

Nivardo Trejo-Olvera
María Concepción Castillo-González
(editores)

Encarna(c)ciones y desbordamientos de la risa. Epistemologías, resistencias y subversión

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES - UASLP
TECNOLÓGICO DE MONTERREY
CENTRO DE ESTUDIOS PARA LA CULTURA DE LA PAZ

Lumbral

Lumbral

1

*Colección de Estudios de Paz,
Vulnerabilidad y Cuidado*

Director

Javier Alejandro Camargo Castillo
(Tecnológico de Monterrey)

Co-Director

Stefano Santasilia
(Universidad Autónoma de San Luis Potosí)

Consejo Editorial

Calogero Caltagirone (LUMSA)
Dora Elvira García-González (UNAM)
Francisco Díaz Estrada (Tecnológico de Monterrey)
Fernando Montiel Tiscareño (Galtung Institute Sede México)
Heidi Rivas Lara (Universidad Autónoma de Chihuahua)
Irene Comins Mingol (Universitat Jaume I de Castellón)
Karla Yudith Castillo Villapudua (UABC)
María del Socorro Gutiérrez-Magallanes (UNAM)
Patrick Llored (Université de Lyon)
Sergio Villalobos-Ruminott (University of Michigan)
Zenia Yébenes Escardó (UAM)
Sara Lagi (Università degli Studi di Torino)

Lumbral. Luz en lo obscuro. Invitación al hogar para salir de la intemperie. Tránsitos desde el “desconocimiento” al “conocimiento”, pensamiento desde las heridas. Esta colección se presenta como un espacio editorial y puente entre instituciones para acercarse al estudio de la condición humana y su florecimiento a partir de los ejes de los estudios de paz, la vulnerabilidad y el cuidado.

Nivardo Trejo-Olvera
María Concepción Castillo-González
(editores)

Encarna(c)ciones y
desbordamientos de la risa
*Epistemologías, resistencias y
subversión*

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES- UASLP
TECNOLÓGICO DE MONTERREY
CENTRO DE ESTUDIOS PARA LA CULTURA DE LA PAZ

Primera edición:

© 2022 – FCSyH – UASLP

Encarna(c)iones y desbordamientos de la risa.

Epistemologías, resistencias y subversión

Rector:

Dr. Alejandro Javier Zermeño Guerra

Universidad Autónoma de San Luis Potosí

Director:

Dr. Enrique Delgado López

Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Editores:

Nivardo Trejo-Olvera,

María Concepción Castillo-González

Diseño y maquetación:

Stefano Santasilia

Portada:

Mónica Morales Guerra

Las investigaciones han sido dictaminadas por pares académicos bajo el criterio de doble ciego.

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirectamente del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de lo así previsto por la Ley Federal del Derecho de Autor y, en su caso, por los tratados internacionales aplicables.

Hecho en México.

ISBN: 978-607-535-291-6

ÍNDICE

<i>Prólogo</i>	
<i>La risa de la resistencia</i>	7
David Le Breton	
<i>Presentación</i>	18
Nivardo Trejo-Olvera	
María Concepción Castillo-González	
<i>Reír de otro modo... variaciones sobre lo grotesco</i>	26
Fabián Giménez Gatto	
<i>Deslocalizaciones de la risa</i>	46
Alejandra Díaz Zepeda	
<i>Dando que reír: subversiones corporales y geopolíticas trasatlánticas en De la yerba llamada coca y los casos extraños que sucedieron con una famosa hechicera de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela</i>	77
Silvia Ruiz-Tresgallo	
<i>Carcajadas adherentes en Fruta podrida de Lina Meruane</i>	109
David Loría Araujo	
<i>Reír del otro lado: la sonrisa como elemento de la política queer/cuir en la ilustración mexicana en línea</i>	140
Nivardo Trejo-Olvera	

<i>#la risa de la resistencia. Los desbordes de las mujeres turcas en Twitter</i>	178
María Concepción Castillo-González	
<i>Al borde(r) de la risa: espacios liminales, prácticas corporales y subversiones de la frontera México – Estados Unidos</i>	208
Mariana Gabarrot Arenas	
Martha Victoria Ríos Infante	
<i>La risa como semilla de la resistencia</i>	240
Raquel Ortiz-Ledesma	
<i>Culturas de la risa, hacia un desbordamiento corporal de los estudios de paz</i>	268
Javier Alejandro Camargo Castillo	
<i>La risa en Whatsapp: un signo que escapa de la comicidad</i>	299
María Concha Vázquez	

PRÓLOGO.
LA RISA DE LA RESISTENCIA

David Le Breton
Université de Strasbourg
Institut Universitaire de France

*Ante la vertiginosa
conciencia del vacío, un
espectáculo realmente único,
la risa es también la única
respuesta. Al llegar a este
punto extremo (más allá de
eso no queda nada) el
pensamiento occidental hace
su propio análisis, antes de
disolverse en la misma
transparencia. No se juzga,
no se condena, se ríe.*
Octavio Paz

Este es un libro pionero en la investigación en México sobre la risa. Sus páginas nos recuerdan las innumerables figuras que esta encarna dentro del vínculo social, más allá de su asignación con la alegría y el buen humor. La risa convoca toda la ambivalencia del mundo. En ella conviven lo mejor y lo peor en cuanto a las relaciones con las demás personas. No manifiesta necesariamente el gozo o el placer de estar en compañía, ni siquiera la comicidad de una palabra o una situación. Su significado varía de acuerdo con la situación y a quienes involucre: angustia, superioridad, odio, vergüenza, timidez, triunfo, burla, sorpresa, confusión, cortesía, sumisión, incredibilidad, desprecio, soberbia, desafío, deseo de

guardar las apariencias o anhelo de tomar distancia de otra emoción. Algunas risas están vinculadas con la gracia de una historia o de sus circunstancias; otras, con el júbilo de existir, de jugar y hacer cosquillas; y otras más, con el alivio de haber escapado de un peligro. La desaparición de un impedimento es a veces suficiente para provocarla. En efecto, el significado de la risa ocurre en las coordenadas específicas de un contexto. Es un hecho de sentido, no la encarnación de una biología.

Cubierta de ambivalencia, la risa mezcla lo racional y lo dionisiaco: apela tanto a la razón como a la percepción de lo cómico de una situación o de una ocurrencia, pero al mismo tiempo confiere un lugar privilegiado al cuerpo. En la articulación de lo orgánico y del sentido –ni reflejo, ni decisión voluntaria–, la risa es una emergencia del cuerpo, interrumpe la circulación de la palabra, siempre marcada por la afectividad y de una presencia corporal, pero de una forma discreta y previsible. En la risa, el cuerpo toma el control, se hace cargo. Repentinamente, la persona es sacudida: su respiración se agita, pierde el aliento, emite borborismos. Es una turbulencia pasajera que libera por un momento las imposiciones de identidad y los protocolos, que encarna un breve y hermoso escape de las rutinas diarias. “Estalla” –aunque en ocasiones se contiene– y desarticula el cuerpo íntegro, cerrado, delimitado, llano, de la vida cotidiana; destroza las identidades tranquilas y cómodas, reconocibles. Abre una ventana hacia afuera del mundo bien portado, un escape de las restricciones que, además, es contagioso. Es verdad que la risa responde a un ritual, pero asegura un triunfo temporal del cuerpo y reduce el habla al estallido de un hipo. Es la emanación de un rostro que los enemigos de la risa suelen describir como retorcido o derrotado, mas disuelve su seriedad y sacralidad. La risa

es una expresión tanto visual como oral; resuena en los gestos, la postura, la actitud; se apodera completamente de la persona que ríe.

Aunque varían según la cultura, un gran número de metáforas insiste en la dimensión corporal de la risa y en la suspensión de todo decoro: nos da náuseas de tanta risa, nos meamos de risa, nos reímos tanto que orinamos los calzones; nos caemos de risa, nos ahogamos de risa, nos hinchamos de risa, nos retorremos de risa, nos desmayamos de risa, nos doblamos –en dos, en cuatro– de risa, nos morimos de risa; nos reímos como personas chifladas, como un jorobado, una loca o un retorcido; nos tiramos de los pelos, nos revolcamos en el suelo, nos sujetamos las costillas, nos reímos a carcajadas, enseñando todos los dientes, hasta que se nos cae la mandíbula; nos reímos hasta las lágrimas, nos reímos hasta quedar sin aliento. Nos sacude la risa. Nos reímos un rato, nos reímos de lo lindo, la pasamos bien. Nos reímos por largo tiempo, exageradamente, con una intención divertida, hilarante, impresionante, escandalosa...

A veces, incluso, la evocación se refiere a la animalidad: se habla de la risa como un “brote” o una “protuberancia”; se rebuzna como asno (del antiguo francés: *rechaner*); se emite una risita, como la hiena o la ballena. De uno u otro modo, las metáforas de la risa siguen remitiendo a una tradición popular de inversión de valores, entre lo humano y lo bestial, entre lo sagrado y lo profano.

Muy presente en esta obra, el conjunto grotesco de las fiestas populares está formado por “ocurrencias”, desbordamientos de vitalidad. Entremezclado con la muchedumbre, el carnaval es indiscernible y escurridizo: no tiene tapujos pero sí contacto con el cosmos, con lo

universal; permanece insatisfecho con los límites y no cesa en su transgresión. Es un cuerpo eternamente renovado: siempre lleno de una vida por descubrir, o de una vida por perder para volver a resurgir. Varios capítulos de esta bella publicación recurren a lo grotesco como una de las fuentes de la risa. Es una expresión de la “cultura de la comedia popular” que sigue viva –aunque en peligro de extinción–, cuyo dinamismo casi intacto capturó Mijaíl Bajtín en su obra sobre François Rabelais. “El rasgo sobresaliente del realismo grotesco”, dice Bajtín, “es la *degradación*, es decir, el traslado de todo lo que es elevado, espiritual, ideal y abstracto, al plano material y corpóreo, el de la tierra y el cuerpo en su indisoluble unidad”. La peculiaridad de la tradición cómica popular radica en la inversión de las áreas axiológicas más contrastantes del cuerpo: el rostro –en toda su dignidad como testigo de la espiritualidad, de la psicología o incluso del alma de las personas– y, a la inversa, las nalgas o el culo, zonas del cuerpo comúnmente burladas, asociadas con insultos o parodias, que a su vez arraigan al sujeto en lo material. En la obra de Rabelais, el personaje de Sybille de Panzoust enseña su trasero a Panurge y a sus compañeros. El gesto marca un procedimiento simbólico de burla, a fin de rebajar a quienes va destinado. Parece decir que el cara-a-cara ya no es más digno frente a tal grosería que la nalga-a-cara, la única manera de restablecer el equilibrio. En *Risa y penitencia*, Octavio Paz metaforiza la oposición culo-cara con la del principio del placer y el principio de realidad. “Cuando nos reímos del culo”, explica el poeta, “afirmamos nuestra separación y consumamos la derrota del principio del placer. La cara se ríe del culo y reestablece así la frontera entre el cuerpo y la mente”. Es una reversión de la extrañeza, de lo incongruente, de la

monstruosidad: lo grotesco es una máquina de guerra contra las normas morales rígidas u opresivas.

Como escribió Bergson, si el hombre es un animal que ríe, también ama contar historias para provocar la risa. La mayoría de las veces las bromas se hacen dentro del seno de la familia o de un grupo de amigos sin necesidad de acuerdo previo, en el propio movimiento de las interacciones, en plena confianza y bajo el placer de una sociabilidad compartida. Así, emitidas en el contexto de un ambiente amistoso y alegre, a menos que “aligeren la atmósfera” en una situación tensa, alimentan la sociabilidad cotidiana. A menudo, quien bromea no espera nada de sus oyentes, excepto que le sigan el juego y respondan a sus ocurrencias. En la manifestación de su jovialidad, satisface su placer de contar historias o jugar al guasón: se entrega al hacer reír a la gente.

La risa en común, si no pretende lastimar a una víctima, refleja la elegancia de la vida en el compartir de una *nada* que hace *todo* el valor de la existencia. Es la pura disipación del tiempo en la celebración del vínculo. No gana nada, no entra en el registro de producción o intercambio de bienes, no tiene precio (en ambos sentidos de la palabra). Es el júbilo de un momento, en una economía de la pérdida, que une a las personas con intensidad. La risa tiene que ver con el saber estar, con la calidad de las relaciones. Es precisamente un comportamiento “para reírse”, como bien dicen los niños y las niñas.

Al sumergirnos en un grupo donde los chistes fluyen sin cesar, es difícil no reírse con cada ingeniosidad; mientras que, en otras circunstancias, ninguna de las bromas provocaría tal hilaridad. Quien no ríe se expone a las carcajadas de la concurrencia, pues sospechan que no ha entendido nada. Es el fracasado, el malhumorado,

el gruñón; es aquel que no “se suelta”, que no “se deja ir”. Sobre todo es quien no da lo que recibe, quien rompe el círculo del intercambio. Si las reglas tácitas de la comunidad alegre son violadas, el universo del juego se tambalea, se estremece: todos vuelven a sí mismos, a la insignificancia de las bromas. Hay que “jugar el juego” de la complicidad para no transformarse en “aguafiestas” o ser objeto de los chistes.

El uso preciso de la risa o del humor es un arte sociológico para ganar popularidad y ejercer una influencia sobre las demás personas. Se juega en la cuerda floja, con la intuición de “ni tanto ni tan poco”; porque a veces, por el contrario, estamos saturados del don. La imposibilidad de escapar al flujo incesante de las intenciones divertidas hace que el encuentro sea agotador y rompe la reciprocidad de los intercambios. No se puede estar en posición de escucha perpetua y en la necesidad de reír sin descanso si no contamos con dicho estado de ánimo o si no es posible variar las actitudes alegres, cuya postura narcisista solamente concede importancia a su propia persona. Una especie de *potlatch*¹ (“regalo”) interminable abruma a los espectadores, quienes se encuentran asfixiados ante los ataques de un bromista incontenible. El regalo se transforma en una imposición, y la creciente molestia amenaza con hacer frente al guasón que sobreestima su poder. La incapacidad de retribuir mediante el placer y la risa es una situación dolorosa para el público. Queda atrapado en una relación sin salida: lucha por calmar al alegre bromista sin hacerle perder la dignidad, y a su vez

¹ N. del T. *Potlatch* (regalo) es el nombre de una ceremonia practicada por los pueblos autóctonos o locales de la costa del Pacífico en el noroeste de Norteamérica, tanto en los Estados Unidos como en la provincia de la Columbia Británica de Canadá.

está cansado de sus interminables réplicas, cada vez menos divertidas y más estorbosas.

La risa es un desfile contra la violencia hacia nosotros mismos y, si nos comprometemos con ella, se vuelve una herramienta para encontrar nuestro lugar en un grupo. Es también la última oportunidad para quienes están en la mira del odio o el desprecio, para quienes llevan encima un signo de alteridad y son conscientes de que constantemente son el blanco del resentimiento. El humor, como cortesía de la desesperación y la salvaguardia, es el arma de los indigentes, cuya energía entera se dedica a la invención de rasgos humorísticos: no para reírse de ellos, sino para evitar ser destruidos. El sentido del humor atestigua la lucidez de ser uno mismo y no ser capaz de tomarse tan en serio. Es una forma feliz de distanciarse, de no dejarse engañar por el carácter y de moverse con flexibilidad entre las asperezas del tejido social. Es una elegancia que desarma situaciones escabrosas o puntos venenosos, es una forma de protegerse contra la agresividad del ambiente. A fin de amortiguar las relaciones sociales más o menos tensas, el hecho de provocar la risa neutraliza un conflicto incipiente. Mediante una hermosa inteligencia de relaciones mutuas, llama al orden a quienes bloquean los intercambios o los canalizan en su propio beneficio. Al relajar la atmósfera, al mostrar un aire tranquilo, la persona que lanza una palabra ingeniosa o una réplica divertida disuelve la seriedad del momento y así invita a dar un paso atrás para reanudar la discusión con más tranquilidad. El humor erige un escudo de sentido contra el que se puede hacer valer la virulencia de los ataques. Con estilo, arrebatada la iniciativa de las burlas a los demás. Se trata de "guardar las apariencias" y salir del problema cambiando el personaje, por lo que la violencia se vuelve

contra el agresor, quien pierde un poco de su brillo. La risa y el humor son técnicas para reescribir una situación difícil.

