



DISCURSO

& SOCIEDAD

Copyright © 2015  
ISSN 1887-4606  
Vol. 9(1-2), 71-94  
[www.dissoc.org](http://www.dissoc.org)

---

*Artículo*

---

**“Mujeres alteradas”. La autoironía de  
grupo como liberación de tabúes  
femeninos<sup>1</sup>**

*Elena Méndez-G<sup>a</sup> de Paredes*  
Departamento de Lengua Española,  
Lingüística y Teoría de la Literatura  
Universidad de Sevilla

## Resumen

Algunos tipos de humor femenino preconstruído crean estereotipos que responden dialécticamente a representaciones sociales tradicionales propias de una cultura patriarcal dominante para ponerlos en evidencia. Se distancian lúdicamente de ellos e ironizan sobre lo que oprime y angustia a las mujeres. El humor actúa aquí como catalizador de reacciones que buscan la autoafirmación femenina y la solidaridad grupal, a base de reírse juntas de un estereotipo que, en virtud de un principio de representatividad, crea identificaciones colectivas. Este humor femenino es positivo y regenerador, porque la risa basada en la autocrítica no solo alivia colectivamente a las mujeres de lo que las oprime, destruyendo tabúes, sino que ayuda a replantear situaciones y contribuye a modificar actitudes socialmente compartidas y, por tanto, a la lucha de género, en tanto que debilita y desestabiliza el eterno humor machista. Además es gratificante y lúdico, porque produce placer el ver reducidos a la nada problemas angustiosos que eran o parecían un mundo paralizante. En el trabajo se abordarán, desde la perspectiva del análisis crítico del discurso y de la teoría polifónica de la enunciación, el humor femenino de Maitena, a partir de "Mujeres alteradas", título de una serie de viñetas gráficas que esta humorista creó para una revista femenina de Argentina, publicadas luego en la revista *El País Semanal* y, finalmente, recogidas en un libro "Todas las mujeres alteradas", publicado por Lumen en 2006 [2012].

**Palabras clave:** humor femenino, estereotipo, discurso referido, polifonía

## Abstract

Some type of female humor preconstructed creates stereotypes which often are a response to social representations imposed by dominant discourse, in order to distance themselves from them and satirize the oppression and distress of women. Humor in this case acts as a catalyst for the reactions, which seek female self assurance and group solidarity, by laughing together at the stereotype which creates collective identity. This female humor is positive and regenerating due to the fact that laughter based on self criticism not only alleviates collectively from what oppresses women, destroying taboos, but also helps redirect situations contributing to modifications of shared social attitudes and therefore gender struggle which means weakening and destabilizing the eternal male chauvinist humor. Besides, it is gratifying and entertaining, because it gives pleasure to see issues which formerly meant a great problem reduced to nothing. In this work, from the perspective of critical discourse analysis and from the polyphonic theory of enunciation, female humor of Maitena will be approached through "Todas las mujeres alteradas", title of the comic strips which the humorist created for the female magazine from Argentina, published later in the magazine "El País Semanal", and finally collected in a book published by Lumen in 2006 [2012].

**Key words:** female humor, stereotype, referred discourse, polyphonic

## Introducción

Las coordinadoras del Seminario *Discurso, humor y género*, celebrado en el marco del pasado congreso de EDiSo (Sevilla, mayo de 2014), Leonor Ruiz Gurillo y Olga Cruz Moya, proponían abordar un acercamiento al discurso humorístico a partir de la variable de género, en tanto que la identidad sexual de los participantes en las interacciones sociales podría incidir en el hecho de que hombres y mujeres produzcan humor o reciban los efectos del humor de distinta manera. Así, por ejemplo, con respecto a la recepción del humor forma parte del estereotipo femenino la idea de que las mujeres no tienen sentido del humor, no saben apreciar las ironías o no entienden los chistes (Lakoff, 1995). La publicación de 2005 de la revista *Dossiers Feministes* ironiza en el título de su n° 8: *Mujeres y humor: ¿lo pillas?*, aludiendo al tópico de que las mujeres se ríen tres veces al oír un chiste: cuando lo oyen, cuando se lo explican y cuando por fin lo entienden. Tampoco salen mejor paradas las mujeres con respecto a la producción del humor y ello no es porque sus capacidades cognitivas y productivas sean con respecto al discurso humorístico deficientes o diferentes a las de los hombres y no sean capaces de ironizar, hacer bromas o contar chistes, sino porque históricamente los discursos patriarcales dominantes han considerado impropio de la condición femenina la transgresión y ruptura de normas sociales instituidas. Y, como se sabe, la esencia del humor es subvertir normas sociales impuestas (aunque en muchas ocasiones se utiliza para mantener las situaciones y los estereotipos dominantes), por lo que, consecuentemente, se las ha reprimido para hacerlo, considerándolas a este respecto menores de edad y, en síntesis, inferiores al varón. Los hombres no tenían cortapisas al respecto y sí podían hacer humor.

Los manuales de urbanidad para la buena educación de las mujeres de las élites sociales y de la clase media diseñaron una mujer a la medida de esa sociedad patriarcal jerarquizada que, con los cambios de paradigma poco a poco va haciendo crisis en la sociedad actual. No obstante, se observan tensiones entre normas sociales que contienden y pugnan por hacerse no solo visibles sino sustitutivas de las que se perciben ya como obsoletas e injustas (esas normas que conviven en colisión son las que se describen lúdicamente en el cómic de Maitena utilizado como corpus para este estudio). En los modelos tradicionales de la sociedad patriarcal, los roles sociales propios de ciertos rasgos identitarios (mujer, madre, esposa, hija) y las cualidades o valores que se le asignaban estaban bien diferenciados según el sexo: fuerza, valentía, inteligencia, autoridad, decisión, resolución de conflictos y emprendimiento en el varón; entrega, abnegación, docilidad, ternura, sumisión, acatamiento y conservación del orden instituido, en la mujer. Una interesada y aparente complementariedad

que impedía a las mujeres competir en ningún ámbito de desarrollo profesional con los hombres y las recluía en un mundo privado ("ángeles del hogar"): recatadas, contenidas, sumisas y "femeninas". Saltarse estas normas o ponerlas en entredicho se sancionaba socialmente (Arada Acebes 2006, Anderson y Zinsser 2007, Peinado Rodríguez 2012). Las reglas de urbanidad también advertían contra cualquier manifestación física de carácter extravertido, provocada por el humor y la alegría, de modo que la espontaneidad infantil con respecto a los modales iba aprisionando la conducta femenina conforme las mujeres se socializaban y educaban, bajo la atenta mirada de ese entorno que condenaba cualquier ruptura del orden impuesto (Campan 1826 y 1845, *apud* Arada Acebes 2006). La risa social, sus manifestaciones ruidosas, el humor carnavalesco, las carcajadas de alegría y buen humor siempre se han considerado subversivas y transgresoras de normas, condenadas desde los estamentos poderosos, los regímenes totalitarios, la religión y la Iglesia, por ejemplo (Bajtín 1990), por lo que solo funcionaba con más libertad entre mujeres de las clases más populares: plebeyas o marginadas, incapaces de dominar sus pasiones, de contener sus emociones y que, sin temor a las barreras sociales, se mezclaban con los hombres, participando de su mundo, aunque este comportamiento estuviera, por supuesto, estigmatizado. Así, pues, culturalmente en las sociedades occidentales, cualquier exteriorización de los sentimientos femeninos con respecto a las señales de humor ha sido por sí misma un índice de adscripción social y, por ende, un marcador de clase.

