

Viñetas en clave feminista.

Los mecanismos humorísticos en el cómic de las autoras españolas contemporáneas.

Salma Ben Abdelkrim Martín

Tutora: Rebeca Martín López



Trabajo de Fin de Grado

Grado en Estudios de Catalán y Español

Departamento de Filología Española

27/01/2025

Índice

1. Introducción.....	2
2. Marco teórico.....	4
2.1. El cómic.....	4
2.2. El humor: definición y concepto.....	5
3. Análisis del corpus.....	7
3. 1. Las cosas del querer (2017), Flavita Banana.....	8
3.2. ¡Socorro! (2019), Roberta Vázquez.....	12
3.3. Pizza Chica y las Lloronas (2019), Bàrbara Alca.....	17
3.4. Hecha a sí misma (2023), Alicia Martín Santos.....	19
4. Conclusiones.....	22
5. Bibliografía.....	24
5.1. Bibliografía primaria.....	24
5.2. Bibliografía secundaria.....	25
6. Anexos.....	26

1. Introducción

El cómic en España transita por un proceso evolutivo que lo ha llevado desde su consideración inicial como un medio destinado al entretenimiento infantil hasta erigirse en una forma de expresión artística y cultural de notable impacto social. Desde su aparición en el siglo XIX, este medio ha atravesado múltiples transformaciones, reflejo de las tensiones y dinámicas socioculturales propias de cada etapa. Durante el siglo XX, autores como Francisco Ibáñez, creador de *Mortadelo y Filemón*, y Manuel Vázquez se consolidan como figuras clave que sentaron las bases de un cómic español caracterizado por una conjunción de humor y crítica social, accesible a un amplio público. En las últimas décadas, el panorama del cómic en España ha sido testigo de una renovación profunda, impulsada por la emergencia de nuevas voces que desafían las convenciones tradicionales del género, introducen temáticas modernas y abordan estilos innovadores.

El humor ha sido históricamente un recurso discursivo esencial, no solo como elemento estético, sino también como herramienta crítica para expresar de manera accesible y eficaz reflexiones sobre la sociedad. En este contexto, resulta crucial diferenciar entre el humor convencional, que tiende a reforzar estereotipos de género y estructuras de poder existentes, y el humor subversivo o feminista, cuyo propósito es desafiar el «status quo» y fomentar una reflexión crítica sobre las desigualdades de género. Según Andrés Riquelme (2021; 52), «cuando el objetivo del humor subversivo es el de luchar frente a la desigualdad de género, hablamos de "humor subversivo contra el sexismo" o "humor feminista"». Este humor se caracteriza, además, por ser generalmente creado y difundido por mujeres, consolidándose como un vehículo de resistencia y transformación cultural. En el ámbito del cómic español, aunque las autoras contemporáneas han ganado relevancia, persiste una notable ausencia de estudios académicos que analicen de forma sistemática el uso del humor subversivo en sus obras. Esta carencia refleja una laguna en la comprensión de cómo estas creadoras emplean el humor para desafiar normas sociales y culturales, subvirtiendo discursos hegemónicos y cuestionando las estructuras patriarcales que han marcado tanto la sociedad como el ámbito de la historieta.

El presente trabajo tiene como propósito analizar y comprender los mecanismos humorísticos en una selección de obras de autoras españolas contemporáneas: *Las cosas del querer* (2017) de Flavita Banana, *¡Socorro!* (2019) de Roberta Vázquez, *Hecha a sí misma* (2023) de Alicia Martín Santos y *Pizza Chica y las Lloronas* (2019) de Bàrbara Alca.

Estas autoras, aunando estilos y técnicas diversas, comparten una motivación común: utilizar el cómic como un instrumento de crítica social. Sus obras convergen en un objetivo moralizante que se materializa a través de lo cómico, enfatizando la necesidad de visibilizar y cuestionar las normas de género y las estructuras de poder. La hipótesis central de esta investigación sostiene que, pese a las diferencias estilísticas y estructuras discursivas entre estas creadoras, existe una cohesión subyacente en su intencionalidad y mensaje, lo que contribuye al surgimiento de un movimiento cultural que trasciende las particularidades individuales para inscribirse en un marco más amplio de resistencia y transformación sociocultural. Otras hipótesis secundarias que considerar incluyen la idea de que el humor presente en estos cómics desafía las representaciones tradicionales de la mujer en la cultura popular, replanteando estereotipos y ofreciendo relatos alternativos. Asimismo, el humor funciona como un medio de crítica social que aborda temas de gran relevancia contemporánea, como la precariedad laboral o las relaciones efímeras.

La delimitación del corpus, compuesto por cómics de mujeres españolas nacidas entre 1984 y 1990, permite una aproximación más rigurosa y coherente, lo que favorece un análisis comparativo de los elementos narrativos, estilísticos, gráficos y humorísticos presentes en las obras. Asimismo, al centrar la atención en las creadoras españolas, se articula un marco cultural y temático homogéneo que enriquece la investigación y facilita la exploración de las especificidades de la voz femenina en un medio históricamente dominado por hombres.¹ Esta perspectiva de género resulta particularmente relevante, pues, a lo largo de su historia, la industria del cómic ha reproducido dinámicas de exclusión que han invisibilizado las aportaciones de las mujeres, relegándolas a un espacio marginal tanto en términos de representación como de reconocimiento.

El análisis de las estrategias humorísticas empleadas por estas autoras permite desentrañar los mecanismos discursivos a través de los cuales el humor subversivo se convierte en una herramienta de resistencia y de deconstructivismo cultural. En el caso de Flavita Banana la ironía y el minimalismo gráfico destacan como recursos estilísticos que refuerzan la mordacidad de sus mensajes; por su parte, Roberta Vázquez integra elementos de la cultura pop y la tradición iconográfica del cómic para resignificar los imaginarios colectivos; Alicia Martín Santos y Bàrbara Alca, a su vez, emplean estrategias discursivas

¹ Gonzalez, Daniel (2024). «La mitad de los autores de cómics en España ingresa menos de 20.000 euros al año». *El País*.
<https://elpais.com/cultura/2024-01-18/el-51-de-los-autores-de-comics-en-espana-ingresa-menos-de-20000-euros-al-ano.html>

que oscilan entre la sátira y la parodia, generando un contraste crítico que subvierte las expectativas del lector.

2. Marco teórico

2.1. El cómic

La definición del concepto «cómic» ha cambiado y evolucionado con el tiempo. Will Eisner introduce el término «arte secuencial» en su obra *Comics and Sequential Art* el año 1985 con el propósito de describir un arte que usa imágenes en secuencia para contar una historia o comunicar información. Posteriormente, en el año 1993, Scott McCloud (1993; 9) adapta esta definición en *Understanding Comics* y define el cómic como «juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer». Los cómics no son un género en sí mismos, sino un medio de expresión con infinitas posibilidades narrativas y creativas; en ellos confluyen formatos y géneros muy diversos. Este medio destaca por su organización visual e informativa: «the organization of information within a comic book typically follows this order: types of lines within panels, composition of images and text within a panel, composition of panels within tiers, composition of panels and tiers within a page (including page turns), and composition of the entire book. Everything from the speech balloons to the borders and gutters communicate information» (Escobar, 2017; 4).

La comprensión del cómic como un medio más que como un género se vincula directamente con su capacidad de adaptarse a diversos contextos históricos y sociales. Esta flexibilidad ha permitido que el cómic evolucione junto a los cambios culturales y plasme las inquietudes y transformaciones propias de cada época. En España, por ejemplo, desde finales de la dictadura franquista, el cómic ha evolucionado como un medio cultural dinámico, que refleja los cambios sociales y políticos de su tiempo. Durante los años '70 y '80, con el fin del tebeo convencional y la posterior influencia de movimientos como la Movida Madrileña, «un movimiento cultural que encontró sus orígenes gráficos y estéticos en el cómic underground y la prensa marginal madrileña de los años setenta, donde localizamos una parte esencial de su germen visual», se diversificó la temática y estilística del cómic que ayudó a consolidar el mundo del cómic como industria.² Figuras como Laura Pérez Verneti y Montse

² Dopico, Pablo (2013). «Cómics y dibujos de la Movida Madrileña». En *Tebeosfera*, segunda época, 10 (27-04-2013). Asociación Cultural Tebeosfera, Sevilla.
https://www.tebeosfera.com/documentos/comics_y_dibujos_de_la_movida_madrilena.html

Clavé destacaron por su enfoque crítico y humorístico, abordando temas como la identidad femenina y las desigualdades sociales.

Este periodo de consolidación profesional también trajo un reconocimiento internacional al cómic español, que pasó de ser un entretenimiento marginal a ser considerado un arte. En el siglo XXI, la digitalización y las redes sociales han ampliado el alcance del cómic, permitiendo a las autoras que se estudian en este trabajo –y a otras coetáneas como Genie Espinosa o Moderna de Pueblo– conectar directamente con su audiencia.

2.2. El humor: definición y concepto

En *Linguistic Theories of Humor* (1994), Salvatore Attardo no solo presenta un panorama exhaustivo de la evolución histórica del humor, sino que también establece las bases para comprender cómo este fenómeno ha sido conceptualizado en diferentes momentos históricos.³ Ya a principios del siglo XX tres autores esenciales publican sobre el humor: Bergson (1899), Freud (1905) y Pirandello (1908). La lingüística no entra en escena hasta el año 1916 con el *Cours de Linguistique Générale* de Saussure y Raskin no adquiere un rol central hasta 1980. Los «humor studies» como campo de estudio no nacen hasta los años 70, tras la conferencia de humor de Goldstein y McGhee y el World Humor and Irony Membership (WHIM) de Don y Alleen Nilsen en 1982. En 1988 se publica el *International Journal of Humor Research* con Raskin y posteriormente obras como *Enciclopedia of Humor Studies* (2014) y *The Routledge Handbook of Language and Humor* (2017) de Salvatore Attardo ayudan a establecer el humor como objeto de estudio hasta el día de hoy que ya se podría considerar un campo de estudio académico legítimo.