El humor es un ejercicio de lucidez, un deseo de poner en duda comportamientos, valores y discursos que no son exactamente lo que ostentan o pretenden ser. Revela una verdad no dicha, arrastra una palabra de otro modo imposible. Bajo una máscara, pero de manera reconocible, formula una verdad o un juicio. La risa es una deconstrucción, una puesta-en-crisis de un objeto o una situación. Induce el retroceso y la recuperación de lo que se escapa, de lo huidizo. Rompe las rutinas del sentido para abrir otras vías de pensamiento o acción. Al negarse a ser prisionero de las apariencias, el humor rompe las normas y nos recuerda que no son ni naturales ni inmutables, sino efectos de la historia y, por ende, tanto más modificables si las hemos heredado del dominio social o cultural. Por ejemplo, la hegemonía masculina inscrita en el lenguaje o muchas formas de vinculación social aceptadas o no aceptadas. La risa es una forma indirecta de decir que el mundo está siempre frente a nosotros para ser construido, para ser tomado de nuevo en nuestras manos. Introduce una ruptura en lo que se da por sentado de la sociabilidad, hace extraño lo familiar. Es un paso al lado alegre, una revelación química de las relaciones de poder que se ocultan tras la calma de las apariencias. “En el orden del pensamiento, la risa es la única filosofía crítica porque es la única que realmente disuelve los valores”, escribe Octavio Paz.

Con base en lo ya dicho, es comprensible que la risa sea la enemiga mortal de cualquier dictadura o fundamentalismo. En Turquía, en 2014, un primer ministro pretendió prohibir la risa de las mujeres en el espacio público. Su réplica humorística fue mordaz.

Cuando los talibanes tomaron el poder en Afganistán, una de sus primeras medidas fue prohibir que las mujeres se rieran. Alegaron que era un acto exclusivamente masculino, obsceno para las mujeres y desagradable para Dios. En la Alemania de Hitler, Goebbels declaró una vez: “El humor es judío. Hay que prohibirlo en la sociedad”. Las dictaduras o los regímenes opresivos tienen formas de humor que los desafían, incluso si rara vez son algo más que una postura para recordar que quienes ríen no se dejan engañar por la opresión que sufren o por los fallos de determinados líderes. Las poblaciones oprimidas suelen desarrollar un humor que juega con el miedo o las dificultades: el humor judío, el de los antiguos países de Europa del Este contra los líderes comunistas, el de los afroamericanos...

Incluso en los peores momentos, la risa no desaparece: se renueva para marcar la resistencia, la renuencia frente a una situación intolerable. A través de un doble juego se expresa una breve liberación de las tensiones internas y una crítica a las condiciones de la existencia. Incluso bajo el yugo, la dignidad y la independencia del espíritu no claudican. Lejos de la resignación o de la autocompasión, el humor es una declaración de insumisión; acepta el desafío y socava la autoridad constituida, ejerce su corrosión para que los valores despreciados no se olviden. Destruye lo “obvio” y muestra que se compone de convencionalismos; se mofa de las jerarquías y propicia el júbilo de quienes intentan desafiar al poder en turno. La risa es un triunfo del sentido de sí mismo, una fuerza interior de quien no se deja amedrentar ni intimidar.

La risa por vía del llanto recuerda la solidaridad, la complicidad que une al grupo contra la adversidad, o también contra la fuerza de un individuo que no se deja

vencer. Renueva capacidades de reacción: no transforma el mundo, sino que cambia su sentido para hacerlo tolerable. Aprende a oponer distancia de las preocupaciones, a reanudar la iniciativa apelando a la dignidad del individuo, su antigua libertad. Rechaza toda resignación y mantiene una actitud desafiante. Por un momento, el bloqueo se libera e induce el retroceso, la respiración. Se abre una ventana.

Transmutación alquímica de la fragilidad o el horror en fuerza, la risa libera significado y hace que las situaciones sean menos opacas. El sujeto integra en su orden de significado un posible inconveniente, desgasta las asperezas y las convierte en victoria. Arma de quienes, desamparados, no tienen otros medios simbólicos para hacerse oír, para darse a entender, el humor es un remedio para la resignación, una manera de mantener la cabeza en alto. Penetra en la angustia para atenuar su virulencia y poda la fachada mortal de la ansiedad. Se esfuerza por mantener la dignidad personal cuando las condiciones sociales pretenden socavarla. El sentido del humor es un resguardo contra la adversidad, un rechazo al hundimiento en la tristeza o el lamento, pues transforma la amargura en placer mientras mantiene a raya el peligro, se ríe de él. El individuo no se deja alcanzar por los picos venenosos. Se ríe de ellos para demostrar que no los toma en serio y que no está abatido por las circunstancias.

La risa es la superación de la tragedia, el rechazo de una posición de víctima a través de un comportamiento insólito que el opresor no imaginaba. La risa afirma la vida, desarma al verdugo, desactiva la crueldad de la situación y se suma a su absurdo. Es protección contra el desorden o el miedo, es la última elegancia del significado para no ceder ante la gravedad de un evento y mantener

la conciencia despierta. El sentido del humor es un desapego silencioso que erosiona la posible malignidad de los acontecimientos. Incluso si todo está perdido, es un escape de la angustia, un rechazo al dominio externo de la conducta. Expresa la insignificancia de la agresión para la víctima: “¡Déjenme reír!”.

PRESENTACIÓN

Nivardo Trejo-Olvera
Tecnológico de Monterrey

María Concepción Castillo-González
Tecnológico de Monterrey

La violencia contemporánea ha encontrado formas sofisticadas de impactar en los cuerpos. Rita Segato sostiene que “la repetición de la violencia produce un efecto de normalización de un paisaje de crueldad y, con esto, promueve en la gente los bajos umbrales de empatía indispensables para la empresa predatora” (2018, p. 11). Esta cotidianización o naturalización ha difuminado las maneras en que dicha violencia opera, así como los sistemas que la profieren, las formas en que se representa y reproduce, lxs actorxs que en ella participan. En todo caso, estas violencias se valen de prácticas iterativas y consuetudinarias que producen subjetividades. Así, identificar y visibilizar estas operaciones es el primer paso para trascender las “pedagogías de la crueldad” (Segato, 2018).

Las representaciones culturales, como prácticas sociales que se encarnan, anclan los sentidos violentos de las biopolíticas y son parte de lo que Muñiz (2018) propone como dispositivos corporales:

El dispositivo corporal es la red de relaciones que se establece entre los discursos, las instituciones, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, lo dicho y lo no dicho sobre el cuerpo y por ende sobre la naturaleza del nexo entre estos elementos heterogéneos. (p. 289)

El propósito de dicho dispositivo estriba en la regulación y producción de los cuerpos, “tiene una función estratégica en el disciplinamiento de los sujetos encarnados que responde a necesidades regulatorias de la sociedad” (Muñiz, 2018, p. 289). Sin embargo, no podemos perder de vista que las subjetividades desarrollan agencias y disputan sentidos por medio de prácticas que desobedecen y desestabilizan las imposiciones, a las que podríamos llamar prácticas corporales de resistencia.

En términos de Judith Butler (2015), la dimensión performativa de la representación trasciende a sí misma y se encarna en los cuerpos, produce subjetividades y crea culturas. Este proceso no está escindido de los marcos políticos de las normas sociales, cuya dinámica se afecta mutuamente y está siempre en tensión. El discurso actúa sobre nosotrxs antes de que hablemos; y si no actúa sobre nosotrxs, ¿podemos hablar en absoluto?, se pregunta la filósofa al esgrimir sobre la performatividad como discurso biopolítico que nos piensa, nos dice, nos reproduce. “La performatividad describe tanto los procesos de ser representados como las condiciones y posibilidades para actuar y que no podemos entender esta operación sin ninguna de ambas direcciones”, añade Butler (p. 35). De esta manera, la representación es un

campo en conflicto entre las normatividades y lo que lxs sujetxs hacen con ellas.

La representación como discurso y práctica de resistencia ha sido ampliamente abordada –ya sea en soportes tecnológicos o en los cuerpos mismos– desde los estudios culturales (Carrión, 2020; Couldry y van Dijck, 2015; Couldry y Hepp, 2016; Hall, Evans y Nixon, 2013; Le Breton, 2002), la teoría y crítica literaria (Beard, 2018; Rivera Garza, 2013; Russ, 2019; Torras, 2008), los estudios de género (Halberstam, 2020; Haraway, 2019; Muñoz, 2020; Butler, 1990; Sandoval, 2015; Zafra, 2016) y la antropología visual (Mitchel, 2017; Castillo, 2020; Renov, 2004; Segarra, 2014; Need, 2013; Zylinska, 2020). No podemos olvidar que la vestimenta es una segunda epidermis, que los movimientos son gramáticas afectivas, que el maquillaje, las perforaciones y los tatuajes son inscripciones corporales nos revelan que “La piel es el lugar de apertura y de cierre ante el mundo, frontera simbólica entre los adentros y el afuera, entre el uno mismo y el otro. Sismógrafo de nuestro sentido de identidad [...] pantalla de innumerables formas de la escenificación de la apariencia” (Le Breton, 2013, p. 9). En concreto, estamos hablando del archivo de lo que podríamos llamar tecnologías de género. Recordemos que fue Teresa de Lauretis (1989) quien, siguiendo la idea de Foucault sobre las tecnologías del yo, acuñó esta categoría para explicar la forma en que el cine produce cuerpos generizados e historizados.

Nuestra propuesta radica en situar a la risa como una práctica corporal, una representación y una tecnología de género. En tanto práctica corporal, inicia como un gesto que, en palabras de Mauss, sería una técnica (Muñiz, 2018) que al estar culturalmente situada cobra múltiples significados (Le Breton, 2018). En tanto representación

cultural, la risa puede ubicarse en el rostro, estar capturada en una fotografía, insinuada en una ilustración, descrita en una novela o signada en la escritura digital. Y en tanto tecnología de género, la risa reproduce ficciones, reafirma discursos hegemónicos o los subvierte.

El llamado del libro *Encarna(c)ciones y desbordamientos de la risa: epistemologías, resistencias y subversiones* responde a la provocación lanzada por el último texto de David Le Breton sobre la risa como práctica que problematiza la noción misma del cuerpo y de la cultura: *Rire. Une anthropologie du rieur* (2018). Buscamos explorar el potencial subversivo de la risa en dos vertientes: como punto de vista epistemológico que nos rete a ver nuestros campos de estudio desde ópticas imprevisibles, y como representación o tecnología que permite a lxs sujetxs resistir y desafiar los disciplinamientos que las estructuras dominantes ejercen sobre sus cuerpos y subjetividades. De tal forma, lanzamos esta invitación para quienes buscan experimentar y aproximarse desde lugares no clásicos a temas conocidos y estudiados previamente. Esto implica la inserción de la práctica de la risa a los fenómenos que como investigadorxs solemos abordar. Se trata de indagar en las formas por las que la risa expande las experiencias corporales, resiste las violencias, desafía mandatos, desestructura las formas, desestabiliza la función simbólica, desautoriza las jerarquías, se desborda hacia lo abyecto e incluso permite la perversión. En suma, pensar en la risa como ruta crítica para subvertir la experiencia humana.

El estudio de las prácticas corporales y la deconstrucción de las biopolíticas hegemónicas que se despliegan en el capitalismo tardío posibilitan estas

prácticas de resistencia y desarticulación de los sentidos violentos para imaginar la alteridad y la construcción de sociedades más justas e inclusivas. Esta es la tarea que nos hemos trazado en el Seminario de Estudios Sobre Corporalidades y Género, que forma parte de uno de los Grupos de Investigación con Enfoque Estratégico (GIEE) de la Escuela de Humanidades y Educación del Tecnológico de Monterrey (2020). Como grupos de enfoque, los GIEE dirigen sus esfuerzos de investigación y acción en “temas prioritarios para la sociedad desde aproximaciones interdisciplinarias y abiertas” (Tecnológico de Monterrey, 2018).

En el Seminario partimos de una perspectiva crítica feminista y postestructuralista, que incluye diversas disciplinas humanísticas y sociales que consideran al cuerpo, las corporalidades y al género como ejes para reflexionar sobre las complejas violencias contemporáneas así como las prácticas contrahegemónicas de resistencia y subversión. En este sentido, consideramos que las corporalidades alcanzan su materialización a través de los discursos y representaciones que se anclan en las prácticas sociales y en la producción y reproducción cultural en contextos específicos. De ahí que nuestras líneas de investigación indaguen los cruces entre las representaciones culturales, la producción subjetiva de las tecnologías de la comunicación y las prácticas corporales de comunidades de sujetos subalternos.

El trabajo de investigación y acción realizado por la comunidad académica del Seminario ha podido impactar en la generación de espacios de formación para profesorxs, colaboradorxs y estudiantes de licenciatura y posgrado del Tecnológico de Monterrey. Un ejemplo de ello es el diseño de las materias *Feminismos y Perspectiva*

de Género, Antropología del Cuerpo, y Medios, Género y Decolonialidad; así como la creación de la capacitación para colaboradorxs y docentes, titulada *Cuerpos, Hegemonías y Resistencias*.

¿Somos, tenemos o devenimos cuerpo?, –como apunta Meri Torras (2008)–, ¿qué actores (pre)determinan la forma en que son habitados los cuerpos? ¿Qué capacidades desarrollan los cuerpos ante las biopolíticas de opresión? ¿Cómo los cuerpos cuestionan, desmantelan o refuerzan las categorías fijas y dicotómicas de la cultura occidental(izada)? ¿Hacia dónde van las prácticas de subjetivación y representación en los escenarios de la cultura digital? Estas son algunas de las preguntas que gatillan nuestras reflexiones en colectivo.

Referencias

- Beard, M. (2018). *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Editorial Planeta.
- Brea, J.L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, filme, e-image*. Akal.
- Butler, J. (2012). *Deshacer el género*. Paidós.
- . (2015). *Resistencias. Repensar la vulnerabilidad y repetición*. Paradiso Editores.
- Carrión, J. (2020). *Lo viral*. Galaxia Gutemberg.
- Castillo, A. (2020). *Adicta imagen*. Ediciones la Cebra.
- Couldry, N., y van Dijck, J. (2015). Researching Social Media as if the Social Mattered. *Social Media + Society*, 1-7. <https://doi.org/10.1177/2056305115604174>
- Couldry, N., y Hepp. A. (2016). *The Mediated Construction of Reality*. John Wiley & Sons.

De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Macmillan Press.

Halberstam, J. (2020). *Criaturas salvajes. El desorden del deseo*. Editorial Egales.

Haraway, D. (2019). *La promesa de los monstruos. Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptables*. Holobionte Ediciones.

Le Breton, D. (2013). *El tatuaje o la firma del yo*. Casimiro Libros.

---. (2018). *Rire: Une anthropologie du rieur*. Éditions Métailié.

Mitchel, W.J.T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Sans Soleil Ediciones.

Muñiz, E. (2018). Prácticas corporales. En H. Moreno y E. Alcántara (Coords.), *Conceptos clave en los estudios de género. Volumen 2* (pp. 281-297). CIEG-UNAM.

Muñoz, J. E. (2020). *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Caja Negra.

Need, L. (2013). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Editorial Tecnos.

Renov, M. (2004). *The Subject in Documentary*. University of Minnesota Press.

Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets Editores.

Russ, J. (2019). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Editorial Dos Bigotes.

Sandoval, Ch. (2015). *Metodología de la emancipación*. UNAM.

Segarra, M. (2014). *Teoría de los cuerpos agujereados*. Muselina.

Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.

Hall, S., Evans, J., y Nixon, S. (2013). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. SAGE Publishing.

Torras, M. (2008). *Encarna(c)iones. Teoría(s) de los cuerpos*. Editorial UOC.

Zafra, R. (2016). *Los que miran*. Editorial Fórcola.

Zylinska, J. (2020). *AI Art. Machine Visions and Warped Dreams*. Open Humanities Press.

