

## O HUMOR TOMA CORPO: UNHA ANÁLISE FEMINISTA DA SÚA DIMENSIÓN COMUNICATIVA

SABELA FRAGA COSTA

Universidade de Santiago de Compostela

---

O obxectivo deste texto é analizar a presenza e o funcionamento do humor nalgunhas propostas artísticas feministas e determinar os seus puntos de tensión e confrontación co discurso dominante. A argumentación terá como base algún dos traballos precedentes relacionados co humor (Bajtín, 1987; Eagleton, 2021) e investigacións que analizaron o seu potencial dentro dos feminismos (Merrill, 1988; C. Atance, 2018; Álvarez, 2018). Partindo desta base, tentarase establecer unha conexión coa defensa do carácter comunicativo da confesión desenvolvido pola filósofa María Zambrano. A obxectivo será mostrar como o humor entra en escena desde un corpo concreto, situado (Haraway, 1995), afectado (Garcés, 2013), coa intención de desconfigurar as estruturas hexemónicas do pensamento e atopar outras visións e significados máis amplos. Un proceso creativo e comunicativo que emerxe desde a complexidade da vida para colocar no campo da arte a pregunta polo posíbel a través dos imaxinarios radicais que ofrece o humor.

PALABRAS CHAVE: humorismo, ironía, conciencia, arte, distancia.

### **L'humor agafa forma: una anàlisi feminista de la seva dimensió comunicativa**

L'objectiu d'aquest article és analitzar la presència i el funcionament de l'humor en algunes propostes artístiques feministes i determinar els seus punts de tensió i confrontació amb el discurs dominant. El nostre argument té com a base dos treballs precedents relacionats amb l'humor (Bajtín, 1987; Eagleton, 2021) i algunes investigacions que van analitzar el seu potencial dins del feminisme (Merrill, 1988; C. Atance, 2018; Álvarez, 2018). Partint d'aquesta base, intentarem establir una connexió amb la defensa del carácter comunicatiu de la confesión postulada per la filósofa María Zambrano. L'objectiu será mostrar com l'humor entra en escena des d'un cos concret, situat (Haraway, 1995), afectat (Garcés, 2013), amb la intenció de desconfigurar les estructures hegemòniques del pensament i proposar altres visions i significats més amplis. Un procés creatiu i comunicatiu que sorgeix de la complexitat de la vida per formular al camp de l'art la pregunta sobre què és possible a través dels imaxinaris radicais que ofereix l'humor.

PARAULES CLAU: humor, ironia, consciència, art, distància.

### **Humor Takes Shape: A Feminist Analysis of its Communicative Dimension**

This article aims to analyse the presence and role of humour in some feminist artistic proposals and to determine its points of tension and confrontation with dominant discourses. The argument will be based on some of the previous works related to humour (Bajtín, 1987; Eagleton,

2021) and studies that have analysed its potential within feminism (Merrill, 1988; C. Atance, 2018; Álvarez, 2018). On this basis, an attempt will be made to establish a connection with the defence of the communicative character of confession developed by the philosopher María Zambrano. The ultimate goal will be to show how humour comes to stage from a concrete, situated (Haraway, 1995), affected body (Garcés, 2013), so as to deconstruct hegemonic structures of thought and to find other visions and broader meanings. A creative and communicative process that emerges from the complexity of life to pose, in the artistic field, the question of what is possible through the radical imaginaries offered by humour.

KEY WORDS: humour, irony, conscience, art, distance.

---

“O primeiro que che rompen cando te maltratan é a túa voz interior  
[...] e o primeiro que che rouban é o sorriso”.<sup>1</sup>

—PAMELA PALENCIANO, *No sólo duelen los golpes* (2019)

## Un humor localizado: o feminismo como lugar de enunciación

O humor funciona moitas veces como un claro reflexo do pensamento hexemónico, reforzando os valores que máis benefician á clase dominante e perpetuando as desigualdades desde múltiples eixos. Porén, pode operar desde outras lóxicas como un contrapoder (Labaka, 2021: 45) e erixirse como práctica de resistencia para os sectores oprimidos. Unha formulación que vai de abaixo a arriba ou cara dentro, co obxectivo de desactivar os sistemas de poder nun dos espazos fundamentais da batalla cultural: o simbólico (Vasallo, 2015).

O sistema patriarcal tentou deslexitimar ao longo dos séculos a voz pública das mulleres empregando a ferramenta humorística para normalizar a misoxinia e banalizar todo tipo de violencias que, lonxe de ficar no simbólico, afectaban e determinaban as condicións de vida no real. Raquel Manchado,<sup>2</sup> na súa análise da cultura popular a través de postais humorísticas, sinala que este tipo de materiais axudaron a definir un imaxinario concreto en relación ás mulleres e o espazo público, definindo aquilo que se consideraba “mal visto e mal-dito” (Xamardo, 2004: 195). O problemático é a fala libre, especialmente aquela que se fai entre iguais creando unha relación de “comadres” (Manchado, 2017: 7). Por iso é común

---

<sup>1</sup> Todas as citas do texto con fonte orixinal en castelán, portugués e inglés traducíronse ao galego pola autora.

