mujer a partir de la enseñanza literaria afectiva**. **Xochitl Vianey Navarro Romo** (USC)
- *Humor feminista na animación infantil: o caso de Shrek*. **Ana Marino Fernández** (USC)

12.00 h **Regueifando** con **Nuria Penas**

16.00 h **Mesa de debate** *De que te ris?* con **Daniel Gamper** (UAB) e **Patricia de Lorenzo** (Chévere Teatro). Modera **Saleta de Salvador Agra** (UCM)

17.30 h **Mesas de comunicacións**

- 1. Xenealoxias do humor**. Modera **Laura Lesta García** (Middlebury College)
 - *A resistencia das mulleres a través do humor en tempos de guerra (1936-1945)*. **Cristina Fiaño** (Urdime) e **Marta Negro Romero** (USC)
 - *La risa de las mujeres en el feminismo ilustrado: el discurso de Inés Jeyes y Blake*. **Alicia Vara López** (UCR)
 - *Subversión e ironía en El caballero de las botas azules, una novela de Rosalía de Castro*. **Gisella Costas López** (USC)
 - *Utopia, Varieties of Humor and Resistance in Margaret Atwood's The Testaments (2019)*. **Camil Ungureanu** e **Sergi Castella-Martínez** (UPF)
 - *A la conquista de un millonario: la publicidad de los Polvos de amor Tokalon en la prensa de los años treinta*. **M. Isabel Menéndez Menéndez** e **M. Angélica González Vegas** (UBU)

- 2. Corpos e críticas en escena**. Modera **María do Cebreiro Ráda-be Villar** (USC)
 - *Corporalidades cómicas: la suerte de la fea la linda la desea y otros dichos populares*. **Camila Sanson** (USC)
 - *Vergüenza y Confesión: Stand-up comedy como espacio de investigación*. **Lucía Robisco Alonso** (UCM/IQH)
 - *El humor como herramienta de crítica social: una aproximación argumentativa*. **Javier Vilanova Arias** (UCM)
 - *Humor y pedagogía feminista. Una aproximación a la podcastesfera española*. **Teresa Piñero-Otero** (UDC) e **Paloma López Villafra** (UMA).

19.00h **Ruta** Humor-Sofías con Emilia Pardo Bazán por **Marta Pérez**

XOVES 15

10.00 h **Mesa de debate** *Risas activistas* con **Ana Romaní** (xornalista) e **Isabel Risco** (actriz). Modera **Marta Pérez Pereiro** (USC)

11.30 h **Café con Pósters**

- *Diálogos sobre la mujer en la cinematografía anterior a 1934: el cine pre-code y su impacto en la comedia sobre temas de género*. **Leire Catalina Gordo Albanese** (UCM)
- *Mulleres modernas/súper-mulleres na década dos anos setenta: Un percorrido polas mensaxes recibidas nun contexto de aparente apertura*. **Lucía Carballera Vieites** (UDC)

12.00 h **Mesas de comunicacións**

- 3. Reprodución do humor**. Modera **Laura Lojo** (USC)
 - *O humor como mecanismo transmisor e/ou transformador dos estereotipos de xénero nas sitcom de éxito*. **Friends versus Big band theory**. **Aná-lise e comparación**. **Cruz Fernández González** (USC)
 - *Humor e ironía feminista en el arte contemporáneo: activismo crítico en las Guerrilla Girls, estereotipos problemáticos en Barbara Kruger y la vida en riesgo en Marina Abramović*. **Edgar Vite Tiscareño** (Universidad del Valle)
 - *One word to the wife is sufficient: say "Yes."* **Husbands and Wives as Revealed Through Anglo-American Anti-Proverbs**. **Anna T. Litovkina** (J. Selye University)
 - *Humorous Feminist Activism Advocating Reproductive Rights in Full Frontal with Samantha Bee*. **Massih Zekavat** (University of Groningen)
- 4. Resistencias humorísticas**. Modera **Amparo Huertas Bailén** (UAB)
 - *Fleabag: cuando el humor es supervivencia y la imperfección es política*. **Verónica Rodríguez** e **Pablo Sar** (Oxford University)
 - *Humor feminista como resistencia en la academia: Desafíos e oportunidades para subvertir los estereotipos de género*. **María López Belloso** (Universidad de Deusto)
 - *"A cousa non está para bromas". Posibilidades humorísticas na militancia feminista vasca*. **Iraide Álvarez Muguruza** e **Sabela Fraga Costa** (Emakunde)
 - *The Punchline of Resistance: A Historical Lens on Intersectional Stand-Up Comedy*. **Lizzy McKinney** (University of Sussex)
 - *Infrapolitics of Feminist Humor*. **Chintada Bindu** (University of Delhi)

16.00 h **Mesa de debate** *De comedias* con **Matthew Hilborn** (University College Dublin) e **Erin K. Hogan** (University of Maryland Baltimore County). Modera **Catherine Barbour** (Trinity College Dublin)

17.30 h **Mesas de comunicacións**

- 5. De cómicas e comedias**. Modera **Marta Pérez Pereiro** (USC)
 - *Las vicisitudes de una comediente en la ficción. Análisis de la representación de la comediente en la serie The Sex Lives of College girls*. **Paulina Cano-Vila** (USC)
 - *El papel del género en la creación de discursos humorísticos*. **María Fdez. del Viso Garrido** (USAL)
 - *Reirse contra el patriarcado: la comedia romántica española, la globalización mediática y el humor post-patriarcal*. **Sarah D. Harris** (Bennington College)
 - *Such Brave Girls: un ejercicio catártico a través del humor femenino*. **Carolina Morales Morales** (USC)
 - *Machos Alfa como foro cultural: humor y contradicción en la comedia televisiva contemporánea*. **Roberto Huertas** (UC3M)

- 6. Ironía, parodia e sátira**. Modera **Montse Pena Presas** (USC)
 - *Diseminaciones paródicas de lo insoponible sexual en la escritura filmica de João Pedro Rodrigues. A propósito de Fogo-fátuo (2022)*. **Pablo Calviño Tato** (USC)
 - *Rir para resistir: a ironía feminista de Rosi Braidotti*. **Irene Álvarez Pardal** (UPF)
 - *La sátira como estrategia de crítica a través de la obra de Andrea Fraser*. **Nara Méndez López** (USC)

- *"Keep him in continual fright of you": Towards a Feminist Redefinition of Eighteenth-Century Satire*. **Adam James Smith** (York St John University)

19.00 h **Stand up** con **Esther Gimeno**

VENRES 16

10.00 h **Mesas de comunicacións**

- 7. Narrativas do humor**. Modera **Catherine Barbour** (Trinity College Dublin)
 - *La construcción de interlocutora*. **Alba Gimeno Díaz** (UCM)
 - *En clave de dos: el tándem M. Aurélie Capmany y Rosa M. Sardà en "Les nits de la tieta Rosa" (1980)*. **Nuria Santamaría** (UAB)
 - *Realizadoras a sorrir no texto-imaxe*. **Martázuil Busto Núñez** (USC)
 - *Del meme al mito: ¿están las potaxies generando narrativas feministas?* **Claudia Arnaldo López** (UAH)
 - *La fantasía de la invulnerabilidad. Feminismo y humor en "A catedrática" de Regina Vega*. **Aránzazu Calderón Puerta** (Università degli Studi di Torino/Unwersytet Warszawski)

- 8. Do humor ao odio**. Modera **Saleta de Salvador Agra** (UCM)
 - *Resignificación y resistencia: el papel del humor en la rearticulación del lenguaje peyorativo desde una perspectiva feminista y queer*. **Enrique Latorre-Ruiz** e **Alba Moreno Zurita** (USC)
 - *Reacciones al self deprecating humor en TikTok: condena a la cultura del autodesprecio en EE.UU.* **Marc Hernández Ruiz**, **Marina Romero Bermejo** e **María Castellví Lloveras** (UPF)
 - *A perpetuación da desigualdade de xénero a través do piropo humorístico*. **Estela Fidalgo Garra** (USC)
 - *"Ahorita que me acuerdo, como que me ... ¿rí... de la historia?" El humor y la risa compartida de cara a la violencia LGTBfóbica recibida en servicios de salud mental*. **Pilar Alejandra Navarro Cerda**, **Marta Alicia Giménez Páez** e **Marta Evelia Aparicio García** (UCM)
 - *Migración y deportaciones. El humor de las mujeres latinoamericanas en las redes sociales*. **Carlos E. García Torres** (UTPL)

11.30 h **Café con Pósters**

- *¡Salvad Europa! Nightcore, hauntología y neofascismo*. **Daniel Grandes Rodríguez** e **Victor Santos López** (UPF)
- *Lenguaje, pensamiento y acción. El humor como herramienta didáctica interseccional en Educación Social*. **Daniel Ortega Ortigoza** (UAB)

12.00 h **Taller** Humor-Sofías con **Lucía Aldao**

16.00 h **Mesa de debate** *Facer rir* con **Leonor Ruiz Gurillo** (UA) e **Araceli Gonda** (guionista). Modera **Amparo Huertas Bailén** (UAB)

17.30 h **Conclusiones** con **Laura Lesta García** (Middlebury College)

19.00 h **Peche teatral** con **A Panadaria**. Conversando con **Areta Bolado**, **Noelia Castro** e **Ailén Kendlman***

Salón de Actos/Aula1. Facultade de Filosofía. Praza de Mazarelos
*Auditorio. Museo das Peregrinacións. Praza de Praterías

Índice

As segundas partes por veces son mellores. Na senda das Humor-Sofías	11
SALETA DE SALVADOR AGRA, LAURA LESTA GARCÍA, YOLANDA MARTÍNEZ SUÁREZ e MARTA PÉREZ PEREIRO (UCM/MIDDLEBURY COLLEGE/USC/USC)	

BLOQUE I: CORPOS E CRÍTICAS EN ESCENA

Corporalidades cómicas. La suerte de la fea la linda la desea y otros dichos populares	21
CAMILA SANSON (USC)	
El humor como herramienta de crítica social: una aproximación argumentativa.....	33
JAVIER VILANOVA (UCM)	
Una sociología feminista de la incongruencia: Explorando el humor y la resistencia en el monólogo cómico británico.....	43
LIZZY MCKINNEY (SUSSEX)	
Humor e podagoxía feminista. Unha aproximación desde a podcastrófera española	53
TERESA PIÑEIRO-OTERO e PALOMA LÓPEZ VILLAFRANCA (UDC/UMA)	

BLOQUE II: A REPRODUCCIÓN DO HUMOR

Las vicisitudes de una comediente en la ficción. Análisis de la representación de la comediente en la serie <i>The Sex Lives of College Girls</i>	69
PAULINA CANO VILA (USC)	
O humor como mecanismo transmisor e/ou transformador dos estereotipos de xénero nas sitcom de éxito. <i>Friends</i> versus <i>Big Bang Theory</i>. Análise e comparación	81
CRUZ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (USC)	
Humor feminista na animación infantil: o caso de Shrek	93
ANA MARINO FERNÁNDEZ (USC)	

BLOQUE III: NARRATIVAS DO HUMOR

Del meme al mito: ¿están las potaxies generando narrativas feministas?.....	107
CLAUDIA ARNALDO LÓPEZ (UAH)	
La construcción de la interlocutora.....	115
ALBA GIMENO (UCM)	
O sorriso das cineastas no texto-imaxe fílmico	125
MARTÁZUL BUSTO NÚÑEZ (USC)	
Cómic feminista con humor: tres autoras, tres obras representativas.....	137
VIRGINIA YOLDI LÓPEZ (UNED-PAMPLONA)	

BLOQUE IV: IRONÍA, PARODIA E SÁTIRA

Rir para resistir: a ironía feminista en Rosi Braidotti	149
IRENE ÁLVAREZ PARDAL (USC)	
Mulleres modernas/súper-mulleres na década dos anos setenta: un percorrido polas mensaxes recibidas nun contexto de aparente apertura	159
LUCÍA CARBALLEIRA VIEITES (INVESTIGADORA INDEPENDENTE)	
La sátira como estrategia de crítica en la obra de Andrea Fraser	167
NARA MÉNDEZ LÓPEZ (USC)	

BLOQUE V: ECOS DE DIÁLOGO

Risas activistas.....	181
ISABEL RISCO (ACTRIZ)	
Del buen y el mal reír	187
DANIEL GAMPER (UAB)	
Beyond <i>Buenismo</i> : Javier Fesser's <i>El cumpleaños de Ayoub</i> and the Limits of Spanish Multiculturalism	195
MATTHEW HILBORN (UCD)	
Retículos ridículos. Humor feminista, un xeito de facer outras historias	209
XIANA HUETE, MARÍA DE CRUZ VILAS PAZOS e ÁNGELA VILLAMUELAS CASTRO (USC)	

As segundas partes por veces son mellores. Na senda das Humor-Sofías

SALETA DE SALVADOR AGRA

Universidad Complutense de Madrid (UCM)

LAURA LESTA GARCÍA

Middlebury College

YOLANDA MARTÍNEZ SUÁREZ

MARTA PÉREZ PEREIRO

Universidade de Santiago de Compostela (USC)

Estas actas corresponden á segunda edición do Congreso Internacional Feminismos y Humor: Humor-Sofías. Xusto un ano despois de arrancar a andaina do humor, reivindicando o termo «sofías» desde o «humoris» (De Salvador, Lesta, Martínez e Pérez 2025: 7), queremos seguir dándolle a benvida á reflexión e a deixarnos empapar polas risas feministas. Fai un ano recuperabamos as mulleres rindo, «as gallegas», do cadro de Bartolomé Esteban Murillo. E agora poñemos no centro un dos máis enigmáticos e fascinantes sorrisos da pintura universal, a Gioconda, a alegre, a sorrinte, coa que queremos continuar dirixindo a atención as mulleres que rin, ou máis amplamente, na articulación das mulleres e o humor, e todo iso atravesado pola perspectiva feminista.

A técnica do *sfumato* que empregou maxistralmente Leonardo Da Vinci na Mona Lisa e que nos ofrece unhas liñas borrosas, equidistantes coas categorías polarizadas, alimenta o enigma, xa que cada óptica coa que unha se aproxime ao cadro arroxará unha idea, mais sempre sen contundencia. As feministas, como sinalou Mary Shelly (2018), temos claro que crear consiste en axudar a agromar algo do caos, non da nada. Por iso o *sfumato* nos presta tanto, xa que nos brinda unha ferramenta de deconstrución, de difuminado das barreiras, de movemento das fronteiras. Da Vinci axúdanos a ver que todos, e non so todas, temos un punto de vista

situado. Un punto de vista dende o que mirar o mundo tamén con outros ollos, con imaxinación, dende outros ángulos, tomando prestadas as palabras de Donna Haraway (2019) seguindo co problema, creando humor e crítica social a un tempo. Facendo unha terceira historia do humor, necesaria. Invitando a prácticas amables de pensamento, amor-humor, rabia e coidados (Haraway 1995). Sinalando unha vez máis que é posible seguir movemento os marcos. Así o expuxo a ilustradora e viñetista Flavita Banana, quen no arranque desde congreso, dialogando coa presidenta desta edición, Yolanda Martínez Suárez, nos iluminou coa seguinte metáfora: «Si el humor es una casa, hay que salir de la cocina». No Humor-Sofías demos un paso máis, saímos do espazo doméstico e ocupamos o espazo público. Neste caso ó espazo académico, para demostrar que o humor feminista é cousa seria. Porque as feministas podemos e sabemos rir, e facémolo practicando un humor reflexivo, crítico, triste, alegre, subversivo, conservador por veces, pero o máis importante, un humor que nos fixo, como explicou a presidenta do Consello da Cultura Galega, Rosario Álvarez, na mesa de apertura por parte das autoridades, tecer redes entre nós. Redes cada vez máis fitas e solidarias que nos axudan a sobrevivir, a resistir e, por que non, tamén a desfrutar en tempos de tanta incerteza social e política.

O humor, da man do feminismo, ou mellor dito da man da teoría crítica feminista, viría a iluminar «os puntos cegos do patriarcado» (Amorós 2006: 24). Nun «facer ver» no sentido amorosiano, ampliando a etimoloxía grega de teoría, en tanto ver, para interpelar ás nosas miradas. Problematizando o que vemos, como o vemos, dende onde vemos. Rompendo as distancias entre o ollo que mira e o suxeito escrutado (Méndez 2024). O humor feminista non so mira, cal *voyeur*, senón que, cando rompe en risas, involucra a todo o corpo: o achicar dos ollos, o *rictus* da boca, a apertura dos beizos, a opresión nas fazulas, as contraccións no abdome, os movementos das mans, os espaventos dos brazos, as xenuflexións, a relaxación dos esfínteres, etc. A risa cambia a expresión e dóbranos. Deixando lonxe a pasividade da mirada que non se/te move necesariamente. Así o humor feminista destaca pola súa riqueza, expresada a través de múltiples rexistros que abranguen a narrativa, o teatro, o activismo ou a comedia, pero sobre todo pola súa dimensión crítica, que nos arroxa á escena. A pluralidade deste humor palpouse na axenda deste evento, de tres xornadas de duración, reunindo ás estudosas, profesionais e amantes do humor feminista, en torno a oito mesas temáticas. Nesta Actas pódese apreciar o eco deses debates a partir dunha escolma das participacións divididas aquí en catro bloques temáticos: Corpos e críticas en escena, A reprodución do humor, Narrativas do humor e ironía, Parodia e sátira. Ademais, pechamos esta escolma cunha mostra dos conversatorios que xermolaron ao abeiro das pontes tecidas entre teoría e práctica: Ecos de diálogo.

No bloque I, **Corpos e críticas en escena**, Camila Sanson trae á escena os corpos diversos e as relacións entre humor e estereotipos na súa contribución «Corporalidades cómicas. La suerte de la fea la linda la desea y otros dichos populares». O resultado é a apertura de fendas na comicidade actual, como reflexo da sociedade. Fracturas que cuestionan o xogo lóxico do humor, como o presentado por Javier Vilanova Arias quen, en «El humor como herramienta de crítica social: una aproximación argumentativa», nos mostra o seu valor argumentativo. A función crítica do humor, exposta por Vilanova dende unha perspectiva teórica, é aterrizada por Lizzy Mckinney no *stand up comedy* británico. A autora examina, dende o feminismo interseccional, e dende a súa vivencia como monoloxuista, usando a teoría crítica da incongruencia, as formas culturais de resistencia á dominación hexemónica, en «Una sociología crítica de la incongruencia: explorando el humor y la resistencia en el monólogo cómico británico». Se o corpo que ri é a forma visible do humor, a voz que resona é o vehículo cómico que traslada a mensaxe. Reparando non so no que se di, se non no como se di, Teresa Piñeiro Otero e Paloma López Villafranca, articulan corpo, voz e humor no seu texto: «Humor e podagoxía feminista. Unha aproximación desde a podcastesfera española». As investigadoras presentan o novo e afamado espazo do *podcast* de resistencias e narracións, no que as novas xeracións se divirten e aprenden na liña dunha nova «podagoxía» feminista.

O bloque II, **A reprodución do humor**, lévanos directamente ás manifestacións do cómico e a súa relación coa vida mesma. As comedias fílmicas proxectan nas pantallas situacións cotiás coas que non so entreteñen senón que tamén producen e reproducen a realidade social. A figura da muller comedianta, analizada nas anteriores Actas da man de *The Marvelous Mrs. Maisel* (Villamuelas 2025), ven a completarse aquí coa análise de Bela, a personaxe protagonista da serie estadounidense *The Sex Lives of College Girls*. Paulina Cano Vila en «La vicisitudes de una comedianta en la ficción. Análisis de la representación de la comedianta en la serie *The Sex Lives of College Girls*» explora as desigualdades dos grupos subordinados e os usos que estos fan do humor. Cruz Fernández González continúa coa análise desde os casos das *sitcom* ou comedias de situación. Un xénero que como di a investigadora é especialmente exitoso ao por a vida cotiá no centro do humor. En «O humor como mecanismo transmisor e/ou transformador dos estereotipos de sexo-xénero nas *sitcom* de éxito. *Friends* versus *Big Bang Theory*. Análisis e comparación» aplica o termómetro do éxito da ficción de humor cotiá como reflexo da sociedade. Por último, centrada no rexistro infantil, Ana Marino Fernández continúa o estudo do eido audiovisual, explorando os arquetipos de xénero na película de animación para público infantil *Shrek*, no seu texto «Humor feminista na animación infantil: o caso de *Shrek*».

O bloque III, *Narrativas do humor*, ábrese ao campo das narratoloxías coas que o humor agroma na combinación de texto e imaxe. Desde a micronarrativa do meme como mito, Claudia Arnaldo López descúbrenos as potaxies, nun achegamento semiótico, no texto «Del meme al mito: ¿están las potaxis generando narrativas feministas?». A continuación, mergullámonos con Alba Gimeno en «La construcción de la interlocutora». A investigadora céntrase na faceta articulista de Carmen Laforet, fiando un discurso en torno a seriedade na obra da literata. De seguido, Martázul Busto Núñez propón, en «O sorriso das cineastas no texto-imaxe fílmico», un corpus de 35 filmes contemporáneos para observar a relación entre cinema, comedia e feminismo dende o texto-imaxe para intentar reconstruír a intención autorial e valorar as estratexias empregadas polas directoras de cinema. Pechamos este apartado, dende outro código do texto imaxe. Virginia Yoldi López, en «Cómic feminista con humor: tres autoras, tres obras representativas», céntranse nas obras de Liv Strömquist, Catherine Meurisse y Florence Dupré La Tour achéganos aos usos humorísticos que estas autoras empregan para transmitir unha mensaxe feminista.

O bloque IV, *Ironía, parodia e sátira*, reúne as achegas en torno a tres das formas críticas coas que pensar o presente do humor. Abre o apartado da ironía a achega de Irene Álvarez Pardal, «Rir para resistir: a ironía feminista de Rosi Braidotti», onde a autora nos invita a rir como acto político, entre contradicións, diferenzas, imaxinación e subxectividades. En definitiva, da man de Braidotti, reivindica a risa feminista e posthumanista. Para seguir rindo, e atendendo ao carácter situado do humor, desde o lado paródico, Lucía Carballeira Vieites proponnos un percorrido pola prensa feminina de fins do xx enfocada nas mensaxes que reforzaban o rol das mulleres na sociedade. Así, en «Mulleres modernas/súper-mulleres na década dos anos setenta: un percorrido polas mensaxes recibidas nun contexto de aparente apertura», obsérvase de forma crítica como se constrúen as coidadoras. Pecha o bloque Nara Méndez López con «La sátira como estrategia de crítica en la obra de Andrea Fraser», texto no que, da man da sátira, se explora a obra da artista de Montana e o seu emprego da estratexia crítica humorística co obxectivo de cuestionar os principios instaurados nas institucións museísticas e académicas.

Completan as actas unha mostra das reflexións que se alumearon ao carón dos diálogos xerados nas mesas de debate teórico-prácticas. No bloque V, *Ecos de diálogo*, seguindo a lóxica coa que abrimos o Humor-Sofías, articuláronse un total de catro espazos híbridos para seguir mareando o humor e rirmos xuntas. Aquí engadimos unha pequena mostra desas reflexións, que alí tiveron lugar, articuladas ao abeiro desas conversas na conxugación entre a teoría e a praxe. O humor, como din as irmás Willet (2019), é un xogo social con potencial radical, pois pode empregarse

como ferramenta, pode, como di Isabel Risco, mobilizarnos como comunidade e axudarnos a defendernos. Pois como sinala a artista en «Risas activistas»: «o humor, e sen dúbida o noso, ten a capacidade de subverter, criticar, cuestionar e reprobar a realidade, porén debemos protexelo, coidalo, empregalo, revalorizalo porque é unha ferramenta de valor incalculabel e vale para moitas infindas cousas» (Risco 2025: 184). Entre os seus usos, destaca o que se fai no eterno xénero da comedia fílmica. Precisamente as comedias, como maxistralmente analiza Agnes Heller, «“compensan” la visión trágica del mundo» (2005: 91). E, dende a creación dun mundo finito, o do chamado multiculturalismo español, Matthew Hilborn, preséntanos o caso de estudo do relato *El cumpleaños de Ayoub* (Fesser 2020), onde o riso brota da desgracia do protagonista conectándose esa mestura de cómico e trágico que pon a vista ás desigualdades, e polo tanto, prepara o terreo para cinguir vínculos. Porque o humor pode organizar comunidades empáticas, que nos descolonizan, que nos suxeitan e que nos dan esperanza. Unha esperanza que os poderes patriarcais e coloniais intentan negarnos. E claro, hai quen ri dos chistes machistas, porque, como reflexiona Daniel Gamper, hai quen ri cómplice e xerarquicamente. Mais tamén hai quen ri horizontalmente (Gamper 2024) ou quen deixa de rir do que prescriben, como as feministas augafestas (Ahmed 2023) lembrándonos que o humor debe ser unha cuestión libre: «La risa, como la palabra, incomoda a quienes mandan y no conviene que sean estos los que decidan de qué no se puede reír» (Gamper 2025: 192). Empuñando a proposta de Ahmed como facho para a revolución das risas que deben ser politizadas, Daniel Gamper pecha o seu texto, «Del buen y el mal reír», lembrando a seriedade do humor feminista: «Quien defiende el semblante serio no es menos serio que aquel que dice tomarse las cosas a broma» (2025: 193).

Como broche das Actas, e para radiografiar unha instantánea das Humor-sofías que resume ben o sentipensar desta comunidade, Xiana Huete, María de la Cruz Vilas Pazos e Ángela Villamuelas Castro asinan o relato compartido «Retículos ridículos. Humor feminista, un xeito de facer outras historias». Un artigo, en forma de *collage* de voces, no que as investigadoras nos invitan a deixar de afogar e empezar a amplificar esas risas radicalmente involucradas, que brotan do recoñecemento da absurdidade. Apostando polas «Risas que son trincheiras dende as que resistir, imposicións que subverter, espellos nos que recoñecerse e ferramentas cas que, quizais, construír un mundo un pouco menos absurdo. Ou, polo menos, un mundo onde poidamos rirnos xuntas do absurdo que é» porque como elas mesmas sinalan «hai revolucións que non empezan cun grito, senón cun sorriso intelixente, compartido e cómplice» (Huete, Vilas e Villamuelas 2025: 218). Risas que, como ben apuntou Lucía Aldao, fixeron da Facultade de Filosofía da USC durante tres intensos días, unha Universidade da Risa.

Queremos pechar esta introdución dando as grazas a todas aquelas persoas e institucións que fixeron posible o congreso do que beben as contribucións que aquí recolleemos. O Instituto de las Mujeres, que nos financiou xenerosamente a segunda viaxe desta aventura, mediante a concesión dunha subvención «para a realización de actividades de ámbito universitario relacionadas coa igualdade para o ano 2024», á facultade de Filosofía da Universidade de Santiago de Compostela e ao Departamento de Estudos Luso-Hispánicos de Middlebury College. Grazas á Universidad Complutense de Madrid, ao Institut de la Comunicació (InCom) da Universitat Autònoma de Barcelona, ao Trinity College de Dublin, á University of Maryland Baltimore County, ao Centro de Documentación en Igualdade e Feminismos do Consello da Cultura Galega, á Librería de Mulleres Lila de Lilith, á Marcha Mundial das Mulleres, a Xornalistas Galegas, ao Museo das Peregrinacións de Santiago, ao Departamento de Artes Gráficas do Centro Integrado de Formación Profesional Montecelo de Pontevedra e á Area de igualdade do Concello de Santiago de Compostela.

Obrigadas a cada unha das persoas e institucións que iluminaron, que nos fan ver o que vemos, nutrindo así novos camiños da crítica polos que seguir sacando no *humoris*. Travesías que seguir ensanchando coas risas compartidas das humor-sofías.

Referencias

- AHMED, Sara, 2023. *Manual de la feminista aguafiestas*. Buenos Aires: Caja Negra. 2023. ISBN 978-9878272115.
- AMORÓS, Celia, 2006. Conceptualizar es politizar. Conferencia Inaugural. Jornadas Sin equívocos: violencia de género y otras formas de violencia en el seno de las familias, Madrid, 17-18 de noviembre de 2004, ed. UNAF, en colaboración con Ministerio de Asuntos Sociales, Madrid, pp.19-30.
- DE SALVADOR AGRA, Saleta.; LESTA GARCÍA, Laura; MARTÍNEZ SUÁREZ, Yolanda; PÉREZ PEIREIRO, Marta, 2025, coords. *I Congreso Internacional Feminismos e Humor: Humor-Sofías, Santiago de Compostela, 7-8 de maio de 2024: libro de actas* [en línea]. Santiago de Compostela: USC Editora. ISBN 978-8410142442. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.15304/9788410142442> [Consultado el 4 de septiembre de 2025]
- FESSER, Javier, 2020, *Historias lamentables*. [Película]. Madrid: Prime Video.
- GAMPER, Daniel 2024. *De qué te ríes. Beneficios y estragos de la broma*. Barcelona: Herde. ISBN 978-84-254-4924-6.
- HARAWAY, Donna 2019. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni. ISBN 978-8416205417.

- HARAWAY, Donna, 1995. *Ciencia, «cyborgs» y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Manuel Talens (trad.). Madrid: *Cátedra*. ISBN 978-8437613925.
- HELLER, Agnes, 2005, La comedia inmortal. Lo cómico en el arte, la literatura y la vida. Barcelona: Seix Barral. ISBN 978-84-322-4386-8.
- MÉNDEZ, Lourdes, 2024. Vemos como pensamos. Pensar la miras: visualismo, observación etnográfica y epistemología feminista, *Revista Andaluza de Antropología*, vol. 27, pp. 1-20. ISSN 2174-6796. Disponible en: <https://doi.org/10.12795/RAA.2024.i27.01> [Consultado el 4 de septiembre de 2025].
- SHELLEY, Mary, 2018. *Frankenstein*. Madrid: Nórdica ediciones. ISBN 978-8417281298.
- WILLET, Cyntia e WILLETT, Julie, 2019. *Uproarious. How feminist and other subversive comics speak truth*. University of Minnesota Press. ISBN 978-1517908294.

BLOQUE I: CORPOS E CRÍTICAS EN ESCENA

Corporalidades cómicas. La suerte de la fea la linda la desea y otros dichos populares

CAMILA SANSON

Universidad de Santiago de Compostela (USC)

1. Introducción

Este trabajo se vincula con la investigación que vengo desarrollando en el doctorado en estudios culturales de la Universidad de Santiago de Compostela, y nace de la inquietud de cuestionar la relación que existe entre la materialidad de los cuerpos de las actrices y la representación de la comicidad, para comprobar cuánto influyen ciertos prejuicios, estereotipos y mandatos que considero vigentes en la escena actual.

Entiendo que en la contemporaneidad aún existe una tendencia, desde los ámbitos de formación y profesionales, a que las corporalidades en escena estén asociadas a ciertos tipos de roles y esas asociaciones suelen estar sesgadas por estereotipos. Para esto, pareciera ser necesario que los cuerpos no se aparten de la norma hegemónica. De ahí que me propongo problematizar estas representaciones en la escena actual tomando como insumo para la investigación las trayectorias corporales de tres actrices, a quienes les realicé entrevistas en profundidad. Cada una de ellas representa a los tres circuitos de producción existentes en la cartografía teatral de Montevideo: (i) dentro del circuito oficial, como representante de la Comedia Nacional, a Mané Pérez, (ii) dentro del independiente, dónde las formas de producción son heterogéneas, a Leonor Chavarría y (iii) dentro del circuito alternativo, como representante de stand up, a Laura Falero.

El cuerpo es un elemento constitutivo del engranaje de elementos que constituyen el hecho teatral, su presencia arriba de un escenario es de por sí portadora de signos. Para delimitar el concepto desde el que voy a estudiar estas corporalidades, encuentro necesario destacar la especificidad del hecho escénico como parte

de una cultura viviente que lo convierte en un «acontecimiento» definido por Dubatti (2007) como *convivio*, es decir, la reunión de dos o más presencias en un mismo espacio temporal. Esta definición acentúa la particularidad de las artes escénicas, y la condición imprescindible y radical de la presencia física del actor/actriz para que se dé el teatro. Dentro de ese imperativo, a la vez, el cuerpo en escena está expuesto a la mirada ajena, lo que lo hace vulnerable a los mandatos presentes en nuestra cultura, constituyéndose como un catalizador expresivo, semiótico, social y personal de la experiencia estética (Ponce De La Fuente et al., 2015). Esto hace que la territorialidad de los cuerpos de actrices/actores en esa relación convival, construyan un sentido poético, cargado de metáforas, que se impone en paralelo (Cilento 2019), en donde el cuerpo pasa a ser portador y traductor del discurso que pretende expresar (Bartís 2003). Por esta razón, considero que el análisis de su representación es pertinente y aporta insumos para comprender la sociedad en la que se inscribe. Me interesa particularmente rescatar la vivencia de esos cuerpos, muchas veces oprimidos por una hegemonía androcentrista que impone reglas, estándares y comportamientos.

A la vez, parto de la base de que el ámbito del humor es un espacio históricamente relegado al universo masculino, en el que las mujeres y disidencias hemos sido objeto de la risa y no sujetas cómicas. Esa objetualización anuló la posibilidad de los sujetos femeninos como personas capaces de reír y provocar la risa. El humor, la risa y la comicidad han sido territorio patriarcal en el ámbito cotidiano, social y cultural. En este marco, hay dos prejuicios que me gustaría abordar a través de dos figuras de la bibliografía feminista entrecruzadas con el relato de las actrices. El primero refiere a las corporalidades y supone que las mujeres feas tienen que ser graciosas mientras que las lindas no precisan serlo. Para eso utilizaré la figura de la bufona, a través del concepto «cuerpo femenino del grotesco», instaurado por Mary Russo (1995). El segundo, se refiere al discurso e impone que las mujeres no somos graciosas. Para esto me voy a valer de la «feminista aguafiestas» de Sara Ahmed (2019).

2. El cuerpo femenino del grotesco: la composición y el trabajo físico

Dentro de las teorías del humor, Kant propone que la risa es una respuesta a algo que es incongruente con el contexto, algo fuera de lugar que provoca el humor (Burkart, Fraticelli y Várnagy 2021). Del mismo modo, el grotesco recorre los caminos convencionales de las formas estéticas en combinaciones ambivalentes que producen cierto enrarecimiento de lo conocido. Este enrarecimiento de lo cotidiano, en el que se expresan diferentes formas, sentidos y emociones, genera la

ambigüedad que mezcla los componentes cómicos y serios en los que el grotesco se mueve (Borges 2024).

Dientes torcidos, ojos saltones, narices grandes, jorobas, la exageración o deformidad de las características físicas, propias del cuerpo del grotesco, son asociadas al imaginario de lo que es considerado feo y ha sido a lo largo de la historia objeto de burla y marginalización (Borges 2024). El arte grotesco refiere a lo extravagante, hiperbólico, a una animalización del cuerpo humano tendiente a lo monstruoso, lo híbrido y lo metamórfico. Bajtín (2005) presenta al cuerpo del grotesco como un cuerpo inacabado, en construcción, que no entra dentro de los cánones y estándares.

Tomando los conceptos de este teórico, Russo (1995) instaura el concepto de «grotesco femenino» a través de una mujer transgresora que se convierte ella misma en el centro del espectáculo y analiza cómo la exposición del cuerpo femenino exuberante en el espacio público rompe con códigos y mandatos al poner en valor un cuerpo abyecto que traspasa los límites de un cuerpo reglado. De esta forma, desafía los modelos femeninos construidos a lo largo de la historia por el control patriarcal (Burkart, Fraticelli y Várnagy 2021). Como modelo utópico, la mujer grotesca es definida en relación con las reglas que desobedece ya sean artísticas o sociales (Russo 1995). La bufona es un personaje que habita en los bordes e incómoda. Su figura denuncia desde lo diferente, esa deformidad, que la excluye y es objeto de burla en el ámbito cotidiano, en el escenario es motor de humor.

Esta concepción de cuerpo que no entra dentro de los cánones invita a reflexionar. Si hacer humor trae consigo la necesidad de perderle miedo al ridículo, de alejarse de los mandatos y entregarse a la libertad del juego, cabe cuestionarse si quiénes somos juzgadas cuando nos separamos de la heteronorma, tenemos la posibilidad de encarnar cuerpos grotescos y diversos para la risa creativamente.

3. El género en el humor: las mujeres no somos graciosas

Para adentrarme en la segunda intersección es necesario incorporar el debate aún vigente que se instaura con el ascenso de mujeres y disidencias a los espacios de humor y que nos coloca como hacedoras y consumidoras de este. Dicho debate trae aparejado ciertas discusiones que desafortunadamente siguen sin trascender el ámbito del humor, donde se perpetúan categorizaciones como humor femenino hecho por y para mujeres, que traen consigo la pregunta de si el humor que hacen los hombres es considerado para todo los públicos, ¿por qué el de las cómicas continúa siendo sesgado a las mujeres?

Para responder a esa pregunta, la figura de la feminista aguafiestas de Sara Ahmed (2019) pone de manifiesto la concepción de que la identificación (herramienta

esencial para el humor) de la mujer puede darse hacia un hombre, dado que los discursos hegemónicos son masculinos, pero no a la inversa (Cilento 2019). La feminista aguafiestas viene a romper con la diversión, es excluida por perturbar la felicidad de los otros. Haciendo evidente que el cuestionamiento de ciertas desigualdades es connotado negativamente, suponiendo que decir lo que a una le molesta hace a la gente infeliz. En ese sentido, las feministas somos separadas de la risa y marcadas como molestas, por estar dispuestas a explicitar lo que nos hace y lo que no nos hace gracia (Ahmed 2023). Esta imagen de aguafiestas resulta tan poderosa, por la capacidad de identificarnos que genera, ya que condensa una sumatoria de vivencias que mujeres y disidencias hemos atravesado de manera reiterada.

Cabría entonces reconocer nuevas categorías de risa que nos han sido impuestas, como la risa conciliadora utilizada para alejar la violencia, la risa vergonzosa por hacer algo que escapa de la norma, la risa que mitiga un no, la risa para no sobresalir, la risa como estrategia de supervivencia. De esta forma, poder reapropiarnos de la risa y hacer de la misma, acción. De la misma manera que Ahmed (2019) nos invita a incorporar el gesto que se nos dirige cuando denunciamos, necesitamos apropiarnos de la risa forzada para transformarla en risa colectiva que invita a la reflexión de habitar un cuerpo de mujer o disidente para tomar como propias las luchas feministas.

4. Itinerarios corporales

En el afán de reflexionar de forma colectiva y desde la experiencia de quienes se dedican al humor, pasará a analizar los datos cualitativos recabados en las entrevistas en profundidad realizadas a las actrices. Me interesa particularmente profundizar a través de estos relatos, los procesos subjetivos a través de los «itinerarios corporales», entendiendo que los recorridos personales vitales nos remiten a un colectivo (Esteban 2004).

Dentro de la muestra seleccionada rescato que las entrevistadas, si bien tienen un vínculo particular con el humor y se destacan sus representaciones humorísticas en sus carreras artísticas, son actrices con un vasta trayectoria en la escena local en la que sus trabajos abarcan un amplio espectro que va desde la comedia, el drama, el teatro psicológico, el audiovisual y la música. Eso hace que sus visiones acerca de los espacios de humor nazcan de la reflexión pero también de la comparación con otros ámbitos creativos y formas escénicas. Otro factor a resaltar es que las entrevistadas comparten generación y sus carreras artísticas están atravesadas por la cuarta ola feminista (Varela 2017), por lo que resulta pertinente visualizar cómo esto ha influido en sus producciones artísticas.

4.1. Abajo y arriba del escenario: los inicios del humor

Como he venido analizando en otras investigaciones, en este abordaje del cuerpo cómico pude observar cómo a lo largo de las entrevistas, las actrices realizan la distinción entre el cuerpo escénico y el cuerpo social, siendo el primero un cuerpo que tiene que trabajar por liberarse de la disconformidad y autopercepción negativa que el segundo les genera. Este trabajo, que supone «liberarse para no estar preocupada por el concepto de belleza hegemónica, ni de un deber ser de determinada forma» implica una «aceptación de qué doy en escena» para poder fortalecer la autoconfianza (Pérez, comunicación personal 2025).

En ese sentido, el trabajo corporal y la composición física en sus abordajes cómicos, comenzó como un diálogo entre «lo que somos», «lo que damos» y lo que «podemos dar», (Pérez, comunicación personal 2025), categorizaciones externas que han marcado sus recorridos escénicos. Siendo en ese tercer ítem dónde la escena humorística parece ser un espacio de libertad ya que les permite concebirse de múltiples formas, ampliando el abanico de «lo que damos».

La primera vez que Laura Falero recuerda hacer reír fue cuando a los once años, en una versión de *La Cenicienta*, interpretaba a la hermanastra y accidentalmente la actriz que interpretaba a su madre le pegó en un seno, lo que la hizo improvisar y gritar: «Madre la teta!» (Falero, comunicación personal 2025). En esa anécdota la comedianta identifica dos mecanismos del humor que la acompañaron en gran parte de su camino artístico. En primer lugar, el elemento fuera de contexto como motivo de risa. En segundo lugar, un perjuicio: a la hermanastra se le permite ser graciosa, a la Cenicienta, no, las feas pueden hacer reír.

La comedia es un lugar que no se termina de hablar en serio, entonces, no se habla con responsabilidad de estas cosas, y si bien hay millones de ejemplos que rompen ese paradigma, todavía hay algo en el inconsciente colectivo de que la mujer linda no hace reír, en el varón hace que te escuchen mucho menos. Cuando ven a una mujer linda, hace que te escuchen mucho menos (Falero, comunicación personal 2025).

Las actrices entrevistadas, a la vez, perciben un camino sesgado por las concepciones de qué tipo de roles iban a poder interpretar, lo que les ha llevado a lo largo de sus carreras a la necesidad de apropiarse del discurso para exponer su propia voz en escena: «cuando me doy cuenta de que desde la formación te decían, te van a llamar para tales trabajos, decís ¿sabés qué? me voy a escribir algo yo. Un proyecto mío, que seas yo que estoy detrás de ese cuerpo, mi lenguaje» (Chavarría, comunicación personal 2025).

Esa necesidad de ir en contra como acción política aparece también en la exposición del cuerpo: «Tanto trauma me da la panza, que yo no quiero quedar

como un traumada, entonces la muestro, muestro las tetas, el culo, la celulitis, entregada totalmente, porque si no me van a ver en mi estado de vulnerabilidad, que es el conflicto con mi cuerpo» (Pérez, comunicación personal 2025). Estos relatos, remiten a la bufona del cuerpo femenino del grotresco de Russo (1995), que de una manera reivindicativa, juega a la exaltación y exhibición de todo aquello que según las normas sociales debería quedar oculto o disimulado.

4.2. Ocupar espacios masculinos

La invisibilización de las mujeres en la historia trae aparejado el cuestionamiento de cómo son ocupados y que mecanismos de apropiación se generan por parte de mujeres y disidencias para construir sus poéticas en el ámbito del humor. A la vez, dicha invisibilización es subrayada por arquetipos cómicos conformados por cuerpos oprimidos por una hegemonía cultural que lleva siglos imponiendo cánones estéticos y de comportamiento. Durante años, el varón se ha puesto pelucas y vestidos para parodiar esos comportamientos, poniendo a las mujeres y disidencias como objeto de burla, pero también como apropiación cultural de personajes femeninos con potencial cómico.

En ese aspecto, otro punto común en las reflexiones sobre sus prácticas es una tendencia en sus inicios, a la masculinización de sus cuerpos:

Viéndome ahora, me di cuenta de que estaba en escena encorvada, empecé a notar que me tapaba las tetas. Yo soy voluptuosa así que tendía a tapar mi tetas y poner la cabeza así, para adelante. Me pasaba que cuando bajaba del escenario la respuesta era siempre medio sexual de parte de los varones, entonces inconscientemente empecé a generar una persona escénica que yo asociaba a lo masculino» (Falero, comunicación personal 2025).

Esta acción de camuflaje para pasar desapercibida en un ambiente masculino también es utilizada en referencia a las temáticas abordadas cuando reconocen hacer «chistes groseros, como forma de sobrevivir en espacios de hombres. Si yo iba a más, si yo decía más guarradas, no le dejaba lugar al otro. Tenía que ser más ordinaria que el otro, en algunos lugares me decían Cacho y de alguna manera eso era legitimado para ser graciosa» (Chavarría, comunicación personal 2025).

Esta masculinización, de las formas y de las temáticas, se vive por un lado como una estrategia de autopreservación:

para romper con esa feminidad que despertaba en el varón el deseo sexual y hacía que me escucharan menos. Hacer una postura más agresiva, más varonil, para que me escuchen más. Entonces empecé a cansarme mucho, porque era como que yo sentía que tenía que gritar y que todo saliera de mi cabeza, de mi intelecto, y que

no se viera mi cuerpo. Para que me vean y me escuchen sin ver mi cuerpo (Falero, comunicación personal 2025).

Y por otro lado, como estrategia de pertenencia: «Yo sentía que la forma de cuidarme era hacer chistes sobre eso. El diferente lo hace y es una manera de entrar. El humor también tiene eso, es una forma de entrar, de permitirte ser amigo aunque no quieran, aunque seas mujer» (Chavarría, comunicación personal 2025).

Estas narraciones dejan ver como la exposición y la exhibición es concebida como algo negativo, un riesgo puramente femenino, en tanto en los hombres el exhibirse es algo intencional y naturalizado, mientras en las mujeres es visto como un descuido o pérdida de noción de los propios límites (Russo 1995).

A la vez, en esa necesidad de esconder su cuerpo para que prevalezca el mensaje en el relato de Falero, podemos ver la importancia de la corporeidad en la construcción de los estereotipos de género, poniendo de manifiesto cómo el intelecto está socialmente asociado a lo masculino y la imagen a lo femenino. La cabeza (intelecto) sostiene una voz que quiere ser escuchada, entonces se esfuerza y grita, pero con cuidado porque ser estridente «es que te escuchen como gritona, fuerte, severa o irritante. Otras voces pueden estar diciendo lo mismo una y otra vez, incluso diciéndolas más fuerte y que no se las escuche como estridentes» (Ahmed 2023: 35).

El agotador trabajo de lograr el equilibrio y de prestar demasiada atención a las formas para que el mensaje sea escuchado, pareciera ser una misión difícil de articular y propia de los cuerpos femeninos y disidentes. En ese sentido, es pertinente la invitación de Russo (1995) a explorar, desde los feminismos, las posibilidades del cuerpo grotesco como una oportunidad dentro de los espacios restringidos de la normalización. Si lo grotesco es poner de manifiesto lo reprimido del inconsciente, como esos contenidos culturales ocultos que por su indignidad se distancian de la identidad cultural dominante, encontramos en él, un posible camino a recorrer (Russo 1995).

5. Abordajes cómicos

Para las entrevistadas, el humor es, por un lado, un mecanismo de defensa ante la violencia y opresión de la clase dominante y por otro lado: un espacio de resistencia, ya que concede la posibilidad de identificarnos en las narrativas personales de otros relatos. Dentro de esta línea, me interesa rescatar las siguientes estrategias en sus abordajes cómicos.

5.1. *El teatro oficial y la composición como forma de apropiación:*

Mané Pérez

Dentro del trabajo de Mané Pérez, el abordaje de lo cómico no surge de la circunstancia sino de la extrañeza o del corrimiento de los personajes, lo que implica un trabajo de composición física y vocal de una esencia, esto hace que necesariamente exista una exaltación poética y estética de ciertas cualidades.

El humor, desde su perspectiva, es algo que se construye en el presente y en colectivo, ya que la risa es un diálogo espontáneo entre actriz y público que la obliga a estar presente. Consciente de eso, como parte del elenco estable de la ciudad de Montevideo, encuentra en la escena un lugar político y una forma de militancia:

Cuando logro empoderarme, porque durante los procesos de ensayo me cuesta mucho, cuando logro estar segura y sentirme bien; entonces brillar en escena y desear que me vean y exponerme (porque llega el momento en que querés que te vean y es hermoso); ahí pasa a ser militancia: che, que ninguna mujer nunca más se sienta mal si tiene que mostrar la panza, porque yo con esta panza que no me gusta la estoy mostrando acá arriba de un escenario, entonces ya vieron lo más espantoso que pueden ver. A esos extremos voy (Pérez, entrevista personal 2025).

5.2. *Perfil cómico en el circuito independiente, dime cómo eres y te diré si trabajas: Leonor Chavarría*

La actriz Leonor Chavarría es consciente que gran parte de su recorrido radica en una ductilidad fruto de una corporalidad entrenada que le permite ser convocada para diversos proyectos, como una *tabula rasa* en la que se pueden inscribir diferentes sentidos. En contraposición a eso, encuentra en el humor un espacio donde desafiar esos mandatos y exponer su esencia. Dentro de sus abordajes cómicos «La risa y la comedia me permite jugar más con la composición y preocuparme menos por mí, cuando abordo un personaje más dramático, me acerco más a mí» (Chavarría, comunicación personal 2025).

Como en otros relatos, encuentra en la risa una forma de supervivencia, no sólo por lo que el humor representa en su historia creativa sino también por la potencia social que tiene: «Muchas de las situaciones incómodas que me han pasado en la vida salí a través del humor. Es evadirse con la sonrisa, con el no, para que no sea tan duro, la sonrisa que ablanda lo que decís» (Chavarría, comunicación personal 2025).

5.3. *Stand up, la escena alternativa y el humor en los bordes: Laura Falero*

Para Laura Falero el humor siempre ha servido de estrategia de supervivencia para las poblaciones oprimidas. «Nos han maltratado tanto, que nos cagamos

de risa. La vida es tan espantosa para nosotras, que nos reímos» (Falero, comunicación personal 2025). En su caso, el mecanismo es poner a disposición la búsqueda de su identidad para hacer comedia. Consciente de lo que implica ser mujer en un ambiente masculinizado, encuentra trabas simbólicas que aún permanecen subyacentes: «Al varón que hace comedia se le permite cualquier cosa, no se le presta tanta atención, pero a una mujer sí, porque sigue siendo ocupar un lugar de hombres pararse en un escenario y cuando lo hacés sobrevuela la pregunta: ¿a ver qué hace ésta?» (Falero, comunicación personal 2025).

A la vez, ocupar ese espacio continúa siendo político, en ese sentido, vislumbra avances en relación con sus inicios pero todavía queda un arduo trabajo en lo que refiere a la legitimación y comprensión de las poéticas que los nuevos discursos generan: «El varón te ve, puede entender que sos graciosa, pero no te escucha. Hay una voluntad de ceder el espacio, pero no de escuchar. Es como que se dieron cuenta de que son todos varones, entonces te dan el espacio, pero no te entienden» (Falero, comunicación personal 2025).

6. Conclusiones

El humor es identificado como un espacio de reflexión crítica del contexto histórico, social y cultural en el que se inscribe, de ahí radica su fuerza política y potencial estrategia como motor de cambio. El humor es un hecho social capaz de desafiar el discurso hegemónico y dominante, por eso analizar su vínculo con los feminismos, permite identificarlo como herramienta contra la dominación patriarcal y como estrategia para generar reflexión colectiva. Asimismo, el humor es, por un lado, un espacio de resistencia, un mecanismo de defensa y una estrategia de supervivencia ante la violencia y opresión de la clase dominante; y, por otro lado, concede la posibilidad de identificarnos en la narrativas personales y políticas de otros relatos para la creación de nuevos imaginarios posibles.

En ese sentido, surge la necesidad de cuestionar la risa, como manera de repensar los acuerdos sociales en los que la misma está inscrita. Repensar las artes escénicas y las representaciones de la comicidad desde los feminismos es un aporte para acercarnos a concepciones de cultura más plurales, diversas y menos desiguales.

Los recorridos corporales y las trayectorias personales de las actrices entrevistadas para este trabajo aportan insumos para concebir corporalidades cómicas que no respondan a modelos hegemónicos. La incidencia de los feminismos y el cambio de paradigma que supuso la cuarta ola feminista, que atraviesa las carreras de las actrices, marca un punto de inflexión en nuestras vivencias y nos abre caminos a nuevas formas de hacer y de crear. Visibilizar las heridas que el

patriarcado ha generado en nuestros recorridos corporales, es un primer paso para sanar (Varela 2017). El teatro es una forma para hacer visible lo invisible (Brook 1994), una herramienta poética para que los dolores puedan ser transformados en risa, así ganar la batalla contra el deber ser y liberarnos finalmente de mandatos e imposiciones estereotipadas.

Haciendo eco de las voces que surgen de este trabajo, pienso que el hecho de que un cuerpo real, que cuestione estereotipos, mandatos e imposiciones, ocupe el lugar de la risa, permite trascender la mirada ajena y el miedo a hacer el ridículo. Permittiéndonos así presentarnos públicamente como grotescas, deformes, inacabadas. Encontrar goce y belleza en la disidencia, en lo errado, en lo que se separa del «debe ser» que se nos impone (al decir de la bufona de Russo), para pasar de la sonrisa complaciente y tímida a la carcajada (al decir de la feminista aguafiestas de Ahmed). De esta forma, generar un cambio en las formas de percibir la realidad, consolidar nuevas formas de encuentro y futuros aún inimaginados.

Referencias Bibliográficas

- AHMED, Sara, 2019. *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra Editora. ISBN 978-987-1622-71-9.
- AHMED, Sara, 2023. *Manual de la feminista aguafiestas*. Buenos Aires: Caja Negra Editora. ISBN 978-987-8272-11-5.
- BAJTÍN, Mijaíl, 2005. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN 9788420679075.
- BARTÍS, Ricardo, 2003. *Cancha con niebla: teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel Ediciones. ISBN 978-987-9006-96-2.
- BORGES, Gastón, 2024. *Bufones en la escritura escénica rioplatense*. Montevideo: Instituto Nacional de Artes Escénicas. ISBN 9789915685366.
- BROOK, Peter, 1994. *La puerta abierta: reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona: Alba Editorial. ISBN 978-84-88730-61-9.
- BURKART, Mara Elisa, FRATICELLI, Damián y VÁRNAGY, Tomás. (coords.), 2021. *Arruinando chistes. Panorama de los estudios del humor y lo cómico*. Buenos Aires: Teseo. ISBN 9789878800165.
- CILENTO, Laura, 2019. *Stand up comedy. Los arrabales del teatro* en DUBATTI, Jorge (ed) *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima: ENSAD, pp. 71-88. ISBN 978-612-47890-1-4.
- DUBATTI, Jorge, 2007. *Filosofía del teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel Ediciones. ISBN 978-987-1155-38-5.
- ESTEBAN, Mari Luz, 2013. *Antropología del cuerpo: Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. 2.^a ed. Barcelona: Edicions Bellaterra. ISBN 978-84-7290-611-2.

- PONCE, Héctor. *et al.* (eds.), 2015. *Las pasiones del cuerpo: presencia escénica y experiencia sinestésica*. Santiago de Chile: Universidad de Chile. ISBN 978-956-19-0911-3.
- RUSO, Mary J., 1995. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. Nueva York: Routledge. ISBN 978-0415901642.
- VARELA, Nuria, 2017. *Feminismo para principiantes*. 2.^a ed. Barcelona: Ediciones B. ISBN 978-84-1314-080-3.

El humor como herramienta de crítica social: una aproximación argumentativa

JAVIER VILANOVA ARIAS

Universidad Complutense de Madrid (UCM)

En este trabajo propongo comprender el humor satírico desde una perspectiva argumentativa, proponiendo un enfoque más amplio e inclusivo del que se ha utilizado mayoritariamente, la reducción o apelación al ridículo. Para ello, primero hago una revisión de la literatura sobre la reducción al ridículo e indico cuáles son a mi juicio sus limitaciones, a continuación propongo un par de esquemas argumentativos, y finalmente daré algunos ejemplos y matizaciones.

1. Apelación o Reducción al Ridículo

Dejando aparte usos retóricos que podríamos considerar menores o como mucho meros facilitadores del tracto argumentativo (predisponer al auditorio, aliviar tensiones, etc.), el escaso estudio del uso del humor y con ello de la risa en teoría de argumentación se ha limitado prácticamente a la reducción y/o apelación al ridículo. Empezaré, pues, echando un vistazo a las principales propuestas.

El punto de referencia obligado en la moderna teoría de la argumentación es el temprano tratamiento que hacen del asunto Perelman y Olbrecht-Tylteca (1958), en el tratado fundacional de la Nueva Retórica:

Igual que, en geometría, el razonamiento por reducción al absurdo comienza por suponer como verdadera una proposición A para mostrar que las consecuencias son contradictorias con aquello a lo que se ha consentido y pasar de ahí a la verdad de no A, así la más característica argumentación cuasi lógica por el ridículo consistirá en admitir momentáneamente una tesis opuesta a la que se quiere defender, en desarrollar sus consecuencias, en mostrar su incompatibilidad con aquello en lo que se cree y en pretender pasar de ahí a la verdad de la tesis que se sostiene (Perelman y Olbrechts-Tyteca 1989: 324).

Nótese que las autoras clasifican la argumentación por el ridículo entre los argumentos «cuasi-lógicos» (recordemos que los argumentos lógicos no son tratados por considerar los autores que pertenecen al ámbito de la demostración y no el de la argumentación). Esto abre las puertas a un uso probatorio o cuando menos justificador de tesis, y no meramente un uso refutatorio, algo que, como veremos, se pierde en el moderno tratamiento del tema.