Tecnológico de Monterrey. (2020). *Líneas de Investigación Escuela de Humanidades y Educación*. <https://sites.google.com/itesm.mx/ehe-giee-efh/l%C3%ADneas-de-investigaci%C3%B3n>

Tecnológico de Monterrey. (2018). *¿Dónde se hace investigación? Grupos de Investigación con Enfoque Estratégico*. <https://tec.mx/es/investigacion/donde-se-realiza-la-investigacion>

REÍR DE OTRO MODO...
VARIACIONES SOBRE LO GROTESCO

Fabían Giménez Gatto

Universidad Autónoma de Querétaro

*De lo feo podemos reírnos y
mantenerlo en su sitio, aunque
pueda resultar cruel. La
amenaza de lo monstruoso y
abyecto hace que se nos
atragante la risa. Es lo que los
románticos denominaron “risa
infernál” o “humor
aniquilador”, nosotros somos el
objeto de burla: de los dioses,
del destino, de nuestra propia
debilidad.*

Frances S. Connelly

1. La risa, suele decirse, acompaña a lo grotesco como un efecto de sentido recurrente, sobre todo en el registro satírico de la caricatura. Pareciera que la incongruencia, la extrañeza o la monstruosidad, cuando no son leídas como una amenaza inminente, despiertan, en la mayoría de los casos, un efecto hilarante, una respuesta risible. Esta suerte de comicidad grotesca hace de la risa un signo que ha sido interpretado, a lo largo de la historia, en términos de burla, rechazo y discriminación. Buena parte de las teorías de la superioridad, desde Hobbes hasta nuestros días, entenderán esta forma particular de diversión cómica a partir de una lógica de ridiculización, una risa triunfante que afirma la superioridad del que ríe ante quien es puesto en ridículo (Carroll, 2014). Lo

ridículo es, literalmente, lo que hace reír por su rareza o extravagancia. Me pregunto si no será posible, ante la extrañeza de lo grotesco, reír de otro modo, imaginar otros gradientes de la risa más allá de este reír a regañadientes, signado por el desagrado y la repugnancia, es decir, más allá de la ridiculización como humoral mecanismo de abyección.

Según Noël Carroll, lo grotesco responde a un principio estructural de transgresión categorial –a partir de figuraciones combinatorias y excesivas– y podría abordarse, desde sus funciones estructurales, con base en los principales estados afectivos que suscita: “el horror, la diversión cómica y el asombro” (Carroll, 2017, p. 382). El terror y la comedia son dos géneros habitualmente ligados a lo grotesco. En el horror, la anomalía grotesca se experimenta como una amenaza monstruosa – peligrosa, impura y contaminante– que produce miedo y asco a la vez, mientras que en la comedia la incongruencia y la rareza de lo grotesco producen diversión cómica siempre y cuando carezcan de los “procesos de toxificación” presentes en el horror (Carroll, 2017, p. 387). Ríos de tinta se han escrito sobre estas dos modulaciones afectivas de lo grotesco; en cambio, me parece mucho más sugerente explorar otros afectos, otros modos de la sensibilidad, recuperando, en parte, el tercer acercamiento a lo grotesco propuesto por Carroll, centrado en el asombro y la admiración (p. 392). A juicio del autor,

Lo grotesco puede servir como objeto de admiración más que objeto de humor cómico solo si aceptamos su transgresión de nuestras estructuras categóricas -aunque solo sea imaginativamente, en los parámetros de la

ficción- en vez de rechazarla. Lo grotesco funciona promoviendo el asombro en vez del horror, el monstruo ya no provoca una actitud de expulsión ni la disposición a luchar o huir en respuesta a la idea de dolor en uno mismo o en los demás. (Carroll, 2017, p. 397)

De esta forma, Carroll sugiere la posibilidad de otro tipo de respuesta afectiva ante la imaginaria grotesca, ya no desde los manidos mecanismos de abyección presentes en el terror y la comedia –expresados en el rechazo del dolor y la impureza en el horror, del absurdo y la incongruencia en la comicidad– sino desde la aceptación de las anomalías encarnadas en estas figuras combinatorias y excesivas, así como sus transgresiones a nuestras categorías biológicas u ontológicas. Me preocupa que Carroll eche mano de lo milagroso para modelizar, desde lo sacro, este tipo de respuesta afectiva frente a “lo misterioso, inexplicable, desconcertante, inesperado, asombroso e imposible” (2017, p. 395). Me seduce más la posibilidad de una valoración positiva de lo grotesco –conformada por una constelación de anomalías, rarezas y extravagancias productoras de admiración y asombro– desmarcada de la remitencia teológica a la que recurre el autor. Lo prodigioso sin intervención divina, portentos seculares cuya fortuna no dependa de lo milagroso –un efecto de sentido que opera, valga la redundancia, a manera de *Deus ex machina*–; en definitiva, apostar por una mundana afirmación de la monstruosidad, el alegre reconocimiento de su entrañable extrañeza.

La admiración y el asombro, en tanto modos de la sensibilidad, pueden concebirse también, desde el registro de la mirada, como afectos escópicos. El

monstruo será quien sale de las sombras produciendo asombro, es decir, causando sorpresa a la vista, admiración. Maravillarse en lugar de horrorizarse ante la monstruosidad implica establecer una íntima relación escópica con lo sorprendente, lo extraño, lo maravilloso (*mirus*), una suerte de fascinación, de fruición afirmativa y alegre, con lo que podríamos llamar, disculpen el cultismo, lo grotesco mirífico.

Lo grotesco mirífico hará de lo raro uno de sus rasgos definitorios, afirmando (en vez de negar) el ‘fuera de lugar’ de la rareza. Mark Fisher (2018) define lo raro como “aquello que no debería estar allí” (p. 12), o bien, en el terreno de las formas, como “dos o más cosas que no deberían de estar juntas” (p. 12). “No soy de aquí, ni soy de allá”, entonaba Facundo Cabral hace ya más de medio siglo. Esta especie de extranjería constituye el encanto de lo raro, o bien, parafraseando al cantautor, la felicidad identitariamente deslocalizada de lo extraño, la exterioridad como principio, siempre desterritorializado, de placer estético. Este ‘fuera de lugar’ de lo raro es, a la vez, un ‘fuera de tiempo’ que opera intempestivamente desde las potencias, todavía no actualizadas, de inhabituales sensibilidades estéticas; un tiempo dislocado que prefigura, imagino, insólitos modos de la sensibilidad, atípicas configuraciones de la fealdad en su relación problemática (por decir lo menos) con la belleza.

Como nos indica Umberto Eco, en los primeros minutos de su conferencia *On the History of Ugliness*, impartida en la Facultad de Artes de la Universidad de Liubiana, en Eslovenia, el 14 de diciembre de 2007, “La belleza, en cierto sentido, es aburrida. Aunque el concepto de belleza cambia a través de las épocas, un objeto bello siempre tiene que seguir ciertas reglas... La fealdad, en cambio, es impredecible y ofrece un abanico

infinito de posibilidades” (como se citó en Henderson, 2018, p. 11). Es interesante que el preámbulo de Eco culmine recurriendo a la comicidad de un *punchline* paradójicamente hilarante: “La belleza es finita. La fealdad es infinita, como Dios” (como se citó en Henderson, 2018, p. 11). Al finalizar su conferencia, respondiendo a una de las preguntas del auditorio, Eco insiste en las similitudes entre la experiencia de la fealdad y el humor, y reconoce que nos sentimos atraídos hacia la fealdad siempre y cuando, como en el caso de lo cómico, esta sea una desgracia que no nos toque a nosotros, una vergüenza que no nos involucre y no implique –al contrario de la “llamada a la piedad” con la que concluye, en su última línea, la *Historia de la fealdad* (Eco, 2017, p. 437)– un sentido de compasión. Pareciera que la fealdad nos complace, según Eco, en la medida en que somos capaces de estigmatizarla, arrojándola fuera de nuestros cuerpos y de nuestros corazones.

Preferiría no hacerlo. Más allá de la burla o la compasión, sería posible explorar, desde lo grotesco mirífico, otras alternativas escópico-afectivas. Me refiero a la fealdad atravesada, en su devenir, por el deseo. Cito a Deleuze, a propósito del *encanto*, otro modo de nombrar –exactamente, es decir, con palabras inexactas– a la fealdad: “En la vida hay una especie de torpeza, de fragilidad física, de constitución débil, de tartamudeo vital, que constituye el encanto de cada uno. El encanto, fuente de vida; el estilo, fuente de escritura” (Deleuze y Parnet, 1980, p. 9). La fealdad funcionaría, como el encanto o el estilo, en el registro de una afirmación de la vida y sus potencias, es decir, un agenciamiento impersonal y, al mismo tiempo, singularísimo, frente a las convenciones hegemónicas de la belleza.

Pienso, por ejemplo, en la figura, aparentemente oximorónica, de la fea guapa (o la guapa fea). La *chica Almodóvar* en el registro hispanoparlante o la expresión francesa *jolie laide* darán cuenta del atractivo de esta belleza inusual, atípica e irregular. *Wabi-sabi* es una palabra japonesa que intenta nombrar, en el terreno de las formas, esta belleza imperfecta, impermanente e incompleta, obtusa, podríamos decir, frente a la obviedad de la belleza convencional, perfectamente legible y sin consecuencias. Haciendo un símil con la física epicúrea, imaginemos la fealdad desde una poética de lo torcido, a la manera de un átomo que se desvía de su caída vertical y rectilínea, la oblicua rareza de lo fuera de lugar, la impredecible desviación del orden, la simetría y la proporción, el *clinamen* de la belleza.

A propósito de estos nuevos modos de la sensibilidad, sacudidos por una especie de “belleza convulsiva” (Breton, 1977, p. 160), Gretchen E. Henderson (2018) nos sugiere, en su libro *Fealdad. Una historia cultural*, estrategias interpretativas mucho más amables e infinitamente menos dicotómicas que las planteadas por Eco, a la hora de analizar, en términos de positividad y agencia, algunos de los movimientos súbitos y descontrolados de la fealdad como artefacto cultural. A su vez, la autora invita a cuestionarnos acerca de nuestro lugar de enunciación, es decir, nuestra propia rareza, enmarcada por una constelación de formaciones discursivas y no discursivas en torno a la fealdad y la belleza:

A medida que el significado de “feo” cambia y traspasa límites, puede decirse que rompe la frontera entre “nosotros” y “ellos”. La fealdad nos aboca a reevaluar las fronteras culturales,

incluidos los cuerpos que han quedado dentro y fuera de ellas, con el objetivo de cuestionar nuestro propio lugar en el entramado. (Henderson, 2018, p. 14)

En fin, la monstruosidad tal vez esté mucho más cerca de lo que pensamos. Especular sobre la fealdad es, entre otras cosas, descubrir su reflejo en el espejo. No estaría mal reconocerlo con una sonrisa.

2. La extravagancia, en tanto un vagar más allá de los límites, nos permite acercarnos a la articulación más o menos problemática del límite y la transgresión, que diagrama el plano de inmanencia de lo que me gustaría llamar –en resonancia con la monstruosidad de un excéntrico vagabundo teórico que trastoca, en su errar, los límites que toca– teoría *freak*. En este sentido la teoría *freak* es, al igual que la transgresión, “un gesto que concierne al límite” (Foucault, 1996, p. 127). Podríamos decir, a riesgo de apresurarnos demasiado, que el límite es la condición de posibilidad de toda teoría *freak*, su objeto fundante y fundacional. Sin embargo, en términos estructurales, el límite estará sujeto, implacablemente, a una serie de trastocamientos: subversiones, anomalías, monstruosidades. Sería imposible enumerar exhaustivamente la multiplicidad de extravagancias que el límite ha catalizado en la teoría contemporánea. Baste mencionar, a manera de anclaje, un puñado de nociones particularmente canónicas en las formaciones discursivas en torno a lo monstruoso, brevísimos prolegómenos teratológicos antes de ensayar una problematización del límite desde las coordenadas del cuerpo y de la mirada.

La teratología –entendida como el estudio de los monstruos– nos aporta algunas pistas: el objeto de esta ciencia paradójica será, si hemos de creer en la etimología, todo aquello extraño que excede los límites de lo natural. Paradigmáticamente, el límite (de la “naturaleza”, de la “normalidad”, del “orden”) traza los contornos de lo monstruoso, su legibilidad en tanto excepción a la regla. Pareciera que, en términos genealógicos, el monstruo ha sido, como señala Haraway (1995), una “criatura fronteriza” (p. 62), extravagantemente desestabilizadora, excesiva, excéntrica y descentrada; un personaje limítrofe, un *outsider*, un exiliado de la naturaleza que merodea, amenazante, los bordes del saber y del sentido. En esta línea, Cortés (1997) abordará lo monstruoso a partir de la oposición estructural entre orden y caos, inventariando en su análisis toda una serie de dualismos propios del pensamiento ilustrado. Cabría mencionar también el libro colectivo *Monster Theory* (Cohen, 1996), un ejemplo sintomático de la fascinación finisecular por el monstruo como encarnación de una diferencia radical, inasimilable. De esta forma, el monstruo se convierte para muchos (Bogdan, 2012; Blyn, 2013; Chemers, 2009; Tromp, 2008) en una figura modélica, en un enclave estratégico, capaz de diagramar –desde el *freak show* como máquina de visibilidad– la lógica excluyente de lo moderno. En el extremo contemporáneo los nuevos avatares de la monstruosidad –subalterna, disidente y decolonial– podrían leerse desde los límites del proyecto civilizatorio como la parte maldita del capitalismo tardío, dispositivos colectivos de enunciación que motorizan los signos del rebasamiento de las metanarrativas modernas y sus ideales de universalidad.

Ahora bien, volvamos a la cuestión del límite y sus trastocamientos en la teoría contemporánea. Pareciera que conceptos como lo ‘informe’ de Bataille (2003), en tanto “un término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma” (p. 55), lo ‘abyecto’ de Kristeva (1989) como “Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (p. 11), lo ‘liminal’ de Turner (1998), encarnado en aquellos que “no están ni en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial” (p. 102), o bien, lo ‘anómalo’ de Deleuze y Guattari (1997) como “un fenómeno de borde” (p. 250), no tendrían sentido sin una remitencia a este vagar más allá de los límites, divagaciones entrañablemente extravagantes donde, al decir de Foucault (1996), “La transgresión lleva el límite hasta el límite de su ser; lo conduce a despertarse ante su desaparición inminente, a encontrarse de nuevo en lo que excluye (más exactamente a reconocerse allí por primera vez), a experimentar su verdad positiva en el movimiento de su pérdida” (p. 128). Formaciones discursivas y constelaciones conceptuales que entretejen, desde la extravagancia y la transgresión, el teatro de operaciones de lo grotesco en una suerte de teoría *freak avant la lettre*.

David Le Breton nos dirá, en *Antropología del cuerpo y modernidad*, que “El cuerpo grotesco del júbilo carnavalesco se opone, radicalmente, al cuerpo moderno” (2012, p. 31). Esta recuperación de Mijaíl Bajtín por parte de Le Breton me parece por demás sugerente a la hora de intentar pensar la corporalidad más allá de los marcos interpretativos del pensamiento moderno, pues actualiza lo grotesco como un acercamiento a lo corporal que podría presentar

alternativas interesantes frente al dualismo cartesiano. El cuerpo grotesco –abierto, transgrediendo sus límites continuamente– contrasta con la noción moderna de un cuerpo cerrado, perfectamente delimitado: “El cuerpo grotesco –dice Bajtín– no tiene una demarcación respecto del mundo, no está encerrado, terminado, ni listo, sino que se excede a sí mismo, atraviesa sus propios límites”(Le Breton, 2018, p. 115).¹ O bien, en otro pasaje célebre, Bajtín nos dirá lo siguiente a propósito del debilitamiento de las fronteras entre el cuerpo y el mundo: “En la base de las imágenes grotescas encontramos una *concepción particular del todo corporal y de sus límites*. Las fronteras entre el cuerpo y el mundo, y entre los diferentes cuerpos, están trazadas de manera muy diferente a las imágenes clásicas y naturalistas” (Bajtín, 2003, p. 284, cursivas en el original).