El humor, en esencia, es un fenómeno intrínsecamente humano que trasciende las barreras lingüísticas y se manifiesta a través de múltiples medios y formas; refleja la creatividad y la diversidad de la experiencia humana. El análisis teórico del humor enfrenta desafíos intrínsecos, como lo señala Attardo (1994; 3), que destaca las dificultades para establecer un corpus que abarque todas sus manifestaciones. Una particularidad del humor es su naturaleza cambiante: la búsqueda de un terreno común en las distintas variedades

³ Desde las primeras aproximaciones de Platón y Aristóteles, pasando por los desarrollos de Bergson, Freud y Pirandello a principios del siglo XX, hasta la incorporación de la lingüística con Saussure y Raskin, Attardo marca un recorrido que conecta las raíces filosóficas y retóricas del humor con su consolidación como objeto de estudio lingüístico y sociocultural.

sociohistóricas del humor deriva a un pesimismo histórico ante las dificultades terminológicas y de traducción.

Lingüistas, psicólogos y antropólogos coinciden en que el humor es una categoría que lo abarca todo. Attardo (2020: 13) define el humor como un «umbrella term» –término paraguas– que engloba un conjunto de fenómenos humorísticos y el texto humorístico como «a text is humorous whose perlocutionary effect is laughter». Juan Gómez Capuz (2002: 75), por su parte, lo define del siguiente modo: «la transgresión consciente, deliberada, constante y sistémica de los mecanismos que rigen el normal desarrollo de la interacción comunicativa cotidiana; [...] se deriva de una sensación de desviación, alteración, "desautomatización" y extrañamiento».

El humor lingüístico, entendido como aquel que se expresa mediante el lenguaje hablado o escrito, constituye una subclase de humor semiótico, que también abarca otros tipos como el visual, musical y multimodal. En particular, el humor verbal se caracteriza por juegos de palabras que explotan elementos semánticos, así como la similitud o identidad entre formas lingüísticas. Estos juegos pueden ser fonémicos – basados en los sonidos – o grafémicos – vinculados a la ortografía –. Este enfoque permite un análisis detallado de cómo el lenguaje se utiliza para generar humor.

El humor verbal ha sido objeto de análisis a través de dos teorías esenciales: la *Semantic Script Theory of Humor* (SSTH) y la *General Theory of Verbal Humor* (GTVH). Estas teorías ofrecen marcos conceptuales claves para entender las estructuras y mecanismos esenciales que hacen que el texto sea humorístico. La SSTH, como teoría inicial, reduce el humor a tres conceptos fundamentales: «script» (guion), «overlap» (superposición) y «opposition» (oposición). Según esta teoría, el humor surge de la existencia de dos guiones que se superponen y se oponen entre sí. Cabe destacar que esta es una teoría de competencia del humor y no aborda cómo se realiza o se interpreta en la práctica. Por otro lado, su corpus son formas simples de humor, generalmente limitadas a una única fuente de comicidad y se descartan otros textos humorísticos más complejos que combinen múltiples corrientes humorísticas simultáneamente. Por su parte, la GTVH surge como una extensión de la SSTH para superar sus limitaciones y ofrecer una teoría más completa. Esta teoría introduce la idea de que las bromas y los textos humorísticos pueden analizarse en función de seis parámetros denominados «knowledge resources». Ambas teorías, aunque distintas en su alcance, ofrecen perspectivas complementarias; aunque son fundamentales para comprender los mecanismos lingüísticos que subyacen al humor verbal, constituyen una vía de análisis que se centrará en identificar las estructuras semánticas y pragmáticas del humor en el lenguaje escrito y

hablado. Si bien este enfoque resulta relevante para desentrañar cómo se articula el humor desde una perspectiva lingüística, su aplicación específica quedará fuera del alcance del presente trabajo.

El análisis del corpus del trabajo se guiará por los mecanismos semánticos y pragmáticos del humor, ya que estos constituyen los factores determinantes de las características únicas de la comunicación humorística. Como señala Attardo (2020: 96), «the semantic and pragmatic mechanism of humor are the determining factors of the unique features of humorous communication». Este enfoque permite identificar cómo se construyen los significados humorísticos (a través de la semántica) y cómo se interpretan e interactúan en los contextos específicos (a través de la pragmática). Al aplicar este marco de análisis, se busca no solo comprender las estrategias lingüísticas presentes en las obras seleccionadas, sino también evaluar su eficacia humorística en relación con los contextos culturales y comunicativos que le dan vida.

3. Análisis del corpus

El análisis del corpus se ha llevado a cabo desde una perspectiva interdisciplinaria que combina herramientas provenientes de los estudios literarios, los estudios culturales y las teorías del humor verbal. Este enfoque pretende no solo desentrañar las estrategias humorísticas empleadas, sino también comprender cómo estas interactúan con temas más amplios de género, poder y cultura en el contexto contemporáneo.

Desde el punto de vista metodológico, se ha adoptado una estrategia cualitativa que privilegia el análisis textual por encima del análisis visual; este enfoque permite abordar de manera integral la relación entre los elementos textuales y visuales, identificando los recursos humorísticos específicos subyacentes a la naturaleza híbrida de las obras seleccionadas, pero priorizando el humor verbal porque nos ofrece una mayor riqueza semántica, una gran capacidad para adaptarse a contextos específicos al apoyarse en referencias culturales, expresiones idiomáticas y formas lingüísticas propias de una comunidad y un mayor énfasis en la crítica directa o indirecta. En ese sentido, puede resultar más eficaz explorar cómo las autoras seleccionadas emplean el humor con el objetivo de conectar con audiencias específicas, cuestionar tradiciones o resaltar desigualdades en un contexto cultural determinado. Aunque el humor visual tiene una fuerza comunicativa indudable, su interpretación podría depender en mayor medida del contexto inmediato o de la universalidad de las imágenes y esto limita su capacidad para transmitir mensajes complejos.

La elección de las autoras se ha basado en criterios que aseguran su relevancia en el contexto del estudio y su capacidad para representar de manera significativa las estrategias humorísticas. Se han priorizado obras que garantizan la pertinencia y la capacidad de ilustrar las dinámicas humorísticas que se desean explorar: el humor es una herramienta fundamental para construir la crítica sociocultural y ocupa un lugar central en la estructura narrativa de las obras y la variedad de estilos y enfoques humorísticos ofrecen un panorama amplio de estrategias. Muchos de los anexos son objeto de un análisis detallado para identificar y estudiar las estrategias humorísticas, mientras que otros se utilizan como material de apoyo y aportan ejemplos adicionales. Los anexos constituyen una selección diversa y significativa del humor presente en las obras, con la intención de reflejar diferentes estilos, contextos y matices humorísticos que enriquecen la comprensión general. Para identificar los fragmentos humorísticos incluidos en los anexos, se ha empleado el criterio del hablante nativo que asegura la relevancia y representatividad en términos humorísticos.⁴

3. 1. *Las cosas del querer* (2017), Flavita Banana

El primer cómic seleccionado para comentar es *Las cosas del querer* de la autora española conocida bajo el pseudónimo Flavita Banana (Oviedo, 1987), publicado en 2017. La obra se presenta como una colección de viñetas que abordan las complejidades del amor, de las relaciones interpersonales y las dinámicas de la vida contemporánea. Estas temáticas se desarrollan mediante situaciones humorísticas y diálogos cargados de ironía, enmarcados en un estilo visual que combina la simplicidad del trazo en blanco y negro con un tono sarcástico e irreverente. Las ilustraciones de Flavita Banana, desprovistas de ornamentos innecesarios, captan los episodios cotidianos y reflejan emociones y experiencias humanas con una economía visual que acentúa su impacto conceptual. La relevancia de *Las cosas del querer* y su representatividad en el corpus radica en su capacidad para conjugar elementos cómicos y crítica social, una característica que ha llevado a la autora a consolidarse como una figura significativa dentro del género y erigirse como ejemplo de cómo el cómic puede trascender lo anecdótico para ofrecer una lectura incisiva de la experiencia humana.

⁴ Tal y como explica Raskin: «The ability of the native speaker to pass judgements as to the funniness of a text is also a part of his competence, and, therefore, a formal linguistic theory is possible which models the native speaker's competence in this particular respect» (Raskin, 1985 : 51).

El humor de Flavita Banana puede analizarse a través de la teoría de relevancia de Sperber y Wilson (1995). Según esta teoría, debemos distinguir entre implicaturas fuertes –aquellas predecibles– de las débiles –más ambiguas–. En el anexo número 16, el personaje masculino (A) plantea la pregunta «Voy al súper. ¿Quieres algo?»; la implicatura fuerte que se deriva es «¿Quieres algo del supermercado?» y busca una respuesta directa que mantenga relevancia contextual, como «Sí, compra leche». El personaje femenino (B) activa la implicatura débil «¿Qué deseas en la vida?» y contesta «Dominar el mundo», una respuesta inesperada que rompe las expectativas de relevancia estricta. La alteración del mecanismo del proceso comunicativo ordinario, el juego de implicaturas, colapsa con las expectativas del lector, lo cual provoca el efecto cómico.