Para ello tenemos que dar un salto en el tiempo, hasta Van Laar (2008), quien trabajando desde el marco teórico de la Pragmadiálctica, entiende la apelación al ridículo como un recurso para evidenciar que alguien intenta realizar movimientos que van en contra de las reglas de la práctica argumentativa (en su caso, las del decálogo pragmadiáltico). Distingue entre dos (o tres) usos: uno inclusivo, que busca que el transgresor vea su error y corrija su conducta; otro exclusivo, que pretende descalificar al infractor y sacarlo del diálogo; y una variante de este último, en la que se intenta desequilibrar al oponente provocándole enfado o nerviosismo. Para Van Laar, los dos últimos usos serían ilegítimos y, por tanto, falaces, ya que no cumplen con las condiciones de una apelación al ridículo: que sea transparente (esto excluye la ironía y el doble sentido), que no cierre en falso el intercambio argumentativo, y que no sea excluyente.

Hubert Marraud (2013, 2017, 2018) es quizá el autor que ha prestado más atención al tema. Asocia el cargo de ridículo una transgresión abierta de las reglas de buena conducta argumentativa (que recuerdan al criterio ARG de la Lógica Informal):

- (1) No asevere lo que crea falso (máxima de cualidad de Grice),
- (2) En su argumentación las partes solo pueden usar argumentos que sean lógicamente válidos o que sean susceptibles de ser validados explicitando una o más premisas implícitas (regla pragma-dialéctica de validez),
- (3) Los argumentos atacados por una parte deben haber sido considerados en serio por la otra parte (praesumptio contra ridicula) (Marraud 2017: 73).

Marraud propone dos esquemas diferentes, la reducción al ridículo, en la que se pone en cuestión algo que se utiliza como premisa (o en terminología toulminiana una base), y la apelación al ridículo, en la que se rechaza un paso inferencial (una garantía toulminiana) construyendo un argumento análogo y patentemente erróneo. Aunque Marraud (2017) adjudica, como van Laar, al ridículo una función eminentemente disciplinaria, un recurso para sancionar conductas argumentativamente incorrectas, le atribuye también un uso claramente dialéctico dirigido a refutar los argumentos del interlocutor.

Señalaré tres limitaciones que, a mi juicio, presentan estas teorías cuando se las aplica al estudio del humor crítico o satírico. La primera y más obvia es el objeto de estudio, ya que lo ridículo como mucho es sólo una subespecie de lo cómico. El ridículo no es en general algo que uno haga intencionadamente, es decir, con la intención de ser ridículo, sino más bien en lo que uno «cae», y los autores parecen concentrarse en esa reacción de segunda persona en la que uno hace mofa, se aprovecha de o pretende dejar patente aquello en lo que el otro involuntariamente ha caído. El patrón argumental consiste pues más en un ataque a la persona que en un recurso para dar o restar fuerza a tesis. De hecho, los autores tienden a colocarlo dentro de la familia de los *Ad Hominem*. Quedan fuera, por lo tanto, fenómenos como usos en primera o tercera persona, introducciones intencionadas del absurdo, y formas de humor que no se basen en la superioridad sobre el otro.

La segunda limitación tiene que ver con la caracterización de lo que cae dentro del ridículo. Ambos asocian adecuadamente este estatus a acciones que desembocan en el absurdo, que llevan a la pérdida de sentido o traspasan las fronteras de lo racional o lo razonable. Pero cuando entramos en el detalle de en qué consiste esta transgresión, separarse de las reglas pragmadialécticas según van Laar, o carecer de alguna de las tres condiciones del criterio ARG para un buen argumento (aceptabilidad, relevancia, fundamentación) a los que acaba llegando sin nombrarlo Marraud (muy reconocibles en la cita anterior), la categoría de lo ridículo termina equivaliendo simplemente a lo argumentativamente erróneo.

La tercera limitación proviene de las dos anteriores. Al contemplar el recurso al humor sólo como una reacción ante el error/absurdo/ridículo del interlocutor, ya sea con una finalidad correctora o excluyente, impide un uso apofántico del mismo, es decir, que pueda servir no sólo para desacreditar las tesis o los argumentos del otro sino también para sentar tesis (aunque sea una tesis crítica como en el humor satírico). En la mayoría del humor satírico (especialmente en aquel que se dirige no a opiniones sino a costumbres o modos de acción) no se procede refutando una tesis previamente introducida por otro, sino que directamente se intenta convencernos racionalmente de su propia tesis.

2. Dos patrones argumentativos

Tengo la esperanza de que las limitaciones antes señaladas se podrán salvar si entendemos el humor satírico como una variante del humor apofántico, y ambas derivando del poder desenmascarador del humor. Tal y como expuse (Vilanova 2018), el humor tiene una inmensa capacidad para revelar la verdadera regla (la regularidad en la práctica), muchas veces escondida tras la regla escrita u «oficial». En efecto,

desde Wittgenstein sabemos que la verdadera ley no es el enunciado recogido en el código legal o reglamento de turno sino la pauta que siguen los participantes en la práctica y ejemplifican los jueces o árbitros en sus sentencias. Del mismo modo, el verdadero concepto no está en la definición del diccionario sino en cómo (y para qué) usan la palabra los hablantes en su ejercicio cotidiano de la lengua. El humor tiene una inmensa capacidad para revelar aspectos, muchas veces profundos y casi siempre inadvertidos en la práctica cotidiana, de la verdadera regla.

Este ejercicio desenmascarador puede tener una finalidad clarificatoria (pedagógica, exploratoria, teórica...) o crítica, lo que da lugar a dos patrones que funcionan de manera ligeramente diferente. En los dos casos el punto de partida es la descripción de un escenario en el que reconocemos una acción A que podemos interpretar como la aplicación de una o varias de nuestras reglas comunes. A continuación, se detecta una diferencia entre las aplicaciones comunes de las reglas R y la aplicación en A, Dif (R, A). El tercer paso es la constatación de que la aplicación A es absurda o ridícula. Corresponde, pues, al dato proporcionado por la risa (que no tiene que ser real, basta con que sea reconocible el potencial cómico de A). A partir de aquí los patrones se separan. En el apofántico del humor, se juzga que la diferencia entre las aplicaciones estándar R y la aplicación cómica es suficientemente importante como para descartar A como aplicación de R. Se concluye, de esta manera, que aquello que la diferencia entre A y R es constitutiva de la regla R, y que debemos tenerlo en cuenta en nuestras aplicaciones futuras de la misma.

PATRÓN CÓMICO APOFÁNTICO

(P1) La acción A instanciada en el relato cómico puede verse como (tiene el aspecto de) una interpretación/adaptación/extrapolación/entrecruzamiento de las reglas R.

(P2) Hay una diferencia entre A en el relato cómico y la aplicación de R en las situaciones estándares, Dif (A, R)

(P3) La acción A en el fondo NO es una aplicación de las regla R (el dato de que produce risa).

Por lo tanto,

(C) Dif (A, R) es constitutiva de la regla R.

El segundo patrón corresponde a la función crítica. Pasa por juzgar que las diferencias entre la aplicación cómica y las aplicaciones estándares no son lo suficientemente notables como para determinar que no siguen la misma regla. De este modo, el absurdo detectado por la risa en el chiste se «contagia» sino completamente al menos de modo parcial a la regla R, que pasa ahora a estar en entredicho.

PATRÓN CÓMICO CRÍTICO

(P1) La acción A instanciada en el relato cómico pueden verse como una interpretación/adaptación/extrapolación/entrecruzamiento de las reglas R.

(P2) No hay diferencias notables entre la aplicación de A en el relato cómico y las aplicaciones estándares o usuales de R (A en el fondo sigue la regla R).

(P3) La aplicación de C en el relato cómico es absurda (el dato que da la risa).

(C) Las aplicaciones de R en situaciones estándares no acaban de tener tampoco un sentido completo y correcto (han de ser revisadas).

3. Un ejemplo: la modesta proposición de Jonathan Swift

Un buen ejemplo valdrá más que mil teorías. «Una Modesta Proposición para evitar que los hijos de los pobres sean una carga para sus padres o su país, y para hacerlos útiles al público» es publicada en 1729 por el capellán y deán de la Catedral de San Patricio en Dublín, el genio misántropo Jonathan Swift. En aquel momento los campesinos de Irlanda experimentaban terribles hambrunas (algo que se agravará con la peste de la patata de 1845, que Swift parece pronosticar aquí), a resueltas de la mortal combinación de la ausencia de medidas contraceptivas y el coste desmesurado del arriendo de las tierras de cultivo. La modesta proposición del capellán resulta a la vez tan ingeniosa y eficaz, que casi casi, si no fuera por un detallito, diríamos que es de sentido común: que el excedente de hijos sea vendido por los acuciados campesinos a los terratenientes para que lo sirvan como delicatessen en sus banquetes.

Humildemente propongo a la consideración pública que de los ciento veinte mil niños ya computados, veinte mil sean reservados para crianza futura, de los que sólo una cuarta parte serán del sexo masculino; una proporción mayor a la que usamos para ovejas, ganado o cerdos, y mi razonamiento es que estos niños rara vez son producto del matrimonio, que es una circunstancia no muy apreciada por nuestros salvajes, y por tanto un macho será suficiente para servir a cuatro hembras. Que los restantes cien mil puedan, al cumplir un año de edad, ser ofrecidos en venta a personas de calidad y fortuna de todo el reino, siempre recomendando a la madre que los dejen mamar abundantemente durante el último mes para que estén rozagantes y gordos para una buena mesa. Un niño rendirá para dos platillos en una reunión de amigos, y cuando la familia cene sola, la mitad anterior o posterior hará un plato razonable, y sazónada con un poco de pimienta o sal, estará muy bien hervida en el cuarto día, sobre todo en el invierno.

Breton afirmó en su recopilación de Humor Negro que este opúsculo inaugura el género, y hay quien lo ha interpretado como una deconstrucción de la racionalidad científica (p. ej. Bodio 2006), pero a mis ojos el texto es un ejemplo paradigmático de sátira económica (o socioeconómica, si prefieres), que a su vez constituye un modelo perfecto de la aplicación desenmascaradora del humor. En efecto, no hay que darle muchas vueltas para ver que Swift está aplicando impecablemente, al menos en la forma, la incipiente lógica capitalista que años después articularán Adam Smith y Jeremy Bentham, que acabará imponiéndose en Europa tras la revolución industrial y las políticas colonizadoras del XIX y que está hoy en día más viva que nunca en las políticas mercantilistas y neoliberales que dominan prácticamente todos los ámbitos de nuestra racionalidad estratégica (incluyendo, dicho sea de paso, el universitario). Swift sigue a rajatabla esta dialéctica, deteniéndose en un meticoloso cálculo de haberes, costes y beneficios hasta alcanzar la previsión de hasta veinte mil niños devorados anualmente. Es la misma lógica que le hace descartar, en un momento posterior, una propuesta similar que le ha hecho un verdadero amante de su país «ante la escasez de venados, a saber, la de utilizar los hijos más mayores como piezas de cacería en los divertimentos de los nobles, ya que la carne de los machos es demasiado dura y poco sabrosa, y en el caso de las hembras están próximas a ser fértiles y por lo tanto sería una “pérdida para el público”». Y la que selecciona esta estrategia frente a otras más humanitarias enumeradas luego por ser la única viable en términos reales.

La mayor genialidad de Swift seguramente sea que, lejos de pasar por alto la dimensión moral o la que tiene que ver con la dignidad de las personas, la tiene muy presente desde el inicio. El texto comienza precisamente describiendo la «melancolía» que produce el espectáculo de las pordioseras seguidas de tres o cuatro niños cubiertos de harapos por los caminos y las calles del país, y continuamente, sobre todo al final del texto, alude a los terribles sufrimientos de los campesinos y sus hijos que deben ser remediados. De hecho, rechaza el plan de usar adolescentes para la caza también por la razón adicional de que sería «demasiado cruel». Para colmo, remata aludiendo al «bien público de mi país» como único interés del que hace la propuesta, incluyendo «promover el comercio, dando sustento a los infantes, aliviando a los pobres y proporcionando algún placer a los ricos», y como prueba de que no espera ganancia personal alega que su único hijo ya es demasiado mayor para ser comido y su mujer no está en edad de concebir. Con este expediente deja claro que no está parodiando una hipotética racionalidad científica —en este caso económica— operando a espaldas de la realidad social, sino a la sociedad real que se somete a ese *modus operandi* disfrazándolo de pragmatismo y «realpolitik».

Esto es importante, porque aquí lo que se critica no es la racionalidad instrumental de una determinada política empresarial, sino la racionalidad a secas de una política social fundamentada en esa estrategia. De este modo queda patente el verdadero propósito que orienta las acciones del juego, que no es el bien público, la justicia social o la posibilitación de la realización personal de todos los participantes, sino la maximización de ganancias para los amos del calabozo. Como queda patente el papel que le toca al ciudadano de a pie, al campesino, al obrero o al empleado, no como un agente autónomo con sus deberes y sus derechos, sino como un objeto más en el proceso productivo de riquezas, al nivel pues de la materia prima o los medios de producción, y asimilable al stock ganadero.

Este es un punto importante, pues ilustra una de las grandes capacidades del humor, derivadas del hecho de que no deja de ser un texto de ficción y por lo tanto una obra literaria. Que es la capacidad para generar ideas que trascienden el contexto histórico en que se desarrolla el texto, y que pueden adquirir un valor transversal cuando no universal siempre que el texto haya tenido la fortuna de alcanzar un auditorio de esas dimensiones. Si bien la principal referencia del texto son algunas medidas del gobierno inglés y de otras tantas doctrinas que eran populares en el momento (tal y como expone Witkowsky (1943)), lo cierto es que la crítica de Swift traspasa ese marco y puede ser aplicada a muchas otras sociedades y épocas, incluyendo la actual. Así lo ve por ejemplo Neira (2013), para quien Swift no sólo estaría anticipando la lógica del capitalismo industrial del XIX, sino en un enfoque más amplio sacando a la luz las contradicciones de la política de corte mercantilista que domina Europa desde la modernidad y que coincide con la «Biopolítica» de Foucault:

Una Modesta Proposición satisface los tres aspectos de la economía política y de la biopolítica: 1) producir, distribuir y consumir bienes y actividades humanas sin costo; 2) coordinación estratégica de las relaciones de poder con la finalidad de extraer un excedente de poder a partir de los seres vivos; y 3) instala un sistema de social de disciplinamiento con la finalidad de integrar al individuo. (Neira 2013: 56)

Obviamente la «solución» a la que llega Swift nos resulta exagerada, y tiene que serlo, claro, tiene que ser inadmisibles para que se pueda efectuar la reducción al absurdo que recusa la práctica instalada. Pero es tan inverosímil como puede parecer a simple vista. No está tan lejos de muchas aplicaciones extremas que la lógica empresarial ha tomado, y sigue tomando, actualmente. Por ejemplo, en su libro sobre la riqueza de las naciones, Adam Smith (1776) apuesta por salarios de estricta subsistencia para los trabajadores, alegando que en caso contrario, aumentaría la población y consecuentemente descendería más aún la producción de alimentos.

Mientras escribo estas páginas, en el norte de América un personaje que parece salido de las novelas de Swift pero que es un presidente real, acaba de proponer solucionar el largo conflicto que enfrenta a palestinos e israelís en la franja de Gaza trasladando a la población a algunos países limítrofes y montando en el lugar un macro resort de lujo para que vayan de vacaciones los ricachones del mundo. El paralelismo con la propuesta de Swift es patente, y sin duda nos daría bastante risa si no nos diera más miedo.

4. Otros ejemplos y una reflexión final

He puesto un ejemplo en el que se critican prácticas socioeconómicas, pero, obviamente, la sátira humorística se puede dirigir a absolutamente cualquier cosa. Lo más habitual son costumbres sociales, formas de gobierno e ideologías, pero también caben creencias religiosas, prácticas artísticas y hasta concepciones filosóficas. Swift es, probablemente, el gran maestro en esto.

El razonamiento implícito, es decir, el que el lector/intérprete tiene que llevar a cabo, para descifrar el auténtico mensaje de la sátira humorística, sigue la forma de un *modus tollendo tolles*: si esto se sigue de las reglas, y esto está mal —por eso da risa—, entonces hay algo que va mal en las reglas. De ahí, pues, la proximidad con la reducción al absurdo. Por su propia estructura (recuerdo: la de sacar un sinsentido del sentido) el humor parece destinado a la sátira, o casi podría decir, condenado a acabar en la parodia. Incluso involuntariamente o a pesar del autor. Lewis Carroll, que no era precisamente un activista social ni llevó una vida revolucionaria, llega a poner en entredicho muchas de las instituciones y axiomas de la época. Aquí va, como botón de muestra, una de-construcción instantánea de la lógica del capitalismo tan rotunda como la de Swift:

—¿Tendrá algún día que pagarle esas cuatro mil libras? —preguntó Silvia cuando la puerta se cerró tras el acreedor.

—¡Nunca, mi niña! —contestó enfáticamente el profesor—. Seguirá doblándola, hasta que muera. ¡Entenderéis que siempre merece la pena esperar un año más para conseguir el doble de dinero!.

También en «Silvia y Bruno» hay una reducción al absurdo de la lógica académica que dicta que cuando más esotérica más valiosa es la teoría:

Es un hombre maravillosamente listo, ¿sabéis? A veces dice cosas que sólo es capaz de entender el otro profesor. ¡Y a veces dice cosas que nadie es capaz de entender! (Carroll 2013: 52).

En otro lugar (Vilanova 2015) he descrito la serie de parodias con las que Wittgenstein critica las limitaciones de las teorías del lenguaje del momento, en todos los

casos presentando una versión ridícula del proceder del filósofo, que le hace semejante a un niño, un loco o un salvaje. Y de hecho, como también describo en ese trabajo, el reírse de sus rivales es uno de los recursos favoritos de los filósofos, incluyendo los más célebres, y no es casualidad, pues el filósofo, por operar en el ámbito de lo más básico y lo más primario, está continuamente expuesto al ridículo.

Una última reflexión. Es posible entender los esquemas argumentativos presentados como analógicos. En efecto, al igual que en los experimentos mentales, las parábolas, fábulas, etc., el humorista presenta un caso ficticio que resulta análogo al real. Ahora bien, en la medida en que la situación ficticia que proporciona el humorista resulta absurda, cuando no grotesca (si no no produciría risa), se puede pensar que el retrato deforma o cuando menos exagera los defectos de la situación real. Esto en parte es así, pues obviamente los espejos de la ficción son como los de la calle de Gato en Madrid que Valle Inclán utiliza en *Luces de Bohemia* para explicar su concepto de esperpento. Sean cóncavos, convexos o mixtos, los espejos deformantes manipulan la imagen a gusto del autor y, por lo tanto, su reflejo cuenta como una interpretación de la realidad. Pero es una interpretación que, como en el espejo deformante, surge de la propia realidad, al cambiar el tamaño o la proporción de algunos de sus rasgos, y con ello destacando aspectos presentes en el fenómeno mismo.

Esto se entenderá mejor, quizá, si tomamos como paradigma del humor satírico la caricatura. La caricatura, que exagera los rasgos de una persona produciendo un efecto grotesco, es una de las formas más practicadas de esta aplicación crítica, y en la que la estructura de la sátira humorística aparece en su versión más pura. Obviamente la caricatura manipula los rasgos de una persona, amplificando unos y atenuando otros, y en este sentido se puede decir que ofrece una visión deformada de su objeto, pero es para resaltar su idiosincrasia, para retratar mejor lo que le es propio y, cuando la intención es satírica, para hacer más visibles sus defectos. En la histórica revista *Mad* había una sección en la que al lado izquierdo de la página se dibujaba una escena tal como se la representaban sus participantes y en la que todo era perfecto («así lo ves») y a la izquierda la misma escena tal y como se vería por un espectador neutral y en la que todo, obviamente, era un desastre («así es en realidad»). Pues bien, tanto la caricatura como la parodia como todo el humor satírico funciona exactamente como este «así lo ves/así es en realidad», y lo hace, qué curioso, no mediante la proyección lineal del retrato hiper-realista o la instantánea fotográfica sino con una perspectiva hiperbólica como en los espejos elípticos que, paradójicamente, capta mejor su verdadera esencia.

Agradecimiento

Este trabajo de investigación se ha realizado en el marco del proyecto «Prácticas argumentativas y pragmática de las razones 2», código PID2022-136423NB-I00, financiado por MCIN/ AEI / 10.13039/501100011033 / y por «FEDER Una manera de hacer Europa».

Bibliografía

- BOIDO, Guillermo, 2006. Ciencia, tecnología y ética en los orígenes de la ciencia moderna: el caso de Jonathan Swift. *Scientiae Studia*, vol. 4, n° 3, pp. 509-516. ISSN 2316-8994. Disponible en: <https://doi.org/10.1590/S1678-31662006000300009> [Consultado el 2 de septiembre de 2025].
- CARROLL, Lewis, 2011. *Silvia y Bruno*. Madrid: Akal. ISBN 978-84-460-3259-5.
- MARRAUD, Hubert, 2013. ¿Son los bisojos inmorales?. *Imprimátur*, n° 6, pp. 5-38.
- MARRAUD, Hubert, 2017. La argumentación por el ridículo. Instrucciones de uso. *Revista Iberoamericana de Argumentación* vol. 15, pp.60-76. Disponible en: <https://doi.org/10.15366/ria2017.15.005> [Consultado el 2 de septiembre de 2025].
- MARRAUD, Hubert, 2018. No es lo que parece y además puedo explicarlo. *Actio Nova*, Monográfico 2, pp. 1-20. Disponible en: <https://doi.org/10.15366/actionova2018.m2.001> [Consultado el 2 de septiembre de 2025].
- NEIRA, Hernán, 2013. La modesta proposición biopolítica de Jonathan Swift. *Cinta Moebio*, pp. 46-58. Disponible en: <https://doi.org/10.4067/S0717-554X2013000100005> [Consultado el 2 de septiembre de 2025].
- SWIFT, Jonathan, 1729. Una modesta proposición. Dominio libre: *Elejandría*.
- VAN LAAR, Jan Albert, 2008. Confrontation and Ridicule. *Informal Logic*, n° 28(4), pp.295-314. Disponible en: <https://doi.org/10.22329/il.v28i4.2854> [Consultado el 2 de septiembre de 2025].
- PERELMAN, Chaim y OLBRECHTS-TYTECA, Lucien, 1989. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos. ISBN 10-842-492-897-0.
- SMITH, Adam, 1976. *La riqueza de las naciones*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN 8420606650.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, 2002, *Lucas de Bohemia*. Madrid: Espasa Calpe S.A. ISBN 84-239-9587-9.
- VILANOVA, Javier, 2015. La profundidad filosófica de un chiste, *Apeiron. Estudios de filosofía*, n° 2, pp. 90-105. ISSN 2386-5326.

Una sociología feminista de la incongruencia: explorando el humor y la resistencia en el monólogo cómico británico

LIZZY MCKINNEY

University of Sussex

1. Navegando la interseccionalidad y la identidad política en la escena del monólogo cómico de Brighton

Viviendo y trabajando a las afueras de la vibrante ciudad costera de Brighton, a menudo comparada con San Francisco por su espíritu progresista e inclusivo LGBTQ+, he participado activamente en el circuito local de monólogos cómicos durante el último año. Brighton tiene una larga trayectoria en las artes escénicas, especialmente en lo que respecta a la comedia. Entretenimientos populares como el music hall, el Pierrot costero, los café-conciertos y la pantomima alcanzaron su auge comercial a finales del siglo XIX. Muchos de estos locales y espacios artísticos fueron seguidos y visualizados por artistas populares. Hay una estatua de Max Miller, a menudo considerado el más grande de los monologuistas cómicos ingleses de music hall, en pleno centro de la ciudad. La reina Victoria, como es bien sabido, odiaba Brighton, asociándola con el estilo de vida extravagante e indulgente de su tío, Jorge IV. Es famosa su frase: «La gente de Brighton es muy indiscreta y problemática». Brighton es conocida por su comunidad liberal, de izquierdas y políticamente creativa, y por su compromiso con la representación de las minorías. Este contexto ofrece un marco único para explorar la interacción entre el humor, la identidad y la política.

Este artículo examina la intersección de la sociología feminista y los estudios del humor en el contexto de la escena del monólogo cómico de Brighton. En concreto, explora la teoría de la incongruencia como marco para comprender las formas culturales de resistencia a la dominación hegemónica. Realizado como parte de mi investigación doctoral en la Universidad de Sussex, este estudio emplea una

metodología autoetnográfica, que incorpora tanto la performance como la observación para analizar la dinámica del humor en entornos de comedia en vivo.

2. Contexto y metodología de la investigación

Durante el último año, he participado activamente en el circuito de comedia de Brighton como comediante, presentando aproximadamente 15 espectáculos y asistiendo a más de 30 funciones adicionales en diversos lugares, incluyendo pubs, bares y clubes de comedia. Este enfoque inmersivo permite una comprensión profunda del hábito cómico y su papel en la negociación de las normas sociales y las estructuras de poder. La siguiente fase de esta investigación busca desarrollar metodologías sociológicas para medir los efectos de la incongruencia en estos espacios, indagando cómo el humor funciona como herramienta de crítica y resistencia social, pero también para investigar cómo responde el público al humor que desafía, en lugar de reforzar, las normas dominantes.

Se empleará un enfoque etnográfico cualitativo. Esto implicará:

- Observación participante: Asistir a diversas noches de comedia (convencionales, experimentales, políticas, de micrófono abierto) en Brighton para observar el contenido cómico y las reacciones del público.
- Análisis de contenido: Transcribir y analizar rutinas cómicas seleccionadas para identificar tipos de incongruencia (semántica, narrativa, social, política) e interpretar su valor ideológico.
- Entrevistas a comediantes: Realizar entrevistas semiestructuradas con entre 6 y 10 comediantes locales para explorar sus intenciones detrás del uso del humor incongruente y sus percepciones sobre su impacto.
- Grupos focales o encuestas de audiencia: recopilar las perspectivas de la audiencia sobre lo que perciben como subversivo o radical en las rutinas de comedia y cómo el humor afecta sus opiniones o emociones.

2.1. Preguntas de investigación

- ¿Cómo utilizan los monologuistas del circuito de comedia de Brighton la incongruencia como una forma política de humor y cómo esta incongruencia produce un *habitus* radical?
- ¿Existen diferentes grados en los que el humor incongruente puede ser radical, dado que algunas formas de incongruencia no lo son?
- ¿Cómo afecta el humor incongruente a la recepción del público en diferentes salas y grupos demográficos?

3. Marco teórico: Incongruencia y sociología feminista

La incongruencia es una forma profundamente arraigada en la comedia. La mayoría de los monologuistas se basan en ella hasta cierto punto. En el contexto del circuito de comedia feminista «alternativa de Brighton», este concepto es interesante de examinar. La teoría de la incongruencia postula que el humor surge de la percepción de algo fuera de lugar o inesperado. Existe un desajuste entre la expectativa y la realidad.

Dada la saturación de la diferencia y la mercantilización de Brighton como lugar alternativo, existen muchas nociones heredadas de su incongruencia, utilizadas por los comediantes de Brighton, pero nos preguntamos si esto crea un *habitus* radical.

Examinaré cómo esta perspectiva teórica es particularmente pertinente al examinar cómo los grupos marginados utilizan el humor para subvertir las narrativas dominantes y desafiar las normas sociales. Aplicando una perspectiva sociológica feminista, este artículo investiga cómo el monólogo humorístico sirve como espacio para la representación y negociación de identidades de género, raciales y de clase. Sin embargo, el estudio también reconoce las complejidades inherentes a esta forma de resistencia. Si bien el monólogo humorístico puede perturbar las estructuras hegemónicas, también puede verse influenciado por ellas.

La comedia alternativa del Reino Unido se considera ahora parte de la escena de la comedia masculina dominante. Desde *The Goon Show*, Monty Python, pasando por las *Shooting Stars* de Reeves y Mortimer, hasta el venerado ídolo de la rebelión punk de clase media, Stewart Lee, con su deconstrucción posmoderna del monólogo cómico, supuestamente anticonformista, encontramos estos intentos de subversión, muy propios de la «corriente masculina». Sin embargo, hay un elemento consciente en el público de Lee: la incongruencia se convierte en expectativa y, por lo tanto, en congruencia. Mucho de lo que quiero decir aquí ya lo abordó Joe Kennedy en su artículo de 2014 para *The Quietus*:

La cuestión aquí bien podría ser que la comedia convencional moderna, en la extraña posición de haber heredado tanto el público masivo de los dinosaurios de sobremesa como la sensibilidad de la comedia alternativa de los 80, reconoce que su viabilidad reside en su capacidad de posicionarse como progresista sin comprometerse con ninguna forma de progreso más allá del liberalismo bienpensante.

Todos estos ejemplos suscitan y refuerzan una audacia privilegiada que ahora vemos en todo el mundo de la comedia. Gran parte del capital cultural reside en tener las opiniones liberales «correctas» (todos sabemos por qué Donald Trump

es gracioso/malo, etc.). Me interesa descubrir si la escena de la comedia en vivo de Brighton tiene algo diferente que decir.

Un tema recurrente entre los comediantes locales que he observado es la afirmación de no involucrarse en el humor político. Sin embargo, al examinarlo más de cerca, muchas rutinas reflejan sutilmente matices políticos, desafiando la noción del humor como neutral. Como plantea Sara Ahmed en su trabajo sobre la «economía de la emoción» (2014), las emociones no son meras experiencias individuales, sino que se ven moldeadas por los contextos sociales y políticos y contribuyen a ellos. El humor, por lo tanto, no es apolítico, sino que está profundamente arraigado en las «economías morales de la emoción» (Ahmed 2014). Esta investigación busca comprender hasta qué punto el humor incongruente puede ser radical.

3.1. La sociología de la incongruencia en los espacios cómicos

El espacio cómico es inherentemente diverso y fragmentado, lo que desafía la noción de un sentido universal de Humor. La demografía del público suele ser diversa; muchos no encuentran divertidas las mismas cosas, no se ríen al mismo tiempo ni de la misma manera. La incongruencia impregna la forma en todos los niveles, desde el contenido de la actuación hasta la recepción del público. El concepto de espacio organizado para la incongruencia ofrece un interés sociológico, sugiriendo que la propia estructura de los locales de monólogos cómicos puede considerarse incongruente y, por lo tanto, proporcionar un espacio autorizado para la expresión del humor subversivo.

La investigación de Friedman en *Comedia y Distinción* (2014) destaca cómo el gusto por la comedia funciona como una forma de capital cultural. Argumenta que el público de la comedia emite juicios estéticos y morales negativos basados en el gusto cómico, utilizándolo a menudo para comunicar distinción y superioridad cultural. Este proceso de distanciamiento social es particularmente evidente en la comedia, donde el humor está estrechamente vinculado a la identidad personal y la clase social. En este contexto, el espacio cómico sirve como un microcosmos para examinar cómo opera la incongruencia dentro de las estructuras sociales. Las diversas interpretaciones y reacciones al humor reflejan dinámicas sociales y relaciones de poder subyacentes, lo que convierte a la comedia en un espacio valioso para la investigación sociológica.

3.2. Narrativas en evolución: el panorama cambiante del monólogo cómico y la representación

En las últimas cinco décadas, el panorama del monólogo cómico ha experimentado una transformación significativa, pasando de un ámbito predominan-

temente homogéneo a una plataforma más inclusiva y representativa. Históricamente, el escenario cómico estaba dominado en gran medida por voces masculinas blancas, con una representación limitada de mujeres y comediantes racializados. Las décadas de 1980 y 1990 vieron la llegada de algunas comediantes con chistes centrados en la mujer y los cuerpos —temas que incluían la menstruación, las tareas domésticas pesadas— y las identidades raciales, a menudo presentados de una manera que simplificaba excesivamente las complejidades de estas realidades vividas. Comediantes de zonas marginadas frecuentemente su gratitud por el simple hecho de aparecer en el cartel, lo que refleja el limitado margen de la industria para una representación matizada. A través de una perspectiva interseccional, los comediantes ahora articulan experiencias relacionadas con la raza, el género, la sexualidad, la clase social y la discapacidad, fomentando así un discurso más inclusivo y equitativo.

3.3 La llegada de la era digital, junto con la disrupción global

Las consecuencias de la pandemia de COVID-19 han generado un cambio de paradigma en la expresión cómica. Plataformas como TikTok, YouTube y Netflix han, facilitado la inclusión en la comedia, permitiendo que una diversidad de voces llegue a audiencias globales. Los comediantes contemporáneos recurren cada vez más a sus identidades multifacéticas para crear actuaciones que conectan con un espectro más amplio de experiencias, pero que, sin duda, siguen reproduciendo las dinámicas de poder existentes. Nanette, interpretada por Hannah Gadsby, es conocida por sus historias inclusivas, pero su experiencia con los debates en torno a la inclusión en medio de esta escalada es muy pertinente, como compartió en Instagram:

Ahora tengo que lidiar con aún más odio e ira que los fans de Dave Chappelle desatan contra mí cada vez que Dave recibe 20 millones de dólares para procesar su visión parcial y emocionalmente atrofiada del mundo. No me pagaste ni de lejos lo suficiente para afrontar las consecuencias reales del discurso de odio y las falsas promesas que te niegas a reconocer, Ted. (21 de octubre de 2021)

El stand-up opera dentro de un conjunto de protocolos establecidos que rigen su estructura y presentación. Elementos clave incluyen la preparación y el golpe, los cambios cognitivos o giros a la derecha, el modo de juego como contexto, la autenticidad (un elemento muy escurridizo), los autoengaños y la comunicación de estatus. Estos elementos contribuyen colectivamente a la función sociocultural del stand-up, sirviendo como un medio a través del cual las normas sociales y las estructuras de poder se desafían y refuerzan.

Dentro de la teoría de la incongruencia, el humor se deriva del cambio cognitivo, cuando las cosas no salen como se esperaba. Todos podemos identificarnos con eso. También encontramos maneras de consolarnos o reprocharnos esto, y ahí es donde entra el humor. La respuesta del comediante a este cambio puede prolongarlo o intensificarlo. En mi experiencia hasta la fecha en el stand-up, este efecto de prolongación proviene de la respuesta del comediante a la incongruencia descendente, a menudo mediante algún tipo de autoengaño. El comediante debe asumir la responsabilidad de explorar sus autoengaños para el disfrute de todos. Para que esto funcione, el engaño o autoengaño debe ser identificable, pero también comunica algo sobre el estatus del artista. Todo esto puede verse como un ejercicio de comunicación de estatus, que lidia constantemente con ideas de inclusión y exclusión. Ya sea que la respuesta busque conservar el estatus exagerando la propia importancia o presentando (a menudo falsa) modestia y admitiendo las propias fallas, lo que disminuye el estatus, la importancia de la falibilidad y la actitud del comediante al respecto son clave.

El planteamiento es el primer plano o la puesta en escena, donde el comediante coloca sus pensamientos o puntos de vista: uno cree que va en una dirección y va en otra. El remate es el cambio discordante o cognitivo, donde los pensamientos y puntos de vista cambian rápidamente de alguna manera. Estos cambios suelen estar marcados por una «incongruencia descendente» (Spencer 1860), un cambio de lo más alto a lo más bajo, a menudo de la ventaja a la desventaja (Morreall 2009: 51). Sugiero que puede operar a la inversa, como una incongruencia ascendente, como la de Laura Smyth: «¿Sabes qué voy a extrañar? Decirles palabrotas a mis colegas. Si no tienes nada bueno que decir... nos vemos en la hora de comer, nenas.»

4. Teoría de la representación

Si el humor en vivo a menudo se basa en la incongruencia y el engaño, el engaño o el autoengaño deben ser identificables, pero una de mis preguntas gira en torno a quién se relaciona, con quién nos relacionamos y cómo se intercambia la comunicación de estatus.

La teoría de la representación de Stuart Hall (1986) se relaciona con el poder y la ideología, y si la representación puede utilizarse para reforzar o desafiar las estructuras de poder. Los espectadores de comedia no son consumidores pasivos, sino que interactúan activamente con los medios en vivo y, por lo tanto, pueden desafiar los mensajes que los productores buscan transmitir. El público sabe qué se espera de ellos en el *habitus* de la comedia, pero se ríen o no individualmente según sus impulsos, experiencias y valores. Este tipo de comentario cultural es exclusivo del stand-up en vivo.

Me interesan particularmente los aspectos de género y raza, y diría que los grupos subrepresentados han encontrado recientemente un lugar en el stand-up gracias al espacio dinámico para explorar el estatus y la identidad, no a pesar de que el humor se base en elementos incongruentes, sino precisamente gracias a ello. Esto ofrece un entorno propicio para acceder al humor en los intercambios cotidianos y, al hacerlo, nos conectamos con la experiencia entre nosotros y el artista en ese momento. Parte de esto también cuestiona nuestras perspectivas y eleva el estatus de los artistas como individuos más allá de los estereotipos que se les lanzan a diario. Para los comediantes racializados, y para las mujeres en particular, esas identidades se cruzan y se comunican entre sí.

Las culturas raciales crean una oportunidad para derribar públicamente las nociones y desigualdades establecidas, creando un espacio más equitativo. ¿Es entonces responsabilidad del artista asumir este espacio más equitativo o perturbarlo? La incongruencia influye en cómo opera el humor al problematizar el chiste racista/sexista. Kimberle Crenshaw señala los chistes raciales y sexistas de hombres negros como parte de las relaciones de poder interseccionales:

La afirmación de que una representación se concibe simplemente como un chiste puede ser cierta, pero el chiste funciona como humor dentro de un contexto social específico en el que con frecuencia refuerza patrones de poder social. Aunque el humor racial a veces puede tener la intención de ridiculizar el racismo, la estrecha relación entre los estereotipos y las imágenes predominantes de las personas marginadas complica esta estrategia. Y, sin duda, el posicionamiento del humorista frente a un grupo objetivo influye en cómo este interpreta un estereotipo o gesto potencialmente burlón (1991: 1293).

Los comediantes que hacen bromas sobre la representación a menudo recurren a la identificación con el prejuicio como una forma de autoengaño. Se puede invitar al público a considerar cómo se felicitan por sus logros al tener prejuicios sobre los demás. El artista resaltará su propio autoengaño al hacerlo, lo cual es clave para conectar con el humor de su público. El hecho de que todos sepamos que representamos prejuicios para sentirnos mejor con nuestras propias vidas es, en muchos sentidos, identificable, motivado por el estatus y, por lo tanto, incongruente.

La desigualdad puede ser referenciada de esta manera como un ejemplo de un cambio cognitivo que juega con ideas sobre cómo hacemos comparaciones y evaluamos compulsivamente nuestras similitudes y diferencias a diario. El monólogo cómico puede, y de hecho lo hace, resaltar algunos de los aspectos excluyentes de todo esto al enmarcar la experiencia del prejuicio a través de la forma. La forma de preparar y rematar se basa en enmarcar la experiencia como incongruente, a menudo discordante, y siempre relacionada con la propia identidad.

Este artículo ha examinado el panorama cambiante del monólogo cómico desde una perspectiva sociológica feminista, centrándose en la dinámica de la incongruencia y el humor como mecanismos de resistencia cultural. Como dice Morreall: «El humor es un asunto serio» *Taking Laughter Seriously* (SUNY Press, 1983). Al integrar la experiencia autoetnográfica con marcos teóricos y metodologías creativas, en el futuro espero arrojar luz sobre cómo el humor funciona como espacio para la negociación del poder, la identidad y la justicia social.

El análisis ha demostrado que el monólogo cómico, especialmente en circuitos progresistas como el de Brighton, sirve como plataforma donde las voces marginadas pueden subvertir las narrativas dominantes. Mediante el uso estratégico de la incongruencia, manifestada en cambios cognitivos, modo de juego y comunicación de estatus, los artistas invitan al público a reconsiderar creencias arraigadas. Este proceso pone de manifiesto el papel del humor en el fomento de la conciencia crítica y la facilitación del cambio social.

Sin embargo, el estudio también reconoce las complejidades inherentes a esta forma de resistencia. Si bien la comedia puede perturbar las estructuras hegemónicas, también se ve moldeada por los mismos sistemas que pretende criticar. La comercialización de la comedia y la diversidad demográfica del público introducen tensiones que pueden tanto potenciar como limitar el potencial subversivo del humor.

5. Conclusión

En conclusión, este estudio ha explorado cómo la creciente tradición del stand-up en Brighton, una ciudad icónica y progresista con una rica historia en artes escénicas, sirve como plataforma para desafiar las estructuras de poder dominantes a través del humor. Partiendo del marco de la teoría de la incongruencia y la sociología feminista, este análisis ha demostrado que la comedia, particularmente en el contexto de la vibrante comunidad artística de Brighton, ofrece un espacio donde las voces marginadas pueden resistir las narrativas hegemónicas. Al subvertir las expectativas del público y abordar cuestiones de poder, identidad y justicia social, los comediantes de Brighton pueden utilizar el humor como herramienta para generar conciencia crítica y fomentar la acción colectiva.

Sin embargo, el estudio también reconoce la compleja dinámica en juego. Si bien la comedia tiene el potencial de alterar los sistemas de poder arraigados, al mismo tiempo se ve moldeada por esos mismos sistemas, especialmente en un entorno comercial y cada vez más diverso. La tensión entre la resistencia y la cooptación es omnipresente. Sin embargo, desde una perspectiva feminista y sociológica,

se hace evidente que el monólogo cómico en Brighton, arraigado en una ciudad comprometida con la inclusión y la representación de las minorías, sigue siendo un poderoso vehículo de cambio social.

Como investigadora doctoral en la Universidad de Sussex, este proyecto ofrece un punto de partida para una exploración más profunda de cómo el humor funciona como mecanismo de resistencia, negociación e identidad. Será fundamental realizar estudios adicionales para desentrañar la intersección entre la comedia, la política y la justicia social, especialmente en espacios locales y progresistas como Brighton, donde estas fuerzas siguen evolucionando.

Bibliografía

- AHMED, Sara, 2014. *The politics of emotion*. Edinburgh: University of Edinburgh Press. ISBN 978-1138805033.
- CRENSHAW, Kimberle, 1991. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, vol. 43, n.º. 6, 1241-1299. ISSN 0038-9765.
- GADSBY, Hannah. [Instagram: @hannah_gadsby]. Ahora tengo que lidiar con aún más odio e ira de los fans de Dave Chapelle. Fotografía. 21-09-2021. Disponible en: Instagram, URL [consulta 20-05-2025].
- FRIEDMAN, Sam, 2015. *Comedy and distinction. The cultural currency of a 'good' sense of humour*. London: Routledge. ISBN : 9781138125902.
- HALL, Stuart, 1986. Cultural Studies: Two Paradigms. En: *Media, culture and society: A critical reader*, 33-46. Londres: Sage Publications. ISBN 9780803997493.
- KENNEDY, Joe. Beyond dapper laughs: Comedic realism and the failure of liberalism. *The Quietus: Culture countered*, 17 de diciembre de 2014. Disponible en: <https://thequietus.com/opinion-and-essays/black-sky-thinking/dapper-laughs-political-comedy-2014-review/> [Consultado el 29 de mayo de 2025].
- MORREALL, John, 1983. *Taking Laughter Seriously*. Albany: SUNY Press. ISBN: 978-0873956437.
- MORREAL, John, 2009. *Comic relief: A comprehensive philosophy of humor*. Chichester: Wiley-Blackwell. ISBN 9781405196123.
- SPENCER, Herbert, 1860. *Education: Intellectual, moral and physical*. Nueva York: H.L. Fowle. ISBN 9781112454882.

Humor e pedagogía feminista. Unha aproximación desde a podcastesfera española

TERESA PIÑEIRO OTERO

Universidade da Coruña (UDC)

PALOMA LÓPEZ VILLAFRANCA

Universidad de Málaga (UMA)

1. A risa como estratexia feminista

O humor tense consolidado como un recurso discursivo central nas prácticas feministas contemporáneas. Non só serve para facer rir, senón para facer pensar, para resistir e, sobre todo, para habitar a contradición. O feminismo leva tempo empregando o humor para desactivar a autoridade patriarcal. Desde a sátira até a parodia, a risa serviu como vía para desfacer os discursos hexemónicos sobre o corpo, o desexo e o saber. Bing (1999) sinala que a ironía e o humor feminino son armas subversivas que rachan co ton solemne e co silencio imposto. Con todo, o humor feminista non está exento de ambigüidade: Lawrence e Rongrose (2018) lembran que unha mesma broma pode empoderar ou apartar, dependendo da voz que a enuncia e do contexto en que circula.

A teoría da performatividade de Judith Butler (1990) resulta clave para entender a capacidade subversiva da risa. Ao repetir os códigos de xénero de forma esaxerada ou incongruente, a parodia fai visible o carácter construído —e, polo tanto, modificable— do xénero. Mais como sinalan Kochersberger et al. (2014), a revelación non garante necesariamente transformación nin solidariedade. A ironía, sobre todo cando se dirixe a públicos diversos, pode ser percibida como elitista ou excluín-te.

Neste sentido, a contribución do humor autocrítico é singular. A diferenza doutros rexistros que operan desde a denuncia ou a burla externa, a autocrítica

humorística fala desde dentro: reconece privilexios, erros e contradicións. E nese acto de confesión irónica, constrúe unha voz feminista máis próxima, máis lúcida e máis habitable. O humor autocrítico é, de feito, a estratexia central e reconecida do podcast británico *The Guilty Feminist* de Deborah Frances-White. Desde o seu inicio en 2015, o programa abre cada episodio coa fórmula «I'm a feminist, but...», na que a condutora e as súas convidadas confesan contradicións persoais que entran en conflito co ideario feminista.

Este formato converte a vulnerabilidade en ferramenta de conexión, e a risa en forma de pedagogía afectiva. Segundo Frances-White (2019), o éxito de *The Guilty Feminist* reside na súa capacidade de «normalizar a imperfección» e facer do conflito interno unha porta de entrada á acción política, un enfoque que se alía coas ideas de Fraga Costa (2022), quen analiza como o humor permite cuestionar e desactivar discursos dominantes dentro da comunicación feminista, promovendo así un espazo de diálogo aberto e honesto.

Non se trata de diluír o compromiso, senón de reconecer que ser feminista non implica unha identidade pura. Este enfoque, ademais de desactivar a culpa e fomentar o reconecemento mutuo, sitúa a este podcast como espazo seguro e horizontal, onde o humor non exclúe, senón que acolle. Silva do Nascimento (2015) argumenta que a autonomía no feminismo implica a aceptación das contradicións e a complexidade da experiencia femenina, o que se reflicte na práctica humorística deste podcast. Así, *The Guilty Feminist* exemplifica como a autocrítica humorística pode fortalecer o discurso feminista e ampliar a súa capacidade transformadora.

Chouliaraki (2013) salienta a importancia da emoción e a incomodidade para activar o pensamento crítico. Neste sentido, a autocrítica humorística ofrece un contraste á noción de feminismo como pureza ideolóxica, permitindo que as feministas se enfronten ás súas propias fallas e contradicións e, ao mesmo tempo, conecten emocionalmente coas súas audiencias. Este tipo de auto-reconecemento cómico constrúe identificacións afectivas coas oíntes e contribúe a xerar unha comunidade baseada na honestidade e nas contradicións compartidas.

Porén, o humor autocrítico feminista non implica enfeblecemento político, senón o contrario: reforza a lexitimidade do discurso ao reconecer a súa humanidade, como suxeriu Moore Torres (2018) ao explorar as dinámicas interpersoais e colectivas dentro dos contextos feministas. Permite construír un feminismo con voz propia, aberto á dúbida, ao erro e á evolución, onde a risa non resta forza, senón que amplifica a crítica e fomenta formas máis habitables de resistencia. Segundo a proposta da *Feminist Critical Discourse Analysis* (Lazar 2007), o discurso feminista non debe interpretarse só polo seu contido, senón polo seu ton, polas emocións que activa e polos vínculos que crea. Ahmed (2017) e Chouliaraki (2013) insisten

nese papel central da emoción, da incomodidade e mesmo da vergoña como motores da crítica feminista. O humor autocrítico funciona, así, como catalizador de pensamento colectivo, porque desactiva o medo ao erro e convoca a risa como espazo de recoñecemento mutuo.

Nun ecosistema dixital hipereposto, esta vía resulta especialmente poderosa. Non exenta de riscos, claro: como advirten Sundén e Paasonen (2020), a viralidade pode transformar o humor en arma de violencia simbólica. Pero tamén permite, como sinalan Rentschler e Thrift (2015), que un meme feminista chegue a milleiros de persoas e active formas de mobilización inesperadas.

2. O podcast como medio feminista

A pandemia da COVID-19 marcou un punto de inflexión no ecosistema sonoro dixital. O confinamento e a reconfiguración dos ritmos vitais impulsaron unha nova relación co son como medio de compañía, evasión e pensamento. Neste contexto, o medio podcast viviu un crecemento sen precedentes tanto en termos de produción como de consumo. Segundo o *Digital News Report* (Newman et al. 2021), o incremento foi especialmente notable entre públicos novos e urbanos, atraídos pola accesibilidade, a diversidade temática e o rexistro íntimo da voz falada.

Este auxe, porén, non pode comprenderse sen atender á chamada plataforma da escoita (Terol et al. 2021): un proceso polo cal a experiencia sonora pasa a estar mediada por plataformas como Spotify, Podium Podcast, Ivoox ou Audible, entre outras, que definen os criterios de visibilidade e éxito mediante algoritmos, métricas e modelos de monetización. Neste escenario, o podcast deixa de ser un medio alternativo para integrarse nas lóxicas do mercado dixital.

A competencia entre plataformas dá lugar a unha economía da atención sonora (Morris & Patterson 2015), onde destacan os contidos que conseguen conectar emocionalmente coas audiencias. Este é o caso dos podcast feministas de humor, que combinan confesión, análise política e entretemento. A escoita multiplícase, mais tamén se reconfigura. O estudo de Rahman et al. (2022) mostra como a pandemia alterou rutinas de benestar emocional, subliñando o papel do son como fonte de consolo e conexión social. Cubillos e Zarallo (2021) engaden que esta transformación favoreceu a emerxencia de espazos feministas de solidariedade emocional e pensamento crítico en tempos de crise. A cultura do podcast participa así da economía dixital pero tamén ofrece espazos de resistencia íntima, nos que o son escapa da saturación visual e actúa como activador de pensamento.

Neste contexto xorde *Estirando el chicle*. En maio de 2020, no epicentro da pandemia, Carolina Iglesias e Victoria Martín gravaron o seu primeiro episodio en

Zoom, seguindo a lóxica do do-yourself media (Spinelli & Dann 2019). En poucos meses pasaron a integrarse en Podium Podcast e a encher o WiZink Center en 2022 con 12.000 entradas esgotadas en 24 horas. Este tránsito da independencia á industria exemplifica a dobre face do podcast: medio libre e engranaxe de mercado ao tempo, na liña da cultura da converxencia que describe Jenkins (2006). Se ben non foron os primeiros podcasts feministas, o éxito de audiencias de *Estirando el chicle* e *Deforme semanal ideal* total impulsou novas propostas e, sobre todo, alimentou un incipiente corpus académico. Estudos recentes abordan o seu impacto na creación de narrativas alternativas, o uso do humor como ferramenta política (Solana 2021), a representación das voces femininas no audio dixital (Piñeiro-Otero, De Frutos & Villafranca 2022) ou a construción de comunidades afectivas baseadas en relacións parasociais (Caro-Castaño & Gallardo-Hurtado, 2023). O traballo comparativo de Erce-Llamazares (2022) propón, ademais, unha lectura destas producións como novas narrativas humorísticas de empoderamento.

Ese mapa revela o predominio do formato conversacional: magacíns híbridos —entrevista, tertulia, seccións— e humor que mesturan pedagogía accesible e entretemento; diálogos íntimos que amosan saberes subalternos e memorias encarnadas. Peiró Vidal (2023) sinala como o relato autobiográfico e a escatoloxía corporal de *Estirando el chicle* activan resonancias afectivas, mentres que López (2021) analiza o uso do insulto en *Deforme Semanal* como estratexia retórica para subverter estereotipos.

Neste marco, o presente traballo propón afondar en como os podcast feministas de humor constrúen a súa proposta discursiva combinando rexistros irónicos, compromiso político, función pedagóxica e estilo narrativo para promover identificación, crítica social e comunidade afectiva entre as oíntes.

3. Materiais e métodos

Este estudo parte dunha perspectiva de análise do discurso crítica co obxectivo de examinar como o humor opera como estratexia discursiva no marco do feminismo contemporáneo. A intención foi identificar e interpretar as prácticas humorísticas que contribúen á construción dunha voz feminista e, ao tempo, cuestionan as estruturas de poder patriarcal.

A selección da mostra centrouse en podcast feministas ou con perspectiva de xénero que acadaron unha alta visibilidade no contexto español recente. Para garantir a relevancia e representatividade, tomouse como referencia a listaxe de podcast máis escoitados en Spotify —líder en consumo en España— e o ranking de pódcast de Forbes España (2024). A partir destes criterios, seleccionáronse os se-

guintes títulos, por orde alfabética: *Cuarto milenio*, *Deforme semanal ideal total*, *El olimpo de las diosas*, *Estirando el chicle*, *Keep it cutre* e *Malas personas*.

A unidade de análise foron os tres episodios máis recentes dispoñibles de cada podcast (a 1 de maio de 2025), conformando unha mostra total de 21 episodios. Os audios foron transcritos mediante Whisper-ASR, cunha revisión manual para asegurar a precisión léxica e a conservación de marcas paralingüísticas significativas (risas, silencios, pausas enfáticas ou inflexións tonais).

A análise discursiva desenvolveuse a partir do modelo tridimensional de Norman Fairclough (2010), complementado coas achegas de Teun van Dijk sobre ideoloxía e co enfoque da *Feminist Critical Discourse Analysis* de Michelle Lazar (2007). A codificación organizouse en torno a catro dimensións analíticas principais: (1) estratexias humorísticas, (2) construción de suxeitos, (3) representación do poder patriarcal e (4) chamadas á acción, tanto explícitas como implícitas.

4. Conversacionais de humor con estratexias discursivas diferentes

4.1. *Cuarto milenio*

Cuarto milenio (2002-actualidade, 3 tempadas, Podium Podcast), conducido por Andrea Compton e Lalachus, é un podcast xeracional que revisita a adolescencia millennial dende unha perspectiva feminista e afectiva. A súa ferramenta principal é a ironía xeracional: unha maneira de mirar con tenrura crítica os códigos, estéticas e emocións do pasado, sen cinismo pero con distancia.

A través da autoficción e o humor confesional, relatan experiencias como pintarse as unllas con Tipp-Ex durante as clases, escribir entradas hiperdramáticas nun blog persoal ou idealizar *crushes* imposibles. Estes relatos non se ofrecen como simple anécdota nostálgica, senón como rexistros simbólicos que permiten analizar as presións estéticas, os mandatos de xénero e as formas de socialización dunha xeración.

Un dos recursos máis recorrentes é o humor paródico: frases como «me salieron los abdominales como muelas del juicio» caricaturizan o culto ao corpo e a frustración adolescente con imaxes absurdas e expresivas. Esta risa, lonxe de banalizar, serve para resignificar a emoción feminina como coñecemento válido e base para a crítica cultural. O podcast non propón unha pedagogía explícita, pero promove a reflexión a través da emoción compartida. A memoria íntima convértese en relato colectivo; aquilo que antes se vivía con vergoña é agora un motivo de orgullo e recoñecemento mutuo.

4.2. *Deforme semanal ideal total*

Deforme semanal ideal total (2019-actualidade, 8 tempadas, Radio primavera sound), presentado por Lucía Lijtmaer e Isa Calderón, é un podcast cultural e feminista que combina análise política, crítica social e humor dende unha óptica afectiva, irreverente e profundamente lúcida. O programa constrúe un espazo onde cultura pop, memoria emocional e experiencia feminista conviven sen xerarquías, desmontando as narrativas dominantes sen renunciar á vulnerabilidade nin ao pracer.

O humor que empregan non está feito para agradar, senón para pensar, rir e, sobre todo, desordenar. É múltiple: absurdo, irónico, autorreferencial. Mesturan rexistros aparentemente incongruentes —o culto e o vulgar, o ecolóxico e o íntimo, o académico e o emocional— para revelar os excesos simbólicos que recaen sobre os corpos e as vidas das mulleres. Así, nun mesmo enunciado poden falar da «copa de ozono» e da «copa menstrual», superpoñendo temas para visibilizar a carga ideolóxica da linguaxe e os corpos.

Este estilo baseado na incongruencia e no neoloxismo tamén se exemplifica con expresións como «calité, calité, calité», que parodian o elitismo cultural, ou termos inventados como «poltergesto». Especialmente significativo é o uso de «mamachicho», figura televisiva dos anos 90 asociada á hipersexualización. Recuperan esa imaxe desde a ironía e a reapropiación crítica, converténdoa nun símbolo *kitsch* e de sororidade desobediente.

Non se presentan como feministas exemplares: confesan contradicións, privilexios, erros. Frases como «yo hago el *manspreading*» ou «me emborracho como una cerda» humanizan o discurso e crean confianza coa audiencia. A pedagogía que propoñen é afectiva, cultural, nunca impositiva: as recomendacións e reflexións nacen do entusiasmo compartido.

4.3. *El olimpo de las diosas*

El Olimpo de las Diosas (2003-actualidade, 2 tempadas, Podimo), conducido por Henar Álvarez e Judith Tiral, é un podcast que aposta por un feminismo directo, confesional e profundamente cómico. A súa proposta desbota a solemnidade e abraza a teatralidade, a ironía e o xogo lingüístico como ferramentas para desmontar mandatos de xénero e rir, sen pudor, da dor, da culpa e das normas impostas. Aquí, o humor non é evasión: é pensamento e desobediencia.

O estilo constrúese sobre tres eixos: o xogo de palabras, a ironía e a dramatización. Frases como «antes de cantar Chanel, perdí el chanelo» ou «yo solo me pongo de rodillas para mirar a los ojos a Pablo Motos» condensan este enfoque: o primeiro exemplo subverte a linguaxe elitista e ridiculiza o culto á alta cultura; o segundo, transforma un xesto de submisión feminina nun acto de poder irónico.