Nos enfrentamos, como categoría de análisis, a la experiencia del límite, una clave de lectura para pensar los gradientes de la corporalidad en su devenir histórico. Por una parte, el cuerpo carnavalesco –desbordado y excesivo– de la cultura popular del Medioevo y, por otra, el cuerpo contenido –aislado y encerrado en sí mismo– como invención propiamente moderna. En este contexto, el cuerpo grotesco funciona como un caso particular –enmarcado por los análisis de Bajtín a propósito de la obra literaria de François Rabelais– de lo que Le Breton (2012) ha llamado el “cuerpo

¹ “Le corps grotesque, dit Bakhtine, n’est pas démarqué du restant du monde, n’est pas enfermé, achevé, ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites”. Texto original en francés, la traducción es mía.

supernumerario” (p. 72), el cuerpo como resto, aquello que excede el universo matemático, mecanicista, del perspectivismo cartesiano. Me pregunto, desde los balbuceos de una teoría *freak*, acerca de la potencia heurística de un *aggiornamento* de lo grotesco, ya no únicamente como categoría de análisis histórico sino como pieza clave de una máquina interpretativa que, en el registro de una ontología del presente, fuera capaz de producir sentido a través de sus conexiones con una serie de extravagantes corporalidades ubicadas en el “extremo contemporáneo” (Le Breton, 2007, p. 18), es decir, en los bordes de la modernidad, en los límites de sus prácticas y representaciones.

Necesitamos definir, en función de su potencia analítica y sus gradientes de extravagancia, un concepto operativo de lo grotesco. Para ello me gustaría retomar algunas ideas de Frances S. Connelly (2017), quien concibe lo grotesco en términos de su falta de fijeza, estabilidad y orden, o bien, a partir de su imprevisibilidad e inestabilidad: modalidades, al decir de la autora, mejor descritas por lo que hacen en los límites, que por lo que son en sí mismas:

Podemos dar un paso más allá y añadir que estas modalidades actúan en los límites y en ningún otro sitio más. Lo grotesco se define por lo que hace en los límites, transgrediéndolos, fusionándose, desbordándolos, desestabilizándolos. Dicho de forma más clara, lo grotesco es una criatura liminal y no existe excepto en relación a un límite, convención o expectación. (p. 29)

Lo grotesco como un juego con el límite, un vértigo combinatorio que opera en el espacio intersticial de los devenires, de los flujos, de la metamorfosis, de los trastocamientos, desvíos y desvaríos. Es posible pensar la extravagancia, en el registro de lo grotesco, en términos aberrantes –no es casual que ‘extravagante’ y ‘aberrante’ compartan, etimológicamente, el mismo verbo latino, *errare* donde el prefijo *ab* señala una separación, un alejamiento, el exterior de un límite–. La aberración –en tanto desvío, distorsión, perversión, disparidad y deformación– enmarca la operatividad de lo grotesco como gesto subversivo, correlato de la transgresión, ahora en el terreno de las formas. En este sentido, coincidimos con lo planteado por Connelly (2015) en su libro *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*: “Lo grotesco aparece al romper con los límites culturales, comprometiendo y contradiciendo lo que es ‘conocido’, ‘propio’ o ‘normal’” (p. 25).

Por su parte, Justin D. Edwards y Rune Graulund (2013) señalan, en su libro *Grotesque*, lo siguiente:

Las figuras grotescas pueden causar la disolución de los bordes que separan lo normal y lo anormal, el adentro y el afuera, lo interno y lo externo. Un extremo fluye en el otro. Los territorios no están limitados ya que las divisiones bien definidas se disuelven. Esta eliminación de distinciones comunes nos habla de debates sobre la estigmatización y la normalidad, lo que significa vivir fuera de la norma y lo que la norma es.² (p. 9)

² “Grotesque figures can cause the dissolution of the borders separating the normal and abnormal, inside and outside, internal and

Pareciera que, al menos en el espacio de la representación, lo grotesco prefigura nuevos modos de la sensibilidad. Sin duda, en este punto encontramos la radicalidad de lo grotesco, su potencialidad crítica más allá de los lugares comunes que, en términos negativos, suelen definirlo como excesivo, ridículo, absurdo, repulsivo, feo, distorsionado, deforme. Este aprendizaje de la sensibilidad que demanda esta nueva versión de lo grotesco –ya no ornamental, caricaturesca u horrorífica–, me parece fundamental para aproximarnos, desde la teoría *freak*, al cuerpo grotesco, sus imágenes e imaginarios.

En este sentido, un acercamiento más o menos programático a lo grotesco como dispositivo escópico intentaría visibilizar –a la luz de trabajos como los de Barbara Creed (2007) y Mary Russo (1995)– las operaciones que afectan, a partir de contradicciones, la relación del cuerpo con sus límites. Así se despliega, por poner solo un ejemplo, el argumento presentado por Mary Russo en *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*:

Las imágenes del cuerpo grotesco son, precisamente, aquellas que son abyectadas de los cánones corporales de la estética clásica. El cuerpo clásico es trascendente y monumental, cerrado, estático, autocontenido, simétrico y

external. One extreme flows into another. Territories will not be bounded as clear-cut divisions are dissolved. This erasure of common distinctions speaks to debates over stigmatization and normalcy, what it means to exist outside the norm, and what the norm is⁹. Texto original en inglés, la traducción es mía.

pulcro, está identificado con la cultura “alta” y oficial del Renacimiento y después con el racionalismo, el individualismo y las aspiraciones normalizantes de la burguesía. El cuerpo grotesco es abierto, protuberante, irregular, secretante, múltiple y cambiante, está identificado con la cultura no oficial, la baja cultura de lo carnavalesco y la transformación social.³ (1995, p. 8)

No sería del todo descabellado imaginar a las corporalidades grotescas, en particular desde su reapropiación crítica al interior del pensamiento contemporáneo, como una suerte de antídoto frente al progresivo borramiento del cuerpo operado en la modernidad, un entramado de corporizaciones, figuraciones y afectos que se opone –desde la alegría como positividad, empoderamiento y agencia– a las tristísimas materializaciones corporales que signan nuestro presente.

3. Por último, un comentario sobre los modos de ver. ¿Desde dónde evidenciar el cuerpo grotesco? ¿Desde qué

³ “The images of the grotesque body are precisely those which are abjected from the bodily canons of classical aesthetics. The classical body is transcendent and monumental, closed, static, self-contained, symmetrical, and sleek; it is identified with the ‘high’ or official culture of the Renaissance and later, with the rationalism, individualism, and normalizing aspirations of the bourgeoisie. The grotesque body is open, protruding, irregular, secreting, multiple, and changing; it is identified with non-official ‘low’ culture of the carnivalesque, and with social transformation”. Texto original en inglés, la traducción es mía.

líneas de visibilidad? Martin Jay (2003) nos sugiere no pensar la modernidad a partir de un régimen escópico monolítico sino a través de la tensión entre el perspectivismo cartesiano –como tendencia escópica dominante, hegemónica– y, por otra parte, otros campos oculares, otras líneas de visibilidad; entre ellas, la mirada barroca (no me detendré aquí en la conceptualización del “arte de describir” propuesto por Alpers, a propósito de la pintura holandesa del siglo XVII). Para Jay, la corporalidad y el deseo definen el régimen escópico barroco, silenciado y reprimido durante toda la época moderna. Sin embargo, desde la mirada barroca y en particular en los análisis visuales de Christine Buci-Glucksmann, “El cuerpo retorna para destronar la mirada desinteresada del espectador cartesiano descorporizado” (Jay, 2003, p. 237).

Si lo grotesco afecta al cuerpo, lo barroco afectará (corporalmente) a la mirada. Desde la teoría *freak*, la mirada barroca será entendida como una máquina de producción de sentido a través de la visualidad y una potencialidad visual que, nuevamente, trastoca los límites entre el cuerpo y el mundo, problematizando el perspectivismo cartesiano. Es decir, las regularidades de una mirada monocular, inmóvil y descorporizada, propia del régimen escópico dominante de la modernidad.

Los brillantes análisis de Jonathan Crary (2008) a propósito de la cámara oscura, la conciben no solo como un aparato óptico paradigmático de la mirada científica al interior de la modernidad, sino como una suerte de materialización artefactual de las ideas de la época acerca de una visión sin cuerpo, descarnada:

La cámara oscura impide *a priori* que el/la observador/a vea su posición como parte de la

representación. El cuerpo, por tanto, constituye un problema que la cámara nunca podría resolver sino marginándolo, convirtiéndolo en un fantasma, con el fin de establecer un espacio racional. (p. 66)

Crary hará de la cámara oscura una sugerente metáfora para pensar la lógica interna del *cogito* cartesiano: “El espacio de la cámara oscura, su acotamiento, su oscuridad, su separación de un exterior, encarna el ‘Ahora cerraré mis ojos, detendré mis oídos, no prestaré atención a mis sentidos’ de Descartes” (p. 68).

En cambio, la mirada barroca se opondrá, desde su proximidad radical y su materialidad carnal, al perspectivismo cartesiano fundado, según Martin Jay, “en la ilusión implícita de un espacio tridimensional homogéneo visto desde lejos por una mirada semejante al ojo de Dios” (2003, p. 235). A propósito de este enfrentamiento de miradas, continua Jay: “la experiencia visual barroca tiene una cualidad profundamente táctil o tangente, lo cual le impide inclinarse hacia el ocularcentrismo absoluto de su rival, el perspectivismo cartesiano” (2003, p. 236). Siguiendo este argumento podríamos leer las corporalidades grotescas en clave barroca, es decir, desde su inmediatez escópica, desde sus efectos acariciantes en la superficie retiniana. Una coreografía carnal que se desborda más allá de los marcos de la figuración (clásica, naturalista, realista), pliegues y repliegues de corporalidades fronterizas literalmente desparramadas, en una suerte de desbordamiento metamórfico, sobre la superficie de la imagen. Más allá de la domesticidad disciplinaria del perspectivismo cartesiano, esta reapropiación crítica del dispositivo

barroco –que opera transgrediendo los límites del espacio monocular geometrizado y las formas asentadas de placer visual y contemplación estética que le acompañan– enmarca el espacio representacional de lo grotesco. Dispositivos escópicos que evocan, desde su carnalidad profusa, la cercanía de la piel y la mirada.

La conceptualización de una visualidad háptica, tal como la que nos propone Laura Marks en su libro *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* (2002), nos ofrece interesantes alternativas escópico-afectivas para repensar nuestra relación con lo grotesco, más allá del clásico modelo de la abyección y sus degradantes efectos concomitantes, el rechazo, el desagrado y la ridiculización. Para Marks, lo que caracteriza este modo de ver particular es, en cambio, una acariciante proximidad con lo mirado, una suerte de intimidad perceptiva donde las delicias oculares son el resultado de un descentramiento escópico y erótico, ubicado en las antípodas del voyeurismo como forma de espectacularización de la alteridad, de objetualización del cuerpo del otro, de la otra. Es decir, el placer visual se traduce en un fuera de sí, más o menos extático, acompañado de una suspensión de nuestra pretendida superioridad y dominio sobre lo mirado (Marks, 2002, p. 20).

Los afectos parecen circular mejor en la penumbra de un espacio liso y fusional, grotesco podríamos decir, a diferencia del espacio estriado, distante y perfectamente iluminado del ocularcentrismo moderno. Desde estas líneas de visibilidad y modos de sujeción modernos, la risa es entendida como un “gesto de expulsión” (Carroll, 2017, p. 396) que implica, como nos dirá Le Breton, “una

‘degradación’ de las personas involucradas” (2020, p. 4).⁴ En cambio, podríamos recurrir a la sonrisa como el correlato afectivo de una visualidad háptica, es decir, no solo valorarla por su sutileza –en términos de su levedad o su silencio frente a lo grotesco– sino en función del despliegue (subterráneo, por debajo de la risa y el estruendo de sus carcajadas) de un devenir menor, en tanto agenciamiento de una entrañable extrañeza. Ante lo grotesco, un exquisito miramiento, la sonrisa como delicadeza.

La apuesta, en lo que llamaremos el giro grotesco, radica en la paradoja de abrazar la abyección, metabolizando en el registro de lo humoral justamente aquello que, de acuerdo con ciertos regímenes escópicos, dispositivos corporales y máquinas de visibilidad, estaríamos obligados a rechazar. Transgredir los mecanismos de abyección implica revertir la dirección de sus flujos. En pocas palabras, transitar de lo abyecto a lo inyectivo, subvirtiendo el ocularcentrismo a fuerza de inoculaciones. Voltar la mirada hacia nosotros mismos, inoculando, literalmente, una buena dosis de exterioridad y de rareza. El giro grotesco será el de una monstruosidad encarnada, inscrita en nuestros propios procesos de corporización.

Referencias

Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial.

⁴ “It entails a ‘degradation’ of the people involved”. Texto original en inglés, la traducción es mía.

- Bataille, G. (2003). *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Adriana Hidalgo editora.
- Blyn, R. (2013). *The Freak-Garde. Extraordinary Bodies and Revolutionary Art in America*. University of Minnesota Press.
- Bogdan, R. (2012). *Picturing Disability. Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rethoric*. Syracuse University Press.
- Breton, A. (1977). *Nadja*. Grove Press.
- Carroll, N. (2014). *Humour. A very short introduction*. Oxford University Press.
- . (2017). Lo grotesco hoy en día. Notas para una taxonomía. En F. S. Connelly (Ed.), *Grotesco y arte moderno* (pp. 373-398). La balsa de la Medusa.
- Chemers, M. M. (2009). *Staging Stigma. A Critical Examination of the American Freak Show*. Palgrave-Macmillan.
- Cohen, J. J. (Ed.) (1996). *Monster Theory. Reading Culture*. University of Minnesota Press.
- Connelly, F. S. (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Machado.
- . (2017). Introducción. En F. S. Connelly (Ed.), *Grotesco y arte moderno* (pp. 25-46). Machado.
- Cortés, J. M. G. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Anagrama.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Cendeac.
- Creed, B. (2007). *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1980). *Diálogos*. Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Eco, U. (2017). *Historia de la fealdad*. Debolsillo.

- Edwards, J. D. y Graulund, R. (2013). *Grotesque*. Routledge.
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay.
- Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura*. Paidós.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- Henderson, G. E. (2018). *Fealdad. Una historia cultural*. Turner Publicaciones.
- Jay, M. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Paidós.
- Kristeva, J. (1989). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo Veintiuno editores.
- Le Breton, D. (2007). *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*. La Cifra Editorial.
- . (2012). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.
- . (2018). *Rire. Une anthropologie du rieur*. Éditions Métailié.
- . (2020) *Laughter. International Lexicon of Aesthetics*. Spring 2020 Edition. <https://lexicon.mimesisjournals.com/archive/2020/spring/Laughter.pdf>, DOI: 10.7413/18258630080.
- Marks, L. U., (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. University of Minnesota Press.
- Russo, M. (1995). *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*. Routledge.
- Tromp, M. (Ed.) (2008). *Victorian Freaks. The Social Context of Freakery in Britain*. The Ohio University Press.
- Turner, V. W. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus.

DESLOCALIZACIONES DE LA RISA

Alejandra Díaz Zepeda

Universidad Autónoma de Querétaro

Mabel: Nombra una emoción

Rosenthal: ¿Una emoción?

M: Sí, nombra una. Cualquier emoción

R: No se me ocurre ninguna.

M: ¿No se te ocurre ninguna emoción? ¿También es por la medicación?

R: Sí, tal vez.

M: Por ejemplo, tristeza.

R: Bien, tristeza

M: ¿Ves?

R: Ok. Bien, tengo una.

M: Genial

R: Alegría

M: Lo opuesto a la tristeza

R: Eso he oído

M: Tengo que recordar

R: ¡oh sí! Eres estática

M: Eso crees tú

R: Ok, ok, probemos con miedo

R: Sí, reconozco esa reacción. Bien, ¿qué tal empatía?

M: Empatía. Esa... esa es muy avanzada. Hace un minuto no podías nombrar una sola emoción

R: Sí, pero ahora me estoy acordando de todas. Entonces, empatía. En tres, dos, uno, ¡acción!

Oh, mmm...se parece bastante a la lástima. Pero de igual manera estoy conmovido. Debo decir que eres muy talentosa.

M: Dile eso a mi padre.