Estas implicaturas también revelan connotaciones culturales implícitas en el intercambio: el personaje femenino no responde dentro de los límites de lo esperado en una interacción cotidiana. Su respuesta introduce un tema trascendental que choca con las normas tradicionales de género: al elegir un comentario deliberadamente grandilocuente, el personaje femenino se apropia del espacio comunicativo y lo redefine, mostrando autonomía como herramienta de resistencia simbólica frente a expectativas encasillantes. Este recurso lingüístico puede leerse como una crítica implícita al encasillamiento de las mujeres en roles de cuidado y domesticidad, al contraponerse con una ambición desproporcionada y caricaturesca que parodia los ideales de poder y dominación típicamente asociados al género masculino. La representación visual de la mujer en la viñeta no solo evita los clichés, sino que los desafía de manera activa: está representada de forma esquemática y sin elementos que la definan a través de un lente masculino. El trazo de los pechos es un detalle significativo en la viñeta respecto a la representación del cuerpo femenino: no parece haber una intención de proyectar una imagen idealizada según los cánones de belleza, lo que desafía la tendencia histórica a representar a las mujeres en narraciones visuales como objetos estilizados. El rechazo al «male gaze» (Mulvey, 1975; 11), la mirada masculina, es evidente: al evitar rasgos hipersexualizados, la viñeta no busca atraer o complacer a un espectador masculino y reafirma la idea que las mujeres no necesitan ser estilizadas, sexualizadas o ajustarse a cánones para tener voz, humor y agencia narrativa.

El siguiente puede interpretarse del mismo modo: también nos encontramos con dos personajes, uno masculino (A) y uno femenino (B).

(Anexo 19) A: ¿Qué quieres ponerle a la pizza?

B: Desengrasante.

La implicatura fuerte derivada de la pregunta del personaje A es cualquier alimento comestible que se le pueda poner a una pizza. El personaje femenino B activa una implicatura débil al seleccionar un elemento no comestible, el desengrasante.

En esta viñeta Flavita Banana presenta una interacción cotidiana aparentemente sencilla: qué ingrediente ponerle a una pizza. Sin embargo, al introducir la respuesta inesperada se genera una ruptura humorística que, al mismo tiempo, sirve como crítica social. La respuesta refleja de forma humorística las tensiones que muchas mujeres enfrentan entre una relación sana con la comida y la presión social por mantener un cuerpo delgado. La mujer externaliza una preocupación común: en una sociedad obsesionada con la delgadez y los cánones de belleza inalcanzables, el miedo a engordar es una consecuencia directa que deriva de la asociación del valor de la mujer con su apariencia física. Se muestra cómo se interiorizan estas expectativas: la mujer no solo disfruta la pizza, sino que simultáneamente busca compensar o prevenir un daño percibido en su apariencia. Esto refleja cómo el placer femenino, en este caso relacionado con la comida, está constantemente supervisado por normas externas.

Consideremos más ejemplos.

(Anexo 17) A (Papá Noel): ¿Qué quieres para Navidad? Tengo muñecas, casitas, princesas...

B (Niña): Quiero otro Papá Noel.

Transgredir, negar o poner en duda presuposiciones que conforman conocimientos del mundo, nuestros marcos conceptuales, supone una alteración de las reglas de interacción comunicativa. Eso es lo que sucede en la respuesta «otro Papá Noel»: supone la ruptura de la presuposición que Papá Noel es una figura única e irremplazable. Por otro lado, vemos también un quebrantamiento de la expectativa conversacional, puesto que la pregunta de A está diseñada para que la niña responda según las opciones que él ofrece, por lo que la respuesta supone una interrupción. Estas opciones que Papá Noel menciona refuerzan los roles de género impuestos: las muñecas –asociadas al cuidado y la maternidad–, casitas –vinculadas al ámbito doméstico– y princesas –iconos de pasividad y dependencia–. Este ofrecimiento reproduce una visión reduccionista de la feminidad que sigue prevaleciendo. La viñeta, en definitiva, pone de manifiesto cómo las desigualdades de género no solo afectan a las mujeres adultas, sino que comienzan a moldearse desde la infancia a través de mensajes

aparentemente inocuos como los regalos navideños. Al limitar las opciones a roles predefinidos, se coarta la imaginación y las aspiraciones de las niñas, reforzando una visión del mundo donde ellas tienen menos posibilidades que los niños.

El mismo caso encontramos en el siguiente ejemplo:

(Anexo 21) A (mujer anciana): Oiga, jovencita, ¿quiere tener bebés?

B (mujer joven): No sé, ¿usted quiere?

La respuesta de B convierte el cuestionamiento inapropiado de A en una broma sobre la imposibilidad biológica de la anciana, por tanto, transgrede el marco conceptual en el que entendemos que una anciana ya no dispone de capacidad biológica para tener hijos.

La pregunta de la anciana refleja una expectativa histórica y cultural que define a las mujeres en función de su capacidad para ser madres. Este mandato presupone que la maternidad es un destino inevitable o deseable para todas las mujeres, minimizando otras elecciones de vida. La mujer mayor, con gafas y bastón, representa la tradición y autoridad moral y simboliza una generación en la que la maternidad es considerada central para la identidad femenina. En contraste, la mujer joven encarna una generación que refleja las ideas feministas contemporáneas y que promueve la libertad de elección frente a los mandatos sociales tradicionales. Además, la ausencia de un fondo complejo centra la atención en las figuras y su diálogo, subrayando la universalidad del tema tratado. Esto refuerza la idea de que estas dinámicas no son aisladas, sino parte de un contexto social más amplio.

3.2. *¡Socorro!* (2019), Roberta Vázquez

En segundo lugar, *¡Socorro!* de Roberta Vázquez (Santiago de Compostela, 1989), publicada en 2019 por Apa Apa Cómics, se presenta como una obra que combina humor, surrealismo y crítica social para explorar las inquietudes y contradicciones de la vida moderna. Vázquez introduce al lector en un universo colorido y dinámico, donde personajes antropomórficos se enfrentan a situaciones que oscilan entre lo cotidiano, lo absurdo y lo desconcertante. El título de la obra actúa como un índice del tono general del cómic: una exclamación que transmite tanto la sensación de estar sobrepasado por la vida moderna tanto como una invitación a abordar dichas adversidades desde el humor. *¡Socorro!* se posiciona como un cómic que, sin renunciar a su naturaleza ligera, ofrece un espacio para la reflexión dentro de un marco

estético y narrativo distintivo. A través de diálogos que juegan con lo absurdo y la ironía, la obra rompe las normas conversacionales, lo que puede analizarse desde múltiples perspectivas. El primer anexo a considerar puede abordarse desde la teoría del «cooperative principle» de Paul Grice. Según Attardo (2020: 159), existen unas condiciones previas a todo enunciado de cualquier idioma: «as a general rule, we assume that speakers are truthful and are not trying to deceive us». Paul Grice, filósofo británico, codifica estas expectativas en el llamado «cooperative principle» (CP); de este derivan cuatro máximas, que manifiestan que la conversación de un orador debe ser lo más eficaz y cooperativa posible: la máxima de calidad, de relevancia, de cantidad y de manera.

En el siguiente ejemplo (anexo 2) encontramos un efecto humorístico que deriva de estos principios; concretamente, el personaje transgrede la máxima de sinceridad o calidad.⁵ Según Grice, «los hablantes deben procurar que su contribución sea verdadera, por lo que no deben decir nada que crean falso o de lo que no tengan suficientes pruebas» (Capuz, 2002: 90); por consiguiente, se dará la transgresión de esta máxima cuando un personaje enuncie una información que sabe que no es verdadera. Pement, el empleado, responde al «¿Entendido?» de su superior con una afirmación. Acto seguido, se excede en sus funciones y el modo en que actúa revela que no ha comprendido lo que su superior quería comunicarle: que preste atención a los clientes y los atienda pero sin llegar a violentarlos.

Este mecanismo humorístico pone en evidencia elementos conceptuales que mantienen una relación con las temáticas de estudio. El personaje, Pement, menciona «las creepers de Rihanna» y es posible que refleje cómo el consumismo actual gira en torno a símbolos de estatus relacionados con figuras públicas, en este caso, Rihanna. La obsesión por los objetos asociados con figuras femeninas influyentes podría interpretarse como un comentario sobre cómo la sociedad mercantiliza los logros femeninos: aunque Rihanna es un modelo de empoderamiento, los productos asociados con su imagen terminan siendo objeto de una obsesión consumista que diluye los mensajes empoderantes. Por otro lado, estas viñetas reflejan con claridad ciertas dinámicas de control y subordinación que se dan en el ámbito laboral que pueden interpretarse como una crítica a las condiciones laborales precarias en las que se prioriza la vigilancia y la obediencia sobre el respeto y las condiciones de trabajo dignas de los trabajadores. Visualmente destaca de estas viñetas la representación de Pement tocando al cliente (bajo la onomatopeya «tap tap»): la imagen refuerza visualmente la

⁵ No utilizaremos en este caso la transcripción del texto del cómic, ya que los elementos visuales son fundamentales, y sin ellos el mensaje completo resulta incomprensible. Recomendamos dirigirse al anexo número 2.

violación de las normas de interacción social y se alinea con la transgresión de las máximas conversacionales.

De forma similar, también se produce en este ejemplo un efecto humorístico derivado de relaciones sintagmáticas, concretamente de la «desautomatización» o «deslexicalización» de una frase hecha (Capuz, 2002: 78). Este efecto ocurre cuando se produce una alteración de una unidad fraseológica, ya sea una alteración basada en la fijación gramatical de la frase o en su valor idiomático. El superior de Pement usa la unidad fraseológica «Ser la sombra de alguien»: sombra, en esta unidad, se atañe a su onceava definición de la RAE, «persona que sigue a otra por todas partes».⁶ Pement, en cambio, ha interpretado el significado literal de esta frase, ateniéndose a la segunda acepción de la RAE, «imagen oscura que sobre una superficie oscura cualquiera proyecta un cuerpo opaco». Cuando aparece el cliente en la tienda de zapatos en la que Pement trabaja (viñeta 1, página 16), Pement simula ser su sombra de forma literal: se sitúa por detrás del cliente siguiendo sus pasos, replicando sus movimientos, como si buscara fundirse con su presencia. Este efecto se dramatiza con el uso de una paleta de color más oscura en estas tres últimas viñetas y con la dramatización fantasmagórica de Pement al usar una voz fantasmal que nos indican las corcheas dibujadas en el globo de texto y las vocales repetidas.

