

“Las histéricas somos lo máximo”: reapropiaciones y exorcismos de la histeria en el posthumor feminista

Albert JORNET SOMOZA¹
Universitat de Barcelona

Violeta ROS FERRER
Universitat de València

Resumen:

Este trabajo propone una revisión de las teorizaciones de la histeria para proponer el análisis crítico de un nuevo género humorístico que llamaremos *posthumor feminista*. En la exploración de la propia falta de formalidad y compostura que observamos en algunas humoristas españolas del panorama reciente (Isa Calderón, Gakian y Esty Quesada), encontramos una reapropiación de la gestualidad histérica enormemente productiva en términos humorísticos y feministas. Desde sus producciones audiovisuales, estas presentadoras, youtubers y performers nos brindan un mosaico de narraciones en ocasiones brillantes y en otras banales, con un lenguaje lleno de usos nuevos y una mirada lúcida y cruda sobre la realidad; una mirada que contrasta y rebate los discursos buenistas propios de nuestras sociedades terapéuticas **y de la industria de la felicidad**, que tienden a ocultar el malestar colectivo y esconderlo bajo el imperativo de la decisión y la responsabilidad individuales.

Palabras clave : Feminismo, Posthumor, Histeria, Gestualidad

Résumé :

Cet article propose une révision des théories sur l'hystérie afin de proposer une analyse critique d'un nouveau genre d'humour que nous appellerons le posthumour féministe. Dans l'exploration du manque de formalité et de sang-froid que nous observons chez certaines humoristes espagnoles récentes (Isa Calderón, Gakian et Esty Quesada), nous trouvons une réappropriation des gestes hystériques qui est extrêmement productive en termes d'humour et de féminisme. À partir de leurs productions audiovisuelles, ces présentatrices, youtubeuses et performeuses nous offrent une mosaïque de récits tantôt brillants, tantôt banals, avec un langage plein de nouveaux usages et un regard lucide et cru sur la réalité ; un regard qui contraste avec et réfute les discours « bon enfant » typiques de nos sociétés thérapeutiques et de l'industrie du bonheur, qui tendent à cacher le malaise collectif et à le dissimuler sous l'impératif de la décision et de la responsabilité individuelles.

Mots-clé : Féminisme, Post-humour, Hystérie, Gestualité

Abstract:

This paper proposes a revision of the theorizations of hysteria in order to provide a critical analysis of a new humorous genre that we will call feminist posthumor. In the exploration of the own lack of formality and composure that we observe in some Spanish humorists of the recent panorama (Isa Calderón, Gakian and Esty Quesada), we find a reappropriation of hysterical

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto postdoctoral “Instituciones precarias y encrucijadas intelectuales de la globalización neoliberal: circulación del ensayo de la vulnerabilidad en contextos críticos iberoamericanos” (2022-2024), para cuyo desarrollo se ha otorgado una beca “Margarita Salas”, financiada por el Ministerio de Universidades a través del “Plan de recuperación, transformación y resiliencia”, en el marco de los fondos “Next Generation” de la Unión Europea.

gestuality enormously productive in humoristic and feminist terms. From their audiovisual productions, these presenters, youtubers and performers offer us a mosaic of sometimes brilliant and sometimes banal narratives, with a language full of new uses and a lucid and raw gaze on reality ; a gaze that contrasts and refutes the good discourses of our therapeutic societies and industry of happiness, which tend to hide the collective discomfort and hide it under the imperative of individual decision and responsibility.

Keywords : Feminism, Post-humor, Hysteria, Gestuality

Las histéricas somos lo máximo.
Liliana Felipe (2005)

Perder las formas

En 2005 la directora holandesa Astrid Bussink publicó un documental titulado *The angelmakers*, sobre un excepcional caso histórico de lo que podríamos llamar “varonicidio”, que se dio entre 1914 y 1929 en la pequeña población húngara de Nagyrév. En ella, un grupo de mujeres, las llamadas precisamente “angel makers”, envenenaron con arsénico a aproximadamente 50 personas; la mayoría de ellas eran sus maridos o familiares directos. En el duro contexto de entreguerras, el hecho de que ocupara el puesto de médico del pueblo una mujer, Zsuzsanna Fazekas, fue determinante a la hora de popularizar el particular método que iba a poder poner fin a las difíciles situaciones que sufrían. Cuando los asesinatos se hicieron públicos, 34 mujeres fueron juzgadas, 26 declaradas culpables y 8 de ellas condenadas a muerte (aunque solo dos serían ejecutadas) (Bodó, 2002).

Casi un siglo después de los hechos, y 16 años después del documental de Bussink, cuando Henar Álvarez decidió explicar esta historia en clave humorística en una sección del programa radiofónico “Buenismo Bien” (Cadena Ser, 19 de mayo de 2021), dirigido por Manuel Burque, poco debía esperar que la anécdota se iba a convertir en objeto de una querrela por parte del colectivo ultraderechista “Asociación Hombres Maltratados”. La interpretación de la presentadora partía de tomar en consideración la situación de maltratos estructurales que sufrían las mujeres de la localidad húngara y, consecuentemente, de comprender el recurso al arsénico como una tecnología de liberación femenina, bañando, claro está, su interpretación con humor negro. De ahí que lo incluyera, de modo provocador y buscando el efecto cómico, en una subsección titulada “Mujeres que perdieron las formas, pero no la razón”.