<sup>2</sup> Pódese consultar o seu traballo na seguinte ligazón: <[www.instagram.com/antorchantorcha/?hl=es](https://www.instagram.com/antorchantorcha/?hl=es)>.

ver nestas postais ás mulleres con cadeados na boca e mesmo con buceiras nun intento de desautorizar e desprezar esta práctica.



Fig. 1: Imaxe<sup>3</sup> procedente do fanzine *Comadres* (Manchado, 2017).

Este exemplo axuda a entender de que maneira se situou ás mulleres como obxecto dentro do marco humorístico para definir os límites do que é permitido e do que non, condenando a través do escarnio todo aquilo que se saíse da norma. Seguindo esta tradición vaise creando o estereotipo da feminista amargada e tamén a frase recorrente “as mulleres non teñen sentido do humor”. Con todo, a negativa de identificarse como diana do humor hexemónico<sup>4</sup> e o valor de rachar coas expectativas dun chiste que só persegue denigrar e insultar implica un exercicio de autoafirmación (Merrill, 1988: 274-278) e un xesto político —o (so)riso— coa vontade de alterar as lóxicas de dominación. Desde esta premisa parten algúns dos traballos feitos nos últimos anos: Iraide Álvarez Muguruza explica que tanto o humor como o feminismo son dúas ferramentas coa capacidade de cuestionar continuamente o medio no que vivimos. Caracteriza o humor feminista como subversivo ao enténdelo como un proceso deslexitimador e, ao mesmo tempo, xerador de resistencias e de axencia (“poder para”). Con este recurso “explórase as posibilidades de resistencia á dominación a través do espírito crítico e creativo da gargallada das mulleres [...] e nese disfrute do acto humorístico prodúcese unha toma de conciencia” (2018: 8).

<sup>3</sup> “A ti, Holden, deséxote un Schloss (significa palacio, mais tamén cadeado) pero non na lúa (Mond) senón na boca! (Mund)”.

<sup>4</sup> Humor hexemónico ou convencional sería aquel que persegue manter as relacións de dominación ou o *statu quo* (Muguruza, 2018).

Desta maneira percíbese a falta de correspondencia entre os mandatos patriarcais e os propios desexos. Por iso, como destaca Belo C. Atance, “o humor é unha ferramenta comunicativa que permite ás persoas e ás prácticas feministas autorrepresentarse e autolexitimarse desde o confort da distensión e a ausencia de hostilidade” (2018: 10). Ademais, nestas dúas investigacións, sublíñase tamén a conexión coas teóricas do punto de vista feminista como Haraway ou Harding para destacar o papel clave que xoga a subxectividade na produción deste tipo de discursos. Xa a finais dos oitenta, Lisa Merrill explicaba que o punto de vista representado no humor feminista é aquel que se dirixe ás mulleres e que ten en conta a multiplicidade de valores e experiencias que as mulleres poden encarnar (1988: 275). Unha forma de comunicar que nos alerta sobre a falacia do humor universal, do papel do poder masculino no mesmo, de como son creados os significados e de como estes sen pegan a pel. Mais ao mesmo tempo ofrece a oportunidade “de vivir en significados e corpos que teñan unha oportunidade no futuro” (Haraway, 1995: 322).

Desde o campo da filosofía María Zambrano cuestionou até o fondo a pretendida universalidade do pensamento. Para ela a verdadeira filosofía era a resposta do pensamento á urxencia da vida, aquela coa capacidade de resolver as rixideces da realidade e abrir así posibilidades diferentes e novas formas de ser (Laurenzi, 1995: 14). Nesta liña, percíbense fortes vínculos entre o funcionamento do humor dentro dos feminismos e o compromiso e a paixón que caracterizan a filosofía de Zambrano. Un deles é o esforzo por atopar un modo de analizar a realidade lonxe das pretendidas fórmulas obxectivas e universais para poñer en xogo a quen escribe e a quen le. Outra conexión encóntrase nun pensamento que está suxeito ás complexidades da existencia, sen pretender fuxir das zonas escuras e das contradicións. Para ela “toda palabra require un afastamento da realidade á que se refire, toda palabra tamén é unha liberación de quen a di” (Zambrano, 2015: 692). O humor implica un movemento co que se gaña distancia para afastarse dos marcos normativos de pensamento. Gáñase así un punto de vista novidoso que ofrece a posibilidade de comprender desde unhas lóxicas desafiantes que as cousas non son como son senón como queren se vexan.