A linguaxe inventiva, popular e lúdica converte o feminismo nun discurso próximo, accesible e festivo.

A ironía permítelles tamén abordar temas tabú desde o exceso e a risa. A escandalización da sexualidade feminina queda desactivada en chistes como «¿cómo puede ofender un rabo de este tamaño? ¡Imposible!», e a dor amorosa reconvértese en mérito vital cando afirman ter un «máster en rupturas». Neste rexistro, o exceso emocional, tantas veces censurado, convértese en fonte de poder narrativo.

A teatralidade é outro trazo esencial: todo se conta como se estivese nun escenario. Unha ruptura pode describirse como «me está dejando en Eurovisión», cun ton épico e hilarante que combina drama e cultura pop para visibilizar as feridas femininas sen medo ao ridículo.

4.4. *Estirando o Chicle*

Estirando el chicle (2020-actualidade, 7 tempadas, Podium Podcast), conducido por Carolina Iglesias e Victoria Martín, é un dos podcasts máis influentes do panorama español actual. Cun estilo directo, descarado e visceral, propón un feminismo centrado na experiencia corporal e emocional das mulleres, sen solemnidade, sen filtro e sen medo ao grotesco. Aquí, o humor non busca caer ben nin encaixar: busca incomodar, desmontar e liberar.

O seu rexistro humorístico é marcadamente grotesco, escatolóxico e absurdo. Ríndose do que fede, do que molesta, do que historicamente se censurou nos espazos públicos femininos, reivindicando o dereito a habitar corpos reais e sen vergoña. Cando din «tengo las tetas como pimientos» ou «el papo no me cabe en las bragas», non están só facendo un chiste: están dinamitando o canon estético e desactivando a idea de que o corpo feminino debe ser limpo, discreto e ornamental. A súa escolla formal non é estilística, é política: ao falar sen pudor, abren espazo para que outras se recoñezan, se rían e se empoderen.

O humor absurdo amplifica o efecto subversivo. Frases como «hemos esferificado a los niños» ou «lloré más por mi almohada Pizky que por mi abuela» deforman o cotián ata facelo estalar, revelando o absurdo das normas sociais e afectivas.

A pedagogía de *Estirando el chicle* é indirecta pero efectiva. Cada testemuño, lembranza ou risa convértese nunha reflexión compartida. A linguaxe cómplice constrúe unha comunidade afectiva que se recoñece nas mesmas vergonzas e contradicións. En definitiva, este podcast politiza o íntimo, facendo do humor unha forma de resistencia tan incómoda como necesaria.

4.5. *Keep it cutre*

Keep it cutre (2019-actualidade, 10 tempadas, Podimo), conducido por Ángela Henche y Albanta San Román, é un podcast que mestura humor, afectividade

e reflexión feminista dende unha estética deliberadamente «cutre». Lonxe de ocultar a vulnerabilidade, reivindicase o cansazo, o caos emocional e a linguaxe íntima como ferramentas políticas. O programa transforma a imperfección en estilo e en resistencia, apostando por unha comunicación coidada, próxima e profundamente colectiva.

O humor nace da cutrez afectiva, da ironía punzante e da esaxeración absurda. As condutoras autodefinense como «maris» e falan para as súas «cutrillas», empregando expresións como «tías», «mis amores» ou «no os hagáis filosóficas en mí», que crean un rexistro de confianza íntima e horizontal. Frases como «me da pánico entrar en mi cuenta bancaria» ou «he dormido fatal, me he levantado seis veces» conectan coa audiencia desde o común, convertendo o malestar en materia compartida e politizada. A «cutrez» convértese así nun xeito de fuxir do autocuidado mercantilizado e da felicidade impostada. O uso de xogos de palabras revela un humor lúdico e incongruente, que satiriza os discursos solemnes e os roles normativos. Este estilo permite tratar temas complexos sen dramatismo e con intelixencia afectiva.

A súa proposta pedagóxica é feminista, crítica e non impositiva. A través da risa, abordan cuestións como a saúde mental, a precariedade ou as violencias dixitais. Denuncian espazos como a «manosfera», onde se articulan discursos misóxinos, propoñen lecturas para traballar o duelo, e lanzan mensaxes directas e contundentes: «un maltratador nunca es un buen padre y punto». Así, *Keep it cutre* fai do humor unha ferramenta de coidado colectivo, de aprendizaxe emocional e de resistencia feminista dende a honestidade e a complicidade.

4.6. *Malas Personas*

Malas personas (2002-actualidade, 4 tempadas, Podimo) é un podcast de Victoria Martín que aposta por unha mirada feminista irreverente, incómoda e provocadora. A súa proposta xira arredor da figura da muller que non encaixa: a que molesta, a que fala de máis, a que non se desculpa. Aquí, a risa non é amable nin conciliadora: é unha ferramenta de denuncia, disidencia e espertar político. Non buscan consenso, nin equilibrio, nin caer ben. Buscan facer pensar. Sacudir.

O humor baséase no cinismo lúcido, na hipérbole e na revalorización do incorrecto. As condutoras adoptan o rol de «malas» como estratexia política para sinalar os límites que encadran as mulleres na docilidade, na simpatía e na contención emocional. Desde esa posición, ridiculizan o culto á necesidade de agradar, o perfeccionismo feminista e a culpa como forma de control.

O ton é directo, afiado, sen adornos nin eufemismos. Falan de transmisoxinia, precariedade ou violencia institucional cunha mestura de ironía dura e

conciencia crítica. Frases como «no soy transfóbica, solo creo en los cromosomas» ou «el terror de la biología moderna» non son provocacións baleiras: son sátiras de discursos reais, que desmontan o absurdo co que se disfrazan certas violencias. A ironía non golpea ás identidades vulnerables, senón ás estruturas que as exclúen.

Tampouco evitan a dor. «Somos las cuidadoras precarias del Estado que ni siquiera nos quiere con contrato», din con sarcasmo, poñendo en evidencia a realidade sen anestesia. E aínda así, tamén practican a autocrítica: «yo también he dicho barbaridades en cenas familiares, pero ahora las cobro en un podcast». Esa confesión non busca desculpas, senón recoñecer que o feminismo tamén se constrúe dende a contradición.

4.7. *Saldremos mejores*

Saldremos mejores (2021-actualidade, 4 tempadas, Podium Podcast), conducido por Inés Hernand e Nerea Pérez de las Heras, é un podcast político-feminista que aborda a actualidade con humor, crítica social e perspectiva de xénero. Non é un espazo para quedar ben nin para repartir leccións desde arriba: aquí combínanse sátira, análise política rigorosa e ironía pícara nun rexistro accesible e comprometido. Cada episodio transforma temas como o colapso enerxético, a transfobia institucional ou a precariedade laboral en conversas cargadas de humor e pensamento colectivo.

A súa fórmula baséase na sátira informada: risa e contexto ao tempo. Por exemplo, ao desmontar a paranoia sobre os apagóns, preguntan se «María Jesús de Red Eléctrica pisó un cable», ridiculizando a desinformación, mentres recomentan libros ou falan de cooperativas eléctricas. A ironía é constante: «La luz es la mano izquierda de la oscuridad», din, para logo rebentar a solemnidade cun «¡Qué horror, qué horror!».

A mirada feminista estrutúrase arredor de tres eixos: crítica ao bioloxicismo e á transfobia, visibilización da feminización da precariedade e denuncia da violencia institucional cara a persoas migrantes. O enfoque é interseccional, aínda que implícito, integrando xénero, clase e etnia. Todo isto sen renunciar ao humor autorreferencial: recoñecen contradicións propias —«manga ancha» con discursos excluíntes— ou o «terror aos adolescentes», reforzando a conexión coa audiencia desde a honestidade.

O léxico é informal e irreverente —«cring cringe watching», «burbuja al mariconeo»— creando unha linguaxe compartida que xera comunidade e complicidade.

5. Conclusións

O estudo levado a cabo permite subliñar a relevancia dos podcasts feministas de humor como espazos de resistencia íntima e creatividade discursiva, nos que o humor non só fai rir, senón que tamén permite pensar, conectar e politizar a experiencia. Lonxe de ser un mero accesorio, a risa convértese nunha estratexia discursiva central que artella contradicións, desactiva normas patriarcais e constrúe comunidades afectivas.

A análise amosa como estes espazos sonoros permiten habitar as tensións propias do feminismo contemporáneo: entre o coidado e a crítica, entre a pedagogía e a confesión, entre a vulnerabilidade e a loita. O humor autocrítico, en particular, destaca como unha ferramenta fundamental para recoñecer os erros, rir dos privilexios e construír unha voz feminista máis próxima e horizontal. Exemplos como a fórmula «yo también he dicho barbaridades en cenas familiares, pero ahora las cobro en un podcast» ou o éxito de formatos como *The guilty feminist* ilustran esta vía de confesión irónica como motor de conexión e reflexión política.

A noción de incongruencia —Archakis e Tsakona (2005)— contribúe a explicar como o humor pode desestabilizar discursos normativos, xerando empatía e solidariedade sen caer na moralización. O uso da escatoloxía, da hipérbole ou da linguaxe popular non busca provocar gratuitamente, senón facer visible o oculto e romper coa solemnidade que historicamente limitou o discurso feminista nos espazos públicos.

Ao mesmo tempo, a voz falada —íntima, imperfecta, reiterativa— permite experimentar cun rexistro que non pretende ensinar desde a autoridade, senón compartir desde o afecto. A potencia do podcast radica precisamente nesa capacidade de converter o cotián en experiencia política, e a emoción en forma de coñecemento. Como sinalan autoras como Ahmed (2017) ou Chouliaraki (2013), a incomodidade, a vergoña e a risa compartida son motores dunha crítica feminista que non só pensa, senón que tamén sente.

Neste sentido, os podcasts analizados fan visible o potencial transformador do humor feminista: politizan o íntimo, expanden os límites do discurso tradicional e promoven novas formas de militancia que se basean na honestidade emocional, no recoñecemento mutuo e na risa colectiva. A súa función pedagóxica, emocional e crítica revela a madurez do medio e a súa capacidade para incorporar novas voces, expandir os repertorios discursivos e construír feminismos máis habitables, sempre pegados á realidade e ao contexto no que se desenvolven.

6. Agradecemento

Este traballo insírese no proxecto «Estudio integral de la industria del audio digital en España Agentes, contenidos, hábitos de consumo, perfiles profesionales y estrategias de alfabetización. ESCUCHAD», con código PID2023-149124OB-I00, financiado por Ministerio de Ciencia, Innovación y Sociedades.

Bibliografía

- ARCHAKIS, Argiris, & TSAKONA, Villy, 2005. Analyzing conversational data in GTVH terms: A new approach to the issue of identity construction via humor. *Humor - International Journal of Humor Research*. En liña. Vol. 18, no.1, pp. 41-68. ISSN 0933-1719. Dispoñible en: <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/humr.2005.18.1.41/html> [Consultado o 13 de setembro de 2025]. <https://doi.org/10.1515/humr.2005.18.1.41>
- BING, Janet M. 1999. Is feminist humor an oxymoron? *English Faculty Publications*. En liña. Vol. 27, no.1, pp. 22-33. ISSN 8755-4550 Dispoñible en: https://digital-commons.odu.edu/english_fac_pubs/8 [Consultado o 13 de setembro de 2025].
- BUTLER, Judith, 2006. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nova York: Routledge. ISBN 9780415389556.
- CARO CASTAÑO, Lucía, & GALLARDO HURTADO, Lourdes, 2023. «We have an Ondas Award and a lot of anxiety»: Engagement strategies and parasociality of the *Estirando el chicle* podcast. *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*. En liña. Vol. 67, pp. 145–164. . ISSN 0211-2175. Dispoñible en: <https://analisi.cat/article/view/v67-caro-gallardo> [Consultado o 1 de setembro de 2025]. <https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3570>
- CHOULIARAKI, Lilie, 2013. Mediating vulnerability: cosmopolitanism and the public sphere. *Media, Culture & Society*. En liña. Vol. 35, pp. 105-112. ISSN 1460-3675. Dispoñible en: <https://journals.sagepub.com/home/MCS> [Consultado o 1 de setembro de 2025]. <https://doi.org/10.1177/0163443712464564>
- CUBILLOS, Javiera., & ZARALLO, Carlo, 2021. Contrapuntos feministas en el debate ético y sus posibilidades para el Trabajo Social. *Propuestas críticas en trabajo social*. En liña. Vol. 1, no.2, pp. 10–130. ISSN 2735-6620. Dispoñible en: <https://revista-propuestascriticas.uchile.cl/index.php/RPCTS/article/view/60952> [Consultado o 1 de setembro de 2025]. <https://doi.org/10.5354/2735-6620.2021.60952>
- ERCE-LLAMAZARES, Blanca, 2022. Perspectiva feminista en los podcasts de éxito de 2021: análisis de Deforme Semanal Ideal Total y Estirando el Chicle [Trabajo Fin de Máster, Universitat Jaume I]. *Repositori Universitat Jaume I*. En liña. Dispoñible en: <https://bit.ly/3OaKoJm> [Consultado o 1 de setembro de 2025]. <http://hdl.handle.net/10234/198530>

- FAIRCLOUGH, Norman, 2010. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Londres e Nova Iorque: Longman. ISBN 9781315834368.
- FRAGA COSTA, Sabela, 2022. *O humor toma corpo: unha análise feminista da súa dimensión comunicativa*. *Lectora: revista de dones i textualitat*. En liña. No. 28, pp. 273-288. ISSN 2013-9470. Dispoñible en: <https://bit.ly/3OaKoJm> [Consultado o 1 de setembro de 2025]. <https://doi.org/10.1007/s11250-022-03256-x>
- FRANCES-WHITE, Deborah, 2019. *The Guilty Feminist: You Don't Have to Be Perfect to Overthrow the Patriarchy*. Kindle Edition. Nova Iorque: Seal Press. ISBN 978-1580059534.
- JENKINS, Henry (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Nova Iorque: New York University Press. ISBN 0-8147-4281-5.
- KOCHERSBERGER, Annie O., FORD, Thomas E., WOODZICKA, Julie A., ROMERO-SANCHEZ, M., & CARRETERO-DIOS, Hugo, 2014. The role of identification with women as a determinant of amusement with sexist humor. *Humor: International Journal of Humor Research*. En liña. Vol. 27, no.3, pp. 441–460. ISSN 0933-1719. Dispoñible en: <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/humor-2014-0071/html> [Consultado o 1 de setembro de 2025]. <https://doi.org/10.1515/humor-2014-0071>
- LAZAR, Michelle, 2007. Feminist Critical Discourse Analysis: Articulating a feminist discourse praxis. *Critical Discourse Studies*. En liña. Vol. 4, no.2, pp. 141–164. ISSN 1740-5904. Dispoñible en: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17405900701464816> [Consultado o 1 de setembro de 2025]. <https://doi.org/10.1080/17405900701464816>
- MOORE TORRES, Catherine, (2018). *Feminismos del Sur, abriendo horizontes de descolonización. Los feminismos indígenas y los feminismos comunitarios*. *Estudios Políticos*. En liña. Vol. 53, pp. 237-259. ISSN 2462–8433. Dispoñible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6519944> [Consultado o 1 de setembro de 2025]. <https://doi.org/10.17533/udea.espo.n53a11>
- MORRIS, Jeremy Waden, & PATTERSON, Eleanor, 2015, Podcasting and its apps: Software, sound, and the interfaces of digital audio, *Journal of Radio & Audio Media*. En liña. Vol. 22, no.2, pp. 220–230. Dispoñible en: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19376529.2015.1083374> [Consultado o 1 de setembro de 2025]. <https://doi.org/10.1080/19376529.2015.1083374>
- NEWMAN, Nic, FLETCHER, Richard, SCHULZ, Anne, SIMGE, Andi, ROBERTSON, Craig T. & NIELSEN, Rasmus Kleis, 2021. *Digital news report 2021*. Reuters Institute for the Study of Journalism. Informe en liña. Dispoñible en: https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/2021-06/Digital_News_Report_2021_FINAL.pdf [Consultado o 1 de setembro de 2025]. <https://doi.org/10.60625/risj-7khr-zj06>
- PEIRÓ VIDAL, Rosana, 2023. La narrativa femenina en el audio digital. Estudio de caso del podcast «Estirando el chicle» versus «El podcast de Cristina Mitre» [Trabajo

- Fin de Grado, Universidad Oberta de Catalunya]. En liña. Disponible en: <https://openaccess.uoc.edu/server/api/core/bitstreams/743c6c8d-9e0f-4180-a257-b180ba5c1a01/content> [Consultado o 1 de setembro de 2025]. <https://hdl.handle.net/10609/148782>
- PIÑEIRO-OTERO, Teresa, DE-FRUTOS-GARCÍA, Ruth, & LÓPEZ-VILLAFRANCA, Paloma, 2023. Escenarios sonoros feministas. In Inmaculada Postigo-Gómez & Teresa Vera-Balanza (Eds.), *Investigación en comunicación y feminismo. Debates en torno a la producción, usos y trayectorias en el siglo XXI* (pp. 189–210). Salamanca. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN 8417600655.
- RAHMAN, Md Tanvir, Md. Saiful ISLAM, A. A. SHEHATA, Awad A. BASIOUNI, Shereen, HAFEZ, Hafez M., AZHAR, Esam, KHAFAGA Asmaa F., BOVERA Fulvia & ATTIA, Youssef, 2022. Influence of COVID-19 on the Sustainability of Livestock Performance and Welfare on a Global Scale. *Tropical Animal Health and Production*. En liña. Vol. 54, no.5, p. 309. ISSN 1573-7438. Disponible en: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11250-022-03256-x> [Consultado o 1 de setembro de 2025]. <https://doi.org/10.1007/s11250-022-03256-x>.
- RENTSCHLER, Carrie A., & THRIFT, Samantha, 2015. Doing feminism: Event, archive, techné. *Feminist Theory*. En liña. Vol. 16, no.3, pp. 239-249. ISSN 1464-7001. Disponible en: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1464700115604138> [Consultado o 1 de setembro de 2025]. <https://doi.org/10.1177/1464700115604138>
- LAWRENCE, Emily, & RINGROSE, Jessica, 2018. @Notofeminism, #Feministsareugly, and Misandry Memes. How social media feminist humor is calling out antifeminism. In Jessalynn Keller & Maureen E. Ryan, *Emergent Feminisms* (pp. 211-232). Nova Iorque: Routledge. ISBN 9781351175463.
- SPINELLI, Martin, & LANCE, Dan, 2019. *Podcasting: the audio media revolution*. Londres: Bloomsbury. ISBN 9781501328688.
- SUNDÉN, Jenny, & PAASONEN, Susanna, 2020. *Who's Laughing Now? Feminist Tactics in Social Media*. Cambridge, MIT Press. ISBN 9780262361132.
- TEROL, Raul, PEDRERO ESTEBAN, Luis Miguel & PÉREZ ALAEJOS, Mónica, 2021. De la radio al audio a la carta: La gestión de las plataformas de podcasting en el mercado hispanohablante. *Historia y Comunicación Social. En liña*. Vol. 26, no.2, pp. 475–485. ISSN: 1137-0734. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/77110> [Consultado o 1 de setembro de 2025]. <https://doi.org/10.5209/hics.77110>

BLOQUE II: A REPRODUCCIÓN DO HUMOR

Las vicisitudes de una comediante en la ficción. Análisis de la representación de la comediante en la serie *The Sex Lives of College girls*

PAULINA CANO-VILA

Universidade de Santiago de Compostela (USC)

1. Introducción

Las mujeres, según algunos filósofos y autores (McGhee 1979; Hitchens 2007), carecen de la facultad de hacer reír. Diversos estudios sobre humor y feminismo explican este prejuicio con la existencia de un humor femenino y otro masculino, es decir, las mujeres y los hombres tienden a reírse de cosas diferentes (Gillooly 1999; Bing 2004; Kotthoff 2000). Esta distinción puede justificarse explicando que en el humor masculino las mujeres son el objeto de la broma. En este marco, Gillooly (1999) define el concepto de «humor femenino» como aquel que expresa el descontento de las mujeres frente a la normatividad de género, pero sin generar necesariamente incomodidad o rechazo. Precisamente por no incomodar, se diferencia del concepto de «humor feminista», cuyo objetivo es subvertir el patriarcado.

Este prejuicio no solo opera en contextos sociales, sino que también se manifiesta en las representaciones mediáticas. En el ámbito televisivo, por ejemplo, las protagonistas cuya profesión es la comedia son excepcionales. Entre los ejemplos más destacables de cómicas en la ficción se encuentran: *Hacks* (HBO 2021-) y *The Marvelous Mrs. Maisel* (Prime video 2017-2023). Esto se relaciona con el hecho de que la representación de las mujeres en las series tiende a limitarse a profesiones feminizadas y asociadas a los cuidados. Por esto, resulta relevante analizar una obra que combina dos variables poco representadas: la autorrepresentación femenina y la figura de la cómica en la ficción televisiva.

Un ejemplo de esta combinación es la serie estadounidense *The Sex Lives of College Girls* (Max 2021-2025), creada por Justin Noble y Mindy Kaling, producida

por Warner Bros. Television y emitida en la plataforma de streaming HBO Max. La ficción sigue a cuatro universitarias en su primer año dentro de la ficticia Essex College, quienes exploran su sexualidad, amistades y aspiraciones profesionales. Entre ellas destaca Bela (Amrit Kaur), de ascendencia india, que aspira a ser comediante. La pertinencia de este objeto de estudio es que Kaling es una comediante indostadounidense reconocida por su trabajo como guionista en series cómicas, además de contar con una prolífica trayectoria como monologuista de *stand-up*. Su autoría está presente en algunos de los programas de humor más populares de la industria estadounidense, como *The Office* (NBC 2005-2013) y *Saturday Night Live* (NBC 1975-), ambos conocidos por su escasez de voces femeninas dentro de las salas de guionistas (Kein 2015) y durante sus años universitarios formó parte de un grupo de humoristas. Por tanto, es razonable suponer que Mindy Kaling ha vivido en carne propia las vicisitudes que las mujeres experimentan en los espacios profesionales del humor y que son representados en esta ficción. De ahí surgen las preguntas centrales de esta investigación:

- Q1: ¿Cómo se representa una cómica a sí misma en una serie de televisión contemporánea?
- Q2: ¿Cómo se retratan las dificultades que se presentan a las mujeres en esta profesión?
- Q3: ¿Esta representación corresponde con lo señalado por el marco teórico —en particular por Barreca (1988), Gillooly (1999) y Mizejewski (2014)— sobre las comediantes y el humor femenino o feminista?

La posibilidad de una transferencia de experiencias personales se evidencia en la decisión de Mindy Kaling de que la protagonista que tiene ascendencia india, como Kaling, encarna el rol de aspirante a humorista, lo que sugiere una posible proyección de sus propias vivencias dentro de las salas de guionistas en la diégesis de la serie. A partir de este planteamiento, se proponen las hipótesis de análisis:

- H1: Mindy Kaling narra las dificultades que pueden encontrar las comediantes en un espacio masculinizado.
- H2: El humor de Bela actúa como un vehículo para cuestionar las desigualdades de los grupos subordinados.

Para comprobar estas hipótesis y responder a las preguntas de investigación, se retoman tres conceptos teóricos fundamentales: la representación mediática de las mujeres, la escritura femenina y el humor feminista. Estas áreas de conocimiento permiten diseñar una metodología cualitativa basada en el análisis de contenido, centrado en dos dimensiones de *The Sex Lives of College Girls*: por un lado,

lo referente a la construcción del personaje de Bela Malhotra como humorista; y por otro, lo vinculado al texto, con especial atención en las estrategias humorísticas que emplea Mindy Kaling en la serie.

2. Metodología

Con el objetivo de abordar estos dos niveles de análisis, se han diseñado dos fichas de análisis complementarias:

La primera ficha se adapta del modelo de análisis de personajes propuesto por Cano Vila (2024) que permite examinar la construcción de Bela. Incluye variables como la caracterización psicológica, la competencia cómica —es decir, si es reconocida como graciosa por otros personajes o el público diegético—, sus cómicas de referencia, su tipo de humor, sus estrategias humorísticas y si tienen una intención subversiva.

La segunda ficha está orientada al análisis narrativo. Recoge cuestiones narrativas y formales: las estrategias humorísticas presentes en el discurso de la serie, su posible vinculación con el humor feminista, temáticas de los elementos cómicos, intención humorística y los conflictos que se priorizan en la trama.

El cruce entre ambas fichas facilitará una lectura integral del personaje de Bela como figura autorrepresentada y permitirá valorar en qué medida su construcción narrativa dialoga con las ideas sobre el humor feminista como herramienta subversiva.

3. Escritura femenina, autorrepresentación y el humor feminista

Una parte fundamental de la crítica feminista a la representación mediática se centra en la ausencia de mujeres en los espacios creativos detrás de cámaras. Algunos estudios (Yang et al. 2020; Aguilar 2010) sostienen que cuando las obras de ficción audiovisual son creadas por mujeres, la representación tiende a ser más apegada a la realidad. Esta perspectiva dialoga con los textos de Hélène Cixous y Luce Irigaray, filósofas que proponen la ruptura de las narrativas patriarcales mediante lo que denominan escritura femenina: una forma de autorrepresentación subversiva que les permite definirse en sus propios términos.

Sin embargo, la industria de entretenimiento estadounidense continúa dominada por voces masculinas, lo que dificulta que las autoras recurran plenamente a esta escritura subversiva. Algunas autoras incluso sostienen que, para lograr una verdadera escritura femenina, las obras deberían producirse fuera de las estructuras industriales, ya que estas forman parte del sistema patriarcal (Paszkievicz 2017).

No obstante, Paszkiewicz (2017) afirma que es posible comunicar ideas revolucionarias en los géneros populares como un «caballo de Troya», es decir, utilizando las convenciones del sistema para introducir discursos subversivos desde su interior.

Este planteamiento puede ponerse en diálogo con los conceptos de humor femenino y feminista, pues son considerados como una herramienta para cuestionar la hegemonía. En última instancia, el humor femenino puede entenderse como una forma de escritura femenina, en la que confluyen la autorrepresentación y la crítica a las construcciones patriarcales de lo que significa ser mujer. Además, comparten una lógica de hacer crítica del orden patriarcal. Autoras como Martínez Lozano (2013) y Barreca (1988) han identificado que escritoras como Jane Austen, Sor Juana Inés de la Cruz y Rosario Castellanos recurrieron a la ironía para cuestionar el rol asignado a las mujeres dentro del patriarcado. En muchos casos, esta ironía se manifiesta de forma tan sutil que pasa desapercibida, lo que ha permitido que sus obras eviten la censura. Así, el humor se consolida como una estrategia narrativa y estilística clave dentro de la escritura femenina que cuestiona el orden establecido.

En este sentido, el humor femenino suele responder a lo que Krefting (2014) denomina «humor con carga»: un tipo de comedia que ilumina las imperfecciones y desigualdades sociales, y que da voz a los colectivos subrepresentados. Este no debe ser confundido con la sátira, aunque pueda usarla como recurso cómico. Según Krefting (2014) el humor con carga se manifiesta en bromas que «abordan desigualdades sociales, contradicciones nacionales y representaciones negativas, o bien, al llamar la atención sobre lenguaje de odio, relaciones de poder y agravios culturales» (2014: 21).

En consonancia con esta perspectiva, Greenbaum (1997) señala que el humor femenino es profundamente autoconsciente: con frecuencia se dirige hacia las propias mujeres, mediante la autoironía o el autodesprecio, y permite explorar la contradicción de ser mujer en un mundo que exige una imagen pulcra, perfecta y normativa. Además, «convierte el dolor en placer, la infelicidad en alegría» (Barreca 1988: 31). Los textos cómicos de las mujeres privilegian el autorreconocimiento sobre la resolución. El remate no es lo importante, sino el proceso y la manera en que consigue exagerar y destruir la armonía hegemónica.

4. La representación mediática de la cómica

Mindy Kaling no es la primera cómica estadounidense que se autorrepresenta en la ficción televisiva estadounidense. Un precedente significativo es Tina Fey, quien creó la sitcom *30 Rock* (NBC 2006-2013). Esta ficción estaba ambientada en el

detrás de cámaras de un programa de comedia ficticio. En esta serie, el personaje de Tina Fey se presenta a sí misma como una guionista, descrita por su jefe como feminista en la diégesis, que lucha por conciliar su vida profesional con la vida personal. La conclusión de Swink (2017) es que su representación cae en los rasgos del postfeminismo, pues no hay un compromiso real y parece ironizar el feminismo del personaje de Fey. En cualquier caso, Fey usa el humor para retratar su experiencia como humorista en un espacio masculinizado.

Por otra parte, en las ficciones más recientes sobre la vida de humoristas, que no están necesariamente escritas por comediantes, se observa que la idea del humor feminista toma protagonismo en su discurso. En el caso de *The Marvelous Mrs. Maisel* el humor está cargado de comentarios críticos hacia el lugar de las mujeres en la década de los cincuenta, cuando se promocionaba la imagen de la ama de casa perfecta. En este sentido, el personaje de Mrs. Maisel, tanto en la diégesis y la extradiégesis, rompe el estereotipo que asegura que las cómicas son poco atractivas (Mizejewski 2014). Este personaje es presentado como una mujer ideal: es guapa, sabe de moda y es la ama de casa perfecta, a excepción de su aspiración como comedianta. Parte de sus dificultades como cómica —además de las relacionadas con el machismo estructural— son la falta de credibilidad por ser considerada atractiva, lo que hace eco con el estereotipo de que las humoristas no son bien parecidas. Mismamente, la serie narra el proceso creativo de Mrs. Maisel: sus monólogos están basados en sus vivencias personales, cargando su humor de feminismo.

Algo similar ocurre en *Hacks*, donde el humor feminista aparece explícitamente. La trama sigue la historia de una comedianta veterana que contrata a una joven guionista con el objetivo de actualizar su humor a un tono más inclusivo y respetuoso con las minorías. Pese a esto, la protagonista ya utilizaba el humor como una forma de crítica para su posición como mujer, de hecho, sus monólogos estaban centrados en sus experiencias de vida. Esta tensión ilustra la diferencia entre humor femenino y feminista: mientras el primero puede manifestarse como una experiencia compartida o autorreferencial, el segundo parte de una voluntad explícita de subversión. Incluso, en el segundo episodio de la primera temporada, la joven guionista explica que el *punchline* reproduce una lógica patriarcal, lo que sugiere una conciencia metatextual sobre el estudio del humor y feminismo.

En general, estas representaciones de humoristas contemporáneas tienden a construir figuras complejas, que oscilan entre lo estereotípicamente femenino y lo transgresor. Estos personajes se alinean con el concepto de anti-heroínas propuesto por Levy (2022), quien describe un *continuum* de personajes femeninos que resisten las expectativas tradicionales de feminidad o directamente las subvierten. Según esta autora, las antiheroínas se definen por su distancia respecto al ideal

femenino inalcanzable propio de la ficción clásica. Algunas lo logran mediante una sobreactuación de la norma, mientras que otras lo hacen desde la resistencia directa. A diferencia de la heroína tradicional, que performa la feminidad en su justa medida, la antiheroína se ubica en los extremos en distintos ejes: el sexual (hipersexual vs. asexual), el doméstico (madre asfixiante vs. no maternal), el intelectual (ingenua vs. obstinada), y el de clase (esnob vs. poco femenina).

5. Las vicisitudes de Bela Malhorta y el humor de Mindy Kaling

5.1. La representación de la humorista en *The Sex Lives of College Girls*

A partir del análisis de la primera temporada de *The Sex Lives of College Girls*, se puede afirmar que el personaje de Bela Malhorta encarna la figura de la antiheroína en sus vertientes hipersexual y obstinada. Esta ubicación en el contínuum se justifica, por un lado, en su expresión de deseo sexual —que domina gran parte de sus diálogos— y, por otro, en su tendencia a opinar con determinación cuando lo considera necesario. Bela no representa un modelo ideal de feminidad, más bien transgrede las normas sociales que regulan el comportamiento de las mujeres. Esta inadecuación social provoca incomodidad entre sus compañeras de habitación, quienes la consideran imprudente por sus posturas ambiguas en torno al feminismo y la sexualidad. Sus intervenciones disruptivas funcionan, además, como un gag recurrente dentro de la narrativa.

En coherencia con lo anterior, su vestimenta mantiene elementos feminizados, aunque reinterpretados con una impronta de creatividad: suele vestir prendas de colores llamativos y combinaciones estafalarias que refuerzan su singularidad. No obstante, esta performatividad se adapta cuando Bela asiste a las instalaciones de *The Catullan*, la revista de comedia universitaria, en el que opta por una vestimenta asociada a la masculinidad, en un intento por integrarse en un entorno dominado por varones.

La ambivalencia es recurrente en su personaje. Por una parte, es visible en su preocupación por ser considerada atractiva: gran parte de sus conversaciones giran en torno al sexo y a los hombres, lo que evidencia una búsqueda de cumplir con los mandatos de la feminidad que convive con su deseo de autonomía. Por otra, Bela encarna y, a la vez, subvierte algunos estereotipos clásicos sobre las humoristas como disidente de la feminidad tradicional, hipersexual y poco atractiva (Mizejewski 2014). Su personalidad extrovertida y sexual corresponde con la figura de la cómica irreverente, pero al mismo tiempo desafía la creencia de que las mujeres que hacen comedia no pueden ser atractivas.

En lo relativo a sus aspiraciones profesionales, la serie retrata con claridad su pasión y ambición por convertirse en comediante. Bela elige la universidad específicamente por la revista *The Catullan*, que considera una puerta de entrada para su futuro profesional como guionista. Su talento nunca es cuestionado, es percibida como buena comediante, salvo cuando un cómico consolidado es mencionado. Sin embargo, el relato le dedica escasa atención a su ejercicio cómico: solo en tres ocasiones la muestran haciendo comedia o haciendo reír a sus amigas, mientras que sus enredos sexuales adquieren un protagonismo mayor. La falta de representación de su proceso creativo hace imposible determinar si Bela tiene un compromiso subversivo y cuáles son sus estrategias humorísticas.

Las escasas escenas en las que se muestra su comedia en acción evidencian que no se centra en la experiencia femenina. Por el contrario, estas se centran en figuras masculinas, como su padre o el fundador de la universidad. Destaca la broma sobre su padre, que alude a los estereotipos de su raza para hacer humor con carga, en este caso, la incapacidad por diferenciar las personas blancas, pues él confunde a una persona blanca con una actriz reconocida. Bela aclara que se trata de una anécdota real, lo que permite identificar un uso autobiográfico del humor con carga identitaria y también revela una inclinación a integrar su experiencia racializada como fuente de material cómico.

En cuanto a sus referentes, Bela menciona algunas cómicas, principalmente guionistas de *Saturday Night Live*, aunque se percibe una mayor idealización de los comediantes masculinos. Incluso, Bela duda de la competencia de una compañera del grupo, si bien es una excepción, es pertinente señalar esta aceptación de los prejuicios sobre las capacidades humorísticas de las mujeres.

La hostilidad sexista que vive Bela en los espacios de comedia es una de las líneas argumentales más relevantes de la serie. La cuota limitada a humoristas es tratada en la serie en el primer episodio de la primera temporada. Después de recibir un comentario sobre la cuota de género por parte de uno de los coordinadores *The Catullan*, Bela comparte con sus compañeras de habitación su preocupación por no ser reclutada. Ante esto, una de sus compañeras le recomienda que no se muestre como una feminista histriónica, sugiriendo el rechazo del humor feminista en estos espacios. Por este temor y el consejo recibido, Bela decide utilizar favores sexuales como estrategia para integrarse, afirmando que lo hace para revertir el patriarcado. Este acto es utilizado como broma extradiagética, lo cual ejemplifica la ambigüedad del humor y el discurso de la serie.

Además de esta violencia simbólica, Bela también es víctima de agresiones sexuales. Se sugiere narrativamente que en un principio no las denuncia para asegurar su permanencia en el grupo. Finalmente, otro obstáculo que vive el

personaje es el rechazo de su familia a su vocación: sus padres no consideran la comedia como una carrera seria, por lo que Bela finge estudiar una disciplina vinculada a las ciencias de la salud. Esta presión puede vincularse a su identidad surasiática, marcada por expectativas familiares de éxito profesional.

4.2 *La liminalidad del humor femenino en The Sex Lives of College Girls*

El humor en *The Sex Lives of College Girls* se basa en lo absurdo y lo hiperbólico, lo que genera un tono irónico que remite al humor femenino descrito por Gillooly (1999), caracterizado por recurrir al estereotipo exagerado de los roles de género para problematizarlos. Las guionistas recurren a estereotipos y situaciones hiperbólicas para representar experiencias relacionadas con la feminidad contemporánea. Una estrategia recurrente consiste en revertir comportamientos típicamente masculinos —como la sexualización de los varones— para mostrar lo ridículos que son, las realice el género que sea. Esta inversión, sin embargo, no siempre se traduce en una postura feminista explícita, tal como se ilustra con la secuencia de los favores sexuales que realiza Bela para asegurar su lugar en la revista. Lo problemático de esto se traduce en el reforzamiento de ideas sexistas, por ejemplo, puede perpetuar la creencia que las mujeres utilizan su cuerpo para avanzar profesionalmente, quitando mérito a su talento. En este caso concreto, se puntualiza la posición política de la creadora al responder a Bela mediante sus coprotagonistas que no está revirtiendo el patriarcado, más bien lo contrario. Estos momentos de absurdo, pero con conciencia social, evidencian que el humor de la serie es semejante al concepto de humor femenino, y que, en ocasiones, llega a ser feminista.

La autoironía es otro común denominador entre la comedia de la serie y el humor femenino, pues la mayoría de los momentos cómicos se construyen en torno a las personalidades de las protagonistas, de ahí que la serie opte por una estructura donde los remates, son más bien gags recurrentes, permitiendo la identificación de la audiencia femenina con las protagonistas.

Aunque el feminismo está presente en el discurso y el humor de la serie, el compromiso político no es explícito. En consonancia con otras obras contemporáneas del contexto post #MeToo, el tratamiento del feminismo es superficial, y, en ciertas secuencias, contradictorio, por ejemplo, cuando satirizan las asociaciones feministas y los lenguajes militantes (Cano Vila 2024). Esto genera tensión entre la burla y visibilización, diluyendo si su intención es reivindicativa a modo de poner en pantalla temas incómodos bajo el velo de la comedia o, realmente, están reforzando ideas negativas al movimiento feminista. Así, cuestiones como el #MeToo, las cuotas de género o la subrepresentación femenina en campos masculinizados

—como el humor o las ciencias— son abordadas desde el absurdo, sin comprometerse en hacer una crítica feminista contundente.

En esta línea, la serie también emplea el humor con carga. Los personajes provenientes de grupos marginalizados desestabilizan los discursos dominantes mediante las bromas. Un ejemplo destacado es el de Jocelyn, una mujer negra con discapacidad motriz que rompe con las expectativas tanto del público como de los personajes. Jocelyn no busca causar lástima, ella es directa, irreverente y segura de sí misma. Su humor funciona como una herramienta de subversión de estereotipos, al mismo tiempo que visibiliza la incomodidad de quienes intentan ser políticamente correctos desde una posición de privilegio. A pesar de esto, la narrativa omite problematizar las formas en que su identidad es discriminada en un mundo blanco y patriarcal.

En definitiva, Mindy Kaling representa la figura de la comedianta de una manera matizada. Bela es un personaje complejo y reconocido por su talento para hacer reír a los demás. Para narrar las vicisitudes de las humoristas, Kaling emplea el humor para aliviar las hostilidades que se pueden enfrentar; al satirizarlas, consigue hacer una crítica al sistema. Por lo tanto, esta representación corresponde a lo propuesto por la bibliografía (Barreca 1988; Gillooly 1999) sobre las humoristas y el humor femenino. También es paralela a las producciones del contexto post #MeToo donde proliferan las tramas sobre agresiones sexuales y el compromiso feminista es superficial, como ocurre en *Big little lies* (HBO Max 2017-2019) y *Desenfrenadas* (Netflix 2020).

De este hecho, la H1 se comprueba: Mindy Kaling narra las dificultades que se pueden encontrar las comediantes durante su devenir profesional, tampoco idealiza el trayecto al mostrar una realidad falseada: las humoristas tienen que luchar contra las violencias sexistas para encontrar su espacio en el mundo de la comedia. Por otra parte, la H2 queda sin una respuesta contundente, pues Bela no expresa en la diégesis si considera que el humor es un vehículo para cuestionar las desigualdades de los grupos subordinados, a diferencia de otras series sobre comediantes como *Hacks* y *The Marvelous Mrs. Maisel*. No obstante, hay evidencia de que su identidad como indoamericana es esencial en su repertorio de bromas, indicando la posibilidad de que su humor sea con carga identitaria.

Este análisis abre más posibilidades de estudio sobre la autorrepresentación femenina y su relación con el humor. Las conclusiones apuntan a que la ambivalencia dentro del humor opera como herramienta de negociación simbólica en un entorno aún dominado por lógicas patriarcales. La figura de Bela no pretende encarnar una comedianta ejemplar ni una heroína feminista, sino que revela las contradicciones, negociaciones y concesiones que muchas mujeres deben atravesar para conseguir un espacio en la industria del entretenimiento.

Referencias

- AGUILAR, Pilar. La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido. En *Cine y género en España: una investigación empírica*. Madrid: Cátedra, 2010. p. 211-274. ISBN 978-8437626413.
- ANIELLO, Lucia. DOWNS, Paul W. & STATSKY, Jen. (creadoras). *Hacks* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Max, 2021–.
- BARRECA, Regina. *Last Laughs. Perspectives on Women and Comedy*. Oxfordshire: Routledge, 1988. ISBN 9781000579246.
- BING, Janet. Is Feminist Humor an Oxymoron? *Women and Language*, 2004, Spring, vol. 27, no. 1, pp. 22-33 Linguistics Collection. ISSN 87554550.
- CANO VILA, Paulina. *Representación de las mujeres y la amistad femenina en series originales de Netflix: un análisis de contenido narrativo de Desenfrenadas, Sweet Magnolias y Valeria*. Tesis doctoral. Universidade de Santiago de Compostela, 2024.
- DANIELS, Greg. (creador). *The Office* [Serie de televisión]. Estados Unidos: NBC, 2005–2013.
- DICKINSON, Peter; HIGGINS, Anne; ST. PIERRE, Paul Matthew; SOLOMON, Diana & ZWAGERMAN, Sean. *Women and Comedy: History, Theory, Practice*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2014. ISBN 1611476437.
- FEY, Tina. (creadora). *30 Rock* [Serie de televisión]. Estados Unidos: NBC, 2006–2013.
- GILLOOLY, Eileen. *Smile of Discontent: Humor, Gender, and Nineteenth-Century British Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1999. ISBN 9780226294025.
- GREENBAUM, Andrea. Women's Comic Voices: The Art and Craft of Female Humor. *American Studies*, 1997, 38(1), pp. 117–138. ISSN 0026-3079.
- HITCHENS, Christopher. Why women aren't funny. *Vanity Fair*, 2007, vol. 557, p. 54-59. ISSN 0733-8899.
- KALING, Mindy. & NOBLE, Justin. (Creadores). *The Sex Lives of College Girls* [Serie de Televisión]. Estados Unidos: Kaling International, Inc. Arts Entertainment. Max, 2021–2025.
- KEIN, Kathryn. Recovering our sense of humour: new directions in feminist humor studies. *Feminist Studies*, 2015, 41(3), pp. 671–681. ISSN 2153-3873. <https://doi.org/10.15767/feministstudies.41.3.671>
- KELLEY, David E. (creador). *Big Little Lies*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: HBO, 2017–
- KOTTHOFF, Helga. Gender and joking: On the complexities of women's image politics in humorous narratives. *Journal of pragmatics*, 2000, vol. 32, no 1, pp. 55-80. ISSN 0378-2166. [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(99\)00031-4](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(99)00031-4)
- KREFTING, Rebecca. *All Joking Aside: American Humor and Its Discontents*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014. ISBN 978-1421414300.

- LEVY, Yael. *Chick TV: Antiheroines and Time Unbound (Television and Popular Culture)*. Nueva York: Syracuse University Press, 2022. ISBN 978-0815637240.
- MARTÍNEZ LOZANO, Consuelo Patricia. Género, humor e ironía: la sonrisa de la escritora, *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 2013, (13), pp. 85–99. ISSN 1885-3625.
- MARTÍNEZ ULANOSKY, Diego. (creador). *Desenfrenadas*. [Serie de televisión]. México: Netflix, 2020.
- MCGHEE, Paul E. The role of laughter and humor in growing up female. En *Becoming female: Perspectives on development*. Boston, MA: Springer US, 1979. p. 183-206. ISBN 978-1-4684-3562-7.
- MICHAELS, Lorne. (creador). *Saturday Night Live* [Programa de televisión en directo]. Estados Unidos: NBC, 1975-
- MIZEJEWSKI, Linda. *Pretty/funny: Women comedians and body politics*. Austin: University of Texas Press, 2014. ISBN 978-147730760.
- PASZKIEWICZ, Katarzyna. *Rehacer los géneros: Mujeres cineastas dentro y fuera de Hollywood*. Barcelona: Icaria, 2017. ISBN 9788498883034.
- SHERMAN-PALLADINO, Amy. (creadora). *The Marvelous Mrs. Maisel* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Prime Video, 2017-2023.
- SWINK, Robyn Stacia. Lemony Liz and Likable Leslie: Audience Understandings of Feminism, Comedy, and Gender in Women-Led Television Comedies. *Feminist Media Studies*, 2017, 17(1), pp. 14–28. ISSN 1471-5902. <https://doi.org/10.1080/14680777.2017.1261832>
- WALKER, Nancy. *A Very Serious Thing: Women's Humor and American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. ISBN 978-0816617036.
- YANG, Luoying; XU, Zhou; LUO, Jiebo. Measuring female representation and impact in films over time. *ACM Transactions on Data Science*, 2020, vol. 1, no 4, p. 1-14. ISSN 2577-3224. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2001.03513>

O humor como mecanismo transmisor e/ou transformador dos estereotipos de xénero nas *sitcom* de éxito. *Friends* versus *The Big Bang Theory*. Análise e comparación

CRUZ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Universidade de Santiago de Compostela (USC)

1. Introducción

As *sitcom*, polo tipo de humor situacional, pola aparente banalidade dos argumentos e sobre todo, por seren un produto televisivo, un medio que busca o entretemento, a evasión e o consumo, son sen dúbida unha ferramenta excepcionalmente efectiva para a transmisión de valores e imaxinarios colectivos. Por outro lado, a temática de tódalas *sitcom* xira en torno ás relacións persoais entre os protagonistas. Os personaxes quérense, ódianse, son compañeiros de traballo, fan o amor, comen xuntos, enfádanse, reconcílianse, apóianse, rin xuntos ou rin uns dos outros... pero a interacción entre eles é a rede que tece tódolos argumentos. Nesas relacións é onde se manifestan os estereotipos de xénero, os imaxinarios, as identidades sexuais e as discriminacións, como, por outra parte, sucede na vida real. Por iso parece interesante analizar estas series en base a estes estereotipos. Para facelo escollemos dúas das *sitcom* máis famosas: *Friends* (Crane Productions and Warner Bros 1994-2004) e *The Big Bang Theory* (Chuck Lorre Productions and Warner Bros 2007-2019), nas que buscaremos a maneira en que se representan cuestións como a identidade sexual, a familia, as relacións, a orientación sexual, etc. Porque as *sitcom*, independentemente de se buscan intencionadamente ou non a transmisión nun ou noutro sentido, o certo é que transmiten, recollen e amplifican todos eses imaxinarios.

2. A *sitcom* ou comedia de situación: caracterización

Dende o nacemento da televisión, o humor cos seus múltiples formatos ven de ocupar un espazo moi amplo dentro da programación televisiva xeral. Xa sexa comedia

de ficción, show de humoristas, monólogos, sckechs, etc., o humor acostuma a ocupar horarios de máxima audiencia e a recadar os maiores éxitos, xa que, despois de todo, a televisión non deixa de ser un medio destinado fundamentalmente ó entretemento. As *sitcom* aparecen nos primeiros tempos da televisión, na década dos 50 e pronto se consolidan como un dos formatos favoritos do público. Ou seu éxito non deixa de medrar ata os nosos días, pese a competencia que supón a existencia das plataformas. De feito as *sitcom*, tanto as de nova factura como as clásicas, forman parte importante de tódolos catálogos.

Seguindo algúns autores (Galindo e Valverde 2015) podemos definir as *sitcom* como un tipo de comedia televisiva cunhas características particulares.

- I. Son series que duran moito tempo nas programacións, teñen varias temporadas e cada unha cunha media de 15-20 capítulos de aproximadamente 40 minutos cada un. Por exemplo, *Friends* (1994-2004) tivo 10 tempadas e *The Big Bang Theory* (2007-2019) estivo 12 anos en antena. Anteriormente, series como *Seinfeld* (Castle Rock Entertainment y NBC 1989-1998) mantívose durante 9 anos, e *M.A.S.H.* (Century-Fox Television 1972-1983) e *Cheers* (Paramount Network Television 1983-1993) aguantaron 11 anos cada unha. Hai que ter en conta ademais que antes da aparición das plataformas, as series estreábanse a razón dun capítulo semanal, polo que a lonxevidade destas *sitcom* fomentaba unha sensación de familiaridade co espectador que se acostumaba ós protagonistas e as súas peripecias, que acababan por formar parte do imaxinario colectivo.
- II. Esta familiaridade acentúase con outra das características das *sitcom*: a economía de medios, tanto na escenografía como nos protagonistas. As personaxes móvense sempre nun pequeno número de escenarios. Por exemplo, en *Friends* están os domicilios dos protagonistas e o Central Perk, cafetería e lugar de reunión e de ocio. En *The Big Bang Theory* os escenarios son parecidos: os domicilios, a cafetería da universidade e o restaurante onde traballa Penny. Respecto ós protagonistas adoitan ser un grupo bastante reducido de personaxes principais, que saen practicamente en tódolos episodios. No caso de *Friends* son os seis amigos, Rachel, Ross, Chandler, Monica, Phoebe e Joey. En *The Big Bang Theory* os cinco primeiros protagonistas: Leonard, Penny, Sheldon, Raj e Wollowitz ós que se unen a partir da terceira temporada Amy e Bernadette. Acompañando ós protagonistas principais aparecen personaxes secundarios habituais que, se ben non saen en tódolos capítulos, manteñen presenza e rol ó longo de toda a serie. Son por exemplo Gunther, o camareiro do

Central Perk e os pais de Mónica e Ross, en *Friends*. E en *The Big Bang Theory*, os compañeiros de universidade, o dono da tenda de cómics, o decano, a directora de recursos humanos, etc. O resto dos personaxes secundarios aparecen puntualmente en episodios illados pero teñen nunha característica particular. A medida que a *sitcom* vai logrando máis éxito estes personaxes empezan a ser interpretados por personalidades do mundo do espectáculo ou da cultura. Son moi famosas as aparicións de George Clooney, Julia Roberts, Bruce Willis ou Sean Penn en *Friends*. Estas aparicións son moi ben acollidas polo público e contribúen a aumentar a fama e o éxito, tanto da propia serie como dos que fan os cameos. Outro tipo de aparicións son as que realizan actores que actúan facendo de si mesmos: Charlton Heston, Isabella Rosellini ou Jean-Claude Van Damme son algúns dos mais famosos en *Friends*. En canto a *The Big Bang Theory*, a maioría dos cameos son deste último tipo, protagonizados por figuras destacadas do mundo co cómic e da ciencia ficción que se interpretan a si mesmos: Carrie Fisher, Summer Glau, Leonard Nimoy e sobre todo Stephen Hawking que, aparece en varios episodios e, case se converte en secundario habitual, algo que si sucede con Wil Wheaton e Bob Newhart.

- III. Os argumentos das *sitcom* son sinxelos e os personaxes moi estereotipados o que as converte nun produto que, como afirman Galindo e Valverde (2016), é moi fácil de ver pois requiren un mínimo esforzo intelectual. Por esa razón os estereotipos, os contidos ideolóxicos e os imaxinarios son moi facilmente asimilados. As *sitcom* convértense deste modo nunha ferramenta fundamental para a transmisión de contido simbólico porque «hace consumir al espectador ideologías y modas a través de un medio que invita a relajarse o divertirse» (Galindo y Valverde 2016: 167). Así o humor das *sitcom* lonxe de funcionar como revulsivo ou mecanismo de compensación social, vai a actuar como unha droga, que adormece, baixa as defensas racionais e permite unha asimilación acrítica e case inconsciente.
- IV. O mecanismo humorístico nas *sitcom* baséase na personalidade dos protagonistas e na relación entre eles. Prodúcese situacións divertidas, diálogos chispeantes, malentendidos, etc. Esta idea de acoutar unha situación como xermolo do humor e que se sinala coas chamadas risas enlatadas é unha das marcas diferenciais das *sitcom*. As risas enlatadas aparecen practicamente en tódalas *sitcom* cunha excepción: as *sitcom*

de animación entre as que moitos autores inclúen os *Simpson*. Obviamente, dado que as risas adoitan recollerse do público que presencia a gravación dos capítulos en directo, non ten sentido incluílas nunha serie de animación. De todos modos, non está claro que os *Simpson* sexa unha *sitcom*. En realidade responde mais ó formato da parodia. De feito hai algún episodio no que o parodiado son precisamente as *sitcom*, e entón si se incorporan as risas enlatadas, para incidir nese carácter paródico.

3. A temática das *sitcom*

A marxe de todos os factores que levamos analizando, o certo é que o éxito das *sitcom* ten moito que ver coa súa capacidade para conectar e incluso amplificar os intereses e a problemática da sociedade na que son creadas. Isto ponse de manifesto cando analizamos as temáticas das diferentes *sitcom* dende os anos 50 ata hoxe en día. Podemos distinguir de forma moi xeral diferentes temas:

- I. Temática familiar. A familia é un dos temas favoritos das *sitcom* dende *I Love Lucy* (Desilu Productions 1951-1957) considerada a primeira *sitcom* da historia, ata *Modern Family* (20th Century Fox Television 2009-2020). Por unha banda, a temática familiar adáptase moi ben a estrutura das *sitcom*: un grupo reducido de personaxes principais (pais, fillos, irmáns), un grupo de secundarios (amigos, veciños e familia ampliada) e escenarios repetidos (as diferentes estancias da casa familiar, como o comedor, cociña dormitorio, xardín, etc.) Por outro lado, é un tema que permite abordar cuestións que sempre interesan ó espectador: dende as relacións sexuais, a educación dos fillos, a economía doméstica, as relacións sociais cos veciños, os compromisos familiares (vodas, aniversarios, etc.). A representación da familia vai evolucionando ó longo do tempo. *I Love Lucy* amosa una familia bastante tradicional, pero hai exemplos no que as familias son moi alternativas: *The Addams Family* (MGM Television 1964-1966), *Bewitched* (Ashmont Productions, Screen Gems Television 1964-1972) ou a que xa mencionamos, *Modern Family*, que mostra un modelo familiar cunha parella homosexual.
- II. Temática racial. Tal como dicíamos, as *sitcom* reflicten a situación da sociedade americana na que se producen, o que na década do 50, 60 e 70 significa un sistema de discriminación racial moi marcado. Así nas *sitcom* non se admite mostrar relacións interracialais. Os protagonistas ata os anos 80 son case exclusivamente caucásicos, e os afroamericanos que aparecen sempre o fan de maneira moi puntual e desempeñando os

mesmos roles que na vida real nunha sociedade racista, como a de EEUU. A saber: criados, vendedores, repartidores, etc. Pero nos anos 80 as produtoras empezan a comprender que a poboación afroamericana pode ser un mercado moi interesante, e comeza a produción de comedias e *sitcom* protagonizadas por negros. Iso si, sen apenas aparición de personaxes brancos. Ademais estas *sitcom* presentaban unha imaxe moi idealizada dos afroamericanos. Series como *The Fresh Prince of Bel-Air* (NBC 1990-1996) ou o *The Cosby Show* (NBC 1984-1992) mostran unhas familias con prestixio e poder económico que se ben non eran imposible de atopar entre a poboación negra, obviamente non era o máis habitual.

- iii. Temática política. Está representada sobre todo pola serie *M.A.S.H.* que triunfou durante once anos en todo o mundo. É unha serie antibelicista, pacifista, ambientada na guerra de Corea pero que enmascaraba una feroz crítica contra a guerra de Vietnam.
- iv. Temática laboral. Son menos populares, pero en torno os anos 70, coincidindo coa incorporación da muller ó mundo do traballo, aparecen series nas que se mostran as dificultades das mulleres tanto no propio emprego como na conciliación familiar. Destaca o *The Mary Tyler Moore Show* (CBS 1970-1977) que en España foi traducida por *La chica de la tele*. A serie presenta unha rapaza nova moi preparada que entra a traballar nunha produtora de TV e era sistematicamente discriminada polo seu sexo.
- v. Temática da amizade. En torno ós anos 90 aparecen estas novas *sitcom* onde os protagonistas manteñen relación de amizade á marxe do vínculos familiares ou amorosos. A serie pioneira (nese e en moitos máis sentidos) foi *The Golden Girls* (Touchstone Television 1985-1992), que amosaba a catro mulleres xubiladas vivindo como amigas e mantendo una actividade (sobre todo sexual) abafadora. *Cheers* foi outra serie mítica protagonizada polo dono dun bar e os clientes habituais, e *Seinfeld*, unha onde se narran as peripecias dun grupo de amigos. Pero quizais as dúas series que desenvolven máis propiamente a temática da amizade son as que a continuación analizaremos dende a perspectiva do xénero: *Friends* e *The Big Bang Theory*.

