

TRABAJO FINAL DE MASTER

HUMOR FEMINISTA Y AUTO-REPRESENTACION

Una investigación sobre la relación entre la herramienta humorística
y sus consecuencias identitarias en los feminismos del estado español

Autorx: Belo C. Atance

Tutora: María Ruido

Máster en Producción e Investigación Artística
Facultad de Bellas Artes
Universidad de Barcelona

Curso 2017-2018



Les aseguro que tenemos un material inagotable para la risa.

¡Y necesitamos tanto reír, porque la risa es la forma más
inmediata de liberación de lo que nos oprime,
del distanciamiento de lo que nos aprisiona!

Rosario Castellanos en *Mujer que sabe latín*, 1984.

Resumen

Históricamente el humor se ha entendido como una prerrogativa masculina, ignorando las características y potencialidades de la producción humorística en mujeres. Esta investigación recopila y compara los estudios en torno al humor de mujeres y al humor feminista, para acabar aplicándolos al contexto español. A partir del año 2000 la eclosión del medio online provoca fuertes cambios en el carácter de los intercambios humorístico-feministas. Por este motivo se ha complementado esta investigación con la elaboración del archivo web *La sonrisa Vertical*, en torno al humor feminista en el estado español desde el año 2000. Finalmente se confirma el carácter autorrefencial de estas prácticas, señalando la relación de las diferentes estrategias humorísticas y sus consecuencias identitarias.

Abstract

*Humor has been historically understood as a masculine prerogative, ignoring the features and potentialities of women's humor production. This research collects and compares women's and feminist humor studies, to finally apply them to the Spanish context. From the year 2000 the onset of the online media leads to strong changes in the nature of feminist humorous exchange. For this reason this research has been supplemented by the development of the web archive *La sonrisa Vertical*, about Spanish feminist humor from the year 2000. Finally, the self-referential character of these practices is confirmed, pointing out the link between the different humor strategies and their identity consequences.*

Palabras clave / Key words

Humor - Feminismo - Transfeminismo - *Queer* - Identidad - Autorrepresentación
Visibilidad - Archivo

Humor - Feminism - Transfeminism - Queer - Identity - Self-image - Visibility - Archive

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

PLANTEAMIENTOS PRELIMINARES.....	10
HIPÓTESIS.....	10
OBJETIVOS.....	10
PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	11
DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.....	11

MARCO TEÓRICO

1. DESDE UNA ÓPTICA FEMINISTA.....	13
1.1 BREVE CONTEXTUALIZACIÓN.....	13
1.2 DIFERENTES CONCEPCIONES FEMINISTAS DE IDENTIDAD.....	14
1.3 LAS ESTRATEGIAS AUTORREPRESENTACIONALES.....	16
2. EL HUMOR.....	19
2.1 DEFINICIONES DEL HUMOR.....	19
2.2 EL HUMOR FEMINISTA.....	23
2.3 EL HUMOR FEMINISTA EN EL ARTE.....	27
2.4 EL HUMOR EN EL ESTADO ESPAÑOL.....	28

CASO DE ESTUDIO

3. ARCHIVO <i>LA SONRISA VERTICAL</i>	32
3.1. DIFERENTES USOS DEL HUMOR PARA DIFERENTES INTENCIONES REPRESENTACIONALES.....	33

CONCLUSIONES.....	38
-------------------	----

FUENTES DOCUMENTALES.....	42
---------------------------	----

INTRODUCCIÓN

El humor feminista es una herramienta comunicativa especialmente interesante, puesto que permite desatar la crítica social y la auto-crítica desde la comodidad de la broma. Se trata, por una parte, de un importante mecanismo para evidenciar, negociar o rechazar las normas de género. Por otra parte, esta camaleónica práctica favorece procesos de auto-definición y auto-legitimación, escapando sin embargo a los espacios clásicos de discurso sobre el cuerpo o la identidad. Paralelamente, el medio online dota al humor feminista de una naturaleza accesible y descentralizada, potenciando el constante intercambio de estrategias autorrepresentacionales. El objeto de estudio de esta investigación combina, entonces, actualidad y novedad; visibilizando a su vez el largo bagaje cultural del humor feminista.

No obstante, el uso feminista del humor carece del respaldo de un corpus teórico que previamente haya investigado los factores históricos, sociales y políticos que han favorecido este fenómeno, o bien sus conflictos, potencialidades o controversias. Entre los estudios de género se ha priorizado el análisis de objetos de estudio con más bagaje teórico, en vista de que el humor carece *a priori* de la urgencia o seriedad que un trabajo académico requiere. Siendo así, el extendido tópico de que «las feministas no tienen sentido del humor» todavía no ha sido completamente refutado teórica o académicamente. Esta investigación busca recopilar las publicaciones concernientes al tema, locales y foráneas; dar visibilidad a la multitud y diversidad de prácticas feministas en torno al humor; relacionar estas prácticas con los intereses autorrepresentacionales de lxs autorxs o colectivos; y proponer una vinculación entre los diferentes usos del humor en relación a las diferentes finalidades autorrepresentacionales.

La presente investigación se ha centrado en la relación entre las prácticas humorísticas del feminismo sucedidas en el estado español y comprendidas en el periodo 2000 - 2018; y su relación con la diversidad de autorrepresentaciones resultantes. Esta acotación temporal es debida, principalmente, a que en el año 2000 se consolida el uso de internet a nivel usuario, lo cual comporta un exponencial incremento de autorrepresentaciones y del registros de las mismas. En este año se multiplican en el estado español las velocidades de navegación y se implanta la tarifa plana (Ferrari, 2015). Este acercamiento democratizador de la tecnología traerá consigo la apropiación feminista de lo que actualmente se consideran las TIC (tecnologías de la información y la

comunicación). Será entonces cuando comiencen a aparecer las webcams; se compartan en red fotografías, vídeos, música y eventos; y gradualmente se perciba la red como un espacio potencialmente político. Puesto que a partir de este cambio de década aumenta radicalmente la cantidad de registros, y dado que paralelamente cambia el carácter de éstos, se ha considerado conveniente prestar especial atención a las prácticas humorístico-representacionales de las que el feminismo ha participado en estos últimos años.

PLANTEAMIENTOS PRELIMINARES

Es pertinente hacer saber a lx lectorx que este escrito no hace distinciones de género al hacer uso de nombres comunes (por ejemplo, lector/lectora), artículos, adjetivos, pronombres, etc. Siendo así, se evitarán las marcas de género en beneficio del uso de la letra X. Es decir, se optará por expresiones tales como “*lxs principales estudiosxs...*”. Esto es así debido a que este trabajo de investigación se enmarca dentro de una óptica transfeminista o *queer*, y por tanto considera incorrecto el uso del masculino genérico para afirmaciones generales o universales, e indeseablemente significativa la marca de género femenina en los casos en los que no esté justificada su necesidad.

HIPÓTESIS

H1. Es posible identificar diferentes estrategias humorísticas para diferentes finalidades autorrepresentacionales dentro de las prácticas feministas españolas del periodo 2000-2018.

H2. El humor es una herramienta comunicativa que permite a personas y prácticas feministas autorrepresentarse y autolegitimarse desde el confort de la distensión y la ausencia de hostilidad.

H3. La preocupación por la cuestión identitaria, la representación de la cotidianidad y quehaceres feministas, el retrato de la pluralidad de feminismos o el enaltecimiento del placer y el juego en la práctica feminista; podrían ser algunas de las principales características del humor feminista.

OBJETIVOS

- Proponer un contexto teórico que recopile las principales aportaciones de académicxs y pensadorxs en torno al humor, la producción femenina del humor, y el humor feminista.

- Plantear un contexto de prácticas artísticas y (auto)representacionales que hayan hecho uso del humor feminista.
- Proponer una contextualización de prácticas humorísticas tradicionales y culturales españolas dentro de las cuales se inscriban las nuevas auto-representaciones humorístico-feministas.
- Generar un archivo que recopile y visibilice las principales prácticas feministas que hagan uso del humor en el contexto español durante el período 2000 - 2018, y utilizar este archivo como caso de estudio.
- Reconocer los principales recursos humorísticos utilizados en las producciones humorístico-feministas de este período.
- Identificar las posibles vinculaciones entre diferentes estrategias humorísticas y diferentes finalidades autorrepresentacionales.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

- ¿De qué forma se corresponden las existentes producciones teóricas sobre el humor feminista con las características de este fenómeno en el contexto español?
- ¿Cómo se reflejan en el humor feminista las clásicas aporías del arte feminista (lo personal es político, espacio público-privado, cuerpo, identidad, problemáticas y potencialidades de la (auto)representación, etc.)?
- ¿Cuáles son los antecedentes humorísticos dentro de la cultura española que preceden a las practicas contenidas en el archivo?
- ¿Cómo se han combinado feminismo, humor, autorrepresentación e internet el estado español durante los últimos veinte años?
- ¿Cuáles son las características principales del uso feminista del humor durante este periodo en el estado español, en el caso de haberlas?
- ¿Cuáles son las posibles relaciones entre diferentes estrategias humorísticas y diferentes finalidades autorrepresentacionales?

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

Para la elaboración de esta investigación se ha utilizado una metodología cualitativa, es decir, se ha trabajado en torno la experiencia y la observación. En una primera fase se ha realizado una exhaustiva revisión bibliográfica, combinando la bibliografía clásica feminista y queer de origen local (Lucas R. Platero, Miriam Solá, Gracia Trujillo, Paul B. Preciado, etc.) y foránea (Judith Butler, Monique Wittig, Adrienne Rich, Laura Mulvey, De

Lauretis, etc.). Esta bibliografía responde a los ámbitos de la filosofía, la sociología, la antropología, los estudios artísticos y, por descontado, los estudios de género. Partiendo de esta óptica, se han revisado las principales publicaciones en torno al humor producido por mujeres, el humor en el arte y el humor feminista. Debido al embrionario estado del conjunto de este corpus teórico y a su constante actualización, se ha recurrido tanto a publicaciones completas y revistas académicas como a artículos online o revistas de divulgación feminista.