Lo interesante del asunto, en este caso, es plantear el potencial de escándalo que alberga la alianza entre, por un lado, una forma de humor que tensa al límite la enunciación de lo moralmente aceptable y, por el otro, el hecho de que sea enunciado por un cuerpo femenino que transgrede y se autoafirma en lo inesperado. En esta aleación de materiales inflamables para los sectores más reaccionarios de la sociedad española se encuentra el

motivo de la denuncia que recibió la humorista, así como de tantas otras que han proliferado en el país, relacionados con la creciente persecución jurídica a la libertad de expresión y el auge de la ultraderecha.

En este artículo queremos analizar muestras de lo que algunos autores llaman “posthumor” (Costa, 2010) en las formas que encuentra de conjunción con el discurso feminista en el siglo XXI. Para ello, nos servirá precisamente de nexo común la idea de “forma” o, más bien en plural, de “formas” (o “formalidades”), entendidas como código social establecido que predetermina lo esperable en la conducta de un sujeto dado y que será precisamente lo subvertido tanto por el posthumor como por cierto discurso feminista contestatario que, a nuestro entender, opera a partir de la recuperación y reapropiación del “gesto histórico”. Podemos pensar, pues, precisamente en esta idea de “formas”, de formalidad, como sistema de *formalización* de los individuos que revela la sujeción del cuerpo a una normatividad (sujetivación). De este modo en “las formas” (la com-postura) se cifran los límites sancionadores y disciplinadores del sujeto, y en el mantenimiento de ellas la posibilidad del reconocimiento ajeno, de ser leído como tal.

Entenderemos, consiguientemente, la gestualidad histórica, o la propia histeria, no de modo esencialista (es decir, en tanto que patología biológica de un cuerpo enfermo), sino, a la vez, como la construcción biomédica de un parámetro de *otrificación* y estigmatización de la conducta femenina sometida a presión ambiental y como un dispositivo del propio cuerpo para interrumpir el cauce “normal” de su autorrepresentación a través del desgarramiento de las formas correctas, o sea, de la “com-postura”. En este sentido, la histeria nacería precisamente de la pulsión de *des-formarse*, por eso es siempre una *de-formación*, un desvío. Y es a través del humor, o de un tipo particular de humor, que muchas mujeres en el siglo XXI han encontrado el canal de representación de esa falla entre norma y sujeto, entre forma y deseo.

Si existe un tipo de humor masculino que presenta esta falla a través de la representación de la neurosis (cuyo caso paradigmático sería el cine de Woody Allen) mostrando la distorsión de un sujeto sobrecontrolador y su ficción de gobierno totalizador expresado en el *mandato de masculinidad* (Segato, 2016), en un gesto similar, gran parte del (post)humor feminista no quiere borrar la imagen de la histeria sino exagerarla, alimentarla hasta hacerla implosionar (mueca, grito, locura, nerviosismo, monstruosidad, desborde). Humor devenido posthumor en virtud de su búsqueda de lo excesivo, de lo

violento, de lo ob/sceno. Con ello, se despatologiza la histeria a través de su exorcización y se evidencia que la histeria es un síntoma (social y socializado) del orden de la transgresión, que busca precisamente la transgresión del orden. De ahí que, como reivindica Henar Álvarez, no solo se pueda “perder las formas, pero no la razón”, sino que, podemos pensar, precisamente en la ruptura de esas formas que sujetan y subjetivizan se encuentra una nueva razón, una racionalidad subversiva dentro del “tener razón”.

Historias de histeria

La invención de la histeria

La définition de l'hystérie n'a jamais été donnée et ne le sera jamais. Les symptômes ne sont ni assez constants ni assez conformes, ni assez égaux en durée et en intensité pour qu'un type même descriptif puisse comprendre toutes les variétés.

Charles Lasègue (1878)

La historia de la histeria es conocida y se remonta a Hipócrates y la vinculación, en la medicina griega y egipcia, de ésta con el útero (órgano que está en la raíz misma de la etimología de la palabra), cuyo movimiento desordenado se creía que generaba el trastorno de la conducta femenina, y que causaba la natural inclinación de la mujer a ser frágil, mutable e inconstante². La evolución de los debates en torno a la histeria en la medicina moderna, heredera de la clásica, centró sus esfuerzos en intentar descubrir si ella procedía realmente del útero o si, por el contrario, se trataba de un desorden cerebral (Trillat, 1986). En ambos casos, se trataba de perpetuar la imagen de *la donna mobile*, la mujer voluble e incontinente, cuyo raciocinio no es capaz de sostener un cuerpo desatado. Incluso cuando, entrado ya el siglo XIX, las posturas que ubicaban la histeria en el cerebro derivaron hacia teorías psicologizantes prefreudianas, este fenómeno seguía incidiendo en la debilidad (*faiblesse*) natural del “segundo sexo”: “c'est parce que les femmes sentent vivement qu'elles deviennent si fatalement la proie de l'hystérie”, afirmaba Paul Briquet (Brémaud, 2015: 488). De ahí que la histeria pasase a considerarse como una “aberración de la voluntad”³, es decir, como los estragos físicos de un sentir errabundo y equivocado.