Pode ser a filosofía de Zambrano un lugar onde aínda é posíbel producir sentido? (Birulés, 2003: 10). O seu pensamento abre un espazo de reflexión afastado da tradición e da crítica por non se atrever a dicir nada sobre e para o mundo ao estar desligados do mesmo. Segundo Birulés, autoras como Zambrano permiten “rachar cun presente cheo de autocomplacencia respecto ao que nos vendido, cun pasado feito a medida” (2003: 11) e habitalo cun pensamento conectado coa vida. O funcionamento do humor consiste na creación de novos modos de pensamento alternativo coa capacidade desnormalizar e desnaturalizar a narratividade patriarcal. A análise efectuada desde unha ollada humorística

comprométese coa realidade xa que “debe ter unha impresión moi vívida do que atopa divertido, mais ao mesmo tempo implica situarse nunha posición de certa distancia e certo desdén” (Eagleton, 2021: 60-61). Como ferramenta comunicativa para os feminismos, o humor sitúa en escena un malestar que se considera individual, persoal, co obxectivo de politizalo ao comprender que é un dano compartido por máis persoas e orixinado pola mesma estrutura. Lonxe da ríxida seriedade do sistema, a capacidade transgresora provén desa preferencia polo lúdico, o ambiguo e pola oportunidade de penetrar e deformar o discurso utilizando as palabras, imaxes e sentidos dun xeito incongruente afastándose de calquera uso convencional.

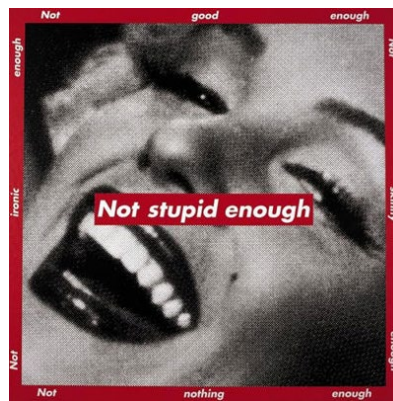


Fig. 2: *Untitled (Not Stupid enough)* (Barbara Kruger, 1997).



Fig. 3: *Untitled (You are not yourself)* (Barbara Kruger, 1982).

Desde o campo da arte, a partir dos anos oitenta, Barbara Kruger estudou a difusión ideolóxica das mensaxes nos medios de comunicación e as estratexias utilizadas para normalizar os significados. O seu obxectivo foi intervir o funcionamento e a percepción destas mensaxes. Interromper a súa lóxica coa intención de cortocircuitar a interpretación do que resulta familiar por medio do inesperado. Unha estratexia que afonda no xogo dos sentidos e nunha lóxica subversiva co propósito de ensanchar os límites do imaxinábel e do pensábel e así organizar o pensamento dunha forma diferente e crítica.

Cando desprega os pronomes persoais “eu”, “nós”, “ti” e “vós” denominados “conmutadores” en lingüística, en lugar de dotalos da autoridade coercitiva da publicidade, fainos revelarse de tal modo que sitúa ao espectador nunha linguaxe indefinida que evita a alienación cos respecto ao xénero. En lugar de adoptar posicións “masculinas” ou “femininas”, na obra de Kruger danse un xogo entre as relacións “activas” e “pasivas”. (Phelan y Reckitt, 2005: 123)

O humor móvese nunha dimensión cognitiva como un axente desintegrador: altera o significado coherente e desaxusta temporalmente o sentido a través do absurdo (Eagleton, 2021: 18). As mensaxes publicitarias das imaxes de Kruger non comunican o de sempre, constrúense cun formato que resulta familiar mais a información interpela dun xeito estraño: non se atopa conforto nesas imaxes. Bajtín falaba do carnaval como o segundo mundo da cultura popular, caracterizado pola lóxica orixinal das cousas “ao revés” e “contraditorias”. Unha visión do mundo totalmente diferente e en certo modo como unha parodia da vida oficial (1987: 16). O humor utilizado por Kruger e as Guerrilla Girls xorde desa dinámica, da unión de cousas incongruentes, inesperadas, co obxectivo de interromper e transgredir os procesos ordenados de pensamento e as convencións desde a confusión e a incomodidade. Así “o humor é un choque entre o ideal e o real, a percepción dunha discordancia” (Eagleton, 2021: 91).



Fig. 4: *Battle of the Sexes* (project for *The New Yorker*) (Guerrilla Girls, 1996).

Na mesma década, as Guerrilla Girls desenvolveron a crítica institucional a través do humor para evidenciar a representación desigual de xénero e o racismo no mundo da arte. Segundo C. Atance “o seu uso dos mass media suxire que as canles populares da cultura non se reducen ao adoutramento e a propaganda ideolóxica, senón que tamén poden ser apropiados e resignificados” (2018: 26). En 1988 creaban o seu famoso cartaz “As vantaxes de ser muller artista”<sup>5</sup> para lembrar e ao mesmo tempo alterar o coñecido desde outras lóxicas xogando coa interpretación e articulando a crítica desde o humor, o feminismo e a arte. Con enxeño e a través dunha ironía mordaz destacaban entre unha variado inventario a vantaxe de “non ter que pasar polo bochorno de que te chamen xenio, ver as túas ideas perpetuadas nas obras dos demais, non ter que coincidir con homes nas exposicións”. A ironía —como figura retórica— implica unha “contradición ficticia” (Temprano, 1999: 105) entre o que se di, se mostra, e o que se pretende que se entenda para rachar coas falsas evidencias e para tentar cuestionar as normas comunmente aceptadas desde outro enfoque. Con recomendacións como “non teñas medo de atoparte soa na cúspide, porque nunca chegarás” (Fig. 3) sitúanse na realidade desde unha postura crítica utilizando xogos de sentido coa pretensión de desestabilizar o que se dá por feito. Segundo Jankelevitch, existen varios niveis para descifrar e comprender o exercicio irónico: “primeiro hai que comprender a farsa que agocha a simulación seria; despois, a profundidade seria que agocha esa burla; e, por último, a seriedade imponderábel que agocha esa seriedade” (1982: 151).