Tras esta primera etapa de lecturas se ha elaborado el marco teórico/conceptual de la investigación, que resume el actual paradigma feminista y sus principales posicionamientos identitarios y representacionales, los conflictos y controversias en la producción teórica en torno al humor, las potencialidades del humor feminista, las imbricaciones del humor feminista y el contexto artístico, y las principales prácticas humorísticas femeninas y feministas del estado español en el pasado siglo.

Atendiendo a estas lecturas, se han visualizado blogs, páginas web, imágenes, vídeos, eventos, escritos, obras artísticas y piezas musicales de personas y colectivos feministas, artísticos y activistas. Así, se han combinado revisión y análisis documental de este material online para elaborar un archivo que recopilase las prácticas humorístico-feministas de las dos últimas décadas en el estado español. Se trata del archivo web *La sonrisa Vertical*.

Por último, la observación del archivo y ha hecho posible aplicar el método deductivo, que permite extraer conclusiones generales para explicaciones particulares. De esta forma, ha sido posible reflexionar sobre las características principales de este fenómeno y proponer una categorización que atendiese a la relación entre diferentes formatos humorísticos para finalidades autorrepresentacionales concretas.

1. DESDE UNA ÓPTICA FEMINISTA

1.1 BREVE CONTEXTUALIZACIÓN

Durante las décadas de los sesenta y setenta el movimiento feminista posibilitó la interpretación de la famosa diferencia sexual para desde ahí plantear la conceptualización de la categoría *género* como constructo social. Desde esta perspectiva, el género no sólo moldea la percepción y desarrollo de la vida en general, sino que a partir de él se construyen valores diferenciados en los cuerpos de mujeres y hombres. En esta dirección fueron indispensables las reflexiones de Teresa De Lauretis (De Lauretis, 1992). Al cuestionar la definición social de las personas a partir de su cuerpo, el feminismo reflexiona sobre un problema intelectual de fondo: la construcción del sujeto y de las subjetividades (Pech y Romeu, 2006: 3). Asimismo, la ubicación del cuerpo como espacio de procesos sociales, culturales y políticos provocó la reflexión en torno a las políticas de jurisdicción corporal: el divorcio, la píldora anticonceptiva, los métodos barrera, el aborto; y también turbulentas reflexiones acerca de la pornografía y la prostitución.

Sin embargo, este feminismo se enarboló con excesiva homogeneidad. En la escena norteamericana, chicanas y negras reivindicaron el papel y las opresiones diferenciadas de las mujeres racializadas. Es el caso de Angela Davis o Audre Lorde, para quienes el feminismo blanco no sólo no representa al conjunto de mujeres, sino que puede ser potencialmente racista (Davis, 2004) (Lorde, 2007). Estas mujeres combinarían la militancia feminista con la presencia en espacios específicamente antirracistas, articulando las formas en que género y raza están indisolublemente vinculados. La doble militancia también se daría en la comunidad LGTB, para la que el movimiento feminista sería excesivamente heterocentrado. Se suceden las aportaciones de notables teóricas como Gayle Rubin, que jugaría un importante papel identificando las imbricaciones del sistema sexo-género y la pirámide de jerarquía sexual (Rubin, 1989); o Monique Wittig, que resumiría la intersección género-sexualidad al sentenciar que «las lesbianas no son mujeres» puesto que no participan del orden heterosexual (Wittig, 2006).

De esta forma, se suceden los Estudios de Mujeres, los Estudios de Género y, posteriormente, los *Queer Studies*. Estos últimos se caracterizan por una actitud pro-sex y por entender los ejes de opresiones desde una óptica interseccional. En esta dirección, Butler realiza una gigantesca tarea al desarrollar su teoría de la performatividad, que



Bollos, Cabello/Carceller. 1996. Video-performance.

desvela la fragilidad de la construcción genérica (Butler, 2007). Halbertam, por otro lado, reivindica el potencial político de la disidente expresión de género de las mujeres marimacho (Halberstam, 2008). A su vez, Haraway y Preciado estudian el vínculo entre tecnología y cultura para acabar defendiendo que se trata de la misma cosa; asumiendo que, por tanto, si bien el género es una construcción, no habría ninguna naturaleza previa (Haraway, 1995)(Preciado, 2002). También el cuerpo es el resultado de un proceso tecnológico, así como el sexo o el deseo. No habría entonces, una diferencia sexual previa a la tecnología identitaria heteronormada, sino que por el contrario, no quedaría nada en los sujetos -el deseo, el cuerpo, el instinto o el sexo- que escapase de la tecnología. Esta posición postfeminista propone jugar con la tecnología corporal y subjetiva rompiendo con la lógica patriarcal. Esta clase de planteamientos son post-identitarios, es decir, defienden que no existen, en última instancia, las mujeres, los hombres, la heterosexualidad, la homosexualidad o la identidad fija. Son ficciones estratégicas, cambiantes y jugables.

1.2 DIFERENTES CONCEPCIONES FEMINISTAS DE IDENTIDAD

Los hombres no tienen género, lxs heterosexuales no tienen opción sexual, lxs blancxs no tienen raza.

Como se ha visto, las transformaciones del proyecto feminista han implicado redefiniciones del sujeto político del feminismo. Esto ha supuesto, a su vez, una constante actualización del status identitario de las *mujeres* interpeladas por el feminismo. En palabras de De Lauretis:

Los problemas de identificación, autodefinition, el modo o la mera posibilidad de verse a una misma como sujeto (...) son temas centrales para el feminismo. Si la identificación “no es simplemente un mecanismo psíquico entre otros, sino la operación por la cual se constituye el sujeto humano”, como la definen Laplanche y Pontalis, entonces será tanto más importante teórica y políticamente para las mujeres que nunca antes nos habíamos representado como sujeto, y cuyas imágenes de la subjetividad (hasta muy recientemente, si acaso) no han sido configuradas, retratadas o creadas por nosotras (De Lauretis, 1992: 255).

De esta forma, la investigación feminista lleva implícita la indagación sobre la identidad femenina, que de entrada se asume como cambiante y adaptable, y sobre los procesos de subjetividad e identificación. Puesto que «no se nace mujer, se llega a serlo» (Beauvoir, 2017: 119), el feminismo construccionista o feminismo de la tercera ola revela la femineidad como un conjunto de tecnologías aplicadas a los sujetos asignados mujer. Una serie de tecnologías que se reproducen constantemente de forma performativa y frágil, y cuya función es la de (re)producir sujetos identificados con una “homogénea” identidad femenina. Siendo la condición de mujer un constructo, queda a la vista la artificialidad identitaria de la que el heteropatriarcado hace uso para naturalizar las opresiones que comporta.

Pero aunque nadie ha nacido mujer, es indudable que el sujeto feminista es aquél al que el patriarcado oprime en beneficio de los hombres. El género es (una) representación, lo que no quiere decir que no tenga implicaciones concretas o reales, tanto sociales como subjetivas, para la vida material de los individuos. Todo lo contrario (Lauretis, 1989: 19). El sujeto feminista, entonces, no dejan de ser *las mujeres*: *mujeres* conscientes de su fake identitario, “biomujeres”, etc. En palabras de De Lauretis «nosotras persistimos en esta relación imaginaria aun cuando sabemos, como feministas, que no somos eso, sino que

somos sujetos históricos gobernadas por relaciones sociales reales, que incluyen centralmente al género» (Lauretis, 1989: 16). La complejidad de la sintaxis identitaria reside entonces en deconstruir estratégicamente las categorías identitarias útiles para el funcionamiento del patriarcado, evitando fortalecer la lógica neoliberal que promueve el constante sustento de una identidad individual, nunca completa.

En el estado español resulta de especial interés la década de los noventa, que trajo consigo fenómenos identitarios en torno al género y la sexualidad tales como el empoderamiento hiperidentitario de las lesbianas y los gais, la importación del *queer* en tanto que fenómeno postfeminista y postidentitario, o el nacimiento del transfeminismo, que estudiaría la relación entre las opresiones y las identidades en términos de interseccionalidad. Estas concepciones, aparentemente opuestas y contradictorias, se prolongan hasta nuestros días en un (des)equilibrio simbiótico en el que las construcciones identitarias son fluidas, cambiantes, estratégicas, inevitables, necesarias y ficticias. Este desorden frecuentemente ensalzado desde la teoría como una mascarada o un “juego identitario”, ha podido ser “pasado por el cuerpo” gracias a la influencia que narrativas sensibles y estrategias representacionales propias de la práctica artística han tenido sobre estos movimientos.

1.3 LAS ESTRATEGIAS AUTORREPRESENTACIONALES

Hartas de ser utilizadas, mejor utilizarnos y contribuir así a la conformación de un imaginario inexistente y necesario (LSD, 1995).

En 1988 Mulvey toma el psicoanálisis para desvelar la inscripción de la ideología patriarcal en las imágenes y el cine. Así, describe cómo la división (hetero)sexual del trabajo se reproduce también en el modelo representacional, que reduce la estructura narrativa a los papeles activo/masculino y pasivo/femenino (Mulvey, 1988). Esto se traduce en que, por un lado, el arquetípico héroe del cine clásico es quien conduce la acción y la línea argumental. Por otro lado, la presencia femenina es indispensable para satisfacer los placeres escopofílicos del público, congelando el flujo de acción en beneficio de momentos de contemplación erótica. En términos narrativos y simbólicos, la mujer en el cine será el premio del héroe. De esto se extrae que el film irá dirigido a la identificación del público masculino con el héroe y a la construcción de la mirada masculina como una mirada deseante. La mirada femenina, sin embargo, sufre un doble proceso: por una parte, se identifica y compara con la representación cosificada de la

mujer. A su vez, interioriza su condición de ser-mirada-idad (*to-be-look-at-ness*). Esto es, la condición de mujer es inseparable a la condición de ser mirada y representada en términos sexuales y escopofílicos.