R: ¿Y te gustó cómo grité “acción”?
M: Muy bien, pero ese no es tu trabajo
R: Oh, pensé que sonó atrevido
M: Oh espera, no dijiste “corte”
R: ¿Entonces la escena continúa?
M: ¡Oh sí!, es tu turno.
R: No, no, no.
M: ¿No? ¡Alegría!
R: En realidad, eso no es justo porque de todos modos
estoy muy feliz ahora. Mira, fíjate, ¿ves lo feliz que estoy?
¿Ves realmente lo feliz que estoy?
M: Claramente
Aaron Schimberg

1. Es todo un riesgo tener un rostro

El fragmento a manera de epígrafe que abre este capítulo es un diálogo entre Mabel y Rosenthal, interpretados por Adam Pearson y Jess Weixler, protagonistas del largometraje *Chained for Life* de Aaron Schimberg (2018). La historia es una suerte de *mise en abîme* enmarcada por momentos de comedia y terror. Mediante el recurso de superposición característico de esta estrategia narrativa, Schimberg apela al *droste* –es decir, a la recursividad– y logra sumergir al espectador en las pequeñas variantes de la historia, empezando por una supuesta secuela realizada al interior de la película *La Bella y la Bestia*, dirigida por el personaje de ficción Herr Director (interpretado por Charlie Korsmosino), a la que me he de referir en adelante como ‘primer plano narrativo’. A la par de esta, veremos también otras historias que son narradas por los mismos actores y actrices que participan, al interior de la historia de Schimberg, como parte de la película realizada por Herr

Director, a las que nombraré como ‘segundo plano narrativo’.

Todas las historias, de las que revelaré tan solo un poco a lo largo de este ensayo, son enmarcadas en el mismo set, un hospital; marco nada extraño a la hora de pensar en lo que para mí es una seria crítica a la diferencia. Schimberg logra tejer las historias que terminan por lograr un enlace narrativo que va desde la tragedia que sufre la protagonista ciega cuando logra ver el aspecto de su amado gracias a un trasplante de córneas, a la comedia y el horror en la historia que las actrices y los actores, con variadas diversidades corporales, imaginan en sus momentos de descanso, inspirados por el hecho de descubrir que, tras las grabaciones diarias, el *crew* dejaba las cámaras en el set donde también dormían (a diferencia de todo el resto del equipo, que se iba a descansar a un hotel). Los sucesos posteriores no solo ofrecen un ingenioso final, sino que crean un ‘tercer plano narrativo’ tras 1 h 31 min de historia, lo que logra trascender al plano de lo real gracias a un sencillo detalle: que las diferencias de las actrices y los actores, en su mayoría, no son parte o efecto del vestuario o maquillaje. Por supuesto, este detalle podría llevarnos desde un recuerdo inmediato a *Freaks* de Tod Browning (1930) o a series más actuales como la temporada *Freak Show* de *American Horror Story* (2014), donde si bien se sabe que en ambos casos algunas de las actrices y los actores vivían con esas diferencias y otras eran simuladas, el contraste en el caso del largometraje *Chained for Life* radica en la aventajada mirada del cineasta al reconocerse como parte de estas atípicas corporalidades.

Según Aaron Schimberg (Saito, 2019), si se tiene una desfiguración se preguntará acerca de la percepción que la gente tiene de uno/una; es decir que para el cineasta es

relevante poner el acento en los ecos que producen las representaciones dadas en el cine y la televisión, considerando qué coincide y qué no coincide de esas narrativas con su propia historia. Al igual que la teórica Rose Marie Garland-Thompson (1997), Schimberg se pregunta sobre los efectos que las imágenes de discapacidad tienen sobre nosotros (espectadoras y espectadores) en relación con la diversidad corporal. Podemos reconocer que en un intento de normalización de la discapacidad se ha cultivado poca empatía –o, al menos, lo que la empatía en su sentido más estricto debería ser– y la idea de aceptación sembrada mediante las imágenes que culturalmente se producen podría poner en riesgo nuestra experiencia empática al disfrazarla de misericordia o lástima. Tan solo pensemos en las palabras de Schimberg: “como cineasta, pienso en cómo el cine ha moldeado las actitudes hacia la desfiguración. Casi todos los retratos cinematográficos de discapacidad que he visto, cualquier personaje en el que me vea, son negativos” (Saito, 2019). Esto, siguiendo al director, sin dejar fuera grandes clásicos como la mencionada *Freaks* de Browning:

Sabía que quería ver la historia de la desfiguración en el cine, y el lugar obvio para comenzar era "Freaks" de Tod Browning. Quería cuestionar mis sentimientos ambiguos hacia esa película. Es una obra maestra, es profundamente estúpida, es humanista y empática, es totalmente ridícula e insultante. ¡Pero una obra maestra! También me interesaron las percepciones de la gente sobre los "monstruos". Cuando se lanzó, fue

esencialmente suprimida porque la gente no quería tener que mirar a estos personajes; también fue un gran fracaso comercial. Ahora es más a menudo fetichizado como este objeto de culto, como una especie de significante contracultural. ¿Por qué es eso? Mucha gente encuentra la película profundamente humanista. Dudo que cualquier persona con una discapacidad abrace plenamente ese punto de vista. (Saito, 2019)

Desde esto, me interesa reflexionar sobre el efecto de empatía y normalización que emerge del plano representacional; para ello intentaré ir por partes. Regresando por un momento al diálogo antes recuperado de Mabel y Rosenthal, este se da cuando el actor hace una petición a su compañera sobre algunas lecciones actorales con el fin de mejorar su trabajo en las escenas donde participarían juntos. Frente a tal solicitud, ambos deciden iniciar con una lección que consideraban básica para lograr una gran actuación: la capacidad de gesticular emociones.

Hay dos momentos al interior del diálogo en los que quisiera detenerme. El primero es cuando la aparente facilidad de gesticular de la actriz se ve comprometida ante una emoción en particular: la empatía; el segundo es el momento en que ella misma intercambia los papeles y sugiere que Rosenthal sea quien haga el ejercicio expresivo de alegría, recomendación un tanto “injusta” – al decir del personaje– ya que, según él, hacía un rato que se encontraba en estado de felicidad. Estos dos momentos han sido detonantes para reflexionar en este capítulo acerca de nuestra relación con la risa, su efecto

en el plano representacional y sus desafíos en el plano de lo real; es decir, la risa, la sonrisa, la carcajada representada y sus matices en el plano social.

En cuanto a desafíos sociales, paremos por un instante en aquellos rostros como el del protagonista, rostros desdibujados por la diversidad corporal en los que el efecto de una risa, sonrisa o carcajada desaparece bajo los pliegues de la monstruosidad. Pendiente de este pensamiento intentaré cuestionar la facticidad de la risa, al problematizar –desde los estudios del cuerpo y la teoría *freak*– el acercamiento peligrosamente naturalista frente al reconocimiento de corporizaciones cuyos rostros parecen interrumpir la legibilidad del gesto: la risa, la sonrisa y la carcajada. ¿Qué sucede con aquellas y aquellos sujetos cuyos rostros no encarnan la risa? ¿Cómo es posible reconfigurar los procesos de resistencia y subversión en el marco de una rostridad que no está conformada a nivel fisiológico para reír? ¿Es posible pensar en estos procesos siquiera, deslocalizados del espacio anatómico inicialmente asignado, para concebir un fenómeno corporal que no necesariamente esté vinculado con cierta anatomía? Como un intento de conducir hacia dichas reflexiones, quisiera repensar la risa de estos rostros como rebasamiento de la dimensión connotativa o denotativa analizado por Roland Barthes como el tercer sentido (1995), considerando en la risa una dimensión de lo obtuso o de lo ilegible que implicaría una deslocalización de esta más allá de su enmarcado fisionómico.

“Mira, fíjate, ¿ves lo feliz que estoy? ¿Ves realmente lo feliz que estoy?” –“Claramente”–, responde Mabel. Me pregunto qué tan clara es la felicidad de Rosenthal desenmarcada del espacio que antes, ambos personajes, habían acordado como básico para expresar sus

emociones: sus rostros. Según Barthes, hay una “lectura suspendida entre la imagen y su descripción” (1995, p. 61); en este caso sucede donde el signo “alegría” queda rebasado ante un rostro que no dibuja la línea de una sonrisa que la denote. Si –siguiendo al teórico– el sentido obtuso no puede describirse porque no copia nada y es casi imposible describir lo que no representa nada, al encontrarnos con la incongruencia que se asoma entre la descripción de la idea de alegría y un rostro que no parece indicar lo esperado, estaríamos entrando al tercer sentido descrito por Barthes y desde el que se podría pensar la perturbada relación entre la obviedad del signo “alegría = :)” y la achatada expresión de esos otros rostros. Entonces, parecería que la abstracción de las palabras risa, sonrisa o carcajada, como una de las tantas expresiones corporales que generalmente denotan alegría, no termina de dar cuenta de ese rostro en aparente calma.

Cruelmente, Rosenthal juega con esta incongruencia al cuestionar nuestra capacidad de notar su felicidad más allá del gesto facial. Frente a esta poca familiaridad provocada por el reto del personaje, quisiera proponer el tercer sentido o sentido obtuso definido por Barthes como ese acercamiento “discontinuo, *indiferente* a la historia y al sentido obvio (como significación de la historia); y disociación que tiene un efecto antinatural o al menos de distanciamiento respecto al referente (lo “real” como naturaleza, la instancia realista)” (1995, p. 61, cursivas en el original), como la vía de análisis más clara en relación con esos atípicos gestos a los que la diversidad corporal y funcional nos aproximan. Ahora bien, lo sugerente de repensar el diálogo, que abre todo este cuestionamiento en el contexto del pensamiento barthesiano, viene de la idea de que este tercer sentido,

dirá el semiólogo: “está en estado permanente de *depleción* [...]. Este tipo de significante no se vacía nunca (no acaba nunca de vaciarse); se mantiene en un estado de perpetuo eretismo; en él, el deseo no culmina jamás en ese espasmo del significado que, normalmente, permite al sujeto reposar de nuevo en la paz de las denominaciones” (Barthes, 1995, p. 62, cursivas en el original). Asumiendo este distanciamiento podríamos considerar, ahora sí, algunas estrategias frente a los procesos de resistencia y subversión antes cuestionados. Para ello, quisiera regresar a dos aspectos que encuentro por demás relevantes y determinantes en las propuestas semiológicas de Barthes. Según el autor, el sentido obtuso podría considerarse como “un *acento*, la propia forma de una emergencia, de un pliegue (de una arruga) que ha quedado marcado en el pesado tapete de las informaciones y las significaciones” (Barthes, 1995, p. 62, cursivas en el original). Al observar el fotograma de la escena citada, puedo notar que el rostro agudiza la contradicción entre la alegría y una cara con líneas que van hacia todos lados y ninguna dibuja la sonrisa esperada, el brillo en los ojos que suele acompañar una sonrisa no aparece y a donde vaya la vista solo hay una sensación de contrasentido. Para colmo, frente al deseo de sentido advertido por Barthes, las líneas que dibujan el rostro de Rosenthal tienen más relación con otra emoción, “tristeza = :(”); nuevamente la insistencia en reconocer el estado de alegría en que se encuentra hace fracasar al sentido. Tal parece que el único gesto claro presente es el gesto anafórico con el que Barthes describe el contrasentido de lo obtuso.

La explicación del semiólogo en torno al sentido obtuso, afortunadamente muy ilustrada por los fotogramas de S.M. Eisenstein, ha dejado claro que este

“no está en la lengua (ni siquiera en la de los símbolos): si lo retiramos, la comunicación y la significación aún persisten, circulan, pasan; sin él, sigue siendo posible decir y leer; pero tampoco está en el habla [...]; en tal caso se trataría de un habla temática, de un idiolecto, y este idiolecto sería provisional” (Barthes, 1995, p. 60). Acaso no sería signo de la diferencia y la singularidad, no solo el idiolecto lingüístico sino una suerte de idiolecto corporal, facial, gestual y, por tanto, ¿no sería mi responsabilidad comprometerme con una forma de alegría distinta, reconocer el *leksis* que define a cada rostro, a cada cuerpo?

2. La risa como mecanismo de segregación

*Mucha risa ante los defectos de
los demás es un signo de
pusilanimidad.*
Thomas Hobbes

Hay un detalle de la historia que no quisiera minimizar, y es el hecho de que Mabel, aunque algo dudosa, regresa diariamente a descansar en la comodidad de un hotel con el resto de actrices, actores, maquillistas, etcétera. Mientras el monstruoso equipo solo tuvo la alternativa de tomar un cepillo de dientes y elegir una de las tantas camas del cuarto que se les había asignado para descansar, otro grupo más favorecido disfrutaba de fiestas, comida y comodidades. Pero no nos confundamos, lo que parecería un detrimento no era del todo un problema, ya que estar al cuidado del *set* y del equipo permitió al grupo guionizar y grabar sus propias historias (a las que anteriormente me he referido como segundo plano narrativo); y debo decir que la narrada por

la doble de Mabel era realmente desconcertante. Así, los personajes van dando cuenta de sus propias experiencias en un mundo no adaptado para todos. Los binarismos que acompañan siempre a las siamesas Mozes, o los problemas de altura en espacios comunes para Aristotle y Demby son parte de las historias que vamos conociendo conforme avanza el largometraje. Por ejemplo, Aristotle no alcanza los mostradores en las tiendas y Demby tiene que agacharse constantemente para no golpear su cabeza. Los personajes, en un tono algo cómico, no paran de hacer visibles en sus anécdotas las pocas consideraciones que el mundo tiene para adaptarse a la diversidad; claramente la ergonomía de los espacios traiciona una y otra vez esas diferencias, como en el caso de los actores con enanismo y gigantismo ante el hecho de que la relación con su propia imagen, por ejemplo, está condicionada ya sea a no rebasar las dimensiones del espejo o a poder alcanzar a reflejarse en él. Frente a estos eventos, me siento obligada a regresar a una de mis principales preocupaciones, ¿estaremos disfrazando la empatía de misericordia y lástima?

Me encaminaré a otro momento del relato, cuando alrededor de una fogata acontece una reflexiva charla entre dos enfermeras (quienes horas antes se habían unido al grupo de actores y actrices al enterarse de que el hospital donde trabajaban era *set* de una película) y las y los que se encontraban grabando una de sus historias. De hecho, la charla provocada por el guion a cargo de Brutto desafiaba el tema de las intervenciones quirúrgicas, lo que suscitaba una discusión a propósito de las cirugías de aumento de senos en una gran cantidad de mujeres. Al respecto, las enfermeras se ven obligadas a defender los logros de la medicina señalando como injusto el comentario que las expone como una frivolidad, sobre

todo si esas intervenciones posibilitaban un bien emocional para quienes así lo consideran. Esta aseveración las lleva a reclamar a Brutto su duro juicio, siendo él “un ejemplo de los procesos exitosos para la reconstrucción facial”. Una de ellas le dice: “tus padres se arriesgaron a tomar esa decisión para que encajaras mejor en la sociedad”; a lo que Brutto responde: “tú no sabes cómo encajo realmente”, lo que pone por delante el hecho de que su caso no fue una intervención informada y decidida por él, como sí es el caso de otras cirugías.

Estas disertaciones y el hecho de que los relatos se dieran en una suerte de abandono, ya sea a la luz de una fogata o al interior de un cuarto de hospital compartido, me llevan a considerar que el sentido de la risa y lo risible en el contexto de la ‘anormalidad’ y la diferencia son principalmente un mecanismo de segregación.

A lo largo de este apartado quisiera referirme a dos situaciones en que la risa participa en nuestras relaciones con los otros para poder, entonces sí, pensarla como un mecanismo de segregación. Es decir, una cosa es la risa de complicidad y agencia al interior de un mundo empático que pocas veces es retratado; y otra cosa es la risa que rodea lo diferente y lo extraño, que frente a eso opera como un mecanismo de ridiculización y humillación.

Según David Le Breton (2020):

La risa es complicidad, fuente de fluidez en las relaciones sociales. Contagiosa en un entorno de grupo, rebota de un individuo a otro, incluso en algo frívolo, porque nadie se ríe en realidad por exactamente las mismas razones. Inmersos en un grupo donde los chistes vuelan sin parar, es difícil

resistirse a reírse de cada chiste, aunque en otras circunstancias, estando solo, por ejemplo, ninguno de estos chistes provocaría tanta hilaridad.¹ (2020, p. 3)

Paralelamente a esta reflexión, podríamos pensar que la risa, en tanto una experiencia de complicidad, nos obliga a distinguir entre aquella complicidad afirmativa y de agencia, y aquella complicidad que dialoga primordialmente con la vergüenza y la humillación. Sabemos que la desfiguración, por ejemplo, ha sido constantemente blanco de risas y carcajadas; ante lo extraño o lo raro parece darse una especie de risa incontenible que puede proceder de distintos motivos, desde nerviosismo por lo desconocido hasta cualquier ánimo de prepotencia frente a lo diferente. Pero la risa torpe de cara a lo extraño no es el meollo del asunto, o no lo es del todo. El problema es cuando esa risa se vuelve detonante de las acciones más terribles y las emociones más hirientes que cualquiera podría experimentar, como la humillación, la ridiculización y la vergüenza. Estas acciones me hacen preguntarme constantemente si la risa no es acaso un privilegio y de ahí proviene su poder discriminatorio. Mi respuesta hasta el momento es que sí.