Este recurso podría interpretarse como una sátira del ámbito laboral, donde los trabajadores son sometidos a cumplir las órdenes de un superior, incluso si estas resultan absurdas. La interpretación literal de Pement resalta la deshumanización y el automatismo que muchas veces se espera de los empleados en sistemas jerárquicos. Al dramatizar la idea de la sombra, el cómic muestra cómo el cumplimiento literal de las órdenes puede despojar al individuo de su identidad, convirtiéndolo en una especie de extensión servil de los clientes o de sus superiores. Esto puede leerse como una metáfora de la alienación laboral en un sistema capitalista.

Otro caso de transgresión de la máxima de sinceridad es el siguiente:

- (Anexo 1) A (Superior de Pement): ¿No decías en tu currículum que eres muy extrovertido?
- B (Pement): También te dije que sabía utilizar el Excel, es hora de que me vayas conociendo un poco...

⁶ Real Academia Española (1925). *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea]. <https://dle.rae.es/sombra>

Aquí se ponen de manifiesto las discrepancias entre lo que señala el currículum y las verdaderas capacidades del personaje.

Retomando el principio de cooperación, en el anexo 10 encontramos otro ejemplo de transgresión de la máxima de calidad. El efecto cómico de la escena surge del empecinamiento de Pement en conducir su coche, incluso después de haber sufrido una hemorragia y daño ocular tras ser rociado con licor. Su obstinación, combinada con la confesión abrupta de que no puede ver nada, genera una situación absurda que rompe con la lógica esperada, acentuando el contraste entre su aparente determinación y la realidad de su incapacidad. El uso de términos coloquiales como «buga» para referirse al coche o «paletto» como sinónimo de inútil resulta humorístico debido a la incongruencia entre este lenguaje y el registro habitual del personaje que los emplea. Estos términos, propios de la jerga, contrastan con la forma de hablar que caracteriza normalmente al personaje, quien no recurre a este tipo de expresiones. Este choque subraya la ruptura de las normas de coherencia lingüística y revela un matiz inesperado. Además, el efecto humorístico verbal se combina con el humor gráfico: la caricatura de Gelatto irritado con las gafas de sol forcejeando al volante con Pement, que está conduciendo sin ver nada crean una situación absurda y cómica que se acentúa con sus gestos y posturas exageradas.

Grice no lo contempla en sus máximas, pero Leech (1983) considera que debería dársele el mismo estatus a la cortesía y propone un Principio de Cortesía desglosado en sus elementos esenciales: en primer lugar, la máxima de modestia y, por el contrario, la máxima de aprobación. El efecto humorístico se ocasiona en estos casos por la transgresión de la cortesía, que «produce enunciados que son percibidos como pragmáticamente inadecuados» (Capuz, 2002: 95). Siguiendo la máxima de aprobación enunciada por Leech, se deben minimizar las expresiones de crítica dirigidas al otro, así como el tacto a la hora de plantear respuestas/opciones «despreferidas». Encontramos un ejemplo en la obra de Roberta Vázquez:

(Anexo 4) Pement: Lo siento, no puedo ir a tu gran evento porque me importa una mierda.

Esta respuesta despreferida de Pement a Gelatto «supone una actitud absurda para la lógica y sadomasoquista para la ética» (Capuz, 2002: 95) que, en consecuencia, produce el efecto humorístico. Asimismo, el contraste visual entre Pement con una expresión más neutral y una postura relajada y Gelatto con su apariencia extravagante y gafas de sol forman parte del

humor visual de la autora. Los personajes son coloridos y amigables y, por lo contrario, se comunican con una cruda sinceridad y un lenguaje grosero; esta inversión de expectativas es una técnica común en los cómics de autoras de la nueva ola del cómic contemporáneo.

Véamos un ejemplo similar:

(Anexo 6) A (Pement): ¡Aaay...! Echaré de menos todo esto...

B (Superior de Pement): ¡Pues quédate, Pement!

A (Pement): ¡Madre de dios, no! ¡Lo decía por cortesía! ¡Ha, ha, ha! Si me quedo un minuto más, me pego un tiro...

Pement finge lamentar tener que abandonar la empresa, aunque en realidad no lo siente así, y utiliza la «respuesta despreferida» para comunicar su verdadera intención. La viñeta pone de manifiesto el deseo de romper con las obligaciones emocionales y los compromisos sociales que muchas veces son innecesarios o incómodos. La frase final es una hipérbole humorística que señala el nivel de incomodidad o agotamiento que pueden generar estas situaciones. El humor irónico de la viñeta sirve como herramienta para cuestionar las dinámicas sociales establecidas: al exagerar el contraste entre lo que se dice y lo que se piensa en realidad, se expone la tensión entre la cortesía superficial y la autenticidad.

Volviendo a Leech y tras ver un ejemplo de la máxima de aprobación, consideremos un ejemplo de máxima de cortesía, que considera «minimizar las expresiones de alabanzas dirigidas a uno mismo» (Capuz, 2002: 95). Un personaje secundario del cómic, La Pera, está en una cita:

(Anexo 13) A (Cita de La Pera): ¿Eres consciente de que mi coeficiente intelectual es superior a la media, y además estoy bastante bueno?

B (La Pera): Sí, sí... Lo veo en esas virutillas que tienes en la cabeza...

La declaración de A satiriza una dinámica común en las interacciones sociales en la que algunos hombres intentan establecer su autoridad o superioridad basándose en cualidades como la inteligencia o el atractivo físico incluso cuando estas cualidades no son subjetivas o relevantes. La respuesta de B, por el contrario, muestra una actitud de resistencia sarcástica. El personaje B minimiza el elogio a un comentario nimio: esas «virutillas» sugieren la falta de sustancia o de consistencia y niegan el protagonismo del hombre, revirtiendo los roles y dejando claro que no está impresionada por su soberbia. Además, al ignorar y desestimar los

atributos que el hombre resalta, el personaje B rompe con la dinámica en la que se espera que las mujeres actúen como receptoras pasivas de los logros, opiniones o atributos de los hombres. Por otro lado, incluir personajes antropomorfos, como la pera, confiere a las historias una dimensión universal, un simbolismo que trasciende la individualidad.

Otro mecanismo pragmático con efecto humorístico que aparece en *¡Socorro!* es la figura de dicción hipérbole, un recurso que utiliza imágenes impactantes para transmitir emociones o intensificar el mensaje. Pement, en el anexo 12, dice: «Prefiero arrancarme la piel a tiras». Esta exageración sirve para expresar rechazo extremo hacia una situación específica que le llevan a preferir someterse a un dolor intenso y desgarrador antes que enfrentar o realizar una acción que considera inaceptable, desagradable o humillante. Esta figura retórica se ve representada, además, por el dibujo: en él Pement arranca trozos de su piel y los coloca en un bol que tiene como nombre «escalivada», un plato tradicional de la cocina catalana que consiste en tiras de diversas verduras, entre ellas, el pimiento.

Observemos un caso similar:

- (Anexo 3) A (Superior de Pement): Si la tienda se cae a pedazos, tú sigues vendiendo! ¡Vendiendo he dicho! ¿Me has oído?
- B (Pement): Sí, y cuando muera sepultado bajo los escombros, usted me desfigurará la cara con una piedra, y así mi familia no podrá reconocer mi cadáver.
- B (Pement): Entonces se libraré de dar explicaciones incómodas y no le empapelarán...

La interpretación que debe extraerse de la fórmula «Si la tienda se cae a pedazos tú sigues vendiendo» es que no preste atención a ciertos inconvenientes y que siga con su labor, pero Pement, por lo contrario, toma la interpretación literal de la frase.

3.3. *Pizza Chica y las Lloronas* (2019), Bàrbara Alca

En tercer lugar, *Pizza Chica y las Lloronas*, de Bàrbara Alca (Palma, 1990) , es una novela gráfica que destaca por su elenco de personajes antropomórficos caracterizados con una paleta cromática vibrante, entre los que se incluyen un trozo de pizza parlante, una vampira, una perra, un lobo y otras figuras igualmente imaginativas. La obra recopila una serie de

relatos protagonizados por Pizza Chica y su grupo de amigas que encarnan diversos aspectos representativos de la juventud contemporánea.

La obra se centra en retratar con humor y sensibilidad las preocupaciones, conflictos y dinámicas sociales propias de su generación. Los personajes extravagantes y su contexto surrealista no solo contribuyen a la estética particular del cómic, sino que funcionan como metáforas de las experiencias y emociones que moldean la identidad juvenil en un entorno cultural y social cambiante. Bàrbara Alca logra construir un espacio donde lo cotidiano y lo absurdo convergen; su obra se posiciona como una contribución relevante tanto por su capacidad de capturar las inquietudes de su generación como por la originalidad de su propuesta estética.

A fin de iniciar el análisis, retomemos un recurso ya mencionado: la transgresión de la máxima de sinceridad o calidad de Grice.

(Anexo 34) Pizza Chica: Solo quiero demostrarle que somos personas adultas y que puedo llevar un rechazo como toda una señora. [...] Así que yo gano.

En esta viñeta Pizza Chica contradice con su segunda sentencia lo dicho en la primera y revela una actitud competitiva, infantil y poco honesta respecto a la postura inicial. Este contraste genera humor al evidenciar la incongruencia entre lo dicho y lo hecho, subvirtiendo las normas de comunicación esperadas. El humor se usa en esta viñeta para explorar la hipocresía y la performatividad en los lazos sociales. Este intento de Pizza Chica por ganar una batalla simbólica podría simbolizar la presión que enfrentan las mujeres para demostrar que son emocionalmente estables y maduras frente al rechazo o la adversidad, mientras se les exige simultáneamente ser empáticas y comprensivas. Su declaración puede interpretarse más bien como un fallo en su desempeño público como persona adulta. La viñeta, al final, ridiculiza estas tensiones mediante un retrato agudo y cómico de la disonancia entre el discurso y la realidad emocional.