El planteamiento de Mulvey no se reduce al funcionamiento del cine, sino que también es útil para entender el conjunto del sistema representacional: cine, vídeo, televisión o documental, e incluso fotografía, literatura, ilustración, escultura o música. Desde una óptica feminista, es urgente elaborar dinámicas representacionales alternativas que ofrezcan otras formas de mirar, y que sin embargo no sacrifiquen la representación femenina. A fin de cuentas, la sobrerrepresentación supersexuada de las mujeres no es sino la expropiación de su propia imagen. Una producción feminista de textos visuales (o representacionales en general) no basta con desplazar al héroe por una heroína o con producir un film "para mujeres". En ambos casos, el resultado es susceptible de reproducir convenciones patriarcales sobre la imagen de la mujer y la representación de sus deseos. Así, el giro feminista no se limita a la centralidad de los personajes femeninos; sino que se sustenta en el sistema de valores que se desprenden de la narrativa argumental, de los juegos de cámara y, por supuesto, del carácter de los procesos de identificación. Este fenómeno, la búsqueda de la propia imagen con fines emancipatorios, puede entenderse como un fenómeno autorrepresentacional. Al fin y al cabo, son los mismos sujetos despojados de su propia representación los que tratarán de producirla desde su propio plano subjetivo.

En palabras de Pech y Romeu, «el concepto de autorrepresentación pretende dar cuenta de la manera en que la autopercepción de la sujeto se manifiesta de forma pública, es decir, para los Otros» (Pech y Romeu, 2006: 2). Esto es, la autorrepresentación vendría a ser la urdimbre de significaciones textuales y/o visuales que marcan y legitiman la mirada de unx sobre sí mismx y sobre su relación con el entorno en que se inscribe. Así, se conforma un acto comunicativo que persigue exponer un lugar de enunciación propio (individual o colectivo) y unas condiciones simbólicas propias para ser representadx.

El ejercicio autorrepresentacional entraña dos grandes facultades. Por una parte, sublima el ámbito de la autopercepción privada para devenir un acto comunicativo público. Mientras cuestiones como la identidad o la construcción de la subjetividad están relegadas a la intimidad individual, la autorrepresentación permite abordar la arena del intercambio colectivo de representaciones pasando a ser un fenómeno intersubjetivo. Por

otra parte, es evidente que el ámbito representacional apela directamente a las construcciones identitarias y los procesos de identificación. En la línea de pensamiento de Butler, la representación (como el género o la identidad) es un acto performativo que se replica a sí mismo reiteradamente (Butler, 2007). Es decir, no se representa un algo originario -en este caso La Mujer-, sino que se representa obsesivamente la representación de esta convención. Puesto que el consumo y reproducción del imaginario hegemónico son también actos performativos vinculados a la construcción del género, la autorrepresentación ofrece la posibilidad de romper este círculo vicioso en beneficio del desértico campo de la auto-definición. En palabras de Lorde, «It is axiomatic that if we do not define ourselves for ourselves, we will be defined by others» (Lorde, 2007: 46)¹.

¹. Es axiomático que si no nos definimos nosotrxs mismxs, otrxs lo harán en nuestro lugar

2. EL HUMOR

2.1 DEFINICIONES DEL HUMOR

El humor es un fenómeno difícil de definir y de clasificar debido, en parte, a la variedad de formatos en que se presenta y las diferentes intenciones que lo acompañan. Algunos de los posibles elementos humorísticos son la parodia, la sátira, la ironía, la sorpresa, el ridículo, la ruptura de tabúes, las imitaciones, las incongruencias, el humor negro, el ingenio del absurdo o el gag.



L.H.O.O.Q. Marcel Duchamp.
1919

Los intentos de clasificarlo son numerosos y atienden a diferentes características del mismo. El *Humor Style Questionnaire* diferencia cuatro categorías de humor desde una perspectiva científica, a saber: humor afiliativo (relacionado con la pertenencia a un grupo), humor de autoafirmación (relacionado con la visión que se tiene del mundo) humor agresivo (relacionado con el sarcasmo, el ridículo, la ironía), y humor de autodescalificación (relacionado con el uso de uno mismo como objeto del humor) (Franc, 2017: 30). Esta muestra ejemplifica una tendencia en los análisis de humor, que frecuentemente tienden a analizarlo como un fenómeno aislado sin apenas prestar atención al interés social de la comunicación humorística. Sin embargo, otros estudios paralelos hacen énfasis en las dinámicas de poder, negociación, afiliación y estrategia social de las que el humor participa. Shifman y Lemish ofrecen una perspectiva

complementaria diferenciando el *humor conservador* (aquel que contribuye a la desigualdad social bromeando en torno los grupos más débiles de la sociedad) del *humor rebelde/subversivo* (utilizado por los grupos minoritarios para desafiar las jerarquías) (Shifman y Lemish, 2010). En sintonía con esta lectura, Krefting propone el término *charged humor* para referirse a aquel que da voz a las identidades y experiencias de grupos marginalizados instando a la acción (Krefting, 2014).

Estos ejemplos dan cuenta de que el fenómeno humorístico ha sido objeto de múltiples lecturas y, como cabe imaginar, también de diversas definiciones. Hasta 1682 la palabra se referiría al ánimo mental, al temperamento (Burke y Gurevich, A, 1999); para más adelante pasar a ser una suerte de «melancolía de un ánimo superior que logra divertirse incluso con aquello que le entristece» (Richter, 2002: 53); la «actitud especial del sentimiento y ánimo, gracias a la cual el artista se pone a sí mismo en el lugar de las cosas» (Hegel, 1980); e incluso «la manifestación más alta de los mecanismos de adaptación del individuo» (Freud, 2012). En relación a la interacción humorística, Hegel sostiene que «en lo cómico lo esencial es que quien se ríe ha de tener la suficiente seguridad en su verdad como para mirar con superioridad las contradicciones ajenas» (Hegel, 1980); mientras que Pirandello mantiene que «hace falta renunciar a la empatía, si sentimos identificación con el objeto de burla, no nos hará gracia» (Pirandello, 1999).

Esta clase de concepciones en términos de «superioridad» o de «renuncia a la empatía» implican que el humor es necesariamente agresivo y que necesita de una víctima (Espinoza-Vera, 2010: 57), lo cual se traduce en nuestros días como humor hegemónico o, en términos de Krefting, humor conservador. El uso de esta clase de humor ha sido profusamente criticado por teóricxs feministas posteriores, pues éste rechazaría la identificación con el punto de vista de los sujetos marginalizados, dando el beneficio de la identificación neutral al punto de vista del hombre heterosexual blanco. A juicio de Hale, «because studies of humor have historically been focused on the joke as a form of aggression -one in which masculine communicative styles dominate a conversation or performance space-, subversive use of humor (specifically women's) has often gone ignored²» (Hale, 2009: 15). Las bromas, el sarcasmo, y el humor irónico performan y

² Históricamente, los estudios en torno al humor han enfocado la broma como agresión -en la que los estilos masculinos dominarían el espacio de la conversación o de la performance -. Por este motivo, frecuentemente se ha ignorado el uso subversivo del humor (concretamente el de las mujeres).

organizan poderosas funciones: estas incluyen un diálogo para manejar la producción y las identidades de género, comunicar formal e informalmente las normas de género, establecer jerarquías, y/o resistir a las estructuras de poder dominantes (Hack, 2014: 4). Por consiguiente, desde la corriente feminista se ha cuestionado la supuesta autonomía del narrador respecto de la audiencia, ya que esta ficción impersonal negaría la experiencia de uno y otro a cambio de, una vez más, una identificación aséptica, es decir, privilegiada. De esta forma, multitud de estudios feministas han puesto el foco de interés en el papel femenino en la producción de humor y en sus características concretas tales como la solidaridad, afiliación, empatía y subversión.



Untitled (It's a small world but not if you have to clean it). Barbara Krugger. 1990.

En los ochenta empiezan a elaborarse investigaciones que inciden en que la mujer sí hace uso del humor; se observa que ya no vale el modelo simplista del hombre activo que hace chistes y de la mujer que receptivamente sonríe (Kotthoff, 2006: 4). «Gender humor can highlight conflict between the sexes and makes fun of real or imagined characteristics of males or females³» (Klein, 2008: 49), para protestar contra los estereotipos y normas de los valores patriarcales y contra los códigos de comportamiento tradicionales; y contribuir a la desmitificación de los tabúes (Espinoza-Vera, 2010: 5). Se trata, entonces, de una estrategia discursiva que funciona para

³ El humor de género resalta el conflicto entre los sexos, burlándose de las características reales o imaginarias de los hombres o de las mujeres.

manifestar los reclamos de agencia frente a la pasividad. Resulta esclarecedor que, en palabras de Shifman y Lemish, «(Women) They tend to prefer observational/situational humor based in their own personal experiences⁴» (Shifman y Lemish, 2010: 7), es decir, tiendan a bromear sobre sí mismas y su cotidianidad. Esto es, el formato humorístico reubica las problemáticas cotidianas en la esfera de lo público. A continuación, se pasa a señalar dos de sus principales potencialidades.

En primer lugar, uno de los atributos más importantes del humor es su capacidad de desafiar el discurso ideológico dominante representando meticulosamente sus contradicciones y absurdos y, al mismo tiempo, exponerlo al ridículo (Espinoza-Vera, 2010: 3), burlando el status quo y desafiando la autoridad. Hack se referirá a este atributo en términos de «a suppressed form of resistance»⁵ (Hack, 2014: 17), a lo que Kein responderá que «humor might also constitute a call to action even if it is not an explicit one»⁶ (Kein, 2015: 6). En resumidas cuentas, el carisma de este camaleónico recurso reside en su amabilidad, su sutil capacidad crítica. «Humor is a unique form of subversive communication, one that can occupy a place that almost no other means of expression can»⁷ (Hack, 2014: 17) manteniendo la hostilidad a raya. Se trata de una micropolítica del lenguaje, de una invitación a apelar a lo político desde una cómoda extraoficialidad.