² Una de las expresiones más evidentes de esta concepción la expresaría Rabelais al afirmar: “Quand je diz femme, je diz un sexe, tant fragil, tant variable, tant muable, tant inconstant et imperfect, que Nature me semble (parlant tout honneur et reverence) s'estre esguarée de ce bon sens par lequel elle avoit créé et formé toutes choses, quand elle a basti la femme” (cit. en Didi-Huberman, 2003: 96).

³ En palabras de H. Huchard, de 1882, que prosiguen: “les hystériques ne veulent pas aujourd'hui ce qu'elles voulaient hier, elles veulent ce qu'elles ne devraient pas vouloir [...]. Toutes les diverses modalités de leur état mental [...] peuvent presque se résumer dans ces mots : elles ne savent pas, elles ne peuvent pas, elles

Pero no será, seguramente, hasta los trabajos de Jean-Martin Charcot en el hospital-internado de La Salpêtrière que la histeria recibirá la carta de naturaleza como verdadera enfermedad, “una e indivisible”, como afirmaría en 1888 (ídem: 489), contra los presupuestos de Charles Lasègue que, como evidencia el epígrafe de esta sección, había afirmado su condición heteróclita e inasible. Analizar el papel de Charcot en el devenir de la histeria tiene que ver esencialmente con dos aspectos: por un lado, con su conceptualización, pero por el otro, y especialmente importante, con la imagen social y el régimen de visibilidad que se articulará en torno a ella. Respecto al primero de estos aspectos, cabe mencionar que precisamente en el hospital donde trabajaba Charcot (en el que se alojaban chicas jóvenes, de medio rural empobrecido, con trastornos mentales) el joven Freud entrará en contacto con el problema de la histeria, y será precisamente este tema lo que le llevará a formular su teoría de la conversión como fundamento esencial para el desarrollo del psicoanálisis. El hallazgo esencial del alemán, entre 1893 y 1895, fue el de detectar el factor característico de la histeria no ya en la adhesión de la consciencia sino en la capacidad de conversión, planteando la dimensión inconsciente del trastorno y observando el cuerpo histérico como elemento semiótico; como signo que hay que interpretar de un modo oblicuo (Freud, 1978). De este modo, abría el caso hacia una mirada psicológica que a la postre, y a pesar de todas las marcas de patologización y de imposición de una mirada masculina e igualmente estigmatizadora, permitirá conducir a la desvinculación de la histeria respecto a la especificidad femenina (y con ello, en última instancia, a la desactivación de la histeria como trastorno, a su despatologización en la segunda mitad del siglo XX).

Pero, como decíamos, los métodos de Charcot tuvieron más que ver con la espectacularización de un dolor extremo, ajeno e incomprensible, y con la ratificación de una mirada *otrificadora* en la figura de lo monstruoso que con la voluntad de sanación. El libro que le dedicó Georges Didi-Huberman muestra, precisamente, hasta qué punto, las exposiciones públicas, las fotografías, las sesiones de hipnosis y las imágenes que circulaban de las jóvenes ingresadas en el hospital sirvieron para construir una figura pública de la histeria femenina que no solo servía para extender una visión espectacularizada del sufrimiento atroz y casi inhumano que padecían, sino también para ratificar la concepción de debilidad de la mujer y su potencial transformación en ser

ne veulent pas vouloir [...] parce que leur volonté est toujours chancelante ou défaillante” (cit. en Brémaud, 2015 : 488).

demoníaco⁴, expresado en las formas extremas de sus muecas y de sus cuerpos contorsionados⁵.

Son, pues, estas *formas* radicales que rompen con cualquier *formalidad* social, como decíamos antes, lo que el gesto histérico pronuncia y lo que interrumpe, en un contexto de “extrema visibilidad” de la mirada médica y androcéntrica. Lo que nos interesa, en este sentido, es retener el hecho de que el cuerpo de la histérica llegará a ser a la vez monstruoso y poderoso, a la vez obsceno y admirado, haciendo emerger la posibilidad de una potencia. De ahí que Didi-Huberman (2003: 69) lo categorice como una “bestia negra” de la época: “The *bête noire* was a secret and at the same time an excess. The *bête noire* was a dirty trick of feminine desire, its most shameful part”. Pero de ahí también que el filósofo francés pueda afirmar igualmente que: “with Charcot we discover the capacity of the hysterical body, which is, in fact, prodigious. It is prodigious; it surpasses the imagination, surpasses “all hopes,” as they say” (Didi-Huberman, 2003: xi).

Lo que nos interesa pues es esta capacidad de aberración y de escándalo, de aparición transgresora desde la potencia de una forma tensada hasta el límite que es propia de la gestualidad histérica. Y nos interesa porque esto nos permite ponerla en relación con las formas y deformaciones del posthumor feminista, una vez la mujer es capaz de sobrepasar la barrera de su estatus de objetivación como alteridad, creado por la mirada y el discurso biomédicos patriarcales. Es decir, una vez sea capaz de articular una voz y mirada propias.