Por el contrario, los hombres educados tenían más libertad para reírse y hacer bromas, contar anécdotas graciosas y subidas de tono, inventarse chascarrillos, si bien ello debía hacerse con una cierta moderación y, a ser posible, fuera de la presencia femenina, por lo que entre ellos hacer humor y restringírsele o vetárselo a las mujeres era una manera de marcar territorios de poder, con lo que el discurso humorístico actuaba entonces como una forma de prestigio encubierto y marca de grupo, en este caso, como marca de masculinidad y, por tanto, de género. Hoy, cuando no actúan ya de la misma manera estos parámetros de comportamiento social, puesto que, como se ha dicho, se está operando un cambio de paradigma, la exclusión de la mujer en el ámbito del humor toma otra deriva: la de la imagen estereotípica de que las mujeres no reconocen el humor y no saben interpretarlo ni producirlo, haciendo del género femenino un objeto y blanco de burla por este hecho. En resumen, como las mujeres de los estratos más bajos de la sociedad no tenían o tenían menos restricciones con respecto al humor, el humor hecho por mujeres o en presencia de mujeres ha sido hasta hace poco tiempo considerado algo negativo, ordinario, chabacano e impropio de las clases sociales educadas: algo fuera de norma que no tenía cabida dentro de ese mundo de representaciones mentales propio de los

sectores sociales más influyentes. Solo el humor inteligente de carácter lingüístico (juegos de palabras, asociaciones ingeniosas) excepcionalmente podía quedar al margen de esas convenciones: reservado al ámbito femenino, formaba parte de ese mundo interior al que apenas se asomaban los hombres y creaba lazos de complicidad y de solidaridad grupal entre las mujeres. Por eso el binomio humor-mujer y la historia de las mujeres humoristas van ligados a las circunstancias culturales y sociales del género, y han de entenderse como una forma de franquear barreras y conquistar un espacio que, discursivamente, les ha estado negado (Merino 2001).

### Mujeres humoristas

*Las mujeres humoristas no existen. Pero que las hay. Las hay.* Estos enunciados forman parte de la cubierta de un libro de Paulina Juszko, *El humor de las argentinas*, publicado en 2000 en Buenos Aires (ver en Anexo la imagen 1). Su enunciador es un varón de edad media, representado mediante un dibujo de viñeta gráfica. Se hace eco de ese estereotipo, conformado durante generaciones, para rebatirlo y contraargumentar con datos: '¡haberlas haylas!'. Y la muestra es el mismo libro. Sin embargo, los datos también constatan que las profesiones ligadas al discurso humorístico están dominadas por hombres: payasos, cómicos, monologuistas, columnistas, humoristas gráficos, creadores de cómics, guionistas de comedias de situación, etc. Las mujeres no han terminado todavía de hacerse un hueco en este mundo de hombres y, cuando lo consiguen, suelen debérselo a ellos: hombres que, en principio, están libres de prejuicios, confían en mujeres y hacen posible que sus aportaciones creativas en el discurso humorístico pasen de la esfera privada a la pública, a través de su presencia mediática.

Sin embargo, quizá porque todavía son *rarae aves* en la profesión<sup>2</sup>, suelen estar encasilladas y son consideradas *humoristas femeninas* y no simplemente humoristas a secas, como sus propios colegas de profesión (Juszko 2000). Están marcadas por el género sin que se haya precisado exactamente en qué consiste la extensión significativa de dicha etiqueta. La causa de ese encasillamiento, del que muchas de las humoristas se quejan, parece estar en que los temas habitualmente tratados por ellas y que se constituyen en blancos del humor se circunscriben al mundo femenino y sus circunstancias, con lo que el tópico asignado al humor de las mujeres sigue persistiendo aunque de otra manera. En el último cuarto del siglo XX aparece en el mercado un cómic alternativo hecho por mujeres, cuyos contenidos –autobiográficos o no–, al ser tratados en clave humorística, son capaces de activar referencias femeninas consabidas con las cuales las mujeres se reconocen e identifican, porque han sido generadas desde dentro

del propio grupo y, por tanto, no androcéntricas (Merino 2001, y para una relación de las más relevantes mujeres humoristas contemporáneas, cf. Díez Balda 2011). Estas referencias crean lazos de solidaridad grupal y funcionan como señas de identidad colectiva, es decir, como asunción intersubjetiva de esa perspectiva desde la que se tratan humorísticamente esos temas. A ello es, quizá, a lo que alude esa etiqueta de *humoristas femeninas*<sup>3</sup>, pues, al menos, entre las viñetistas y humoristas gráficas, los temas dominantes son aquellos en los que con más facilidad se reconocen las mujeres.

Ello, en un principio, pudo venir condicionado por el *locus* donde inicialmente se insertaba este humor, y por los espacios mediáticos que tradicionalmente habían sido asignados a las mujeres para crear sus discursos humorísticos: revistas femeninas, de moda y hechos diversos y, en los diarios y prensa generalista, insertado dentro de secciones dedicadas a la mujer (ese es el caso de *Mujeres alteradas*). De este modo, el destinatario tipo al que tradicionalmente iba dirigido este humor bien pudo marcar la deriva temática, así como que el objeto o blanco del humor que se ha tomado sean mujeres occidentales de clase media, media-alta, que compaginan su labor profesional con las tareas familiares, asignadas tradicionalmente a la mujer dentro del ámbito privado, con edades comprendidas en un segmento variable desde la adolescencia y la juventud a la madurez (si bien el comprendido entre los 30 a 55 años parece predominante). El estereotipo señalado se convierte así en una constante de ese humor femenino, en virtud de ese contrato de comunicación mediático que desde esos primeros momentos implícitamente habían suscrito las humoristas con su público. He aquí una diferencia en el empleo discursivo de ese humor de carácter temático con respecto a los varones humoristas, diferencia marcada por la variable de género, que ha terminado por independizarse del *locus* en que fue creado para insertarse en otros contextos posibles, pero conservando en todo momento su idiosincrasia.

No parece haber nada paralelo en el humor hecho por hombres, en el que la temática ponga el foco en un mundo interior masculino: problemas, vicisitudes laborales, anhelos sexuales o de otro tipo, familia, masculinidad, preocupación por el cuerpo y la belleza, etc. Podría pensarse que el humor machista, que toma como objetivo de sus dardos envenenados al género femenino para vejarlo y ridiculizarlo (y que aglutina todavía a tantos individuos para consolidar un estatus de poder que sienten amenazado), constituye la alternativa de género en el sexo contrario. Sin embargo, podría desestimarse, pues la condena social de incorrección y rechazo parece haber arrinconado ese humor a discursos privados y trasciende cada vez menos a la esfera pública y mediática por ser "políticamente incorrectos". Este humor tiene un paralelo en cierto tipo de discurso feminista de carácter minoritario, reivindicativo, irreverente, mordaz, sarcástico y duro, que toma

al varón como objeto de ridiculización, pero está muy estigmatizado socialmente y es rechazado incluso por muchas de las propias mujeres humoristas (Juszko 2000). Sí ha habido, en cambio, algún humorista varón, cuya temática ha estado centrada en el mundo femenino. Es el caso de Edmond Kiraz, quien desde finales de los años 50 y en los 60 y 70 configuró en sus viñetas un tipo de mujer, las llamadas "chicas de Kiraz". Jóvenes parisienses muy chic, de clase media o media-alta, guapas, independientes, liberadas, divertidas y calculadoras, que disponían de los hombres a capricho y rompían esquemas tradicionales de comportamiento femenino. Pero la voz enunciativa del humorista era ajena al mundo representado, y esas divertidas jóvenes eran vistas como objeto de deseo por parte de hombres, desconcertados por un cambio social que se estaba operando y en el que ellos quedaban descolocados. Esta representación de los temas y blancos del humor se aleja de la del tipo de cómic creado por humoristas femeninas como Maitena, precisamente por venir hecho desde fuera del grupo representado.