### **O sentimento do contrario no humorismo**

En relación ao funcionamento do humor, o termo humorismo fai referencia á expresión exterior do humor mediante un estilo concreto (Caballero, 2012: 16) como a literatura, a arte, o teatro, etc. Poderíase dicir que o humor é o marco que ofrece un enfoque determinado á vida e o humorismo é a práctica a través da cal se leva a diante esa forma de ver o mundo. Un percibir-facer, a maneira na que se formaliza e se comparte esa ollada. Como se comentou anteriormente, este exercicio implica un desprazamento cara outra forma de percibir e enfrontar o que sempre se nos presentou como o normal ou o inmutábel baixo outras coordenadas. Un movemento que, nese querer comprender, non prescindirá da vulnerabilidade nin da dor.

No humorismo o sentimento de contradición existencial é unha peza clave. É o recoñecemento verificado no corpo a través dun sorriso da falta de correspondencia que existe entre o dicir e o facer, entre o ideal e o real. No exercicio do humorismo ese sentimento contradictorio que atravesada e afecta o

---

<sup>5</sup> A obra pódese consultar na seguinte ligazón: <[www.guerrillagirls.com/projects](http://www.guerrillagirls.com/projects)>.

corpo frea a vontade de rir. Esa sensación de “non querer rir” (Siurana, 2015: 108) tamén ten moito valor desde o punto de vista ético, na medida en que hai unha certa comprensión e complicidade co que se nos está a contar porque se establece unha conexión e algo no noso corpo fica remexido. Se o rir se torna imposible, explica Siurana, é porque se reconece un ideal moral na obra. Daquela, o sorriso será a marca distintiva do humorismo ou, como dicía Jankelevitch, “o sorriso da razón” (1982: 115) que irrompe aínda que sexa só por un breve momento. Desta maneira, a través deste xesto, evidénciase o corte dunha interrupción no pensamento que pode traer a apertura da conciencia cara algo novo.

Segundo Pirandello, no humorismo prodúcese unha toma de conciencia polo recoñecemento de dous momentos antagónicos (2007: 10). Pero como se produce? Para responder a esta cuestión o traballo de Pirandello defende a arte contemporánea como medio idóneo onde a experiencia artística toma corpo a través dunha experiencia existencial concreta (2007: 12), a de ter experimentado a escisión ou a falta de correspondencia entre o que somos e o que cremos ser, entre o real e o ideal. A obra humorística concibida a partir desta formulación non evita a dor, a complexidade da existencia. Colócase dentro da vida mesma e comunica desde o corazón do conflito.

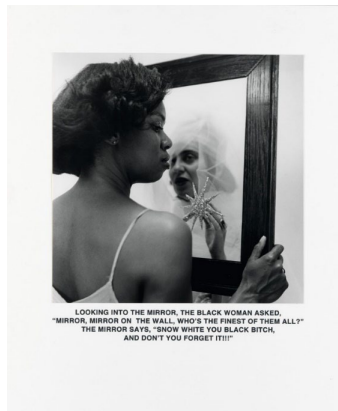


Fig. 5: *Mirror, Mirror* (Carrie Mae Weems, 1987-1988).

Neste senso, a artista afroamericana Carrie Mae Weems realiza propostas visuais e verbais que problematizan a experiencia da opresión e os estereotipos de xénero e de raza creados nas representacións culturais. “*Mirror, Mirror* é unha alegoría mordaz de Brancaneves na que aborda os prexuízos baseados na cor da pel, utilizando un chiste racista para desarmar o racismo” (Phelan y Reckitt, 2005: 137). Nesta obra, incluída na serie *Ain't Jokin*, subvértense as expectativas culturais da espectadora cuestionando os modelos de identificación tanto para as mulleres



negras como para as brancas. Así, o traballo de Weems “opera a través dunha abordaxe creativa da tradición ou do pasado nun proceso de apropiación e recontextualización que instaura unha distancia crítica. Para marcar a diferenza, e non a semellanza” (Do Nascimento, 2018: 138). A artista comunica desde un “punto de vista epistemolóxico privilexiado” (Adán, 2003: 79) porque coa súa ollada localizada resignifica e cuestiona o imaxinario do grupo dominante. Seguindo esta idea, a propia Haraway explica que “necesitamos aprender nos nosos corpos [...] así, de maneira non tan perversa, a obxectividade deixará de referirse á falsa visión que promete transcendencia de todos os límites e responsabilidades, para dedicarse a unha encarnación particular e específica” (1995: 326).

### A arte como o terreo do posíbel



Fig. 6: *Black Imaginary to Counter Hegemony (B.I.T.C.H.)* (Harmonia Rosales, 2017).