La voz (de la) histérica

La pregunta por la irrupción de la voz histérica, o sea, de la voz *de la* histérica, teniendo en cuenta que esta se había construido biomédicamente como cuerpo-máquina defectuoso, es compleja, tanto en su devenir histórico como respecto a los dispositivos que utiliza. Limitémonos aquí a analizar solo dos aspectos a tener en cuenta. El primero

⁴ No en balde, una de las modalidades de histeria que Charcot describe es la denominada “demonomanía”: “Charcot noted striking similarities in symptom presentations among cases of hysteria and demon possession, especially the occurrence of disconnected states of consciousness and episodes of musculoskeletal contortions, leading him to classify “demonomania” as a form of hysteria” (North, 2015: 499)

⁵ Sobre las series fotográficas del hospital de La Salpêtrière, Didi-Huberman (2003: 13-14) reflexiona: “Tout y est: poses, crises, cris, ‘attitudes passionnelles’, ‘crucifiements’, ‘extases’, toutes les postures du délire. Tout semble y être parce que la situation photographique cristallisait idéalement le lien du fantasme hystérique et d’un fantasme du savoir. [...] C’est ainsi que la Clinique de l’hystérie devint spectacle, invention de l’hystérie. [...] à mesure que l’hystérie se laissait à plaisir toujours plus réinventer, mettre en images, un mal en quelque sorte s’aggravait. A un moment, le charme se rompit, et le consentement tourna à la haine”.

es que la aparición histórica de la voz de un sujeto histérico (o histerizado) marca el inicio de su despatologización, en tanto que rompe con la lógica objetivadora y otrificadora que hemos analizado. Tomar la palabra en condición de histérica, por lo tanto, conlleva paradójicamente la desactivación de la idea misma de histeria, ya que la propia noción había negado cualquier capacidad de lenguaje, racionalidad o agencia a la enferma.

En segundo lugar, y precisamente porque según esta idea misma la histeria no posee un lenguaje (es decir, no participa de ningún lenguaje común o compartido y por lo tanto no posee ninguno), la irrupción de la voz histérica solo puede darse a través de un dispositivo enunciativo que permita una cuádruple alianza, que es un cuádruple desplazamiento: el de una subjetividad des-centrada y des-controlada (contra la visión moderna o ilustrada del sujeto autotransparente); un lenguaje alucinado o des-articulado (contra la idea de un lenguaje pleno en su función referencial); una racionalidad des-tituyente y situada (contra la pulsión omnicomprendiva y objetivadora de la ciencia moderna); y una forma o género comunicativo marginal, imprevisible, des-automatizada (contra la política y la jerarquía de los géneros). Se trata, pues, de una voz que desacata y desterritorializa el orden enunciativo dado a través de lo que Deleuze y Guattari entendían como un *agenciamiento de enunciación* (aleación inesperada de lenguaje, forma, razón y subjetividad colectiva, en este caso) y que permite interrumpir la concepción del cuerpo-máquina histérico. Y lo hace porque, siguiendo a los filósofos, logra articular un relato “polívoco” que se ofrece como un engranaje colectivo de deseo⁶ que abre líneas de fuga contra la máquina de captura de su existencia. La descripción de cómo funcionan los agenciamientos de enunciación, que ellos extraen de su lectura de la narrativa de Kafka, explica y se aplica idóneamente respecto a lo que aquí queremos analizar:

un agencement a des *pointes de déterritorialisation* ; ou, ce qui revient au même, il a toujours une *ligne de fuite*, par laquelle il fuit de lui-même, et fait filer ses énonciations ou ses expressions qui se désarticulent, non moins que ses contenus qui se déforment ou se métamorphosent ; ou encore, ce qui revient au même, l’agencement s’étend ou pénètre dans un *champ d’immanence illimité* qui fait fondre les segments, qui libère le désir de toutes ses concrétions et abstractions, ou du moins lutte activement contre elles et pour les dissoudre (Deleuze y Guattari, 1975: 153-54)

Esto es lo que encontramos en el relato de Charlotte Perkins Gilman, escrito en 1892 y con toda probabilidad el primero en el que la supuesta histeria se narra desde el sujeto que la

⁶ Explicitan, Deleuze y Guattari (147): “Pas d’agencement machinique qui ne soit pas agencement social de désir, pas d’agencement social de désir qui ne soit agencement collectif d’énonciation”.

padece, “The Yellow Wallpaper” (Gilman, 1980). La propia autora, como sabemos, había sufrido un episodio de depresión profunda tras el nacimiento de su primer hijo, en 1885, y fue sometida a la “cura de reposo” que Silas Weir Mitchell había inventado como método de sanación para la histeria. En el relato, la escritora reconstruye sus años de sufrimiento mental y nervioso, en el que fue encerrada en una casa y obligada a entregarse a la mayor quietud. Lo interesante es que en la dramatización de esta experiencia la narradora es la propia enferma y a través de su voz se erige un contradiscurso médico, ya que esta cuestiona no solo los métodos de curación que le han impuesto, sino la propia mirada y forma de relacionarse de su marido, también médico, quien decide por ella qué debe hacer en todo momento, de modo condescendiente. La obsesión de la narradora con el papel amarillo de la pared será el eje sobre el que el relato logrará romper también con la argumentación científica y derivar hacia un lenguaje alucinado que da lugar a un relato fantástico que instala la incomprensión en el centro de su mensaje. Y no solo la que padece la propia protagonista sino sobre todo a la que se ve abocada la lectura del cuento, cuyo desconcertante final resulta ambiguo y de imposible cierre de significado o valor. De este modo, el agenciamiento enunciativo distorsiona los modos dominantes y externos de toma de palabra (el género realista, el lenguaje unívoco, la mirada racionalista) para dejar que aflore la experiencia reapropiada por parte de una subjetividad dispuesta a disputar su sentido, en su libertad abierta y su significación inconclusa.