Otro modo de monstruosidad, distinta a la desfiguración morfológica, es la monstruosidad disfórica a la que hace referencia Omar Calabrese en *La era neobarroca* (1989). Recordemos por un momento la risa incontrolable del *Joker*, interpretado por Joaquín Phoenix en la versión de 2019. Una rara condición obliga a Arthur Fleck a llevar con él una tarjeta con la leyenda

¹ Texto original en inglés, la traducción es mía.

“*Forgive my Laughter: I have a condition. MORE ON BACK*”, que hace referencia a una condición similar a la PBA o labilidad emocional. Esta afectación, según descripciones médicas:

Es un trastorno de la expresión emocional caracterizado por estallidos de risa o llanto incontrolables que carecen de un desencadenante ambiental adecuado y pueden ser exagerados o incongruentes con el estado emocional subyacente. Es una enfermedad neurológica distinta asociada con diversas enfermedades neurológicas o lesiones cerebrales. (Miller, 2011, p. 1077)

Esta situación que padece Arthur es recurrentemente causa de reacciones que van del desconcierto al enojo, del rechazo a la humillación. El ambiente que enmarca la personalidad un tanto desbordada del personaje está atravesado de un tinte de obediencia y nobleza, dedicado al cuidado de su madre, quien se ve debilitada por una enfermedad que poco a poco se va delatando. Arthur tiene una conformista vida laboral en una agencia de payasos, pero que le hace un poco de justicia a sus deseos de ser un gran comediante. La afectación no nombrada en la tarjeta del personaje, pero sí descrita, sin duda activa la trastornada risa característica del *Joker* y, a diferencia de otras versiones, la dirigida por Todd Phillips presenta un personaje que nos mantiene todo el tiempo en un borde emocional entre la empatía y el rechazo.

Vayamos a algunos momentos específicos de la historia, posiblemente fragmentos de declive del estado de tolerancia y contención en el que logra permanecer Arthur por mucho tiempo. Durante un viaje en el metro,

tres sujetos provocan una situación que detona el descontrol que estaba por florecer en Arthur y la población de Gotham City. El personaje se vuelve testigo del hostigamiento a una joven, lo que provoca un episodio de risa que termina por inducir la respuesta violenta de los tres sujetos, quienes finalmente mueren a manos de Arthur. Este crimen libera un estado de demencia e inconformidad en la ciudad.

Mientras Thomas Wayne lamenta ante los medios de comunicación la muerte de los jóvenes que trabajaban en su empresa, la otra parte de la ciudad –que comparte la misma condición de precariedad que Arthur– estalla en una protesta que hace visibles las brechas de desigualdad económica y social, el abandono con claras necesidades sanitarias, de alimentación y de salud mental que vivía el sector desfavorecido. Sucesivamente, Gotham City se vuelve contra la clase opresora, convirtiéndose en una ciudad anárquica e ingobernable mientras Arthur dibuja una nueva sonrisa en su rostro alabado por los protestantes.

Pongamos particular atención al papel que juega la risa en los episodios de Arthur. Nos encontramos con momentos que van desde los más desoladores (que le hacen experimentar la angustiada reactividad emocional), hasta los más desinhibidos (que ocasionan un enfrentamiento con la deteriorada realidad en la que se encuentra, y a los que parece trasladarse mediante una especie de gesto butohneano). Paradójicamente, el pequeño “Happy” –como lo llamaba su madre– había vivido la infancia más infeliz que pudiera haberse imaginado, y la desbordada risa era solo un síntoma de demencia.

Ahora bien, desde los pasajes descritos quisiera hablar de la risa privilegiada a la que me he referido y retomar

brevemente una de las teorías más utilizadas en los estudios del humor: la teoría de la superioridad. En *Comedy*, Andrew Stott (2005) hace un sugerente recorrido historiográfico de la risa desde su relación con las teorías de la superioridad, el alivio y la incongruencia, que va del cristianismo al principal referente del siglo XIX: Thomas Hobbes. Según las recuperaciones de Stott, la risa pasa por diferentes categorías intelectuales entre los siglos XVI y XVII, donde se mueve principalmente entre el mundo de lo serio/no serio, lo que implicaría otras polaridades o contravalores como confianza/desconfianza, salud/enfermedad, riqueza/pobreza, entre otras (Stott, 2005, pp. 121-138). De acuerdo con la teoría de la superioridad, “los seres humanos ríen cuando se les presenta una persona o situación que sienten que está intelectual, moral o físicamente por encima” (Stott, 2005, p. 125).² Lo que nos indica, al reconocer ciertos contravalores o situaciones detonantes de la risa, que esta tiene un carácter fuertemente social y cultural; situación señalada por algunos antropólogos como David Le Breton en sus escritos sobre la risa (*Rire. Une anthropologie du rieur*, 2018). Para explicar la acción de superioridad a la que me estoy refiriendo, me gustaría retomar la escena del metro antes citada en la película del *Joker*. Ante el fallido intento de Arthur para explicar su incontrolable risa, vemos una reacción por parte de los tres sujetos que es dirigida a la ridiculización y la humillación. Frente a la confusa situación, uno de ellos se acerca amenazantemente a Arthur mientras canta “Send In The Clowns”, lo que provoca que los otros dos, en una seña de complicidad con él, se agarren el estómago por causa de la risa

² Texto original en inglés, la traducción es mía.

provocada por el acto ridiculizador de su amigo. Lo anterior ilustra, entre otras escenas, el hecho de que, de acuerdo a un pasaje de Hobbes, recuperado en el libro de Stott: “La risa no es más que una gloria repentina que surge de alguna concepción fortuita de alguna eminencia en nosotros mismos, en comparación con la debilidad de los demás, o con la nuestra” (Stott, 2005, p. 127).³

Cuando Arthur interactúa en el autobús con un niño y lo intenta hacer reír con cómicas caras, logra una pequeña risa de su interlocutor; paralelamente, recibe el rechazo de la madre, quien molesta le pide no jugar con su hijo y provoca en Arthur un episodio de risa. Al poner atención en esta paradójica reacción del niño, muy distinta a la de la madre, me es posible recuperar, en el mismo marco de la teoría de la superioridad, lo que filósofos posteriores a Hobbes han reconocido como ‘teoría de la incongruencia’ para dar sentido a esta suerte de reacciones contrarias. Regresando a los pasajes descritos, recordemos que, según las descripciones de la PBA, estos episodios carecen de un desencadenante ambiental adecuado, lo que los vuelve incongruentes, no solo con la situación sino con el estado emocional de quien lo sufre. Ambas situaciones, la del metro y la del autobús, desencadenan en quienes son testigos de los incoherentes episodios de Arthur momentos aparentemente antagonistas a la incontrolable risa del protagonista.

Lo interesante aquí es que los mismos síntomas de la demencia de Arthur sostienen la propia complejidad de la incongruencia a la que nos enfrentan el humor o la risa desde esta segunda teoría; mientras que la teoría de la superioridad opera desde la burla, humillación y

³ Texto original en inglés, la traducción es mía.

ridiculización, al evidenciar la falta de complicidad con quien es objeto de burla y acentuar sus defectos físicos, desgracias personales y desigualdades sociales. La incongruencia opera desde la disparidad, es decir que se requiere particular atención al fondo de ese objeto o situación que detona la experiencia de humor; en otras palabras, requiere identificar lo que hace visible dicha disparidad, lo que nuevamente nos lleva a poner atención a “explicaciones arraigadas en la cultura y el inconsciente” (Stott, 2005, p. 131).⁴ Esto convierte la experiencia de disparidad, aparentemente, en una experiencia más intelectual y compleja.

Ahora bien, podemos reconocer que la risa en ambas secuencias cinematográficas opera –al menos en esta reflexión– dentro de los valores que históricamente han sido otorgados a la risa desde el siglo V con el cristianismo hasta al menos el siglo XVII; es decir, su relación con la locura, debilidad, mala educación, negligencia, clasismo, miedo, ignorancia, por mencionar solo algunos. Fue ya hasta entrado el siglo XIX, con Herbert Spencer y Sigmund Freud, que la risa hizo los pases como algo reconfortante y sano cuando es pensada como algo fisiológico que al ser expuesto logra el mismo efecto de liberación, como cualquier otra reacción fisiológica (experiencia explicada desde la teoría del alivio). Si bien el humor de la incongruencia, en el caso del protagonista, es lo que detona las reacciones de rechazo, en ambos casos hay claros tintes de superioridad que nos permiten entender cómo operan el humor y la risa en tanto mecanismos de segregación. Como bien señala Stott, “hay tipos de humor que dependen de un sentimiento de superioridad para su funcionamiento.

⁴ Texto original en inglés, la traducción es mía.

Los chistes racistas y sexistas, por ejemplo, suponen una ventaja intelectual, étnica y de género por parte del narrador y su audiencia” (2005, p. 127).⁵

Ambos casos podrían ser identificados desde la lógica de superioridad al ver un giro en el *Joker* cuando la risa se vuelve motor de delito y locura. Frente a la establecida línea de incongruencia en los delirantes episodios de Arthur Fleck, específicamente en la escena del autobús antes mencionada, podemos observar aquello que David Le Breton refiere como la “torpeza graciosa del niño” que de alguna manera logra revelar el punto donde aún se desconocen las convenciones sociales del comportamiento y el lenguaje (2020, p. 2). Al reír sin tapujo frente a las expresiones de Arthur, esta torpeza es interrumpida por la madre cuando le pide parar tanto a Arthur como al niño, pues no solo se ve en una situación amenazante frente a la incongruencia del sujeto mal despintado y extraño que va en el asiento de atrás sino que reconoce a la vez una convención alterada. Durante la escena –infinitamente repetida por Phoenix, al decir del director– donde el *Joker* dispara a quemarropa al conductor de “The Murray Show” (interpretado por Robert De Niro), seremos testigos de la explosiva reacción de Arthur tras señalar que ha sido invitado al programa solo para ser objeto de las burlas del público. “¿Qué obtienes cuando cruzas a un trastornado solitario con una sociedad que lo abandona y lo trata como basura?” (*Joker*, 2019), le dice al conductor y termina el reclamo con un shockeante disparo a la cabeza de Murray. Recuperando a Joseph Addison, Stott plantea que el rechazo de la risa basado en privilegios penetra

⁵ Texto original en inglés, la traducción es mía.

más allá del miedo a parecer vulgar (Stott, 2005, p. 128).⁶ La risa burlona de Murray, en tanto figura mediática y perteneciente a este sector privilegiado, se ubica en constante debate con la risa disfórica del *Joker*, lo que da como resultado una dimensión diferente al sentido de la risa en nuestra sociedad. Según Le Breton,

El malentendido cómico informa el arte del payaso y el burlesco, así como impregna las acciones del distraído y el bromista. La clase-payaso pertenece a este registro. Como animador público, esta figura es la versión moderna de los payasos tradicionales de muchas sociedades humanas. El lado cómico de la humanidad es una celebración de la infancia. (2020, p. 1)

En efecto, vemos en estas escenas a “Happy Fleck”, desdoblando en el *Joker* la terrible infancia vivida. Cuesta trabajo decir que frente a la incongruencia que enmarca la mirada hacia el *Joker* se asoma un rasgo de congruencia cuando su risa se vuelve un gesto controlado. Finalmente, “Send In The Clowns” parecía anunciar lo que poco después estallaría en la ciudad, una incontrolable ebullición de payasos: “Gotham ha perdido el rumbo. ¿Qué clase de cobarde haría algo tan frío? Alguien que se esconde detrás de una máscara. Un payaso” (*Joker*, 2019). Los miles de payasos destrozando y quemando la ciudad terminan siendo el retrato de una suerte de violencia humorística muy en auge en estos días. Dice José Luis Veira que “frente al humor benigno, el humor agresivo

⁶ Texto original en inglés, la traducción es mía.

vuelve a poner de moda a Hobbes” (2018, p. 11); muy similar a las reflexiones de Paul Virilio (2008) en torno a las emociones globalizadas. La sugerencia de un humor globalizado, realizada por Veira, pone en riesgo el sentido de empatía y las relaciones y diferencias con el otro. El humor agresivo se mueve nuevamente en el plano del privilegio y la segregación. Sin duda, pensaría que los nuevos medios no solo han popularizado fuertemente este humor incómodo, sino que han introducido estrategias de segregación desde la risa y no en el mejor sentido; la ridiculización y humillación son tan parte de los discursos políticos como hablar de leyes, reformas o cualquier otro asunto que merezca ser parte de las disertaciones.

Si bien la teoría de la superioridad detona el rechazo a causa de la vulnerabilidad intelectual o física, y la teoría de la incongruencia detona el menosprecio utilizando como vehículo el humor, ninguna hace justicia a la diferencia, y en ambas la empatía se ve comprometida. Por su parte, la risa queda liada a operar bajo cierta normalidad o de manera unilateral.

3. *Rostros de la igualdad*

Dice David Le Breton que:

La narración es un arte de la vida cotidiana que se basa en un hábil uso del lenguaje y la percepción de situaciones. Requiere un tema adaptado al momento y a los interlocutores involucrados, de lo contrario fracasa y no provoca más que una sonrisa indulgente en respuesta a muchos esfuerzos realizados en vano. Alguien que se prepara para compartir una historia divertida o una

anécdota prepara a la audiencia creando una situación de expectativa (...) encarna su historia, arrojándose a los personajes implicados en la historia. Las imitaciones exageran las características. Hacer muecas es la forma más segura de provocar la risa con el menor esfuerzo, incluso sin la ayuda de una historia divertida.⁷ (2020, p. 3)

Recuperando esto quisiera dirigirme a la potencia de la historia y la narrativa no solo como estrategia gregaria frente a nuestras diluidas relaciones con los otros sino como afirmaciones frente a modos de superioridad que fortalecen nuestras relaciones, al pensar la risa desde un relato. Quisiera dedicar este último apartado a aquellas narrativas que se hacen necesarias cuando las historias y las anécdotas se cuentan de otra forma, o bien, cuando los gestos y muecas del narrador apuestan por una realidad más que por una interpretación. Para ello me gustaría pensar en la potencia de la narrativa y las historias como ese ‘gesto’ cómplice, como proceso de agencia y afirmación en el marco de la diferencia. Para este fin, podemos echar mano de algunas teorías feministas preocupadas por los afectos y la empatía como flujo en nuestras relaciones con los otros; entre ellas la ética y la política feminista de la localización referida por Rosi Braidotti en una entrevista realizada por Lu Andrés, o bien el distanciamiento y la desintoxicación de los malos hábitos de consumo, de pensamiento y de relación con los otros (Andrés, 2019).

Para Braidotti la política de localización responde, inicialmente, a la idea de dar sentido a la diversidad que

⁷ Texto original en inglés, la traducción es mía.

existe entre las mujeres en el seno de la categoría de diferencia sexual, pero pongamos atención en lo siguiente:

Dentro del feminismo, estas ideas son inseparables de la noción de responsabilidad epistemológica y política, pensada como aquella práctica que consiste en desvelar las localizaciones de poder que inevitablemente se habitan en tanto que sitio de la propia identidad. La práctica de la responsabilidad (por las propias localizaciones encarnadas e inscritas) como una actividad relacional y colectiva de deshacer los diferenciales de poder está conectada a dos cuestiones cruciales: la memoria y las narrativas. Ambas activan el proceso de poner en palabras, es decir, de convertir en representación simbólica lo que, por definición, escapa a la conciencia. (Braidotti, 2005, p. 26)

Inspirada en Braidotti, quisiera recuperar la idea de que desde una política de localización propiciemos una mirada crítica, no solo para trazar políticas de poder, y con suerte políticas de cambio, sino para lograr esa toma de conciencia y despertar político; escuchar una voz, entonar una historia, leerla, volver a entonarla con nuestra propia voz, relatar las historias en diferentes tonos y en diferentes lenguajes como lo más cercano a un acto empático; dejarnos afectar por historias de la diferencia. Considerar fuertemente que “los análisis encarnados iluminan y transforman el conocimiento que

cada una o uno tiene de sí y del mundo” (Braidotti, 2005, p. 26).