En segundo lugar, el humor producido por grupos oprimidos está directamente relacionado con procesos identitarios o de identificación. Partiendo de la definición de que el humor es la arena en que se procesan y negocian las cuestiones sensibles de una sociedad, será inevitable un doble proceso de identificación. Por un lado, lx performer buscará la identificación de la audiencia con su punto de vista, es decir, «speakers and listeners align themselves with one another»⁸ (Hack, 2014: 9) en un plano subjetivo. Paralelamente, la comprensión de este humor dependerá de en qué medida se produzca una identificación con el target de la broma -es decir, de quién habla la broma-. Puesto que, como se señalaba anteriormente, el humor femenino tiende a ser un humor

⁴ Las mujeres tiendan a preferir un humor observacional/situacional, basado en sus propias experiencias.

⁵ Una forma de resistencia contenida.

⁶ Puede suponer una llamada a la acción aunque no sea explícitamente.

⁷ El humor es una forma única de comunicación subversiva, que puede ocupar un lugar que no tiene ninguna otra forma de expresión.

⁸ Lxs interlocutorxs terminarán por se alinearse el uno con el otro.

situacional o autorreferencial, frecuentemente estas tres figuras comparten una posición de enunciación -el hecho de ser mujeres-. De esta forma, se rompe con la dinámica de identificación con una subjetividad universalista -el humor hegemónico-, para pasar a generar procesos de identificación colectivos a través del humor. El humor tiene funciones, entonces, como crear una «friendly affiliation»⁹ (Hack, 2014: 6), «the creation of groups»¹⁰ (Hale, 2009: 17) y «identification and agreement»¹¹ (Kein, 2015: 5).



Sin título (Torera). Pilar Albarracín. 2009.

2.3 EL HUMOR FEMINISTA

Como se ha visto, el uso del humor es un fenómeno que no entiende de género; si bien es cierto que hombres y mujeres persiguen diferentes finalidades y efectos. También se advierten diferencias en el grado de atención y profundidad de análisis con que se ha estudiado desde la academia. Se encuentran, por un lado, estudios en torno al humor o al género cómico sin el menor interés en el papel subversivo que desempeña el humor producido por mujeres. Se sobreentiende que esta ficción de neutralidad, frecuentemente masculina, se debe a la posición subalterna de las mujeres, simbólica, cultural y representacionalmente. Sin embargo, otro de los motivos por los que históricamente el

⁹ Afiliación amable.

¹⁰ La creación de grupos.

¹¹ Señalar identificación y acuerdo.

humor en mujeres no ha despertado demasiado interés ha sido por su incompatibilidad con la femineidad. A fin de cuentas, «to be funny is to be assertive, aggressive, and forceful; that is, everything a 'good girl' is not supposed to be»¹² (Hale, 2009: 14-15). Puesto que tales atributos son incompatibles con la tradicional concepción de la femineidad, el humor se ha entendido como una prerrogativa masculina. Stillion y White sostienen que «for a female to develop into a clown, joke-teller or story-teller, she must violate the cultural expectation that females should not aggressively dominate mixed-sex interaction»¹³ (Stillion y White, 1987: 221). Por otro lado, también desde los estudios culturales y de género lxs teóricxs feministas han priorizado otros objetos de estudio a costa del humor feminista. Si bien sí se ha prestado atención a estrategias de enunciación discursivas, representacionales y performáticas; apenas se ha pensado el humor como posible forma de resistencia. Sin embargo, y a pesar de que los media y la cultura popular reclaman que lxs feministas carecen de sentido del humor, ha habido en realidad pequeñas investigaciones en torno al humor feminista y a las reacciones que produce.

En los ochenta Kaufman adelanta que «el humor feminista se basa en la percepción de que las sociedades han sido generalmente organizadas en sistemas de opresión y explotación, y de que el mayor grupo de opresión (pero no el único) ha sido el femenino». Se basaría, también, en la convicción de que este tipo de humor aportaría perspectiva crítica y visiones de cambio para combatir tamaña opresión (Kaufman, 1980: 13). Progresivamente los estudios alrededor del humor feminista reivindicarían el derecho de las mujeres a ser agresivas, y los beneficios de reírse de sí mismas para generar alianzas entre sí y con otros grupos oprimidos. En 1988 Merrill describe el pensamiento humorístico feminista como reciente y radical, y subraya el componente auto-referencial apuntando que «el humor feminista se dirige en sí a las mujeres y a la multiplicidad de experiencias y valores que las mujeres corporalizan» (Merrill, 1988: 278). En 2009, Hale señala que el humor feminista, no obstante, debe cumplir unos criterios tales como «rejecting tradicional masculine joke forms, rebelling in subject matter, and religing

¹² Ser graciosa es ser asertiva, agresiva y fuerte: esto es, todo lo que una 'buena chica' no debería ser.

¹³ Para que una mujer sea payasa, cuenta chistes o monologuista debe romper con la expectativa cultural de que las mujeres no deben ser agresivamente dominantes en la interacción entre sexos

disenfranchised groups»¹⁴ (Hale, 2009: 6). Añade también que su uso es utilizado a modo de subversión para vincular grupos marginalizados a través de la risa y que, debido a su carácter auto-referencial «the Western dichotomy of subject/object inherent in the joke structure is not necessarily effective»¹⁵ (Hale, 2009: 18).



Deforme Semanal. Late night de Isa Calderón y Lucía Lijtmaer. 2017 - 2018.

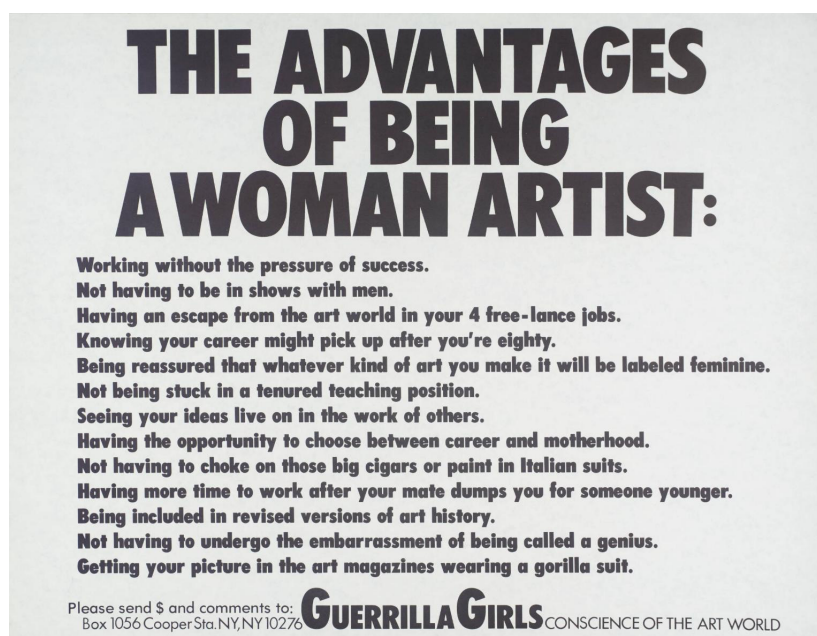
La producción teórica sobre el humor feminista se ha visto positivamente afectada por la emergencia de la teoría queer. Al fin y al cabo, tanto el humor como el *queerness* dependen de una relación de liminalidad. «Queerness and humor exist in the space between categories and outside of normative constraints¹⁶» (Kein, 2015: 9). Su desafiante ubicación por fuera de lo oficial será uno de los más importantes atributos y potencialidades de estas prácticas. Se podría decir que tanto el humor como las políticas queer escapan de los espacios clásicos de discurso y prácticas sobre la identidad y el cuerpo. Otro de los aspectos en común es la apropiación de un dispositivo históricamente hostil, como han sido el insulto o la broma. Las prácticas queer han tomado el recurso del insulto heteropatriarcal a su favor, enunciándose en tanto que *queer* (maricón, bollotón, rarx) o gordas, putas, feas, histéricas, marimachos, etc. De igual manera se ha resignificado la broma -que históricamente ha vejado unidireccionalmente a suegras, madres, secretarias, putas, negrxs, gitanxs- para pasar a

¹⁴ Rechazar el tipo de bromas tradicionalmente masculinas, rebelarse en la materia, y alinearse con los grupos privados de derechos.

¹⁵ La dicotomía occidental objeto/sujeto inherente a la estructura de la broma no es necesariamente eficaz.

¹⁶ *Queerness* y humor existen en el espacio entre categorías, por fuera de las restricciones normativas.

generar afiliación haciendo humor sobre lxs mismxs feministas. En ambos casos esta apropiación ha desenlazado un doble proceso de auto-legitimación y de comunión identitaria. Por último, ambos fenómenos se cuelan en los espacios donde apenas discurre la teoría mientras hacen intermitentes y estratégicas apariciones en los discursos mainstream; extendiendo su alcance a los grupos menos teóricos o politizados. Su uso de los *mass media* sugiere que los canales populares de la cultura no se reducen al adoctrinamiento y la propaganda ideológica, sino que también pueden ser apropiados y resignificados. En palabras de Kein «approach to humor, public identity, and mass media comprime bits a methodology of queer feminism, and a promise of queer feminism»¹⁷ (Kein, 2015: 10). Un ejemplo sería la comedia de mujeres, a veces televisada o en teatro, como es el caso de la pareja Lily Tomlin y Jane Wagner, el reciente stand up de Malena Pichot *Estupidez compleja*, o el late night cultural *Deforme semanal* presentado por Isa Calderón y Lucía Lijtmaer. Estos casos reflejan cómo la comedia de mujeres ha devenido un lugar principal en la cultura pop mainstream en que los feminismos hablan, responden y son respondidos. Esta clase de artistas harán un uso consciente de «the potential of comedy to usher cultural critique and feminist discourse onto the television and movie screens under the guise of jokes. Comedy as a Trojan Horse for feminist and queer politics»¹⁸ (Kein, 2015: 8).