De este modo, la voz de la histérica construye una línea de fuga a través de la cual poder huir de sí misma (de su *histericidad* impuesta) para salvar la inmanencia inalienable de su experiencia y de su deseo, desprendido ahora de la abstracción biomédica que la encuadra y captura. Y lo hace a través de una expresión que se desarticula a sí misma y de unos contenidos que se autodeforman, dando lugar a una enunciación colectiva.

Este tipo de agenciamiento es lo que aquí queremos llamar *gestualidad histérica*, y lo es porque no parte de la negación de la propia histeria o de un rebatimiento teórico, sino que supone apropiarse del potencial distorsionador que habíamos visto en el cuerpo histérico —su contorsión descontrolada y su capacidad de escándalo— para instalarlo en el corazón del relato, pero adaptado a su condición enunciativa. Una gestualidad que, como las manchas que observa constantemente la protagonista del relato en la pared, se deforma para *des-formarse*, para *des-sujetarse* del orden establecido que la subalterniza. Pero con el tiempo esta gestualidad histérica también irá encontrando otros cauces o

estrategias de dramatización y contestación de la supuesta condición histérica de la mujer; uno de ellos, más cercano en nuestros días, será el humor. Y en el humor audiovisual es donde podremos encontrar la confluencia de la imagen escandalosa y el discurso alucinado de la histeria.

Posthumor, gestualidad histérica y feminismo

Un humor más allá del sentido

Por definición, la risa y el humor escapan a cualquier comprensión definitiva o última y a menudo se sustentan sobre el equívoco, la incongruencia o lo inesperado. Tal vez por eso ha habido tantas teorías del humor en la historia del ser humano⁷. Para lo que aquí queremos abordar baste recordar con el potencial de contestación que Bajtín supo encontrar en la risa carnavalesca en su célebre ensayo sobre Rabelais y la cultura tardomedieval (Bajtin, 1998). Si el teórico ruso había encontrado en el cuerpo grotesco —o lo “bajocorporal”— una forma de subvertir el orden simbólico y de abrir la novela a su capacidad polifónica, lo que encontraremos en el humor que queremos analizar sería más bien unos modos de ser grotesco relacionados con lo mental —y que tal vez podríamos llamar “exoracional”— que abre el pensamiento a aquello que queda fuera de la argumentación lógica o que incluso provoca su escándalo.

Es en este punto que podemos relacionarlo con lo que algunos teóricos han llamado el post-humor (Costa, 2010), un tipo de humor muy del siglo XXI en el que se busca romper cualquier forma de lógica esperada para dar cabida a lo incómodo, la provocación, el asco, la vergüenza o la blasfemia, en definitiva, a lo obsceno —que también habíamos encontrado en el cuerpo histérico— y todo ello en una situación en que muchas veces lo humorístico no lleva a la risa, o incluso busca incomodar por la indeterminación misma ante lo que supuestamente debe ser cómico y no se comprende⁸. Las estrategias para lograr tal efecto (absurdo, ultraviolencia, agresividad, inmoralidad, ridículo gratuito, etc.) son casi tantas como sus representantes, entre los que se suele mencionar, en España, a

⁷ Tres buenos libros recopilatorios o panorámicos de ellas se encuentran en Burke, Guervich y LeGoff (2010), Sternberg-Greiner (2020) o Eagleton (2021).

⁸ Costa señala que el post-humor se referiría a aquella forma de comedia en la que “la obtención de la risa ya no es la primera prioridad. Es un humor que puede primar la incomodidad, el malestar por encima de otras cosas. Puede servir para hacer comentarios sociales, políticos o puramente filosóficos” (cit. en Iríbar, 2014).

Miguel Noguera, Venga Monjas, Muchachada Nui, Ignatius Farray, Querido Antonio o Joan Cornellá. En ellos, se muestran unas formas humorísticas que descolocan a veces por su falta de intencionalidad cómica, pero que son fruto de una hiperconsciencia de su propio género y están cargadas de referencias y de juegos con la tradición: “no es un intento de liberarse de (o superar) la tradición, sino un pulso librado con todo lo que ha recorrido el género antes de llegar a este punto”, nos dice Costa (2010: 12).

Como vemos, casi todos los primeros referentes (y los más reconocidos) de esta corriente humorística han sido hombres, y seguramente eso tenga que ver con la performatividad de unas características tradicionalmente masculinas como la violencia, la racionalidad (aunque busque su contrario) o el desafecto. Sin embargo, y aunque no ha sido tan analizado desde este punto de vista, en la última década podemos encontrar numerosas humoristas españolas que podemos adscribir a esta forma de hacer comedia, como la propia Henar Álvarez, con la que se abre este artículo. En su forma de provocar el efecto cómico hallamos a menudo las mismas estrategias de exceso y deformación grotesca, pero acostumbran incluir un valor emocional o afectivo de intensidad desbocada que fácilmente podemos conectar con la gestualidad histérica como forma de agenciamiento colectivo. En este sentido, el aspecto “exoracional” de este tipo de humor radica en evidenciar que toda racionalidad está intrincada en una red de afectos y emociones que la anteceden y predeterminan, como ha demostrado António Damásio (2022) desde la propia neurociencia.