4. *Friends* versus *The big bang theory*: análise comparativa dos estereotipos de xénero

Friends foi unha das *sitcom* de maior éxito e audiencia. Máis de 30 anos despois da estrea sigue sendo revisitada por espectadores de todo o mundo. O éxito de *The Big Bang Theory*, sen chegar ás mesmas cotas, foi moi parecido. A serie foi tamén sobradamente exportada e traducida. Hai unha diferenza de 13 anos entre as datas da estrea de cada unha pero só de tres anos entre o final de *Friends* (2004) e o principio de *The Big Bang Theory* (2007), como se esta última pretendese ocupar un espazo que sen dúbida *Friends* deixou nos corazóns dos seus múltiples seguidores.

Hai por suposto entre elas algunha diferencias de carácter circunstancial. *Friends* está ambientada na costa este de EE.UU, concretamente en New York, mentres que *The Big Bang Theory* se desenvolve na costa oeste, en Pasadena. Aínda que ambas foron gravadas nos mesmos estudos, os Warner Bross de Hollywood, pertencen a produtoras diferentes. NBC en caso de *Friends* e CBS no de *The Big Bang Theory*. Ambas son grandes corporacións estadounidenses, que ideoloxicamente poden ser equiparadas e que, en todo caso, pertencen á gran industria norteamericana do audiovisual. Con todo, o escenario da costa este vai a proporcionar un ambiente un pouco máis progresista que o da costa oeste, onde a sociedade é tradicionalmente máis conservadora.

Outra diferenza salientable é o tipo de humor, que en *Friends* adoita ser máis suave, inxenuo e branco, centrado nas situacións máis que nas personalidades dos protagonistas. *The Big Bang Theory*, sen embargo, recolle unha tradición de humor ácido, por veces groseiro e agresivo que ten que ver máis co carácter dos personaxes, tradición á que pertencen outras series como *Roseanne* (ABC 1988-1997), e sobre todo *Malcom in the Middle* (Linwood Boomer 2000-2006), que non é propiamente unha *sitcom* aínda que funciona como tal. En ambas hai unha crítica feroz e agresiva da familia americana de clase media baixa.

O paralelismo máis obvio está ligado ós argumentos, sobradamente coñecidos en ambos casos. Trátase dun grupo de amigos entre 20 e 30 anos que conviven e interaccionan entre si: Rachel, Ross, Chandler, Joey, Mónica e Pheobe en *Friends* e Sheldon, Leonard, Raj, Wollowitz e Penny en *The Big Bang Theory*. Nesta última, posteriormente aparecen dous personaxes femininos máis: Amy e Bernardette. Porén, os personaxes de ambas series teñen personalidades moi distintas e, polo mesmo, as relacións que establecen tamén son moi diferentes. En *Friends* os protagonistas son guapos, interesantes, simpáticos e con habilidades sociais. Os escenarios da relación son case sempre de ocio, comen xuntos, xogan, saen a cear, van de festa etc. O mundo laboral apenas ten presenza. Son personaxes estereotipados e con algún trazo histriónico: Mónica, a máis conservadora e obsesionada pola limpeza,

Chandler, o gracioso, Rachel, a nena rica e mimada que intenta gañar a súa independencia, Ross, profesor universitario de Paleontoloxía, sería un intelectual pero pouco comprendido polos amigos, Joey, o clásico latino conquistador, e Phoebe, un pouco hippy, quizais a personaxe máis alternativa. Pero en xeral, todos manteñen unha certa normalidade que favorece a identificación do espectador.

Polo contrario en *The Big Bang Theory*, os personaxes masculinos pertencen ó estereotipo dos chamados *nerds*, individuos intelectuais afeccionados á tecnoloxía, e con moi poucas habilidades sociais. Sheldon, o protagonista indiscutible, roza o autismo (síndrome do xenio) e Raj aparenta padecer unha auténtica neurose fóbica, pois é incapaz de falar en presenza das mulleres. Canto a Wollowitz e Leonard, ambos teñen moitas dificultades de relación sobre todo coas mulleres e no caso de Wollowitz parece realmente obsesionado co sexo, incluso acode a prostitutas con total naturalidade e sen ningún asomo de crítica. Pola parte feminina, Penny aparece como a típica rubia guapa e parva, rol que pese a unha evidente evolución do seu personaxe, non abandona en toda a serie. Amy aparece como o alter ego de Sheldon, unha *nerd* feminina con trazos autistas moi pouco preocupada polo aspecto físico. O caso de Bernardette é unha figura intermedia. Non é unha sex symbol como Penny nin unha intelectual como Amy, pero si unha muller atractiva e intelixente pero manipuladora e incluso agresiva nas relacións. O certo é que os personaxes de *The Big Bang Theory* experimentan unha gran evolución ó longo das 12 temporadas. Penny, por exemplo descóbrese como unha muller con moita intelixencia emocional; Amy acaba namorada e preocupada pola súa feminidade; Wollowitz pasa de ser un obseso sexual a un esposo e pai tradicional; e por suposto Sheldon acaba tamén máis interesado nas relacións humanas (en particular con Amy) que no mundo da ciencia. Nas primeiras tempadas, os tópicos eran tan acentuados que a serie parecía caer no paródico, algo que os produtores foron corrixindo co tempo. No caso de *Friends* non foi necesaria unha evolución tan radical, pois o espectador non tiña problema dende o principio para identificarse cuns personaxes moito máis amables. Con todo, ata o final da súa emisión, *The Big Bang Theory* sostén o tópico de que o atractivo físico vai necesariamente ligado a torpeza intelectual tanto para homes como para mulleres. Por outra banda os escenarios das interaccións aquí están máis ligados ó mundo laboral: a universidade ou o restaurante onde traballa Penny. E destaca o feito de que o ocio é diferente e separado para homes e para mulleres. Mentres eles se reúnen para xogar, ver series, ir a tenda de cómics, etc. as mulleres teñen o que chaman a «noite de chicas», onde beben e falan das súas «cousas de mulleres» que sobre todo versan sobre a relación cos homes. Neste sentido aquí o estereotipo patriarcal, onde as mulleres organizan a súa vida e os seus interese en función dos varóns, parece estar moi presente.

Por suposto en ambas series o argumento principal céntrase nas relacións entre os protagonistas. O grupo de *Friends* son fundamentalmente amigos e é así como se relacionan ó longo de toda a serie. Incluso nos momentos en que aparecen (inevitabilmente) as relacións amorosas, estas sempre permanecen supeditadas ás de amizade. Rachel e Ross son amigos antes que parella. Moito máis claro está o caso de Mónica e Chendler que, como explica a propia Mónica no episodio en que lle declara o seu amor «o mellor que me puido pasar foi namorarme do meu mellor amigo». En xeral, como non pode ser doutra forma, as relacións sexuais son un tema fundamental en ambas series pero en *Friends* búscase unha aparencia de igualdade. Tanto os varóns como as mulleres manteñen unha sexualidade parecida, a base de establecer relacións igualitarias e libres. A serie parece buscar unha certa idea de igualdade, onde os individuos poden interaccionar con naturalidade sen que as diferenzas sexuais interfiran no modo en que se establecen estas relacións. Pola contra, as interaccións entre os personaxes de *The Big Bang Theory* está mediada dende o principio pola relación sexual. Penny, xa comentabamos, preséntase como a veciña guapa e parva. As outras dúas personaxes femininas, Bernardette e Amy, aparecen directamente como parellas dos protagonistas masculinos. Apenas hai relación entre individuos de diferente sexo que non estea mediada pola atracción física, salvo o caso de Sheldon e Penny, pero Sheldon preséntase como un personaxe infantil e asexual, e a relación con Penny é case maternal. Esa atracción sexual é a que sostén calquera outro tipo de interacción. *The Big Bang Theory* lonxe de buscar unha naturalidade e igualdade nas relación parece incidir nas diferenzas sexuais.

Outro tema tratado de maneira moi diferente en ambas series é o da homosexualidade. En *Friends* dende o primeiro capítulo aparecen con total naturalidade personaxes homosexuais. Por exemplo, Carol, a muller de Ross que o abandona para iniciar unha relación lésbica. Hai tamén unha amiga de Rachel que reconece estar namorada dela, e un ex-mozo homosexual de Phoebe. Pese a que os protagonistas principais son heterosexuais, os personaxes gays son tratados con respecto e dignidade. Carol, a ex de Ross, e a súa parella Susan convértese en secundarios habituais e crían xuntas ó fillo de Ross. De feito o humor xorde dos prexuízos que por veces teñen os protagonistas. Recordemos un capítulo no que Ross insiste en darlle ó seu fillo un *Mademan*, para xogar, por vez da moneca *Barbie*, como se temera que por ser educado por dúas lesbianas a «masculinidade» do neno estivera en «risco». É o propio Ross o que queda en ridículo polo seu prexuízo.

Polo contrario en *The Big Bang Theory* non aparecen personaxes claramente homosexuais. Os sete protagonistas son heterosexuais, pero a serie xoga coa posibilidade de que algún deles teña desexos homosexuais reprimidos. Raj e Wolowitz teñen unha relación moi dependente e por veces parecen unha parella. Por

outro lado, o atractivo sexual de Penny parece afectar, ademais dos varóns, á propia Amy, que manifesta claramente o seu desexo por ela. Mais o certo é que aparte dalgún malentendido e broma, a homosexualidade dos protagonistas, de existir, estaría totalmente reprimida.

O mito do amor romántico é tamén un tópico das *sitcoms* (e das series en xeral). Aquí podemos afirmar que está presente en ambas series. Se ben en *Friends*, parece máis obvio, dado o carácter máis inxenuo e inocente dos personaxes, a verdade é que en *The Big Bang Theory* ten incluso máis presenza. Tódolos protagonistas buscan o amor da súa vida, a media laranxa; ansían casar e formar unha familia. E sobre todo, o amor maniféstase como esa forza capaz de transformar uns personaxes que nos primeiros capítulos son patéticos, desagradables e torpes, en individuos emocionalmente máis maduros. Este é sen dúbida o tópico do amor romántico por excelencia.

Por último, non podemos deixar de mencionar un tema que aparece de maneira moi diferente nas dúas series. Trátase da maternidade. En *Friends* represéntanse unhas formas de maternidade moi alternativas. Carol e Susan crían en familia a Ben o fillo de Carol e Ross. Este actúa como un pai separado que comparte o coidado dos fillos coas dúas mulleres, as coidadoras principais. Rachel ten un fillo de solteira. Se ben Ross, o pai, acede a compartir os coidados, ambos deixan claro dende o principio que poden atender á nena sen necesidade de formar una parella estable. O caso de Pheobe é se cadra máis alternativo pois asume a xestión dos trillizos do irmán. E, por último, Mónica e Chandler cando descubren que non poden ter fillos propios acoden á adopción. Parece como se *Friends* pretendese poñer de manifesto una idea progresista con respecto ó concepto da familia e da maternidade tradicionais. Polo contrario en *The Big Bang Theory* a maternidade só aparece no matrimonio de Wolowitz e Bernardette que constitúen unha familia totalmente conservadora e tradicional. A única que parece ter certas reservas coa maternidade é Penny que, porén, aparece embarazada no último episodio, culminando así a transformación que tanto ela como os restos dos personaxes experimentan ó longo de toda a serie.

5. Conclusións

As *sitcom* e as comedias televisivas en xeral son un mecanismo de transmisión de imaxinarios e estereotipos de xénero. Pero por outra banda o maior ou menor éxito dunha *sitcom* pode significar a súa capacidade para recoller o sentir da sociedade na que foi concibida. Na década de 1990 cando *Friends* se estrea e consegue o seu

éxito, a sociedade parecía estar máis disposta a amosar relacións de igualdade entre homes e mulleres. A favorable acollida dos espectadores parece indicar que o momento era propicio para este tipo de reivindicacións. Sandra Laugier sinala que a última década dos século xx é un momento especialmente doce para a representación de mulleres nas series. Son os anos de *Dr. Quinn, Medicine Woman* (CBS 1993-1998), *The Golden Girls* (1985-1992), *Ally McBeal* (1997-2002), e en especial *Buffy the Vampire Slayer* (20th Century Fox Television 1997-2004) de quen a autora di que impón na pantalla a presenza dunha adolescente capaz de pulverizar vampiros e estereotipos coa mesma facilidade «Buffy impose à l'écran une fille ordinaire qui pulvérise aussi bien les vampires... que les stéréotypes» (Laugier 2020). A autora segue defendendo que este tipo de mulleres fortes aparecen en moitas series dos últimos 20 anos: *Desperate Housewives* (ABC 2004-2012), *Mad Men* (Weiner Bros 2007-2015) ou *The Handmaid's Tale* (MGM Television 2017-2025) pero apenas menciona comedias nin *sitcom*, xéneros máis superficiais e para tódolos públicos.

Quizais a clave para entender o éxito dunha *sitcom* como *The Big Bang Theory* que mostra estereotipos tan manidos e trasnoitados e que vinte anos antes parecerían anacrónicos, pode explicarse cun cansazo por parte do espectador medio de series reivindicativas e politicamente correctas. Relacionámolo cun gusto polo casoso, basto e incluso groseiro que parece estar presente nalgunhas producións dos últimos 20 anos e que sorprendentemente obteñen moito éxito. Este é o caso dunha serie española, *La que se avecina* (Contubernio Films 2013-...), que vai pola tempada 16 e sigue tendo moi boa acollida.

En definitiva, seguramente habería que facer un estudo máis en profundidade para poder concluír se realmente empeorou ou non a representación das mulleres con respecto á década de 1990. O que si parece certo é que a sociedade actual é máis conservadora e polo tanto máis permisiva con este tipo de representacións patriarcais. En todo caso, a comparación que facemos neste traballo, pese a ser un estudo moi puntual, parece apuntar nesa dirección.

Bibliografía

- BONATUT IRIARTE, Joseba e GRANDÍO PEREZ, María del Mar, 2009. Los nuevos horizontes de la comedia televisiva del siglo XXI. *Revista latina de comunicación*, nº 64. ISSN 1138-5802. En liña: <https://doi.org/10.4185/10.4185/RLCS-64-2009-859-753-765>. [Consultado o 30 de agosto de 2025].
- FLORI BRITO, Sofía Candela, 2023. Como se representa la maternidad en una serie televisiva: el caso Friends. *Documentos de investigación*, nº 7. Universidad de San Isidro. ISSN 2796-809X. En liña: <https://repositorio.usi.edu.ar/server/api/core/>

- [bitstreams/9d6adf7b-2e69-410d-97e8-7efa84c6aef7/content](https://www.redalyc.org/pdf/9d6adf7b-2e69-410d-97e8-7efa84c6aef7/content). [Consultado o 30 de agosto de 2025].
- GALINDO CASTELBLANCO, Doris Adriana e VALVERDE RENDÓN Mayra Alejandra, 2016. La sitcom: nueva forma de comicidad, consumo, divertimento e Identidad en la postmodernidad. *Cuadernos de lingüística hispánica*, nº 27, pp. 157-175. ISSN 0121- 053X. En liña:<https://www.redalyc.org/pdf/3222/322243845008.pdf>. [Consultado o 30 de agosto de 2025].
- GARCÍA BEAUBOUX, Virginia. 2014. Influencia de la televisión en la creación de estereotipos de género y en la percepción del liderazgo femenino. La importancia de la práctica del encuadre para el cambio social. En *Ciencia política*, nº 18, pp. 48-76. ISSN E1909-230X. En liña: <https://doi.org/10.15446/cp>. [Consultado o 30 de agosto de 2025].
- GRANDÍO PEREZ, María del Mar e DIEGO GONZÁLEZ, Patricia, 2009. La influencia de la sitcom americana en la producción de comedias televisivas en España. El caso de Friends y 7 vidas. En *Ámbitos*, nº 18, pp. 83-97. ISSN 1339-1979. En liña: <https://doi.org/10.24197/HER.24.2022.353-378>. [Consultado o 30 de agosto de 2025].
- GUERRERO GONZÁLEZ, Ilse Josefina e GONZÁLEZ LEAL, Iris Janet, 2010. Análisis de contenido de los estereotipos de género presentes en The big bang theory. En *Razon y palabra*, nº 72. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199514906047> [Consultado o 30 de agosto de 2025].
- KOHN BERUETE, Celia, 2019. La representación de las identidades de género en la serie Friends. Disponible en: <https://academica-e.unavarra.es/entities/publication/32e3e877-530b-4665-a688-49c3c3822b78> [Consultado o 30 de agosto de 2025].
- LACALLE, Charo, 2012. Género y edad en la recepción de la ficción televisiva. En *Comunicar, revista científica de educucomunicación*. nº 39, pp. 111-118. ISSN 1134-3478. En liña: <https://doi.org/10.3916/C39-2012-03-01>. [Consultado o 30 de agosto de 2025].
- LAUGIER, Sandra, 2020. Les séries TV, déplacement des rapports de genre. En *Multitudes, revue politique artistique philosophique*, nº 79. ISSN 0292-0107. En liña:<https://doi.org/10.3917/mult.079.0251>. [Consultado o 30 de agosto de 2025].
- MARTIN SANCHEZ, Darío, 2020. La comedia de situación y su análisis textual: evolución de los elementos constructivos del formato. En *Ámbitos, revista internacional de comunicación*, nº 47, pp. 238-266. ISSN 1139-1979. En liña: <https://doi.org/10.12795/Ambitos.2020.i47.12>. [Consultado o 30 de agosto de 2025].
- VALBUENA DE LA FUENTE, Felicísimo, 2012. Humor verbal y humor de situación. En *Cuadernos de información y comunicación*, nº 7, pp. 381-406. ISSN 381-406. En liña:<https://www.redalyc.org/pdf/935/93500721.pdf>. [Consultado o 30 de agosto de 2025].

Humor feminista na animación infantil: o caso de *Shrek*

ANA MARINO FERNÁNDEZ

Universidade de Santiago de Compostela

1. Introducción

O interese por esta temática xorde da contemplación do amplo abano de películas de animación destinadas a público infantil que existe na actualidade. Se nos enfocamos en aquelas que acadan un maior éxito comercial, é dicir, as que son máis visionadas e chegan á maioría da audiencia infantil no noso contexto, podemos atopar diversas producións audiovisuais que posúen unha clara perspectiva feminista. Sabendo isto, ao realizar un varrido polo catálogo de producións das últimas décadas, tratando de identificar que filmes fan un uso claro do humor cun fin feminista, destaca sobre calquera outra obra *Shrek* (Adamson e Jenson 2001). Moitas outras inclúen esta perspectiva feminista, mais esa función non recae dun xeito tan directo no humor.

Así, xorde un interese por entender a relación entre ambos aspectos: o humor e o feminismo, ambos no contexto desta película. Dito isto, fórmulase o seguinte obxectivo de investigación: identificar e analizar o compoñente feminista no humor presente na película de animación *Shrek*. Á súa vez, isto contribúe a deconstruír o arquetipo da princesa e os estereotipos de xénero aos que vai ligado, xa que esta película pretende reinterpretar os personaxes clásicos e arquetípicos propios da literatura popular. Por unha banda, desidealízanse aqueles personaxes que se supoñen bos, asociados a calidades físicas e morais «positivas». Por outra banda, dótase de humanidade a aqueles personaxes tradicionalmente «malvados».

O cine é unha arte que sempre tivo o poder de reflectir o seu contexto sociocultural. Así, serviu para plasmar distintos movementos sociais ao longo da súa historia. Nas últimas décadas, o feminismo tamén influíu nesta arte de diversos xeitos. Nas producións destinadas á infancia produciuse un aumento moi notable

de protagonistas femininas, así como a modificación das súas características. Roca Vera e Ruiz Rallo conclúen que: «en los últimos treinta años han surgido grandes referentes femeninos animados en la industria comercial de las grandes producciones». Tamén indican que «esta tendencia inclusiva se ha acusado en los últimos 10 años, sugiriendo una posible estabilidad en este despertar feminista en la industria de la animación» (2022: 73).

A modo de exemplo, películas recentes como *Brave* [Brave (Indomable)] (Andrews e Chapman 2012), *Moana* [*Vaiana*] (Musker e Clements 2016) ou *Raya and the Last Dragon* [Raya y el último dragón] (Hall e López Estrada 2021) están protagonizadas por personaxes femininas activas, caracterizadas pola decisión, a afouteza e a intelixencia.

Se nos paramos a analizar como se inclúe esta perspectiva feminista neste tipo de producións, podemos apreciar varios medios ou estratexias, como poden ser a contraposición das protagonistas con personaxes masculinos que se opoñen á súa liberdade de acción ou a ruptura con modelos de valores tradicionais que relegan á muller a personaxes secundarios.

Estas estratexias narrativas son relevantes e necesarias, mais existen outras que, nalgúns casos, poden parecer imperceptibles por ser máis sutís, pero que contribúen enormemente a esa perspectiva feminista. O humor, igual que pode ser un medio usado polos grupos dominantes para manter e reproducir a posición que ocupan no ámbito social, pode tamén ser unha estratexia para a resistencia feminista ante un marco opresivo concreto como é o patriarcado (Álvarez Muguruza 2019). O humor como recurso para o cambio social ten un enorme potencial, posto que apela ao pracer e ás emocións humanas, contribuíndo a establecer unha vinculación positiva entre o emisor, xa sexa unha persoa ou unha produción artística ou cultural, e a persoa receptora.

Enfocándonos no filme a analizar, *Shrek* é unha película de animación estreada no ano 2001. Trátase dunha reescritura fílmica do álbum ilustrado *Shrek!*, publicado por William Steig en 1990. Deu inicio a unha saga conformada por varias películas e curtametraxes: *Shrek in the Swamp Karaoke Dance Party* [Shrek en el baile con karaoke en la ciénaga] (Adamson e Jenson 2001), *Shrek 2* (Adamson, Asbury e Vernon 2004), *Shrek: Far Far Away Idol* [Shrek: Ídolo de muy muy lejano] (Smith 2004), *Shrek Third* [Shrek Tercero] (Miller e Hui 2007), *Shrek the Halls* [Shreketefeliz Navidad] (Trousdale 2007), *Shrek Forever After* [Shrek: Felices para siempre] (Mitchell, 2010), *Scared Shrekless* [Shrekky Movie] (Trousdale e Hui 2010) e *Shrek: Donkey's Christmas Shrektacular* [Las Shrektaculares Navidades de Asno] (Dohrn e Hui 2010).

Shrek é unha produción estadounidense de 92 minutos de duración que foi realizada mediante animación 3D. Foi dirixida por Andrew Adamson e Vicky Jenson e producida por DreamWorks Animation. O guión foi elaborado por Ted Elliot e Terry Rossio coa colaboración de Joe Stillman e Roger S. H. Schulman. (Gámez Fuentes 2007: 5).

Preséntase a seguinte sinopse do filme. Nun mundo onde conviven os humanos e as criaturas máxicas dos contos, o ogro Shrek vive tranquilamente e en soidade no seu pantano. Certo día atopa o seu fogar cheo doutras criaturas máxicas que foxen de Lord Farquod. Este é o gobernante do reino de DuLoc e pretende acabar con este tipo de seres, desterrándoos lonxe. Entón, Shrek, indignado por non poder desfrutar da súa soidade, vai en busca do Lord para exixir recuperar o seu fogar. Non obstante, non o fai só, senón na compañía de Asno, un animal coa capacidade de falar que pretende ser o seu amigo.

Cando chegan a onde o Lord, este proponse librar de criaturas o pantano se son quen de atopar á Princesa Fiona, con quen Farquod pretende casar para chegar a ser rei. Tras aceptar, emprenden a viaxe cara ao castelo, o cal está custodiado por unha dragoa. Alí se atopa a princesa, quen garda un segredo inesperado, xa que polas noites se transforma nunha ogro debido a un feitizo. Shrek, Fiona e Asno viven diversas situacións durante a súa viaxe de regreso a DuLoc, onde finalmente o segredo da princesa acaba sendo revelado.

A película, catalogada polo Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales de España (ICAA s.d.) como apta para todos os públicos, tivo unha gran acollida por parte da audiencia, obtendo un gran éxito nas salas de cine. Así, a nivel mundial chegou a recadar máis de 480 millóns de dólares (Box Office Mojo s.d.).

Como xa se comentou, esta película reinterpreta moitos dos personaxes clásicos e arquetípicos propios da literatura popular. Por unha banda, apréciase como se desidealizan os personaxes que se supoñen bos, asociados a calidades físicas e morais «positivas». Estas calidades interprétanse como positivas nun contexto estruturado en base a canons e estereotipos sociais clásicos. Así, seguindo estas asociacións, esperaríase que Lord Farquod fose un príncipe alto e guapo, mais tamén bondadoso e valente. Da princesa agardaríase que fose fermosa e que asumise un rol pasivo, mais en ningún dos casos é así.

A princesa Fiona reflicte esa evolución no arquetipo de princesa presente no cine de animación infantil. Este é un proceso longo e complexo que como se explica en Aguado Peláez e Martínez García (2015), comeza a ver a luz neste último século, rompendo coa imaxe máis clásica de princesa que ofrecían as grandes produtoras americanas, como era Disney.

Por outra banda, aqueles personaxes considerados tradicionalmente malvados son dotados de humanidade. Shrek, sendo un ogro, presenta trazos típicos do seu personaxe arquetípico, pois é arisco e antisocial, mais tamén amosa actitudes positivas, pois ten a capacidade de demostrar afecto, empatizar con outras personaxes, establecer amizades, etc.

Este contexto de subversión ante os roles clásicos dos contos ofrece un espazo para o feminismo. A princesa é un dos personaxes literarios femininos máis estereotipados. Segundo Ferreira Boo (2017), o arquetipo da princesa:

posee unas características físicas y psicológicas genéricas: juventud, belleza, pureza, amabilidad, generosidad, falta de poderes especiales, mágicos o sobrenaturales y realiza su peripecia en solitario con ayuda de un auxiliar mágico. Tiene actuaciones respetuosas, humildes y caritativas con los adultos, con los débiles y con los animales, aunque muestra actitud férrea, habilidad e ingenio. Usa de manera adecuada el objeto mágico y con-sigue la recompensa en forma de matrimonio, fortuna o poder. (Ferreira Boo 2017: 50)

Nun contexto patriarcal, este arquetipo serviu para enaltecer, reforzar e transmitir un modelo de feminidade machista, o cal servía como referente a nenas e mulleres á hora de comportarse, de sentir e, en xeral, á hora de ser, privándoas do seu poder de decisión e da súa liberdade de acción. Este modelo atopábase en inferioridade fronte ao modelo de masculinidade e asumía un papel pasivo e submisivo, de obediencia e coidado.

Fiona supuxo unha ruptura neste modelo, tanto no seu aspecto físico, como na súa personalidade. En canto á personalidade, é unha personaxe decidida, independente, afouta e intelixente. Respecto ao físico, racha coa idea da beleza como máxima aspiración feminina e como requisito para ser amada. A beleza deixa de ser unha prioridade e deixa tamén de ser unha beleza normativa, para converterse nun concepto máis amplo que non debe responder a un modelo único.

2. Metodoloxía

A metodoloxía utilizada é cualitativa e de carácter descritivo. O obxecto de análise son escenas pertencentes ao filme *Shrek* na súa versión dobrada ao español de España, polo que se fará unha análise de contido audiovisual, prestando atención tanto aos diálogos como as imaxes e a relación entre ambos elementos. A investigación divídese en varias fases. Nun primeiro momento, establécense os criterios de selección da mostra, despois confórmase dita mostra obxecto de estudo.

Seguidamente explícase brevemente o modelo de análise, para despois aplicalo. Por último, expóñense os resultados extraídos.

Dado que o obxecto de estudo son escenas, vólvese necesario delimitar este concepto, para establecer unha idea común. Tomando as palabras de Ambròs e Breu (2007):

Una escena es el conjunto de planos, relacionados entre sí, donde se desarrolla una misma acción en un tiempo y en un lugar determinado. Un conjunto de escenas que forman una unidad dramática se conoce con el nombre de secuencia, que viene a ser como una especie de capítulo dentro de la película. (Ambròs e Breu 2007: 80)

Os criterios para a selección da mostra veñen determinados por dous aspectos. En primeiro lugar, a perspectiva de xénero que determina esta investigación. En segundo lugar, a conceptualización da película *Shrek* como unha obra cómica impregnada de humor.

Así, fórmulanse os seguintes criterios:

- Protagonista da escena. Todas as escenas están protagonizadas pola princesa Fiona, pois é aquela personaxe que supón unha ruptura máis drástica coa personaxe arquetípica que representa.
- Estereotipos femininos. As accións, as condutas e/ou os diálogos da personaxe contribúen a desmontar estereotipos asociados ás personaxes femininas arquetípicas.
- O humor. Apréciase o humor e a comicidade de xeito evidente e a través de diversas estratexias.

Tras aplicar os criterios anteriores, establécese a seguinte mostra obxecto de estudo, onde se inclúen tres escenas.

A mostra final é a seguinte:

- Escena nº 1: Canto do paxaro. Minuto: 49'10".
- Escena nº 2: Aparición de Pierre Hood e pelexa con Fiona. Minuto: 51'20".
- Escena nº 3: Fiona soluciona o problema dos mosquitos. Minuto: 56'.

Para maior comprensión das escenas, realízase unha descrición do acontecido e, nos casos nos que existen e resultan relevantes, ofrécense os diálogos dos personaxes. Despois identifícanse e analízanse valores, actitudes e comportamentos que contribúen a desmontar o arquetipo da princesa e a ofrecer unha nova imaxe do xénero feminino. Por último, identifícase o humor presente na escena e realízanse unhas breves apreciacións sobre o mesmo.

3. Análise

A análise realizouse seguindo unhas táboas modelo nas que se inclúen todas as categorías especificadas anteriormente. A continuación, preséntase de xeito sintetizado a información das escenas contida nesas táboas, así como a análise das mesmas.

Escena nº 1: Canto do paxaro

— Minutos: 49'10'' - 50'

A escena acontece no bosque, preto da cova onde os protagonistas pasan a noite. Ten lugar durante a mañá e como personaxes aparecen a princesa Fiona e un paxaro. Fiona comeza a cantar de xeito harmonioso e un paxaro a acompaña co seu piar. Entón, segundo ela vai intensificando as notas, o paxaro vai inchándose para seguir as súas notas ata que, ao cantar notas tan agudas, estoupa. Respecto aos diálogos, non hai linguaxe verbal, aínda que si parece establecerse un «diálogo» entre o canto da princesa e o piar do paxaro.

Desde unha perspectiva feminista, prodúcese unha esaxeración das virtudes clásicas das princesas. O paxaro estoupa debido ao canto esaxeradamente perfecto e virtuoso de Fiona. Con isto, criticase esa asociación irracional entre o xénero feminino e algunhas accións nas que deben destacar para demostrar a súa feminidade, a súa valía como muller ou para merecer a atención do xénero masculino. Ademais, estas accións, como poden ser o canto neste caso e outras tales como a pintura ou a costura, levan asociadas actitudes como a calma, a dozura, o detalle ou a delicadeza. Trátase de asociacións igualmente irrealis e limitadoras. En canto ao humor, apréciase que se realiza unha hipérbole das virtudes clásicas da princesa, chegando á ridiculización das mesmas.

Escena nº 2: Aparición de Pierre Hood e pelexa con Fiona

— Minutos: 51'20'' - 53'25''

A escena ten lugar no bosque, cando os protagonistas da longametraxe se atopan camiño a DuLoc. É de día, mais a hora é indeterminada. Interven en seguintes personaxes: Fiona, Asno, Shrek, Pierre Hood, os seus compañeiros e arqueros (os homes alegres) e un freire. A escena seleccionada comeza cando Pierre Hood aparece colgado dunha liana e sube á princesa enriba dunha árbore, convencido de que a está rescatando de Shrek. Ela pide explicacións e el chama polos seus seguidores para así aclararlle quen é interpretando con eles un número musical. Entón, cando tratan de disparar unha frecha a Shrek, ela deféndese a si mesma e tamén aos seus dous acompañantes de Pierre, dos seus compañeiros e do freire. Para isto, fai uso de artes marciais e técnicas de combate. Tras vencer de xeito aplastante nunha pelexa física contra todos, Shrek manifesta a súa sorpresa.

Expóñense os diálogos presentes na escena por ser relevantes para a análise:

No bosque:

- Pierre Hood: *La liberté* (cun marcado acento francés).
- Shrek: Princesa (berrando).
- Fiona: ¿Pero qué? ¿Qué está haciendo? (claramente molesta)
- Pierre Hood: Tranquila *ma chérie*, pues yo soy tu salvador y te he rescatado de las manazas de esa bestia (referíndose a Shrek).
- Shrek: ¡Eh! Esa es mi princesa. Tú búscate a otra.
- Pierre Hood: ¡Oh! Por favor, monstruo. ¿Acaso no ves que estoy aquí un poquito ocupado?
- Fiona: ¡Oiga, amigo! No sé quién se ha creído que es.
- Pierre hood: *¡Mon dieu!* ¡Qué rudo! *¡Oh la la!* Por favor, deja que me presente. Hombres alegres (chamando polos seus compañeiros).

Número musical de Pierre Hood e os homes alegres:

- Pierre Hood: Doy a los pobres, robo a los ricos.
- Home alegre: Se queda un porcentanje.
- Pierre Hood: Tan solo el pico. Rescato damiselas. ¡Qué virtud!
- Homes alegres a coro: ¡Es genial! Es Pierre Hood.
- Pierre Hood: A bailar (iniciando un baile). Me encanta pelear y a las mozas conocer.
- Homes alegres a coro: Lo que dicen de verdad es que lo suyo es jo...
- Pierre Hood: ...vial.
- Homes alegres a coro: ¡Oh!
- Pierre Hood: Cuando el ogro del lugar toca bella sin cesar, ¡qué mal!
- Home alegre: ¡Qué mal!
- Home alegre: ¡Qué mal!
- Pierre Hood e homes alegres: ¡Qué mal!
- Pierre Hood: Que un bestia ligue así a mí me pone fatal.
- Homes alegres a coro: Fatal. El tío está fatal.
- Pierre Hood: Con mi daga fiel te voy a atravesar. ¡Atención! Observad. Que voy a empezar.

Fiona golpea a Pierre Hood.

- Fiona: Oh! Que plasta de tío.
- Home alegre: Oh! Serás...

Prodúcese a pelexa. Tras finalizar a mesma:

— Fiona: ¿Nos vamos? (referíndose a Asno e a Shrek).

— Shrek: Jo con la princesa.

Analizando a escena desde unha perspectiva feminista, podemos apreciar nos actos e palabras de Pierre Hood e de Shrek un obvio ton posesivo, o cal obxectiviza a Fiona e a relega a unha mera pertenza supeditada a quen a posúe. En contraposición a estes personaxes, a princesa Fiona asume un rol inesperado, sendo unha personaxe independente, capaz e decidida.

Fiona tamén posúe calidades tales como a afouteza e a forza. Co seu papel activo demostra que a intervención do resto de personaxes non é requirida e contradí a esencia do arquetipo máis clásico de princesa. Entón, non só non cumpre con esta imaxe da princesa delicada, senón que asume características propias de arquetipos masculinos. De feito, faíno en maior grao que os propios personaxes masculinos que aparecen na escena.

A actitude de sorpresa de Shrek ao final da escena corrobora o inesperadas que resultan este tipo de actitudes e características para o xénero masculino cando se presentan no xénero feminino. Esta sensación de sorpresa dáse no protagonista, mais tamén se podería producir na audiencia masculina que visionase a longame-traxe.

A presenza do humor nesta escena resulta evidente. En primeiro lugar, podemos apreciar un humor máis sinxelo, aínda que igualmente divertido, como é o humor físico. Podémolo atopar na pelexa que, lonxe de resultar violenta, permite á audiencia rirse dos golpes. En segundo lugar, o personaxe de Pierre Hood, quen neste caso acaba perdendo, é de por si un personaxe cómico, caracterizado por un acento francés moi marcado e cun número musical con movementos esaxerados, chegando a ser ridículo.

Por último, as accións inesperadas ou incongruentes son outra estratexia propia do humor. Neste caso, relaciónase á princesa coas pelexas, coas artes marciais e similares, elementos que non se acostuman a ver de xeito combinado e que, polo tanto, resultan inesperados para o público.

Escena nº 3: Fiona soluciona o problema dos mosquitos

— Min.: 56' - 56'22''

O contexto espacial e temporal no que se enmarca a escena é nun campo de herba no camiño de regreso a DuLoc de día, mais nunha hora indeterminada. Aparecen na escena Shrek, Fiona e Asno, mais unicamente interveñen activamente os dous primeiros. Na escena, Shrek atópase rodeado de mosquitos que lle resultan molestos. Fiona decide axudarlle e busca unha tea de araña. De xeito enxeñoso,

utilízaa para cazar os mosquitos e os converte nun aperitivo para Shrek, similar a un algodón de azucre. Neste caso, non hai ningún tipo de diálogo.

Desde un prisma feminista, a escena pode ser de especial interese, xa que Fiona é capaz de resolver o problema dos mosquitos e, á vez, agasallar a Shrek. É dicir, nesta escena, preséntase á princesa como unha personaxe intelixente, hábil e con iniciativa, características que non se atribuían á maioría das princesas das producións cinematográficas anteriores ao ano de estrea deste filme.

Novamente, Fiona leva a cabo accións inesperadas e imprevisibles, posto que non é o habitual que unha princesa, no seu arquetipo clásico, amose iniciativa. Outro aspecto de gran comicidade é a súa habilidade para transformar unha tea de araña e uns mosquitos nun doce aperitivo, posto que se trata doutra asociación inopinada.

4. Resultados

A análise cualitativa destas escenas permítenos identificar as principais estratexias e recursos humorísticos utilizados nas escenas protagonizadas pola princesa. Destacan os seguintes:

- A hipérbole ou esaxeración de aspectos relacionados coa princesa, como poden ser as súas características e habilidades. É especialmente perceptible na escena nº1.
- A ridiculización do arquetipo clásico de princesa, así como dos estereotipos asociados a el. Pódese apreciar con claridade na escena nº 1.
- As accións inesperadas. Resulta un recurso moi visible nas escenas nº 2 e nº 3.

Á súa vez, esta investigación permítenos identificar as principais apreciacións feministas transmitidas e identificadas na película *Shrek*.

En primeiro lugar, as mulleres, representadas no cine polas personaxes femininas, desenvolven un rol activo, insumiso e independente. Non son relegadas a un segundo plano, nin presentadas como meras acompañantes dun personaxe masculino. En segundo lugar, dentro e fóra da pantalla, as mulleres posúen identidade e, polo tanto, narrativas propias. Así, non se ven supeditadas aos desexos ou obxectivos do protagonista masculino.

En terceiro e último lugar, as mulleres poden presentar todo tipo de actitudes e aptitudes, pois estas non son exclusivas de ningún xénero. Así, as mulleres tamén se poden caracterizar pola forza, a afouteza e a intelixencia, sen limitarse unicamente a calidades como a dozura, a beleza ou a debilidade, as cales lles foron orixinalmente atribuídas polos homes en función do seu ideal de muller.

5. Discusión e conclusións

Cabe destacar que esta longametraxe supuxo un antes e un despois no cine de animación infantil, xa que supuxo unha ruptura cos arquetipos clásicos vistos ata o momento nas producións máis comerciais, con aqueles de xénero feminino, mais tamén cos de xénero masculino. De aí que todos os personaxes do filme resulten dignos de estudo. Desde a perspectiva feminista, ademais da princesa, personaxe protagonista sobre a que puxemos o foco nesta investigación, resultan especialmente interesantes outras personaxes femininas como son a dragoa ou a fada madiña, pois tamén contribúen a esta subversión fronte ao clásico e patriarcal.

Se continuásemos a liña de investigación sobre Fiona, son moitas as escenas que poderíamos analizar ao longo da longametraxe. Como se pode apreciar no apartado de análise, todas as escenas seleccionadas se atopan nun intervalo temporal menor a 10 minutos, mais o humor como medio feminista impregna a obra na súa totalidade.

Dito isto, podemos extraer dúas conclusións. Por unha banda, o conxunto das escenas analizadas constrúen a Fiona como unha personaxe forte, valente, independente e intelixente, o que deconstrúe por completo o arquetipo de princesa propio das narrativas tradicionais. Así, afastámonos desas características negativas e limitadoras asociadas ao xénero feminino. *Shrek* ofrece de xeito cómico e desinhibido un modelo de princesa diferente e un referente feminino inspirador para o público, especialmente para a infancia. Á súa vez, isto contribúe á creación dun novo imaxinario social arredor dos arquetipos femininos.

Por outra banda, enfocándonos no humor na película *Shrek*, podemos ver como o humor é un elemento multimodal, pois se pode atopar nos sons, nos diálogos, na personalidade dos personaxes, nos acontecementos... e, habitualmente, na confluencia de varios destes trazos. Respecto ás escenas que presentan unha clara compoñente feminista, estas permiten apreciar o potencial transformador a nivel social do humor, pois exemplifican como este pode ser un medio idóneo para a deconstrución de estereotipos de xénero asociados a personaxes arquetípicas clásicas, contribuíndo de xeito activo a introducir á perspectiva feminista en contextos artísticos e culturais, neste caso, o cine.

Bibliografía

- ADAMSON, Andrew. e JENSON, Vicky (Directores) (2001): *Shrek* [Película]. Estados Unidos: DreamWorks Animation.
- AGUADO PELÁEZ, Delicia e MARTÍNEZ GARCÍA, Patricia (2015): «¿Se ha vuelto Disney feminista? Un nuevo modelo de princesas empoderadas», *Área abierta*, vol. 15, n.º. 2, pp. 49-61. ISSN: 1578-8393. En liña: https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n2.46544. [Consultado o 3 de setembro de 2025].
- ÁLVAREZ MUGURUZA, Iraide (2019): «Entre la violencia simbólica y la resistencia feminista: el humor como herramienta política», *Inguruak. Revista Vasca de Sociología y Ciencia Política*, n.º. 66, pp. 54-70. ISSN: 0214-7912. En liña: <https://doi.org/10.18543/inguruak-66-2019-art04>. [Consultado o 4 de setembro de 2025].
- AMBRÒS, Alba e BREU, Ramón (2007): *Cine y educación: el cine en el aula de primaria y secundaria*. Barcelona: Graó. ISBN: 9788478274963.
- BOX OFFICE MOJO (S.D.): *Shrek* (2001). https://www.boxofficemojo.com/title/tt0126029/?ref_=bo_se_r_1
- FERREIRA BOO, Carmen (2017): «El personaje en el cuento maravilloso: La subversión de arquetipos femeninos de burjas, princesas y hadas», *AILIJ. Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, n.º. 15, pp. 4156. ISSN 1578-6072.
- GÁMEZ FUENTES, María José (2007): *Guía para ver y analizar Shrek*. Nau Llibre e Ediciones Octaedro. ISBN: 9788480639033.
- INSTITUTO DE LA CINEMATOGRAFÍA Y DE LAS ARTES VISUALES. (s.d.): Catálogo de películas: *Shrek*. <https://infoicaa.mcu.es/CatalogoICAA/es-es/Peliculas/Detalle?Película=4901>
- ROCA VERA, Dácil e RUIZ RALLO, Alfonso (2022): «¿Purplewashing o feminismo? Un cambio de paradigma en la industria de la animación», *Con A de animación*, n.º. 15, pp. 62-81. ISSN: 2173-6049. En liña: <https://doi.org/10.4995/caa.2022.17893>. [Consultado o 5 de setembro de 2025].

BLOQUE III: NARRATIVAS DO HUMOR

Del meme al mito: ¿están las «potaxies» generando narrativas feministas?

CLAUDIA ARNALDO LÓPEZ

Universidad de Alcalá de Henares (UAH)

1. Introducción

Las «potaxies», subcultura surgida en las Redes Sociales Digitales, se caracterizan por el uso de memes y del humor, la parodia exagerada y un código interno que se extiende más allá de la comunidad que lo origina (Santaolalla-Rueda & Fernández-Muñoz 2024). Este grupo, autodenominado como «potaxies», invita a las mujeres y a la comunidad LGBTQ+ a reírse y disfrutar colectivamente en el espacio digital.

A diferencia de otros fenómenos digitales contemporáneos, como las «coquettes» o las «tradwives», que juegan con la idea de feminidad desde una perspectiva que, en muchos casos, coquetea con la nostalgia por los roles de género tradicionales o incluso los reivindica (Arnaldo 2025), las «potaxies» no buscan una restauración ni una idealización de la feminidad normativa. No se trata de agrandar ni de seducir a la mirada masculina, sino de celebrar una performatividad de género desbordante y estridente. Exaltan una estética femenina exagerada que no responde a cánones hegemónicos, sino que los subvierte desde dentro, haciéndose prácticamente ininteligible —en el sentido que ellas mismas ejercen— o incómoda para quienes no comparten los códigos. En este sentido, la idea de feminidad que muestran es autónoma: no se ofrece para el consumo del otro, sino que se despliega por y para las *girlies*, como un gesto de complicidad, humor y burla hacia las expectativas masculinas.

Aunque las «potaxies» no cuentan con un manifiesto formal ni se presentan como un movimiento con objetivos políticos claramente definidos, su modo de estar y crear contenido en Internet —lúdico, caótico y profundamente estético— invita a preguntarse si no están, en efecto, llevando a cabo una forma de acción política

no convencional (Vallès 2006: 328). A través de su jerga, sus memes y su universo, interpelan a los discursos dominantes y a sus difusores —a quienes señalan como enemigo bajo el nombre de «fifes»— y habilitan espacios de complicidad feminista. En su aparente desenfado parece filtrarse una práctica crítica: su uso del lenguaje no solo divierte, sino que podría estar subvirtiendo o erosionando desde dentro los códigos de una cultura online que, con frecuencia, sigue siendo hostil para toda aquella persona mínimamente disidente.

2. Reuniendo los eventos que dan forma a las «potaxies»

El origen de este fenómeno es resultado de una cadena de sucesos aparentemente inconexos. Conviene, antes de adentrarnos en materia, distinguir entre el origen del término y el origen de la comunidad, ya que, cronológicamente, fue primero la comunidad y luego la palabra que la nombra.

Todo comenzó en 2020, cuando TikTok se consolidó como una red social predominante, al menos entre las más jóvenes. Ese año, marcado por la pandemia, la plataforma vivió un auge explosivo de contenido. Entre ese material, destacaron una serie de anuncios encubiertos: vídeos de Aliexpress protagonizados por mujeres asiáticas realizando tareas domésticas a una velocidad casi imposible, gracias a *gadgets* vendidos en la plataforma. Estos vídeos se viralizaron rápidamente. Sin embargo, al descubrirse su naturaleza publicitaria, TikTok los eliminó.

La reacción no se hizo esperar. A raíz de la eliminación masiva surgió un grupo que podríamos identificar como fans de Jiafei, nombre inventado a partir de la fusión entre los nombres de dos cantantes chinas —Meng Jia y Wang FeiFei— y utilizado para identificar a la figura protagonista de aquellos vídeos. Esta comunidad inundó la plataforma con *edits* y *fancams* de influencers mujeres asiáticas, elevándolas a un estatus divino, intentando de alguna manera que los vídeos publicitarios regresasen.

Simultáneamente, se viralizó el vídeo de la comedianta puertorriqueña Cristina González sobre el aguacate y su destacado aporte nutricional en «potatsio» —una pronunciación deliberadamente incorrecta de «potasio». A partir de ese momento, esta comunidad adoptó el aguacate como símbolo y el término «potaxies» para autodenominarse, jugando con la fonética alterada del vídeo, pero adaptándola a su estética y discurso. La elección de la «x» y la «e» no fue casual: estas letras se convirtieron en claves identitarias del imaginario que estaban construyendo, dotándolo de una dimensión paródica y provocadora dejando espacio a generar formas queer.

Desde finales de 2020 hasta la actualidad, el contenido generado por las *potaxies* se ha diversificado en múltiples formatos y con distintos niveles de intensidad. En un intento por acotar su complejidad, puede afirmarse que han desarrollado un universo narrativo propio: una realidad de fantasía que integra elementos de religión politeísta —con figuras divinizadas como Nicki Minaj o Ternurita69— y relatos bélicos centrados en un enemigo común: los «fifes». Este imaginario se construye a partir de un lenguaje propio, con términos que resignifican y actualizan discursos previos. Por ejemplo, el concepto de «fife» remite a lo que algunas autoras feministas han denominado «machitrolls» (de Salvador 2018), aunque adaptado a un registro contemporáneo y con una fuerte carga irónica.

En esta ficción colectiva, los «fifes» han sido derrotados en todas las guerras, y reina una utopía «potaxie» en la que prevalece la paz de las diosas. Si bien estas narrativas están formuladas en clave lúdica, no carecen de un componente desiderativo: funcionan como una respuesta simbólica —aunque no necesariamente consciente o estructurada— a la creciente polarización machista en el ecosistema digital de los últimos años. Este universo ficcional, con su vocabulario particular y sus códigos internos, no solo enriquece el sentido de pertenencia dentro del grupo, sino que también anticipa ciertas características clave que permiten pensar a las «potaxies» como una subcultura digital.

3. Entendiendo a las «potaxies» como subcultura de Internet

¿Qué son, entonces, las «potaxies»? Las «potaxies» conforman una comunidad compleja, una subcultura nacida y desarrollada en el entorno digital de la comunidad hispanohablante, con todas las particularidades que este contexto implica. No se trata, sin embargo, de una subcultura en el sentido clásico del término, como lo definieron autores como Dick Hebdige a finales de los años setenta, cuando el compromiso con un estilo de vida concreto —expresado a través de la indumentaria, la música o la ocupación de determinados espacios físicos— era central. A pesar de esta diferencia estructural, las «potaxies» podrían mantener ciertos rasgos característicos de aquellas subculturas tradicionales, especialmente en lo que respecta a su potencial subversivo frente a la hegemonía cultural dominante, una actitud típica de las subculturas surgidas en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial (Hebdige 1979). No obstante, sus señas identitarias no son necesariamente visibles ni uniformes, ni exigen una adhesión rígida a un estilo de vida, algo que es característico de las subculturas digitales (Ayme 2025). En lugar de operar a través de códigos de vestimenta, se articulan como una comunidad fluida, propia del ecosistema digital, cuya flexibilidad permite una pertenencia más abierta

y menos delimitada. Ya no se requiere la presencia física en un parque, un bar o un club, ni una estética compartida para consolidarse como grupo. En este nuevo entorno, su herramienta principal de cohesión y expresión es el lenguaje: una jerga propia y una actitud distintiva. Este repertorio simbólico funciona como su caballo de Troya, a través del cual logran infiltrarse y difundir sus códigos a través del canal de comunicación más codiciado: las redes sociales digitales.

Esta subversión adquiere un relieve aún mayor si se considera el contexto específico en el que emergen. En el panorama digital contemporáneo, la cultura hegemónica de Internet está profundamente influida por lo que se conoce como la «manosfera» (Gotell y Dutton 2016): un conglomerado de comunidades virtuales que promueven discursos misóginos, antifeministas y esencialistas de género, muchas veces bajo la apariencia de humor o crítica social. Espacios como foros de varones resentidos, canales audiovisuales de consejos de seducción o cuentas que ridiculizan sistemáticamente el activismo feminista componen un entramado que, aunque heterogéneo, comparte la reproducción y naturalización de una masculinidad tóxica. La «manosfera» no solo impone sus códigos discursivos como norma, sino que ha conseguido establecerse como la narrativa dominante en amplios sectores de la cultura digital, especialmente entre públicos jóvenes. Es precisamente frente a esta hegemonía donde las «potaxies» despliegan su resistencia simbólica, recurriendo al humor, la parodia y el uso de sus historias y términos particulares como herramientas de intervención.

4. La lengua «potaxie» como lengua mítica en sentido barthesiano

La singularidad de las «potaxies» y la pertinencia de comprenderlas como una subcultura digital radica en que su elemento de subversión principal está en cómo transforman los códigos lingüísticos. Para hablar del idioma «potaxie» es interesante traer a colación el aparato que desarrolla Roland Barthes en *Mythologies* (1957). El semiólogo francés define el mito como una forma particular de habla: un sistema de signos que opera a dos niveles complementarios. Primero, el nivel de la lengua, entendido como el conjunto de reglas y convenciones lingüísticas compartidas que permiten la comunicación ordinaria. Segundo, el nivel del mito, donde esos signos se recodifican y resignifican para transmitir otros significados y sentidos —bien sea para reforzar la hegemonía ideológica o para subvertir la misma—, independientemente de su referencia original (Barthes 1957). Esta distinción es clave para desentrañar cómo las «potaxies» subvierten y reconfiguran discursos sexistas en Internet. En el plano de la lengua, las «potaxies» toman del castellano y del inglés sus palabras y estructuras básicas. También toman otros signos no lingüísticos,

como imágenes y audios. En el plano mítico, estilizan esas formas, opacan su historia previa y las cargan de nuevos significados inclusivos y subversivos a través de la operación de cambiar vocales y consonantes por «x» o vocales de marcador de género por «e», entre otras acciones. También llegan a crear nuevos términos para referirse a nuevos y antiguos conceptos como por ejemplo «tiline» —que se refiere a una «potaxie» en potencia— o «fife».

Tomemos el ejemplo de «cuerpe». Su término original viene de «cuerpo» cuyo género gramatical es masculino, pero no es un designador de género. En el idioma «potaxie» convierten el término «cuerpo» en «cuerpe» sustituyendo la terminación –o por –e. De esta forma vacían el signo «cuerpo» de su género gramatical para llenarlo de una perspectiva no binaria. Este proceso no es mera parodia: en los términos barthesianos es una operación mítica que transforma un signo completo en significante de un nuevo sistema simbólico.

La relevancia del aparato a dos niveles del mito barthesiano —ese juego entre el sistema de la lengua y el sistema mítico— permite explorar si las narrativas «potaxies» están ejerciendo, de manera deliberada o no, una suerte de guerrilla semiológica (Eco 1986) en contra de los «fifes», arquetipo de masculinidad tóxica que mora en la «manosfera». La lengua «potaxie» cumple muchas de las condiciones del mito: estiliza su forma, opaca la historia que hay detrás de sus palabras y convierte sus signos en naturalizaciones nuevas y, en cierto sentido, también es parásita de las lenguas objeto (castellano e inglés). Vamos a ver algunos ejemplos más:

- Castellanizar expresiones del argot drag estadounidense que se popularizaron en el show *RuPaul's Drag Race* —«devoraste», «servir coño», «ser madre»— mostrando cierta simpatía con el colectivo.
- Inventar términos como «puchaina» —/pu-tʃainə/—, que remite a la fonética de «vagina» —/və'dʒainə/— en inglés y que operan como codificaciones internas que permiten esquivar los filtros de censura para palabras malsonantes.
- Rescatar una imagen femenina irreverente, no normativa, que remite al imaginario drag y está alejada de la *male gaze* como algo empoderante (uñas extremadamente largas, pestañas postizas de mega-volumen ruso, labios con ácido hialurónico y un maquillaje exagerado).

Es interesante detenerse en este punto para considerar algunas posibles razones por las que se incorporan lexías, formas gramaticales y fonéticas del inglés al castellano en la creación de esta lengua mitológica. La lingüista estadounidense Aneta Pavlenko (2005) sostiene que, para muchas personas queer, la lengua

materna puede estar cargada de experiencias de exclusión, convirtiéndose así en un terreno emocionalmente conflictivo. En contraste, el inglés ofrece una distancia afectiva que permite explorar nuevas formas de expresión identitaria con mayor libertad. A esta motivación se suma una dimensión estética: el inglés, fuertemente vinculado a la cultura pop global a través de la industria musical y del entretenimiento —con mención especial al show *Rupaul's Drag Race*—, aporta una sonoridad reconocible que potencia el efecto performativo y lúdico del habla «potaxie».

Desde esta óptica, la lengua de las «potaxies» podría pensarse como una lengua mitológica en sentido barthesiano: no solo una parodia, sino una reconfiguración de signos heredados que mutan para contar otra historia. Una historia que, aunque desprovista de manifiesto, parece estar dotada de una carga subversiva evidente. En esta línea podría decirse que las «potaxies» están reapropiándose del espacio digital para subvertir sus lógicas patriarcales y construir redes de comunicación, cuidado y resistencia feminista —como diría Vesna (1997) sobre las ciberfeministas allá en los años 90—, resignificándolo además desde el humor. Veámoslo así: la «manosfera» existe y tiene una enorme presencia machista en Internet, mientras que las «potaxies» generan su propia narrativa lúdica, construida parasitariamente —en el mismo espacio que ellos— a partir de lenguas como el castellano y el inglés, pero resignificada hacia una utopía en la que su idea de feminidad configura un espacio seguro para todes, excepto para los «fifes».

5. ¿Están, entonces, las «potaxies» creando narrativas feministas en una suerte de guerrilla semiológica?

Así, lo que podría leerse como una narrativa lúdica sin profundidad política se torna en una forma de resistencia desorganizada pero eficaz, y si no eficaz, por lo menos efectiva. Como sugiere de Salvador (2018: 145), «las ciberfeministas no solo reaccionan, sino que renuevan los códigos desde dentro, troleando, memificando y fakeando al patriarcado con inteligencia e ironía».

Si bien considerar a las «potaxies» como ciberfeministas es obviamente problemático, su caso invita, por sus efectos, a preguntarnos si estamos ante una forma de guerrilla semiológica tal como la planteaba Eco (1986): no tanto desde un emisor claro ni a través de un canal oficial, sino desde el lugar mismo de la recepción. Y si bien no hay una guerrilla organizada, sí hay una pugna por los códigos, si entendemos la lengua mítica de las «potaxies» como la causadora de ciertos efectos subversivos en contra de la «manosfera». Este es un punto clave: el mensaje «potaxie» se construye más en la apropiación, reinterpretación y circulación que en su producción. No importa tanto que el canal de difusión sea

Tiktok o Youtube, importa cómo su contenido se desliza y asienta en los modos de expresión de las usuarias en Internet y su vida cotidiana, independientemente de si se adscriben a ser «potaxies» o no. La potencia de su lengua mítica no reside en su origen, sino en cómo es recibido, replicado y adaptado por comunidades digitales diversas. Su lógica no es lineal ni centralizada, sino viral, rizomática y afectiva. En otras palabras, los significados «potaxie» se consolidan no por el canal sino por la comunidad que los hacen resonar.