Las historias entretejen afectos entre su escritura y su relato, y esto, vale reconocer, también nos puede situar en riesgos afectivos. Tan solo en el contexto de este ensayo he intentado hacer visibles algunos aciertos, dilemas y desatinos en el caso de la risa a través de un intento de narrativas que van de la representación ficcional a su resonancia en la realidad. A partir de estas reflexiones, pensaría la risa como uno de los afectos más complejos, sobre todo al desplegar narrativas fuertemente tendientes a ser dolorosas en un contexto social mediatizado por el espectáculo (Debord, 2000), la globalización y sincronización de las emociones (Virilio, 2008), y el sufrimiento colectivo (Kleinman et al., 1997). La risa, como secuaz de la incongruencia, sí suele aparecer en el humor, aunque muchas veces surge en medio del dolor y del miedo. Pero independientemente de esas apariciones, me parece que se pone en riesgo la eficiencia empática frente a la vulnerabilidad que lleva consigo la diferencia.

Para profundizar en este punto, quisiera recuperar la sugerencia hecha por Megan Boler (1997) sobre el concepto de empatía. Pensando este como una emoción básica y enfatizando en el poder y las jerarquías sociales que suelen darse entre lector/oyente y texto/hablante, en *The Risks of Empathy: Interrogating Multiculturalism's Gaze* Boler propone pensar en una “semiótica de la empatía” a través del fomento de la “lectura testimonial” en la educación, apelando al hecho de que los testimonios implican empatía, siempre y cuando haya un sentido de responsabilidad en el lector. Continúa la autora: “Idealmente, la lectura de testimonios inspira una respuesta empática que motiva acción: una ‘ética

historizada' comprometida con todos los géneros, que cambia radicalmente nuestra comprensión autorreflexiva de las relaciones de poder" (Boler, 1997, p. 256).⁸

Pero es importante ir con calma, pues la comprensión autorreflexiva no implica que los testimonios deban ser apropiados por quienes los escuchan o leen, pretendiendo que encontramos en los testimonios de otras/otros nuestra propia realidad, nuestra historia, nuestro sufrimiento o experiencia. Esto, más que reforzar nuestra empatía, nos hace perder ese lazo. La "ética historizada" implica reconocer y distinguir que "la lástima no requiere identificación; la simpatía emplea una identificación generalizada como en 'ese podría ser yo' o 'he experimentado algo que tiene una semejanza familiar con su sufrimiento'; y la empatía implica una identificación completa" (Boler, 1997, p. 256). El riesgo frente a las historias que no son las nuestras está en pretender que leerlas y escucharlas implica que hemos descubierto la fórmula para las buenas relaciones con las otras y los otros. La empatía canalizada por la historia, la narrativa o el testimonio, exige rigurosidad en la escucha y la lectura; de lo contrario, diría Sara Ahmed (2015), "estaríamos cubriendo la herida al reclamar el testimonio como nuestro" (p. 301).

El riesgo que implica la empatía sumada a la mediatización a la que está expuesta (como veíamos anteriormente, sobre todo desde la idea de Virilio acerca de la *sincronización de las emociones*), como las emociones virtualizadas por causa de la tiranía del tiempo real y la aceleración de nuestras respuestas frente

⁸ Texto original en inglés, la traducción es mía.

a las vivencias de otros, nos sitúa peligrosamente en el puro deber moral (Ahmed, 2015).

Regresemos al inicio de esta reflexión. El testimonio de la neurofibromatosis que acompaña la vida y el trabajo del actor de *Chained for Life*, Adam Pearson, se construye a partir de relatos provenientes de la extrema visibilidad en espacios públicos y un sinfín de prejuicios dichos de personas con alguna diversidad funcional y, como en muchos casos, historias provenientes de crímenes de odio a causa de la discapacidad que conjugan, al decir del actor, prejuicios, alcohol y poca educación (Domènech, 2016). Las historias de discapacidad parecen estar mayormente comprometidas con historias de abuso que pocas veces son traducidas en historias de agencia. Se deja esta posibilidad únicamente cuando esas historias son reconocidas de esa forma y con esa intención por quienes las cuentan como narrativas de identidad.

Hacia el 2016, proponen a Pearson realizar la versión moderna del filme *The Elephant Man* (Lynch, 1980), interpretando a Joseph Carey, famoso en el siglo XIX por sus malformaciones a causa del llamado síndrome de Proteus. Frente a tal reto, Pearson decide adentrarse en la historia de Carey y ver la película de David Lynch; así logra localizarse desde esta historia, en un estado más de reconocimiento que de desdicha y rechazo. Dicha experiencia le permite adentrarse gradualmente en mundos como los de *Freakshow 999 Ojos*, y conocer testimonios de casos similares al suyo. Entre un ir y venir en el mundo de la actuación cinematográfica, la producción televisiva y los *freak shows*, Pearson también se compromete como activista en el proyecto de *Changing Faces*, organización que trabaja para apoyar a otras personas con malformaciones faciales, que tiene como objetivo la inclusión social.

El proyecto se estructura a partir de diferentes campañas y servicios para personas con diferencias visibles como *Skin Camouflaged*, servicio que ofrece, bajo la asesoría de profesionales del maquillaje, camuflaje de heridas y cicatrices para sobrellevar la ansiedad social; *Pledge to Be Seen*, que funciona como llamado dirigido a compañías y marcas a que representen a más personas con diferencias visibles; *Face Equality*, que pretende ser una red de apoyo para personas que sufren de ansiedad por la situación de confinamiento por la actual pandemia (COVID-19) y su regreso al mundo social, y además es una convocatoria para contar sus historias y compartirlas con la comunidad; *Visible Hate*, que revela estadísticas de personas que experimentan comportamientos negativos por sus diferencias; *Telegraph Words Matter Appeal*, que brinda la plataforma para que personas con diferencias visibles puedan publicar sus historias y desafíos sociales a los que se enfrentan. Por su parte, *I Am Not Your Villain* busca persuadir a la industria cinematográfica de evitar utilizar personas con cualquier diferencia visible para denotar villanía y *Tell Your Story* es un llamamiento de la comunidad de *Changing Faces* a personas con diferencias visibles para relatar sus historias.

Refiriéndose a las comunidades indígenas, Ahmed ha sugerido que el testimonio es una forma de sanación, sin embargo, “esto no quiere decir que ‘contar’ una historia de dolor y heridas sea necesariamente terapéutico. El contar se trata también de testimoniar, y esto exige de los otros que escuchen, aunque no siempre se obtiene solo una escucha” (Ahmed, 2015, p. 301). No olvidemos los riesgos afectivos a los que estamos expuestos frente a sus historias, es decir, el riesgo de confundir la lástima, la simpatía, la compasión, un simple momento fraternal, o bien permanecer en un puro estado de deber moral. Boler

se ha referido a la empatía pasiva (1997, p. 261) para distinguir esa preocupación que dirigimos a otro/otra bastante distante y a quien no podemos ayudar directamente. Este distanciamiento, que bien podría ser interpelado por una lectura a distancia, o incluso una desafortunada representación de la diferencia, brinda total sentido al hecho de que las comunidades con diferencias visibles reclamen por posibilitarnos otras experiencias en las imágenes que la cultura produce. Estoy de acuerdo con Boler cuando sugiere que la empatía pasiva no es lo suficientemente práctica, debido a que no solo está en juego la capacidad de empatizar con los otros/otras, sino nuestro propio reconocimiento como parte de las fuerzas sociales que crean ese clima de obstáculos al que los otros/otras deben enfrentarse (1997, p. 263). Frente a esto, Boler propone distanciarnos de esa empatía pasiva para aproximarnos a la lectura testimonial, puesto que esta implica un trabajo de autorreflexión además de una consciencia de nuestra posición como lectoras y lectores activos. Es decir, se precisa en todo caso distanciarnos de ese ideal de pensar la vida a través de los otros, de la escritura, de las representaciones (ya sean literarias, cinematográficas, mediáticas), pues precisamos del testimonio. En la preocupación que compete a este capítulo, deslocalizar la risa, desrostrificarla para encontrar, en todo caso, desde sus propios testimonios las alegrías en los rostros otros.

Finalmente, quisiera acudir a un último ejemplo. Bajo la idea de que si no eres “capaz de sonreír estás en desventaja”, niños y niñas con Síndrome de Moebius y otras parálisis faciales experimentan la llamada *smile surgery*. Esta pretende, además de prevenir problemas de acoso escolar, posibilitar una vida más normal en la adultez, lograr mejores empleos, relaciones, y en general

una vida pública más “aceptable”. El procedimiento quirúrgico se lleva a cabo ya sea conectando los músculos de la boca en la sien o implantando una pequeña pieza de otro músculo, generalmente extraído del muslo, con el fin de recrear el mecanismo de una sonrisa. Considerando la complejidad de la cirugía, algunas madres y padres ven como innecesaria la intrusión quirúrgica por una “sonrisa mecánica”. Este es el caso de Isaac Hughes, diagnosticado con este síndrome a los 8 años, cuyo nombre curiosamente está relacionado desde su etimología hebrea con la risa; Isaac: “aquel con el que Dios reirá”, “el que hace reír”, “el que ríe” o “la sonrisa de Dios” (Midlane, T. y Johnson, 2016).

Ceridwen y Philip Hughes han considerado una creativa salida que apuesta por mostrar a las personas más allá de sus condiciones. *Same But Different* es un proyecto que surge en el 2017, en el cual, desde la estrategia del retrato, Ceri Hughes busca persuadir a las personas a ver desde la belleza fotográfica la belleza de lo ‘raro’ y lo diferente. Ceri se ha dedicado desde entonces a fotografiar a niñas, niños y adolescentes con diferentes síndromes o enfermedades no conocidas; esto propicia una suerte de narrativas retratísticas que escapan de la patologización de la enfermedad y ponen en primer plano a las y los modelos. Estratégicamente, las fotografías de Ceri aborda dos aspectos primordiales en la retratística: el/la modelo y los escenarios en los que son enmarcadas estas inquietantes presencias. *Rare Beauty y Beauty of Rare*, se sirven de escenas que alteran los espacios estériles como los quirófanos, clínicas y hospitales, al mismo tiempo que la rareza de la enfermedad es desviada por vestimentas y situaciones ajenas al ámbito hospitalario.

Como retratos que se adelantan a la narrativa afectiva de la diferencia, me parece que las fotografías de Ceri funcionan como una especie de prolegómeno a los testimonios de Isaac, Rory, Amy, Hannah, Jenson, Lucy, Lizzie, Elisabeth, Isabella, Katja, Natalia, Oliver, entre otras y otros. Detengámonos frente a este puñado de risas, no solo deslocalizadas de sus rostros, muchas de ellas rebasadas, prolongadas, suspendidas, algunas destellantes, dientes a medio asomar o sin asomar, labios demasiado abiertos o completamente cerrados, sonrisas arremolinadas, algunas abultadas, afirmativas y creativas, van hacia un lado u otro, poderosas en su mayoría. La lista es interminable, y frente a cada cuerpo las risas son como acentos que funcionan como en cualquier idioma, en cualquier lenguaje, cada uno tiene su carácter que es necesario diferenciar, o acaso, ¿no es nuestra responsabilidad comprometernos también con entender, distinguir e incluir estas atípicas risas en todos los lenguajes?

Referencias

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. UNAM.
- Andrés, L. (2019). *Rosi Braidotti: «necesitamos una transformación radical, siguiendo las bases del feminismo, el antirracismo y el antifascismo»*. Dossier Posthumanismos CCCBLAB. <http://lab.cccb.org/es/rosi-braidotti-necesitamos-una-transformacion-radical-siguiendo-las-bases-del-feminismo-el-antirracismo-y-el-antifascismo/>
- Barthes, R. (1995). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós.

- Boler, M. (1997). The risks of empathy: Interrogating multiculturalism's gaze. *Cultural Studies* 11(2), 253-273. <http://dx.doi.org/10.1080/09502389700490141>, DOI: 10.1080/09502389700490141
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Akal.
- Browning, T. (Productor). Browning, T. (1932). *Freaks*. [Largometraje]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Calabrese, O., (1989). *La Era Neobarroca*, Cátedra.
- Changing Faces*. <https://www.changingfaces.org.uk>
- Cornfeld, S., Sanger, J. y Brooks, M. (Productores). Lynch, D. (Director). (1980). *The Elephant Man*. [Largometraje]. Brooksfilms.
- Debord, G. (2000). *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos
- Domènech, A. (2016). *La emotiva historia de Adam Pearson, El hombre Elefante moderno*. La Vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/gente/20160121/301569287516/el-hombre-elefante-adam-pearson-circo-fenomenos.html>
- Garland Thomson, R. (1997). *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. Columbia University Press.
- Hughes, C. y Huges, P. (2017). *Same but Different*. <https://www.samebutdifferentcic.org.uk>
- Kleinman, A., Das, V. y Lock, M. (1997). *Social Suffering*. University of California.
- Le Breton, D. (2018). *Rire. Une Anthropologie du rier*. Métailié.
- . (2020). Laughter. De *International Lexicon of Aesthetics*. Spring 2020 Edition. https://lexicon.mimesisjournals.com/international_lexicon_of_aesthetics_item_detail.php?item_id=85, DOI: 10.7413/18258630080

- McDonnell, V., Carbone, D., Shedd, Z., Petock, M. y Schoenbrun, D. (Productores). Schimberg, A. (Director). (2018). *Chained for life*. [Largometraje]. Flies Collective Grand, Motel Films, The Eyeslicer.
- Midlane T. y Johnson, N. (Productores) Barcroft Media. (2016). *The Boy Who Can't Smile* [Cortometraje]. <https://www.youtube.com/watch?V=96byliziwai>
- Miller, A., Pratt, H. & B Schiffer, R. (2011). Pseudobulbar affect: the spectrum of clinical presentations, etiologies and treatments. *Expert Review of Neurotherapeutics* 11 (7), 1077-1088. DOI: 10.1586/ern.11.68
- Phillips, T., Cooper, B. y Koskoff, E. (Productores). Phillips, T. (Director). (2019). *Joker*. [Largometraje]. DC Films.
- Saito, S., (Septiembre 11, 2019). *Interview: Aaron Schimberg on Unlocking Perception in Chained for Life*. The Moveable Fest <https://moveablefest.com/aaron-schimberg-chained-for-life-2/>
- Stott, A. (2005). *Comedy*. Routledge.
- Veira, J. L., (2018). Las teorías del humor y el cambio cultural. *Anuario Psicología e Saúde: Revista Oficial da Sección de Psicología e Saúde do COPG* 11, 96-107. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?Codigo=6735187>
- Virilio, P. (2008). *Ciudad Pánico. El afuera comienza aquí*. Monte Ávila Editores.

DANDO QUE REÍR: SUBVERSIONES CORPORALES
Y GEOPOLÍTICAS TRASATLÁNTICAS EN *DE LA
YERBA LLAMADA COCA Y LOS CASOS EXTRAÑOS
QUE SUCEDIERON CON UNA FAMOSA HECHICERA
DE BARTOLOMÉ ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA*

Silvia Ruiz-Tresgallo

Universidad Autónoma de Querétaro

Este ensayo explora la construcción cómica de la hechicera Claudia recogida en una de las narraciones incluidas en *Relatos de la Villa Imperial de Potosí* (actual Bolivia) de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela (2009).¹ En este cuento interpolado, que dialoga con la tradición picaresca aurisecular, el cronista recoge el caso de la

¹ Según nos informa Peña (2013), la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* fue publicada por primera vez, completa y en tres tomos, por Gunnar Mendoza y Lewis Hanke en 1965. Sin embargo, en 1943 Gustavo Adolfo Otero ya publicó con el mismo título los primeros 50 relatos. El texto que nosotros manejamos se titula *Relatos de la Villa Imperial de Potosí* y corresponde a distintos capítulos seleccionados por García Pabón; transcritos tal y como aparecen en la edición de 1965 (Peña, 2013, p. 11). Arzáns escribió esta obra entre 1705 y 1736, aunque su publicación, debido a determinadas vicisitudes que Peña comenta con más detalle, es muy posterior.

portentosa Claudia, “tan única hechicera en este reino que las Erintos, las Circes y las Medeas no la igualaron” (p. 357). A diferencia del estereotipo colonial de la bruja, normalmente adjudicado a las mujeres con mezcla racial o de las llamadas castas ‘inferiores’, Arzáns escoge como protagonista a una criolla española. Este aspecto no solo no resulta baladí, sino que se desvela instrumental en el relato, puesto que el autor lo utiliza para denunciar el mal uso que hacen tanto la nigromante como los peninsulares de la hierba² coca, además de otros recursos del reino. En esta línea de pensamiento, planteamos que Arzáns utiliza la historia de la encantadora para exponer, a través de elementos cómicos que pretenden el estallido de la risa, la corrupción que asola la Villa Imperial. En la lógica del relato, los cuerpos de corregidores, contadores y alcaldes —entre otras masculinidades hegemónicas que aparecen como víctimas de la hechicera— sufren escarnios y violencias de distinta índole que producen la hilaridad del lector. Proponemos que Arzáns utiliza el humor en su texto con una intención política, y por qué no decirlo, subversiva: presenta una imagen negativa del español, además de otras identidades masculinas, e incluso promueve cierta separación con respecto a Castilla para reivindicar un transatlantismo criollo.