Un mecanismo eficaz que genera un efecto humorístico al alterar las reglas de interacción comunicativa es conocido como el «chiste indirecto». Lo que genera la comicidad es «el carácter ingenioso, polémico o absurdo de la implicatura convencional que desprende, y no el contenido lingüístico enunciado de forma directa» (Capuz, 2002: 84). En este caso, vemos a Princess Bridget contestando a un hombre que la ha interpretado en un contexto lúdico:

(Anexo 32) Princess Bridget: Es que tengo ojos de puta. [...] Quizás te recuerden a los de tu madre.

El efecto humorístico aquí se deriva de la implicatura implícita «Tu madre es una puta». Princess Bridget responde con una frase que inicialmente refuerza una autodenominación peyorativa («ojos de puta») solo para transformar la situación en una acusación implícita contra el interlocutor («tu madre»). Con esta frase se apropia de un término históricamente utilizado para denigrar y objetivizar a las mujeres, resignificándolo. Este enunciado, lejos de ser una simple respuesta, funciona como una denuncia de los estereotipos y juicios asociados; por otro lado, esta referencia añade otra dimensión: es un comentario implícitamente misógino al redirigir el insulto a otra mujer. La representación gráfica de Princess Bridget quitándose las gafas dónde los ojos se convierten en serpientes refuerza esta interpretación desde un simbolismo potente. Las serpientes, históricamente asociadas a lo femenino (Fjäder, 2016), han simbolizado el poder, la transgresión y la amenaza. Aquí los ojos-serpiente actúan como un mecanismo visual para mostrar la fuerza latente en las mujeres que abrazan su narrativa y desafían los estigmas. Esta viñeta puede interpretarse como una crítica a la sociedad que define a las mujeres en términos de su sexualidad o apariencia, y pone en evidencia la capacidad de las mujeres para resignificar estos ataques y convertirlos en herramientas de empoderamiento.

Otra estrategia humorística adicional de relaciones paradigmáticas la encontramos en contextos sintagmáticos, concretamente en las cadenas sinonímicas. Gómez Capuz lo describe del siguiente modo: «la confusión o mezcla de cadenas sinonímicas (o antonímicas) en las que una misma palabra polisémica puede ser colocada teóricamente (es decir, como potencialidad del sistema) pero nunca a la vez (es decir, en presencia) en un mismo contexto sintagmático» (Capuz, 2002: 76). En el anexo 33 encontramos un ejemplo: en este caso, se aprovecha la referencia cultural a la Lupa Capitolina para introducir un juego lingüístico a partir del término *lupa* en latín. La primera acepción de «lupa» es «loba» y su segunda acepción es «prostituta» (Du Cange, 1887). Esta Lupa Capitolina es un icono cultural que funciona como un símbolo histórico de poder, maternidad y protección. En contraste, la viñeta banaliza y trivializa este símbolo al conectarlo humorísticamente con el personaje que está viviendo un percance amoroso. Bàrbara Alca aborda de manera humorística y crítica ciertas dinámicas románticas en la sociedad actual: Pizza Chica, indignada, utiliza cualquier oportunidad para recriminar a su pareja por su infidelidad pasada. Este comportamiento refleja tanto su frustración no resuelta como su incapacidad de romper con una relación que

no le proporciona estabilidad emocional. El gag recurrente enfatiza la monotonía y la falta de resolución en este tipo de relaciones, que muchas veces se estancan en ciclos de reproche y conformismo. A menudo, estas relaciones se perpetúan a pesar de sus problemas evidentes y se alimentan del resentimiento o la dependencia emocional.

3.4. *Hecha a sí misma* (2023), Alicia Martín Santos

En cuarto y último lugar, *Hecha a sí misma* de Alicia Martín Santos (Madrid, 1984), publicada en 2023, es una novela gráfica en la que su autora aborda su experiencia como asesora jurídica en una empresa multinacional y transforma su experiencia profesional y personal en una sátira que explora las dinámicas del mundo laboral. La novela sigue a Cuca Báumez, una joven que aspira al éxito profesional pero que, ahogada por la precariedad laboral, el techo de cristal y la brecha de género, decide comprar una muñeca sexual y programarla física y mentalmente para que ocupe su lugar en la empresa. En cuanto a la temática, la obra se caracteriza por una crítica incisiva de las dinámicas laborales contemporáneas, incluyendo aspectos como la precariedad, la obsesión por la productividad y las expectativas de ascenso profesional. Gráficamente, *Hecha a sí misma* adopta un estilo sencillo que privilegia la claridad narrativa sobre la sofisticación visual.

Retomemos mecanismos ya mencionados anteriormente: el efecto humorístico que se deriva del siguiente ejemplo proviene de las implicaturas, más concretamente del chiste indirecto.

(Anexo 28) A (Cuca Báumez): ¡Oh! ¿Y esas tetas? No son mías.

B (Ramona): En efecto, son de archivo. Había que cumplir unos mínimos.

A (Cuca Báumez): Ah, claro.

El contenido humorístico de la respuesta de Ramona deriva de la implicatura convencional que desprende: los pechos de Cuca no cumplen unos mínimos. Esta respuesta, además, hace alusión a la imposición de los estándares de belleza sobre las mujeres. El concepto «de archivo» evoca la idea de una base de datos universal y despersonalizada que sugiere que las características físicas femeninas están estandarizadas y deben ajustarse a los cánones. También pone de manifiesto cómo los cuerpos de las mujeres son objeto de escrutinio constante: la frase «cumplir unos mínimos» evidencia cómo las mujeres son medidas y valoradas en función de estándares superficiales que perpetúan la cosificación. La

viñeta señala cómo los roles de género están estrechamente ligados a las normas de apariencia física: cumplir con un estándar de feminidad se convierte en una obligación tácita para ser aceptada socialmente.

Otro recurso que puede relacionarse con los ya mencionados, aparece en el anexo 25: un mecanismo retórico que transgrede las reglas semánticas, el oxímoron, similar a la hipérbole usada por Roberta Vázquez. No existe un perro autosuficiente y, de ser autosuficiente, no sería un perro. Las búsquedas progresivas de la protagonista reflejan un proceso en el que las tareas de cuidado de un animal de compañía se tornan abrumadoras: la soledad entra en conflicto con la realidad laboral y refleja las tensiones inherentes a la vida contemporánea, en la que la precariedad y las exigencias laborales condicionan incluso los aspectos más básicos de la vida. Este choque obliga a la protagonista a buscar alternativas que se adapten a estas restricciones: el «perro autosuficiente», un oxímoron que representa el intento de conciliar las responsabilidades laborales con el anhelo de conexión emocional y cuidado. En este contexto, el corgi emerge como un símbolo de capricho de la vida moderna, encapsulando las contradicciones de una sociedad consumista que convierte incluso los vínculos afectivos en objetos de deseo ligados al estatus y la moda. Esta raza de perro, asociada con el lujo y las tendencias, se convierte en un reflejo de los valores contemporáneos, en los que las decisiones personales y emocionales son moldeadas por discursos consumistas que promueven la perfección y el éxito, incluso en lo que debería ser un espacio de intimidad.

Veamos entonces nuevos recursos y mecanismos:

(Anexo 22) Narrador: El día que Cuca Báumez ascendió a la séptima planta se encontró con que no había aseos femeninos

Cuca Báumez: ¡He llegado a lo más alto! Ahora tengo pis.

Narrador: Esta preocupación es totalmente retórica: a pesar de beber cada día dos litros de agua como recomiendan las entrevistas femeninas, Cuca nunca tiene pis.

Encontramos aquí un efecto humorístico causado por una desautomatización o deslexicalización de una secuencia fija; en este caso, «llegar a lo más alto» se usa empleando el significado literal del modismo – llegar a la zona más elevada del edificio –, mientras que el significado idiomático – triunfar – queda en segundo plano. Esta desautomatización «obliga al oyente a activar una serie de implicaturas fuertes y débiles para recuperar la

coherencia del discurso y el sentido adecuado de la expresión en un determinado contexto» (Capuz, 2002: 80).

Esta viñeta destaca las contradicciones entre las expectativas de cuidado personal impuestas a las mujeres y las exigencias de una vida laboral marcada por la sobrecarga y la productividad extrema. La referencia a las revistas femeninas que promueven trucos saludables, como beber dos litros de agua al día, subraya la presión sobre las mujeres para ser perfectas en todos los ámbitos: profesionales, saludables, impecables y siempre productivas. Esta idea se ve reforzada con la frase «Estoy demasiado ocupada para esas cosas». Además, la ausencia de baños femeninos en la séptima planta simboliza la invisibilidad de las mujeres en los espacios de poder históricamente dominados por hombres. La expresión irónica «¡He llegado a lo más alto! Ahora, tengo pis» contrasta el discurso triunfalista del éxito profesional con las realidades básicas que permanecen desatendidas, subrayando cómo el logro, en un sistema desigual, sigue siendo incompleto para las mujeres.