A partir de lo expuesto, puede sostenerse que las «potaxies», con su lengua mitológica, operan como una guerrilla semiológica desorganizada en la medida en que intervienen en los signos heredados del castellano y del inglés, vaciándolos de su significado hegemónico y dotándolos de nuevas cargas simbólicas que responden a una lógica queer y feminista. Esta operación, lejos de ser superficial, actúa como una subversión interna de los códigos de la masculinidad digital — especialmente del arquetipo del «fife»— mediante el uso creativo del lenguaje, el humor y los memes, que funcionan como armas simbólicas cargadas de ironía y crítica. Además, su forma de comunicación no responde a un modelo tradicional centrado en el emisor o en una intención política explícita, sino que privilegia la circulación, la apropiación colectiva y la resignificación constante de los signos, lo cual potencia su capacidad de infiltración y contagio semiótico dentro del sistema mismo que buscan desestabilizar.

Aunque la ausencia de un proyecto organizado y de demandas explícitas pudiera sugerir que se trata únicamente de entretenimiento sin trasfondo, la eficacia de las «potaxies» radica precisamente en esa desobediencia amorfa: cada meme, cada creación lingüística, actúa como una pequeña grieta en el relato dominante y, al acumularse, borran los límites entre juego y resistencia. Así, la pluralidad de voces que comparten y adoptan estos símbolos garantiza una infiltración permanente en el contenido de las redes sociales digitales, las secciones de comentarios y las conversaciones privadas, generando un espacio más inclusivo para todas aquellas personas que se alejan del prototipo «fife».

En definitiva, podríamos entender que estamos ante una guerrilla sin manifiesto, una mitología espontánea del feminismo digital que, naciendo del impulso lúdico, desarma el poder semántico de la «manosfera» y abre brechas para narrativas feministas y alternativas. Su invención lingüística —híbrida, excesiva y atractiva— ha conseguido infiltrarse en el léxico cotidiano de muchas personas afines a sus sentires, incluso sin que éstas conozcan del todo el contexto o la historia original. En ese gesto, aparentemente menor, podríamos leer una forma de subversión mitológica: una lengua que, al estilo barthesiano, toma signos heredados, los vacía de su contenido original y los llena de nuevas significaciones, lo cual permite imaginar un mundo diferente.

Bibliografía

- ARNALDO LÓPEZ, Claudia, 2025. *Fenómeno coquette: parodia subversiva o continuación de los roles binarios de género*. En: DE SALVADOR AGRA, Saleta.; LESTA GARCÍA, Laura; MARTÍNEZ SUÁREZ, Yolanda; PÉREZ PEREIRO, Marta, coords. *I Congreso Internacional Feminismos e Humor: Humor-Sofías, Santiago de Compostela, 7-8 de maio de 2024: libro de actas* [en línea]. Santiago de Compostela: USC Editora, pp. 161-170. ISBN 978-8410142442. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.15304/9788410142442> [Consultado el 7 de mayo de 2025]
- AYME ROMAN, 2025. *El FIN de los HOBBIES y las SUBCULTURAS (o por qué el algoritmo mata la comunidad)* | #aymeroman. Youtube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=V5NxgleleN8> [Consultado el 7 de mayo de 2025]
- BARTHES, Roland, 1957. *Mythologies*. París: Seuil. ISBN 978-2020005852.
- DE SALVADOR AGRA, Saleta, 2018. «Guerrillas ciberfeministas: La batalla desde los códigos.» *Revista Andaluza de Antropología*, n° 14, pp. 133-153. ISSN · 2174-6796. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.12795/RAA.2018.14.08> [Consultado el 7 de mayo de 2025]
- HEBDIGE, Dick, 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. Londres: Routledge. ISBN 978-0415039499.
- ECO, Umberto, 1986. «Para una guerrilla semiológica.» *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Editorial Lumen. ISBN 84-264-1164-9.
- GOTELL, Lise; 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, n° 2, pp. 65-80. ISSN 2202-8005. Disponible en: <https://doi.org/10.5204/ijcjsd.v5i2.310> [Consultado el 7 de mayo de 2025]
- PAVLENKO, Aneta, 2005. *Emotions and multilingualism*. Cambridge: Cambridge University Press ISBN 9780511584305. Disponible en: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511584305>. [Consultado el 7 de mayo de 2025]
- SANTAOLALLA-RUEDA, Pablo; FERNÁNDEZ-MUÑOZ, Cristóbal, 2024. «Potaxies and Fifes: The Formation of New Subcultures on TikTok.» *Societies*, vol. 14, n° 12, p. 265. ISSN 2075-4698. Disponible en: <https://doi.org/10.3390/soc14120265>. [Consultado el 5 de mayo de 2025]
- VALLÈS, Josep M, 2006. *Ciencia política: una introducción*. Barcelona: Ariel. ISBN 978-84-344-5628-0.
- VESNA, Victoria, 1997. «From Fe-mail to f-e-mail & Beyond: Cyberfeminist Networks on the Web.» *Mujeres en Red*. Disponible en: <https://www.mujeresenred.net/spip.php?article1259> [Consultado el 4 de abril de 2025].

La construcción de Interlocutora

ALBA GIMENO

Universidad Complutense de Madrid (UCM)

*«Las palabras y los pensamientos son lo importante de la vida, los actos son una consecuencia,
y tienen menos importancia de la que les damos.»
Oculto sendero. Elena Fortín.*

1. Justificación de la investigación

Jugar a la lotería, realizar una gran inversión o declararse a alguien son, quizá, los ejemplos más recurrentes de acciones que, se diría, pueden salir muy bien, o pueden salir muy mal. A esta categoría pertenece también, en numerosas ocasiones, la costumbre más o menos extendida de tomarse muy en serio no solo las cosas, sino también a una misma. Sin embargo, hay quien sabe cabalgar este riesgo con resultados brillantes, y este sería el caso de Carmen Martín Gaité quien, muy lejos de adoptar esta decisión desde la seriedad tradicional, concedió a todos sus lectores el privilegio de tomarse absolutamente en serio todo lo relativo a la narración, desde la teoría hasta los cuentos; pasando también por los niños y las mentiras, tantas veces desatendidos.

En 1983, cinco años después de la publicación de *El cuarto de atrás*, vio la luz el compendio de artículos *El cuento de nunca acabar*. En él, la escritora salmantina brindaba a sus lectores la versión ensayística, si se quiere, de las preocupaciones que articularon no solo la célebre novela recién citada, sino también el conjunto de su prolífica obra. Así, el volumen, reeditado en 2009 por la editorial Siruela, alberga diversos escritos, redactados a lo largo de los años, en los que su autora recaba aquellas cuestiones que le suscitan mayor interés bajo el subtítulo de «artículos sobre la narración, la verdad y la mentira». En cualquier caso, quizá cabría, antes de comenzar, esgrimir un matiz a este respecto, pues los interrogantes que plantea Gaité en este compendio atienden mucho antes al asunto de la verosimilitud que a las concepciones logicistas de verdad y de mentira. En consonancia

con esto, es la propia autora la que, en uno de los textos, postula que «si bien se mira, todo es narración» (Martín Gaité 2009: 121). En otras palabras, es la escritora misma quien nos invita a situarnos, precisamente, en el terreno del relato, caracterizado antes por la recién mencionada verosimilitud que por los valores de verdad tradicionales. A su vez, esta idea viene ya recogida en la *Poética* de Aristóteles, en la célebre cita según la cual se establece que «no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad», pues «el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...]; la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder» (Aristóteles 2018: 51a36-51b5).

Recogiendo, entonces, las premisas recién esbozadas, este artículo pretende elaborar una aproximación a los artículos que la escritora Carmen Laforet (1921 — 2004) envió semanalmente al suplemento de la revista *Destino* entre 1950 y 1952, recopilados todos ellos por Ana Cabello y Blanca Ripoll en 2021, en un volumen que lleva por título el que asimismo encabezara la columna de su autora original, a saber, *Puntos de vista de una mujer*. Si bien estos escritos podrían presumirse de no ficción, lo cierto es que el formato periodístico de la columna por entregas invita especialmente a un análisis del discurso desde el prisma de la verosimilitud, frente a una investigación que ahondase, por ejemplo, en si las situaciones que recogía la autora le acontecían verdaderamente a ella con asiduidad realmente semanal. Además, en lo referido al interés que puede suscitar el contenido de estos artículos, coincidiremos una vez más con Gaité cuando considera que «tan creador es el que selecciona y sabe guardar los retazos de la palabra ajena como el que utiliza elementos de la propia experiencia para inventar una narración» (Martín Gaité 2009: 137). De hecho, fue la propia Carmen Laforet quien arguyó algo muy parecido cuando, en su artículo del 17 de junio de 1950, declaró que su trabajo no consistía sino en «observar cómo [hacen cosas] las demás», pues «a los no curiosos les debería estar prohibido escribir nada» (Laforet 2021: 214).

La última observación coincide, a su vez, con el *leitmotiv* de las obras de ficción de la escritora, en que su aspecto más estudiado por la crítica es la construcción de protagonistas a las que no les ocurre *nada*. Sin menoscabo del resto de investigaciones a este respecto, nos interesará particularmente retomar aquí la de Martín Gaité quien, en su ensayo «La chica rara», recogido en el volumen *Desde la ventana*, leyó a Andrea, la protagonista de la novela ganadora del premio Nadal de 1944, como la predecesora narrativa de tal tipo de personajes femeninos, que, una vez abierto el camino, proliferarían luego en la literatura; tanto en la suya propia como en la de otras grandes exponentes, por ejemplo, Ana María Matute. Tendríamos, pues, que

lo innovador de *Nada* está en que Carmen Laforet ha delegado en Andrea para que mire y cuente lo que sucede a su alrededor, en que no la ha ideado como protagonista de novela a quien van a sucederle cosas, como sería de esperar, sino que la ha imbuido de las dotes del testigo. Durante el año que transcurre desde su llegada a Barcelona, [...] Andrea se ha sentido implicada en una serie de historias y conflictos ajenos, que unas veces ha sabido interpretar mejor que otras, de los que se ha defendido o no, de los que ha sacado más o menos consecuencias. Pero a ella no le ha pasado nada. Nada de nada (Martín Gaité 1987: 110).

No obstante, aducimos aquí que la idea de fondo que Gaité pretende expresar en este artículo no pasa, en realidad, por todo aquello que Andrea (y por ende las chicas raras escritas a su medida) no es o no logra ser; ni siquiera versa, tampoco, sobre lo que podría llegar a ser —aspecto que, quizá, la novela sí encierra. Por el contrario, propondremos a continuación una lectura tal que entienda que la propuesta de Martín Gaité trata, precisamente, sobre todas las cosas que de hecho es, posibilitando a sus sucesoras ser también.

2. Marco filosófico de la cuestión

Durante décadas se ha repetido, haciendo gala de cierta simpleza que no resta necesariamente veracidad, que el motivo por el cual los seres humanos disfrutamos de escuchar cuentos o de leer novelas es porque su condición narrativa nos garantiza de antemano la tranquilidad de saber que, al menos ahí, el bueno acabará bien. Resulta curioso, incluso, cómo resulta de mucho mayor alivio esta certeza que su complementaria, a saber, la de que el malo acabe mal; popularizándose por el contrario los arcos de redención en una pugna por dejar la existencia del Mal en suspenso, mucho antes que a sus representantes concretos. Si bien se ha aludido al posible reduccionismo presente en tal explicación, lo cierto es que éste encuentra su sustrato en interrogantes que han acompañado a los seres humanos a lo largo de toda la Historia del pensamiento. En este sentido, el paso de la ontología helenística a la epistemología moderna occidental representa un trayecto a todas luces similar al recién expuesto para la narración: la Justicia Poética clásica no era un elemento más de los relatos, sino que atravesaba y estructuraba un sistema tal en que narraciones y metafísica no podían separarse. Sin embargo, la ruptura con esta cosmovisión mediante movimientos tales como la adopción de un imaginario lineal en lugar de circular, entre otros, trajo consigo un quiebre en la posibilidad de una metafísica o de un Dios capaz de salvaguardar la célebre tríada clásica que asimilaba Verdad, Bien y Justicia. Así fue, el modo en que se llegó a la preocupación central en el Libro de Job, que no plantea sino la encrucijada entre haber de optar

por un Dios que, bien no sea bueno, bien no sea omnipotente. Y, sin embargo, podemos detectar en esto ya una semilla de lo anterior: el vértigo es el correlato de una estructura metafísica tal en que existe el Mal como posibilidad. No obstante, aún es preciso delimitar más por qué este marco puede ser el que nos habilite para adentrarnos en las cuestiones narrativas que aquí nos interesan. Continuando, pues, con esta revisión histórica, nos encontramos ya a las puertas de la Modernidad Occidental, cuyo sustrato se mantiene vivo hasta nuestros días, cuanto menos como poso.

Resumiendo, el Siglo de las Luces tanto como el formato actual nos exige, tendríamos, principalmente, la certeza de que cincelar un Sujeto al que poder achacar los principios de la época, a saber, ciudadanía o libertad, traía consigo la necesidad lógica de considerar igualmente delimitados los objetos. La necesidad de entender, pues, que las cosas del mundo no se presentaban ya como un conjunto entrelazado, demarcándose en consecuencia una distancia entre el Yo y los objetos que la razón habría de salvar. En este sentido, la pregunta filosófica central se desplazó desde el interrogante por el mundo a la cuestión de cómo validar el modo de conocimiento mediante el cual generamos información sobre tal mundo. A este respecto fue crucial la intervención kantiana y el giro copernicano que supuso, en la medida en que el propósito de la *Crítica de la razón pura* era cartografiar la Razón, al demarcar que es a través de tal órgano como ponemos las dimensiones de tiempo y espacio, esto es, a partir de donde podemos anticipar, según su sistema, toda forma posible de la experiencia. Este es el primero de los argumentos a defender aquí: en términos de Historia de las Ideas, existe una interrelación entre el metalenguaje con el que demarcamos las condiciones de aparición y concepción de la realidad y el interrogante acerca de cómo llenamos con palabras esa realidad, en aras de conocerla, de conocernos.

En materia, entonces, de poner palabras a la realidad, es menester retomar el hilo de los tiempos clásicos, en la medida en que, en el seno de su modelo, el papel que jugaba el destino en términos deterministas era tan crucial como central. Brevemente, esto se traducía en una imprescindible fe en que, de facto, había en la realidad una armonía que podía presuponerse. Una vez desechada, pues, la confianza en que las posibilidades se presenten escritas de antemano —en otras palabras, una vez constatada la caída de Dios entendido como objetividad y racionalidad del mundo—, lo que se abre es precisamente el diámetro capaz de abarcar la noción misma de «posibilidad». Este es, a su vez, el terreno paradigmático en que tuvo decimonónica cabida hablar de un genio creador original, pues, si no hay destino predeterminado, cabe anticipar nuevas formas para la experiencia. Recogiendo, entonces, lo visto sobre Kant, nos interesará especialmente esta noción de anticipación en relación directa con las posibilidades narrativas de construir no solo

personajes, sino también identidades alternativas a las ofrecidas por los sistemas de pensamiento tradicionales, por ejemplo, el sistema sexo-género, por expresarlo con la terminología de Gayle Rubin.

Pero, ¿qué podemos esperar de las narraciones? A juicio de Lionel Charles Knights, crítico literario británico del siglo xx, tendríamos que «literatura is a form of knowledge, an irreplaceable way of arriving at truths that are of the highest importance to us if we are to remain, or try to become, adequately human» (Knights 1981: 218). Sin embargo, quizá no nos interesa una afirmación tan rotunda de la narración como forma de conocimiento, sino que nos resulta más útil, en esta investigación, recuperar la pregunta acerca de sus capacidades para construir la realidad. En este aspecto, tendríamos el argumento de Terry Eagleton, según el cual «las narrativas son como asesinos a sueldo, preparados para encargarse del trabajo sucio que no se atreven a hacer los personajes». Siguiendo el propio ejemplo del autor, encontramos que, «si los personajes por sí mismos son reacios a cometer un asesinato, la narrativa se ve obligada a intervenir» (2016: 116, 117). Si bien esto podría presentarse como alejado de nuestro objeto de estudio, lo cierto es que no constituye sino la versión ensayística de aquella carta en que Fortún narra a Laforet cómo, de pequeña, lo que más le apetecía de ser mayor era aspirar a salir sola a la calle (Fortún y Laforet 2016: 43). En la misiva, la autora madrileña recuerda con horror cómo sus padres insistían en que cuanto más creciese más rodeada de gente se encontraría. Sin embargo, el aspecto que nos interesa de esta anécdota es la creativa pero sutil venganza que Fortún empleó, al crecer, contra estas premisas: cuando sus hijas expresaban deseos parecidos, ella, que apenas creía en la veracidad de lo que les narra, apostaba por relatar a sus pequeñas que de mayores saldrían solas a la calle; que, más aún, vivirían solas si tal era su deseo. En otras palabras, Fortún exploró con sus propias hijas el modo en que las narraciones en sí mismas, o por lo menos algunas de ellas, por las que nos interrogaremos a continuación, podían crear realidad, o, cuanto menos, tornarse verosímiles. Además, resulta llamativa la motivación que parece subyacer a la carta, con tintes no revolucionarios, pero sí necesariamente renovadores. En este sentido, resulta interesante cómo Fortún opta por alejarse de la cristiana piedad que parece justificar, en espacios conservadores como la España de aquella época, mentir a esos niños a quienes Carmen Martín Gaité se tomaba tan en serio.

3. La falibilidad de la interlocución

Ahora bien, concebir la narración como una interlocución tal que precisa necesariamente de un otro, de una otra, no hace que el acto de habla mismo que

constituye la narración resulte siempre afortunado, por decirlo en términos austrianos. Por el contrario, esta concepción deja abierta la posibilidad de que ocurra todo lo contrario. En este sentido, postulamos aquí que uno de los temas centrales en la producción escrita tanto de Carmen Laforet como de Carmen Martín Gaité es, precisamente, lo que de falible puede encontrarse en la interlocución. No obstante, esto no se explica tanto desde que esto despertase un interés eminentemente teórico en las autoras, sino que tal inquietud parece brotarles de la más sincera desesperación a este respecto. Ahora bien —y aunque existe un artículo de Gaité en que, precisamente, habla con horror del verano que tuvo que pasar ayudando a su hija Marta a estudiar la *Crítica de la Razón Pura*— lo cierto es que existe una relación explícita entre esta suerte de preocupaciones presentes en las autoras que nos ocupan y el marco teórico recién expuesto que nos abocaba a la vertiginosa conciencia de la distancia que nos separa siempre de un otro con el que no siempre podemos hablar.

Volviendo sobre los artículos de Carmen Laforet, ella misma contaba en sus correspondencias que su principal motivo para enviar las columnas semanales en el suplemento de *Destino* era de razón económica, si bien, por lo demás, lo que más le movilizaba para escribirlas era considerarlas un modo de poner al día a aquellos amigos a quienes hacía tiempo que no escribía. Esto se relaciona, a su vez, con una de las cosas que más repite a la también escritora Elena Fortún en la correspondencia que las unió, donde argumenta, no pocas veces, que «lleva hablando con ella toda la vida» (Fortún y Laforet 2016: 56), aludiendo a cómo el personaje de Celia atravesó su infancia. Esto nos resulta, pues, crucial para avalar nuestra hipótesis, en la medida en que, mucho más allá de la presencia o de la compañía en términos físicos, temporales o espaciales, lo que conectaba a Laforet con un otro —con una otra— era la narración misma. Ahora bien, esta ventana hacia la interlocución, ¿es una propiedad de ciertas narraciones? De hecho, ¿es el término «propiedad» el más óptimo para el estatuto del que estamos hablando?

Continuando, por otra parte, con lo que Laforet defendía como el verdadero oficio de la escritora, a saber, este «observar a las demás», pareciera hallarse en ello este poso de anhelo de un otro, de una otra, que hemos sacado a relucir anteriormente. De hecho, podría incluso defenderse que hay un deje almodovariano en este modo de buscar la comunicación con otro ser humano. Se diría, casi, que vemos a Marisa Paredes, sumida en su rol protagonista de *La flor de mi secreto* (Almodóvar 1995), paseando por las calles de Madrid bajo la lluvia, tan inmersa en su soledad que, cuando ha de suplicar a un desconocido que le ayude a quitarse un zapato demasiado apretado, no sabemos, como es costumbre con este director, si estamos viendo una escena más cómica que dramática o viceversa. Más aún, la

propia Carmen Laforet tiene un artículo de *Destino* inusitadamente parecido a esta escena cinematográfica, en que nos narra, precisamente, cómo las tormentas le han dado miedo toda la vida, tanto, que solo logró calmarse una vez con respecto a una, porque la casualidad la llevó a esperar el amaine con un atento desconocido. Con respecto a este encuentro, llegaría a escribir:

La simpatía humana es algo muy dulce, grave, consolador. Yo no tengo ya miedo a las chispas eléctricas del cielo, y el ruido del agua cayendo y el olor a tierra que desde un parque cercano viene arrastrándose por el asfalto me llenan de dicha. Oímos la campanilla de un viático. [...] Entonces el viejo se asusta, porque contra lo que yo creía, tiene miedo a la muerte, y el viático le hace pensar en ella. Ahora le tranquilizo yo. [...] Tenemos tanta confianza después de estos momentos que hemos pasado juntos (Laforet 2021: 314).

De hecho, el perfil marcadamente humanístico de las preocupaciones de Laforet aparece de manera reiterada en la correspondencia que mantuvo con el escritor aragonés Ramón J. Sender, recopilada por Austral en su volumen *Puedo contar contigo*. A lo largo de estas cartas, que abarcaron más de diez años de amistad entre 1965 y 1975, son numerosas las menciones a temas de orden directamente metafísico, si bien consideramos aquí que, por falta de espacio para ahondar en esta cuestión, la cita que más resume esta circunstancia y mejor representa la ulterior prosa de ambos escritores le corresponde a Sender, cuando escribió para su amiga: «la humanidad es más desgraciada que mala, realmente. Y mire usted que nos han hecho daño, ¿verdad? Pero casi siempre es sin querer, y cuando quieren es por alguna clase de malentendido en el que uno mismo tiene alguna culpa» (Sender y Laforet 2019: 79).

En lo referido a la falibilidad de la interlocución en lo que atañe al cuento, que es el fenómeno que Gaité discierne como el más acertado para cotejar las habilidades narrativas de alguien, lo cierto es que encontramos múltiples consideraciones de la mano de la autora, y quizá no todas resulten del todo compatibles entre sí. En este sentido, aparecen fragmentos en que la escritora salmantina parece defender que, cuanto más irreal sea la entidad que irrumpe como interlocutora en el relato, más mérito tendrá este último, mientras que, en otros momentos de su argumentación, Gaité se apresura a aclarar el desaliento que le han inspirado siempre los personajes que lo tienen todo fácil, a los que sus problemas se les arreglan por un arte de birlibirloque que podríamos tildar de *Deus ex machina*. Sin embargo, tampoco será este el tema central de nuestra investigación, sino que lo que nos interesará será ahondar en qué herramientas emplean las narraciones para conseguir sentar un precedente verosímil para con personas, personajes o situaciones que antes no lo resultaban, también a un nivel de reconocimiento social.

Es precisamente a tenor de la premisa anterior, a saber, que nuestra pregunta pasa por la voluntad de recabar cómo convertir en verosímil aquello que no gozaba previamente de tal estatus, que pondremos nuestro objeto de estudio en relación con el humor. En este sentido, nos resulta especialmente llamativo el modo en que los artículos que Carmen Laforet escribió durante el período aquí analizado recurren al humor para consolidar realidades antaño siquiera imaginables. Recogemos, por ejemplo, el artículo en que narra que se está leyendo una novela cuyo título, eso sí, no nos quiere revelar, haciendo gala de un ademán quijotesco. En tal escrito, nos descubre que, en la presunta novela dieciochesca en cuya lectura se halla inmersa, existe un personaje femenino que toma como misión vital la de memorizar y aprehender una a una todas las virtudes supuestamente femeninas para, a renglón seguido, dedicarse a atormentar a todo hombre que se cruce en su camino; manteniendo, eso sí, una actitud de pureza femenina que designe como irreprochable su actitud (Laforet 2021: 83). Recabando, a su vez, el marco teórico que aquí hemos presentado, tal proceder puede retrotraernos al famoso pasaje kantiano sobre las antinomias, pero, también, a la teoría del humor como herramienta capaz de dar cuenta —y de hacernos partícipes— de las lagunas que la presunta rectitud de las reglas esconde. De igual modo, Laforet se sirve explícitamente del humor en otros artículos, por ejemplo, aquel en que nos relata cómo una amiga enferma espera ciertos cuidados de su marido, y, cuando éste no hace gala de ellos, protagoniza una escena tal que cree que solo puede tener como respuesta la disculpa masculina. Sin embargo, el cónyuge de la protagonista opta por sorprenderla delegando tales cuidados en la suegra de la enferma, que le resulta más que insoportable a esta última (Laforet 2021: 110).

Además de todo lo anterior, nos gustaría también aquí hacer una breve mención a otro de los artículos, concretamente, «Don Juan, simpático», publicado en 1951, en que la autora canaria afea la actitud triste de ciertos hombres, aduciendo que «los melancólicos don Juanes desmelenados y sombríos también roban nuestros corazones, no lo niego, pero el destino de la mujer que se una a ellos no me parece envidiable de ninguna manera» (Laforet 2021: 347). Así, Laforet, que aún estaba a casi dos décadas de separarse de su entonces marido, Manuel Cerezales, invita, más bien, a salir con hombres divertidos, por considerar que tal cualidad se presenta en numerosas ocasiones más cercana a la inteligencia que la melancolía. Si bien esto no resulta por sí mismo rompedor, sí puede conectar nuestro texto con la narrativa de ficción de la autora, sobre la que ya existen numerosos estudios precisamente dedicados a ahondar en la poca importancia de que en cierto sentido, quizá semi-involuntario por parte de la escritora, gozan los hombres.

Aproximándonos ya a las conclusiones de este capítulo, es menester mencionar la vertiente pragmática del humor, y la utilidad filosófica de explorarlo, precisamente, desde tal prisma. En este sentido, es la propia Carmen Martín Gaité quien rescata del lenguaje coloquial la pertinencia de emplear como filtro para el amplísimo interrogante sobre el buen o el mal narrar la fórmula informal que, en modalidad acusatoria, suele señalar al cuentista cuando un relato «no se lo cree ni él», esto es, ni su propio narrador. Y es que son precisamente estos aspectos los que hemos pretendido señalar a lo largo de toda nuestra exposición, a saber, cómo, para cada artículo de Laforet que hemos recabado como ejemplo, el último de los elementos que despertaba nuestro interés era la cuestión de si lo narrado resultaba o no *real*, centrándonos mucho más en una apuesta por cómo la mera forma de narrarlo lo tornaba, de pronto, *plausible*. Diciéndolo una última vez con las palabras de Gaité, tendríamos que:

Saber contar —y el niño, sea de campo o de ciudad, lo ha detectado siempre— es lo más prestigioso; entrega las llaves de un amplio e indefinible reino donde las fortalezas de la atención ajena se rinden ante el aplomo que solo confiere la sabiduría. Ser narrador capacita para rectificar lo que parecía irremediable y roturar su magma impreciso, otorga el don de la revancha (Martín Gaité 2009: 122).

Bibliografía

- ARISTÓTELES, 2018. *Poética*. Madrid: Gredos. ISBN 9788424938383.
- EAGLETON, Terry, 2016. *Cómo leer literatura*. Barcelona: Península. ISBN 9788499424606.
- FORTÚN, Elena, y LAFORET, Carmen, 2016. *De corazón y alma (1947 -1952). Correspondencia*. Madrid: Fundación Banco Santander. ISBN 9788416950447.
- KNIGHTS, Lionel Charles, 1981. Literature and the Teaching of Literature. En: *Selected Essays in Criticism*, pp. 217-231. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 9780521236287.
- LAFORET, Carmen, 2021. *Puntos de vista de una mujer*. CABELLO, Ana y RIPOLL, Blanca (eds). Barcelona: Ediciones Destino. ISBN 9788423359158.
- MARTÍN GAITE, Carmen, 1987. La chica rara. En: *Desde la ventana*, pp. 101-122. Madrid: Espasa Calpe. ISBN 9788423924233.
- MARTÍN GAITE, Carmen, 2009. *El cuento de nunca acabar (apuntes sobre la narración, el amor y la mentira)*. Madrid: Siruela. ISBN 9788498413168.
- SENDER, Ramón J. y LAFORET, Carmen, 2019. *Puedo contar contigo. Correspondencia*. Barcelona: Austral. ISBN 9788423355242.

O sorriso das cineastas no texto-imaxe fílmico

MARTÁZUL BUSTO NÚÑEZ

Universidade de Santiago de Compostela

1. Introducción

A expresión escrita da lingua desprega no cinema a súa dobre natureza, lingüística e estética, e transfórmase en texto-imaxe, modo de comunicación e de expresión que cohabita con outros modos sonoros e visuais para constituír o discurso fílmico multimodal. Abordarase aquí a implicación do texto-imaxe na desviación da percepción inmediata como estratexia de construción da ficción desde o humor a través de exemplos de filmes recentes de varias cineastas. Unha achega inspirada da semiótica-pragmática (Odin 2011) e sustentada polo urdido taxonómico permitirá ter conta do contexto e do espazo de recepción desde o que reconstruír a intención autoral e valorar as estratexias empregadas polas autoras na elaboración do discurso. Sen renunciar totalmente á análise cinematográfica inmanentista e hermenéutica, a identificación co polo da recepción maniféstase necesaria ao exercer a analista como suxeito receptor, como espectadora que, en palabras da directora Zoé Wittock, queda en certo modo «no sentimento máis que na intelectualización» (Bohin e Richard-Thomson 2021: 101). Isto fará posible unha percepción global do modo textual-imaxinario inserido no discurso fílmico como condutor do sorriso cómplice entre recepción e emisión.

Para o presente artigo rastreouse un corpus reducido de 35 filmes contemporáneos europeos do primeiro cuarto do século XXI, realizados maiormente en lingua francesa e castelá (pero tamén en alemán, portugués e galego), adscritos na súa meirande parte ao laxo xénero da comedia e realizados na súa totalidade por mulleres. Tal escolla intégrase en grande parte nun corpus máis voluminoso, non marcado xenericamente en ningún senso, mais si lingüísticamente, que nutre un estudo maior sobre a relevancia da expresión escrita da lingua no discurso fílmico multimodal.

2. Humor e cinema: dobre cuestión de xénero

A web francófona *Film feministe* inclúe na súa rúbrica «comedia feminista» unha «selección de filmes feministas que alían humor e reivindicacións» que describe como segue:

Os mellores filmes de comedia feministas para inspirar e divertir: na industria cinematográfica, os filmes feministas teñen xogado un papel esencial rompendo os estereotipos e sacando á luz cuestións de igualdade dos sexos. Estes filmes, a miúdo baixo o xénero da comedia, empregan o humor para abordar temas importantes e ofrecer unha representación máis equilibrada das mulleres na pantalla (Film feministe 2025).

A confrontación entre este parágrafo e a selección que o segue sitúanos cara a dous presupostos terminolóxicos, a comedia e o feminismo no cinema, de matices complexos que acubillan obras cinematográficas non necesariamente humorísticas e rara vez acuñadas desde o feminismo, entendido este como orientación ideolóxica, como actitude política (Zecchi 2013a).

O primeiro escollo vén do feito do humor non ser realmente un xénero cinematográfico, senón unha transversalidade que depende máis da perspectiva da emisión e da recepción, que do contido (serio, social, etc.). No espectro dos xéneros cinematográficos, o máis próximo ao humor vén a ser a comedia, aloxada en filmes fóra da norma, ovis-cinematográficos que rompen os moldes (Richard-Thomson 2023: 20). Porén, baixo a categoría de comedia catalóganse obras de naturezas moi diversas, o que leva a miúdo a reconciliar extremos aparentemente sen vínculo (comedia/documental, comedia/gore, ...) ou directamente opostos (comedia/drama) ata chegar a unha alianza non menos ambigua e amplamente explorada no cinema, a comedia/romántica. A comedia carrea a subxectividade asociada ao concepto de humor que non lastra outras categorías xenéricas e a propia práctica espectral lévanos a constatar que a miúdo non está vencellada á risa. En realidade, o humor, do absurdo ao irónico, do transgresor ao compracente, pode impregnar todo tipo de xéneros e subxéneros cinematográficos. É unha pátina que recubre contidos variados e estándares xenéricos variables. As diferentes facetas da expresión humorística, tal e como recoñece a directora Léa Mysius, teñen cabida en todo tipo de cinema como moldura e como medio, máis que como obxectivo (Bohin e Richard-Thomson 2023: 72).

Comedia e feminismo danse a man a través do humor que implica non só subversión e crítica do poder, se non tamén auto-crítica e auto-irrisión. Son estas estratexias de recuperación da risa empregada como axente deconstrutor de discursos e fantasías románticas heteropatriarcais (Zecchi 2013b), nos que as mulleres

teñen sido obxecto da ollada masculina, máis ca creadoras recoñecidas de imaxes (Millán 2021: 125), mesmo se mulleres a facer cinema, a «iluminar e iluminarse, ten habido desde que o sétimo arte existe» (Luciani 2023: 15). Así e todo, a etiqueta «cinema feminista», non resulta menos confusa ca de comedia. Desde os anos 1990 ata a actualidade, realizadoras catalogadas como feministas pola crítica teñen renegado de tal condición e, como Lucille Hadzihalilovic, teñen cuestionado todo apriorismo xenérico: «Cóstame a idea de ser integrada no xénero, en termos de cinema, e no xénero en tanto que muller» (Bohin e Richard-Thomson 2023: 47). No entanto, ao igual que propón Julia Cabrera Campoy (2017) para a filmografía de Icíar Bollaín, é posible analizar a recepción feminista dunha obra sen ter conta da perspectiva asumida no polo da creación. Esta «crise» de nomear e nomearse (cine feminino, cine feminista, cine após-feminista, cine por mulleres, cine de mulleres,...) está na base do proxecto que levou a Barbara Zecchi (2013a) a acuñar o termo «gynocine» (xynocine). Nel tenta equilibrar a análise co polo da recepción e reivindicar os diferentes oficios de cinema ocupados por mulleres alén da dirección, por considerar os filmes resultado dunha labor colectiva. O interese do xynocine, baixo o que se englobaría o cinema que «non é necesariamente feminista, mas si a súa lectura» (Zecchi 2013a: 14), emana do subliñado do polo da recepción, relevante para a marca ideolóxica e xenérica de cada obra. Malia coincidir en varios presupostos coa proposta descrita, este artigo adopta o criterio da realización cinematográfica liderada por mulleres para a selección de filmes obxecto de estudo. A ollada feminina, *female gaze*, tomada como referente de partida, é un termo recorrente de debate (obxecto tamén de matizacións) na crítica cinematográfica feminista actual. Fai eco do concepto teorizado xa en 1975 desde a psicanálise por Laura Mulvey (1989) que analizou a obxectivización das protagonistas femininas mulleres pola ollada masculina, *male gaze*, nun cinema que ten constituído un medio poderoso de mobilización e plasmación do imaxinario social no percorrer do século xx (Colaizzi 203: 15).

A aposta no presente artigo por unha selección que ten conta do suxeito da realización, reforza a perspectiva da análise realizada desde un polo da recepción xenericamente marcado no que analista e espectadora coinciden na procura da subxectiva complicidade co suxeito emisor que o sorriso establece.

3. O texto-imaxe como vehículo do sorriso autoral

O cinema de humor, sempre e cando códigos, contextos e perspectivas sexan comúns a emisión e recepción, está na orixe da risa, que é detonante liberador (Martin, 2024). O humor transfórmase en axitador de mentalidades, ataque frontal de

mitos, tabús e prexuízos e o elemento cómico dá paso á visión irónica da realidade, á transgresión, á desdramatización dos problemas. Desde o *slapstick*, humor físico do cinema mudo, a comicidade cinematográfica tense resolto principalmente a través de accións físicas e de xestualidade, ás que se suma na etapa sonora a expresión oral da lingua, especialmente triunfante en subxéneros como a *screwball comedy*. O humor cinematográfico do *female gaze* non é unha excepción. En consonancia coa apropiación reivindicativa do propio corpo e da fala por parte das mulleres en espazos públicos, de coñecemento e artísticos, esta ollada unifica a diversidade dos feminismos que gravitan en torno a ela (Martínez Lozano 2022).

Certo é que, tal e como afirma Laura Fraga, a meirande parte de estudos «que se achegaron ao humor desde o campo artístico» versan sobre a linguaxe escrita (2024: 11). Mais isto só é así para a expresión escrita da lingua como modo exclusivo (literatura) ou en binomio modal (banda deseñada), non para a súa integración no discurso fílmico multimodal, no que os estudos sobre o modo textual redúcense polo xeral aos títulos de crédito. A presente achega polarízase na expresión escrita da lingua na súa realidade dual (lingua/imaxe) de modo de expresión e comunicación en interacción cos outros modos de imaxe e son que integran o discurso fílmico multimodal. Nas obras seleccionadas, o texto-imaxe é ferramenta privilexiada á hora de transformar internamente o filme e a súa interpretación, introducindo rupturas e desvíos na orde do discurso (Rowland e Bértolo 2015) que afectan ao plano da recepción.

Os exemplos manexados proceden dunha selección inicial de 35 filmes realizada en función de dous criterios básicos: filmes contemporáneos (do primeiro cuarto do século XXI) e dirixidos por mulleres. O peneirado destes filmes á procura de texto-imaxe humoristicamente significativo permitiu reunir un corpus pertinente de obras nas que o texto-imaxe fílmico é condutor do humor. A restrinxida selección final facilita unha clasificación clara que permite, desde o foco da recepción, interpretar faíscas de ironía e complicidade co suxeito da emisión. O sorriso cómplice que o texto-imaxe fílmico provoca na espectadora confróntase ao sorriso silandeiro, submisivo e tranquilizador esixido ás mulleres nun contexto heteropatriarcal. É un sorriso crítico construído desde a técnica, desde o real cinematográfico, percibido polo tanto como autoral e susceptible de proxectarse na recepción a través da produción de sentidos homólogos (Odin 2011).

A achega aos filmes escollidos é necesariamente espectral, non neutra, xenérica, política, contextualmente marcada e voluntariamente analista desde a observación do texto-imaxe presente tanto no espazo diexético como no puramente cinematográfico.

3.1. *Texto-imaxe diexético*

O termo «texto-imaxe diexético» alude á presenza escrita da lingua integrada na narrativa ficcional, diluída furtivamente ou subliñada no decorado de maneira xustificada ou como resultado do azar, sen aparente motivación. Salvo que nada é azaroso nun fotograma conservado na montaxe final dun filme. Menos aínda se o fotograma inclúe unha interpretación que resulta da conexión entre os modos de comunicación e expresión que nel cohabitan.

3.1.1. *Texto-imaxe integrado*

O texto-imaxe integrado na diéxese diríxese, na súa realidade dual, a quen comparte o mesmo código lingüístico. De non darse esta coincidencia, abrírase, con ou sen vontade, unha fenda entre o público letrado no código que se representa e o non-letrado, para quen predominará a realidade estética da escrita (Busto Núñez 2024). No filme *La boda de Rosa* (Bollaín 2020), os decorados textuais interpelan ao público que comparte código lingüístico coas personaxes e adoitan coincidir, a través da cámara subxectiva, co punto de vista dominante determinado pola protagonista de cada escena. A través do código textual compartido, quen visiona o filme entra en fase, empatiza, coa óptica ficcional que rexe o relato. A construción dos encadres axuda a contrastar o significado aportado pola lectura co resto de elementos visuais e/ou sonoros da escena, o que permite a interpretación filtrada pola subxectividade e a identificación coa ollada condutora na ficción. Xa no seu inicio, o filme de Icíar Bollaín sitúanos na perspectiva marcada pola protagonista que participa, visiblemente esgotada, nunha carreira pedestre en pleno centro de Valencia. O lema publicitario «cultura do esforzo», tras o que se parapeitan as persoas que máis tarde serán presentadas como familiares dela, animan sen fatiga propia o esforzo alleo. A metáfora narrativa non pasa desapercibida para quen identifica a ironía e o humor acedo contido no paradoxo contido na maridaxe de situación e texto-imaxe.

Máis evidente é, no mesmo filme, o plano medio do cartel da campaña *Hablemos de menopausia* desde un encadre que adopta a posición sentada da personaxe en contra-plano consecutivo. A rotundidade absurda e simplista do lema do obxecto «cartel» e o contraste entre texto-imaxe e ilustración que o compoñen producen o efecto humorístico. Este é reforzado no contra-plano inmediato da personaxe que desvela o uso previo dunha cámara subxectiva que aliña os sentimentos experimentados desde a recepción co desconcerto da personaxe visiblemente interpelada polo cartel.

3.1.2. *Pantallemas insertos*

Desde que o teléfono móbil se ten erixido en obxecto referencial que moldea as nosas experiencias e as nosas representacións mentais, un forte contido reflexivo asóciase á presenza cinematográfica do teléfono, que é medio de reprodución audiovisual e cámara, que é, en definitiva, cine en si mesmo (Guilet e Melin 2021). Aínda que o envío de mensaxes vocais progresa na vida real, os filmes, privilexiando o aspecto visual da lingua, continúan a explotar a mensaxería escrita pola súa flexibilidade traducida en calidades visuais, estéticas e comunicativas no desenvolvemento da acción. Marcel Chion estableceu unha taxonomía da presenza do teléfono no cinema na que chamou *téléphonèmes* (telefonemas) ás unidades mínimas de conversación telefónica (Chion 2021). Seguindo de cerca esta clasificación, o neoloxismo «pantallema» permite referenciar as mensaxes escritas no centro da *mise en abyme* de pantallas orixinadas polo teléfono móbil como obxecto ficcional. As diferentes variantes de pantallemas son profusamente explotadas no cinema dos últimos vinte anos. O teléfono portátil, e especialmente o intercambio textual a el asociado, é un obxecto da diéxese privilexiado para xerar situacións cinematográficas cómicas pola desconexión que permite entre as circunstancias nas que se emprega e os contidos que transmite e pola facilidade de levar asociado calquera lugar como decorado de conversas privadas. É o caso da escena introdutoria de *La fracture* (Corsini 2021), que xira en torno á acción, máis ca interacción, textual telefónica dunha personaxe. O zoom alterna na montaxe pantallemas incluídos no plano xeral xunto con outros en primeiro plano e avanza ata o plano detalle e o inserto (ocupación total do encadre). Este tipo de insertos totais, figura rotunda do real cinematográfico, é un recurso visual de subliñado de pertinencia textual que busca sintonizar realidade ficcional e realidade fílmica. O recurso procura a posta en fase, a coincidencia empática, da recepción coa ficción ao facilitar a transmisión da angustia da personaxe a través da escritura de textos cada vez máis alterados e insultantes para os que non hai resposta. A tensión percibida non sería a mesma a través da voz, fora esta en conversación sen resposta o de mensaxe gravada. O silencio que acompaña o texto luminoso na escuridade do decorado reforza o estado anímico que se quere transmitir. O sorriso da realizadora constrúese aquí no encadre limitado que segue de cerca a sucesión frenética de textos e oculta elementos esenciais á comprensión da situación. O sorriso, que nun principio só pertence á realizadora, será liberado a través da apertura de plano: o teléfono destinatario das mensaxes está a pouca distancia e a muller obxecto dos improperios textuais da escritora compulsiva está a durmir ao seu carón. O papel central do texto como imaxe que invade a cámara multiplica o efecto humorístico da escena ao mesmo tempo que presenta á protagonista desde a empatía asociada á ollada subxectiva.

3.2. *Texto-imaxe extra-diexético*

A posta en fase de significados e sensacións entre o espazo da ficción e o da recepción dos filmes (Odin 2011) non se encamiña exclusivamente desde o interior da diéxese. As claves de interpretación que permiten unha sintonía consciente entre real espectral e real ficcional poden vir dadas, paradoxalmente, desde o propio espazo do real cinematográfico externo á diéxese. Desde aí o texto-imaxe pode reforzar o proceso ficcional situándose no lugar habitualmente reservado a intertítulos e títulos de crédito, texto-imaxes referentes do propio real cinematográfico do que dan conta nas marxes do relato.

3.2.1. *Texto-imaxe estruturante*

A expresión escrita da lingua intégrase igualmente fóra da diéxese, superposta á imaxe, como organizadora do relato fílmico a través de indicacións ligadas á ficción (temporais, espaciais, capítulos...) ou de referencias á realidade extra-fílmica (títulos de crédito, alusións á historia externa...). Con menos frecuencia, o texto-imaxe sobreponse á imaxe conxelada para presentar as personaxes da ficción, cunha intención autoral máis marcada de facer ao público consciente da ficcionalidade e partícipe da construción do relato nunha especie de «ruptura da cuarta parede». Trátase dun recurso relativamente habitual na comedia de humor, xénero que esixe un certo distanciamento coa realidade externa para funcionar (Mulvey 2021: 32). *Les femmes au balcon* (Merlant 2024), comedia recoñecida como feminista pola propia realizadora-actriz, despois dos primeiros minutos de metraje a imaxe conxéllase en tres momentos consecutivos para presentar co ás tres heroínas co seu nome escrito, a modo de antesala do fotograma que nomea o propio filme sobre unha imaxe das tres protagonistas. Sirve tal artificio, xunto á breve secuencia previa, como presentación das personaxes en clave de arquetipos e do filme en tanto que fábula cómica. O texto-imaxe non alimenta aquí o ton cómico da película, que será principalmente situacional, narrativo e xestual apoiado no exceso e no histrionismo. *Tierra de nuestras madres* (Lobato 2023) si recorre puntualmente a esta estratexia textual con fin humorístico. No filme de Liz Lobato, referenciado como comedia-drama, comedia-rural ou comedia-surrealista, a realizadora afirma non ter provocado o senso do humor surrealista ligado á expresión oral «porque sabía que estaba aí. Só tiña que reflectilo. A xente fala no filme igual que falan os vellos de alí [Villacañas]» (Jiménez 2023). En apoio de tal pretensión documental, cada actante será presentado en imaxe fixa co nome superposto. A última destas presentacións corresponde, no tramo final do filme, á protagonista. A primeira desvelará a identidade da voz en off, narradora lúcida e sensata, guía da metraje de inicio a fin. O nome, «Cabra», acompañado dun plano medio do animal reflexa,

a través da súa sinxeleza e contundencia, o sorriso ligado ao desconcerto previo provocado pola información velada intencionadamente. Unha intervención oral ou narrativa non textual non provocaría o mesmo efecto e non contribuiría de igual xeito á posta en fase do público coa peculiar narradora-cabra, cicerone subxectiva do relato. Esta primeira presentación formal establece por outra banda os fundamentos que construírán a armazón do filme e o seu ton de humor absurdo non só fundamentado na oralidade.

3.2.2. *Texto-imaxe narrativo*

A comicidade descansa a miúdo nas expectativas espectatoriais truncadas, na sorpresa, na ocultación momentánea de información. O sorriso autorral triunfa en función da tensión que sexa capaz de provocar. Se é quen de manter o pulso ata o final da proxección e espallar a dúbida durante o visionado, farao partícipe da súa creación ficcional e permitíralle desfrutar do sorriso, unha vez descuberta a andrómena e recoñecida a propia credulidade. De ser así, o aparato filmico terá funcionado.

My Mexican Bretzel (Giménez Lorang 2019) promocionouse na súa estrea en plataformas durante o confinamento da covid-19 como documental ou drama-documental en atención á súa natureza de *found footage*, de montaxe de metraxe existente. Trátase porén dunha proposta ficcional en forma de xogo cinematográfico. Desprovisto de voz, e practicamente privado de todo tipo de son, o filme estrutúrase sobre a montaxe sustentada pola escrita que constrúe o fío narrativo, recurso que rexe o conxunto semántico da obra para todas as súas constituíntes formais e de contido. A expresión escrita da lingua atrela o público de *My Mexican Bretzel* con dúas modalidades textuais: intertítulos e subtítulo. Os primeiros adoitan cubrir no cinema unha función estruturadora e/ou informativa que pode estar referida ao real ficcional ou ao real cinematográfico. Neste filme, confúndense formalmente e mestúranse os intertítulos do real cinematográfico (equipo, título,...) con aqueles pertencentes ao real ficcional. O obxectivo non é outro que tecer o engano con explicacións diexéticas, aparentemente ancoradas na realidade extra-ficcional e extra-cinematográfica, da man do diario da protagonista e do seu libro de cabeceira, do que se extrae a referencia que abre o filme, ambas as dúas obras apócrifas non confesas sobre as que se sustenta a narrativa.

O texto ficcionalizante, superposto á liña visual documental das gravacións familiares, da metraxe realmente encontrada, configura o espírito da obra de Nuria Giménez Lorang nun discurso que, lonxe de ocultar o artificio, insiste reiteradamente na idea da mentira e dos límites da verdade. A ficción é levada ás lindes do críbel unha vez que, admitido o pacto cinematográfico, se asume a autenticidade

do relato. A entrada en fase co relato en primeira persoa, descuberto só a través da lectura en silencio, é tal, que a necesidade de crer medra nun público ameigado. Gracias ao artificio fílmico-textual, aquel entra en fase coa protagonista de ficción, autora do diario apócrifo, texto que funciona ao modo da cámara subxectiva coa marcaxe do punto de vista dominante no relato. O descubrimento da «artimaña», desde a reflexión ou a explicación, bosquexa necesariamente un sorriso na toma de conciencia do *trompe-l'oeil*, sorriso que estará en fase e será reflexo do sorriso autoral que deseñou e propuxo o artificio.

4. Conclusións

Do corpus revisado pódese concluír que o humor nos filmes realizados por mulleres non vai sempre asociado ao xénero da comedia e que, cando o fai, se constrúe preferentemente desde a recuperación do corpo, da xestualidade e da voz. Porén, hai casos nos que o texto-imaxe merece unha análise vinculada ao sorriso espectral e correspóndense tanto coa presenza daquel no espazo ficcional (texto-imaxe diexético, sexa este integrado no decorado ou elevado á categoría de inserto), como no espazo fílmico do artificio técnico non diexético. No primeiro caso, a percepción do texto-imaxe alíñase coa ollada protagonista a través da cámara subxectiva. Técnicas como o zoom, o encadeado e a montaxe de plans no caso dos pantallemas, provocarán o sorriso gracias ao descubrimento da información previamente oculta. No espazo do real cinematográfico, o texto superposto nas súas diferentes modalidades (na imaxe conxelada, nos intertítulos ou no subtítulado) permite ás realizadoras insistir no xogo das expectativas espectralas, sempre desde unha óptica que emana do punto de vista ficcional dominante. Dilúense nestes casos os límites entre a ficcionalidade, a realidade cinematográfica e a realidade referencial a través do humor tenue, a modo de sorriso aprobatorio. O polo da recepción identifícase, entra en fase, coa ollada diexética condutora da narración e, simultaneamente, coa ollada autoral da man da descodificación do texto-imaxe, diexético ou extradixético, e dos artificios cinematográficos (cámara subxectiva, zoom, apertura de cadro, imaxe conxelada...) que o acompañan. Na alianza do discurso ficcional co meramente cinematográfico, a persoa que visiona identifica a suposta vontade autoral de establecer actos de complicidade a través de diferentes técnicas ligadas ao modo textual-imaxinario. Os exemplos analizados amosan recursos empregados nos filmes en prol do desconcerto perceptivo desde o absurdo e a esaxeración. O texto-imaxe fílmico ao servizo da trampa perceptiva reforza a estética da non-evidencia, sexa por ocultación, sexa a través do *trompe-l'oeil* visual e conceptual. Contribúe deste xeito á configuración do humor desde unha percepción lúdica que se

aproxima ao sorriso monalístico, aquel que esconde o pracer de rir desde o coñecemento do que en primeira instancia estivo velado. O sorriso transmitido polas realizadoras é reivindicación creativa do efecto invisible do pracer humorístico e implica un alto nivel de elaboración desde a emisión e un alto nivel de desenvolvemento na recepción.

Estas conclusións sitúanse no ámbito descritivo das apreciacións antes que no das certezas, mais abren con todo a senda para análises posteriores máis ambiciosas, sustentadas nun corpus maior, que vinculen cinema, comedia e feminismos desde a análise do texto-imaxe, modo pertinente integrado no discurso fílmico multimodal.

*Todas as citas textuais procedentes de bibliografía en francés ou en castelán incluídas no artigo teñen sido traducidas ao galego pola autora.

Bibliografía

- BOHIN, Marine e RICHARD-THOMSON, Julien, 2023. *Le cinéma de genre au féminin*. Asnières-sur-Seine: Jaguarundi Editions. ISBN 978-2-9551429-9-8.
- BOLLAÍN, Icíar, dir., 2020. *La boda de Rosa*. Filme. Tandem Films, Turanga Films, Setembro Cine, RTVE, Movistar Plus+.
- BUSTO NÚÑEZ, Martázul, 2024. Croisement d'écritures et identités maghrébines au cinéma français: «Un prophète» et «Fatima». *Journal of Languages & Translation*, vol. 04, n.º 02, 1-13. ISSN 2716-9359. Dispoñible en: <https://search.emarefa.net/en/detail/BIM-1593576-croisement-d-%C3%A9critures-et-identit%C3%A9s-maghr%C3%A9bines-au-cin%C3%A9ma-fr> [Consultado o 29 de maio de 2025].
- CABREA CAMPOY, Julia, 2017. ¿Hay que ser feminista para hacer cine feminista? *Investigaciones feministas*, vol. 08, n.º 02, 445-456. ISSN 2171-6080. Dispoñible en: <https://doi.org/10.5209/INFE.54954> [Consultado o 29 de maio de 2025].
- CHION, Michel, 2013. *L'écrit au cinéma*. Paris: Armand Colin. ISBN 978-2200282219.
- CORSINI, Catherine, dir., 2021. *La fracture*. Filme. Chaz Productions.
- COLAIZZI, Giulia, 2021. *Cine, interculturalidad y políticas de género*. Madrid: Cátedra. ISBN 978-84-376-4278-9.
- FILM FEMINISTE (sitio web), 2025. Dispoñible en: <https://film-feministe.fr/films-feministes-genre/comedie-feministe/>. [Consultado o 29 de maio de 2025].
- FRAGA, Sabela, 2024. *A risa habitábel. Conversas con creadoras sobre humor e feminismos nas artes*. Santiago de Compostela: Andavira editora. ISBN 978-8412843477.
- GIMÉNEZ LORANG, Nuria, dir., 2019. *My Mexican Bretzel*. Filme. Bretzel & Tequila Film Productions, Avalon, Nuria Giménez Lorang.

- GUILLET, Anaïs e MELIN, Corinne, dirs., 2021. *Quand le téléphone connecté se fait des films*. ESAD. ISBN 979-10-92032-14-7. Disponível em <https://recherche.esad-pyrenees.fr/phonecinema/>. [Consultado o 29 de maio de 2025].
- JIMÉNEZ, Jesús, 2023. «Tierra de nuestras madres», una premiada película sobre las entrañas de la tierra y nuestras raíces. RTVE. Disponível em: <https://www.rtve.es/noticias/20230718/tierra-nuestras-madres-premiada-pelicula-sobre-nuestras-raices/2448216.shtml>. [Consultado o 29 de maio de 2025].
- LOBATO, Liz, dir., 2023. *Tierra de nuestras madres*. Filme. La Bestia Produce, Me Lo Creo Cine.
- LUCIANI, Noémi, 2023. Comment je t'éclaire. En: BOHIN, Marine e RICHARD-THOMSON, Julien. *Le cinéma de genre au féminin*. Asnières-sur-Seine: Jaguarundi Editions, 9-15. ISBN 978-2-9551429-9-8
- MILLÁN, Mária, 2021. En otro espejo. Cine y vídeo mexicano hecho por mujeres. En: *Cine, interculturalidad y políticas de género*. COLAIZZI, Giulia, ed. Madrid: Cátedra, pp. 125-172. ISBN 978-84-376-4278-9.
- MARTIN, Adrian, 2024. Risa en la oscuridad. En: *Caimán Cuadernos de Cine, 185*, p. 25. Madrid: Caimán Ediciones SL. ISBN 2253-7317.
- MARTÍNEZ LOZANO, Consuelo Patricia, 2022. Sonrisa feminista y desmemoria patriarcal: ironía y humor en clave femenina para *historizar* la violencia contra las mujeres. *Debate Feminista*, vol. 64, 101–121. ISSN 01889478. Disponível em: <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2022.64.2281> [Consultado o 29 de maio de 2025].
- MERLANT, Noémie, dir., 2024. *Les femmes au balcon*. Filme. Nord-Ouest Films, MK2 Films.
- MULVEY, Laura, 1989. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society*. Londres: Palgrave Macmillan. ISBN 978-1-349-19798-9. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-1-349-19798-9_3. [Consultado o 29 de maio de 2025].
- MULVEY, Laura, 2021. Diálogo intertextual y nueva teoría fílmica feminista. En: COLAIZZI, Giulia, ed. *Cine, interculturalidad y políticas de género*. Madrid: Cátedra. 27-43. ISBN 978-84-376-4278-9.
- ODIN, Roger, 2011. *Les espaces de communication*. Grenoble: PUG. ISBN 978-2-7061-5432-4 .
- RICHARD-THOMSON, Julien, 2023. Les femmes à la conquete du genre. En: BOHIN, Marine e RICHARD-THOMSON, Julien. *Le cinéma de genre au féminin*. Asnières-sur-Seine: Jaguarundi Editions, 16-24. ISBN 978-2-9551429-9-8.
- ROWLAND, Clara e BÉRTOLO, José, 2015. *A escrita do cinema: ensaios*. Lisboa: Documenta. ISBN 978-989-8618-97-9.