The advantages of being a women artist. Guerrilla Girls. 1988.

¹⁷ La aproximación al humor, la identidad pública, y los mass media abarcan la metodología del feminismo queer, y suponen una promesa de feminismo queer.

¹⁸ El potencial de la comedia para acomodar la crítica cultural y el discurso feminista en la televisión y la gran pantalla bajo la guisa de la broma. El humor es el caballo de Troya de las políticas feministas y queer.

2.3 EL HUMOR FEMINISTA EN EL ARTE

La ambigüedad comunicativa y la capacidad crítica hacen del humor una succulenta herramienta para artistas, comisarixs y productorxs culturales. Así lo demuestran exposiciones sobre el humor en el arte contemporáneo como *All about Laughter*¹⁹, *The Smile Art*²⁰, *Situation Comedy*²¹, *Humor in the Smile*²² o *Indian Humor*²³ (Klein, 2008: 47).

En el estado español un ejemplo sería el festival *Princesas y Darthvaders* sobre feminismo, guerrilla y humor, que La casa encendida celebra anualmente desde 2014.

En tanto que dispositivo de representación social, el humor puede ser interpretado a través de las clásicas aporías artísticas en torno a la (auto)representación, la visibilidad, la apropiación, la ficción, la performatividad, etc. El humor feminista, por consiguiente, presenta los habituales posicionamientos del arte feminista. En primer lugar, estxs artistas «utilizan sus propias vidas como tema, y utilizan el humor para confrontar y entender cuestiones personales, profesiones y sociales» (Klein, 2008: 48). Este es, por ejemplo, el caso de ilustradoras como Pat Carra, Maitena, Ana Belén Rivero, o la serie de vídeos *El conejo de Alicia* de Alicia Murillo. Este tipo de prácticas busca disolver la frontera que separa el ámbito público del privado, politizando los malestares aparentemente personales o individuales. En segundo lugar, estas prácticas escapan a la lógica de la experiencia universal en beneficio de la corporal, que encarna las violencias y malestares heteropatriarcales. Son ilustradores ejemplos como *La novia* de Joana Vasconcelos, *Cada paja es un aborto* de Lucía Egaña o *Hon en Katedral* de Niki de Saint Phalle. El cuerpo es representado o aludido en clave de visibilidad y diversidad. El uso de ficción, por otro lado, permite imaginar utopías en que el feminismo ha triunfado. Es el caso de Jill Johnson, *Les Résultats du féminisme* de Alice Guy, *Comando LFRO* de Las Orto, o *Chiara Fumai reads Valerie Solanas* de Chiara Fumai. Por descontado, el humor en el arte feminista permitirá visibilizar las violencias patriarcales desde un tono empoderante y cómplice. «The aim (...) is to evoke smiles and laughter, while at the same time to problematize and magnify issues of race, gender, culture, ethnicity, the environment, and

¹⁹ En 2007 el Mori Museum, Tokyo.

²⁰ Ídem.

²¹ Exposición itinerante en 2006.

²² En 2001 en DeCordova Museum, MA.

²³ En 1995 en el American Indian Contemporary Arts Center, San Francisco, CA.

consumerism »²⁴ (Klein, 2008: 48). Este es el caso de *The advantages of being a women artist* de Las Guerrilla Girls, las fotografías de Cindy Sherman, los discursos de Faith Ringold, las viñetas de Aline Kominsky-Crumb, *Las histéricas somos lo máximo* de Liliana Felipe, o las performances de Annie Sprinkle, entre muchas otras. Y es que, a pesar de los prejuicios a los que se han enfrentado para ganar aceptación, multitud de feministas han tenido éxito como escritorxs, artistas y performers cómicxs; con formatos tan variados como el chiste, el monólogo, la literatura, el cómic, la música, las artes plásticas, la performance, la poesía, la producción audiovisual, el meme, el cine, el arte conceptual, etc.



Chiara Fumai reads Valerie Solanas. Chiara Fumai. 2016. Screenshot.

2.2 EL HUMOR EN EL ESTADO ESPAÑOL

La historia del humor en el estado español es extensa y abundante, proliferando el humor atravesado por el folklore y las viñetas cómicas, frecuentemente alusivas al momento político. Se encuentran numerosos ejemplos anteriores al franquismo en publicaciones como *Cu-cut* (1902), *Pulgarcito* (1921) o *Cascarrabias* (1931). A partir de 1936, sin embargo, muchxs humoristas hubieron de exiliarse mientras La Falange editaba *Flechas y Pelayos: Por el Imperio hacia Dios* (1938) o *Maravillas* (1939), cargados de propaganda del Régimen.

²⁴ El objetivo, a fin de cuentas, es provocar risas y sonrisas, mientras se problematizan y magnifican cuestiones de raza, género, cultura, etnia, medioambiente y consumismo.

Durante el franquismo, sin embargo, el humor crítico logró sobrevivir a la censura gracias a los dobles sentidos, los falsos seudónimos y, a veces, a la clandestinidad. Las mujeres cómicas, por su parte, se sirvieron en gran medida de ambientes lúdicos como los espectáculos de variedades, el teatro frívolo, el cabaret o las fiestas folklóricas. Este tipo de espacios, más permisivos, favorecieron que vedettes y cupletistas pusieran la nota cómica y discordante. Se trata de personalidades como las vedettes Lina Morgan o Mary SantPere, "La reina del paralelo". Juanita Reina, cupletista referente de los años cuarenta y cincuenta, se desmarca en 1944 de su aparente sintonía con el Régimen para cantar en tono de humor "Compuesta y sin novio", una canción que esboza las motivaciones de las mujeres para prescindir de maridos, crianza, etc.



Miss Peligrosidad Social. Nazario. 1977

En los años sesenta la ventrílocua Mari Carmen Martínez comienza a dar voz a sus divertidos muñecos. Se trata de Doña Rogelia, una vasta señora disidente de la

femineidad y la cultura, malhablada y alcohólica; o el león Rodolfo, que gracias al humor y a su animalidad presenta una masculinidad amanerada e ingenua.

A finales de los setenta y en plena Transición, Nazario ilustra la célebre viñeta *Miss peligrosidad Social*. El colectivo LGTB también haría uso del humor con el fin de tomar las riendas de su auto-representación de forma afable y distendida. Este es el caso de Ocaña, con performances como *La macarena de la Ocaña en procesión por Barcelona* o sus "teatrillos" -como él los denominaba- por las ramblas de Barcelona.



Fotograma de Lina Morgan en *Una tal dulcinea*, 1963.

En 1980 Almodóvar dirige *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, un film repleto de sexualidad, droga, punk, etc. En este film Alaska se presenta como una joven lesbiana sadomasoquista, culminando con la canción *Murciana, marrana*. En 1983 Almodovar y McNamara cantan *Voy a ser mamá*, una canción que reivindica el derecho al aborto y otros modelos de femineidad. Similar efecto tendría la canción *Soy drácula* del mismo dúo, diez años más tarde. También en la década de los ochenta se suceden las apariciones de *Mamen*, la serie de historias de Mariel Soria sobre una joven pelirroja desinhibida, sexual y progresista; las performances *Sida da* y *Cutre Chow* en que el colectivo gay persigue desestigmatizar la pluma y el sida; y las transgresoras feminidades de *Martirio* y *Las Veneno*. Una vez más, Alaska hace acto de presenta, esta vez

retratando a una violenta mujer superada por los requisitos de la socialización en femenino: *La funcionaria asesina*.

A lo largo de los noventa el movimiento feminista dialoga entre la hiperidentidad y la postidentidad, y las políticas *queer* desembarcan combinándose con otros fenómenos locales como la incipiente emergencia del transfeminismo o la lucha contra el sida y su creciente mortalidad. Se trata de una década clave, que dejaría icónicas piezas de videoarte como *Bollos de Cabello/Carceller* o *Encuentro entre dos reinas* de Cecilia Barriga. A su vez, el film *Amanece que no es poco* dirigido por Jose Luis Cuerda hace un cómico guiño feminista en una de sus escenas, en que las mujeres del pueblo se reúnen en asamblea eligiendo las personalidades femeninas del pueblo como puta, adúltera, o marimacho. Dan fin a la década las obras *Mujeres barbudas* de Pilar Albarracín y *Devora meel conejo*, del Equipo Límite.

3. ARCHIVO LA SONRISA VERTICAL

A partir del año 2000 se consolida el uso de internet a nivel usuario; lo cual comporta una creciente presencia de imágenes en general, y un exponencial incremento de autorrepresentaciones en particular. En este año se multiplican en el estado español las velocidades de navegación y se implanta la tarifa plana (Ferrari, 2015). Es entonces cuando comienzan a aparecer las webcams; se comparten en red fotografías, vídeos, música y eventos; y gradualmente se percibe la red como un espacio potencialmente político. Este acercamiento democratizador de la tecnología traerá consigo la apropiación feminista de lo que actualmente se consideran las TICs (Tecnologías de la Información y la Comunicación).

Históricamente los feminismos han hecho uso de múltiples lugares de enunciación y acción política: las calles, el espacio doméstico, los medios de comunicación, los espacios de socialización y ocio, las escuelas, los despachos, teatros y asambleas. La eclosión de internet y las redes sociales hacen de la red un nuevo enclave de activismo y guerrilla representacional para combatir las jerarquías heteropatriarcales, clasistas y racistas. El humor feminista, a su vez, precisa del acceso a una plataforma, un medio a través del cual expresar y expandirse. Internet, campo privilegiado de la reapropiación y la resignificación, tiene el potencial de funcionar como el medio ideal para el humor feminista. A fin de cuentas, su accesibilidad y su naturaleza descentralizada sirven para romper con las divisiones y obstáculos que sostienen a los hombres como productores y a las mujeres como receptoras pasivas del humor (Shifman y Lemish, 2010: 6).