### **El corpus de análisis**

*Mujeres alteradas* es el título de una serie de viñetas gráficas creadas por Maitena Burundarena (Maitena, como firma su obra), que empezaron a publicarse a comienzos de los 90 en la revista femenina *Para Ti*, repartida semanalmente junto al diario *Clarín*. Más tarde las viñetas fueron incluidas en periódicos y revistas de otros países<sup>4</sup>, hasta ser recogidas, tal cual fueron publicadas, en formato libro. La edición de 2006 [2012] de Lumen recoge las cinco series de viñetas, bajo el título *Todas las mujeres alteradas*, 411 páginas de humor gráfico. La estructura de cada página humorística es constante y constituye una de las señas de identidad de este período humorístico de Maitena: la norma son seis viñetas por página (a veces, excepcionalmente, también hay 4 o 12 o 18, siempre son pares) donde se ponen en juego los diferentes avatares o roles identitarios que puede o suele asumir el género femenino en función de circunstancias vitales determinantes que condicionan su comportamiento: p. e., estar a dieta y convivir con una pareja insaciable, actuar para (o pensando) en las otras mujeres, ayudar a los hijos con las tareas, la obsesión de las dietas (véanse las imágenes 2, 3, 4 y 5 en el anexo). Por lo general, las viñetas, no guardan entre sí una relación secuencial de sucesividad narrativa<sup>5</sup>, como sucede en las tiras cómicas (aunque hay excepciones). Funcionan más bien como instantáneas de comportamientos sociales que sirven de testimonio ejemplarizante para ilustrar un tema que da título y sentido a la página, al que el tratamiento irónico y lúdico lo convierte en blanco u objetivo del humor. El tema actúa como etiqueta identificadora y da cohesión global a

cada una de las viñetas en que se estructura la página<sup>6</sup>. A su vez, los subtemas de cada una de las viñetas, sintetizados en macroproposiciones parciales, contribuyen al sentido global del texto humorístico, pues los sentidos comunicados se suman unos a otros para reforzar el tema global. Las escenas de interacción representadas reflejan comportamientos estereotípicos y funcionan como clichés categorizadores que sirven para activar experiencias y conocimientos consabidos que pertenecen a la memoria de las mujeres. El carácter, generalmente asertivo y de pretendida validez general, de la frase de síntesis de cada viñeta proporciona un enorme potencial pedagógico como transmisor de representaciones sociales. Como uno de los atributos del humor es desafiar los discursos ideológicos dominantes o, simplemente, modos de conducta humanos, desvelando sus contradicciones y absurdos para burlarse de ellos, la distancia lúdica desde la posición enunciativa de género actúa en el cómic de Maitena bien como un *contradiscurso* feminista que denuncia determinadas representaciones sociales del mundo femenino instituidas como "normales", citándolas para ironizar sobre ellas (imágenes 3 y 5); bien como un *superdiscurso* (Méndez-G<sup>a</sup> de Paredes 2013, 2014) que proyecta, a través de múltiples instantes detenidos en el tiempo, una representación del mundo femenino intersubjetivamente compartida por su carácter testimonial, y hace posible una identificación colectiva (imágenes 2 y 4), a la vez que contiene diferentes discursos para cuestionarlos (la fragmentación de la página en viñetas yuxtapuestas facilita la técnica narrativa de enumeración para insertar tales discursos reproducidos o citados). El humor requiere complicidad (Bustos / Cervera 2006 y Charaudeau 2006) y presupone una comunidad de referencias compartidas que predispone a que los destinatarios se apropien de ese marco de sentido sugerido, a la vez que les invita a distanciarse crítica y evaluativamente de ellas (Peñarín 2002). El éxito de estas viñetas no se debe a que a las mujeres les gusten las cosas que hablan de mujeres, es que se identifican con la posición enunciativa desde la que se habla de cualquier tema, porque la posición del anclaje enunciativo (De Gregorio) crea un *nosotras* incluyente que se reafirma frente a otros grupos, especialmente el masculino. En el interior de las viñetas se representan escenas cotidianas de interacción entre distintos personajes, los cuales llevan a cabo prácticas discursivas muy reconocibles y familiares (estereotípicas), en las que es determinante la identidad de género (cf. todas las imágenes del anexo). La perspectiva enunciativa es siempre de mujer y el sujeto enunciatario configurado por el discurso humorístico es también la mujer, cuyas huellas lingüísticas se rastrean tanto en el componente lingüístico como en el pictórico. No obstante, de esta comunicación humorística pueda participar cualquiera sin ser necesariamente mujer. Los roles sociodiscursivos desempeñados son muy diversos y esquemáticos:

madres, esposas, novias, abuelas, hijas, empleadas, compañeras de trabajo, amigas, cómplices, traidoras, niñas, adolescentes, jóvenes, maduras, ancianas, etc. Y es esta simplicidad esquemática de carácter generalizador que configura sus propios estereotipos, creados desde la posición de género, la que permite que el humor de Maitena sea exportable y trascienda fronteras culturales, porque en este caso la perspectiva de género crea solidaridades grupales más allá de diferencias lingüísticas y culturales.

### Metodología

El análisis de las viñetas de *Mujeres alteradas* se llevará a cabo desde los planteamientos del Análisis del Discurso, del Análisis Crítico del Discurso (ACD) y de la Teoría Polifónica de la Enunciación. Por un lado, hay que tener en cuenta que las viñetas de Maitena son discurso humorístico verbal y no verbal, en cuyo sentido e interpretación están mutuamente implicados lo discursivo, lo lingüístico y lo visual (que corresponde a las ilustraciones de los personajes caricaturizados y de los entornos en los que se llevan a cabo sus prácticas discursivas como tales personajes)<sup>7</sup>, que se conjugan y se complementan para crear los efectos humorísticos propuestos. Lo discursivo y lo lingüístico funcionan en dos planos enunciativos distintos: el de las interacciones de los personajes caricaturizados en las viñetas y el de la propia enunciación humorística (Méndez-G<sup>a</sup> de Paredes 2013, 2014). Las ilustraciones actúan de forma concomitante con lo lingüístico y, aunque funcionan solo en el nivel de la ficción de las caricaturas, personajes y escenografía, generan efectos de sentido en el nivel de la enunciación humorística global. Este nivel superior supone la confluencia del sujeto enunciador, del sujeto enunciatario y del tema sobre el que se proyecta un tratamiento no serio, esto es, burlesco, paródico o irónico (Bustos / Cervera 2006, Charaudeau 2006).