Apropiaciones y exorcismos feministas de la histeria

En la confluencia, pues, entre gestualidad histérica y posthumor encontramos un tipo de comicidad feminista que no solo es excesiva y provocadora sino sobre todo hiperconsciente del juego de expectativas y roles sociales existentes sobre el cuerpo y las prácticas femeninas. Expectativas que no dejan de ser las mismas que había sobre el cuerpo de la mujer histérica. De este modo, muchas humoristas actuales (y todas las que aquí mencionaremos) parten de estas expectativas nocivas para reivindicar y apropiarse de lo radicalmente desconcertante que tiene el cuerpo contorsionado de la histérica, en el que estriba su capacidad de interrupción de cualquier abstracción y su fuerza de deseo, para, por un lado, poder “perder las formas”, salir del corsé opresivo de la *com-postura* y

la formalidad, y, por el otro, para hacer emerger un discurso, una voz que le había sido siempre arrebatada.

Encontramos, de este modo, formas paródicas de una pretendida locura asumida y exhibicionista, que no tiene tanto que ver con la exposición de un “yo” egoico sino con aquello que el heteropatriarcado espera y exige de la mujer y que ha venido configurando su autocomprensión. De ahí que el posthumor feminista tematice aquellos ámbitos donde el deseo y las prácticas femeninas se encuentran protocolizadas, impuestas o directamente castradas. Nos referimos, especialmente, al ámbito de las relaciones de pareja, del hogar, del (auto)cuidado del cuerpo y de la mente o de las relaciones sociales. Y será precisamente el grito, el desgarró, la deformación y el dolor que exhiben estas humoristas lo que evidenciará y conectará con la violencia de la opresión simbólica que todavía hoy, décadas después de la despatologización oficial de la histeria como trastorno, siguen ejerciendo los discursos esencializadores y biólogos relacionados con la supuesta inestabilidad emocional de la mujer, que siguen relegándola a ese eterno femenino ya rebatido por Simone de Beauvoir. Reapropiarse de la histeria, pues, se convierte en el gesto crítico y radical para poder exorcizarla y mostrar las continuidades históricas de este discurso de poder con el presente. Por eso, en la gestualidad histórica resuenan las vidas de todas las personas feminizadas, y por eso, de nuevo, se presenta como un agenciamiento colectivo.

Un ejemplo claro de esta gestualidad histórica lo podemos encontrar en el humor de Isa Calderón. Guionista, redactora y reportera, Calderón empezó a ser conocida especialmente a partir de la sección de crítica cinematográfica para la plataforma digital Flooxer (Atresmedia) llamada *Reviews fuertecitas*, pero donde ha conseguido llegar a un público todavía mayor ha sido en el podcast que conduce desde 2018, junto a Lucía Lijtmaer, llamado *Deforme semanal ideal total* (Radio Primavera Sound), que recibió el Premio Ondas al Mejor Podcast en 2021. En este, mientras que su compañera encarna un *ethos* público de persona cultivada, razonable, irónica y ligeramente neurótica, Isa Calderón representa el desborde de la gestualidad histórica, haciendo de los largos discursos de intensidad creciente, con vericuetos ilógicos y entonación delirante, un estilema personal. La risa del espectador coincide, de hecho, con sus momentos de paroxismo, en los que con frecuencia se mezclan la autoparodia y el narcisismo, la comicidad y la denuncia feminista.

La temática más socorrida de la humorista es, en este sentido, las relaciones de pareja. Desde esa actitud, Calderón suele exponer las contradicciones, ansiedades, temores y proyecciones de las distintas formas de entender el amor y lo que conllevan para las mujeres en cuanto a estereotipos y exigencias. Lo interesante es que lo hace encarnando un personaje desbordado e incontrolado, que no puede moralizar, precisamente por ello, y que más bien articula gritos de una hilarante exasperación. Por poner un par de ejemplos, puede abordar el problema de la seducción dando recomendaciones como “comer con la boca abierta, aparecer con restos de huevo duro en el pelo o rascarse el culo”, para parodiar la consabida estrategia de no parecer interesada en la otra persona (“¡tienes que hacer que él vaya a ti... Sé manipuladora!”)⁹. Igualmente, en un episodio en el que responden a preguntas de la audiencia, a modo de consultorio (que remite al radiofónico “Consultorio de Elena Francis” del franquismo), puede apelar a la inevitabilidad del amor, en diálogo con el feminismo y esta era de las “relaciones negativas” (Illouz, 2020) en la que la aparición de muchos modelos de tener relaciones puede ir ligado con la sobreproblematización y la insatisfacción con ninguno, y hacerlo al grito de “¡No te resistas al amor, hombre heterosexual cis absurdo! ...¡Imbécil!”¹⁰.