De forma paralela, los procesos de identificación propios del humor tienen un interés añadido cuando se dan en internet; pues es un medio idóneo para el desdoblamiento y la ficción identitarios. Para Zafra, el medio online ofrece la posibilidad de producir y consumir material audiovisual desde la confortable privacidad del cuarto conectado (Zafra, 2010); perspectiva desde la cual los procesos identitarios son susceptibles de ser más pronunciados, arriesgados, cambiantes y radicales. A juicio de Baigorri «en el siglo XXI, el pensamiento expandido de cada una de nuestras identidades se materializa y difunde en las redes sociales de Internet» (Baigorri, 2016: 1). El juego de la multiplicidad identitaria es, entonces, una característica del medio online y del net-art.

Puesto que a partir del cambio de década aumenta radicalmente la cantidad de registros humorístico-feministas, y dado que paralelamente muta el carácter de éstos; se ha considerado conveniente prestar especial atención a las prácticas humorístico-representacionales de las que el feminismo ha participado en estos últimos años. Por esta razón, se ha elaborado un archivo web con el fin de reunir y visibilizar estas prácticas, posibilitando a su vez que futuras investigaciones cuenten con este embrionario precedente. *La sonrisa vertical* es un archivo inconcluso que persigue compilar las numerosas y diversas manifestaciones del humor feminista en el estado español desde el año 2000. Se trata de un archivo inacabado y sin forma definitiva, que sin embargo arroja luz sobre este ignorado campo. Así, combina una mirada artística, activista, investigadora y lúdica; dando lugar a una colección de más de 100 ítems que, a su vez, están *linkados* a las páginas web oficiales de lxs artistas, sus blogs, sus canales de Youtube, etc. En este inventario se encuentran producciones musicales, fotográficas, pictóricas, performáticas, videoarte, ilustración, novelas gráficas, video-novelas, memes, monólogos, arte conceptual, etc.



Logo de la web La Sonrisa Vertical. <http://lasonrisavertical.net>

3.1 DIFERENTES USOS DEL HUMOR PARA DIFERENTES INTENCIONES REPRESENTACIONALES

La observación del archivo permite identificar 6 grandes grupos de prácticas, a saber (1) Cómic y novela gráfica, (2) Teatro, artes escénicas y monólogos, (3) Performance y acciones performativas, (4) Música, (5) Video y videoarte, y (6) Apropiación. Esta categorización permite identificar de qué forma diferentes estrategias humorísticas tienden a corresponderse con diversas intenciones auto-representacionales. No se trata,

entonces, de una diferenciación por disciplinas artísticas; sino de reconocer qué poéticas son utilizadas para qué finalidades comunicativas.



Screenshot de la web La Sonrisa Vertical.

Dentro de la primera categoría, cómic y novela gráfica, se advierte un humor en torno a la cotidianidad. Se trata de relatos sobre problemáticas relativas al espacio privado o a la intimidad, que finalmente logran sublimar la dimensión de lo privado para devenir potencialmente colectivos. El formato gráfico posibilita degustar las historias con el tiempo que precisan; pues el humor no se ubica en el chiste, sino en el desplazamiento de estas vivencias como comunes y compartidas. Se encuentran publicaciones como *Alicia en el mundo real* de Isabel Franc y Susanna Martín, que relata humorísticamente las vivencias de Alicia a lo largo de su cáncer de mama; o *Salidas de emergencia: Bollería fina* de Rosa Navarro y Gema Arquero, que ilustra cómo se desenvuelve un grupo de lesbianas en el ámbito afectivo-sexual. En la misma línea están *Somos pobres en euros pero ricos en pelos del coño* y *Mens sana in corpore...¡ni tan mal!* de Ana Belén Rivero, los volúmenes 1 y 2 de *Lola's World* por el colectivo Elena PuntoG, *Lola Vendetta: Más vale Lola que mal acompañada* de Raquel Riba Rossy, los fanzines «miss prótesis» por Belo C. Atance y Txe Roimeser o *Idiotizadas, un cuento de empoderhadas* de Moderna de Pueblo.

Las artes escénicas tienen la capacidad de apelar a lxs espectadorxs directamente, pues se consumen a través de la experiencia y, lo que es más, a través de la experiencia compartida en tiempo y espacio. Esta característica posibilita acomodar el ritmo de la

obra o monólogo a la acepción y atención que recibe en tiempo real; favoreciendo un clima de concentración y empatía. En el caso del teatro y las artes escénicas, se persigue una identificación con las protagonistas, que frecuentemente son mujeres fuertes, con carácter, realistas e imponentes; o bien ingenuamente honestas y reveladoras. Se trata del colectivo *Las chirigóticas*, las payasas *Las capritxosas*, los personajes de Judit Fuster *Elga Von Fuster* y *Montserrat Escopinya: la peixetera del barri*, del número *Felisa me muero* por OhFélix!, de *Kancaneo Teatro*, del dúo *Las XL* o de la obra *Borrador Battonz* sobre Valerie Solanas, escrita por ideadestroyingmuros. En el caso de los monólogos, frecuentemente se prescinde del personaje, tratándose así de un ejercicio comunicativo en primera persona. Las reflexiones sobre cómo se han recibido las (micro)violencias heteropatriarcales tienden a ser el objeto de burla. Esto es, se ridiculiza el modelo heteropatriarcal señalando el absurdo de las reacciones de las mismas monologuistas. El tipo de humor que desprende es, entonces, más directo y automático. Este es el caso de las monologuistas Marisol Moreno "La Roja", Isabel Franc, Patricia Sornosa, *Los monólogos de la vagina* por Ruth Núñez, Marta Belenguer y Rebeca Valls, *Bye bye feminity* de Mage Arnal y *No sólo duelen los golpes* de Pamela Palenciano.

La performance y las acciones performativas están íntimamente ligadas a las acciones activistas. Por regla general tienen un carácter colectivo y se realizan en espacios no afines buscando la provocación. Por consiguiente, se hace uso de humor por contraste, que evidencia la presencia ideológica de los espacios cotidianos o neutrales, o la carga política de la normalidad y del "sentido común". Aunque su finalidad pueda (o no) ser exclusivamente experiencial, el registro de estas acciones da como resultado potentes imágenes. Destacan la *Procesión del coño insumiso*, organizada por feministas anónimxs sosteniendo *El Coño Insumiso de la Santísima Lucha Feminista*, *La procesión del coño crítico* de Tomakandela, *Performance en La Rambla de las flores de Barcelona* del colectivo Post-Op, *Romerías* y *MariBingos* de Maribolheras Precárias y la performativa participación del colectivo Medeak en la manifestación del 28-J, día del orgullo LGTB. *Flori-cultura subversiva* del colectivo O.R.G.I.A, *Ecosex Silver Wedding to the Rocks* de Annie Sprinkle y Beth Stephens y *Gym Win Session* de Yolanda Domínguez son performances realizadas en contextos artísticos. Si bien los códigos particulares de estos contextos limitan la radicalidad del contraste, también favorecen que estas prácticas estén dotadas de discursos más complejos y articulados.

El potencial del humor feminista en las prácticas musicales reside, principalmente, en las letras de las canciones. No obstante, es habitual que se vean reforzadas por el carácter de la música o la narrativa del videoclip. Se trata de artistas o grupos alternativos, sin intenciones lucrativas y con carácter informal. Se utiliza el humor por tabú, esto es, se incide en los aspectos más invisibilizados o excéntricos de la vida patriarcal. Así, por un lado se encuentran temas que describen con naturalidad, desenvoltura e inhibición experiencias que, de otra forma, no tendrían cabida en una canción. Es el caso de *Candidiasis* de Las Ovarios, *Gordas y peludas* de La Tía Carmen, *La copla de las tres amigas* de Las Chirigóticas, *Marikapikapika* y *Tú no eres activista* de Putochinomarción, *Señoras bien* e *Historia del Arte* de Las Bistecs o *Abducida por formar una pareja* de Tronco. Por otro lado, también se apela al tabú relatando bizarras y subversivas historias como hace La Otra en *Se quemó*, contando cómo un violador es responsable de haber sido quemado; o Clara te canta con letras del estilo «*Es usted súper amable pero no quiero más fotos de su polla*». Se incluyen aquí la canción *Margaret Thatcher* de Jaume Ferrete con videoclip de Marcos Mota y el disco *Chenoa el octavo pasajero* del grupo Vaginoplastia.

Video y videoarte son paradigmáticos de la naturaleza autorrepresentacional del humor feminista, pues los principales ejes de humor son la burla sobre unx mismx o sobre el propio colectivo feminista, y la originalidad de la analogía utilizada para autorrepresentarse. El videoarte de carácter más artístico basará su humor en la metáfora autorreferencial, utilizando alegorías simbólicas frecuentemente relativas al cuerpo. Destacan *Orgía de dedos* y *Streaptease* de O.R.G.I.A, *Proyecto Batman* y *Dancing Queer* de Genderhacker, *Eres una caca* de Lula Gómez, *5000 feminismos* de Cecilia Barriga, los vídeos *Untitled* de Alba Rihe o *Generatech 01* de Generatech. En la producción de vídeo ajena a los códigos artísticos se prescinde de la metáfora, en beneficio de una autorrepresentación más explícita. Abundan los intentos de tipificar las clases de feminismos y la representación cómica de los quehaceres feministas. Se aprecia el vínculo de estas prácticas con el activismo y con dinámicas Do It Yourself. Se trata de *El hombre y la tierra*, *B word* de Bollera y *Fuck you* de Les Atakás, *El conejo de Alicia* de Alicia Murillo, *Evribaldi* de TóKings o *Comando LFRO* de Las Orto. Estos ejemplos ilustran cómo la autobroma comporta una autodefinición empoderada, imprescindible para situarse en la esfera del cambio social.