Aunque en general el tratamiento humorizado de los temas puede conseguirse por procedimientos lingüísticos<sup>8</sup> y discursivos, en el comic de Maitena no suelen ser frecuentes los juegos lingüísticos, paronomasias, calambur, etc. Su humor se produce, pues, discursivamente, bien mediante procedimientos enunciativos de carácter polifónico como la ironía o la parodia, bien mediante procedimientos descriptivos (verbales y no verbales) que construyen una imagen o representación humorística del mundo. Los diseños de personajes que ilustran las viñetas y las prácticas discursivas que se llevan a cabo en las interacciones caricaturizadas son esos procedimientos descriptivos con los que se construye el humor de Maitena. En síntesis consisten en poner en evidencia a base de parodiar escenas cotidianas de interacciones sociales modos de ser o de actuar que se corresponden con determinados clichés representativos de maneras de ser y

estar instalados en el mundo, propios de grupos sociales determinados: las mujeres, los hombres, las mujeres y los hombres juntos, etc., desempeñando en cada instantánea social roles marcados estereotípicamente por el género.

La Teoría Polifónica de la Enunciación (Ducrot 1986) subraya el carácter esencialmente polifónico del discurso: por más que este pueda parecer obra de un solo sujeto, el discurso es constitutivamente dialógico y polifónico (no solo contiene al alocutario sino también otros discursos que integra, subsume, modifica o replica). Los procedimientos discursivos de tipo enunciativo con que se construye el humor de estas viñetas son polifónicos (ironía y parodia), pues señalan la confrontación en un mismo discurso de varias perspectivas ideológicas que se yuxtaponen, se superponen o se contradicen, proporcionando orientaciones argumentativas contrapuestas, o simplemente divergentes, que han de resolverse en un sentido o en otro<sup>9</sup>. La enunciación de las planas humorísticas de Maitena se caracteriza por un desdoble enunciativo en la instancia locutiva, de manera que no siempre son homologables –por encontrarse disociadas– la responsabilidad enunciativa y la perspectiva ideológica expresada en las viñetas. Y, a la vez, son paródicas de las prácticas verbales y de las escenas cotidianas que viven las mujeres: las refleja, caricaturizándolas una de las referencias. Por su parte, los procedimientos descriptivos conciernen a la imagen del mundo que se construye mediante el humor<sup>10</sup>. Lo distintivo es que esa descripción de mundo o “está fuera de norma” o “reitera una norma como habitual” que debería ser sojuzgada y desvalorizada. Se juega con el contraste producido por la disociación entre lo representado descriptivamente en el texto y en el discurso visual, con respecto a la imagen prototípica o habitual que se suele tener de esa realidad. O a la inversa, lo lingüístico y lo visual constituyen representaciones de esquemas tradicionales o de pautas de comportamiento habitual que deberían no serlo y que por ello son objeto de caricatura, incitando a romper con el orden establecido.

Por su parte el Análisis Crítico del Discurso proporciona una interesante perspectiva para el análisis por varias razones. (1) El discurso construye, transmite y representa la visión social del mundo: proporciona saberes porque construye objetos de conocimientos y elabora marcos conceptuales o esquemas cognitivos para interpretar socialmente la experiencia (Van Dijk 2002, 2003, Jäger 2003). El concepto de género y de identidad femenina es, por tanto, una construcción discursiva<sup>11</sup> elaborada históricamente e impuesta desde fuera por individuos ajenos al grupo. (2) El discurso es ideológicamente heterogéneo. Esto implica que, dependiendo de la ideología (explicitada o subyacente) las representaciones sociales del mundo se constituirán de una manera u otra, obligando también a que los individuos, como sujetos sociales se posicionen de diferente manera (Van

Dijk 2001, Fairclough 1992, Fairclough y Wodak 2000). Esto supone entender que la heteroglosia social (Bajtin 1985) provoca tensiones conflictivas de oposición y cuestionamiento que exigen integrar al otro en mi universo de representaciones, identidades y creencias, por lo que adoptar una perspectiva crítica al analizar el discurso implica desvelar la ideología de los discursos y su presencia en la manera en que determinados grupos sociales, a partir de determinados procesos de dominación, han construido, transmitido y representado una determinada realidad, excluyendo y marginando a otros grupos sociales. Esto es esencia lo que el discurso humorístico hace cuando actúa como un contradiscurso que subvierte el orden establecido, señala sus debilidades e inconsistencias, dejando ver el engaño (Méndez-G<sup>a</sup> de Paredes 2013 y 2014). Es esta mirada crítica a la vez lo que aparece como una constante en *Mujeres alteradas*; pues como señala Fairclough (1989), la crítica es en esencia hacer visible la interacción de las cosas. Pero sin olvidar que esta visibilización hay que hacerla desde una determinada perspectiva enunciativa e ideológica, siempre subjetiva. Y la de Maitena es humorística y de género: la propia del endogrupo, femenina y feminista. (3) Los productos del discurso con frecuencia muestran las huellas de las ideologías y de los discursos que compiten por ahorrar o imponer determinados modos de cognición social, por lo que es imprescindible deslindar las voces intertextuales de los discursos reproducidos y los modos en que se recontextualizan en los textos (Wodak 2003). Este aspecto es sumamente interesante en el humor de *Mujeres alteradas*, pues cada viñeta puede ser interpretada en términos de reproducción de discursos ajenos que se recontextualizan en las escenas cotidianas donde interactúan los personajes caricaturizados, lo que nos permite abordar el análisis de este discurso humorístico desde la perspectiva polifónica de la enunciación. La ironía y la parodia son procedimientos intencionalmente polifónicos de construcción discursiva y son empleados en *Mujeres alteradas* para la recontextualización, reproducción o citación y transmisión en un nuevo contexto discursivo, el del humor, de representaciones sociales históricamente dadas. Pero también son empleados para atestiguar la heteroglosia social (muchas y muy diversas perspectivas femeninas en muchas y muy diversas situaciones y circunstancias vitales) y las tensiones conflictivas, contradicciones y paradojas que se producen en la escena social desde la perspectiva de género (autoironía de grupo).

## **“Mujeres alteradas”. La mujer y su entorno como blancos del humor**

El mismo título de las tiras cómicas de Maitena, *Mujeres alteradas*, nos sitúa en el universo temático al que se van a referir las cinco series de entregas que publicó Maitena para varios medios de comunicación. Enunciativamente, la voz narrativa se sitúa, ya se ha dicho, dentro del propio grupo al que toma como blanco del humor y sitúa también a las mujeres como enunciatarias en la interacción: los títulos de cada una de las tiras cómicas apelan lingüísticamente a la mujer como alocutaria: “De la menstruación nadie habla... ¡pero todas lo piensan”, “Los seis típicos miedos de la embarazada”, “seis típicos tópicos de ser madre de un bebé”, “Las mujeres y el eterno pero...”, “¡Esas cosas que te ponen muy nerviosa!”, etc. La voz autorial es también, o puede serlo, según las circunstancias, una de esas mujeres alteradas. Alteradas por la neurastenia vital, producto de la pluriactividad de las mujeres que las lleva a querer compaginar independencia económica y realización profesional con una estabilidad afectiva y una vida familiar ordenada, tradicional. La imagen de esta mujer (y aun quizá la suya propia) se proyecta a través de sus viñetas, gracias a las escenas de interacción que se dibujan y a las relaciones sociales que aparecen descritas en las prácticas verbales de los personajes: la mujer que deja sus braguitas recién lavadas en el grifo de la ducha para que se sequen (pese a que su pareja se las va a mojar cuando se duche), la que tiene problemas con la depilación, las dietas, la menstruación, las que refieren las relaciones madre-hija, las de pareja o con otras parejas amigas, las situaciones laborales y domésticas, la que explica lo que agrada o enerva de los hombres a las mujeres y viceversa. Es, pues, un humor testimonial que necesita puntos de referencia y estar conectado a diferentes discursos que subsume y a los que alude, intertextual y polifónicamente. Un humor que reproduce los discursos femeninos (pensados, comunicados, vividos o imaginados por las mujeres), para que se cumpla el postulado empático, propio de la complicidad que instaura el discurso humorístico: las destinatarias del humor de Maitena son capaces de sentir y pensar como la enunciataria humorística quiere que piensen. A la vez, las enunciatarias piensan que esta es capaz de sentir y pensar como lo están haciendo ellas. Se produce así un proceso de co-enunciación e identificación humorística, de complicidad, entre la enunciataria humorística y la enunciataria a quien se dirige, vehiculado por los temas con los que se construye el humor. Ello permite relativizar los temas femeninos tratados y modificar la posición de estos dentro del universo cultural en el que se manifiestan (algo que como se sabe es consustancial al propio discurso humorístico). Eso lleva a Maitena a presuponer un mundo común de sentidos compartidos para que sus