No terreo artístico o funcionamento do humor en conexión cos feminismos opera moitas veces —como se puido ver nos anteriores exemplos— a través da ferramenta apropiacionista para establecer o xogo dos contrarios, xuntar o que non debería ser e así ofrecer outros puntos de vista críticos. Con todo, realizar un desprazamento coa vontade de ampliar a ollada esixe ás veces a necesidade de comprender que a dominación abrangue fundamentalmente tres eixos: xénero, raza e clase. Deste xeito, a través dunha dobre práctica apropiacionista (*A creación de Adán* de Miguel Anxo e do insulto *bitch*) o traballo de Harmonia Rosales establece unha contra-narrativa e unha tensión co relato oficial. Nun mesmo xesto coloca a crítica e a emerxencia dunha alternativa. A artista abre un espazo para debater sobre a eliminación da historia negra ao longo da Historia a través da serie do “Renacemento Negro” a través dunha resignificación de grandes obras da arte (Idalis, 2021). Estas ficcións serven como un exercicio de recoñecemento e lexitimación nun espazo artístico que lles foi negado.

as mulleres apropiáronse do humor facendo del unha estratexia de autodefensa e de resistencia política perante aos códigos de comportamento impostos polo sistema de dominación. Para iso,

expuxeron ao ridículo as expectativas da orde patriarcal que as oprime valéndose da premisa de que o humor existe nun universo ficticio onde todo é posíbel, o que permite aos suxeitos oprimidos introducir alternativas ás formas actuais de pensar e interpretar a realidade social. (Álvarez, 2018: 15)

Como se pode ver nalgúns destes exemplos, a arte feminista que traballa desde o marco do humor non só establece unha crítica ao sistema patriarcal senón que se dirixe tamén cara o propio movemento feminista e as relacións de poder que nel operan. Desta maneira, a obra de Rosales ofrece a oportunidade de abrir unha fenda no entendemento e crear un espazo de liberdade temporal onde a dominación pode ficar por un breve lapso suspendida, desprazada e cuestionada ao ver outras posibilidades e realidades tornándose posíbeis.

Tendo como base a obra de Weems e Rosales e seguindo o pensamento de Pirandello, a toma de conciencia a través dunha obra de arte humorística pode acontecer en dúas fases. No primeiro momento emerxe o cómico cando se advirte a inadecuación de dous termos, o contrario do que debería ser. Pero posteriormente, ao ir máis alá da primeira impresión, aparece o elemento distintivo da obra de arte humorística que sempre se evidencia e se sitúa diante: a reflexión (2007: 73). Cando a reflexión intervéñ mobilizada por ese contido diríxese cara o interior e prodúcese o que o autor chama “sentimento do contrario”. Un exercicio ás veces doloroso que nos enfrenta coas partes máis conflitivas e escuras da propia subxectividade. Bajtín explicaba que a verdadeira natureza do grotesco era a expresión da plenitude contradictoria e dual da vida, aquela que contiña a negación e a destrución (a morte do antigo) como fases inseparábeis da afirmación, do nacemento de algo novo e mellor (1987: 62). Cunha formulación semellante, Phelan tamén apunta cara un movemento cunha dobre dirección en relación á emerxencia da conciencia das mulleres. Acode ao *aufhebung* hegeliano porque connota ao mesmo tempo superación e renuncia, unha potencia dobre nun mesmo acto.

Este proceso dobre ficou ensombrecido nas historias do movemento feminista, en parte porque tendemos a pensar na superación e a renuncia como actos opostos. E, porén, o termo alemán lémbra-nos que a apertura e o peche, a afirmación e a negación poden darse no mesmo acontecemento. [...] A “emerxencia” da conciencia implica unha elevación e un xurdimento da conciencia, e tamén unha renuncia da aceptación pasiva, unha nova intolerancia cara o considerado que “viña dado”. (2005: 34)

A intolerancia ao dado, o distanciamento da narratividade oficial, implica un cambio de lente que nos fai dubidar e cuestionar o aprendido. Na obra de Chelo

Matesanz o desafío establécese desde o humor mediante o xogo, o confuso e o ambiguo. A provocación atravesada cada puntada do seu traballo para enfrontarse dun xeito crítico á realidade ofrecendo en moitas das súas pezas azarasas conexións e encontros imprevistos que nos lanzan a pregunta polo posíbel. Ademais, ao mesmo tempo que lanza a crítica a ese grande relato dos xenios da arte, presenta outra forma alternativa de ler a historia.