Por último, las prácticas categorizadas en el grupo de la apropiación desarrollan un humor basado fundamentalmente en el montaje y el collage, es decir, en la resignificación. El medio online, óptimo para la apropiación, favorece la captura de material audiovisual de personas y entornos hostiles al feminismo. Acto seguido, este material se modifica variando el audio, el montaje, el contexto, etc. De esta forma, la broma reside en la desubicación del material y su posterior giro en beneficio de los discursos feministas. Es el caso de *P.N.B. Producto Nacional Bruto* de O.R.G.I.A, *Que hable Leticia Ortiz* y *Cuando Sylvester Stallone habló con Monique Wittig* del Taller de Recreación Feminista del ciclo Cotidianas, el vídeo-presentación de la revista La Culo, los memes feministas o los collages de Lucía Egaña.

CONCLUSIONES

Al inicio de esta investigación se plantearon seis objetivos específicos. El primero consistía en proponer un contexto teórico que recopilase las principales aportaciones de académicxs y pensadorxs en torno al humor, la producción femenina del humor, y el humor feminista. El segundo consistía en plantear un contexto de prácticas artísticas y (auto)representacionales que hubiesen hecho uso del humor feminista. El tercero, en proponer una contextualización de prácticas humorísticas tradicionales y culturales españolas en las que se inscribiesen las actuales manifestaciones feministas del humor. El cuarto, en generar un archivo que recopilase y visibilizase las principales prácticas feministas que hiciesen uso del humor en el contexto español durante el período 2000 - 2018, para utilizarlo como caso de estudio. El quinto consistía en reconocer los principales recursos humorísticos utilizados en las producciones humorístico-feministas de este período y, por último, el sexto consistía en identificar las posibles vinculaciones entre diferentes estrategias humorísticas y diferentes finalidades autorrepresentacionales. A continuación, pasa a resumirse el resultado de dichos objetivos.

El humor es un fenómeno difícil de definir y de clasificar debido, en parte, a la variedad de formatos en que se presenta y las diferentes intenciones que lo acompañan. Algunos teóricos como Richter, Hegel, Freud o Pirandello han concebido esta herramienta en términos de «superioridad» o de «renuncia a la empatía». No obstante, esta clase de afirmaciones implican que el humor es necesariamente agresivo y requiere de la figura de una víctima. Teóricas como Hack, Kaufman, Hale, Espinoza-Vera, o Klein; proponen entender el humor como una herramienta de negociación de poder, a través de la cual se comunican formal e informalmente las estructuras de poder dominantes, así como las normas de género.

En los ochenta empiezan a elaborarse investigaciones en torno al humor producido por mujeres, que inciden en su carácter situacional y autorreferencial (la auto-broma) y en su capacidad de generar afiliación y empatía. El uso femenino del humor es útil para burlarse de los estereotipos y tabúes patriarcales, sublimando la frontera que separa los malestares privados de las problemáticas políticas. A su vez, este recurso tiene consecuencias identitarias, pues alinea a lxs participantes en un plano subjetivo.

El humor feminista se basa en la percepción de que las sociedades han sido generalmente organizadas en sistemas de opresión y explotación, y de que el mayor

grupo de opresión (pero no el único) ha sido el femenino. Así, rechaza el tipo de bromas tradicionalmente masculinas, generando alianzas entre mujeres y con otros grupos oprimidos. La producción teórica sobre el humor feminista se ha visto positivamente afectada por la emergencia de la teoría queer, debido a que ambos dependen de una relación de liminalidad; estando situados en el espacio entre categorías, y por fuera de los espacios clásicos de discurso y prácticas sobre la identidad y el cuerpo.

El humor feminista puede ser interpretado a través de las clásicas aporías del arte feminista. Estxs artistas trabajan desde su propia experiencia, buscando politizar los malestares aparentemente personales o individuales. A su vez, tratan de desmarcarse de los procesos de identificación universales, que tienden a ser masculinos y privilegiados. A pesar de los prejuicios a los que se han enfrentado para ganar aceptación, multitud de feministas han tenido éxito como escritorxs, artistas y performers cómicxs; con formatos tan variados como el chiste, el monólogo, la literatura, el cómic, la música, las artes plásticas, la performance, la poesía, la producción audiovisual, el meme, el cine, el arte conceptual, etc.

En el contexto español la producción humorística es extensa y abundante. Durante el franquismo las mujeres cómicas se sirvieron en gran medida de ambientes lúdicos y folklóricos, más permisivos para el humor discordante. Se trata de personalidades como las vedettes Lina Morgan o Mary SantPere, Ana Burgos García, Elisa Mandillo, Yendéh R. Martínez o Juanita Reina. Se encuentran ejemplos como la ventrílocua Mari Carmen Martínez en los años sesenta; Ocaña y Nazario en los setenta; Almodovar, Alaska, McNamara, Mariel Soria, Las Martirio y Las Veneno durante la década de los ochenta; y Cabello/Carceller, Cecilia Barriga y Equipo Límite durante los noventa, entre otrxs.

A partir del año 2000 se consolida el uso de internet a nivel usuario; lo cual comporta una creciente presencia de imágenes en general, y un exponencial incremento de autorrepresentaciones en particular. El humor feminista hace un gran uso de esta plataforma debido a su accesibilidad y a su naturaleza descentralizada. Puesto que a partir del cambio de década aumenta radicalmente la cantidad de registros humorístico-feministas, y dado que paralelamente muta el carácter de éstos; se ha elaborado el archivo web La Sonrisa Vertical, que persigue compilar y visibilizar las numerosas y diversas manifestaciones del humor feminista en el estado español desde el año 2000. En este inventario de más de 100 ítems se encuentran producciones musicales, fotográficas, pictóricas, performáticas, videoarte, ilustración, novelas gráficas, video-

novelas, memes, monólogos, arte conceptual, etc. Este archivo ha sido el caso de estudio de esta investigación. Su elaboración y visionado ha permitido identificar 6 grandes grupos de prácticas, a saber (1) Cómic y novela gráfica, (2) Teatro, artes escénicas y monólogos, (3) Performance y acciones performativas, (4) Música, (5) Video y videoarte, y (6) Apropiación. Esta categorización no se sustenta en una diferenciación por disciplinas artísticas, sino en el reconocimiento de las correspondencias entre determinadas estrategias humorísticas con diversas intenciones auto-representacionales.

Dentro de la primera categoría, cómic y novela gráfica, se advierte un humor en torno a la cotidianidad. Se trata de relatos sobre problemáticas relativas al espacio privado o a la intimidad, que finalmente logran sublimar la dimensión de lo privado para devenir potencialmente colectivos. El humor no se ubica en el chiste, sino en el desplazamiento de estas vivencias como comunes y compartidas.

Las artes escénicas tienen la capacidad de apelar a lxs espectadorxs directamente, pues se consumen a través de la experiencia compartida en tiempo y espacio. En el caso del teatro y las artes escénicas, se persigue una identificación con las protagonistas, que frecuentemente son mujeres fuertes, con carácter, realistas e imponentes; o bien ingenuamente honestas y reveladoras. En el caso de los monólogos, frecuentemente se prescinde del personaje, tratándose así de un ejercicio comunicativo en primera persona. Las reflexiones sobre cómo se han recibido las (micro)violencias heteropatriarcales tienden a ser el objeto de burla. Esto es, se ridiculiza el modelo heteropatriarcal señalando el absurdo de las reacciones de las mismas monologuistas.

La performance y las acciones performativas están íntimamente ligadas a las acciones activistas o a los contextos artísticos. Por regla general tienen un carácter colectivo y se realizan en espacios no afines buscando la provocación. Por consiguiente, se hace uso de humor por contraste, que evidencia la presencia ideológica de los espacios cotidianos o neutrales, o la carga política de la normalidad y del "sentido común".

El potencial del humor feminista en las prácticas musicales reside, principalmente, en las letras de las canciones. No obstante, es habitual que se vean reforzadas por el carácter de la música o la narrativa del videoclip. Se trata de artistas o grupos alternativos, sin intenciones lucrativas y con carácter informal. Se utiliza el humor por tabú, esto es, se incide en los aspectos más invisibilizados o excéntricos de la vida patriarcal. Estos temas describen con naturalidad, desenvoltura e inhibición experiencias que, de otra forma, no tendrían cabida en una canción.

Video y videoarte son paradigmáticos de la naturaleza autorrepresentacional del humor feminista, pues los principales ejes de humor son la burla sobre unx mismx o sobre el propio colectivo feminista, y la originalidad de la analogía utilizada para la autorrepresentación. El videoarte de carácter más artístico basará su humor en la metáfora autorreferencial, utilizando alegorías simbólicas frecuentemente relativas al cuerpo. En la producción de vídeo ajena a los códigos artísticos se prescinde de la metáfora, en beneficio de una autorrepresentación más explícita. Abundan los intentos de tipificar las clases de feminismos y la representación cómica de los quehaceres feministas. Estos ejemplos ilustran cómo la autobroma comporta una autodefinición empoderada, imprescindible para situarse en la esfera del cambio social.

Por último, las prácticas categorizadas en el grupo de la apropiación desarrollan un humor basado fundamentalmente en el montaje y el collage, es decir, en la resignificación. El medio online, óptimo para la apropiación, favorece la captura de material audiovisual de personas y entornos hostiles al feminismo. Acto seguido, este material se modifica variando el audio, el montaje, el contexto, etc. De esta forma, la broma reside en la desubicación del material y su posterior giro en beneficio de los discursos feministas. Así, se confirman las tres hipótesis de esta investigación:

H1: En primer lugar, ha sido posible identificar diferentes estrategias humorísticas para diferentes finalidades autorrepresentacionales dentro de las prácticas feministas españolas del periodo señalado, gracias a la elaboración de un archivo que permitiese visualizarlas con detenimiento.

H2: En segundo lugar, las valoraciones de las teóricas citadas en el trabajo confirman el interés autorrepresentacional del humor feminista. Este, por un lado, tiene claras consecuencias identitarias, pues sus participantes se alinean en un plano de afiliación y complicidad. Por el otro, la ridiculización del patriarcado, de las normas de género y de sí mismxs abre un escenario de autolegitimación, en que se establecen las condiciones para la propia representación.