destinatarias se apropien de él, a la vez que la mirada irónica de la enunciación humorista invita a objetivar los hechos y adoptar una actitud crítica y evaluadora. Maitena en sus viñetas crea un *nosotras*, un territorio propio en el que los miembros del endogrupo se reconocen, porque los temas, personajes, situaciones e ideas u opiniones sobre determinados problemas, así como las diferentes reacciones individuales representadas en sus viñetas conectan interdiscursivamente con algo visto con anterioridad: un *déjà-vu* polifónico, pero que había escapado a nuestra consciencia (o que estaba oculto) (como p. e. en la viñetas de las imágenes 2 y 4). De este modo la generalización de darlo por consabido y repetido desde el punto de vista lúdico de sus viñetas ayuda a crear esa imagen de hecho mecánico, automático, susceptible (como señalaba Henri Bergson) de ser sancionado por quedar fuera de la esfera humana o como un fallo social, en tanto que al poner el foco sobre ello y mostrarlo en sus viñetas, saca a la luz lo que estaba oculto y asoman a nuestra consciencia las debilidades propias del endogrupo (cf. imágenes 3 y 5). En estos "espacios reservados" que son las tiras cómicas de Maitena, la mujer se constituye a sí misma en blanco del humor: construye una imagen femenina, propia de un determinado tipo de mujer (edad, clase social, raza, estado civil, profesión, etc.), cuyos problemas cotidianos, reacciones, preocupaciones, debilidades, miedos, "neuras", etc. son susceptibles de burla y caricatura. Este humor femenino crea, como se puede ver en las imágenes del anexo, escenas y estereotipos sociales para distanciarse de ellos e ironizar sobre lo que oprime y angustia a las mujeres. O, simplemente, las altera. Actúa como catalizador de reacciones que buscan la autoafirmación femenina y la solidaridad grupal, a base de reírse juntas de estereotipos que, en virtud de un principio de representatividad, crea identificaciones colectivas. Al mismo tiempo sirve de nexo de unión y de cohesión colectiva, porque el discurso humorístico permite superponer lo real, lo imaginario y lo simbólico dentro de un grupo en el que los referentes aglutinantes, además de dinámicos y cambiantes, pueden no ser los mismos para todos los miembros. Este humor, por los procedimientos discursivos de los que se vale: la polifonía (ironía y parodia), la interacción dialogal y la reproducción de los discursos, resalta y focaliza temas que de otro modo permanecerían ignorados, por pertenecer a la intimidad de las mujeres o a la microcultura de una sociedad.

### Conclusión

Ante la pregunta, tantas veces formulada, sobre si el hecho de que una humorista gráfica como Maitena, que ha logrado que las mujeres se rían de ellas mismas y de sus avatares, estuviera o no reforzando el típico humor machista, habría que responder tajantemente que no. Que el humor es o

puede ser un poderoso instrumento de intervención para subvertir el orden tradicional. No se trata, pues, de quedarse parados en lo más superficial, simplemente examinando el blanco de las burlas (las mujeres y sus circunstancias). Hay que ir más allá y analizar el contexto sociohistórico en el que aparece este humor y en el que se replantean y transgreden las construcciones tradicionales sobre el género femenino y el papel de la mujer en la sociedad actual. Por eso hay que analizar quién hace humor sobre las mujeres y su ámbito, qué objetivo persigue al colocarlas en la diana de la burla, desde qué posición habla (si desde dentro o si desde fuera del grupo, y si adopta o no una posición distanciada que permita ser compartida o no), y a quién se dirige este humor. Se puede hacer objeto de humor a las mujeres y ser feminista, como es el humor de Maitena. Porque este humor femenino es positivo y regenerador: la risa basada en la autocrítica no solo alivia colectivamente de lo que oprime a las mujeres, destruyendo mitos y lugares comunes, sino que ayuda a replantear situaciones y contribuye a modificar actitudes socialmente compartidas, y también a la lucha de género, porque debilita y desestabiliza el eterno humor machista. Además es gratificante y lúdico, porque produce placer el ver reducidos a la nada problemas angustiosos que eran un mundo paralizante.

## Notas

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto I + D "Variación y adaptación en la interacción lingüística en español" (Proyecto FFI2011-23573).

<sup>2</sup> Son todavía hoy muy pocas las humoristas gráficas y, como señala Merino (2001) es distintivo en ellas que hayan creado un cómic de autor o autobiográfico en el que se representan a sí mismas y, a través de ellas, al género femenino. Imagen y voces son las propias de las mujeres. Para cuestiones de género en el discurso, cf. Lakoff 1995 y West, Lazar y Kramarae 2000.

<sup>3</sup> Salvo casos excepcionales de mujeres columnistas de prensa (el caso de Maruja Torres, por ejemplo), las humoristas apenas se aventuran en temas de sátira política, rehúyen el humor sarcástico y la ironía mordaz y degradante, tampoco se prodigan en el humor negro. Sí aparecen estos temas en programas paródicos de sátira política y social, siempre en roles humorísticos guionizados (Eva Hache) y representados o actuados con una vis cómica natural o aprendida.

<sup>4</sup> En octubre de 1999, *El País Semanal* comienza a publicar estas viñetas, adaptando la variedad de lengua utilizada al español peninsular.

<sup>5</sup> Cada viñeta representa una secuencia narrativa autónoma, independiente y cerrada en sí misma que cobra sentido intratextual en relación con las otras viñetas, gracias a que todas contribuyen a reforzar la idea general expresada en el encabezamiento de la página.

<sup>6</sup> Con la inserción de múltiples temas, Maitena fue construyendo progresivamente en sus publicaciones un universo de referencias en el que podía caber cualquier aspecto cotidiano percibido en cada momento desde seis (o más) perspectivas femeninas diferentes y una única voz autorial distanciada lúdicamente de esas instancias de enunciación. Las voces y los personajes discursivos se multiplican y, como dice Maitena, "en ese casting entraban todas, las gordas, las flacas, las lindas, las feas, las lindas que se sienten feas, las solteras, las casadas, las fracasadas o las exitosas o las que no eran ninguna de esas cosas" (Maitena 2012: 8). Por encima de personajes y discursos la ironía autorial que, sin dejar de ser también personaje, se lleva a cabo desde dentro del propio grupo ironizado, pudiendo describirse, pues, el resultado como autoironía de grupo.