Algo parecido hacía la twitterera e instagramer Gakian, exmodelo que empezó con videos en su cuenta personal y ha acabado colaborando en programas televisivos como *Los felices veinte* o *Zapeando*. En ellos, el personaje parodiaba momentos cotidianos de su vida, como su relación con los gatos, la idealización de las películas de Disney, el maquillaje o la cocina, con una voz meliflua que recuerda a los personajes femeninos de anuncios o películas románticas (a veces, incluso se autodoblaba para generar un mayor efecto deformante) y con achaques de dramatismo en los que se rompe la ficción idealista a la que conlleva el pensamiento positivo y la actitud tradicionalmente sumisa y agradable que la mujer debe adoptar según los estereotipos de género. Con ello, el efecto cómico contraviene y hace colapsar el ideal de mujer que describe Virginie Despentes y que no sólo no puede existir, sino que sirve como estrategia de insatisfacción irresoluble ante la asignación de la posición de género:

Parce que l'idéal de la femme blanche, séduisante mais pas pute, bien mariée mais pas effacée, travaillant mais sans trop réussir, pour ne pas écraser son homme, mince mais

⁹ Episodio “La seducción” (20/03/2022): <https://www.primaverasound.com/es/radio/shows/deforme-semanal-ideal-total/deforme-semanal-ideal-total-la-seducion>

¹⁰ Episodio “El consultorio” (10/07/2022): <https://www.primaverasound.com/es/radio/shows/deforme-semanal-ideal-total/deforme-semanal-ideal-total-el-consultorio>

pas névrosée par la nourriture, restant indéfiniment jeune sans se faire défigurer par les chirurgiens de l'esthétique, maman épanouie mais pas accaparée par les couches et les devoirs d'école, bonne maîtresse de maison mais pas bonniche traditionnelle, cultivée mais moins qu'un homme, cette femme blanche heureuse qu'on nous brandit tout le temps sous le nez, celle à laquelle on devrait faire l'effort de ressembler, à part qu'elle a l'air de beaucoup s'emmerder pour pas grand-chose, de toute façon je ne l'ai jamais croisée, nulle part. Je crois bien qu'elle n'existe pas. (Despentes, 2006: 13)

De hecho, lo que evidencian las autoras que aquí estamos considerando, es que, lejos de un origen biológico o cerebral, lo que se había señalado como histeria no deja de tener una relación causal con la imposibilidad de ser —es decir, de llegar a encarnar lo que se espera de una— que esta idealización lleva apareada. De ahí que los videos de Gakian se basen sobre todo en el intento fallido de impostar ese ideal, un intento exagerado y ridículo, pero también dramático y cruel, que genera incomodidad y risa a partes iguales. La poética de Gakian se basa esencialmente en el extremo contraste entre la voz en off, suave e impostada, que narra sus episodios cotidianos y los gritos saturados que irrumpen de vez en cuando para señalar o introducir sintagmas. Uno de los últimos posts que colgó en su cuenta de Instagram, sin ir más lejos, personifica a una chica dulce y sana que habla sobre sus secretos de salud desde ese ideal de mujer como “animal entre las flores” (según denunciaría Paul B. Preciado¹¹), confesando su dieta a base de... “pasto y agua”. Termina el video triturando los dos ingredientes en una batidora y explicando, sin perder el tono motivacional y felicista:

Yo suelo aprovechar este momento para darle las gracias al Señor por permitirme vivir montada en el dólar gracias a que el capitalismo incrementa los deseos, pero reduce la posibilidad de satisfacerlos... y la verdad es que formar parte de este engranaje es francamente... ¡gratificante!¹²

Como vemos, la disputa entre el discurso hegemónico y el límite de lo asumible por el propio cuerpo estructura estas piezas audiovisuales, generando el efecto cómico a la vez que articulando un contradiscurso colectivo. De modo parecido, y con poéticas similares, también han construido sus personajes cómicos otras humoristas de las redes sociales como Victoria Martín y su serie *Soy una chica fitness* (siguiendo la parodia del género amable de las *coach* y las motivadoras *healthy*¹³), Carmen Romero (que habla con una

¹¹ Lo hizo en 2019 en su conferencia ante los psicoanalistas de l'École de Cause Freudienne, en sus jornadas “La femme en psychanalyse”, que posteriormente daría lugar a su ensayo *Yo soy el monstruo que os habla* (Anagrama, 2022). Se puede escuchar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=bSB1xJH-8nQ>

¹² Video disponible en el siguiente enlace: <https://www.instagram.com/p/BmjOZERAGX9/>

¹³ Por ejemplo, en el video que realiza con “Soy Una Pringada”: <https://www.youtube.com/watch?v=108IBqFddM8>

monotonía y falta de expresividad desarmante, como si estuviera lobotomizada, y con un ritmo frenético¹⁴) o Rocío Quillahuaman (cuyo humor gráfico se sostiene sobre unos dibujos infantilizados y diálogos gritados que critican las ideas generalizadas¹⁵).