No ano 2002 a artista realizou unha serie de obras derivadas da reflexión sobre o dripping de Jackson Pollock e o traballo invisibilizado da súa compañeira e tamén artista Lee Krasner. Matesanz subverte o relato histórico do xenio e centra a atención na artista con este título suxerente e provocador *Lo que Lee Krasner podía haber hecho... pero no hizo*. Vendo esas manchas sobre o lenzo, que é o que puido facer? Múltiples alternativas dialogan porque na arte, da mesma maneira que no humor, non hai unha lectura pechada nin un sentido único. As vivencias de cada persoa fan que as interpretacións sexan diversas. Tendo como base o coñecido *dripping* de Pollock, a artista distánciase do mesmo para reflexionar e suxerir un achegamento diferente á historia da arte e das nosas referentes: o desafío de aproximar o corpo á obra e ollar desde outro punto de vista para decatarnos de que:

Non é sangue nin son manchas de tinta, senón feltro cosido, aínda que pareza sangue que saíu a cachón dunha ferida e se estendeu caprichoso pola tea. Trátase dunha tea tensa sobre a parede que así, sen marco nin preámbulos, estirada coma pel devastada, posta mesmo en cuestión en canto lenzo ao uso, aparenta un azar que a agulla borra coa súa disciplina abafadora. Iso nunca o tería feito Pollock, quen se vangloriaba do azar e das súas casualidades. (De Diego, 2014: 23)



Fig. 7: *Lo que Lee Krasner podía haber hecho... pero no hizo* (Chelo Matesanz, 2002).

Dun xeito semellante a Rosales, Matesanz é quen de transformar a presenza en ausencia especulando sobre o que non se dixo ou se fixo, mais tamén sobre o

que pode ser mais aínda non é. Segundo Haraway, “a liberación baséase na construción da conciencia, da comprensión imaxinativa da opresión e, tamén, do posíbel” (1995: 253). Tanto o humor como a arte teñen a capacidade de abrir fendas nas formas de coñecemento que sempre se presentaron como intocábeis ao construír un discurso a través da tensión entre dúas partes. Esta ambigüidade e falta de claridade e o que ás veces pode resultar incomprensíbel, pero tamén máis difícil de controlar para as estruturas de poder. Como fórmulas críticas creativas sáense do marco para ofrecernos unha liberdade de movemento particular: a posibilidade de tensar a corda entre dous opostos e bailar (Maillard, 1998: 47).

### O dobre movemento da confesión

O humor nos feminismos é un recurso que favorece a contestación e a deconstrución, mais tamén constrúe apaixonadamente desde outras lóxicas: a comunicación enúnciase desde un corpo concreto que xa non é obxecto, é un corpo con capacidade de axencia que se deixa afectar para poder entrar en escena (Garcés, 2013: 74). Na obra *Confesiones y Guías*, Zambrano explica que a confesión é un tipo de xénero literario que emerxe en momentos de crise, naquelas circunstancias nas que a vida só produce confusión e desesperación. Pero nas situacións máis complexas, cando o peso da existencia cae sobre os corpos, a vida pode rebelarse e executar unha acción clave: o dobre movemento da confesión. Un sentimento de desesperación que nos fai fuxir de nós mesmas por non aceptar a vida como ven dada seguido da procura de algo en nós que nos sosteña e aclare (2011: 49). Nesta liña, a propia filósofa explicaba que para pensar a realidade é preciso unha forma de meditación previa dirixida ao interior (Laurenzi, 1995: 24). O pensar implica un movemento interno que explora a vulnerabilidade<sup>6</sup> do propio corpo mergullándose incluso nas entrañas, nas zonas escuras, xa que “se o pensamento non barre a casa por dentro... non é pensar. Sería simple clarificación lóxica en que se repite o xa pensado desde fóra” (Zambrano, 2014: 907).

Tamén Cixous di que certo tipo de escritura precisa unha reflexión sobre si mesma, “un inmenso traballo ao mesmo tempo atlético e estético, de obediencia a leis que permiten, en efecto, facer unha viaxe que esixe por un lado un desapego e

---

<sup>6</sup> O concepto de “vulnerabilidade” que se usa no texto ten como referencia o desenvolvemento do mesmo que fai a filósofa Judith Butler. Por exemplo, en *Vida Precaria. El poder del duelo y la violencia*, explica que “cada unha de nós se constitúe politicamente en virtude da vulnerabilidade social dos nosos corpos —como lugar de desexo e de vulnerabilidade física, como lugar público de afirmación e de exposición. A perda e a vulnerabilidade parecen ser a consecuencia dos nosos corpos socialmente constituídos, suxeitos a outros, ameazados pola perda, expostos a outros e susceptíbeis de violencia a causa desta exposición” (2006: 47). Por outro lado, é un concepto que tamén relaciona coa práctica de resistencia e a axencia política.

por outro unha entrega” (Segarra, 2010: 48). Para esta autora escríbese sempre na escuridade (2010: 101). Só se pode escribir e só ten sentido escribir na incompreensión, avanzando nela, cara ela e fuxindo de fórmulas desapegadas da vida que nada din. Que implica entón poñer o corpo? Segundo Garcés, “na crise de palabras na que nos atopamos, enxordecida polo rumor incesante da comunicación, poñer o corpo convértese na condición imprescindible, primeira, para pensar” (2013: 67).