<sup>7</sup> Los dibujos de Maitena, bastante desenfadados y esquemáticos, son rápidos, sencillos, poco trabajados los detalles y el color, pero captados en lo esencial. Tanto en el trazo de las caricaturas como en el movimiento, gestos, ademanes y vestimentas se prima antes la expresividad de las acciones de las caricaturas, para que funcione el humor y el gag, que la perfección de detalles. Por eso la narratividad pictórica es directa y ágil de leer e interpretar. Las expresiones faciales y la vestimenta son fundamentales para identificar estereotipos y clichés sociales. Para ello se emplean con un estilo propio absolutamente reconocible invariantes gestuales codificadas en la representación visual del cómic: estrés, desesperación, locura, vergüenza, azoramiento, enamoramiento y pasión, agotamiento, tristeza, enfermedad, diversión. Los encuadres de las escenas suelen estar en plano medio o plano medio corto, en menor medida se emplea el plano americano. Los primeros planos escasean y solo se dan en viñetas en que se ponen bajo el foco del humor individualidades femeninas como exponentes de una categoría ("la contradictoria equilibrada", "la que está de vuelta sin haber ido", "la egoísta por altruismo", "la resentida con soporte ideológico", etc.). La parte verbal de los diálogos termina por completar el cuadro escénico, a base de reproducir discursos sociales fácilmente reconocibles que refuerzan el sentido de las categorías estereotipadas, a la vez que se ponen en cuestión mediante la distancia irónica autorial, que se limita a colocarlos como representaciones generales de modos de pensar y de decir. Esto es, como discursos reproducidos o citados

(Méndez-G<sup>a</sup> de Paredes 2006). Por ello en la perspectiva de las viñetas domina el plano subjetivo. (cf. imágenes 2, 3, 4 y 5).

<sup>8</sup> Los procedimientos lingüísticos (homonimia, polisemia, paronomasia, sinonimia, fijación léxica, desautomatización de frases hechas, calambur, etc.) son mecanismos verbales puestos al servicio del humor que actúan en el nivel del enunciado. Se emplean para provocar una disociación de sentidos que permita pasar de un mundo de referencias y sentidos a otro (Rivarola 1991, Gómez Capuz 2002, Ruiz Gurillo 2009).

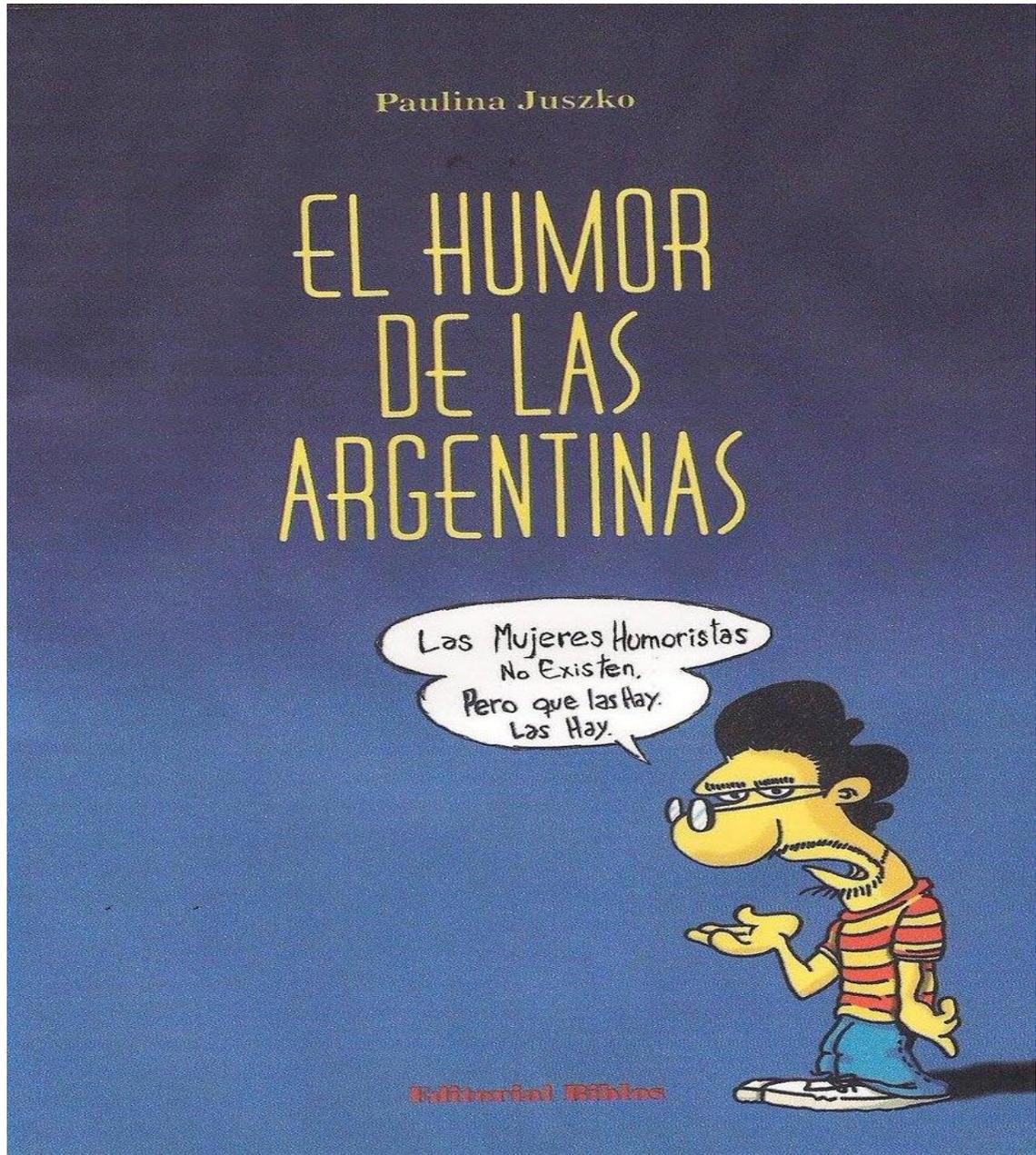
<sup>9</sup> Ello viene facilitado por el hecho de que no existan protagonistas en el cómic, o de que los temas de las historietas sean los verdaderos protagonistas de las historietas. Cada uno de los cuales se toma desde una posición enunciativa determinada (sin perder la identidad de género), y cada viñeta ilustra las contradicciones de las relaciones humanas en un mundo complejo y cambiante, y pone en evidencia las paradojas de la existencia.

<sup>10</sup> Como señala Charaudeau (2006: 25-26), los procedimientos enunciativos y descriptivos provocan en el discurso humorístico algún tipo de incoherencia, pues ponen en contacto representaciones del mundo difícilmente compatibles. Esto es lo que les ocurre a las mujeres de Maitena y por eso están alteradas. Y aunque las incoherencias pueden ser insólitas, paradójicas o absurdas, según hagan aflorar un (trans)sentido, un (contra)sentido o, como en el absurdo, un (sin)sentido, en el mundo representado en el cómic de *Mujeres alteradas* lo que predomina es lo paradójico y lo insólito.

<sup>11</sup> El género, como construcción mental o modelo mental, es un conjunto de representaciones socialmente compartidas sobre las diferencias entre hombres y mujeres que se han ido creando históricamente a partir de saberes, creencias, tópicos, actitudes y emociones transmitidos a través del discurso. La existencia de fronteras simbólicas (Goffman), bien establecidas por la asignación de rasgos pertinentes en constante oposición (hombres/mujeres), determina la adscripción o identificación de cada sujeto con uno de los grupos. De este modo, la identidad femenina se definiría por el conjunto de referencias consabidas construidas e impuestas desde fuera y asumidas y también construidas desde dentro que sirven para categorizar a las mujeres como grupo y también a cada una de ellas como pertenecientes a dicho grupo.