Pero si alguien es capaz de llevar al extremo lo que hemos venido analizando hasta aquí seguramente sea Esty Quesada Ruiz, más conocida por su nombre de youtuber “Soy una pringada”. Desde la pequeña habitación de su casa, se hizo popular por compartir escenas de su vida y sus reflexiones al respecto, en una estética de lo grotesco cotidiano donde tienen un papel destacado su apariencia impactante (maquillajes salvajemente siniestros en un cuerpo muy obeso) y un lenguaje original con una gran capacidad narrativa. El tono confesional que utiliza es descarnado y asienta un pacto autobiográfico que participa de la generalizada espectacularización de la intimidad que ya señalara Paula Sibilía (2008), pero a la vez esa situación enunciativa le sirve para trascender lo puramente individual para tratar de asuntos escabrosos y colectivos, como la depresión o los abusos (dos de los temas en los que resulta más llamativa). Como vemos en videos como “Mental Breakdance” o “Trauma tour”¹⁶, lo hace desde el relato de la experiencia propia, contando sin tapujos sus episodios depresivos, sus intentos de suicidio o los abusos recibidos por parte de su abuela cuando era pequeña, con el objetivo de abrir un espacio de conversación sobre estos temas incómodos y tabuizados hasta el punto de que para evitar la censura de Youtube y otras redes sociales (que descuelgan los videos que contengan ciertas palabras) acaba inventando un código donde, por ejemplo, el sintagma “petit-suisse” sustituye la palabra censurada “suicidio” y “super woman” a “heroína”, entre otras (y cada vez que son utilizadas se acompañan por una gestualidad siniestra del acto que describe pero igualmente desternillante).

El resultado, de nuevo en este gesto de abrazar la propia falta de formalidad y compostura que habíamos encontrado en el cuerpo histórico, es un mosaico de narraciones en ocasiones brillantes y en otras banales, con un lenguaje lleno de usos nuevos y una mirada tan lúcida como cruda sobre la realidad, que contrasta y rebate, por su unicidad, con la aplanada repetición de los discursos buenistas y felicistas propios de nuestras sociedades

¹⁴ Y donde trata temas como la menstruación, en el video “La regla”: <https://www.youtube.com/watch?v=R5gCgiWMSqI>

¹⁵ Quillahuaman es de origen limeño, crecida y residente en Barcelona, y ha publicado recientemente su libro de “memorias” *Marrón* (Blackie Books, 2022). Su pieza “El mérito” es un buen ejemplo de su poética: <https://www.instagram.com/reel/CrvYU0TKY5y/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D>

¹⁶ Los videos pueden visualizarse, respectivamente, en los siguientes enlaces: <https://www.youtube.com/watch?v=QDjy78uJlNM&t=129s> y <https://www.youtube.com/watch?v=Q6RvDRnziMs>

terapéuticas, que tienden a ocultar el malestar colectivo y esconderlo bajo el imperativo de la decisión y la responsabilidad individuales.

Se trata, como hemos observado en todos los casos aquí analizados (y a los que cabría añadir algunas humoristas más), de apropiarse de la gestualidad histórica para sacudírsela de encima y, con ella, sacudirse también de todos aquellos discursos dominantes que en nuestros días no solo siguen repartiendo cartas de naturaleza en el sistema sexo-género para subalternizar a la mujer, sino que despolitizan la experiencia de cualquier persona. Reírse, en fin, del propio individuo y de estos discursos, para que solo quede una risa colectiva e incapturable.

BIBLIOGRAPHIE

- BAJTIN, Mijail (1998), *La cultura popular en la edad media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- BODÓ, Béla (2002), "The poisoning women of Tiszazug", *Journal of Family History*, núm. 27, vol 1.
- BREMAUD, Nicolas (2015), "Panorama historique des définitions de l'hystérie", *L'information psychiatrique*, núm. 91, pp. 485-498.
- BURKE, Peter, Aaron GUREVICH Y Jacques LEGOFF (2010), *Una historia cultural del humor. Desde la antigüedad a nuestros días*, Madrid, Sequitur.
- COSTA, Jordi (ed.) (2010), *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*, Murcia, Nausicaä.
- DAMÁSIO, António (2022), *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*, Barcelona, Destino.
- DEULEZE, Gilles y Félix GUATTARI (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*. París, Minuit.
- DESPENTES, Virginie (2006), *King-Kong théorie*, París, Grasset.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003), *Invention de l'hystérie*, París, Macula.
- EAGLETON, Terry (2021), *Humor*, Madrid, Taurus.
- FREUD, Sigmund (1978), *Obras completas. Volumen 2 (1893-1895) Estudios sobre la histeria (Josef Breuer y Sigmund Freud)*, Buenos Aires, Amorrortu.
- GILMAN, Charlotte Perkins (1980), *"The Yellow Wallpaper" and Other Fictions*, Nueva York, Pantheon Books.
- ILLOUZ, Eva (2020), *El fin del amor: una sociología de las relaciones negativas*, Buenos Aires/Madrid, Katz.

- IRÍBAR, Miguel (2014), "El posthumor, la tortilla deconstruida de la risa", *JotDown*. Disponible en línea: <https://www.jotdown.es/2014/12/el-posthumor-la-tortilla-deconstruida-de-la-risa/>
- NORTH, Carol S. (2015), "The Classification of Hysteria and Related Disorders: Historical and Phenomenological Considerations", *Behavioral Sciences*, núm. 5, pp. 496-517.
- SEGATO, Rita Laura (2016), *La guerra contra las mujeres*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- SIBILIA, Paula (2008), *La intimidación como espectáculo*, México D.F., Fondo de Cultura Económico.
- STERNBERG-GREINER, Véronique (2020), *Le comique*, París, Flammarion.
- TRILLAT, Etienne (1986), *Histoire de l'hystérie*, Paris, Seghers.