No ano 2003 Pamela Palenciano crea a súa peza *No sólo duelen los golpes* que vai perfeccionando ao longo de máis dunha década até que no 2019 adquire a forma de monólogo e comeza a ser representado en numerosos e diversos espazos cunha óptima acollida. Segundo conta a artista, antes de tomar a decisión de formalizar este traballo e poder compartilo, pasou por un proceso recoñecemento da violencia sufrida que implicou dor e rabia (Pérez, 2015), mais atopou na arte as ferramentas idóneas para elaborar un monólogo que emerxe como desafío comunicativo desde o marco do humor e o feminismo. Con esta peza a artista ofrece un xiro de guión, é dicir, unha resposta non programada dos acontecementos que racha coas expectativas: o seu discurso está materializado nun corpo que ocupa un lugar público e visíbel —moitas veces negado e silenciado— e racha cos rexistros considerados normais e normativos do que se espera dunha muller cun relato sobre maltrato.

Xamardo manifesta que “a novidade do discurso é proporcional o seu rexeitamento [...] [este] explícase e enténdese polo que supón de ruptura, de interrupción, de corte, cos saberes comunicables e circulantes” (2004: 194). O imaxinario común da sociedade en torno ás violencias machistas aínda segue moi ancorado ás mensaxes creadas desde a estrutura e os medios de comunicación nos que se consolida unha visión reduccionista e limitada: a imaxe das vítimas. Tendo en conta isto, que é o que se fai tan insoportábel desta peza para querer prohibila e denunciar en varias ocasións á autora?<sup>7</sup> Se cadra é a presenza do inesperado o que desestabiliza. A distancia creada pola artista desde o marco do humor permite alterar as expectativas convencionais apartándose de forma pícara, travesa, do predicíbel. Mais tamén é un discurso sincero e arrepiante por momentos. É dicir, o monólogo de Palenciano non rexeita a dor “senón que permite que a dor resoe no seu propio discurso. [...] Ao expresar o inexpressábel, o humor permite

---

<sup>7</sup> Entre os denunciante atópanse a Asociación de Hombres Maltratados e partidos da extrema dereita. Para ampliar información: Ríos Reguero, Patricia (2021), “Un juzgado da alas al acoso contra Pamela Palenciano al admitir una querrela contra su monólogo”, *El Salto* (26/08/21). <[www.elsaltodiario.com/violencia-machista/juzgado-admitir-querrela-trato-denigrante-contrahombres-pamela-palenciano](http://www.elsaltodiario.com/violencia-machista/juzgado-admitir-querrela-trato-denigrante-contrahombres-pamela-palenciano)>

transcender o trauma en cuestión e non limitarse a negalo; trátase dun exercicio que esixe valor e sinceridade” (Eagleton, 2021: 164).

A manifestación desta experiencia é comunicativa pola conexión e confianza que se establece entre a artista e o público que recibe a obra. Pero, segundo Zambrano, para que a acción sexa efectiva precisará ser transparente (2011: 63) e só a partir deste entendemento honesto se poderá crear comunidade e comprensión coas demais persoas. Por iso a honradez que caracteriza esta peza está marcada por unha violencia que opera nunha dobre dirección: “cara unha mesma, porque implica deixarse afectar e cara o real porque implica entrar en escena” (Garcés, 2013: 69). Un espazo que se ocupa para crear lazos de solidariedade co público, usar a autoridade encima do escenario para destruír os prexuízos e os roles impostos polo patriarcado (Linares, 2020: 135) e para producir novas representacións de xénero e análises críticas (Do Nascimento, 2018: 133).

## Conclusión

A utilización do humor desde unha perspectiva feminista pode axudar a desbloquear os medos e o malestar paralizante. Neste traballo tentouse mostrar como esta ferramenta comunicativa establece unha distancia coa que é posíbel adquirir unha concepción diferente, lonxe da oficial, e permitir así o nacemento dunha nova conciencia (Bajtín, 1987: 86). Porén, cómpre non sobreestimar as capacidades do humor como unha ferramenta de transformación social e ter presente que o poder non vai quedar incapacitado por este desafío. O espazo de liberdade e utopía instaurado, no que o corpo fica afectado, é provisional e pertence ao terreo da ficción, no do real (Eagleton, 2021: 26). Con todo, a aposta deste texto reside na confianza nas microfendas abertas pola suma de conciencias espertas que constrúen novas fronteas de actuación. As obras presentadas neste artigo son lidas como punzadas que atravesan os corpos e queiman por dentro, mais esa fáiisca prende a partir de algo coñecido: “non é unha verdade nova, senón unha forma que toma algo que xa se sabía e que agora penetra na vida moldeándoa, é algo que antes non operaba e que agora se volve operante. Con isto, opera na vida unha transformación sen igual que outros pensamentos máis ricos e intelectuais, máis complicados, non foron quen de facer” (Zambrano, 2011: 70).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adán, Carme (2003), *Feminismo e coñecemento. Da experiencia das mulleres ao ciborg*, A Coruña, Espiral Maior.
- Álvarez Muguruza, Iraide (2018), *Otras risas son posibles. El humor: una herramienta política de resistencia feminista*, Trabajo Fin de Grado, Euskal Herriko Unibertsitatea.