## **Anexos**

**Imagen 1:** Cubierta del libro de Paulina Juszko (2000) *El humor de las argentinas*. Buenos Aires: Biblos

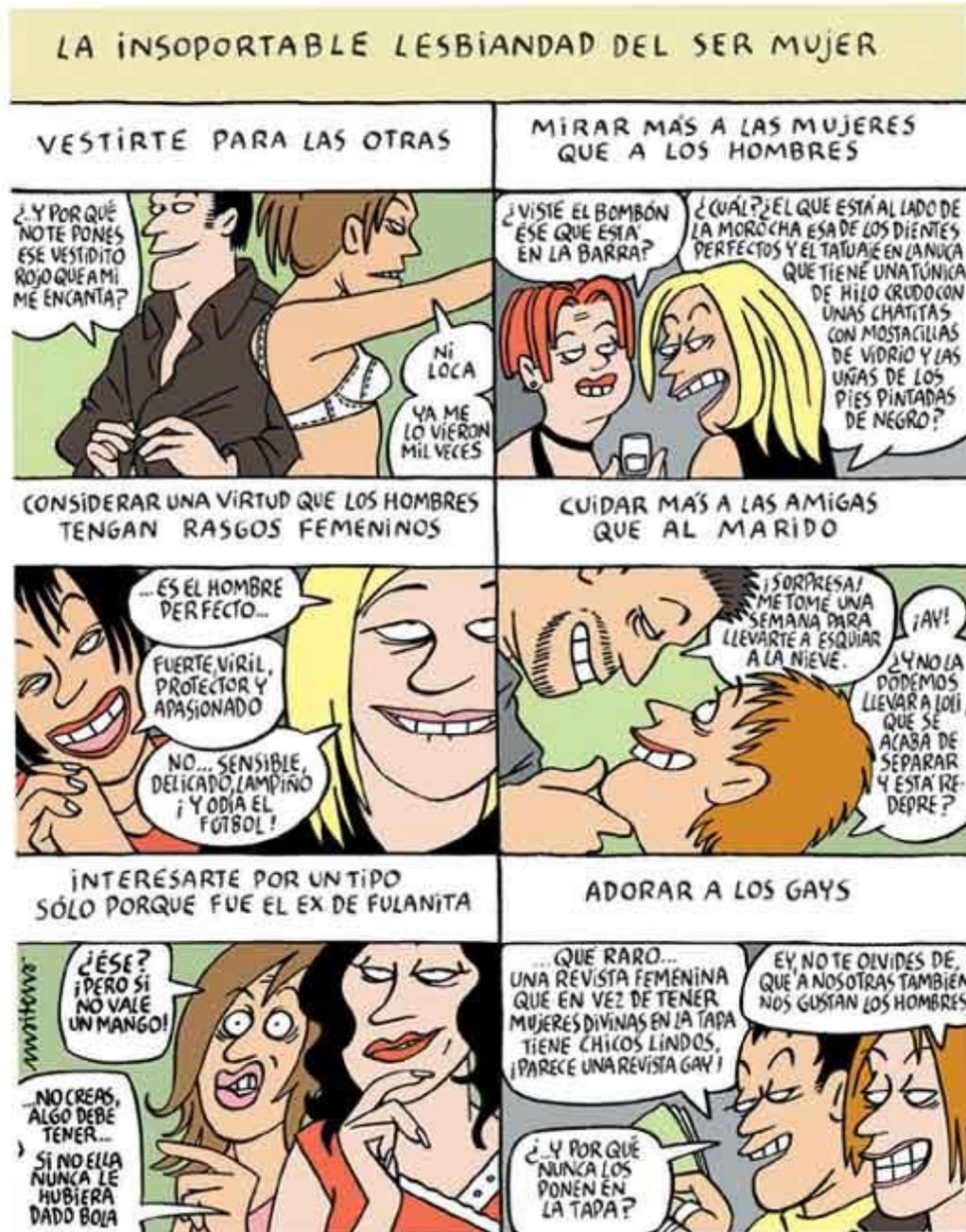


**Imagen 2:** Tener un hombre al lado engorda

# Una Terrible Verdad: Tener un hombre al lado... ¡Engorda!



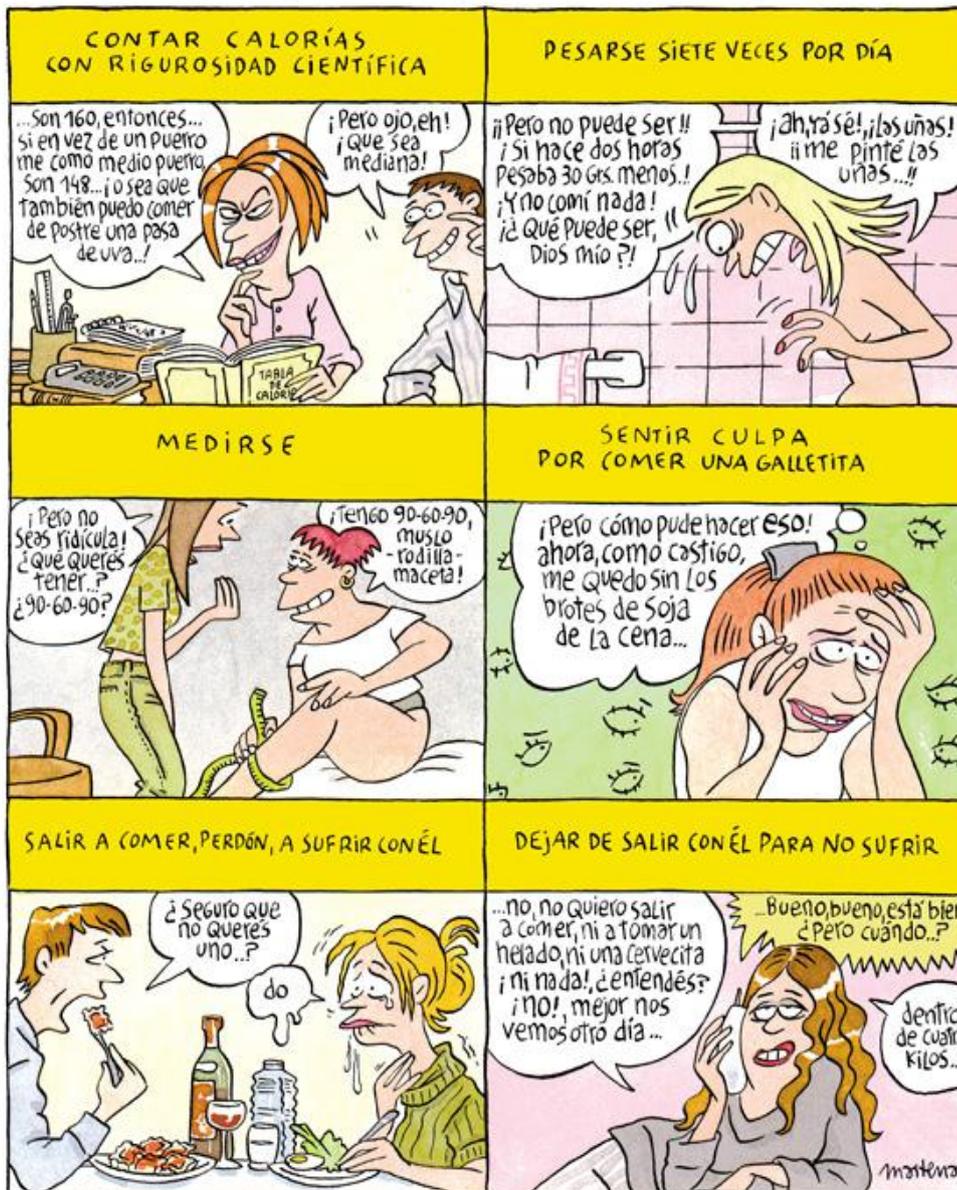
Imagen 3: La insoportable lesbiandad del ser mujer