H3: La recopilación de las principales producciones teóricas en torno al humor feminista ha posibilitado confirmar las características del mismo. Algunas de ellas son: Las consecuencias sobre la identidad y los procesos identitarios, la representación de las mujeres y de los feminismos desde un conocimiento situado, y la democratización del corpus feminista a través del enaltecimiento del placer, la risa y el juego.

FUENTES DOCUMENTALES

Aliaga, J. V. (2004). *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*. Donostia: Nerea. [en línea] Disponible en: https://books.google.es/books?id=67Nn-IMfJgAC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [Consultado 21 Jun. 2018].

Baigorri, L. (2016). *CTRL + [YO]. Intimidad, extimidad y control en la auto-representación compartida*. Montreal: Studio XX.

Beauvoir, S. (2017). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra. [en línea] Disponible en: <http://users.dsic.upv.es/~pperis/El%20segundo%20sexo.pdf> [Consultado 21 Jun. 2018].

Burke, P., Gurevich, A., Le Goff, J. (1999) *Una historia cultural del humor*. Madrid: Sequitur.

Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós. [en línea] Disponible en: <http://www.caladona.org/grups/uploads/2014/02/butler-judith-deshacer-el-genero-2004-ed-paidos-2006.pdf> [Consultado 21 Jun. 2018].

Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós. [en línea] Disponible en: [http://www.consensocivico.com.ar/uploads/54667d0c1b1ac-Butler-El%20genero%20en%20disputa%20\(CC\).pdf](http://www.consensocivico.com.ar/uploads/54667d0c1b1ac-Butler-El%20genero%20en%20disputa%20(CC).pdf) [Consultado 21 Jun. 2018].

Cabello, H. & Carceller, A. (1995). *De la necesidad de un imaginario lesbiano*. En LSD, Non Grata. Madrid. Recuperado a partir de <http://www.hartza.com/lsd/ng1.html> [Consultado 21 Jun. 2018].

Couso, L. & Vila, F. (2016). *De la necesidad de una acción lesbiana*. En LSD, Non Grata 1. Madrid. Recuperado a partir de <http://www.hartza.com/lsd/ng1.html> [Consultado 21 Jun. 2018].

Davis, A. (2004). *Mujeres, raza y clase*. 2a ed. Madrid: Ediciones Akal. [en línea] Disponible en: <https://www.mujaerfariana.org/images/pdf/Davis-Angela---Mujeres-Raza-y-Clase.pdf> [Consultado 21 Jun. 2018].

De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Valencia: Ediciones Cátedra, 1992. [en línea] Disponible en: <https://monoskop.org/images/f/f1/De-Lauretis-Teresa-Alicia-ya-no-feminismo-semiotica-cine-ES.pdf> [Consultado 21 Jun. 2018].

- De Lauretis, T. (1989). *La tecnología del género*. [en línea] Disponible en: http://wiki.medialab-prado.es/images/b/b0/La_tech_del_genero_Delauretis.pdf [Consultado 21 Jun. 2018].
- Donoso-Vázquez, T. (coord.) (2014). *Violencias de género 2.0*. Barcelona: Kit-book. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/0B77ldFvyHhjjbHJWX0VSVjBIZzA/view>. [Consultado 21 Jun. 2018].
- Emakunde. (2005). Emakunde No. 59. *El humor desde el género: ¿De qué se ríen las mujeres?*. Vitoria: Emakunde. [en línea] Disponible en: http://www.emakunde.euskadi.eus/contenidos/informacion/sen_revista/eu_emakunde/adjuntos/revista.emakunde.59.pdf [Consultado 21 Jun. 2018].
- Espinoza-Vera, M. (2010). *El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina*. En: *Razón y Palabra*, No 73. [en línea] Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N73/Varia73/41Espinoza_V73.pdf [Consultado 21 Jun. 2018].
- Ferrari, J. (2015). *Internet en España: en 2000 empezó el gran cambio*. En: *20 Minutos*. en línea] Disponible en: <https://www.20minutos.es/noticia/2496366/0/internet/espana/cambio-2000-liberalizacion-mercado/> [Consultado 21 Jun. 2018].
- Franc, I. (2007). *Del pozo a la hiena: humor e ironía en la llamada literatura lésbica*. En: *Amazonia: Cultura, homosexualidad y homofobia Vol. 2. Retos de visibilidad lesbiana*. Barcelona: Laertes.
- Frank, I. (2016). *Las humoristas*. Ensayo poco serio sobre mujeres y humor. Barcelona: Icaria.
- Freud, S. (2012). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza.
- Hack, T. (2014). *(not so) Wisecracks: A feminist Critique of Organizational Humor*. [en línea] Disponible en: https://www.academia.edu/3507859/_not_so_Wisecracks_A_feminist_critique_of_organizational_humor [Consultado 21 Jun. 2018].
- Halberstam, J. (2008). *Masculinidad Femenina*. Madrid: Egales. [en línea] Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/73470096/Halberstam-masculinidad-femenina#scribd> [Consultado 21 Jun. 2018].
- Hale, K. (2009). *Give it to your damn selves: exploring black feminist humour and thought*. Austin: University of Texas.

- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra. [en línea] Disponible en: <https://books.google.es/books?id=pZOpd-teo1YC> [Consultado 21 Jun. 2018].
- Hegel, G. W. F. (1980) *De lo bello y sus formas (Estética)*. Madrid: Espasa.
- Kaufman, G. (1980). *Pulling our own strings: Feminist Humor & Satire*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 13-16.
- Klein, K. (2015). *Recovering our sense of humor: New directions in Feminist Humor Studies*. En: *Feminist Studies* 41, No. 3.
- Klein, R. S. (2008). *Comic Liberation: The Feminist face of humor in contemporary*. En: *Art Education* Vol. 62 No. 2.
- Koskovich, G. (1993). *Conventions of power/Strategies os defiance: Queer notes on AIDS humor*. En: *Sick joke: bitterness, sarcasm, and irony in the second AIDS decade*. San Francisco: Kiki Gallery.
- Kotthoff, H. (2006). *Gender and Humor: the state of the art*. En: *Journal of Pragmatics* No 38, pp. 4-25. Online: Elsevier.
- Krefting, R. (2014). *All joking aside*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Merrill, L. (1988). *Feminist humor: Rebellious and self-affirming*. En: *Women's Studies* No 15, 271-280. Nueva York: Women Studies.
- Mura, G. A. y Ruiz, L. (2014). *Feminismo/s No 24: Género y humor en discursos de mujeres y hombres*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. en línea]
- Navarrete, C., Ruido, M., & Vila, F. (2005). *Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado Español*. Madrid: Desacuerdos. [en línea] Disponible en: http://marceloexposito.net/pdf/1969_feminismos_navarretevilaruido.pdf [Consultado 21 Jun. 2018].
- Pech, C. y Romeu, V. (2006). *Propuesta teórica para pensar al cuerpo femenino: autopercepción y autorrepresentación como ámbitos de la subjetividad*. En: *Razón y palabra* No 53. [en línea] Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n53/romeupech.html> [Consultado 21 Jun. 2018].

- Pirandello, L. (1999) *El humorismo*. Online: Aleph. [en línea] Disponible en: <https://es.scribd.com/document/240398323/El-Humorismo-Luis-Pirandello> [Consultado 21 Jun. 2018].
- Preciado, P. B. (2002). *Manifiesto contrasexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid: Ópera Prima. [en línea] Disponible en: [https://www.sertao.ufg.br/up/16/o/Beatriz Preciado - Manifiesto contra-sexual \(2002\).pdf?1373809656](https://www.sertao.ufg.br/up/16/o/Beatriz_Preciado_-_Manifiesto_contra-sexual_(2002).pdf?1373809656) [Consultado 21 Jun. 2018].
- Richter, J. P. (2002) *Del humorismo*. En: *Cuadernos de Información y Comunicación* No 7. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [en línea] Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/viewFile/CIYC0202110053A/7337> [Consultado 21 Jun. 2018].
- Rubin, G. (1989) *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad*. En: Vance, Carole S. (Comp.) *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Revolución. pp. 113-190. [en línea] Disponible en: <http://www.museo-etnografico.com/pdf/puntodefuga/150121gaylerubin.pdf> [Consultado 21 Jun. 2018].
- Solá, M. (2012). "La re-politización del feminismo, activismo y microdiscursos identitarios". En: VV.AA., *Desacuerdos 7*. - UNIA arteypensamiento, pp. 264-281. [en línea] Disponible en: http://www.macba.cat/uploads/publicacions/desacuerdos/textos/desacuerdos_7/Miriam_Sola.pdf [Consultado 21 Jun. 2018].
- Shifman, L. y Lemish. D. (2010). 'Mars and Venus' in Virtual Space: Post-Feminist Humor and the Internet. En: *Critical Studies in Media Communication* No 28, pp. 253-275.
- Stillion, J, M y White, H. (1987). *Feminist Humor: Who appreciates it and why?*. En: *Psychology of women Quarterly* No. 2. pp. 219-232. Nueva York: SAGE Publishing.
- Torras, M. (2017). *Mirándote mirarme. Las negociaciones de autorización en la (auto)representación de los cuerpos de las mujeres creadoras*. En: *Éste es mi cuerpo : estudios de cuerpología femenina artística*. Turku: University of Turku.
- Vallejo, A. (2010). *Género, autorrepresentación y cine documental. Les glaneurs et la glaneuse de Agnès Varda*. En: *Quaderns*, 5. 101-117.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales. [en línea] Disponible en: <http://www.caladona.org/grups/uploads/2014/02/monique-wittig-el-pensamiento-heterosexual.pdf> [Consultado 21 Jun. 2018]

Yablonsky, L. (2004). *What's So Funny About Contemporary Art?*. En: *Artnews*. [en línea] Disponible en:<http://www.artnews.com/2004/09/01/whats-so-funny-about-contemporary-art/> [Consultado 21 Jun. 2018].

Zafra, R. (2010). *Un cuarto propio conectado. (Cyber)espacio y (auto)gestión del yo*. Madrid: Forcola.