- ZECCHI, Barbara, 2013a. Introducción. Gynocine: La necesidad de nombrar. En: ZECCHI, Barbara, *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Prensas de la Universidad de Zaragoza & University of Massachusetts Amherst, 11-19. ISBN 978-84-15770-85-5.
- ZECCHI, Barbara, 2013b. La comedia como estrategia feminista: la recuperación de la risa. En: ZECCHI, Barbara, coord. *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Prensas de la Universidad de Zaragoza & University of Massachusetts Amherst, 161-186. ISBN 978-84-15770-85-5.

Cómic feminista con humor: tres autoras, tres obras representativas

VIRGINIA YOLDI LÓPEZ

Uned - Pamplona

1. Introducción

Las ideas feministas buscan y encuentran muy diversos modos de manifestarse y divulgarse, uno de ellos, cada vez más utilizado, es el cómic. Desde el siglo pasado encontramos autoras de viñetas e historietas que han contado la situación de las mujeres y sus vivencias desde una óptica feminista más o menos explícita, como Nuria Pompeia o Claire Bretécher, que, además, lo han hecho practicando el humor gráfico. En las últimas dos décadas, las publicaciones de autoras feministas de cómic se han incrementado notoriamente. Vamos a analizar aquí tres obras de tres autoras actuales que consideramos representativas de la expresión actual del feminismo a través del cómic. Las tres tienen en común el uso del humor como herramienta de comunicación de sus ideas y posturas feministas. El feminismo es un asunto muy serio, de gravedad, es por eso que teñirlo de humor resulta eficaz y gratificante, incentiva el deseo de seguir leyendo y ayuda a que la toma de conciencia crítica sea una experiencia agradable.

Las autoras y obras de las que hablaremos son Liv Stromquist con *La sala de los espejos* (2022), Catherine Meurisse con *Humana, demasiado humana* (2024) y Florence Dupré La Tour con *Doncella* (2023). Cada una de estas obras pertenece a un género diferente dentro del arte secuencial. La primera es un ensayo gráfico, la segunda una recopilación de tiras cómicas y la tercera una novela gráfica. Lo cual pone de manifiesto la amplia gama de posibilidades formales para la transmisión de contenidos dentro del cómic. También cada una tiene su propia visión del feminismo y un sentido del humor particular. Las tres trazan caminos ilustrados por los que circula el feminismo.

Todas ellas trabajan con el amplio vocabulario del idioma de la risa, del que habla Terry Eagleton en su libro *Humor* (2021) y que incluye la carcajada, la sonrisa, el llanto, la risa floja, la contagiosa o la ahogada. Un lenguaje que ayuda, como señala Álvarez Junco en *El Humor Gráfico* (2016), a asimilar con más facilidad algunas realidades que se nos resisten.

2. Liv Stromquist - *La sala de los espejos*

Se trata de un cómic centrado en el tema de la tiranía que supone para las mujeres el ideal de belleza que socialmente se nos impone. La autora desarrolla este asunto con la óptica feminista que caracteriza toda su obra, para ello, se apoya en pensadores reconocidos como Simone Weil o Byung Chul Han, analiza cuestiones históricas como el reinado de Isabel de Baviera, estudia la influencia de iconos y personajes de la cultura pop como las hermanas Kardashian o dialoga con libros de prestigio incluyendo la Biblia. Va buscando en esas fuentes y en la vida cotidiana las causas y consecuencias del establecimiento de un ideal de belleza tan exigente como absurdo, que es para las mujeres motivo de sufrimiento, de frustración y de baja autoestima. Se trata de un ideal que permite mantener la situación de sumisión y desigualdad de las mujeres con la connivencia de los usos y costumbres, del pensamiento, de las ideas recibidas y de las normas.

Este libro es un ensayo gráfico o cómic ensayístico, modalidad de cómic que explora las posibilidades de la combinación de dibujo y texto para elaborar un ensayo (Ballester Roca y Méndez Cabrera 2024). Es, por tanto, una obra de tesis, en la que se trata de transmitir ideas concretas y de dialogar en torno a las mismas, las historias que se narran se ponen al servicio de la reflexión y la abstracción. Esta tipología de cómic encaja bien en la cultura visual actual, en el que la imagen como portadora y generadora de ideas gana terreno frente a la transmisión puramente verbal del pensamiento. No se trata solo de acompañar el texto con imágenes, sino de explorar las posibilidades del pensamiento visual. Los dibujos generan por sí mismos reflexiones y tomas de postura, así como comprensión y asimilación conceptual, al margen de si ello es o no transferible al lenguaje verbal. Como se evidencia en el título de la reciente exposición de Chris Ware en Barcelona, «Dibujar es pensar» (2025).

Una autora de cómic feminista como Alison Bechdel es pionera en este terreno del ensayo gráfico. Si bien ella ha escrito dentro de lo que se ha dado en llamar novela gráfica, sus obras, como por ejemplo *Fun home* (2008), están atravesadas por la necesidad de generar la reflexión informada, de indagar en las ideas que pueblan nuestro pensamiento y producen y sostienen la desigualdad entre hombres y

mujeres y el daño que conlleva, así como los problemas de identidad, de jerarquías y de autoaceptación.

En la obra que nos ocupa, Stromquist no hace un compendio de teoría feminista, sino que aplica esta teoría a un tema concreto (la dictadura de la belleza) y la pone a trabajar. Hace una investigación buscando fuentes, causas, consecuencias, ejemplos, derivas e implicaciones vitales. Es un ensayo gráfico que podemos comparar en su modo de proceder con los de Squarzoni respecto al tema del cambio climático en *La oscura huella digital* (2023) y su precedente, *Cambio de clima*, si bien el humor está mucho más presente en Stromquist. También *Gente de aquí, gente de allí* (2021) de Quan Zhou, centrado en la cuestión de la interculturalidad, tiene parecidos con *La sala de los espejos*, tanto por el carácter ensayístico de ambas obras, como por la perspectiva humorística con la que se enfrentan a temas de enorme profundidad y consecuencias dramáticas.

Stromquist, en *La sala de los espejos*, aborda la sumisión a los estándares de belleza que padecemos las mujeres con un humor desenfadado e irreverente. Este humor queda plasmado en ilustraciones un tanto estridentes, unas preguntas retóricas hilarantes y la ridiculización de ideas inaceptables. La autora bromea con el absurdo de la realidad sexista.

Tanto el dibujo como la tipografía y el colorido dan un aire desenfadado y jocosos a la obra, cosa que también ocurre en los otros libros de esta autora. Ballesster Roca y Méndez Cabrera lo describen diciendo que Stromquist cultiva un «trazo algo simple o descuidado, una aparente irregularidad en la composición de página y un uso abigarrado de texto, sometido a diversas transformaciones tipográficas» que recuerdan al cómic underground de los años 70 y 80 (2024:186). Un estilo que puede resultar un tanto agresivo y que conviene al humor de Stromquist, también combativo, beligerante contra el *statu quo* machista y las estructuras y esquemas mentales que lo sostienen, al punto de que consigue que resulten patéticos.

El sarcasmo que usa Stromquist para enfrentar críticamente los fundamentos del sistema podría encuadrarse, aplicando las ideas de Eagleton (2021), en las teorías que conciben el humor como proveniente de la incongruencia y de la descarga. Para Stromquist, el cómic es una forma interesante de debatir sobre las incongruencias que toleramos en nuestra sociedad, como queda patente en este y en sus otros libros. En ese debate, el modo en que presenta tanto a los pensadores en los que se apoya como a las figuras de la cultura popular que utiliza para fundamentar sus argumentos es caricaturesco, exagerado, lo cual los hace resultar cómicos. Esto ocurre con René Girard y su teoría del deseo mimético o con la emperatriz Sissí y su lucha contra el deterioro físico derivado del paso del tiempo.

La autora implica al lector o lectora, a los que se dirige rompiendo la cuarta pared, para que acabe formando parte de ese ejercicio de reírse de uno mismo y del entramado social que nos envuelve. Stromquist se parece a pensadoras feministas irreverentes y con humor mordaz como Irantzu Varela o a dibujantes como Ovidie en su serie animada *Libres*. Todas combinan un andamiaje ideológico feminista sólido con la mirada que detecta en la vida cotidiana despropósitos y situaciones humorísticas. Se mofan del sexismo intentando desmontar sus engranajes para combatirlo.

Como señala reiteradamente Álvarez Junco (2016), el humor se dirige a la inteligencia del lector o lectora para poner en tela de juicio lo aceptado. Lo propio del humor es ser transgresor, incorrecto, crítico. Pero también el feminismo es todas esas cosas, de ahí que los libros de Stromquist resulten tan logrados al combinar ambos y consigan satirizar el patriarcado con tanto acierto, como ha explicado Mara González (2018).

3. Catherine Meurisse : *Humana, demasiado humana*

Catherine Meurisse es una autora polifacética que cultiva la novela gráfica, la viñeta, la historieta corta, etc. Desde el año 2020 pertenece a la Academia de las Bellas Artes francesa, lo que prueba que el cómic comienza a tenerse en consideración en las instituciones artísticas y culturales.

Este libro de título nietzscheano, *Humana, demasiado humana*, es una recopilación de las tiras que dibujó para la revista francesa *Philosophie Magazine* durante varios años. Su elaboración responde a un encargo concreto en el que cada mes una doble página hablaba de un filósofo, filósofa, concepto o teoría de la historia del pensamiento. Así que no es una obra unitaria concebida como tal desde el principio. Esta es una modalidad de cómic frecuente, cuando creadores de humor gráfico publican regularmente en medios de periodicidad concreta y sus historietas tienen éxito. Las editoriales publican después la recopilación o una selección de esas tiras o viñetas. Los hay que se centran en autores, como Flavita Banana o Forges, y otros se refieren a personajes como Mafalda o Snoopy.

Lo que caracteriza al libro *Humana, demasiado humana* es su mirada feminista, que efectúa una relectura de los pensadores del canon. Una mirada teñida de humor amable y de ironía que provoca la sonrisa más que la carcajada (aunque también esta llega). Queda de manifiesto en estas tiras la ridícula prepotencia de algunos filósofos que, como Aristóteles, han defendido la inferioridad de las mujeres. También la ceguera de no pocos pensadores ante las incoherencias sexistas en las que incurren y la pretenciosidad de considerar el yo masculino como el yo

universal. Subraya Meurisse la injusticia y el dolor causados a las mujeres por una historia del pensamiento tan escorada.

Las referencias que usa Meurisse en estas tiras son eruditas: obras y anécdotas de filósofos que requieren un conocimiento de la historia de la filosofía y una complicidad del lector que, en ocasiones, no hacen fácil la comprensión de sus chistes y bromas.

Las historietas cortas de Meurisse referidas a cada pensador son deliberadamente humorísticas en todos los casos. Recuerda, como señala Gisbert (2024), a los *Cómics existenciales* de Corey Mohler (2017) en su descontextualización de los filósofos para poner sus ideas a prueba y burlarse de ellas. En esta obra, el dibujo se basa en la caricatura, es decir, los autores que aparecen son presentados con sus rasgos físicos o vitales reconocibles, aunque más o menos exagerados o parodiados. Las ideas de los pensadores se expresan literalmente, cosa que también hace Stromquist, pero al ser escuchadas por otros oídos o colocadas en otros ámbitos resultan graciosas, ridículas, patéticas, casi una broma.

Meurisse también ha cultivado esta mirada con perspectiva de género y divertida dirigiéndola a los artistas en su libro *Pont des arts* (2022). Su humor es agudo y sutil, huye de resultar hiriente, como vemos, por ejemplo, en la historieta sobre Nietzsche (2024: 68) y sus planteamientos misóginos, en la que la interlocutora del filósofo se muestra indiferente al no considerar tales planteamientos dignos de ser rebatidos dada la evidencia de su ridiculez. El de Meurisse es, podríamos decir, un feminismo conciliador, comprensivo, aunque insistente.

No es esta una historia de la filosofía que cuestione y se salga del canon para incluir a pensadoras ignoradas, una labor que el feminismo lleva a cabo con esfuerzo hoy día y que da lugar a numerosa producción bibliográfica, sino más bien una relectura somera de los autores de siempre que basta para revelar su sexismo y mostrar cómo han sostenido del privilegio masculino.

Como dice Álvarez Junco (2016), el humor nos da un punto de vista distinto al asentado en nuestro sistema intelectual. En este caso, aplicar el humor a los pensadores reconocidos puede convertir sus ideas en grotescas y resquebrajar el respeto y la mitomanía por todo aquello que salga de su pluma. Puede contribuir a que nos preguntemos si sus ideas por separado son defendibles y si juntas son coherentes. Esto es lo que consigue Meurisse cuando revela cómo filósofos que hablan de ética o política con pretensiones de universalidad, han dejado fuera a las mujeres.

4. Florence Dupré La Tour - *Doncella*

Esta es una novela gráfica autobiográfica, una tipología de cómic que está en auge en las últimas décadas, que incluye numerosos subtipos. Con esa denominación se suele identificar el cómic narrativo, ajeno del mundo de los superhéroes, que relata episodios de la vida del autor o autora. Además, *Doncella* es una novela dedicada al público juvenil dividida en dos partes, una consagrada a la infancia de la protagonista: *Principiante*, y otra a su adolescencia: *Nivel avanzado*.

La autora relata su despertar al conocimiento del cuerpo y la sexualidad en un ambiente familiar religioso y hermético, lleno de tabúes y silencios, lo que provoca en la niña la conciencia de ser tratada como inferior, de no ser escuchada y de no tener derechos. Eso le genera rabia, ignorancia, desconcierto, frustración y un malestar difuso difícil de aclarar o conceptualizar para ella. Es un cómic netamente feminista de denuncia de la injusticia y la desigualdad que sufrimos las mujeres, así como de expresión del sufrimiento que ello conlleva. Centrado en la ignorancia de las mujeres en entornos cerriles en dos sentidos: ser ignoradas y padecer la ignorancia.

Dupré La Tour reivindica como antecedente a Mafalda, el personaje creado por Quino, que encarna también las cavilaciones de una niña poniendo en evidencia lo grotesco del pensamiento adulto o lo incongruente del mismo. Miradas infantiles sobre el mundo de los adultos que lo convierte en absurdo e hilarante.

El humor que usa Dupré La Tour en los dos volúmenes de *Doncella* es negro y ácido, el dibujo se caracteriza por la tendencia a la exageración física en la expresión de emociones, lo que lo conecta con el manga, que suele representar de ese modo los sentimientos. La situación de ignorancia de la protagonista se presenta con humor amargo. Vemos la risa de la niña y sus hermanas transformarse en mueca o llanto. Su humor sarcástico, cínico a veces, hace de este libro un producto duro de leer porque la sonrisa se nos hiela a veces en la viñeta siguiente.

La función catártica del humor como descarga (Eagleton 2021) aparece en este cómic tanto en su contenido, con las niñas riendo sin saber muy bien por qué y liberando las tensiones de la familia, como en el efecto que provoca en quien lo lee.

La protagonista revela desde su pensamiento infantil, la necesidad feminista de escapar de normas religiosas, familiares, de clase, de lo que se espera de ella por ser mujer... la imaginación se le dispara intentando comprender qué es lo que le ocurre. Emma Clit en *La carga mental* (2021) ha contado esta sensación femenina de encontrarse atrapada en un entramado sexista muy complejo, en su caso refiriéndose al mundo adulto y de relaciones entre los sexos.

Doncella, un cómic humorístico, dirigido al público juvenil, contando la vida de una niña, es un ejemplo de cómo lo aparentemente banal, trivial o menor,

con lo que se ha identificado muchas veces lo cómico (Álvarez Junco 2016), puede revelar verdades de una importancia crucial en nuestras vidas y en la sociedad.

Examinar la propia evolución vital y mental para reflexionar y dialogar acerca de un tema determinado es común en el mundo de la novela gráfica autobiográfica. Un recurso propio del cómic que ayuda a repensar lo dado por supuesto. Lo hemos visto operar en obras maestras como *Maus* (Spiegelman 2007) hablando del holocausto o *Arrugas* (Roca 2007) sobre la vejez. Dupré La Tour lo aplica reflejando las consecuencias vitales del patriarcado en la existencia y la mente de las mujeres con secuelas plagadas de silencio, falta de autoestima y fracasos. Sigue la estela de creadoras de humor gráfico feminista pioneras como Nuria Pompeia, en su libro *Mujercitas* (1977) donde contaba las vivencias de injusticia de las mujeres en los años 70 o Claire Bretécher, cuya divertida *Agrippine* (1998) ponía de manifiesto situaciones de desigualdad inaceptables.

Otro antecedente más cercano con el que se ha relacionado a Dupré La Tour es Marjane Satrapi y su *Persépolis* (2006), si bien el uso del color y el tratamiento del dibujo son muy diferentes en ambas. Más recientemente, autoras como Agustina Guerrero o Bea Lema siguen sendas feministas autobiográficas similares o paralelas a las que transita Dupré La Tour.

Hay otra vertiente del cómic con perspectiva feminista centrado en vidas reales, es la de las numerosas biografías que se publican de mujeres que luchan o lucharon en pro del feminismo conscientemente o que lo han impulsado con su ejemplo de vida, como *Valerosas* (2017) de Penelope Bagieu o *Maria la jabalina* (2024), de Cristina Durán y Miguel Ángel Giner.

La filósofa feminista Ana de Miguel en *Ética para Celia* (2021) ha contado cómo necesitamos el feminismo para alcanzar una ética verdaderamente igualitaria que respete la dignidad de todas y todos, la protagonista de *Doncella* es una *Celia* a la que nadie se dirige y clama en el vacío.

5. Conclusión

Hemos presentado tres autoras actuales en activo que representan tres modos de hacer cómic humorístico feminista. No hemos analizado aquí la ficción feminista en cómic, vasto territorio que ayuda a concienciar contra el sexismo con historias como las de Tillie Walden, y que pueden o no ser humorísticas. Tampoco nos hemos detenido en esas biografías de mujeres que encarnaron el feminismo. La gama de tebeos con corte feminista es amplísima y siempre interesante de estudiar. Hemos expuesto sólo una muestra de cómo el noveno arte es capaz de atender a la necesidad de deconstruir los mecanismos con los que opera el patriarcado desde distintas

perspectivas y con variadas herramientas. La historieta y la viñeta contribuyen a transmitir el feminismo y a acercar la sociedad a su puesta en práctica. Recordemos que la teoría feminista implica una toma de postura ética y política con pretensión de cambio en la sociedad hacia un horizonte más justo e igualitario, lo cual hace que estos tebeos se sitúen dentro de la lucha por la efectiva puesta en práctica de los derechos humanos.

Bibliografía

- ÁLVAREZ JUNCO, Manuel, 2016. *El humor gráfico y su mecanismo transgresor*, Madrid: Antonio Machado Editor. ISBN 9788477747925.
- BAGIEU, Penelope, 2017. *Valerosas*, Madrid: Dibbuks. ISBN 9788416507641.
- BALLESTER ROCA, J., y MÉNDEZ CABRERA, J., 2024. El cómic como ensayo: la obra de Liv Strömquist desde la educación lectora y literaria. *Tejuelo*, nº 40, 175-200. ISSN1988-8430.
- BECHDEL, Alison, 2008. *Fun Home*, Barcelona: Reservoir Books. ISBN 9788439721048.
- BRETECHER, Claire, 1998. *Agripina*, Barcelona: Ediciones Beta. ISBN 9788470913990.
- CLIT, Emma, 2018. *La carga mental*, Barcelona: Lumen. ISBN 9788426405517.
- DE MIGUEL, Ana, 2021. *Ética para Celia*, Madrid: Ediciones B. ISBN 9788466665537.
- DURÁN, Cristina, GINER, Miguel Ángel, 2024. *María la Jabalina*, Bilbao: Astiberri. ISBN 9788418909658.
- DUPRÉ LA TOUR, Florence, 2023. *Doncella*, (Vols. 1-2), Bilbao: Astiberri. ISBN: 9788418909672.
- EAGLETON, Terry, 2021. *Humor*, Madrid: Taurus. ISBN 9788430623310
- GISBERT, Jesús (2024): ¿Una historietista nietzscheana? *Tebeosfera*, 25. ISSN 1579-2811. https://www.tebeosfera.com/documentos/una_historietista_nietzscheana.html [Consultado el 29 de mayo de 2025].
- GONZÁLEZ DE OZAETA, Mara, 2018. Autoras feministas que están cambiando el humor gráfico. *Tebeosfera*, 6. ISSN 1579-2811. https://www.tebeosfera.com/documentos/autoras_feministas_que_estan_cambiando_el_humor_grafico.html [Consultado el 29 de mayo de 2025].
- MEURISSE, Catherine, 2024. *Humana, demasiado humana*, Madrid: Impedimenta. ISBN 9788419581327.
- MEURISSE, Catherine, 2022. *Le pont des arts*, Madrid: Impedimenta. ISBN 9788418668319.
- MOHLER, Corey, 2017. *Cómics existenciales*, Alicante: Stirner. ISBN 9788469747148.
- POMPEIA, Nuria, 1977. *Mujercitas*, Barcelona: Kairós. ISBN 9788472450844.
- ROCA, Paco, 2007. *Arrugas*, Bilbao: Astiberri. ISBN 9788496815391.
- SATRAPI, Marjane, 2006. *Persépolis*, Barcelona: Norma Editorial. ISBN 9788417910143.
- SPIEGELMAN, Art, 2007. *Maus*, Barcelona: Reservoir Books. ISBN 9788439720713.

- SQUARZONI, Philippe, 2022. *Cambio de clima*, Madrid: Errata Naturae. ISBN 9788419158024.
- SQUARZONI, Philippe, 2023. *La oscura huella digital*, Madrid: Errata Naturae. ISBN 9788419158512.
- STRÖMQUIST, Liv, 2022. *La sala de los espejos*, Barcelona: Reservoir Books. ISBN 978-8418052804.
- ZHOU WU, Quan, 2020. *Gente de aquí, gente de allí*, Bilbao: Astiberri. ISBN 9788418215131.

BLOQUE IV: IRONÍA, PARODIA E SÁTIRA

Rir para resistir: a ironía feminista en Rosi Braidotti

IRENE ÁLVAREZ PARDAL

Universitat Pompeu Fabra (UPF)

1. Introducción

Tradicionalmente, o humor estivo asociado á burla e á degradación. Con todo, o humor feminista —aínda que poucas veces recoñecido como tal— constitúe unha poderosa forma de resistencia. Non só opera como ferramenta subversiva, senón tamén como vía deconstrutiva, capaz de xerar novos sentidos e desafiar os discursos hexemónicos.

Rosi Braidotti é unha das principais pensadoras que reivindicán a ironía como ferramenta conceptual, transformando o humor e a filosofía nunha estratexia creativa e afirmativa. Como ela mesma sinala, «é esencial revalorizar o aspecto xocoso do proceso de transformación social» (2005: 84). Rir tamén é pensar: a risa convértese en pensamento en movemento, en capacidade de abrir espazos críticos, de desfacer as poses que o suxeito académico aprende, que se nos ensina a reproducir e que rematan por limitar a nosa liberdade crítica e creativa.

A través do seu pensamento nómada, Braidotti emprega a ironía para desestabilizar categorías fixas e abrir novos espazos de subxectividade. A súa proposta constrúe resistencia sen caer na melancolía nin na victimización, subvertendo a opresión e transformándoa en potencia afirmativa. A ironía, neste contexto, xoga un papel dinámico: funciona como ponte entre a filosofía e a transformación social.

2. Xenealoxía da ironía

Nunha era de simulación posmoderna, comunicación de masas e desencanto, «¿quen somos para distinguir a sinceridade da ironía?» Con esta pregunta abre Claire Colebrook *Irony* (2004), unha obra na que a ironía non é unívoca: pode ser

unha figura retórica —un modo de dicir sen dicir— ou unha actitude existencial —un xeito de habitar o mundo desde a dislocación ou a distancia crítica.

Pero esta distinción non xorde da nada. A ironía, antes de chegar ata nós, tivo corpo, lugar e historia. Se facemos un rápido percorrido polas súas orixes, atopámonos entre os anos 257 e 180 a.C., con nomes como Aristófanes, Sócrates ou Platón. É revelador que estes comezos «canónicos» estean protagonizados por homes, un indicio —talvez nada irónico— de que o relato histórico da ironía tamén foi masculinizado.

A transmisión histórica da ironía está fondamente ligada ao problema da política: como sabemos o que realmente queren dicir os demais? Como podemos estar seguros da autenticidade do seu discurso? Estas preguntas xa se formulaban nun contexto no que os filósofos, situados no cumio da súa cultura, usaban a ironía para evidenciar a ignorancia do interlocutor. Nese contexto, a ironía funcionaba como burla, exercida desde unha posición de superioridade intelectual.

Con todo, hai boas razóns para manter a ironía viva. Sobre todo, manter a súa capacidade de gardar certa distancia crítica fronte a cada definición ou contexto particular. A través dela, non só experimentamos os significados que nos rodean, senón que tamén podemos interrogalos e preguntarnos que están realmente dicindo. A ironía comparte coa teoría crítica esa fluidez contextual e o seu rexeitamento de calquera verdade absoluta.

Ler ironicamente significa non tomar as cousas ao pé da letra, ir máis alá do uso estándar da linguaxe para descubrir o que algo podería significar realmente. Neste sentido, a ironía abre o problema da interpretación literaria. Se o significado dunha palabra depende do seu contexto, como podemos estar seguros de comprendelo ben? Aquí é onde aparece a necesidade dunha relectura irónica. Esa dimensión relacional, herdada da modernidade, permitiunos imaxinar que un texto pode dicir algo distinto do que formula de forma explícita. É, de feito, unha das bases da crítica literaria contemporánea. Wayne Booth sintetizou esta dimensión comunicativa da ironía cunha precisión memorable: «Sempre é bo que dúas mentes se atopen nun intercambio simbólico; sempre é bo que unha ironía sexa captada cando así se pretende; sempre é bo que lectores e autores acaden entendemento» (1974: 204).

Mais, no noso presente fragmentado, xa non compartimos un terreo común de valores ou verdades estables. O relativismo posmoderno transforma a ironía nunha suspensión permanente do xuízo: unha ambigüidade que, se ben ás veces se interpreta como liberadora, outras tantas deriva no cinismo e na parálise. Recoñecer a ironía implica, daquela, poñer en primeiro plano os aspectos sociais, convencionais e políticos da linguaxe. Supón lembrar que esta non é só un sistema lóxico, senón tamén un conxunto de normas e valores compartidos.

Porén, a chegada do posmodernismo degradou en ocasións a potencia crítica da ironía, converténdoa nun xogo de citas baleiras. Sabemos que todo é construción, pero non se ofrecen alternativas. Así, como advirte Colebrook, caemos nunha ironía esgotada, centrada no xogo sen fondo, que «non permite unha verdade ou sentido detrás do acto de fala» (2004: 166) e que rompe coa posibilidade dun horizonte político transformador. É precisamente neste punto de indeterminación onde emerxe a proposta de Rosi Braidotti: unha ironía encarnada, vital, que rexeita o nihilismo posmoderno e aposta pola reconstrución dunha axencia política.

3. A teoría de Braidotti: un feminismo posthumano

Rosi Braidotti, como pensadora nómada, propón unha redefinición radical do suxeito moderno —ese suxeito supostamente universal que, con irónica constancia, resultou ser branco, europeo, masculino e cis. A súa crítica apunta á exclusión sistemática do «outro» e á necesidade dun novo modelo relacional no que o suxeito, lonxe de ser unha esencia fixa, se configure como un devir: un nodo que conecta o humano co maquínico, o animal e o múltiple.

Neste marco, o suxeito devén unha entidade encarnada, afectiva e situada. A identidade, máis que algo posuído, é un proceso que acontece: flúe entre natureza e cultura, formulando unha materialidade non determinista na que o corpo se converte en espazo de axencia e creatividade. Trátase dun suxeito nómada, mutable, sempre en relación co seu contorno. Esta concepción abre paso a formas de vida que rexeitan o antropocentrismo. A ética de Braidotti é vitalista e fundaméntase na interdependencia entre especies e formas de existencia. Non se trata só de desmontar o suxeito clásico, senón de activar alternativas políticas: coidar, cohabitar, imaxinar futuros compartidos desde unha subxectividade situada.

Así, Braidotti impulsa un feminismo posthumano que promove a desidentificación como estratexia crítica. Contra os sistemas que etiquetan os corpos segundo normas excluíntes, propón a reconfiguración constante como acto de resistencia. Este feminismo nace de corpos historicamente excluídos —feminizados, racializados, animalizados— e afirma o corpo e o desexo como espazos centrais de produción de sentido. Non é unha abstracción ontolóxica, senón unha práctica situada, material e afirmativa. Como ela mesma escribe:

Eu quedo deste lado: do lado de quen xa non se identifican coas categorías dominantes do suxeito, pero que aínda non están completamente libres das gaiolas da identidade; é dicir, do lado de quen son diferentes e seguen diferenciándose de si mesmos, e, polo tanto, están preto de zoe, o suxeito postantropocéntrico. Para min, estes elementos rebeldes están ligados á conciencia feminista do que significa encarnar

un corpo de muller [...] Na economía política do faloloxocentrismo e do humanismo antropocéntrico, que predicán a soberanía do Mesmo nun falso modo universalista, o meu sexo cae do lado da alteridade, considerada como diferenza pexorativa, como ser menos digno. O devir posthumano diríxese á miña conciencia feminista, porque o meu sexo, historicamente falando, non participou de todo na humanidade; velaí por que a miña fidelidade a esta categoría segue sendo negociable e nunca se pode dar por feita (2015: 81).

A figura do suxeito nómada, aberta e en constante devir, mobilízase coas marcas do corpo e as condicións materiais que o atravesan. A desidentificación, desde unha posición feminista, convértese así nunha forma de loita e creación de sentido. Esta ética do devir está animada por unha vontade afirmativa de transformación: a crítica é o punto de partida, non o de chegada. O suxeito nómada é, en palabras da autora, unha «criadeira de futuros».

Neste contexto, a ironía convértese nunha ferramenta crucial. Braidotti non recorre a unha ironía cínica nin posmoderna, senón a unha ironía afirmativa: un xogo serio que desactiva o poder sen reproducilo. Inspirada en Deleuze e Guattari, a súa linguaxe experimental permite rir das normas sen renunciar á acción política. A ironía, así, non é evasión, senón imaxinación crítica: un recurso para habitar e subverter as propias contradicións.

4. A ironía tras Braidotti: unha crítica nómada

Profundizando na obra de Rosi Braidotti, a ironía non é un mero recurso estético nin unha pose retórica: é unha estratexia política e epistemolóxica cravada no corazón da súa ética afirmativa posthumana. Trátase dunha ironía xeradora, que fende os alicerces do universalismo branco, masculino e antropocéntrico desde dentro, sen reproducir os seus modos de dominación.

A ironía feminista que propón Braidotti é relacional e situada: xoga coa forma para abrir fendas no discurso hexemónico, non para ridiculizalo, senón para manter unha distancia crítica que permita suspender certezas e alentar a creación. Para ela, «debemos recorrer á afectividade, á memoria e á imaxinación para levar a cabo a tarefa crucial de inventar novas figuracións e novas representacións dos suxeitos complexos en que nos convertemos» (2015: 189). Vista desde esta óptica, a ironía devén ferramenta afirmativa e comprometida que participa na creación desas novas figuracións.

O suxeito nómada, figura central da súa filosofía, comparte coa ironía a capacidade de cuestionarse, de rir de si mesmo e de reinventarse. Pensar, neste marco, é tamén rir: dobrar o discurso, activar o desequilibrio, resistir sen replicar a lóxica

do poder. A ironía, así entendida, non é un xesto cínico nin un artificio sofisticado, senón unha forma de resistencia creativa, unha linguaxe que permite habitar o mundo sen fuxir del.

Apostar por esta ironía afirmativa implica abrir espazos onde pensamento, afectos e acción política se entrelazan. Rir co corpo, desde o corpo e contra a normatividade corporal imposta, converte a risa nun acto de subversión. Esta práctica, na súa complexidade, desestabiliza as certezas do suxeito moderno e propón outras formas posibles de existencia. A ironía deixa así de ser un estilo ou unha actitude para revelarse como unha tecnoloxía crítica: unha forma de habitar o mundo doutro xeito, desde a desobediencia, a lucidez e a imaxinación.

4.1. A ironía como método e forma na obra de Braidotti

En *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, a ironía adquire en Braidotti un valor metodolóxico explícito. Neste texto atopamos un uso irónico orientado a desmontar a tecnofobia presente en certos discursos intelectuais contemporáneos. Cando afirma que «corremos o risco de converter os nosos fogares nun museo de medios mortos [...] Poderíase dicir que o ton aleccionador é a marca distintiva dunha xeración de intelectuais que aínda lembran cun sorriso irónico a súa primeira máquina de escribir mentres xogan cos actuais ordenadores de peto» (2004: 314), Braidotti está a denunciar o ton aleccionador dunha xeración que teme o presente tecnolóxico, malia formar parte del. Desta maneira, Braidotti exerce unha burla elegante da nostalxia cultural que rexeita a cultura dixital.

A ironía, aquí, non é só nostálgica: é reveladora das contradicións afectivas que atravesan o debate sobre tecnoloxía e subxectividade. Tamén advirte do perigo dunha crítica que permanece na superficie formal. A súa ironía vai dirixida contra a idea de que o discurso claro, lineal e neutral representa unha forma superior de pensamento. Pola contra, para ela, a ambigüidade, a metáfora, o ton poético e, sobre todo, o humor, son tamén vías lexítimas e potentes de produción de coñecemento crítico. Este cuestionamento acada a súa máxima expresividade cando afirma: «A miña elección dun estilo nómade pretende ser un xesto de rexeitamento ao ton competitivo, sentencioso e moralizador que gran parte da teoría feminista chegou a compartir coa escrita académica tradicional» (2004: 22).

En Braidotti, a ironía funciona como ferramenta emancipadora, evidenciando que máis alá do que se di, importan os modos de enunciación, o *como* se di. Así, como ela mesma recoñece, as filósofas feministas enfróntanse a unha «ironía da situación»: «Como podemos desmontar unha subxectividade que historicamente aínda non tivemos dereito a alcanzar?» (2004: 30), pregunta retoricamente. Esta imposibilidade, paradoxicamente, convértese nun motor de creación: unha apertura

cara a subxectividades por (de)vir. Ao mesmo tempo, denuncia a tensión entre ocupar marcos alleos e atopar unha voz propia —aínda periférica— fóra das estruturas hexemónicas.

O estilo mesmo de Braidotti é unha performance crítica. O seu ton irónico constitúe unha acción filosófica en si mesma, na medida en que encarna a súa proposta teórica. Nunha pasaxe de *Metamorfosis*, escribe: «Se este libro fora un CD-Rom ou unha dirección de internet, non dubidarían en usalo ao seu antollo, en manipulalo [...] farían clic nel, descargaríano, imprimirían, cortarían, pegarían coma se fora o modo máis natural de facer as cousas» (2004: 212). Aquí ironiza directamente sobre a cultura Gutenberg e o fetichismo do libro impreso, da autoría solemne e da lectura reverente. Non só cuestiona o medio, senón tamén os efectos políticos e estéticos de defender a linealidade e a autoridade textual.

Neste sentido, a ironía convértese tamén en resistencia formal. Non é casual que o seu estilo sexa cualificado de confuso ou poético. Ante esas críticas anticipadas, Braidotti responde con ironía. A súa escrita remata por converterse nunha provocación profundamente política. Esta mensaxe afirma o dereito a unha voz propia, a formas outras, e sostén con firmeza unha desidentificación activa cos valores hexemónicos da academia.

4.2. *A ironía feminista, nómada e situada*

En Braidotti, a ironía funciona como ferramenta crítica feminista dirixida contra o moralismo, a santificación do suxeito-muller e os clichés do empoderamento. Cando afirma que «o feito de que a maioría das heroínas góticas sexan rematadamente malvadas tamén é un tributo á súa intelixencia e ao seu enxeño» (2004: 233), subverte a moral tradicional e outorga axencia a figuras historicamente estigmatizadas. A súa ironía desprega tamén unha sátira do papel mesiánico atribuído ás mulleres en certos relatos utópicos: «Sería un final demasiado previsible se todo acabara cunha Xoana de Arco intergaláctica co rostro branco fantasmal de Sigourney Weaver que representara todo o que o feminismo pode facer por unha especie en avanzado estado de crise» (2004: 258). Aquí, o humor opera como contra-narrativa: non se trata de elevar á muller a salvadora universal, senón de abrir o campo a múltiples formas de subxectivación, fuxindo dos moldes normativos. A ironía, neste contexto, non é ornamento senón ferramenta crítica que revela o absurdo do establecido.

Esta aposta pola disidencia irónica acada un dos seus cumios cando, a través das verbas de Marcia Tucker, nos convida a imaxinar «unha lesbiana travestida que levanta pesas co aspecto de Chiquita Banana, que pensa como Ruth Bader Ginsburg, fala como Dorothy Parker e ten a mala leite de Valerie Solanas, e entón

terás algo polo que preocuparte realmente» (Tucker, citada en Braidotti 2004: 25). Esta mestura deliberadamente excesiva de referentes culturais, sexuais e históricos funciona como caricatura crítica: expón os códigos identitarios como contradición, como exceso, como impureza do Outro, como desobediencia irónica. E revela o medo dun sistema patriarcal que tenta organizar sexo-xénero e sexualidade baixo a lóxica do control. O resultado é unha provocación: figuracións subxectivas liberadas da norma, e por iso mesmo, profundamente políticas.

En *Suxeitos nómades*, Braidotti analiza autoras como Luce Irigaray, Donna Haraway, Cindy Sherman ou Laurie Anderson, todas elas comprometidas cun uso deliberado da ironía e a parodia como estratexia crítica. Desde o humor, reintroducen os danos inflixidos ao feminismo nun estilo nómada paródico que adopta identidades para desmontar o suxeito universal. Así xorden novas figuracións —como o cyborg de Haraway— que rexeitan tanto o esencialismo como o humanismo clásico. A ironía, lonxe de ser un recurso retórico, devén ética da diferenza: práctica comprometida coa alteridade e coa desidentificación, asentada na defensa da multiplicidade. Como sintetiza a propia Braidotti: «Non é a parodia o que dará morte á postura falocéntrica, senón o baleiro de poder que a política paródica pode chegar a enxendrar» (2000: 35). A ironía, por tanto, é unha resistencia activa que xera ese baleiro de poder e crea as condicións para novas subxectividades posthumanas alleas ás estruturas patriarcais.

Outro eixo esencial da súa proposta é o uso autorreflexivo da ironía. En *Lo Posthumano*, Braidotti escribe: «En calidade de fillas laicas e rebeldes da Ilustración, as feministas europeas formáronse na escola da argumentación racional e a distanciada autoironía» (2015: 37). Con esta afirmación reconece a tensión de criticar a razón ilustrada desde dentro. A ironía permite manter unha relación ambigua coa racionalidade moderna: habitándoa sen someterse a ela, facendo do espazo académico un campo aberto á subversión. Esta autocrítica situada convértese nun xesto tanto político como epistemolóxico.

A súa mención a Simone de Beauvoir é especialmente significativa: «O dominio da fe e os seus rituais son declarados [...] non incompatibles co pensamento crítico e as prácticas de cidadanía. Simone de Beauvoir estaría afluxida polas implicacións de semellante posibilidade» (2015: 40). Esta ironía non é despectiva, senón xeracional: reconece os límites do feminismo clásico sen desautorizar a súa heranza. Ao contrario, abre un espazo onde crítica e espiritualidade poidan coexistir, sen necesidade de reconciliación total.

Nunha das súas pasaxes máis poéticas, Braidotti escribía sobre o que significa encarnar un corpo de muller, recordando que, «en canto tal, eu son unha loba, unha criadora de múltiples células en todas direccións; son unha incubadora

e un vehículo de virus vitais e letais» (2015: 81). A ironía aquí transfórmase nunha figuración corporal: un modo de pensar a materialidade do corpo máis alá da opresión. O corpo aparece como máquina produtiva, como espazo de vida e axencia, reapropiado —nun xesto irónico deliberado— da súa redución histórica a función biolóxica e reprodutiva.

Mesmo a figura de Dolly, a ovella clonada, serve como imaxe irónico-tráxica: «A ironía alcanza o seu patetismo cando recordamos que Dolly morreu dunha enfermidade banal [...] e foi embalsamada e exposta como rareza científica nun museo» (Braidotti 2015: 75). Esta escena condensa a crítica ao biocapitalismo e á espectacularización dos corpos. A ironía devén entón lamento político, e o corpo, lonxe de ser obxecto pasivo, convértese en territorio de resistencia.

5. Conclusións

Botando unha ollada final, a ironía en Braidotti sostén un feminismo en constante devir. Como ela mesma sinala, non se trata só de denunciar, senón de crear. Esta creación enraíza nunha ética da transformación responsable: un feminismo que se permite rir do mundo e tamén de si mesmo, afastado do cinismo e fundado na afirmación. É unha ironía do *sí*: á transformación, á diferenza, á multiplicidade e ao humor como forza crítica.

O feminismo que propón Braidotti non é esencialista nin posmoderno: é posthumano e vitalista. A súa ironía comparte este espírito: é situada, encarnada e radicalmente política. Lonxe de neutralizar o conflito, serve para habitalo, para afrontar as contradicións normativas e desmontar a figura tradicional do suxeito-muller. A súa forza reside en abrir espazos para formas máis complexas e creativas de axencia: unha ironía nómada, relacional e transformadora.

O estilo de Braidotti é, el mesmo, unha forma de resistencia. A súa escrita desafía o discurso académico ríxido e aposta por unha linguaxe viva, afectiva e en movemento. A ironía, así entendida, vai máis alá do ton: convértese nun xesto filosófico e ético que permite resistir sen replicar, crear sen esencializar, reimaxinar sen clausurar. Rir, nesta clave, é un acto político: unha risa feminista e posthumanista que habita as marxes, sostén a contradición e defende a diferenza, a imaxinación e a potencia afirmativa das subxectividades contemporáneas.

Estamos condenadas a vivir a nosa historia —e, como suxeitos, tamén a contradicirnos. Pero iso non significa que debamos deixar de rir no proceso. A risa, como escribe Braidotti, pode ser «o lado humorístico e, non obstante, serio da autorreflexión» (2002: 55). Desde esta perspectiva, a ironía non degrada: libera. Non cancela: crea. Pensar, rir e inventar novas formas de existencia non son camiños

separados, senón vías entrelazadas dun mesmo impulso vital. Sigamos creando: ao noso modo, coa nosa voz, como suxeitos críticos e inacabados que se permiten ser.

Bibliografía

- BOOTH, Wayne C., 1974. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN 9780226065533.
- BRAIDOTTI, Rosi, 2000. *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Barcelona: Paidós. ISBN 9789501238068.
- BRAIDOTTI, Rosi, 2002. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona: Gedisa. ISBN 9788497840231
- BRAIDOTTI, Rosi, 2005. *Metamorfosis: Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal. ISBN 9788446020677.
- BRAIDOTTI, Rosi, 2015. *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa. ISBN 9788497848114.
- COLEBROOK, Claire, 2004. *Irony*. Londres: Routledge. ISBN 9780415251341. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/0963947006068657> [Consultado o 5 de setembro de 2025].
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, 1997. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. México: Siglo XXI Editores. ISBN 9789682321316.
- HARAWAY, Donna, 1991. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. Nova York: Routledge. ISBN 9781853431395. Disponible en: <https://doi.org/10.4324/9780203873106>. [Consultado o 5 de setembro de 2025].
- IRIGARAY, Luce, 1985. *Speculum of the other woman*. Ithaca: Cornell University Press. ISBN 9780801493300.
- TUCKER, Marcia 1994. «Director's forward». En: *Bad girls* (catálogo da exposición). Nova York: The New Museum of Contemporary Art; MIT Press. 144 pp. ISBN 9780262700535.

Mulleres modernas/súper-mulleres na década dos anos setenta: un percorrido polas mensaxes recibidas nun contexto de aparente apertura

LUCÍA CARBALLEIRA VIEITES

Investigadora independente

1. Introducción

No contexto de finais da década dos setenta no estado español e a piques de rematar a ditadura franquista xurdiu a revista *Belleza y moda*, unha publicación de periodicidade mensual centrada na moda e na beleza femininas que publicaba e divulgaba artigos sobre estética e benestar, sinalando as tendencias en beleza e moda e aportando suxestións sobre distintos tipos de maquillaxe, amosando algunhas columnas con receitas de cociña e divulgando información sobre os autocoidados, centrados de xeito exclusivo no eido estético, dando relevancia ao coidado da parella masculina.

A finalidade deste traballo é amosar algunha das mensaxes lanzadas por unha revista de moda e recibidas polas mulleres da década. Estas mensaxes eran orquestradas e lanzadas pola revista *Belleza y moda* que proclamaba a procura do desenvolvemento integral da muller para que esta acadase o status de moderna.

De xeito mensual en cada fascículo as mulleres dese momento recibían instrucións sobre a importancia de coidar a súa liña (baixar de peso, basicamente), ir á moda mercado e poñendo as roupas designadas como imprescindibles, así como a montaxe dun mini-bar na casa, cuestión esencial para a nova ama de casa que debe organizar os rincóns caseiros con estilo. A formación tamén era unha cuestión abordada pola revista, indicando que se as mulleres desexaban gañar unhas pesetas «sen facer alusión algunha a posibles inquiredanzas intelectuais» podían inscribirse en diferentes cursos femininos, véxase: perruquería e estética, a profesión «de moda». A puericultura e o coidado de persoas enfermas tamén era unha posibilidade extra.

Porén, nunha época de aparente apertura tanto social como cultural, nesta publicación as mensaxes cínguense a manterse delgadas e a coidar ben da casa, dando por feito que a muller é fundamentalmente ama do fogar e, como non, heterosexual.

Cun enfoque claramente humorístico, este traballo amosa as mensaxes emitidas pola edición de xeito tal que falen por si mesmas, sendo o obxectivo fundamental amosar esas ideas aparentemente inspiradoras dunha modernidade feminina.

Así, atopámonos con frases como:

«Ayer regordeta, hoy figurín». p. 14, nº 8, *Revista Belleza y moda*.

«Un célebre científico descubre el sistema para adelgazar sin drogas, sin ejercicios, sin régimen». p. 20, nº 15.

«¡La aspiradora que cabe en su mano! Le libraré de modo cómodo y rápido de cualquier brizna de polvo, hilos, migas, ya sea en sus muebles, ropas o mantel de mesa». p. 2, nº 14.

Nestas citas queda claro que o foco está posto no corpo da muller, posuíndo máis valor canto menos volume ocupe, canto máis se esforce en perder peso e asemade sendo productiva en calquera momento, entendéndose a produtividade como a capacidade de manter a limpeza dos espazos nos que se atope.

Tamén atopamos na publicacións seccións especiais da revista adicadas á ama de casa:

«El pequeño rincón del ama de casa: El mueble bar ¿dónde?». p. 19, nº 9.

E suxerencias de profesións feminizadas:

«Cursos de estética y belleza, la profesión de “moda” a su alcance». p. 18, nº 5.

Estes cursos orientaban ás mulleres cara unha suposta independencia, xa que podían compatibilizalos coas súas tarefas domésticas e conseguir uns pequenos ingresos.

Así, o tópico da modernidade basease na delgadeza os coidados estéticos e nas bebidas espirituosas, sen esquecer que: «Ellas prefieren los hombres que tiene pelos en el pecho». p. 13, nº 5.

Evidenciase con estas afirmacións na propaganda que a orientación do desexo das mulleres debía ser, por imperativo, heterosexual, sen existir a máis mínima posibilidade doutras opcións. Así, a muller moderna debía seguir uns patróns, uns indicativos e unhas normas determinadas, cinguíndose ao rol doméstico e con inquiredanzas meramente estéticas.

2. Contextualización

O contexto histórico e social sobre do tema de investigación é a España da década de 1970, un período de aparente apertura social e cultural no cal se produciron transformacións e mudanzas como a transición da ditadura franquista á democracia, a posterior coroación dun rei e a aprobación da Constitución Española de 1978.

Tal e como recolle Rodríguez: «Las revistas de moda en España durante la década de 1970 jugaron un papel importante en la difusión de la moda internacional y la creación de una identidad femenina moderna» (2007: 23) opinión que resulta hoxe máis que discutible, xa que nesta publicación reproducéase un modelo claramente heterosexista no cal a muller é obxecto de desexo pasivo, artellándose coma unha muller que ten que agradar, unha dona esencialmente cousificada para a cal só debe importar a súa aparencia, sendo o obxectivo do seu corpo que resulte atractivo e desexable.

Estas mensaxes suxiren que a publicación apostaba pola gordofobia, xa que logo atentaba directamente contra a «muller regordeta» que debe ser «figurín» promovendo, asemade, multitude de estereotipos tales como: a muller ama de casa, a muller delgada, a muller que desexa homes con «pelos en el pecho». Esa era a modernidade.

Entendía esta publicación que a muller como tal non podía optar a profesións (máis aló do fogar) que non se orientasen ao estético, ao coidado das outras persoas, ao bonito, ao doce, ao rosa, constituíndo así un elemento de organización social no que se observa violencia contra a muller, inseríndoa nunha esfera limitadora e reducida, cuns marcos moi precisos dos cales non debía, nin tiña moita opción de saír, a saber, as ocupacións e profesións feminizadas.

O tema de análise do traballo foi elixido principalmente por ser considerado de interese na sociedade actual, permitíndonos observar se as mensaxes variaron ou non variaron en décadas e poder afirmar que se continúa perpetuando a violencia contra as mulleres, diseccionándoas en corpos desexables cuxa función principal é a de manterse belo segundo os cánones estéticos imperantes que promoven, todavía, unha delgadeza que simboliza o pouco espazo que debemos ocupar as mulleres, como sinalan Calado, M. y Lameiras, M. (2014) no que se refire ás alteracións da imaxe corporal, a alimentación e o peso, cuestionando se os medios de comunicación son tan influentes.

Así, Chollet (2012: 25) apunta que «a feminidade tradicional de muller obxecto pode facer desaparecer a unha muller, eclipsando a súa individualidade e personalidade. Esta feminidade estática promóvese como unha actitude, unha maneira de ser totalmente modelada en función da mirada e do que esperan as demais persoas. Así, fronte á imaxe débil e fráxil da delgadeza feminina, afiánzase a imaxe

forte e vigorosa do corpo masculino. Fronte ao corpo atlético e saudable do home, arrástrase á muller a un corpo con maior vulnerabilidade á enfermidade mental».

O corpo como cárcere, sometido a unha tortura física e psicolóxica coa finalidade única de encaixar. Mais encaixar, onde? Nesa modernidade tan promocionada pola publicación, cun fondo que, malia vender unha felicidade e plenitude, baseábase exclusivamente no consumismo.

3. Análise do tema

O eixe vertebrador da publicación mensual abordada é o corpo da muller, unha muller que ten que amosarse amable, sen amolar, calando e agradecendo, agradando principalmente a unha audiencia masculina e portando un bo arrecendo. Todo isto sen esquecer que, namentres procura acadar esa modernidade, pode ir limpando cunha aspiradora manual portátil.

As normas sociais asignadas a cada xénero, xunto coas profesións que se presupoñían feminizadas e as que se consideraban masculinizadas e se reservaban para os homes constitúen algunhas das causas para que se lanzasen ese tipo de mensaxes perpetuadoras da narrativa.

Cinguíndonos á década analizada, segundo Velasco Molpeceres, A. (2019) a moda da época alimentaba un modelo de feminidade supeditando as inqedanzas das mulleres á estética, ao fogar, sempre sometidas aos cánones estéticos normativos. É nunha sociedade patriarcal e androcéntrica onde se producen desigualdades sociais que resultan desfavorables para as mulleres, cargando, entre moitas variables, co peso dos estereotipos de xénero, co rol de cuidadora e a súa conseguinte carga mental, aturando a discriminación laboral cos despidos logo da maternidade, con se decide ser nai, ou soportando a presión social por non selo. Todo isto adezado co imperativo de muller como obxecto de desexo, pasivo, delgado, novo, belo... o que contribúe á aparición da ansiedade ou depresión, limitando a liberdade e o abano de posibilidades e de participación das mulleres en diferentes eidos: o social, o económico político. As imaxes da revista amosan mulleres que se aplican cremas na cara, que tiran do talle do seu pantalón amosando que lles queda frouxo, o que implica todo un éxito, e que observan o seu peso subidas a unha báscula. Asemade, podemos observar a unha muller suxeitando un dos seus peitos dentro dun aparato que promete aumentar o seu tamaño. Así, o corpo feminino debe perder centímetros, mais gañalos nunha parte en concreto, facer dietas e seguir pautas de exercicios físicos que permitan acadar ese obxectivo fundamental: adelgazar, uns centímetros, os que sexan, mais gañalos nas mamas.

Do mesmo xeito, os anuncios publicitarios da revista expoñen as pezas de

roupa que hai que poñerse para ir á moda e os cosméticos a empregar, a maquillaxe e as súas técnicas de aplicación e os cortes de cabelo da tempada. Nun pequeno espazo da publicación podemos atopar as lecturas recomendadas, que van dende novelas de amor romántico heterosexual ata edicións sobre o coidado do fogar e dos bebés.

A publicación vende un modelo heterosexista baseado nos roles de xénero, mais disfrazado de modernidade, de apertura e de intereses femininos que realizan de xeito persoal ás mulleres que os abrazan e seguen.

4. Reflexión e conclusións

Como conclusións baseadas na análise e na reflexión sobre o tema exposto non cabe dúbida de que ante este tipo de mensaxes que se emitían dende a publicación na década dos anos setenta e que a día de hoxe continúan latentes unha das medidas a tomar pasa por potenciar o emprego da regulación lexislativa xa existente, tal como a Lei 29/2005, de 29 de decembro, de Publicidade e Comunicación Institucional, a Lei Orgánica 1/2004, de 28 de decembro, de Medidas de Protección Integral contra a Violencia de Xénero, a Lei Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para a Igualdade Efectiva de Mulleres e Homes, a Lei 7/2010, de 31 de marzo, Xeral da Comunicación Audiovisual e a Lei 29/2005, de 29 de decembro, de Publicidade e Comunicación Institucional, que sinala que non se poderán promover ou contratar campañas institucionais de publicidade e de comunicación que inclúan mensaxes discriminatorios, sexistas ou contrarios aos principios, valores e dereitos constitucionais (artigo 4). Así, resulta de imperativa necesidade seguir e revisar a regulación lexislativa e educar en igualdade a fin de formar persoas libres, autónomas e responsables, rachando cos estereotipos de xénero e cos roles tradicionais que sinalaban o que era considerado feminino, por e para as mulleres, e o que era considerado masculino.

A diversidade é unha realidade social que debe ser observada como un enriquecemento e un valor para toda a sociedade no seu conxunto. Porén, considérala como un valor supón ter en conta as diferenzas e, xa que logo, aproveitar as potencialidades de cada persoa a fin de que a inclusión sexa real e todas se sintan incluídas de feito, contando con espazos de participación e desenvolvemento aos cales todas as persoas temos dereito. Así, termos como igualdade, inclusión e colaboración cómpre telos presentes a fin de erradicar a narrativa sexista e abolir os roles de xénero, chegando nun futuro a observalos de lonxe como algo absolutamente obsoleto.

No que se refire ás posibles accións que se poden tomar para abordar o exposto, éstas van dende construír xuntas unha sociedade libre de estereotipos e de

violencias que atravesan todas as esferas, ata promover unha socialización de xénero, xa que se podemos construír o xénero tamén podemos deconstruílo, amigas! creando normas e modelos diferenciais, desbotando clichés de masculinidade e feminidade, e repensando como nos pensamos e como nos movemos. Os mandatos de xénero modelan a nosa identidade nun marco tan desigual que este abona o terreo das violencias machistas, mais podemos deconstruílos.

Ben sabemos que os mandatos de xénero non afectan por igual a homes ca mulleres, por iso cómpre continuar rachando coa normatividade, tendo o humor como estratexia para desmontar estes mandatos.

5. Conclusión final e recomendacións

Podemos afirmar que as violencias contras as mulleres continúan, xa que os corpos das mesmas seguen a ser obxecto de escrutinio e de debate. Así, seguindo a De Ugarte (2015: 15) «As consecuencias emocionais de vivir nunha cultura machista e violenta permean as experiencias das mulleres e asocianse cunha maior prevalencia de diversas diagnoses de saúde mental, entre os que se atopan os trastornos alimentarios».

E segundo Calado (2011: 33), nas mulleres novas o «descontento normativo», entendido como a insatisfacción ante o feito de non acadar os ideais estéticos, empeza a interiorizarse xa nos primeiros anos da infancia e, no caso das mozas, incrementase na adolescencia. Durante estes períodos do ciclo vital, as mulleres viven distintas situacións nas que se naturaliza falar dos seus corpos. A maior obxectivación dos corpos das mulleres contribúe a que sexan elas quen recibe un maior número de mensaxes a través dos diferentes axentes socioculturais de pertenza sobre perda de peso e atractivo físico para alcanzar un corpo extremadamente delgado.

Nunha sociedade tan polarizada como a do Estado Español en nun tempo no cal o feminismo se atopa dividido, resulta revolucionario procurar espazos nos cales as mulleres se reafirmen lonxe de mandatos e normas que pretenden continuar a sometelas.