- Bajtín, Mijail (1987), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- Birulés Bertrán, Josefina (2003), “La memoria de la muchacha tracia: mujeres y filosofía”, *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, 2: 7-12.
- Butler, Judith (2006), *Vida Precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.
- Caballero, Félix (2012), *O humor galego alén da retranca*, Cangas do Morrazo, Edicións Morgante.
- C. Atance, Belo (2018), *Humor Feminista y Auto-representación*, Trabajo Fin de Máster, Universitat de Barcelona.
- De Diego, Estrella, et al. (2014), *Chelo Matesanz: as miñas cousas en observación*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Do Nascimento, Maria S. (2018), “Casada consigo mesma: mulheres palhaças e a busca de uma comicidade feminista”, *Revista Ártemis*, 26 (1): 125-142.
- Eagleton, Terry (2021), *Humor*, Madrid, Taurus.
- Garcés, Marina (2013), *Un mundo en común*, Barcelona, Bellaterra.
- Haraway, Donna J. (1995), *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.
- Jankelevitch, Vladimir (1982), *La ironía*, Madrid, Taurus.
- Labaka Mayoz, Ane (2021), *Algara mutilatuak*, Zarautz, Susa Literatura.
- Laurenzi, Elena (1995), *María Zambrano: nacer por sí misma*, Madrid, Horas y HORAS.
- Linares Bernabéu, Esther (2020), “Hacia un análisis del discurso humorístico reivindicativo desde la perspectiva de género”, *Language Design Special Issue*: 131-115.
- Maillard, Chantal (1998), *La razón estética*, Barcelona, Ediciones Laertes.
- Manchado, Raquel (2017), *Comadres. La demonización de la amistad entre mujeres*, Madrid, Antorcha Ediciones.
- Merrill, Lisa (1988), “Feminist Humor: Rebellious and Self-Affirming”, *Women’s Studies: An Inter-Disciplinary Journal*, 15 (1-3): 271-280.
- Pérez Ortiz, Gloria (2015), “Las leyes de violencia de género me parecen un chiste del sistema patriarcal”, *Píkara Magazine*, 25/11/2015.  
<[www.pikaramagazine.com/2015/11/las-leyes-de-violencia-de-genero-me-parecen-un-chiste-del-sistema-patriarcal/](http://www.pikaramagazine.com/2015/11/las-leyes-de-violencia-de-genero-me-parecen-un-chiste-del-sistema-patriarcal/)>
- Pirandello, Luigi (2007), *El humorismo. (Esencia, carácter y materia del humorismo)*, Madrid, Clangre.
- Reckitt, Helena y Peggy Phelan (2005), *Arte y feminismo*, Londres, Phaidon.

- Segarra, Marta (ed.) (2010), *Entrevistas a Hélène Cixous. No escribimos sin cuerpo*, Barcelona, Icaria.
- Siurana, Carlos (2015), *Ética del humor. Fundamentos y aplicaciones de una nueva teoría ética*, Madrid, Plaza y Valdés Editores.
- Temprano, Emilio (1999), *El arte de la risa*, Barcelona, Seix Barral.
- Vasallo, Brigitte (2015), “¿Quién teme a la sátira lesbofeminista?”, *Pikara Magazine*, 16/04/2015.  
<[www.pikaramagazine.com/2015/04/quien-teme-a-la-satira-lesbofeminista/](http://www.pikaramagazine.com/2015/04/quien-teme-a-la-satira-lesbofeminista/)>
- Xamardo González, Nicolás (2004), “Comunicación e Interpelación”, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 10: 191-200.
- Zambrano, María (2011), *Confesiones y Guías*, Madrid, Eutelequia Ensayo.
- (2014), *Obras completas. VI, Escritos autobiográficos (1928-1990)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2015), *Obras completas. I, Libros (1930-1939)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

#### LINKS DAS OBRAS ARTÍSTICAS CITADAS

- Palenciano, Pamela (2019), *No sólo duelen los golpes*, monólogo representado no Concello de Vitoria Gasteiz, 23/10/2019.  
<<https://www.youtube.com/watch?v=iQxB2PeLAcw>>
- Fig. 2: Barbara Kruger (1997), *Untitled (Not Stupid enough)*.  
<<https://www.wikiart.org/en/barbara-kruger/untitled-not-stupid-enough>>
- Fig. 3: Barbara Kruger (1982), *Untitled (You are not yourself)*.  
<[https://en.wikipedia.org/wiki/You\\_Are\\_Not\\_Yourself#/media/File:You\\_Are\\_Not\\_Yourself.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/You_Are_Not_Yourself#/media/File:You_Are_Not_Yourself.jpg)>
- Fig. 4: Guerrilla Girls (1996), *Battle of the Sexes (project for The New Yorker)*.  
<<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/150.2014.55/>>
- Fig. 5: Carrie Mae Weems (1987-88), *Mirror, Mirror*.  
<<https://www.fotomuseum.ch/de/situations-post/mirror-mirror/>>
- Fig. 6: Harmonia Rosales (2017), *Black Imaginary to Counter Hegemony (B.I.T.C.H.)*.  
<<https://www.harmoniarosales.com/collections>>
- Fig. 7: Chelo Matesanz (2002), *Lo que Lee Krasner pudo haber hecho... pero no hizo*.  
<<https://www.m-arteyculturavisual.com/2017/07/14/degoteo/>>