**Imagen 5:** Esas estúpidas cosas que hace una mujer inteligente, desesperada por una dieta

*Esas estúpidas cosas que hace una mujer inteligente, desesperada por una dieta*



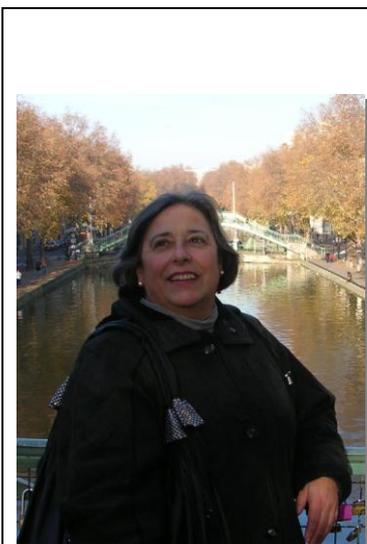
## Referencias

- Anderson, B. S. y Zinsser, J. P. (2007).** *Historia de las mujeres. Una historia propia*. Barcelona: Crítica.
- Arada Acebes, R. (2006).** *Les dones a Catalunya en la transició de l'antic al nou règim. Esferes públiques i privades*. Tesis doctoral: Universitat de Barcelona. Departament de Teoria i Història de l'Educació. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/2913>
- Bergson, H. (1973).** *Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Bustos Tovar, J. J. y Cervera Rodríguez, Á. (2006).** Un proyecto de trabajo: análisis discursivo del chiste gráfico. En M. Casado Velarde, R. González Ruiz y M<sup>a</sup>. V. Romero Gualda (Eds), *Análisis del Discurso: lengua, cultura, valores*. Madrid: Arco Libros, pp. 233-263.
- Campan, J. G. [Mme de] (1826).** *Tratado de la educación de las niñas según las diversas edades y condiciones, acompañado de un manual de lectura*. Barcelona: Torner.
- Campan, J. G. [Mme de] (1845).** *Tratado de educación de las niñas, o sea, consejos à las madres que desean educar bien a sus hijas; seguidos de varios preceptos de moral y de urbanidad para la instrucción de las muchachas de condición humilde*. Barcelona: Imprenta de D. Manuel Saurí.
- Charaudeau, P. (2006).** Des categories pour l'humour?. En *Questions de Communication*, 10, pp. 12-54.
- Bajtín, M. (1985).** *Estética de la creación verbal*. México/Madrid/Bogotá: Siglo XXI Editores
- Bajtín, M. (1990).** *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- De Gregorio-Godeo, E. (2008).** Sobre la instrumentalidad del Análisis Crítico del Discurso para los Estudios Culturales. En *Discurso&Sociedad*, 2 (1), pp. 39-85.
- Díez Balda, M. A. (2011).** *El cómic feminista: un poco de historia*. Gredos.usal.es. Disponible en: [http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/112914/1/DGL\\_DiezBalda\\_comic.pdf](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/112914/1/DGL_DiezBalda_comic.pdf)
- Ducrot, O. (1986).** *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós..
- Fairclough, N. (1989).** *Language and Power*. Londres: Longman.
- Fairclough, N. (1992).** *Discourse and Social Change*. Londres: Polity.

- Fairclough, N. y Wodak, R. (2000).** Aálisis crítico del discurso. En T. van Dijk (Ed.), *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa, pp. 367-404.
- Juszko, P. (2000).** *El humor de las argentinas*. Buenos Aires: Biblos.
- Jäger, S. (2003).** Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos. En R. Wodak y M. Meyer (Eds.), *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa, pp. 61-100.
- Lakoff, R. (1995).** *El lenguaje y el lugar de la mujer*. Barcelona: Editorial Hacer.
- Méndez-G<sup>a</sup> de Paredes, E. (2006).** Humor y discurso referido. En M. Casado Velarde, R. González Ruiz y M<sup>a</sup>. V. Romero Gualda (Eds.), *Análisis del Discurso: lengua, cultura, valores*. Madrid: Arco Libros, pp. 1483-1503.
- Méndez-G<sup>a</sup> de Paredes, E. (2013).** Discursive mechanisms of informative humor in Spanish media. En L. Ruiz-Gurillo & M<sup>a</sup>. B. Alvarado-Ortega (Eds.), *Irony and Humor. From pragmatics to discourse*, Amsterdam: John Benjamins, pp. 85-106.
- Méndez-G<sup>a</sup> de Paredes, E. (2013).** La parodia como frivolidad del discurso político. En *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 59, pp.61-91.
- Merino, A. (2001).** Women in Comics: a space for Recognizing Other Voices. En *The Comic Journal*, 237, pp. 44-48.
- Peinado Rodríguez, M. (2012).** *Enseñando a señoritas y sirvientas. Formación femenina y clasismo en el franquismo*. Madrid: Catarata.
- Peñarín, C. (2002).** El humor gráfico del franquismo y la formación de un territorio translocal de identidad democrática. En *Cuadernos de Información y Comunicación*, 2, pp. 351-380.
- Van Dijk, T. A. (2001).** Discourse, Ideology and Context.. En *Folia Linguistica*, XXXV, 1-2, pp. 11-40.
- Van Dijk, T. A. (2002).** El discurso como interacción en la sociedad. En T. A. van Dijk (Ed.), *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa, pp. 19-66.
- Van Dijk, T. A. (2003).** La multidisciplinariedad del Análisis Crítico del Discurso: un alegato en favor de la diversidad. En R. Wodak y M. Meyer (Eds.), *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa, pp. 143-177.
- West, C., Lazar, M. M., Kramarae, Ch. (2000).** El género en el discurso. En T. A. van Dijk (Ed.), *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa, pp. 179-212.

**Wodak, R. (2003).** El enfoque histórico del discurso. En R. Wodak y M. Meyer (Eds.), *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa, pp. 110-142.

### Nota biográfica



**Elena Méndez** es doctora en Lingüística Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Profesora de Lengua Española en las facultades de Comunicación y de Filología de la Universidad de Sevilla. Su investigación se desarrolla en el seno del grupo de investigación *El español hablado en Andalucía* (HUM-134) con especial atención a dos líneas temáticas: (1) Norma Lingüística: con especial atención a los problemas que plantea una codificación normativa del español, y a la norma lingüística en Andalucía: problemas teóricos, metodológicos, ideológicos y sociolingüísticos de una planificación lingüística para el andaluz. (2) El análisis del discurso periodístico, donde se enmarcan sus trabajos sobre la citación y la reproducción del discurso ajeno, refutando la esquemática división entre ED y EI o redefiniendo la vieja noción de literalidad con las herramientas que proporciona la lingüística de la enunciación y la polifonía enunciativa del discurso. También los trabajos sobre el humor preconstruido en los medios de comunicación se insertan dentro del marco de esta teoría polifónica y del análisis del discurso.

**Correo electrónico:** [emendez@us.es](mailto:emendez@us.es)