Porén, deconstruír, romper a norma, non seguir os mandatos de xénero e loitar polos dereitos fundamentais resultan accións esenciais a fin de reverter décadas de mensaxes arcaicas.

Sen dúbida unha eiva é o sistema cisheteropatriarcal en si mesmo, entendido éste como o sistema de privilexios que posúen as persoas cis, aquelas que están acordos coa súa identidade de nacemento, e o heteropatriarcado como a supremacía do home heterosexual por riba das persoas LGBTQ+. Mais podemos transformar a sociedade a partir dunha educación feminista que comprenda que o sexo e

o xénero son construcións sociais e que non sempre somos (nin temos por que ser) lineais, nin encaixar en modelos feminizados que entenden que a muller é un ente fráxil, unha persoa delicada, vulnerable, sempre amable, comprensiva e doce, preocupada polo benestar da familia e pola súa imaxe e estética exclusivamente. Cómpre, xa que logo, desafiar os mandatos, transgredir o normativo e cuestionar as mensaxes recibidas. Cómpre unha mudanza na narrativa sobre o concepto de beleza que abrace, ante todo, a diversidade.

Bibliografía

- CALADO OTERO, María, 2024: *Mujeres jóvenes y trastornos de la conducta alimentaria. Impacto de los roles y estereotipos de género*. Madrid: Instituto de las Mujeres. Subdirección General de Estudios y Cooperación Ministerio de Igualdad.
- CALADO OTERO, María y LAMEIRAS, María, 2014: *Alteraciones de la imagen corporal, la alimentación y el peso: ¿Son los medios de comunicación tan influyentes?* Valencia: Tirant Humanidades. ISBN 978-8415442868.
- CHOLLET, Mona, 2012. *Belleza fatal. La tiranía del look o los nuevos rostros de una alienación femenina*. Barcelona: Penguin Random House. ISBN 978-8466667302.
- DE UGARTE, Nerea, 2022. *La dictadura del amor propio*. Madrid: Montena. ISBN 978-9566184065.
- LEI 29/2005, de 29 de decembro, de Publicidade e Comunicación Institucional (BOE 30-12-2005).
- LEI ORGÁNICA 1/2004, de 28 de decembro, de Medidas de Protección Integral contra a Violencia de Xénero (BOE 29- 12- 2004).
- LEI ORGÁNICA 3/2007, de 22 de marzo, para a Igualdade Efectiva de Mulleres e Homes (BOE 23-3-2007).
- LEI 7/2010, de 31 de marzo, Xeral da Comunicación Audiovisual (BOE 1-5-2010)
- RODRÍGUEZ, M. Á, 2007. *Revistas de moda en España: 1960-1980*. Barcelona: Editorial Ariel.
- VELASCO MOLPECERES, 2019. *Mujer, moda y cambio social: del franquismo a la democracia*. Universidad de Valladolid [Tesis doctoral]. Facultad de Filosofía y Letras.
- VVAA, 2015. *Moda, historia y estilos*. Editorial Dorling Kindersley. ISBN: 978-0241420560

La sátira como estrategia de crítica en la obra de Andrea Fraser

NARA MÉNDEZ LÓPEZ

Universidad de Santiago de Compostela (USC)

1. Introducción

El humor como herramienta de crítica representa una constante en la historia de las artes visuales, convirtiéndose en una estrategia discursiva recurrente para múltiples escuelas y artistas a lo largo del siglo xx. Entre estos casos destaca la práctica artística de Andrea Fraser (Montana, 1965), figura reconocida por su contribución, teórica y formal, a las prácticas de crítica institucional.

De este modo, en las siguientes páginas construiremos una definición de la crítica institucional a partir del trabajo y las aportaciones de Andrea Fraser sobre la materia. Para ello, nos centraremos en el estudio de su producción adscrita al intervalo cronológico comprendido entre 1984 y 1989, periodo en el que esta línea de trabajo se hace particularmente explícita. Si bien, durante el mismo desecharemos la intención de generar una lectura unitaria y cohesiva de la que extraer características comunes de su trabajo en beneficio de un análisis orientado en el que destacar la sátira como mecanismo de denuncia frente a los principios instaurados en las instituciones museísticas y académicas.

2. En la génesis de la crítica institucional: la función de Andrea Fraser

La crítica institucional se reconoce como una metodología de trabajo centrada en el cuestionamiento del *statu quo* de las instituciones culturales y, más específicamente, de las museísticas. De acuerdo con lo postulado por la comunidad científica especialista en la materia, existe consenso al apuntar que la consolidación del término tiene lugar de la mano del historiador del arte alemán Benjamin H.D. Buchloh en su texto *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration*

to the Critique of Institutions (1990). En este se atribuye la emergencia de la crítica institucional a un conjunto de prácticas formalizadas por un cenáculo de cuatro artistas —Hans Haacke, Michael Asher, Daniel Buren y Marcel Broodthaers— entre finales de la década de los sesenta y principios de los setenta. Con todo, las alusiones previas al término habían irrumpido en el plano teórico con precedencia a lo largo de la década de los ochenta, precisamente, de la mano del propio Buchloh en *Allegorical Procedures* (1982) (Fraser 2005) y de otras figuras como la de Andrea Fraser.

La contribución teórica de Fraser a la crítica institucional da comienzo con su texto «In and out of place», publicado en la revista *Art in America* (1985), en el cual desarrolla un análisis de la obra de Louise Lawler. Este primer acercamiento a esta metodología de trabajo se dilata en el tiempo hasta la primera década del siglo XXI a través de distintos escritos y, en todo momento, es complementado con una formalización práctica. No obstante, antes de atender a sus propuestas, cabe la necesidad de argumentar su concepción sobre la institución y sus objeciones sobre ella, todas las cuales son el resultado de una combinación de influencias derivadas de su experiencia personal y profesional.

En lo que respecta a su historia biográfica subraya la influencia ejercida por su madre, quien combinaba la actividad artística con la militancia feminista y LGBTQ+, ocupaciones que la llevan a calificar su temprana adolescencia como un intenso periodo político y cultural. Pese a todo, aquellas referencias se materializan como una «maraña» en la cabeza de una joven Fraser que las experimenta de una forma individual hasta los primeros años de su juventud, cuando se topa con el marco académico adecuado que le permite traducir aquellos valores en un discurso público compartido (Dziewior 2003).

A ello contribuye su ingreso en la School of Visual Arts, del que fue alumna entre 1982 y 1984 e, inmediatamente después, en el Whitney of American Art Independent Study Program (1984-1985) (Fraser 2005), entre cuyas filas de docentes se encontraban importantes críticos y teóricos del arte como: Peter Bürger, Benjamin Buchloh, Douglas Crimpt y Craig Owens, siendo este último el principal responsable en términos de transferencia teórica para Fraser (Dziewior 2003).

Todas las enseñanzas que extrae de ellos son complementadas con sus aprendizajes autodidactas dimanados del estudio de la obra de artistas como Yvonne Rainer, Mary Kelly, Adrian Piper o Martha Rosler (Chu 2016), algunas de ellas próximas a la militancia feminista y de cuyos trabajos adopta la preponderancia de la subjetividad, característica que complementa con los conocimientos reportados por el estudio del psicoanálisis, el cual no le interesa tanto como una teoría del inconsciente, sino como una técnica a través de la que reflexionar sobre las relaciones

y la subjetividad (Dziewior 2003: 93). Por último, han sido igualmente influyente los postulados teóricos del sociólogo Pierre Bourdieu sobre los campos sociales o las lecturas histórico-feministas sobre el canon en el arte de Griselda Pollock.

Es así como de esta miscelánea de influjos florece su definición de la crítica institucional, identificada por trascender el cuestionamiento burocrático-administrativo, jurídico y económico al que se acotan las manifestaciones de esta metodología reconocidas por Buchloh. De este modo, el valor de su postulado se halla en la diversificación del concepto de crítica institucional, con el que incorpora la dimensión social y afectiva al mundo del arte, valiéndose de ella para reivindicar la centralidad del espectador, así como de todos los agentes culturales a los que entiende como entidades activas responsables de la construcción de la institución, cuestión deducible a partir de sus palabras:

Cada vez que hablamos de la institución como algo distinto a nosotros desestimamos nuestro papel en la creación y perpetuación de sus condiciones, eludimos la responsabilidad —o dejamos de actuar en contra— ante las complicidades, componendas y censura —autocensura sobre todo— que todos los días generan nuestros intereses en el campo y los beneficios que obtenemos de ellos. No es cuestión de estar dentro o fuera, o del número y escala de los diferentes lugares organizados para la producción, presentación y distribución del arte. No es cuestión de estar en contra de la institución. Nosotros somos la institución. La cuestión es qué clase de institución somos, qué clase de valores institucionalizamos, qué formas de práctica premiamos y a qué clase de premios aspiramos. Porque la institución del arte es interiorizada, encarnada y llevada a la práctica por personas individuales (Fraser, 2005: 25).

Este programa teórico, paulatinamente elaborado como resultado de su ahínco analítico sobre el marco institucional y sus condiciones, ha encontrado su simultánea traducción a través de un plural abanico de formatos artísticos dentro de los que muestra una especial predilección por la performance, la cual, precisa, le brinda la oportunidad de enunciarse desde su propio cuerpo, es decir, desde su subjetividad (Fraser 2003a: 142).

Así, pese a que en las próximas líneas prescindiremos de la elaboración de un dilatado análisis sobre su producción artística, la selección de obras designada nos habilitará para comprender su disconformidad con el marco de la institución museística y cultural y sus métodos para abordarla.

3. Creación artística

3.1. *Woman II/ Madonna and child 1506-1967 (1984)*

Para comenzar nos detendremos en la obra *Woman II/ Madonna and child 1506-1967* (1984), una suerte de libro de artista, a través del que se remeda un folleto expositivo. Sus páginas están ocupadas por reproducciones de obras pictóricas de las célebres *Madonnas* de Rafael sobre las que se superponen otras pertenecientes a la serie *Woman* de Willem De Kooning (1560-1956), o viceversa. Intercalado entre ellas, el anverso de estas se destina a un texto compuesto de fragmentos extraídos de estudios monográficos sobre la obra de ambos artistas, en el que se eliden sus nombres propios (Fraser 2003b).

El resultado del ejercicio es un texto coherente y cohesionado al que se acoge como herramienta para criticar la historia del arte, una disciplina a la que entiende como un relato construido en base a un canon teórico expresado mediante un selecto catálogo de formas lingüísticas. En esta propuesta en particular demuestra el modo en el que su reiteración, con indiferencia del periodo histórico en el que se inscriben los artistas, contribuye a la generación de una falsa noción de universalidad, a cuya correspondencia se debe el reconocimiento de la *genialidad* del artista.

Por otra parte, este estatismo de la historia del arte tiene también un efecto directo sobre los sujetos representados, los cuales se ven perjudicados a través de un proceso de tipificación, tal y como hace ver Fraser con la superposición de las reproducciones seleccionadas, de las que se vale para reflexionar sobre las formas de representar al sujeto femenino.

Este ejercicio de crítica es posible a través de un doble proceso de apropiación que comprende, primeramente, la historia del arte, materializada a través del texto y la reproducción de imágenes pictóricas y, en segundo lugar, del aparato museológico, representado a través de elementos como el folleto. Esta estrategia goza de una mayor proyección en el trabajo de Fraser en fechas inmediatamente posteriores, especialmente en el terreno de la performance. Una prueba de ello la representa Jane Castleton, *alter ego* de Fraser, a través del que se apropia y subvierte la función de mediadora cultural (Baker 2003).

3.2. *Museum Highlight: A Gallery Talk (1989)*

La primera aparición de Jane Castleton se firma en la muestra colectiva *Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object* en The New Museum en el año 1986 (Shaked 2017), experimentando su consolidación definitiva en 1989 de la mano de su proyecto en solitario *Museum Highlight: A Gallery Talk*, en el Philadelphia Museum of Art. Mientras en la primera ocasión trabaja sobre las implicaciones

ideológicas presentes en la exposición de objetos (Linker 1986), para su segunda aparición sistematiza un estudio completo sobre la colección y la historia del Museo de Filadelfia.

De su investigación genera un guion atestado de extractos de documentos generatrices del museo marcados por una retórica filantrópica (Shaked 2017), así como comentarios sobre las obras de arte de su colección tomados de los catálogos editados por la propia institución, en consonancia con su filosofía.

Este guion encuentra una personificación en la figura de Castleton, quien a través de una visita guiada por el edificio transfiere a su público los ideales de este en tono satírico. De este modo, durante su *tour*, dirige a un grupo de visitantes a través de las dependencias del edificio al compás de un diálogo errático y, pronto, delirante.

En su distendida obertura comienza exponiendo irónicamente las funciones del museo con la siguiente explicación:

Una galería municipal de arte que cumpla realmente su cometido ofrece una oportunidad para disfrutar de los mayores privilegios de la riqueza y el ocio a todas aquellas personas de gustos cultivados que, sin embargo, carecen de medios para darles satisfacción. Y a quienes aún no posean un gusto cultivado el museo les proporciona *una formación del gusto* (Fraser 2016: 68).

Del mismo modo, enfatiza la posición jerárquica reproducida por el museo en su alusión a los socios y al capital cultural y estatus que confiere tal condición, para lo que cita las palabras del, por aquel entonces, director del museo, Robert Montgomery:

La afiliación de los socios tiene un papel fundamental en la vida de nuestro museo. Son muchos los miembros que aseguran haberse inscrito porque entienden que este museo es una institución de máximo nivel mundial, uno de los grandes depositarios de la civilización. Lo consideran un lugar de excepción, al margen de las realidades cotidianas, donde una persona puede reafirmar sus vínculos con las energías creativas del planeta, tanto del presente como del pasado —y continúa— si es usted amigo del museo podrá, además, utilizar la sala exclusiva para socios, situada en esa balconada [a la que señala] (Fraser 2016: 64).

Tomando esto como base, hace alusión al organigrama de la institución y a la precariedad inherente a algunos de sus puestos laborales, como el del mediador cultural, y lo hace pronunciando lo siguiente:

No es que sea socia del museo, ni tampoco una empleada. Soy una conferenciante invitada por el Departamento de Educación y, lo mismo que los miembros de la Junta de Patronos y los guías del museo, soy voluntaria (Fraser 2016: 64).

Tras esta introducción tiene lugar el acceso a las salas del museo en las que se expone su colección. En esta parte del recorrido, Castleton se detiene ante una gama selecta de obras para declamar lacónicos análisis constituidos a modo de *collage* por enunciados o fragmentos recogidos en los materiales redactados desde el museo en los que se detalla información sobre esas piezas. Un buen ejemplo nos lo brinda por medio de la descripción del *Gran salón del Château de Draveil* (s.XVIII), explicando lo siguiente:

El estilo depurado, característico de los últimos años del reinado de Luis XVI [...] que aquí se muestra en la simplicidad de las superficies anchas, en las finas proporciones de sus molduras y en los ornamentos clásicos [...] tallados con la máxima nitidez y riqueza [...], de gran refinamiento y belleza [...], insólito interés [...], de una extrema delicadeza (Fraser 2016: 69).

Así, del mismo modo que sucede en la obra anteriormente analizada, esta sirve para cuestionar la universalidad y planitud de las narrativas histórico-artísticas legitimadas por el museo. A través de sus palabras, llenas de incoherencias, busca demostrar cómo el empleo de fórmulas, términos y expresiones que simulan erudición en la materia, confieren contundencia al discurso, pese a que estas no se correspondan con la realidad comentada.

Esta dinámica es repetida de forma reiterativa a lo largo de su itinerario ante todas las obras en las que se detiene. Del mismo modo, son frecuentes las interrupciones de su monólogo con desviaciones que aluden a otros espacios del museo, por ejemplo, para señalar que al lado de una de las «salas de época» se encuentran los lavabos masculinos, y lo menciona así: «Y esto de aquí es el lavabo de hombres, ¡qué gran contraste puede haber a ambos lados de un delgado tabique de separación!» (Fraser 2016: 70).

Más adelante, su guion se enriquece con ocurrencias tales como el análisis formal de una caja de señalización de salida, situado al lado del vano de una puerta, a la que describe como: «La pintura firme, de color y textura delicados, este cuadro es un brillante ejemplo de una forma brillante» (Fraser 2016: 73). Sucede lo mismo con una fuente de agua situada en la consigna: «Una obra de asombrosa economía y monumentalidad [...], en atrevido contraste con las producciones severas y sumamente estilizadas de este tipo..., y fíjense en... su gran porte [...], el vasto..., hum, jambiciosísimo y audaz!» (Fraser 2016: 75).

El discurrir de la performance hace que lleguemos al final con el conocimiento de que Jane Castleton queda desprovista de una identidad individual, en palabras de George Baker, para convertirse en un anti-personaje, un sujeto hablante (2003: 56). A través del decoro en el vestido, la gestualidad, la entonación de la voz

y las expresiones lingüísticas empleadas se presenta a sí misma como una extensión directa de la institución. Si bien, es a través de un ejercicio de parodia —en tanto que imitación jocosa— como subvierte la función de transferencia haciéndose con un discurso satírico.

Esta internalización de la institución y sus funciones no sólo se reproduce a través de su figura, sino también de los visitantes que la acompañan, figurantes activos a los que apela sugiriendo formas de comportamiento a través de imperativos como «apreciad», «admirad» o «contemplad», conductas institucionalizadas con las que deja traslucir los rígidos patrones de comportamiento en los que se sustenta el museo.

Con este ejercicio teje una crítica meticulosamente diseñada hacia la institución, sus discursos y políticas. Al mismo tiempo, hace patente el hecho de que su crítica apela a la dimensión sociológica de la institución centralizando su foco de atención en la subjetividad del artista y de los espectadores como agentes activos y constructores de ella. Todo lo cual dota de sentido su comprensión sobre la apropiación que se define como: «una especie de transferencia que hace posible la intervención transformadora, un ejercicio que encarna un doble movimiento de afirmación y negación, de amor y odio hacia lo apropiado, hacia lo que representa» (Chu 2016: 32).

3.3. *The V- Girls*

Otras propuestas similares de apropiación discurren de forma colaborativa de la mano de Andrea Fraser en comunión con el colectivo The V-Girls, tal y como sucede con la pieza: *Manet's Olympia: Posed and skirted* (1989).

The V-Girls fue un grupo de performance integrado por Martha Baer, Jessica Chalmers, Erin Cramer, Marianne Weems y la misma Andrea Fraser, activo entre 1986 y 1996. En un primer momento se hicieron llamar The Venus Girls, pero pronto acortan su nombre al The V-Girls por existir un colectivo con el mismo nombre (Lütticken 2018). Ellas se autoproclaman como: «un grupo informal de académicas que se reúnen regularmente para cuestionarnos a nosotras mismas y a las demás» (Chalmers 2010: 208).

Partiendo de esta premisa, en sus actuaciones este grupo artístico formaliza acciones paródicas a través de las que imitan de forma burlesca ejercicios académicos, tales como las ponencias, especialmente de aquellas vinculadas a disciplinas humanísticas como la Historia del Arte o de la Literatura, de las que proceden.

Su anhelo primordial pasa por exponer su inmanencia patriarcal y hegemónica y el modo en el que estos aspectos se materializan a través del lenguaje, la puesta en escena y el comportamiento de los comunicantes, así como del protocolo

genérico acatado en estos actos. Por ende, para sus performances adoptan el formato de mesa redonda, en el que cada una ellas, pese a presentarse con sus nombres propios, interpreta una versión ficticia de sí misma. Se trata de la representación de un universal, en tanto que experiencia compartida entre las jóvenes de su generación: jóvenes formadas y ambiciosas, pero extremadamente inseguras para las exigencias y requisitos académicos (Lütticken 2018). Este estado deriva de la situación en la que se subsume la academia estadounidense de los años ochenta, al que se remiten como un espacio falocéntrico y remisivo a la incorporación de mujeres.

Para articular su crítica, en sus performances replican la actitud de sus homólogos masculinos en las conferencias y mesas redondas, a las que con tanta frecuencia habían asistido, reproduciendo sus mismas expresiones, lenguaje y perspectiva teórica con el fin de transgredir el orden académico instaurado (Chalmers 2010), y los discursos perpetuados. Los guiones que siguen durante sus performances empiezan evocando un relativo orden para terminar siendo voluntariamente disruptivos, recreándose en la arrogancia a través de la pronunciación *cuasi* incoherente de citas teóricas, y de comentarios despectivos hacia sus compañeras o, a la inversa, lanzándose vagos cumplidos, emulando las actitudes habituales que detectan en estas actividades.

Todo ello se hace perceptible en su performance *Manet's Olympia: Posed and Skirted* (1989), en la que se ocupan tanto del papel de la mujer en la academia, como en la historia del arte. Esta, usando el formato de mesa redonda, da comienzo con la presentación de cada una de las comunicantes, durante la que se elogian las trayectorias de cada una de ellas, con el fin de reforzar su estatus.

Tras esto, dan paso a las cinco comunicaciones que conforman su mesa, cada una pronunciada por senda integrante del grupo, bajo los títulos: «La Olimpia de Manet: el principio del fin de una buena idea»; «La Última Cena, la primera apertura de vino y queso»; «El caso de Laura: ¿Hay personas negras en este panel?»; «El Boeuf, el Oeuf y el Pont Neuf: escasez y plenitud en la naturaleza muerta francesa»; «El cuerpo femenino: mi mamá desde 1928 hasta la actualidad» y «La representación de la representación y la representación de la representación». Durante ellas son frecuentes las fútiles expresiones de modestia, así como los chistes sexistas, caricaturizando a los académicos masculinos a través de un ejercicio de suplantación de sus comentarios.

En un segundo momento, la performance deja atrás el ensimismamiento académico para romper la barrera que las separa de los espectadores y dar comienzo a un diálogo directo con ellos. Esto tiene lugar por medio de la lectura de los resultados de una «prueba de alfabetización visual», con la que evaluar el capital cultural de su público presente. En la misma, solicitan la respuesta a un cuestionario de

opción múltiple con respuestas íntegramente falsas, así como la realización de su propio dibujo de la Olympia de Manet. El propósito del ejercicio es: «Ayudar a la policía a detectar a los criminales incultos, a los proveedores de escándalos estéticos y a los nerds» (Bivens 2016). Por lo tanto, buscan cuestionar la creación de gustos por parte de las élites e instituciones del mundo del arte.

Durante este proceso, ante la risa descontrolada del público, Martha Bauer irrumpe con la pregunta: «¿se ríen de mí o de lo que digo? O sea, quizá deberíamos detenernos aquí y considerar el problema del desfase y la producción de risa» (Chalmers 2010: 208). Dicha pregunta alude al desconcierto ocasionado ante la arbitrariedad de la risa del público, aquella que estalla en los momentos en que ellas no la desean y a la inversa.

Partiendo de ese clímax caótico que alcanza su actuación, componen el final de la obra, con un resumen de una ópera imaginaria, construida en base a la *Olympia* y, a continuación, con la reproducción de un *cassette* acompañado de la narración de sus actos y su música.

Como apunte final, es de relevancia resaltar la paradoja que reviste esta performance, la cual es resultado de un elevado nivel de capital cultural, derivado, en primer término, de las propias artistas, quienes reconocen sus trabajos colectivos como una herramienta de continuidad de sus discusiones sobre la academia, sus políticas, objetivos y métodos (Chalmers 2010: 209). Y, en segundo lugar, por el público objetivo, al que se le requiere un determinado nivel de conocimiento y experiencia para gozar de un completo entendimiento sobre la postura y la crítica de su contenido.

De modo que, desde la consciencia de la exclusividad que reviste la academia, así como desde una profunda experiencia y conocimiento del lenguaje y decoro académico (Chalmers 2010), burlan su *statu quo* ante un público que habitualmente simpatiza y perpetúa sus formas. Dicho juicio comienza por la inversión de roles, con un grupo de jóvenes mujeres ocupando el lugar tradicionalmente vinculado a los hombres y, al mismo tiempo, con la crítica a sus narrativas legitimadas, ergo a los marcos de conocimiento. Con todo ello su intencionalidad es clara: incitar a ese público a cuestionarse sus marcos de referencia y advertir sobre la urgencia de un cambio de dinámicas.

4. Conclusiones

La lectura desarrollada en las líneas precedentes nos ha permitido argumentar el modo en que la dimensión social, característica de la crítica institucional de Andrea Fraser, se hace efectiva por medio de la suplantación de funciones propias de las

instituciones culturales, en esta ocasión, del museo y de la academia. Dicha técnica es llevada a término a través del recurso de la sátira, entendida como tipología discursiva con la que alterar el orden natural y dominante del marco institucional, y concretada por medio de parodias, es decir de ejercicios de apropiación lúdicos con los que perturbar el significado natural de elementos –folleto– y funciones –la de mediador y académico– institucionales, que son recreados con el fin de señalar sus efectos negativos sobre las estructuras y dinámicas de relación social a las que convierte en jerárquicas y desiguales.

Estas estrategias humorísticas permiten reivindicar la accesibilidad de los trabajos analizados, prerrogativa que, además, permite que un malestar propio de un grupo minoritario y voluntariamente camuflado a través de un aparato de legitimación se dilate hacia una comunidad más amplia a través de una transferencia directa con el público al que integra en sus performances.

Bibliografía

- BAKER, George, 2003. Fraser's form. En: Fraser, Andrea, Yilmaz Dziewior, Kunstverein in Hamburg, and Institute of Visual Culture, ed. *Andrea Fraser: Works, 1984 to 2003*, pp. 50-77. Köln: Dumont. ISBN 978-3832173555.
- BIVENS, Becky, 2016. The V-Girls: Feminism and the Authentic Subject after post-structuralism. *View. Theories and Practices of Visual Culture*, no. 15. En línea. Disponible en: <https://www.pismowidok.org/en/archive/2016/15-theatricality/the-v-girls-feminism-and-the-authentic-subject>. [Consultado o 26 de abril de 2025]. <https://doi.org/10.36854/widok/2016.15.758>.
- CHALMERS, Jessica, 2010. V-Notes on Parody. En: Welchman, John C., ed., *Black Sphinx: On The Comedic in Modern Art (Soccas Symposia)*, pp. 199-223. Zürich: JRP/Ringier. ISBN 978-3-905770-96-4.
- CHU, Huawei, 2016. Conversación con Andrea Fraser. En: Fraser, Andrea, Chu, Hiuwai y Medina, Cuauhtémoc, ed. *Andrea Fraser: L'1%, c'est moi*, pp. 40-49. Ciudad de México: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. ISBN 978-607-02-8514-1.
- DZIEWIOR, Yilmaz, 2003. Interview with Andrea Fraser. En: Fraser, Andrea, Yilmaz Dziewior, Kunstverein in Hamburg, and Institute of Visual Culture, ed. *Andrea Fraser: Works, 1984 to 2003*, pp. 91-101. Köln: Dumont. ISBN 978-3832173555.
- FRASER, Andrea, 2003a. FEMINISM & ART [9 VIEWS]. *Artforum*, vol. 42, no. 2, pp. 140-149. ISBN 0004-3532.

- FRASER, Andrea, 2003b. Work descriptions. En: Fraser, Andrea, Yilmaz Dziewior, Kunstverein in Hamburg, and Institute of Visual Culture, ed. *Andrea Fraser: Works, 1984 to 2003*, pp. 104-236. Köln: Dumont. ISBN 978-3832173555.
- FRASER, Andrea, 2005. De la crítica de las instituciones a una institución de la crítica. En: Fraser, Andrea, ed. *Andrea Fraser: De la crítica institucional a la institución de la crítica*, pp. 13-25. México: Siglo XXI Editores. ISBN 978-607-03-0723-2
- FRASER, Andrea, 2016. De visita por el museo. En: Fraser, Andrea, ed. *Andrea Fraser: De la crítica institucional a la institución de la crítica*, pp. 61-80. México: Siglo XXI Editores. ISBN 978-607-03-0723-2
- LINKER, Kate, 1986. Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object. *Artforum*, vol. 25, no. 3, pp. 133-137. ISBN 0004-3532.
- LÜTTICKEN, Sven, 2018. De V-Girls' Academia in the Alps: In Search of the Swiss Mis(s) (1988-92). *Kunstlicht*. En línea. Disponible en: https://tijdschriftkunstlicht.nl/wp-content/uploads/Impose_Enact_Lutticken.pdf [Consultado o 25 de abril de 2025].
- SHAKED, Nissan, 2017. *The Synthetic Proposition: Conceptualism and the Political Referent in Contemporary Art*. Manchester: Manchester University Press. ISBN 978-1784992767.

BLOQUE V: ECOS DE DIÁLOGO

Risas Activistas

ISABEL RISCO

Actriz

Que tan importante é reflexionar, darlle voltas e reviravoltas, para, primeiramente coñecer, e logo recoñecer, as ferramentas das que dispoñemos, non só para o noso propio desenvolvemento, gozo e ou lecer, senón tamén para defendérmonos, a un tempo que imos construído xusto detrás do que se destrúe, intentando erguer ou repoñer de volta aquilo que se nos ripa, destorce ou desfigura, moitas das veces silandeiramente; mais cun fío discreto e mesto imos tecendo un mundo mellor e que as veces só precisa dunha cativa resposta que se debuxa nas faces e que activa diferentes conexión neuronais que convidan á reflexión ou a espertar estímulos que levan a acción e a comprensión, ou descuberta, daquilo que as veces ven agochado nunhas tebras inducidas; mais que tamén colabora coa visión desenfadada e informal do que adoitamos considerar quer de extrema importancia, quer difícil de asimilar, en diferentes eidos, do persoal ao colectivo. Xa só por isto a risa, a gargallada, escachar con ela, é activo e polo tanto activista, mais o importante, o valor de adealla, é que ademais ten carácter colectivo, por iso é ferramenta construtiva. O neurobiólogo do comportamento da Universidade de Maryland, USA, Robert Proine, di que ese balbucido lúdico, instintivo, contaxioso, estereotipado e de control inconsciente ou involuntario, raramente xorde en soidade; ou o filósofo John Morrell acha que «a orixe biolóxica da risa pode estar nunha expresión compartida de alivio tras o perigo, a laxitude que sentimos ao rir —que mesmo nos pode levar a sentir ganas fisiolóxicas de descargar líquido— axuda a inhibir a resposta agresiva e por tanto indica confianza nas compañeiras». Tanto un coma o outro falan do colectivo e de compartir e penso que estes dous aspectos van debuxando o humor e vano convertendo nunha expresión máis ampla, complexa, profunda e diferenciada.

O dicionario da RAG define o humor como «unha maneira de representar a realidade deformándoa con trazos cómicos»; mais, e se a realidade xa está, ven ou, de xeito provocado, é deformada, manipulada ou distorsionada para e polo beneficio

de quen precisa que a vexamos así namentres consegue o seu obxectivo malia que sexa a nosa costa? Daquela no riso, nas risas, nas gargalladas, temos unha arma defensiva, que constrúe e que forma un escudo repelente fronte a esas agresións, e mesmo, se as sufrimos de xeito individual, pode ser como un dardo paralizante para quen exerce esa violencia e ou agresión, o teu riso paraliza o seu rostro e provoca unha momentánea desconexión neuronal. Mais afondando un chisco e volvendo ao colectivo, moito se ten falado, escrito, teorizado, discutido, reflexionado, sobre o humor galego, tanto desde dentro, Celestino Fernández de la Vega, como desde fóra, John Rutherford; o cal, para min, dá conta de, cando menos, dúas cousas, por unha banda da súa importancia, e pola outra, da súa existencia. Existencia como o humor doutros pobos, cos que pode gardar similitudes, ou mesmo ser parello e entenderse malia que se expresen en diferentes linguas, ou con aqueles cos que non ten nada que ver. E todo isto, a maiores do que en si mesmo significa, aporta e colabora na construción dun mundo mellor. Mais cando falamos disto, falamos do auténtico humor, do propio, do que xorde de maneira natural do pobo que o foi construíndo, debuxándose cunha paleta na que as cores son a súa historia, o deus desenvolvemento económico e social, a súa visión do mundo, tendo como cores predominantes neste *pantone* existencial e a súa cultura e a súa lingua coas que camiña da man nunha sorte de santísima trindade, de simbiose indisolúbel, de fórmula máxica que pode resumirse nunha soa palabra: RETRANCA, e se debullamos a fórmula e lle damos o feitío propio daquela ficaría deste xeito: I+M+L (Ironía + Melancolía + Leticia), combinado máxico, apócema transformadora, e que amosa un humor con certa complexidade, poliédrico, como adoitamos ver o mundo desde estes ferrados que nos tocaron no seu reparto, poético por momentos e empático de natureza, ademais de que cociña un caldo no que os ingredientes xeran distintas sensacións mais que o resultado é agradábel para o padal e consegue a súa función nutriente.

Se tomamos como referencia o exposto por John Rutherford nos seus estudos sobre o noso humor, daquela estamos diante dun modelo de resistencia fronte a unha cultura hexemónica, neste caso a castelá, e de aló até aquí, no que ao decorrer do tempo se refire, tamén pon de manifesto a súa correspondencia co humor irlandés, por teren sufrido tamén dominio imperial. Análise que coincide con outras, así como no feito de que o humorismo é moi importante na forma de ser do pobo galego. E que a nosa lingua é o vehículo de expresión deste mesmo. Noutra o seu efecto perde valor, perde sentido, e vaise esfumando. Penso que aquí temos dúas materias importantes, e que nos levan a algunhas das cuestións que se nos propuxeron no faladoiro no que tiven a sorte de participar cunha das mellores compañeiras que podería ter, un referente, un facho, unha guía, Ana Romaní. Estas

son, por unha banda, «o humor para chamar a acción», algo que, segundo a idea do galicianista inglés, xa leva de serie; e pola outra «o humor en lingua galega, xa é un activismo en si mesmo?». Abofé que si, mais por esencia, xénese e existencia, ademais de por ter sido e seguir sendo proscrito, sufrir maltrato e continuado proceso de desprestixio.

Ambas as dúas cuestións tamén nos levan a dar resposta e esa acusación ou manipulación inducida para manter en nós, mais tamén fora do noso territorio, a crenza falsa de que nos desenvolvemos nun espectro conservador e pouco avanzado, co obxectivo de desposuírnos desa ferramenta tan poderosa que temos, fina e sutil, construtiva e defensiva, imaxinativa e complexa, que é o noso humor propio, que no canto de ser ofensivo é defensivo, e por tanto ao partir desa base, e ter como primeiro exercicio para testalo e facer que medre, contarmos co feito de rirmos de nós mesmas ou de empregar o humor para analizar a nosa realidade asumila, aceptala e mesmo intentar melloralala, xa temos a gran salvagarda, se así o seguimos mantendo, o noso humor non ten límites, e claro que serve para a acción, mais para moito máis, tamén para a creación e para a construción. E nesa proposta de reflexión aparece un dos grandes referentes, pai do pensamento político galego, artista multidisciplinar, que xunto a Rosalía fixo de voceiro de todas e todos nós no decorrer de ambas as súas vidas, o que xunto con ela, para min, son unha sorte de súper heroína e súper heroe que transcenden o tanxíbel e o intanxíbel, Castelao, tendo o humorismo como unha das súas primeiras e principais ferramentas conseguiu converterse na conciencia de Galiza, e para o pensamento da súa época, que comparte con moitas e moitos, o humor é un dos trazos identitarios do Volksgeist, elemento que contén o espírito do pobo e que é definitoria do mesmo. O humor, o humorismo e o compromiso social sempre aparecen vencellados no pensamento e na obra gráfica de Castelao e consegue un equilibrio funambulista entre a dor, amosando un grande dominio da psicoloxía do pobo galego, e o humor, e faino primeiro por seren consciente das adversidades da xente e segundo porque fai algo que o humorismo construtivo e defensivo debe levar de seu, a empatía. Grazas a isto quen observa reflexiona, con calma e ao xeito, sobre aspectos sociais e políticos que afectan a toda a sociedade mais sen a violencia dunha crítica directa. É por tanto un artesán da retranca. Mais non por ser Castelao doutra época é algo ancorado no pasado, ou de carácter retro-vintage, pola contra segue sendo unha visión e un xeito de humorismo e de traballalo que ademais de seguir sendo referente é moderno e camiña cos tempos, transcendendo a dimensión temporal.

Se todo isto non fora así o noso humor non sería un perigo para os sistema, para quen pretende hibridizarnos, secuestrar e erradicar a nosa identidade colectiva, empregan capas de maquillaxe vulgar para intentar agochar, ou afastar cara as

marxes, o noso xeito de ver, entender a realidade e os problemas e conflitos sociais e políticos nós que nos temos que desenvolver, exercen violencia tecnócrata e estrutural fronte á que nós reaccionamos con humor, que provoca, como apuntara o filósofo antes referido, John Moreall, unha expresión compartida de alivio, a risa, e como a definiu Robert Proine, citado tamén anteriormente, estereotipada, xa que no noso caso corresponde ao noso propio código cultural e lingüístico, o unto do caldo, a Retranca, coas súas múltiples formas e versións. Por iso, propostas tan ben concibidas e artelladas, como «Non saímos do Lixo», e outros moitos proxectos, só atopan oco nas redes sociais, mais que nelas se atesoura a súa importante impronta, non teñen cabida no seu *mainstream* institucional e institucionalizado, por iso, o que antes era posíbel na televisión pública do noso país, agora non o é, querendo precipitar un retroceso premendo o acelerador e acadando unha velocidade extraordinaria, cubrindo eses espazos con produtos arcaicos, engalanados con ouropeles cutres para atraer a atención, mais impondo un humor colonial. Saben que o humor, e sen dúbida o noso, ten a capacidade de subverter, criticar, cuestionar e reprobar a realidade porén debemos protexelo, coidalo, empregalo, revalorizalo porque é unha ferramenta de valor incalculábel e vale para moitas infindas cousas. Así como hai infindos espazos, canles e medios artísticos, de comunicación para provocar a risa colectiva con efecto e acción revolucionaria, fronte a súa violencia a nosa risa, a nosa gargallada, fronte a súa censura nós buscamos o xeito de escachar con ela e estimular a súa desesperación, confusión e mesmo parálise neuronal momentánea. Moitas veces penso en letras ben simpáticas de bandas galegas que empregan a retranca de xeito natural, con ese espírito vándalo e inconformista, que ao facelo na nosa lingua e con ese elemento diferenciador á metrópole nin lle molesta nin o considera perigoso porque non o entende nin por lingua nin por intención. Sempre penso en expresións moi nosas que fora serían impensábeis, mais que entre nós mesmo debuxan ese sorriso como se desprenderá óxido nítrico, unha delas, das máis recorrentes para min é: «Era pouco matalos», só a poden entender do mesmo xeito outros pobos cos que compartimos este xeito peculiar de ver o mundo. Expresión que me leva a Castelao:

- Por que non lle das de comer ao teu can?
- Para o que traballa!
- Daquela porque non o matas?
- Para o que come!

A nivel profesional, no meu caso, xa é algo esencial, mais sempre ando na procura de afondar nel, intentar ser consciente de onde ven, a herdanza tan valiosa que nos deixaron, que se foi tecendo, bordando de xeito artesanal, formando un relevo, un

brocado, no que as mulleres, sempre agochadas, fixeron moito, porén, tamén é preciso, xusto e necesario dar moi boa conta disto. Axentes fundamentais na transmisión da nosa lingua —nai— da nosa tradición oral popular que leva implícita este xeito de ver a realidade, e que para mantela fronte a opresión, no seu caso exercida en duplo sentido, foron quen, tiveron altas capacidades intelectuais, para agochar, fronte a censura patriarcal e colonial, mensaxes subversivas, rebeldes e revolucionarias, década tras década, século tras século, sendo proscritas elas, a lingua na que se comunicaban e por tanto as súas expresións artísticas. Este ano contamos con esa homenaxe tan acaída no Día das Letras Galegas ás pandeireteiras e as cantareiras, e non paran de repenicar versos populares como: «Eu que te levo, ti que me axudas, ímoslle xuntas ao cabo do mundo», ou, «Eu e mais ti compañeira, eu e mais ti camarada, cando imos xuntas arruamos, facemos a foliada», ou «As miñas mans vounas mandar dourar, saben tocar o pandeiro, tamén saben traballar». Se cada non son precisamente versos que veñan enchoupados de humor para botar gargalladas, mais dan boa conta, do espírito colectivo, fraterno, feminista e cheo de sororidade destes versos cuxo fin é facer a festa. Así que sen dúbida, e sen temor a enganarme, o humor tamén serve para a loita feminista, non só iso, todas elas deixáronnos un legado brutal que compre valorizar e darlle uso. Mais mulleres como a miña compañeira de mesa e faladoiro, xunto a Marta, digna herdeira tamén deste acervo e que traballa xunto a todas as compañeiras que facedes posíbel estes encontros tan importantes, interesantes, mais tamén lúdicos e festivos, tamén son referentes, un luxo, unha sorte poderosa e cósmica. Mais non debemos esquecer que fora do noso territorio tamén podemos atopar referentes, tanto no humor e no xeito de desenvolvelo, porque ademais non deixa de ser un proceso e unha corrente filosófica e de pensamento, como para traballar na reivindicación feminista, sempre gostei moito das Gorilla Girls, todo no seu proceso performático está cargado de rebeldía e humor irreverente e de outro ingrediente que nós tamén usamos, rirnos de nós mesmas. E con estes dous últimos conceptos remato, a irreverencia, tamén presente no noso código humorístico, mais que ven como resultado dese exercicio de rir de nós mesmas, daquela, e parafraseando un hit parade: *There's no limits!*

Del buen y el mal reír

DANIEL GAMPER SACHSE

Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)

La risa, y por tanto también los juegos de humor ingenioso que tienen el objetivo de provocarla, no se despliega más allá del bien y del mal. Puesto que es una forma de lenguaje y con ella queremos decir cosas y de hecho las decimos (expresar sorpresa, desairar a otra persona, celebrar un chiste exitoso, formar parte de un grupo, etc.), juega con unas reglas parecidas a las de otros modos de comunicación humanos. Las normas de la risa no son solo gramaticales, también son morales, pues no decimos cualquier cosa ni reímos de cualquier cosa cuando interaccionamos lingüística o chistosamente con nuestros semejantes, sino que moderamos nuestras expresiones para adaptarlas a las circunstancias en las que nos hallamos. A los niños se les exhorta —en ocasiones con contundencia y rigidez— a no reír del daño ajeno. También las bromas habituales en el espacio público se modifican con el paso del tiempo: basta comparar los temas que usaban los humoristas en los años setenta y ochenta con las tendencias actuales. Es muy probable que el grado de vulgaridad sea el mismo o incluso que haya aumentado, pero ha habido una modificación radical de los asuntos que provocan carcajadas en el público. En el debate público se suelen interpretar estos cambios en términos de autocensura, de corrección política, de nuevas ortodoxias que contrastarían con la libertad de otros tiempos cuando estaba permitido (o así se dice) reírse de cualquier cosa sin miedo a que las masas canceladoras se le echaran a uno encima a través de las redes. Se dice, incluso, que de este modo se trata a los espectadores y consumidores como si fueran menores de edad que deben ser protegidos de las expresiones de mal gusto que podrían dañar su bienestar emocional. Es habitual, pues, ver el debate público en términos de luchas por la hegemonía entre supuestos libertarios y supuestos buenistas canceladores.

El humor es uno de los lugares en los que se escenifica esta contraposición, pues esta específica forma de expresión transita por ámbitos que pueden provocar

reacciones agresivas. Quien decide embarcarse en la ardua y técnicamente precisa empresa de hacer reír a sus congéneres en espectáculos consagrados a este tipo de prácticas, no escoge los asuntos de manera arbitraria, sino que busca en los límites de aquello que no se puede decir pero que al fin y al cabo sí se puede decir, para extraer de ahí su dosis de humorismo. En este proceso de deliberación consigo mismo, el artista del humor o comediante cuenta también con la audiencia, la cual es soberana, en la medida en que es ella quien decide si un chiste es o no gracioso, cosa que hará reaccionando con más o menos risa dependiendo de si le gusta más o menos.

Al situarse en este espacio especialmente sensible del chiste, en el que se dicen cosas que parecen serias, pero se les quita al mismo tiempo su supuesta seriedad para provocar una risa que, por otra parte, es una cosa muy seria, las personas que practican el humorismo tienen que adular la inteligencia y los instintos de sus audiencias para atraparlas en el circuito de las risas que ha construido. El asunto se resuelve en última instancia con una buena dosis de técnica que, como la del clown, ya está inventada. El problema y la controversia tienen que ver con los temas elegidos para hacer reír.

La persona que se dedica a la comicidad lleva a cabo un proceso de deliberación en la selección de los temas con los que persigue provocar risas. Salvo en el caso del humor blanco, de las risas tan inocentes que solo pueden hacer reír a quien lleva en sí esa misma inocencia, los chistes se mueven en el confín entre lo permitido y lo prohibido. La humorista es una equilibrista entre lo que se puede decir y lo que no se puede decir. Sin transgresión se secan las fuentes de la hilaridad, si no hay una autoridad que ofrece resistencia, el chiste no encuentra tracción para lanzar a su audiencia por la trepidante cascada de carcajadas. Tras la muerte de dios, ¿es más fácil hacer reír? Sin una autoridad rígida que va a tomarse a mal las bromas de que es objeto, parecería que al fin es posible reírse de todo. Sin embargo, cuando no hay resistencia externa, cuando todo el mundo puede reír y ríe, cuando se generaliza la ligereza tras la difuminación de las culpas cristianas, se diría que nos hallamos en el biotopo ideal para la supervivencia digna y rica de la risa de todos y para todos. Puede que en este contexto convenga distinguir entre dos tipos de risa: la risa inteligente, que incluye siempre alguna forma de transgresión o microtransgresión, y la risa uniforme con función exclusivamente dopamínica.

El primer tipo de risa es el que nos interesa cuando nos lo miramos desde el punto de vista del potencial emancipador de la risa: cuando los más pequeños y débiles articulan sus risas para defenestrar simbólicamente a quien manda y así llevar a cabo alguna forma de rebeldía que, con suerte y con el paso del tiempo, puede acabar llevando a una defenestración no solo simbólica de quien pugna por no

ser objeto de risas. La segunda risa, la que prolifera a todas horas mediada por las plataformas de comunicación global tiene, en cambio, una función estabilizadora. Cuando todo el mundo ríe, nos hallamos en el reino de Jauja de los medios de comunicación absorbiendo la atención de los espectadores-usuarios, que no pueden resistirse ante el alud de inputs que les caen encima y que los rodean plenamente, no dejándoles ni un resquicio de tranquilidad para demorarse en una cosa pequeña, que no quiera estimularlos. Los estímulos para reír proceden del objeto observado previa manipulación; el sujeto observador está a merced de bromitas diseñadas solo para que quede atrapado en un bucle cualquiera de imágenes electrónicamente transmitidas. En este reino, parece vano buscar motivos morales en la risa. Si solo sirve para tener a las personas más o menos contentas, con sus dosis de dopaminas bien equilibradas para que sientan ligereza ante la vida, se diría que la risa en este contexto es un óptimo acelerador del bienestar, un índice de que las personas están a gusto con sus vidas, y si no lo estaban antes de reír, riendo encuentran motivos para estarlo, aunque solo sea durante ese breve trayecto de la risa.

Esta risa es risa monetarizada, pues es ofrecida por comediantes profesionales que se dirigen a una gran audiencia, y que por lo tanto tienen que aparentar que salvan las distancias con cada uno de los receptores, pues el humor y la risa que lo acompaña son, no solo aceleradores del bienestar, también acercadores entre personas. Ambos movimientos son en realidad uno solo. Con este fin, se estandarizan las bromas, se reduce la complejidad, se utilizan técnicas que despierten en los individuos el deseo de seguir riendo, como quien se sube a una amable barquita que va a descender suave y segura los meandros de un feliz riachuelo. Esta risa, como la que vemos en las fantasías complotistas de Philip K. Dick, es alimento espiritual que estabiliza las sociedades. Es probable que algo de lo que Aristóteles decía sobre la catarsis se pudiera aplicar también a la risa en la comedia.

El humor que se practica de manera globalizada y que coloniza gran parte de las interacciones mediante memes, vídeos breves o chistes seriales en radios y televisiones, responde casi exclusivamente a la teoría del humor como forma de aligeramiento. Dado que la risa tiene un indudable efecto salutarífico en el cuerpo a causa de las hormonas que van asociadas a su emisión, así como por la facultad de crear una distancia respecto a principios o maneras de ser que a veces atrapan a las personas en rigideces que no les convienen, no es extraño que las personas aprovechemos cualquier ocasión para «echarnos unas risas» sin parar mientes en el motivo por el que reímos ni en la intención de quien quiere hacernos reír. Sin duda, esta forma de risa es recomendada por las instituciones de salud pública que diagnostican algunas patologías dependiendo de la frecuencia en las risas de los pacientes. Quien tras un ataque de angustia o de miedo, o tras una intervención

quirúrgica o un diagnóstico complicado, vuelve a reír, está ya transitando hacia la salud nuevamente. Reír es, pues, sinónimo de salud, de una mínima ligereza y de cierto bienestar. Incluso las religiones monoteístas, consideradas habitualmente reductos agelásticos, reivindicán las bondades de la risa como vía hacia la beatitud terrenal. El aserto de Cioran de que las religiones son cruzadas contra el humor se revela hoy errado a tenor de las nuevas campañas comunicativas de las organizaciones religiosas. El Papa Francisco, tal y como lo dibuja Javier Cercas en su *El loco del fin del mundo* (2025), aprovechó la función comunicativa del chiste y de la broma como una estrategia para salvar las distancias con su público potencial. En sus primeras palabras desde el balcón en la plaza de San Pedro, Francisco rompe el protocolo, acorta la distancia, y busca llegar a sus interlocutores utilizando bromas que él mismo justificaba basándose en la Plegaria del buen humor, apócrifamente atribuida a Tomás Moro (Francisco, 2018). Frente al nulamente dicharachero Benedicto XVI, Francisco explotó la calidez de la risa no solo para hacerse más simpático y propiciar la difusión proselitista de su mensaje, adoptando de este modo estrategias bien conocidas por parte de políticos, propagandistas, publicistas y *community managers*, y evitando de paso ser objeto de burlas a causa de una siempre ridiculizable rigidez histriónica y doctrinal. Francisco seculariza su imagen pública, se empequeñece y desacraliza, de igual modo que los grandes humoristas del *stand-up* basan su estrategia humorística en la autodeprecación jocosa.

Estas risas globales y ampliamente difundidas deben ser analizadas sin engañarse acerca de su potencial estabilizador de las circunstancias sociales. Ortega y Gasset ya señaló el carácter conservador de la comedia y basta ver las risas con las que se reciben algunas innovaciones sociales que cuestionan el *statu quo* para que se revele la fuerza comunicativa censora de las risas dirigidas a quien dice algo novedoso e inesperado. No todas las novedades son dignas de encomio, pero seguramente algunas risas dirigidas a las novedades son más expresión de resistencia al cambio que manifestación de sano sentido del humor.

Cualquier consideración de la risa desde un punto de vista político debe, pues, distinguir entre las risas con finalidades estabilizadoras de lo vigente y aquellas que buscan (aunque solo sea) una mínima transgresión y cuestionamiento de las relaciones de poder establecidas. No todas las risas son iguales: no es lo mismo reír en el seno de la familia, en espacios privados o íntimos, incluso las que comparten las parejas que critican a otras parejas o las que simplemente ríen tras retozar sexualmente, que reír en un teatro en donde la audiencia acude ya dispuesta a reír y los artistas cuentan con esta predisposición para desplegar sus números. Estos dos tipos de risa se distinguen a su vez de otra forma de risa que podemos considerar eminentemente política desde una vertiente de emancipación. Se la puede

calificar de risa comunitaria, y sería la de los que comparten algún rasgo vital o social o cultural o étnico o laboral y que se encuentra para reír de quien manda, para cuestionar con su risa un orden vigente. En estos casos, se unen la risa que aligera y la risa que reivindica. Los miembros de un sindicato o los compañeros de trabajo que comparten chistes sobre los mandamases participan de este modo en un triple fenómeno: a) se sienten mejor riendo juntos, se sienten más unidos, refuerzan los lazos de su comunidad, segregan endorfinas al unísono y es casi como si se tocaran; b) ponen en entredicho la autoridad de quien es objeto de risa, el patrón o los encargados, en fin, los superiores; c) la ligereza que sienten al reír de quien manda puede ser un sustituto de la acción que deberían llevar a cabo para deshacerse de la autoridad que han cuestionado y desacralizado, de manera que la risa no serviría para avanzar los intereses de los que riendo creen cuestionar la autoridad.

La risa de quienes se unen para vilipendiar y ridiculizar a quien está por encima de ellos, por ejemplo, la risa de las mujeres que en círculos cerrados aprovechaban para reírse de los hombres y de las opresiones, tiene diversas funciones que ya señaló Mijail Bajtin (1987) a propósito de las prácticas carnalescas de la Edad Media. Al reír juntas, las personas oprimidas, se sienten más unidas y empequeñecen y desnudan a aquellos que son objeto de sus burlas. Este empequeñecimiento puede ser considerado el elemento cognitivo de sus risas, a saber, al reír de alguien que socialmente se halla en una situación de superioridad se subraya la igualdad entre esa persona y aquellas que ahora ríen. Así pues, quienes así ríen no solo cierran el círculo entre sí reforzando sus vínculos recíprocos, al mismo tiempo están realizando colectivamente una operación cognitiva de carácter normativo: no se trata únicamente de describir un fenómeno social, sino de extraer de esta descripción una definición de la propia identidad, transformando así el lugar que a un grupo de personas les debe corresponder en el orden social. Esta risa, por tanto, no es mera risa, no es solo segregación hormonal y el consiguiente placer que sienten los sujetos rientes, es también la semilla sembrada colectivamente en cada una de las conciencias que les debe dar fuerzas para ir minando de manera paulatina y progresiva la autoridad vigente. Esta risa que proviene del choteo ante la desnudez del rey no tiene el efecto inmediato de subvertir el orden, no es en sí revolucionaria, pues los grandes cambios sociales suelen implicar una violencia que, como mucho, puede ir acompañada episódicamente de risas, las cuales, sin embargo, no son el arma principal de la defenestración del poderoso. Cuando la comunidad popular ríe de los poderosos se va minando la base sobre la que estos se apoyan, y es como si se tomara conciencia común de la precariedad de los fundamentos del poder político. Piénsese, a modo de ejemplo, en cómo el desprestigio de la casa real española, causado principalmente por las actividades delictivas del Borbón, ha sido

acompañado de caricaturas, imitaciones y bromas impensables en los primeros años de la transición democrática.

Se puede insistir en el potencial de las risas colectivas para socavar los fundamentos del poder político, económico, cultural y social. Se trata en estos casos de risas que van de abajo hacia arriba, lo cual las dota de legitimidad democrática, así como de legitimidad moral. No son risas blancas, pero sí son risas que entroncan con la tradición europea de emancipación popular. No obstante, la risa colectiva no se alinea con una única ideología, tradición o tendencia política. Fascistas y buenistas ríen por igual. El lenguaje de la hilaridad no tiene ningún amo, de ahí que sus usos políticos no sean solo emancipatorios ni progresistas. Más aún, se podría sostener que las ideologías que no enfatizan la igualdad ni cuestionan las estrategias del poder para hacerse incontestables son las auténticas pioneras del uso político de la risa: la ridiculización de las clases inferiores, los chistes racistas, las caricaturas denigrantes, el escarnio burlesco de los discapacitados provocan también hilaridad y han sido profusamente usados en nuestra historia política reciente e incluso recentísimos para reforzar la identidad de los grupos mayoritarios dominantes.

¿Es posible trazar un límite claro e incluso legalmente efectivo entre las risas que mejoran nuestra existencia y aquellas que deberían ser prohibidas e incluso castigadas? ¿Se puede amaestrar a la risa desde la moralidad? Se ha señalado al principio que, en la medida que la risa es lenguaje, está sometida a determinadas restricciones y está social y moralmente disciplinada. Enseñamos a las niñas y a los niños a reír de manera correcta y a no reír de aquello que nos parece moralmente despreciable. ¿Puede una comunidad defenderse de las risas que vilipendian a los desposeídos, marginados y diferentes?

Las carcajadas en muchas ocasiones son provocadas precisamente por expresiones, manifestaciones o actos que resultan transgresores de la moral establecida. Lo que hace reír es con frecuencia la alteración de las dimensiones habituales de la realidad social. Hay, por tanto, algo indomable en la risa, indomable incluso para la propia persona que la emite, que muchas veces es incapaz de aguantársela viéndose poseída por ella. Por este motivo hay algo vano e incluso ridículo en todo intento de domesticar o controlar las risas. Además, cuando estos intentos tienen el sello de las instituciones del estado, sean los jueces sean los legisladores, tenemos buenos motivos para sospechar que el afán censor se puede acabar volviendo en contra de aquellos a quienes promete proteger. La risa, como la palabra, incomoda a quienes mandan y no conviene que sean estos los que decidan de qué no se puede reír.

Si hubiera que dar alguna pista sobre cómo regular o transformar el espacio público de las risas, propongo una vía negativa. Del mismo modo que la libertad de expresión no siempre se ejerce riendo, sino también callando, también la libertad

de reír puede ejercerse dejando de reír, poniendo cara de palo cuando lo esperable, aunque solo sea por motivos de cortesía, sería que una riera cortésmente aunque no le parezca gracioso lo que ha dicho el cuñado de turno. La feminista aguafiestas, de la que habla Sara Ahmed (2023), puede ser la brújula para llevar a cabo una politización de las risas que deben ser politizadas. En contra de lo que dicen quienes denuncian un exceso de celo en el control de las bromas políticamente correctas, el problema no son las risas castradas o los chistes que uno se calla por miedo al qué dirán, sino más bien las carcajadas que siguen surgiendo espontáneamente y que el sujeto no ahoga por miedo a quedar excluido. Quien defiende el semblante serio no es menos serio que aquel que dice tomarse las cosas a broma.