En otro anexo, el número 29, Alicia Martín Santos recupera este mismo mecanismo pero aplicado de un modo muy distinto. En este, Ramona, tras ser configurada con el libro de autoayuda de Stella Hatto *Los cinco secretos de la gente que es alguien*, traduce de forma literal expresiones idiomáticas cuyo significado no es compositivo. Usa la expresión «darle una patada en el culo a este día», «kick in the ass» y «pensar fuera de la caja», que corresponde a la expresión «think outside the box»⁷. Podríamos considerar, pues, que se desautomatizan las secuencias fijas en inglés para ser traducidas componente a componente al español, dejando a un lado la asociación de significado. La primera parte de la viñeta muestra a Ramona participando en «spinning» y meditación para «recargar pilas» antes de enfrentar su día laboral. Este retrato irónico de la rutina femenina de hiperproductividad pone de manifiesto cómo las mujeres a menudo sienten la presión de ser «perfectas»: saludables, disciplinadas, enérgicas y emocionalmente resilientes. Los hombres sentados alrededor de la mesa, por el contrario, simbolizan una estructura de poder masculina que aún domina el entorno laboral. La figura de Ramona se enfrenta a un entorno que no toma en serio sus propuestas (o decisiones), subrayando el desafío constante que enfrentan las mujeres en posiciones de autoridad. La viñeta, en definitiva, destaca las tensiones que enfrentan las mujeres en el ámbito laboral: desde la presión para cumplir con estándares de éxito imposibles hasta la exclusión o trivialización de su liderazgo. La crítica se plantea tanto a las

⁷ Se consultaron dos referencias sobre expresiones idiomáticas en inglés. Spears (2006) define «kick in the ass» como un «revés humillante» y el Cambridge Advanced Learner's Dictionary define «think outside the box» como «pensar de forma creativa».

estructuras laborales tradicionales como a los discursos de empoderamiento que no cuestionan estas estructuras. Ramona es un ejemplo de cómo el sistema no cambia verdaderamente, sino que adapta el discurso para mantener las desigualdades de fondo.

4. Conclusiones

El análisis del corpus evidencia que, aunque cada autora emplea recursos estilísticos y estrategias narrativas diferentes, existe una intención común de utilizar el humor como un medio para generar una reflexión crítica sobre las estructuras sociales y de género. A través de este enfoque, se ha logrado identificar cómo el humor opera como un vehículo cultural y social, particularmente desde una perspectiva feminista que cuestiona los discursos hegemónicos. Esta convergencia de intenciones refuerza la hipótesis central del estudio: las estrategias humorísticas son tan variadas como los estilos y temáticas de las autoras, pero todas comparten el objetivo de desestabilizar las estructuras tradicionales y fomentar nuevas perspectivas.

En la obra de Flavita Banana, el minimalismo gráfico, la brevedad y la contundencia se convierten en recursos esenciales para transmitir mensajes concisos. Su estilo deliberadamente sobrio no solo resalta las contradicciones inherentes a las relaciones humanas y los roles de género, sino también amplifica el impacto conceptual del mensaje. En ejemplos como la alteración de implicaturas débiles y fuertes –donde lo cotidiano se vuelve hilarante al colapsar las expectativas del lector–, se evidencia cómo el humor permite simplificar temas complejos, haciéndolos accesibles y comprensibles sin perder su profundidad crítica. Esto refuerza la relevancia de su obra como un modelo de síntesis entre lo cómico y lo reflexivo.

Por otro lado, el universo colorido y surrealista de Roberta Vázquez introduce un enfoque más dinámico que combina con un humor absurdo. Los personajes antropomórficos de *¡Socorro!* y sus interacciones evidencian una transgresión constante de las máximas griceanas y leechianas. El absurdo como recurso narrativo permite a la autora abordar temas cotidianos desde una perspectiva irreverente. Además, los personajes reflejan con sus exageraciones y contradicciones una crítica a las dinámicas sociales, tanto en contextos laborales como relacionales. En este sentido, *¡Socorro!* utiliza una apariencia liviana para disimular una profunda reflexión sobre las tensiones y contradicciones inherentes a la modernidad.

Bàrbara Alca, con *Pizza Chica y las Lloronas*, recurre a un relato que entrelaza lo cotidiano y lo fantástico y que permite explorar conflictos generacionales desde una perspectiva humorística. Aquí, el simbolismo de los personajes –como una porción de pizza parlante o un lobo antropomórfico– funciona como una metáfora de las inquietudes juveniles en un contexto de incertidumbre y cambio. A través del chiste indirecto o las cadenas sinonímicas, Alca construye un discurso crítico: la contraposición entre el tono desenfadado y el trasfondo crítico resalta las tensiones entre los ideales individuales y las expectativas sociales que permiten que su obra conecte con un público joven.

Por último, Alicia Martín Santos, con *Hecha a sí misma*, adopta un enfoque más explícitamente crítico hacia las dinámicas laborales contemporáneas y las tensiones de género en el ámbito profesional. Su sátira sobre la productividad, el techo de cristal y la alienación laboral utiliza el humor para denunciar las limitaciones estructurales que enfrentan las mujeres. Mediante recursos como el oxímoron y el juego lingüístico, la autora hace un relato distópico: la creación de una muñeca sexual programada para triunfar en un entorno empresarial dominado por expectativas inalcanzables. Su obra demuestra cómo el humor puede deconstruir narrativas dominantes, al mismo tiempo que genera empatía y reflexión crítica en el lector.

La variedad de estrategias humorísticas identificadas en las obras no debe interpretarse como una fragmentación, sino como una riqueza que refleja la versatilidad del humor para adaptarse a diferentes contextos, temas y públicos. Además, estas autoras ofrecen una perspectiva única sobre el humor desde un enfoque de género, destacando cómo el humor femenino puede subvertir las narrativas patriarcales. A través de estrategias discursivas que incluyen la parodia de estereotipos, el uso de implicaturas y la inversión de expectativas, las autoras logran transformar el humor en una herramienta de resistencia cultural. Esta subversión no solo desafía las normas sociales, sino que también visibiliza la importancia de las voces femeninas en un medio como el cómic. El impacto sociocultural de estas obras es evidente por su capacidad para conectar con un público amplio y diverso, al tiempo que cuestionan las dinámicas de poder que subyacen a las relaciones de género, laborales y sociales. Cada obra, desde su estilo único, ofrece una visión crítica que contribuye a enriquecer el panorama del cómic contemporáneo en España y demuestra cómo este medio puede ser un espacio de innovación y resistencia. En un contexto donde las mujeres han sido históricamente marginadas en la industria del cómic, las obras analizadas representan un movimiento que no sólo reivindica su lugar, además redefine los límites del medio y sus posibilidades discursivas.

En conclusión, el análisis confirma que, aunque las estrategias humorísticas empleadas por las autoras sean diversas, todas ellas convergen en su objetivo de utilizar el humor como una herramienta para la crítica social y la transformación cultural. Esta capacidad cómica, al tiempo que genera reflexiones profundas, convierte el humor en un recurso invaluable para cuestionar las desigualdades inherentes al sistema y proponer nuevas formas de entender y habitar el mundo. Las obras seleccionadas no solo enriquecen el panorama del cómic, sino que también ofrecen un ejemplo paradigmático de cómo el arte es un medio poderoso para la transformación social.

5. Bibliografía

5.1. Bibliografía primaria

Alca, Bàrbara (2019). *Pizza Chica y las Lloronas*. Barcelona: Sapristi.

Banana, Flavita (2017). *Las cosas del querer*. Barcelona: Lumen.

Martín Santos, Alicia (2023). *Hecha a sí misma*. Badajoz: Aristas Martínez Ediciones.

Vázquez, Roberta (2019). *¡Socorro!*. Barcelona: Apa Apa Comics.

5.2. Bibliografía secundaria

Attardo, Salvatore (1994). *Linguistic theories of humor*. Berlín & New York: Mouton de Gruyter.

Attardo, Salvatore (2020). *The linguistics of humor. An introduction*. Reino Unido: Oxford University Press.

Barbieri, Daniele (1993). *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Barreca, Regina (ed.) (1988). *Last Laughs: Perspectives on Women and Comedy*. Londres: Routledge.

Beauvoir, Simone de (1981). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XX.

Booth, Wayne C (1975). *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.

Cambridge, University Press (s.f.). *Think outside the box*. Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus; Cambridge University Press.
<https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/think-outside-the-box>

Capuz, Juan Gómez (2002). *Mecanismos del lenguaje humorístico (con especial atención al nivel pragmático)*, Oralia: Análisis del Discurso Oral, 5, pp.75-101.

Cohn, Neil (2012). *Comics, linguistics, and visual language: The past and future of a field*. En *Linguistics and the Study of Comics*. Londres: Palgrave Macmillan.

Dopico, Pablo (2013). «Cómics y dibujos de la Movida Madrileña». En *Tebeosfera*, segunda época, 10 (27-04-2013). Asociación Cultural Tebeosfera, Sevilla.
https://www.tebeosfera.com/documentos/comics_y_dibujos_de_la_movida_madrilena.html

Du Cange, Carolus du Fresne (1887). *Glossarium mediae et infimae latinitatis* (Vol. 8). L. Fabre. <http://ducange.enc.sorbonne.fr/LUPAE>

Escobar, Trinidad (2017). *CBLDF Presents: She Changed Comics: The Untold Story of the Women Who Changed Free Expression in Comics. Higher Education Teaching Guide*.
<https://cblldf.org/she-changed-comics/>

Fjäder, Laura (2016). «El mito de la Mujer Serpiente: la quintaesencia del mal. Melusina y Medusa Gorgona». *Tribuna Feminista*.
<https://tribunafeminista.org/2016/12/el-mito-de-la-mujer-serpiente-la-quintaesencia-del-mal-melusina-y-medusa-gorgona/>

Gonzalez, Daniel (2024). «La mitad de los autores de cómics en España ingresa menos de 20.000 euros al año». *El País*.
<https://elpais.com/cultura/2024-01-18/el-51-de-los-autores-de-comics-en-espana-ingresa-menos-de-20000-euros-al-ano.html>

McCloud, Scott & Martin, Mark (1993). *Understanding Comics: The Invisible Art*. Northampton, MA: Kitchen sink press.

Mulvey, Laura (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. En *Screen*, Vol.13, Issue 3 (pp. 6-18).

Real Academia Española (1925). *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea]. <https://dle.rae.es/sombra>

Spears, Richard A. (2006). *Kick in the ass. McGraw-Hill's Dictionary of American Slang and Colloquial Expressions*. <https://idioms.thefreedictionary.com/a+kick+in+the+ass>

6. Anexos

Con el objetivo de obtener los permisos necesarios para la reproducción parcial de las obras seleccionadas en el corpus, se estableció contacto con las editoriales correspondientes. Sin embargo, no se obtuvo respuesta a dichas solicitudes. Cabe señalar que las reproducciones incluidas son mínimas y se limitan estrictamente a fragmentos indispensables para el análisis crítico de las obras. En ningún caso se trata de reproducciones extensivas ni con fines ajenos al estudio académico, sino de un uso justificado por la necesidad de contextualizar y examinar los textos en el marco de esta investigación.

6.1. Anexo 1. *¡Socorro!* de Roberta Vázquez (Viñetas 3 y 4; Página 14 de 94)

Jefe de Pement: -¿No decías en tu currículum que eres muy extrovertido?

Pement: -También te dije que sabía utilizar Excel, es hora de que me vayas conociendo un poco...



6.2. Anexo 2. *¡Socorro!* de Roberta Vázquez (Viñetas 5 y 6; Página 15 de 94 / Viñetas 1, 2 y 3; Página 16 de 94)

Jefe de Pement: -A partir de ahora serás la sombra de toda persona que entre... ¿Entendido?

Pement: -Eso creo...

Pement: (musicalmente) -Holaaa

(musicalmente) -Amigooo. Tenemos las creepers de

Rihanna

Cliente: -Yo, yo... no quiero... Estaba mirando....

Pement: -Shh... Sólo escucha...



6.3. Anexo 3. ¡Socorro! de Roberta Vázquez (Viñetas 2 y 3; Página 18 de 94)

Jefe de Pement: -Pero vamos a ver, ¿Qué es lo que no ha entendido?

Pement: -Refrésqueme el coquito...

Jefe de Pement: -Si la tienda se cae a pedazos, tú sigues vendiendo!

¡Vendiendo, ha dicho! ¿Me has oído?

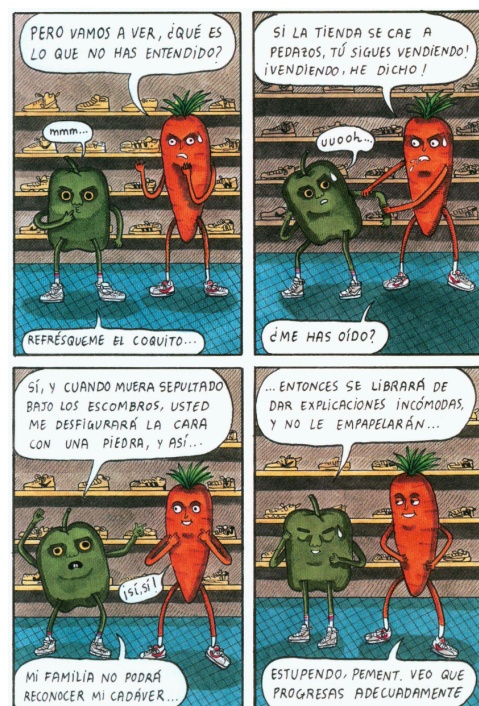
Pement: -Sí, y cuando muera sepultado bajo los escombros, usted me desfigurará la cara con una piedra, y así...

Jefe de Pement: -¡Sí, sí!

Pement: -Mi familia no podrá reconocer mi cadáver...

Pement: -...Entonces se librará de dar explicaciones incómodas, y no le empapelarán...

Jefe de Pement: -Estupendo, Pement. Veo que progresas adecuadamente.



6.4. Anexo 4. ¡Socorro! de Roberta Vázquez (Viñeta única; Página 22 de 94)

Pement: -Lo siento, no puedo ir a tu gran evento porque me importa una mierda.



6.5. Anexo 5. ¡Socorro! de Roberta Vázquez (Viñetas 3 y 4; Página 24 de 94)



6.6. Anexo 6. ¡Socorro! de Roberta Vázquez (Viñetas 3 y 4; Página 25 de 94)

Pement: -Aaay...! Echaré de menos todo esto...

Jefe de Pement: -Pues quédate, Pement!

Pement: -¡Madre de dios, no! ¡Lo decía por cortesía! Ha, ha, ha! Si me quedo un minuto más, me pego un tiro...



6.7. Anexo 7. ¡Socorro! de Roberta Vázquez (Página completa; Página 28 de 94)

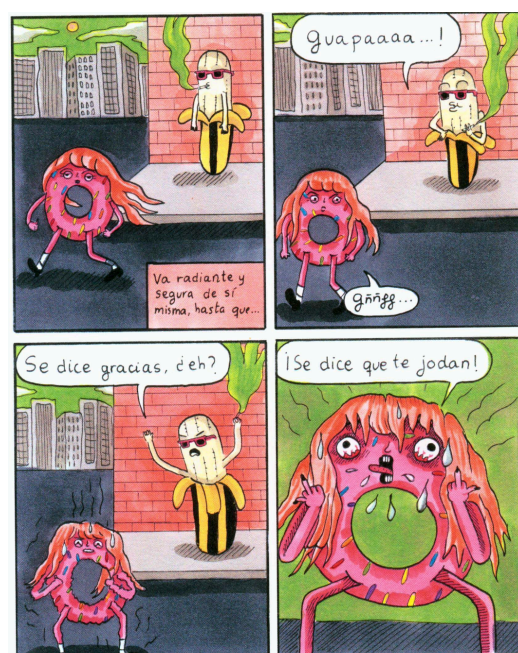
Narrador: Va radiante y segura de sí misma, hasta que...

Plátano: -Guapaaaa...!

Dunkilda: -Gññff...

Plátano: -Se dice gracias, ¿eh?

Dunkilda: -¡Se dice que te jodan!



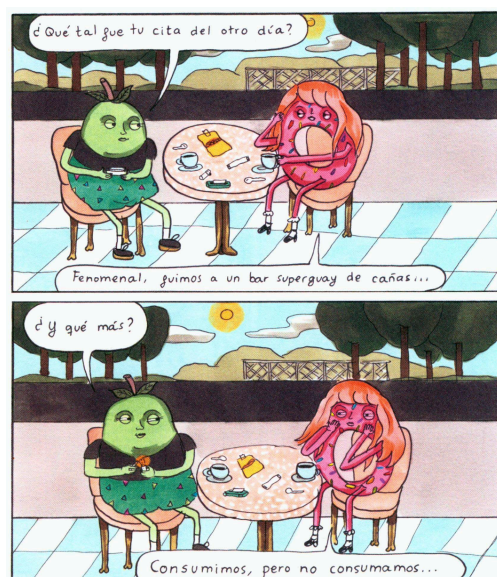
6.8. Anexo 8. ¡Socorro! de Roberta Vázquez (Página completa; Página 29 de 94)

La Pera: -¿Qué tal fue tu cita del otro día?

Dunkilda: -Fenomenal, fuimos a un bar superguay de cañas...

La Pera: -¿Y qué más?

Dunkilda: -Consumimos, pero no consumamos...



6.9. Anexo 9. ¡Socorro! de Roberta Vázquez (Viñeta 5; Página 37 de 94)

Dunkilda: -... el virus del rosquilloma?



6.10. Anexo 10. ¡Socorro! de Roberta Vázquez (Viñetas 2 y 3; Página 45 de 94)

-Viñeta 2:

Pement: -¡El buga es mío! ¡Conduzco yo!

Gelatto: -Si no ves, ¡paleta!

Pement: -¡Que sí, que veo!

-Viñeta 3:

Pement: Es verdad, no veo nada.



6.11. Anexo 11. ¡Socorro! de Roberta Vázquez (Viñetas 3 y 4; Página 51 de 94)

Contexto: La situación subyacente es una entrevista muy importante para Pretzelino.

-Viñeta 1:

Pretzelino: -...Así que aquí estoy, limpiando la pocilga, para que sigan creyendo que es verdad...

-Viñeta 2:

Narrador: Después...

Pretzelino: -Y aquí es donde lavo los platos y mis sobacos!



6.12. Anexo 12. ¡Socorro! de Roberta Vázquez (Viñeta 1; Página 66 de 94)

Pement: -Prefiero arrancarme la piel a tiras que reconocer que tenemos una relación...

La Pera: -¿De verdad?



6.13. Anexo 13. ¡Socorro! de Roberta Vázquez (Parte superior; Página 68 de 94)

Cita de La Pera: -¿Eres consciente de que mi coeficiente intelectual es superior a la media, y además estoy bastante bueno?

La Pera: -Sí, sí... Lo veo en esas virutillas que tienes en la cabeza...



6.14. Anexo 14. ¡Socorro! de Roberta Vázquez (Página completa; Página 75 de 94)

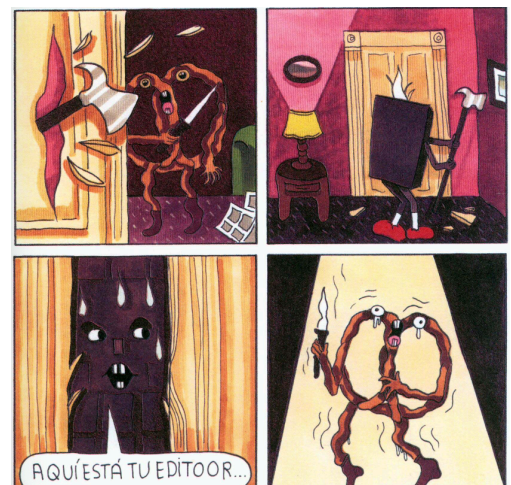
Cita de Hueveret: -Bueenoo... ¿y a ti cómo te gustan los huevos?