Bibliografía

- AHMED, Sara, 2023. *Manual de la feminista aguafiestas*. Buenos Aires: Caja Negra. 2023. ISBN 978-9878272115.
- BAJTIN, Mijail, 1987. *La cultura popular en la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN 978-8420624938.
- CERCAS, Javier, 2025. *El loco del Dios en el fin del mundo*. Random House. ISBN 978-8439745297.
- FRANCISCO, 2018, *Gaudete et exsultate*, nota 101. Disponible en https://www.vatican.va/content/francesco/es/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20180319_gaudete-et-exsultate.pdf [Consultado el 2 de septiembre de 2025].

Beyond *Buenismo*: Javier Fesser's *El cumpleaños de Ayoub* and the Limits of Spanish Multiculturalism

MATTHEW HILBORN

University College Dublin (UCD)

1. Laughing at the Nation: Comedy, Race, and Historical Amnesia

The early twenty-first century has thrust Spain into a vertiginous reinvention of its very identity, rupturing its historical self-conception through a profound and rapid recalibration of its demographic and cultural character. Since its 1986 accession to the European Union, the nation has been radically transformed from a land of emigration to a prime destination for immigration. Between 1998 and 2011, the foreign-born population skyrocketed from 1.6% to 12.9%, reaching 13.5% by 2024 (INE 2024). While celebrated in official discourses as evidence of Spain's successful Europeanisation and modern economic prosperity, this influx also triggered deep-seated anxieties about a racialised "Other" within the nation-state. Immigration has become "a topic of major and often polemic controversy in Spanish media discourse" —a controversy in which, as Eva María Copeland (2024: 457) asserts, "anti-Blackness and anti-immigrant discourses are closely tied"—. This article argues that Spanish popular cinema, particularly the short film *El cumpleaños de Ayoub*, from Javier Fesser's *Historias lamentables* (2020), has become a crucial, ambivalent arena where these tensions between a multicultural reality and a resistant national imagination are staged and negotiated. This demographic upheaval occurred alongside and was exacerbated by the seismic social and economic trauma of the 2008 financial crisis and its aftermath: high unemployment, austerity measures, deep income inequality, and the depopulation of rural areas (*la España vaciada*). This confluence of factors —economic precarity, renewed regional nationalisms in Catalonia and the Basque Country, and the visible transformation into a multicultural and multiracial nation (which has so galvanised the far-right

[see Kelly and Pujol 2024])— spawned a distinct cultural response in the realm of popular cinema. From the mid-2010s, Spanish screens were dominated by a cycle of commercially successful comedies that, elsewhere, I have termed “Blatant Spanishness” (Hilborn 2025: 231-238). Inaugurated and epitomised by *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez-Lázaro 2014), Spain’s highest-grossing film of all time, and its sequel *Ocho apellidos catalanes* (2015), this sub-genre comprises over fifty feature films and numerous television series (Ibid). Their thematic drive is to formulate and denounce regional stereotypes through culture-clash high jinks, ultimately presenting an idealistic vision of Spanish unity. This is typically achieved through a cross-border romance or friendship between seemingly contrasting characters, suggesting that Spaniards of all stripes, and even newcomers, ultimately share the same values. As Fiona Noble argues regarding the *Ocho apellidos* films, they practice a “utopian unificatory politics” (Noble 2017: 206), stitching together the social fabric through a “love conquers all” ethos that shores up a sense of shared commonality. This cycle, which includes films like *Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2016), *La pequeña Suiza* (Kepa Sojo 2019), and series like *El pueblo* (Amazon Prime Video 2019-), functions synecdochally as a harmonic “state-of-the-union” adhesive, building an idealistic, feel-good image of Spain (Hilborn 2025: 236).

However, complicating this romanticised view of “minor differences” (Buse & Triana-Toribio 2015) in the genre, this essay examines how this seemingly benign project of national self-fashioning is often built upon a decidedly ambivalent approach to historical amnesia and racial harmony. Focusing on the racialised immigrant and his labour in Javier Fesser’s short film *El cumpleaños de Ayoub*, from anthology comedy *Historias lamentables* (2020) —a prime example of “Blatant Spanishness”— it examines how screen comedy portrays the legacies of a colonial past and the opportunities —and anxieties— of an increasingly pluralistic present. Engaging with scholarship on recentralised white suffering in narratives of racialised encounters (Lagerwey and Nygaard 2020), and understanding the immigrant as “a presence that makes Spain question its own identity” (Vega-Durán 2013: 173), this analysis thinks *from the humour* to scrutinise the subversive, slippery nature of “national” laughter. It probes the persistence of racialised, class-based power dynamics in stories of redemption and integration, interrogating what Antumi Toasijé (2009: 351) calls the very “Africanity of Spain”.

2. The Missing Reel: Spain’s Erased Black Histories

El cumpleaños de Ayoub emerges within the context of Spain’s “de-Africanisation”: the deliberate erasure of Spain’s Black legacy from historical memory (Jones 2022:

4). This process actively expunges the historical reality of forced African migration to the Iberian Peninsula, home to at least 700,000 to 800,000 enslaved Black residents between the fifteenth and eighteenth centuries (Fracchia 2019: 2). Although this population had receded from public view by the early nineteenth century (Herzog 2012: 3), Spain's Black legacy remains vibrant (Goldberg 2018, Toasijé 2009). Of course, Spain has arguably always been multi-ethnic (*gitanos, afroespañoles, mozoarabes*); however, de-Africanisation was a discursive strategy that sought to amalgamate experiences of racial difference "into the margins of Spanish whiteness, thus totalizing, silencing dissidence" (Persánch 2018: 118). This process became particularly pronounced following the nation's 1986 accession to the EU, an attempt to consolidate "Europeanity" by heavily restricting African migration (Toasijé 2009: 349-50), which reflects long-standing concerns about Spain's historic status as a "racialized *other* within Europe" (Repinecz 2018: 92; italics original).

The result of this de-Africanisation is that despite the country's growing Black population, its cinematic imagination remains largely constrained. Since the 1990s, Spanish cinema has variously reinforced or challenged traditional images of Moorish invasion, colonialism, and orientalism in immigration portrayals. Certain dramas like *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz 1990) have been shown to depict positive *coexistencia*, amplifying marginalised voices within a broader "Otherness" (Ballesteros 2015: 12; Zecchi 2010; Deveny 2012; Rabanal 2014); however, other scholars critique immigration cinema for casting Spain as the (potential) saviour of North African immigrants, perpetuating racist and xenophobic tropes that cast them as savage, sexual and dangerous (Santaolalla 1999: 113), or perceiving racialised bodies in terms of "their exotic/erotic appearance, their voicelessness (due to lack of mastery of the Spanish language) and their sexual interactions with the national white female; or reduced to battered or drowned bodies" (Ballesteros 2007: 169). Consequently, the de-Africanisation of Spain has created a vacuum in which, despite country's growing Black population, "films remain white, and extremely so" (Persánch 2018: 131). This reinforces fears about the Blackness of North African immigrants as a novel threat to the Spanish populace, which has largely imagined itself as white since at least the fifteenth century (Fra-Molinero 2010: 147).

This is the complex and contradictory cinematic landscape into which *El cumpleaños de Ayoub* emerges, operating as satirical racial allegory for contemporary Spain by simultaneously participating in and subverting the conventions of the "Blatant Spanishness" comedy.

3. Screening Racialised Labour and Commodified Compassion in *El cumpleaños de Ayoub*

Being an anthology comedy film, Javier Fesser's *Historias lamentables* (2020) is generically unusual in the landscape of Spanish humour. Nonetheless, it clearly situates itself within "Blatant Spanishness", because at least two of its four shorts—this, plus the story involving Bermejo (Chani Martín), a fastidious holidaymaker whose plans by the seaside are interrupted by a series of absurd inconveniences, clearly evoking José López Luis Vázquez and his coastal comedies of the early-1970s (see Hilborn 2025: 25-50)—are pure *costumbrismo*: a comedic tradition rooted in portraying the everyday life, values, and challenges of local, small-town Spain (see Mira 2010: 91-93). Moreover, Fesser has regularly explored "Blatant Spanishness" throughout his career, whether through the eponymous private detectives and secret agents who defend the national interest in *Mortadelo y Filemón contra Jimmy el Cachondo* (2014); the basketball team comprised of people with intellectual disabilities in the widely celebrated, ostensibly (almost overstatedly) inclusive (e.g. Holland 2018), family-friendly *Campeones* (2018); or the gentle, family-friendly series *Custodia compartida* (Disney + 2024), about the struggles of modern-day parenthood after separation.

El cumpleaños de Ayoub, the third segment of *Historias lamentables*, centres on Ayoub (Matías Janick –nominated as Best New Actor at the 2020 Goyas), a North African immigrant striving to make a living as a door-to-door gardener, and Tina (Laura Gómez-Lacueva), an embittered, ill-tempered Spanish woman who exploits his labour and munificence for personal gain. When Ayoub, searching for (menial, underpaid) employment, comes upon Tina's house and offers to tidy her derelict, extremely overgrown garden, their interaction escalates into a relationship of mistreatment and manipulation. Tina soon becomes a living nightmare for this symbol of toiling migrants in Spain: indispensable yet invisibilised, endlessly generous yet relentlessly browbeaten.

Ayoub initially appears to conform to the reductive archetypes that have historically dominated Spanish screens, whereby Black characters are persistently confined to roles as victims, threats, criminals, immigrants, infantilized children and/or objects of (white) sexual desire (Santaolalla 2005: 132; Persánch 2018: 117-118). As Montserrat Iglesias Santos (2013) found over a decade ago, many Spanish immigration films, despite their commitment to humanitarian aims and social criticism, ultimately opt for *buenismo* or *buenrollismo*, overemphasising the passivity and victimisation of foreigners. Indeed, once Tina accepts his offer of labour, their relationship evinces power imbalances rooted in racial, economic, and linguistic

disparities. Tina's consistent mispronunciation of Ayoub ("Ayul") reflects casual racism and dehumanisation, while Ayoub's fragmented yet perfectly serviceable Spanish, coupled with his eternally apologetic, placating demeanour, reinforces his perceived inferiority and lack of agency. Yet Tina's parodically witch-like appearance, and the decaying, "haunted" state of her dilapidated home (a traditional symbol of the Spanish *hogar* and, by extension, the nation, here crawling with ivy), represent the crumbling façade of a certain idea of Spain: financially bankrupt (following the 2008 crisis), vulnerable, and uncertain about its place on the global stage. Tina is introduced as the monster in the castle, shifting traditional dynamics such that the threat to a harmonious Spain comes not from the external, racialised "Other" but from the internal rot and moral failure within the community itself.

The film's parable deepens as Tina comprehensively appropriates Ayoub's (limited) resources: commandeering Ayoub's limited phone balance to make her own (unnecessary) calls (and then having the gall to complain "No me digas que te has quedado sin saldo"), demanding that he drive her around the (unnamed) village, and even stealing money from his bank account having correctly guessed his PIN (the titular birthday) – all under the guise of financial necessity. Her false refrain, "Aquí en España se paga el viernes, no sé en tu país", an excuse to delay payment (indefinitely), exposes her cruel hypocrisy. In truth, whereas he has only €22 in his bank account, she, despite her protestations of poverty and reluctance to part with family heirlooms, owns a wedding ring worth €12,000, and a house currently on the market for €120,000. This disparity exposes the selective framing of Spanish crisis narratives, which disproportionately centre white Spaniards as emblematic victims while sidelining the uneven burden borne by people of colour (see Martínez Guirao and Téllez Infantes 2017). Indeed, Ayoub bought his van —for €200— from a Romanian immigrant facing similar hardships, underscoring the interconnected struggles of marginalised settler communities.

Humour derives from Tina's distorted weaponisation of the language of empathy and care, e.g. "un poco de paciencia, por favor", "perdóname por ser humana", "Estoy acostumbrada a que me lo quiten todo". In this way, her behaviour reflects the gendered floundering, self-absorption, and performative victimhood characteristic of what Lagerwey and Nygaard (2020: 28-31) call "Horrible White People" productions, where white women in television series (since the mid-2010s) centre their own suffering, reinforcing racial hierarchies by elevating their vulnerability and fragility above the experiences of Black individuals, thus perpetuating existing racial power dynamics. Though refusing a commission of 75 cents on her own bank card, she will happily pay a €2 commission on Ayoub's. Asking for €14 of his money, she then spends double that, humorously insisting that she is owed

from the previous week too. As the surrealism escalates, Tina coerces Ayoub into an urgent O-negative blood donation simply because it comes with the promise of a ham sandwich and a drink, both of which she devours instantaneously in front of him. “Si yo no como cerdo”, he observes. “¡Pero yo sí!” Her preposterous accusation that he prioritises his own needs above hers (“¡Cómo os gusta a los tíos darle la vuelta a todo para haceros las víctimas! Es que...”) aligns with those “unlikeable”/“horrible” women whose gendered, racialised, and classed portrayals onscreen are ultimately complicit with the dynamics they seemingly critique, suggesting that the anxieties, privileges, self-absorption and bad behaviour of their protagonists are the most compelling subject matter, thereby obscuring structural inequalities (Lagerwey and Nygaard 2020: 31-32).

Yet Fesser’s irony is double-edged, ridiculing Spanish xenophobia and racism through Tina’s *exploitation* of widespread prejudice. Finally making motions to pay *herself* (although penniless), she complains loudly, and in full earshot of everyone in a typical Spanish bar, about Ayoub’s supposed miserliness: “Gástatelo tú en comer y en beber. Lo importante es que tú tengas la pancita llena”. Drawing full sympathy from the locals, a white middle-aged man approaches and pays for them both, explicitly condemning “estos” who come to Spain to steal local jobs and medication: “¡nos sacan hasta la sangre!”. This portrayal satirises the argument that immigrants are “parasites” on the state, since it is the native —desperate and unmoored from the security of her former economic status— who behaves as the true leech, latching onto the immigrant body to sustain herself. Ayoub is not just a worker; he is a network connection, a source of transport, a blood bag, and a financial reservoir. Likewise, the Spanish “helper” performs an act of benevolent charity while simultaneously articulating a deep-seated economic and racial resentment, believing himself to be the true victim.

That said, the film’s depiction of Ayoub as the archetypal “good immigrant” (hard-working, excessively polite, compliant, deferential, easily assimilated, respectful and protective of women) is often condescending and infantilising, particularly given his extreme gullibility and naïveté. This reflects what Lidia Peralta García (2016) has discussed as Spain’s “ambivalent cinema of social criticism” which, despite attempting to shine a light on the plight of undocumented immigrants, struggles to escape age-old stereotypes of suffering, vulnerability, and precarity. Probing the limits of multicultural reconciliation, the short might be classified under Jorge Pérez’s concept of Spanish «NGO films», which, despite the filmmakers’ “good intentions” and “genuine motivation” to foster an “ethics of solidarity”, fail to take ethical accountability for neoliberal practices, “the root causes of migratory displacement”, and the “historical matrix of the Mediterranean” (Pérez 2015: 217-215).

Nevertheless, *El cumpleaños* offers a rare (in comedy) empathetic and humanising portrayal of the African immigrant, centred in the very title. Firstly, while exploited, Ayoub's overwhelming generosity and agency drive the plot forward, helping both Tina and his ailing, expectant cousin, for he desires to found a gardening company and bring his siblings to Spain: "Extraño mucho a mi familia". Secondly, Tina's gradually-revealed backstory of childhood sexual abuse —her father abandoned the family to her rapist uncle— and neglect at the hands of her ex-husband, who has recently abandoned her, complicates her antagonism. Her railing against "todos los putos hombres de este planeta" reflects a deep-seated mistrust born of personal trauma, and she takes Lexatin medication regularly —a well-known anti-anxiety agent used to treat panic states. Thus, moving beyond the recentralisation of White suffering under the seemingly protective guise of liberal social critique —an extremely common technique in "Horrible White People" narratives (Lagerwey and Nygaard 2020: 76-77)— by foregrounding Tina's very *real* suffering (albeit couched in zany, off-the-wall humour), "El cumpleaños..." offers a non-racist justification for her (generalised) misandry. In this way, it avoids the fetishisation of migrant pain that Homi Bhabha (1995) terms "victim art" or "victimology". Furthermore, while the short initially foregrounds Ayoub's patriarchal upbringing —evident in his request to speak with Tina's *husband* since this is an "asunto de negocio" [sic], and his emphatic declaration "hombres en mi tribu nunca lloran"— the narrative arc subverts these expectations by positioning Tina as an assertive and self-assured figure whose quick wit, confidence, and unconventional appearance (loud, haggard, with wild hair at the start) challenge Ayoub's (initially) traditionalist worldview of feminine behaviour.

Indeed, the short is structured as a reconciliatory romcom (like great swathes of "Blatant Spanishness"), owing to the couple's unusual meet-cute, oppositional contrast of styles, rat-a-tat verbal raillery, bonding phase, humorous obstacles, and growing spark, which culminates in a typical *pueblo* square — the recurring *locus amoenus* of this comedy sub-genre, as seen in the recent *Un hipster en la España vacía* (Emilio Martínez-Lázaro 2024). Ayoub's profound empathy after learning about Tina's traumatic past culminates in his radically generous offer to sell his van and split all future profits 50/50 with her, thus postponing his entrepreneurial dreams, repeating his tribal mantra "Akagoro Kototo. Molunda sindeio" — a dictum that states "de qué sirve tener riqueza si tu vecino no tiene pan". This scene endows Ayoub with a profound, philosophical cultural heritage, directly countering the stereotype of the culturally barren immigrant.

Confirming this transition from a parasitical to a mutually-flourishing relationship —a counter-narrative to homogenising stereotypes of immigrants— Tina,

charmed by his virtuousness and shedding her erstwhile selfishness, hands over her valuable wedding ring. This act not only enables him to afford a proper van for his gardening business but also provides the means for Ayoub to bring his siblings *to Spain*, thus linking relational and (inter)national unification. Whereas her initial response to his flattery and flirtation («muy guapa») was one of fear, tightening her coat, here they finish each other's sentences (“Akagoro... Kototo”), as the one-two shots and soft, upbeat music suggest a romantic kiss. Indeed, as she cocks her head and leans in, this is interrupted only by his weeping, as she reassures him tenderly: “llorar es precioso, Ayoub”. She can hardly fathom why he is so persistently kind: “Pero... ¿¿por qué estás de puta madre conmigo, joder?? ¡¡No lo entiendo!!”. This parable implies the possibility of a new narrative: one of integration based not on exploitation or economic utility but on mutual aid and human-centric solidarity, where the wealth of the old world (the ring) is willingly invested to build the dreams of the new.

Fesser subsequently complicates this connection, however, through the re-surfacing of racialised mistrust. While Ayoub visits the nearby café bathroom to freshen up, Tina refines her appearance, striving to look her finest, telegraphing a romantic “comic climate” – Gerald Mast's term for the “signs an artist builds [...] into the work to let us know it is a comedy” (Mast 1979: 9). However, when two white Spanish men mock her with racist jokes about “conguito” [linked with Congo, and a reference to the popular Spanish chocolate brand] and “Tarzana”, she immediately suspects Ayoub of theft and destroys his car —his sole means of livelihood and symbol of his fragile autonomy— in a public fit of rage. Screaming “¡¡Ayul!!” in the square, the camera pans around her amid the traditional, nostalgic village aesthetics, reinforcing the notion that a putatively conservative, working-class, *castizo*, heartland essence has been corrupted by foreign influence. This frustration of romantic expectations, while propelling the comedy, also speaks to Spain's anxieties concerning miscegenation. Following an absurd *deus ex machina* intervention —a man, connecting metatextually from the subsequent short film, trades the ruined vehicle for a brand-new, flashy sports car— the couple seemingly separate at minute 82, as she drives into the distance.

Yet, in a species of post-credits sequence later in the film, at minute 142, Tina finally locates the misplaced wedding ring – thus proving that Ayoub is not a thief. Driving *back* to apologise, she finds the disconsolate, abandoned man in that same square, repeats his promise “Akagoro Kototo”, and voices the erotic invitation “Sube [al coche]”. Reflecting how romcoms nurture a “magical space of transformation” (Deleyto 2009: 36), the couple's mutual fourth-wall breaks creates a shared linkage, and his air-kiss to the camera suggests a final indivisibility.

4. Good Immigrants, Horrible Spaniards? Managing African 'Difference' in National Comedy

Consequently, although the romantic comedy resolution humanises Ayoub, ostensibly erasing difference through *buenismo* and a kind of “postracial utopia” (Hollinger 2011), Fesser underscores the transactional nature of their reconciliation, marked by material exchanges and dependencies. Raising questions about its commodified dynamics —Ayoub is, after all, a gardener, literally prettifying and gentrifying putatively white middle-class Spaniards’ homes— Fesser critiques whether genuine equality can exist in a capitalist system rooted in racist exploitation. Tina owns all the valuable assets (vehicle, house) —and has proven herself a capricious, unreliable, scheming partner— while Ayoub’s unfailing generosity led only to financial and emotional ruin. The saving grace —a flashy sports car— is, of course, a symbol of conspicuous capitalism, and a providential coup alien to real-world North African immigrants. Likewise, Tina’s final redemption arc comes too late; she has already enacted —and may, we assume repeat— a violent, racist assumption, returning to her retrograde pattern (“Ayul”).

While Ayoub’s indefatigable dream, despite adversity, contrasts with Tina’s abject despondency, his business and familial reunion are denied the privilege of onscreen manifestation. Since redemption is last-minute, and uncertain at best, we should be wary of what Joseph R. Winters, in his caution against the enduring belief in narratives of consistent racial progress, calls “hope draped in black” (Winters 2016). Accordingly, Fesser’s superficially feel-good coupling of the almost impossibly kind, quintessentially “Good Immigrant” Ayoub with the sharp-tongued, aggressive Tina critiques sanitised images of the harmonious, postracial nation-state, suggesting that contemporary frameworks of multiculturalism remain inextricably bound to entrenched structures of systemic inequality. Thus, like several “Horrible White People” productions, Fesser’s short arguably demonstrates a “dual-coded address” (Lagerwey and Nygaard 2020), serving as comforting or even didactic for white audiences while offering Black viewers meaningful recognition. Such portrayals are crucial at a time of increasing, hyperpolarised responses to the growing number of migrants in Spain, with 64,019 arrivals in the first half of 2024 (12.6% more than in 2023) (González 2025).

El cumpleaños de Ayoub centralises —albeit overtly spoofing— the suffering of a “Horrible White” woman who simultaneously plays victim and predator, wallowing in collective “injury” (Lagerwey and Nygaard 2020), juxtaposed with an exaggerated “Good Immigrant” gardener. Yet it also systematically inverts the cherished myths of the Spanish right: the immigrant is not a taker but a giver; not

a drain on resources but their most vulnerable repository; not a cultural threat but a bearer of profound ethical wisdom. Native Spanish characters, by contrast, are portrayed as trapped in a cycle of betrayal, selfishness, and self-destructive entitlement. Using the tools of absurdist, knowing, double-edged comedy, Fesser argues that the real *Lamentable (Hi)Story* is not immigration itself, but a nation so corrupted by economic failure and historical amnesia about its own de-Africanisation that it has lost the capacity for basic hospitality and solidarity, choosing instead to cannibalise the hopes of those who arrive seeking a better life.

References

- BALLESTEROS, Isolina, 2007. Foreign and Racial Masculinities in Contemporary Spanish Film, *Studies in Hispanic Cinema*, vol. 3, issue 3, pp. 169-85. ISSN 1478-0488. https://doi.org/10.1386/shci.3.3.169_1.
- BALLESTEROS, Isolina, 2015. *Immigration Cinema in the New Europe*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN 978-1783204113.
- BHABHA, Homi K., 1995. Dance This Diss Around, *Artforum*, vol. 33, issue 8, pp. 19-20. ISSN 0004-3532.
- BUSE, Peter and TRIANA-TORIBIO, Núria, 2015. Ocho apellidos vascos and the Comedy of Minor Differences, *Romance Quarterly*, vol. 62, issue 4, pp. 229-41. ISSN 0883-1157. <https://doi.org/10.1080/08831157.2015.1068637>.
- COPELAND, Eva María, 2024. Afro-Spanish Countervisual Genealogies of Blackness in Rubén H. Bermúdez's *Y tú, ¿por qué eres negro?*, *Journal of the African Literature Association*, vol. 18, pp. 444-61. ISSN 2167-4736. <https://doi.org/10.1080/21674736.2024.2384248>.
- DELEYTO, Celestino, 2009. *The Secret Life of Romantic Comedy*. Manchester: Manchester University Press. ISBN 978-0719085598.
- DEVENY, Thomas G., 2012. *Migration in Contemporary Hispanic Cinema*. Lanham, MD: Scarecrow Press. ISBN 978-0810885042.
- FRACCHIA, Carmen, 2019. «Black but Human»: *Slavery and Visual Art in Hapsburg Spain, 1480-1700*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0198767978.
- FRA-MOLINERO, Baltasar, 2010. The Suspect Whiteness of Spain. In: JENNINGS, La Vinia Delois (ed.) *At Home and Abroad: Historicizing Twentieth-Century Whiteness in Literature and Performance*, pp. 147-70. Knoxville: University of Tennessee Press. ISBN 978-1572337442.
- GOLDBERG, K. Meira, 2018. *Sonidos negros: On the Blackness of Flamenco*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0190466923.

- GONZÁLEZ, Lucía, 2025. Radiografía de la inmigración en 2024: el año en que España se convirtió en el principal punto de entrada a Europa, *RTVE*, 2 January. Available at: <https://www.rtve.es/noticias/20250102/radiografia-inmigracion-espana-2024/16357861.shtml> [Accessed 1 September 2025].
- HERZOG, Tamar, 2012. How Did Early-Modern Slaves in Spain Disappear? The Antecedents, *Republics of Letters: A Journal for the Study of Knowledge, Politics, and the Arts*, vol. 3, pp. 1-7. ISSN : 2159-1873 Available at: <https://shc.stanford.edu/arcade/publications/rofl/issues/volume-3-issue-1/how-did-early-modern-slaves-spain-disappear> [Accessed 1 September 2025].
- HILBORN, Matthew, 2025. *Film Comedy and Spain: Humour, Genre, and the Nation 1970-2020*. Oxford: Legenda. ISBN 978-1839542329.
- HOLLAND, J., 2018. Champions (Campeones): Film Review, *The Hollywood Reporter*, 23 April. Available at: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/champions-review-1104765/> [Accessed: 10 May 2025].
- HOLLINGER, David A., 2011. The Concept of Post-Racial: How Its Easy Dismissal Obscures Important Questions, *Daedalus*, vol. 140, issue 1, pp. 174-82. ISSN 1548-6192. https://doi.org/10.1162/daed_a_00069.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat, 2013. *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid: Biblioteca Nueva. ISBN 978-8499400945.
- INE, 2024. Censo Anual de Población. 1 de enero de 2024. Primeros resultados. 1 January. Available at: <https://www.ine.es/dyngs/Prensa/es/CENSO2024.htm> [Accessed 1 May 2025].
- JONES, Nicholas, 2022. The Legacy and Representation of Blacks in Spain, *Duquesne Studies in Phenomenology*, vol. 2, pp. 1-6. ISSN: 2328-532X. Available at: <https://dsc.duq.edu/dsp/vol2/iss1/5> [Accessed 5 July 2025].
- KELLY, Deirdre and Pujol, Anton, 2024. Introduction: "The Rise of the Far Right in Spain and Portugal": A new chapter in Iberian politics?, *International Journal of Iberian Studies*, vol. 37, issue 3, pp. 199-213. ISSN 1758-9150. https://doi.org/10.1386/ijis_00146_2.
- LAGERWEY, Jorie and NYGAARD, Taylor, 2020. *Horrible White People: Gender, Genre, and Television's Precarious Whiteness*. New York: NYU Press. ISBN 978-1479805358.
- MARTÍNEZ GUIRAO, Javier Eloy and TÉLLEZ INFANTES, Anastasia, 2017. Desempleo, crisis económica y percepción sobre la población inmigrante en el levante español', *Universitas-XXI, Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, vol. 26, pp. 61-86. ISSN ISSN 1390-8634. <https://doi.org/10.17163/uni.n26.2017.02>.
- MAST, Gerald, 1979. *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN 978-0226509785.

- MIRA, Alberto, 2010. *Historical Dictionary of Spanish Cinema*. Lanham, MD: Scarecrow Press. ISBN 978-0810859579.
- NOBLE, Fiona, 2017. «Marriage Itself as Theater”: The Performative Politics of Marriage in *Ocho apellidos vascos*», *International Journal of Iberian Studies*, vol. 30, issue 3, pp. 199-213. ISSN 1758-9150. https://doi.org/10.1386/ijis.30.3.199_1.
- PERALTA GARCÍA, Lidia, 2016. *Los nuevos héroes del siglo XXI: las migraciones subsaharianas vistas por el cine en España y África*. Barcelona: UOC Press. ISBN 978-8491164487.
- PERSÁNCHEZ, J.M., 2018. From Impurity of Thought Toward the Glocalization of Whiteness in Spain, *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 8, pp. 110-37. ISSN 2154-1361. <https://doi.org/10.5070/T482041117>.
- PÉREZ, Jorge, 2015. Reframing Accountability in Spanish Immigration Cinema: Mediterranean Modernity and the Shortcomings of “NGO-Films”, *Journal of Mediterranean Studies*, vol. 24, issue 2, pp. 215-29. ISSN 1016-3476. Available at: <https://muse.jhu.edu/article/671455> [Accessed 17 July 2025].
- RABANAL, Hayley, 2014. Rethinking integration in contemporary Spanish film: convivencia and the cosmopolitan outlook in Chus Gutiérrez’s *Retorno a Hansala* (2008), *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 20, issue 2, pp. 135-59. ISBN 1470-1847. <https://doi.org/10.1080/14701847.2014.979541>.
- REPINECZ, Martin, 2018. Spain Is (Not So) Different: Whitening Spain through Late Francoist Comedy, *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 8, pp. 91-109. ISSN 2154-1361. <https://doi.org/10.5070/T482041116>.
- RINGS, Guido, 2016. *The Other in Contemporary Migrant Cinema: Imagining a New Europe?* London: Taylor and Francis. ISBN 978-1138599550.
- SANTAOLALLA, Isabel, 2005. *Los otros»: etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. ISBN 978-8477337539.
- SANTAOLALLA, Isabel, 1999. Close Encounters: Racial Otherness in Imanol Uribe’s *Bwana*, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 76, pp. 111-22. ISSN 0007-490X. <https://doi.org/10.1080/00074909960003094>.
- TOASIJÉ, Antumi, 2009. The Africanity of Spain: Identity and Problematization, *Journal of Black Studies*, vol. 39, issue 3, pp. 348-55. ISSN 1552-4566. <https://doi.org/10.1177/0021934706297563>.
- VEGA-DURÁN, Raquel, 2013. United Spains? North African Immigration and the Question of Spanish Identity in *Poniente*, *Afro-Hispanic Review*, vol. 32, issue 1, pp. 159-80. ISSN 0278-8969. Available at: <https://www.jstor.org/stable/23617263> [Accessed 2 September 2025].

- WINTERS, Joseph R., 2016. *Hope Draped in Black: Race, Melancholy, and the Agony of Progress*. Durham: Duke University Press. ISBN 978-0822361534.
- ZECCHI, Bárbara, 2010. Veinte años de inmigración en el imaginario fílmico español: hacia un espacio liminal. In: IGLESIAS SANTOS, Montserrat. *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine*, pp. 157-84. Madrid: Biblioteca Nueva. ISBN 978-8499400945.

Retículos ridículos. Humor feminista, un xeito de facer outras historias

XIANA HUETE

MARÍA DE LA CRUZ VILAS PAZOS

ÁNGELA VILLAMUELAS CASTRO

Universidade de Santiago de Compostela (USC)

1. Introducción

A historia da filosofía está infestada de barbas serias e cellos engruñados. O canon académico adoita outorgar prestixio á densidade, á escuridade e, por que non dicilo, ao bocexo. As mulleres que escribiron tiveron que demostrar dobremente a súa capacidade intelectual. E, paradoxicamente, moitas delas escolleron como arma o humor. Ironía, sátira, parodia, dobres sentidos: recursos que permiten dicir o indíxible, desarticular o conglomerado patriarcal e deixar ao descuberto a súa ridiculez.

A ridiculez, substantivo feminino, significa segundo o dicionario da Real Academia Española: «dito ou feito extravagante e irregular», «excesiva delicadeza de xenio ou natural» e «cousa pequena ou de pouco aprecio» (Real Academia Española 2025a). Ridiculez vén da palabra ridículo, que ten dúas entradas distintas no dicionario en función da súa raíz etimolóxica. A máis común, é a palabra latina *ridiculus* (do verbo *ridere*) que coincide coas acepcións: «que pola súa rareza ou extravagancia move ou pode mover á risa» e «escaso, curto, de pouca estimación» (Real Academia Española 2025b). As ferramentas do humor preséntanse como especialmente efectivas para facer do normal, o raro e o extravagante; dito doutra maneira, que o que se entende por normal sexa o que nos mova á risa porque se mostre no seu contrario: anormal, raro. Anotar que os significados de «normal» segundo o dicionario da Real Academia Galega son os seguintes: «conforme á norma, ao que é o máis frecuente ou habitual»; «que segue as normas da especie [ser vivo]» —aquí cabe un silencio e un comentario: un corchete ben posto pode facer o chiste só— ;

«que se corresponde loxicamente coa súa causa» —se a raíz do anterior cabía algunha dúbida, como sinónimo nesta acepción: lóxico, é dicir, natural— ; e no caso das matemáticas, «recta perpendicular» (Real Academia Galega 2025). Podemos confirmar que ás veces, apenas cunha lectura literal do normal xa facemos o chiste. Ese xesto humorístico provoca que moitos sentidos se retorzan nos nosos corpos e, haxa risada ou apenas unha pequena exhalación de aire que corta por un momento o fluxo normal da respiración, parece soltarnos nun lugar remexido no que ao suspender o xuízo co que determinamos o normal, o noso corpo e comprensión do lugar pode cambiar. E, aparentemente, sen necesidade de minuciosas argumentacións e grandes palabras de autoridade! (Autoridade: da palabra latina *auctoritatis*. Autor e facer crecer, aumentar; calidade do que lle dá validez a algo; o autor. É a autoridade un asunto circular?)

Porén, parece que cun pequeno desfrute do corpo, co gusto que nos damos ao facer alarde dunha pequena ocorrencia espontánea, podemos sorprendernos pensando e comprendendo coa imaxinación reactivada! A imaxinación necesaria para escapar ás palabras do monstro que Cherrie Moraga enuncia no poema «It's the poverty» en *Loving in the War Years: lo que nunca pasó por sus labios* (1983), facendo que a palabra sexa «un falar» (na súa polisemia) e non unha autoridade circular que se peche sobre nós ou outras, caracterizándoas.

Fáltame imaxinación, dis.

Non. Fáltame a linguaxe
A linguaxe para clarificar
A miña resistencia ao
alfabetizado.

As palabras son unha guerra para min.
Ameazan a miña familia.

Para gañar a palabra
Para describir a perda
Corro o risco de perdelo todo.
Podo crear un monstro
Da lonxitude e o corpo da palabra
Inchándose, colorido e emocionante
Pechándose sobre a miña nai,
caracterizada.
A súa voz na distancia
Inintelixible
Analfabeta.

Estas son as palabras do monstro (Moraga 1983: 62-63).

Hai no recoñecemento do «un falar» o lúdico de dicir calquera cousa, do «falar por falar» porque falar importa, importa o xeito e pasalo ben tamén importa. Audre Lorde (2007) ensínanos coa súa comprensión do erótico, que cultivar a nosa capacidade de sentir pracer, de coñecernos e recoñecernos no pracer é tamén fonte de coñecemento e base para a organización política. Deixar que nos dea un pequeno golpe de risa parva e quen sabe de que teremos ganas despois! A outra orixe etimolóxica de ridículo é a palabra *reticulus*, que neste caso significaba a bolsa de man ou de rede que as señoras utilizarían para levar o pano e outros obxectos miúdos [ridículos?], como por exemplo unha pequena broma cómplice para a compañeira, mestra, avoa, nai, irmá, amiga, descoñecida ou amante. É fácil imaxinar que na bolsa de transporte da ficción de Ursula K. Le Guin deben caber mil historias contadas necesariamente con humor, coma o propio texto no que a autora desenvolve a teoría *Carrier Bag Theory of Fiction* no que o humor é a base que sustenta o xiro: da arma á bolsa de transporte, da caza á historia. Unha bolsa de transporte para as cousas miúdas. Bolsa de transporte, historias, humor e ficción: catro ferramentas básicas para a supervivencia nun pasado e nun futuro disputado neste presente. Son, en palabras de K. Le Guin (2024), ferramentas dun realismo estraño... pero é tamén unha realidade estraña.

2. Humor, filosofía e feminismo

No presente texto, propoñemos pensar o cruce entre feminismo, filosofía e humor a partir dun mosaico de citas de autoras. Desta maneira, buscamos demostrar que a seriedade non é incompatible coa risa, e que o humor pode ser unha estratexia crítica potente. Neste sentido, o feminismo, lonxe de rexeitar a risa, fixo uso dela coma unha ferramenta para desarmar discursos dominantes, subverter normas culturais e crear complicidade entre quen comparten experiencias de desigualdade. Cando o feminismo fai uso do humor, en ocasións convérteo nun espello onde se reflexa o absurdo da grandeza masculina ou a rixidez dos canons académicos. Ao fío desta idea, Virginia Woolf ironizaba: «as mulleres serviron durante todos estes séculos como espellos que posúen o poder máxico e delicioso de reflectir a figura dun home ao dobre do seu tamaño natural» (2016: 26). Esta imaxe, absurda e divertida a partes iguais, concentra nunha metáfora toda unha análise sobre o egocentrismo masculino e a estrutura de poder que o sostén. A ironía preséntase coma un recurso filosófico a través do cal a risa obriga ao lector a deterse, a cuestionar o que se da por feito e a recoñecer a incongruencia entre a realidade e a percepción social.

Porén, o feminismo tamén cumpre un rol esencial cando se trata de sinalar un humor retrógrado, que só lle fai graza a uns poucos e que, á súa vez, busca

reproducir discursos patriarcais onde se perpetua a burla cara colectivos discriminados. En relación a isto, Sara Ahmed presenta a figura da «feminista rosmona» (*killjoy*) e invita a tomala con seriedade:

Tomemos en serio esta figura da *feminista rosmona*. É certo que a feminista vén a estragarlle a festa feliz aos demais ao sinalar situacións de sexismo? Ou acaso vén a expoñer malos sentimentos que adoitan estar ocultos, marxinados ou negados baixo os signos públicos da felicidade? [...] É certo: as feministas vimos a estragarlles a festa, polo menos na medida na que perturbamos a fantasía de que é posible atopar a felicidade en certos lugares. Arruinar unha fantasía pode ser arruinar un sentimento positivo. Non se trata de que ás feministas non lles afecten felizmente os obxectos que supostamente causan a felicidade, senón que a súa imposibilidade de ser felices con ditos obxectos é lida coma unha sabotaxe contra a felicidade dos demais (2019: 146).

A cita recolle como sinalar as inxustizas pode perturbar a harmonía superficial ao poñer de manifesto aquilo que se mantén oculto: a opresión. O humor, neste caso, é á vez unha ferramenta filosófica e política, a través da cal se visibiliza o invisible e favorece que a incomodidade cambie de lugar. Se o proxecto de Ahmed consistía en ofrecer unha historia alternativa da felicidade a través do que se chama «arquivos da infelicidade», é dicir, do arquivo constituído polas voces de quen caeron en desgraza, o humor e a graza feministas poden ter (e teñen) a mesma función. Pois se ben a «desgraza» fai referencia «a unha persoa (...) que caeu nun profundo estado de aflicción, pena, infortunio ou pobreza», «unha persoa miserable, infeliz ou desafortunada», «un ser pobre ou desventurado» e incluso «unha persoa infame, patética e depreciable» (Ahmed 2019: 45) o que fai o humor feminista é redistribuír a felicidade invertendo estes papeis. Inverter estes papeis é perturbar a fantasía de que a felicidade se pode atopar en certos lugares, o que non deixa de ser o mesmo que disputar os lugares propios para a felicidade. Porén, esta disputa que está relacionada co lugar que se lle debe a cada cal: co dereito, o respecto e coa autoridade. Hai distintos mecanismos para levar isto a cabo, varias maneiras de suspender aquel xuízo que determina «o normal» para mudar a comprensión do mundo e o mundo mesmo. Ironicamente, aquí a ira e a risa gardan unha estreita relación, un corte do fluxo da reparación que se condensa e manifesta no humor feminista como ferramenta afectiva crítica.

A propósito da ira, Marilyn Frye reflexionaba, moito antes de que a figura da «feminista rosmona» saíse á luz, como a expresión de ira por parte das mulleres (e dos grupos minorizados) se (mal)interpretaba coma un signo de loucura, o que levaba a moitos homes a buscar a calma a través do insulto ou a labazada, para, así, devolvelas a «seu lugar». A ira non cabía e a desestabilidade mental enchía o baleiro que deixaba. Porque a ira ou o enfado é unha reacción ao agravio, exprésase

cando a frustración das expectativas depende da inxusta obstaculización do fluxo dos acontecementos. Nesa medida, a ira, di Frye, está sempre xustificada: esixe ter razón na reclamación sobre a xustiza ou corrección que se demanda. Entón, que a ira se malinterprete, volvéndoa «inapropiada ou imposible», supón que non hai razón nin dereito de reclamación, ou, máis ben, que non se concede. Con isto, determínanse os lugares que lle son propios a cada unha:

Unha muller levou esta idea á casa con ela e púxoala en práctica. Andivo polo apartamento que compartía, non infelizmente, co seu marido novo, poñendo a proba na súa imaxinación a viabilidade da súa ira —en que situacións podería «funcionar», podería ser aprehendida—. Descubriu que o patrón era moi simple e moi claro. Coincidía co plano da casa. Podía enfadarse bastante libremente na cociña e algo menos libremente, e sobre un abanico menos limitado de cousas, no salón. Non podía enfadarse no dormitorio.

Ira. Dominio. Respecto (Frye 2022: 118).

Así, o alcance da ira intelixible reflexa o lugar de cada unha a través da idea do outro. Expandir o alcance da ira é, para Frye, «converterse nalgo distinto nese esquema colectivo e social que determina os límites do intelixible» (2022: 117), é mudar o lugar propio para que a desgraza se entenda coma o que é: un agravio, unha ofensa, unha opresión, unha inxustiza. Con todo, non é sinxelo mudar tales lugares porque aqueles límites, para algunhas, son demasiado ríxidos, de maneira que a ira pode non ser unha opción, especialmente nos casos nos que o enfado xa se atribúe de partida (coma no caso da figura da muller negra enfadada, que plantexa Ahmed) dando lugar a un bucle de causas e efectos do que non é fácil saír:

O noso enfado é o xuízo que diriximos contra algo que consideramos errado, pernicioso. Mais como non se nos escoita enfadadas, considérase que é o enfado o que en realidade motiva o noso discurso. Lese o enfado como algo que non está motivado por nada, como se estivésemos contra x porque estamos enfadadas, na vez de comprender que estamos enfadadas porque estamos contra x. Á súa vez, non enfada a inxustiza de que se nos escoite coma se fose o enfado o que nos motiva, o que fai que resulte aínda máis difícil separarnos do obxecto do noso enfado. Así, rematamos enredadas con aquilo que nos enfada, porque nos enfada a maneira na que nos enredan co noso enfado. Ao enfadarnos por ese enredo, confirmamos a convicción allea de que o noso enfado é a verdade «detrás» do noso discurso, que é o que bloquea o noso enfado e en realidade non nos permite expresalo. Vémonos bloqueadas e privadas de expresión (Ahmed 2019: 150).

É aquí onde a risa entra en xogo e rompe o bucle, onde o humor serve para articular outros discursos capaces de denunciar agravios, fóra xa dos ríxidos límites da

intelixibilidade da ira. Habilita para recusar ocupar aqueles lugares nos que se sitúan certos corpos e onde se determinan os seus dereitos a enfadarse, agora sen que con iso se interrompa de partida todo o fluxo da comunicación fluída. Unha risa pode ser cualificada como tola, pero pode facer rebentar máis risas, desindividualizando a raíz do problema. Pode rir mesmo quen non comparta ou non comprenda ese humor, desbaratando os criterios do racional. Porque o humor ficciona, e con iso fai que as demandas que se tinguen co seu estilo sexan inmunes a considerarse falsas, equivocadas, faltas de razón. Isto, non obstante, pasa por adoptar outras formas de escribir e narrar historias. A filosofía feminista está chea destas historias.

3. Historias de risa

Por conseguinte, o humor pode ser entendido coma unha ferramenta para resistir a opresión e crear comunidade, sendo a risa un elemento que encerra un poder político. O feito de que a experiencia cotiá de colectivos discriminados, como pode ser o caso das mulleres racializadas, estea atravesada por violencia e invisibilidade, fai virar a risa nunha forma de manterse vivas e reafirmarse fronte a unha sociedade que as silencia. Así, a risa aquí non é entendida como evasión, se non como estratexia de afirmación colectiva. Partindo desta base, a risa súmase a esta lóxica, aparecendo coma un xesto corporal e afectivo dende o cal se desestabilizan as xerarquías.

O humor, así, esténdese á sátira social. Sor Juana Inés de la Cruz, no seu poema *Homes necios que acusades*, cuestiona a dobre moral e a hipocrisía que levan a cabo os homes:

Homes necios que acusades
á muller sen razón,
sen ver que sodes a ocasión
do mesmo que culpades.
[...]

Que humor pode ser máis raro
que o que, falto de consello,
el mesmo empaña o espello
e sente que non esté claro?
[...]

Ou cal é máis de culpar,
aínda que calquera mal faga:
a que peca pola paga
ou o que paga por pecar?
[...]

Ben con moitas armas fundo
 que lidia a vosa arrogancia,
 pois en promesa e instancia,
 xuntades diaño, carne e mundo
 (De la Cruz 1996: 222-224).

Cun ton marcadamente satírico e humorístico, Sor Juana Inés de la Cruz crea un poema que desafía a autoridade moral masculina, ao mesmo tempo que sinala as contradicións da sociedade da súa época. Analogamente, Jane Austen, utiliza a ironía como crítica social a través da frase «é unha verdade universalmente coñecida, que un home solteiro en posesión dunha boa fortuna debe buscar unha esposa.» (2015: 8). Austen pon en evidencia enxeñosamente a obsesión da época polo matrimonio, ao mesmo tempo que inverte a lóxica. O foco non está na muller que precisa un esposo para sobrevivir social e economicamente, senón no home que anhela unha esposa para que forme parte do seu patrimonio. Desta forma, a autora rise intelixentemente da farsa que constitúen as construcións sociais disfrazadas de leis naturais, invitándonos a rir con ela.

Estas autoras poñen en evidencia que a rigurosidade non precisa solemnidade. Dende a ironía, a sátira, a esaxeración e a autoparodia pódese construír un pensamento afinado. O humor como método, como estratexia dende a cal poñer de manifesto incongruencias, cuestionar xerarquías e enfrontar o mundo sen sacrificar a profundidade dos seus plantexamentos. O pensamento, neste prisma, non distingue entre forma e contido. Gloria Anzaldúa, no seu libro póstumo *Light in the Dark/Luz en lo oscuro* escribía o seguinte:

¿E que pasa co estilo? —a forma particular de dicir as cousas, a marca do eu que deixas na páxina? O estilo trae as políticas de expresión —quen di que, como, a quen e en representación de quen. [...] Pregúntaste se estás reproducindo a ideoloxía dominante xunto coas súas convencións literarias sen darte conta. Pos na balanza os beneficios e detrimentos de utilizar unha retórica diferente das prácticas dominantes, de mesturar un estilo discursivo cun poético.

A esta altura, a túa preocupación é prematura. Polo xeral, *una historia* escolle a súa propia forma e estilo sen a túa guía consciente. A túa tarefa consiste en bloquear as insistencias do ego para que escribas «mellor», para que uses a metodoloxía da cabeza. Pero cando intentas escribir coma unha escritora, a linguaxe sae forzada e abstracta. Séntaste sobre os teus ovos e continúas empolando. Durante días, contínuas confundindo ao ego e alimentando a *la musa bruja* con grandes doses da teoría do caos, a poesía de Rosario Castellanos e episodios repetidos de *La Dimensión Desconocida* (2015: 103).

Volvemos de novo ás palabras do monstro de Moraga, mais con Anzaldúa esas palabras collen outra definición: son as palabras da ideoloxía dominante, as do letrado que co seu saber nega a existencia e a capacidade de fala da analfabeta, da inintelixible. Anzaldúa dá alento para pensar que é posible escribir dende ese lugar, mais é preciso cultivalo. Para suxestionarnos nas tarefas do cultivo e ilustrar quen puidese ser un exemplo dese señor letrado, collamos o Home do «prólogo» de *El caballero de las botas azules. Cuento extraño*, de Rosalía de Castro, quen invoca á Musa, que resulta ser «un marimacho, un ser anfibio deses que deberan quedar para sempre no baleiro», non se sabe se Musa ou Diaño, unha «abominación», un ser tal que «nunca poderá ser bo» (1911: 27). Pero, quen é este Home? Que é o que lle fai a Musa para chegar a tal insulto? Fronte ao espello de Woolf que devolve a figura do home ao dobre do seu tamaño, esta Musa (que deixa claro dende o principio que se debe considerar Musa, pero non dama solicitando «non perder o tempo en devaneos» (de Castro 1911: 6) devólvelle a este Home, que lle pide que «a fama leve o seu nome de pobo en pobo, de nación en nación e que non cesen de repetilo as xeracións vindeiras no transcurso de moitos séculos» (de Castro 1911: 6) unha imaxe moi distinta da que el solicita:

MUSA

A presunción en todo ve encomios e ollos cobizoso, soberbia criatura... De que podes estar orgulloso? De ter escrito pomposos artigos cheos da máis acendrada filantropía, e de ter despregado a túa maior ciencia en lanzar anatemas devastadoras contra os inimigos da patria, é dicir, contra os máis pequenos e que non podían volver pola súa honra senón en ben da túa propia gloria? Pois así foi como empinándote pouco a pouco sobre os ombreiros dos débiles, te fuches erguendo audazmente co aplomo e a gravidade dun home que non depende de ninguén e que todo llo debe ao seu talento. [...] Cando despois, perfectamente coñecedor da Política, da Estética, da Fisioloxía, da Mineraloxía e das costumes estranxeiras te devolviches xenerosamente á patria [...] descontento xa de vitorias que outros gañaban á semellanza túa, ao lanzarte polo camiño que tiñas escollido, foi cando dixeches: «¿Que fixen e que son ao fin? ¡Deputado e ministro!... ¡Xa non é nada disto a froita da árbore prohibida!» [...] Rico xa e dono dalgúns millóns, non quixera seguir as trilladas sendas da vida, se non emprender algún traballo descoñecido que enchese de asombro a Europa, que me rodease dunha gloria inmortal...» [...] Cheo de abatemento, volviches entón a mirada cara as antigas Musas e comprendiches que estabas perdido. ¡Nada novo che quedaba! A inspiración, esa divina deusa que algún tempo só se comunicaba con algúns escollidos, dignos de recibir as celestes inspiracións, corrícala xa polas rúelas sen saída, guarida dos borrachos, e paseaba pola rúa da man dalgún porteiro ou dos sarxentos que teñen boa letra. [...] ¿Que che restaba, pois, que facer nese inferno sen saída, no medio dese desbordamento inconmensurable no que ninguén fai xustiza a ninguén, e no cal os máis ignorantes e os máis necios, os máis audaces e os máis

pequenos queren ser os primeiros? Aquí o porqué de que me chamaras, o porqué de que non poidas abandonarme, aínda cando poña de relevo o teu vano orgullo e che diga tan amargas verdades; aí porqué me buscarás sempre, pois sen min serás ¡un de tantos!, e nada máis que isto. (de Castro 1911: 19-22).

A Musa, que é A Novidade, promételle «Con isto cativarás e representarás a máis aplaudida ridícula e singular comedia do teu século. Os espectadores devanarase os sesos por comprender o seu argumento, e xúroche que non o conseguirán [...] ¿Que máis pode ambicionar un home no século das caricaturas, que facer a súa propia e a dos demais ante un auditorio conmovido?» (de Castro 1911: 31-32).

A Musa e a escena que representa, presenta a comedia do saber masculino. E ademais, constitúe o prólogo da novela, que a modo de reflexión, ofrece esta pequena escena teatral. O reflexo que a Musa ofrece está velado polo humor e a ironía e a ambigüidade xoga un papel crucial en todo o relato no que podemos reivindicar o claro sentido do humor e a retranca que atravesa tamén a obra de Rosalía de Castro (outro exemplo é o artigo «As literatas. Carta a Eduardo»). O que era o mundo do saber, convértese en comedia. E o Home, en parodia de si mesmo. Podemos ubicar nesta escena a figura que representa a alfabetización no texto de Cherrie Moraga, a reprodución da ideoloxía dominante a través do estilo de escritura, do «escribir ben» do escribir «como unha escritora» do que Gloria Anzaldúa decididamente precisa afastarse? Podemos facer pasear a aqueles Homes necios que acusan de Sor Juana Inés de la Cruz no medio da escena a que se atopen coa Musa que ridiculizará as súas palabras da autoridade? Podemos ampliar o prólogo facéndoos figurantes desta comedia e que esa Musa-anfibio sexa apenas unha das manifestacións da *musa bruja* de Anzaldúa?

Poderemos, despois de toda a risa que nos causará a escena, comprendernos mellor no noso falar bífido e distinto? De que nos volveremos capaces?

4. Conclusión: a complicidade da risa compartida

Este texto é un experimento, unha aposta. Nace do desexo de escapar do molde ás veces ríxido do artigo académico convencional, e de aproveitar o contexto que ofrecen espazos como Humor-Sofías para abrazar unha forma máis próxima ao relato compartido. Todo comezou cunha gargallada afogada no salón de actos, convertida en detonante dun ataque de risa incontrolable, nun lugar aparentemente inapropiado para a mesma. Esa risa que nace cando recoñeces, no relato da outra, a absurdidade exacta da túa propia vida. Ese foi o xerme deste artigo: a certeza de que o humor, sobre todo o das mulleres, nunca é só humor. É un mapa cifrado, unha

arma de dobre fío, un retículo, unha forma de dicir «eu tamén estou aquí, mírote e río contigo». Nese rirse, atopamos comunidade e complicidade. Cando rimos das violencias e inxustizas que sufrimos, non nos rimos a pesar da nosa frustración, rímonos porque estamos frustradas. Neses momentos, a risa aparece coma un cable que nos conecta e lémbra-nos que non estamos nin tolas, nin soas.

Este artigo, en forma de *collage* dalgunhas voces, é unha invitación a esa risa; un intento por facer desas cousas ridículas, «escasas, curtas, de pouca estimación», unha rede na que caiban outras, estimándoas. Non é unha risa evasiva, máis ben é a risa máis radicalmente involucrada que existe. Despois de todo, este relato non é máis que o eco de moitas risas. Risas que son trincheiras dende as que resistir, imposicións que subverter, espellos nos que recoñecerse e ferramentas cas que, quizais, construír un mundo un pouco menos absurdo. Ou, polo menos, un mundo onde poidamos rirnos xuntas do absurdo que é. Sigamos recompilando estas risas, sigamos escribíndoas, sigamos compartíndoas. En definitiva, hai revolucións que non empezan cun grito, senón cun sorriso intelixente, compartido e cómplice.

5. Referencias

- AHMED, Sara, 2019. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra. ISBN 978-9871622719.
- ANZALDÚA, Gloria, 2015. *Light in the dark/ Luz en lo oscuro: rewriting indentity, spirituality, reality*. Durham: Duke University Press. ISBN 978-0-8223-7503-6.
- AUSTEN, Jane, 2015. *Orgullo y prejuicio*. Barcelona: Austral. ISBN 9788467045642.
- DE CASTRO, Rosalía, 1911. *El caballero de las botas azules. Cuento extraño* Madrid: Librería de Pueyo. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-caballero-de-las-botas-azules--0/html/fedaba9c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html. [Consultado o 26 de xullo de 2025].
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, 1996. *Poesía lírica*. Ed. de José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra. ISBN 978-84-376-1104-4.
- FRYE, Marilyn, 2022. *Las políticas de la Realidad*. Madrid: Labrys Editorial. ISBN 978-84-122761-6-9.
- LE GUIN, Úrsula K, 2024. *The Carrier Bag Theory of Fiction*. U.K: Cosmogogenesis. ISBN 9781838003982.
- LORDE, Audre, 2007. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Berkeley: Crossing Press. ISBN 9781580911863.
- MORAGA, Cherríe, 2000. *Loving in the War Years: Lo que nunca pasó por sus labios*. Boston: South End Press. ISBN 978-0896086272.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2025a. 'Ridiculez'. En: *Diccionario de la lengua española*, 23^a ed. Disponible en: <https://dle.rae.es/ridiculez> [Consultado o 1 de setembro de 2025].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2025b. 'Ridículo'. En: *Diccionario de la lengua española*, 23^a ed. Disponible en: <https://dle.rae.es/ridiculo> [Consultado o 1 setembro de 2025].
- REAL ACADEMIA GALEGA, 2025. 'Normal'. En: *Diccionario da Real Academia Galega*. Disponible en: <https://academia.gal/diccionario/-/termo/busca/normal> [Consultado o 1 setembro de 2025].
- WOOLF, Virginia, 2016. *Una habitación propia*. Barcelona: Austral. ISBN 9788432222825.

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

Nº 282