Hueveret: -Aquí *Señalándose el mentón.

-¡...Que reboten!



6.15. Anexo 15. ¡Socorro! de Roberta Vázquez (Viñetas 3, 4, 5 y 6; Página 87 de 94)



6.16. Anexo 16. *Las cosas del querer* de Flavita Banana (Página 34 de 112)

Hombre: -Voy al súper, ¿Quieres algo?

Mujer: -Dominar el mundo



6.17. Anexo 17. *Las cosas del querer* de Flavita Banana (Página 60 de 112; Página 61 de 112)

Papá Noel: -¿Qué quieres para Navidad? Tengo muñecas, casitas, princesas...

Niña: -Quiero otro Papá Noel



6.18. Anexo 18. *Las cosas del querer* de Flavita Banana (Página 78 de 112)

Trabajador: -¿Señora o señorita?

Chica: -¿Y a usted los hombres no les afecta el estado civil para comprar pasajes?



6.19. Anexo 19. *Las cosas del querer* de Flavita Banana (Página 96 de 112; Página 97 de 112)

Pizzero: -¿Qué quieres ponerle a la pizza?

Chica: -Desengrasante



6.20. Anexo 20. *Las cosas del querer* de Flavita Banana (Página 98 de 112; Página 99 de 112)

Hombre: -Vaya, has venido con falda

Mujer: -En realidad, es un dispositivo para no oír a idiotas

Hombre: -Pues a ver si la usas más, te hace guapa y femenina

Mujer: -Pero parece que no funciona



6.21. Anexo 21. *Las cosas del querer* de Flavita Banana (Página 107 de 112)

Mujer mayor: -Diga, jovencita, ¿Quiere tener bebés?

Mujer joven: -No sé, ¿Usted quiere?



6.22. Anexo 22. *Hecha a sí misma* de Alicia Martín Santos (Viñeta 3; Página 12 de 205)

Narrador: El día que Cuca Báumez ascendió a la séptima planta se encontró con que no había aseos femeninos

Cuca Báumez: -¡He llegado a lo más alto! Ahora tengo pis.

Narrador: Esta preocupación es totalmente retórica: a pesar de beber cada día dos litros de agua como recomiendan las revistas femeninas, Cuca nunca tiene pis.



6.23. Anexo 23. *Hecha a sí misma* de Alicia Martín Santos (Página completa; Página 13 de 205)

Don Alberto: -La igualdad es muy importante para la firma. No queremos que las mujeres tengáis que cogeros un ascensor cada vez que no podáis aguantar la presión y tengáis que ir a llorar al baño.

Cuca Báumez: -¡Gracias, don Alberto!

Narrador: La séptima planta de Gold & Moore Consulting es un lugar de importancia capital: el sitio donde se sientan los socios de la firma, esas personas que trabajan poco, cobran mucho, y van a la cárcel llegado el momento.



6.24. Anexo 24. *Hecha a sí misma* de Alicia Martín Santos (Página completa; Página 14 de 205)

Narrador: Tras diez años de diligente labor, dos dioptrías y una lesión leve pero permanente de espalda, Cuca presiente que su ascenso es inminente.

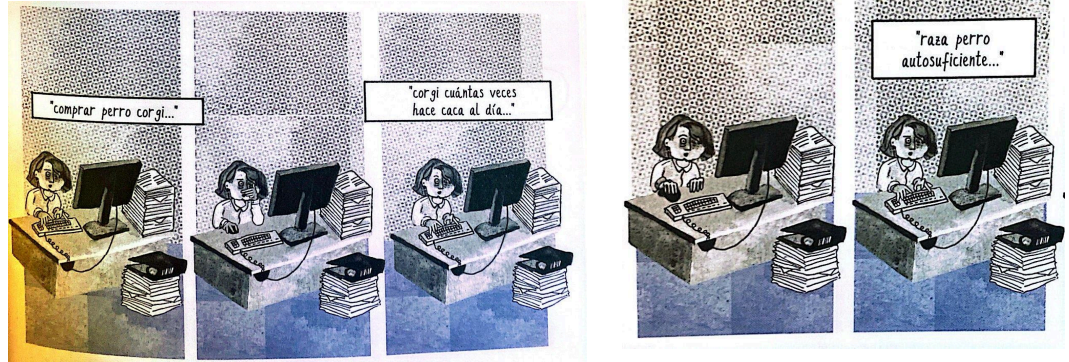
Viñeta 4:

Cuca Báumez: -Sí, la ensalada de pollo, pero sin el pollo. También quitadle los cubitos de pan. Y el aceite. Sí, la lechuga la dejamos, gracias.



6.25. Anexo 25. *Hecha a sí misma* de Alicia Martín Santos (Viñetas 2, 3 y 4; Página 21 de 205 / Viñetas 1 y 2; Página 22 de 205)

- comprar perro corgi
- corgi cuántas veces hace caca al día...
- raza perro autosuficiente



6.26. Anexo 26. *Hecha a sí misma* de Alicia Martín Santos (Viñetas 3 y 4; Página 24 de 205)

Cuca Báumez: -Por suerte, están desarrollando un nuevo Producto Para El Futuro, totalmente saludable, sostenible y circular: un agua mineral 100% vegana.

Arturo: -¿Vegana?

Cuca Báumez: -Sí, no lleva carne. Se llama EcoWaterful.

Arturo: -¿Y para qué sirve?

Cuca Báumez: -Pues tiene muchas propiedades. Por ejemplo, hidrata. También dicen que cura la resaca. Y no lleva gluten. El problema es que nadie la compra...



6.27. Anexo 27. *Hecha a sí misma* de Alicia Martín Santos (Página completa; Página 78 de 205)

Viñeta 1:

Televisión: Las mujeres japonesas tienen el corazón duro. Son muy egoístas. Sean cuales sean mis problemas, Yumi, siempre está conmigo. La quiero con locura y deseo que me entierren junto a ella.

Cuca Báumez: -Qué fuerte

Madre de Cuca: -¡Lo que hay que oír!

Viñeta 2:

Televisión: Puedo comprar la muñeca con la apariencia que deseo y programarle el contenido a mi gusto. ¡Es mucho mejor que una mujer real!

Buenos días, mi amor, ¿qué quieres que hagamos hoy?



Viñeta 3:

Televisión: Además, gracias a la inteligencia artificial, ya se les puede enseñar a hablar y transmitir emociones.

Viñeta 4:

Madre de Cuca: -Esto a tu padre le habría encantado.

6.28. Anexo 28. *Hecha a sí misma* de Alicia Martín Santos (Viñeta 4; Página 98 de 205)

Cuca Báumez: -¡Oh! ¿Y esas tetas? No son mías.

Ramona: -En efecto, son de archivo. Había que cumplir unos mínimos.

Cuca Báumez: -Ah, claro.



6.29. Anexo 29. *Hecha a sí misma* de Alicia Martín Santos (Viñeta 1; Página 110 de 205 / Viñeta 2; Página 112 de 205)

Viñeta 1:

Ramona: -[...] ¡Ya estoy lista para darle una patada en el culo a este día!

Narrador: *El libro de Stella no está muy bien traducido.

Viñeta 2:

Ramona: -Exacto. Hay que pensar fuera de la caja. Me voy a mi despacho. Chao.



6.30. Anexo 30. *Hecha a sí misma* de Alicia Martín Santos (Viñeta 6; Página 146 de 205)

Atención al cliente: -¡Ha puesto a una de nuestras muchachas a trabajar! ¡Qué depravación!

Cuca Báumez: -No, bueno, pero yo...

Atención al cliente: -Nosotros no podemos responsabilizarnos de usos desviados de nuestros productos. ¿Puedo ayudarte en algo más?



6.31. Anexo 31. *Hecha a sí misma* de Alicia Martín Santos (Viñeta 2, 3 y 4; Página 168 de 205)

Arturo: -Yo creo que hay cosas que, simplemente, no sabemos.

No les interesa a los de arriba.

Cuca Báumez: -¿Los de arriba? Pero ¿no somos nosotros los de arriba?

Arturo: -¿Nosotros? Nosotros somos unos pringados

-Hay otra planta más, ¿sabes?



6.32. Anexo 32. *Pizza Chica y Las Lloronas* de Bàrbara Alca (Viñeta 1, 2 y 3; Página 18 de 127)

Princess Bridget: -Es que tengo ojos de puta

-Quizás te recuerden a los de tu madre



6.33. Anexo 33. *Pizza Chica y Las Lloronas* de Bàrbara Alca (Página completa; Página 55 de 127)

Viñeta 1:

Perra 2000: -la lupa capitoliina...

Viñeta 2:

*Pizza Chica golpea a Papanazzi

-¡Lupa... como la lupa que te tiraste en Ibiza!



6.34. Anexo 34. *Pizza Chica y Las Lloronas* de Bàrbara Alca (Viñeta 3; Página 66 de 127)

Pizza Chica: -Solo quiero demostrarle que somos personas adultas y que puedo llevar un rechazo como toda una señora

-Así que yo gano



6.35. Anexo 35. *Pizza Chica y Las Lloronas* de Bàrbara Alca (Viñeta única; Página 75 de 127)

Cientes de una especie rara: -¿Tienes zapatillas para niños?

Perra 2000: -¡Sí, claro! ¿Qué talla necesita?

Clienta: -44



6.36. Anexo 36. *Pizza Chica y Las Lloronas* de Bàrbara Alca (Parte superior; Página 113 de 127)

Pizza Chica: -¿Todo listo para la fiesta de Halloween de esta noche?

Princess Bridget: -Seeh, he comprado todo lo que tenía un nombre agresivo

*Un bote de ajo en polvo, clavo molido y navajas.