Introducción: coca, demonio y género

En el relato “De la yerba llamada coca...” se nos advierte de los sucesos diabólicos realizados por una

² Dentro del texto de Arzáns se utiliza la palabra “yerba” para referirse a la coca. En este capítulo hemos decidido respetar las citas directas del texto con la acepción utilizada por el autor. Sin embargo, dado que, como indica la Real Academia de la Lengua, la forma “hierba” es la más común, es la que hemos utilizado en nuestros comentarios y análisis.

famosa hechicera, quien utilizaba tal hierba en sus conjuros registrados en la *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Arzáns empezó a escribir esta obra en 1705 con la intención de relatar los eventos acaecidos en el lugar desde su fundación en 1575 hasta 1736, poco antes de su muerte. En general, la crítica considera que su narrativa está impregnada de una carga moralista y didáctica que prolonga en el continente americano la tradición sapiencial europea. Como afirma García Pabón (2009), inserta relatos cortos con el objetivo de ser “ejemplos edificantes de una vida basada en la moral católica” (p. xx). Si bien apoyamos la perspectiva educadora que se le confiere al texto, el *exempla* que nos ocupa entra dentro del denominado *mal ejemplo*, puesto que pretende enseñar lo que no hay que hacer a través de una serie de eventos donde el pecado o la transgresión son protagonistas. El relato que nos ocupa, ambientado en 1674 (año en el que falleció la hechicera), continúa una tradición misógina peninsular bien conocida, pero que ahora adquiere tintes americanos al aludir a aspectos locales; entre ellos, la identidad criolla y el uso de la coca.

Desde el inicio del relato, Arzáns nos ofrece una perspectiva negativa de esta sustancia al afirmar: “la desdicha y sumo mal que [...] tiene este reino del Perú en poseer la yerba llamada coca (que es la que toman aquellos ministros del diablo para sus abominables vicios y maldades tan execrables)” (p. 353). Es necesario puntualizar que el historiador no está en desacuerdo con su consumo por parte de la población indígena e incluso por toda la sociedad cuando se aplique de manera medicinal, sino que en sus argumentos condena tanto el mal uso como el beneficio económico que los españoles extraen del comercio de esta mercancía. Para justificar su punto de vista, Arzáns incluye en su narración la opinión

de Pedro de Cieza de León en la *Crónica del Perú*, quien señala: “Esta coca se llevaba a vender a las minas de Potosí [...]. Algunos están en España ricos con lo que hubieron del valor de esta coca, mercándola y tornándola a vender, y rescatándola en los tiangues o mercados a los indios” (p. 354). En concreto, Arzáns considera que es el demonio quien se ha apoderado de esta hierba, ya que quienes la consumen, peninsulares y criollos, quedan privados de juicio y padecen terribles visiones acompañadas de diablos en formas siniestras.

Una lectura cuidadosa del texto apunta entonces a la demonización de las masculinidades que producen, distribuyen y/o lucran con esta sustancia, en especial los peninsulares. De acuerdo con el historiador, están más interesados en los pingües beneficios que la hierba reporta que en el perjuicio que pueda causar dentro de la propia comunidad colonial. Como bien expresa el autor, ellos siempre pueden regresar a la madre patria, motivo por el que no les importa corromper el espacio virreinal a cambio de copiosas ganancias. De tal manera, la explotación económica de esta sustancia se suma al extractivismo imperial y a la corrupción política que asolan el virreinato del Perú, una constante en el resto de su crónica. Sobre este tema nos comenta Díaz Burgos (2016) que “Desde la perspectiva moralizante de Arzáns, este decaimiento económico del cerro y la complementaria decadencia moral de la Villa fueron también el resultado de la desviación de la ortodoxia católica, tanto a nivel individual como institucional” (pp. 63-64). Arzáns llega incluso a abogar por la intervención real para desarraigar esta nociva hierba de las almas de las mujeres y los hombres españoles, quienes, en su opinión, la usan para invocar y pactar con el demonio.

Entre quienes consumen la hoja se encuentra la hermosa y poderosa hechicera Claudia, cuyos padres “fueron de España” (p. 357); origen que se muestra revelador en nuestro estudio porque, a través de la representación de la nigromante, el autor aplica distintos tipos de violencias, o por qué no decirlo, venganzas, en contra de las masculinidades que se benefician de la producción, consumo y/o comercio de la coca. Arzáns utiliza uno de los estereotipos más demonizados en la tradición patriarcal, la hechicera. Claudia, en la línea de la Trotaconventos, la falsa beguina o de la propia Celestina, no nos parece un personaje real sino más bien una construcción mítica del autor para transmitir un mensaje que poco o nada tiene que ver con lo femenino. En realidad, como proponemos en este ensayo, el objetivo del autor parecen ser los varones hegemónicos, quienes se alzan como los verdaderos protagonistas del caso que nos ocupa. Nos preguntamos entonces cómo se puede aplicar la violencia en los cuerpos de los hombres para castigarlos y al mismo tiempo provocar la hilaridad del lector.

Acercamiento teórico: risa, masculinidad y picaresca

En su estudio, Morales Harley (2017) ofrece una taxonomía de la risa y sus modos de escritura, tales como la ironía y la sátira. De acuerdo con el investigador, “la risa deriva del latín *risus*, *-us* (risa, risotada, carcajada, objeto de risa, irrisión). Está atestiguada en español desde el siglo XV” (2017, p. 208). Cabe preguntarse cómo se relaciona la risa con aquello que produce la comicidad y el humor. Es decir, ¿qué nos hace reír? En opinión de González Vázquez (2002-2003), la risa constituye desde sus inicios una cualidad “sustancial al ser humano y exclusiva de él, pues es un movimiento físico de la boca y

del rostro, acompañado de voz o sonido, que demuestra un sentimiento: la alegría” (p. 77). A juicio de la investigadora, “Esa unión del hombre con lo que le rodea conduce a la función social de la risa, que consiste en eliminar la rigidez de la sociedad, saltándose de alguna manera los parámetros establecidos, en los que lo cómico se convierte en el remedio y la risa en la curación de la *enfermedad social*” (González Vázquez, 2002-2003, p. 78, cursivas en el original).

Sin embargo, dentro de la tradición sofista, el humor fungía como recurso retórico que inducía, entre otros aspectos, a la desacreditación de quienes eran objeto de la risa, justo el tema que nos ocupa en este ensayo. En concreto, la sátira, en opinión de Morales Harley, puede ayudar a socavar ciertos valores, así como a las personas que los representan (2017, p. 218). En esta línea de pensamiento y ya en la época contemporánea, Stern (1950) nos habla sobre la “risa de la alegría maligna” en que “la pérdida de los valores sufrida por la persona detestada constituye el objeto de una degradación de valores por parte de la persona que detesta. Es así que la segunda persona ríe, ríe de alegría maligna, allí donde la primera llora o tiene ganas de llorar” (p. 169). Podríamos decir que dentro del relato que nos ocupa Arzáns se burla de los varones hegemónicos de la villa por medio de las desgracias que sufren los personajes al no poder sostener los valores establecidos por la masculinidad.

En su publicación de 1987, titulada *Gender and Power*, Connell acuña el concepto de “masculinidades hegemónicas” (Connell y Messerschmidt, 2005, p. 831). Definimos las masculinidades hegemónicas como construcciones sociales que representan el modelo de un hombre con poder en un contexto geográfico y temporal

específico. Como señalan Connell y Messerschmidt en su reciente revisión de estos términos:

La masculinidad hegemónica se distinguió de otras masculinidades, especialmente las masculinidades subordinadas. La masculinidad hegemónica no se asumió como normal en el sentido estadístico; sólo una minoría de hombres podría actuarla. Pero ciertamente era normativa. Encarnaba la forma más honrada de ser hombre, requería que todos los hombres se posicionaran en relación ella, y legitimaba la subordinación global de las mujeres a los hombres.³ (p. 832)

Dentro del contexto colonial, el modelo del hombre peninsular, caucásico y heterosexual resulta el punto de referencia del modelo hegemónico que se supone otros varones desean imitar. Sin embargo, la pertenencia al centro dominador no significa que, al menos por medio de la escritura envuelta en comicidad, no se pueda cuestionar este modelo y representar la caída de los

³ “Hegemonic masculinity was distinguished from other masculinities, especially subordinated masculinities. Hegemonic masculinity was not assumed to be normal in the statistical sense; only a minority of men might enact it. But it was certainly normative. It embodied the currently most honored way of being a man, it required all other men to position themselves in relation to it, and it ideologically legitimated the global subordination of women to men.” Incluimos el original en inglés a pie de página para no interrumpir la lectura. Todas las traducciones han sido llevadas a cabo por la autora de este capítulo.

varones más reputados. También hay que considerar el papel que tiene lo femenino, ya que las mujeres, como parejas sentimentales y/o figuras afiliadas a los hombres, legitiman o cuestionan el *performance* varonil. Por este motivo, debemos tener en cuenta tanto las cualidades masculinas más apetecidas en esta sociedad como aquellas que al no cumplirse pueden dar lugar al escarnio público (al que también estaban sujetos los varones, en especial a través de otros miembros de este colectivo).

Llegados a este punto debemos tener en cuenta la relación de la risa con el género y el patriarcado, dado que este último articula sus relaciones a través de distintos tipos de violencias que ejercen y/o sufren los miembros de este colectivo. En opinión de Segato (2018), “la masculinidad está más disponible para la crueldad porque la socialización y el entrenamiento para la vida del sujeto que deberá cargar el fardo de la masculinidad le obliga a desarrollar una afinidad significativa [...] entre masculinidad y guerra, masculinidad y crueldad, masculinidad y baja empatía” (p. 15). Consideramos que el uso de la risa en los varones funge, en el caso que nos ocupa, como una “pedagogía de la crueldad” (Segato, 2018), puesto que la motivación es burlarse del otro, de aquel que no encarna suficientemente la masculinidad al carecer de algunos de los aspectos de valor que se le confieren al varón en ese tiempo y espacio. De esta manera, la risa sirve para legitimar los mecanismos de dominación inspirados en las relaciones verticales, en la rueda devoradora en que el varón funge como opresor y oprimido, victimario y víctima.

En el caso de Arzáns, la risa opera como una forma de agraviar al otro, en concreto a aquellas masculinidades que no siguen el código moral y/o religioso que el autor maneja. Como afirma David Le Breton, “el burlador

utiliza la burla, más que la violencia física, para corregir los comportamientos de las apariencias desaprobadas” (2019), y tiene el derecho a dar ejemplo, porque no posee los defectos físicos, morales o religiosos que le atribuye a su objeto de risa (Le Breton, 2019). En este sentido “tiene derecho a toda burla. Es una revancha, diluye el resentimiento en la hilaridad, pero humilla y lastima” (2019). Arzáns ejemplifica precisamente este modelo de burlador que provoca la risa a través de distintos tipos de violencias imbricadas con el sistema patriarcal y los afectos heteronormativos. Interpreta la mofa como un tipo de castigo al comportamiento de aquellas masculinidades que desafían el sistema moral impuesto por la religión católica; un sistema que, de acuerdo con sus palabras, los varones victimizados han abandonado, pero que el mismo autor pretende encarnar desde una superioridad ética. Su burla adquiere así una cualidad excluyente puesto que se ceba en aquellos que, según su esquema de valores, no tienen derecho a pertenecer al espacio colonial.

Si, como afirma Le Breton, “el reír tiene que ver con la historia” (2019), en este caso, por las varias víctimas de la violencia que despliega, no nos cabe duda de que Arzáns maneja un resentimiento hacia los miembros de la élite (situación presente a lo largo del periodo de tiempo en que transcurre su crónica). De manera aparentemente contradictoria, el ridículo al que pretende exponer a esta población funge como mecanismo de resistencia, ya que supone, al menos por medio de un texto escrito, reírse de aquel que ostenta la jefatura. En su capítulo dedicado a la risa como forma de resistencia, Le Breton (2018) afirma que esta puede ser practicada por aquellos que portan un signo de alteridad (p. 183). De esta manera, el humor supone un ejercicio de lucidez que

desea “poner en duda comportamientos, valores, discursos que no son exactamente lo que dicen ser” (Le Breton, 2018, p. 194).⁴ Aunque sabemos poco de Arzáns, parece evidente que no pertenece a la élite de la masculinidad colonial. Al escribir, el autor adquiere una situación de privilegio que le es negada en la lógica de este mundo, y que le permite poner en duda los comportamientos, valores y discursos de aquellos que ostentan la jefatura. Cabe preguntarse entonces qué géneros literarios se pueden utilizar para llevar a cabo este objetivo.

Llegados a este punto, resulta necesario marcar una clara distinción que señala Campos Vargas (2013) entre la risa y la comedia. Mientras que la risa le es conferida al hombre naturalmente, la comedia obedece a una serie de reglas, es decir, es una construcción, fruto de una tradición con lugares comunes, que pueden ser reconocidos por los lectores (p. 391). Podríamos decir entonces que aquello que causa la hilaridad se construye a través de una comunidad o colectivo que comparte y reconoce una tradición y un significado comunes. La escritura del cuerpo de los hombres de la Villa Imperial y los escarnios que reciben responden a una estructura cómico-satírica propia del género picaresco. De hecho, Ruiz Tregallo y Ramírez Luengo (2019) ya han comentado la influencia de esta tradición peninsular en la producción literaria de Potosí (p. 14).

Los escasos estudios críticos realizados hasta el momento relacionan el relato “De la yerba llamada coca...” con la literatura picaresca. Sobre este caso ya ha

⁴ En el original, “une volonté de jeter le doute sur des comportements des valeurs, des discours qui ne sont pas tout à fait ce qu’ils prétendent être” (p. 194).

escrito de manera breve Boyle (2010), quien no solo ha reconocido la relación de Claudia con la protagonista de la tragicomedia de Fernando de Rojas, sino que ha detectado que el caso de la hechicera sirve de excusa para demonizar el uso de la hierba coca, un recurso propio del espacio americano (pp. 288-289). El estudio más amplio sobre este relato hasta la fecha es el de Robledo (1992), quien dedica una parte al “rastreo de la filiación literaria europea y clásica de Claudia” y otra al mestizaje o intratextualidad de la narración que también inserta aspectos locales; nos referimos a tradiciones orales, casos juzgados por el tribunal de la Inquisición o tomados de los cronistas del Perú (p. 49). Robledo también relaciona a Claudia con la tradición picaresca, en concreto con los personajes de la Camacha de Montilla y la bruja Cañizares en *El coloquio de los perros* (1603-1604) de Miguel de Cervantes. Si bien estas investigadoras han colocado al personaje de la bruja en el centro de su estudio, no han prestado atención a los varones que sufren los hechizos de la encantadora, justo el tema que nos ocupa en este capítulo.

Proponemos que la representación de la hechicera Claudia, como española criolla que utiliza la hierba coca en sus conjuros, resulta una estrategia picaresca; una excusa para acusar a las masculinidades hegemónicas, cuyo objetivo en el espacio americano, en opinión de Arzáns, parece ser la acumulación de dinero y poder por encima de los mandatos divinos. Arzáns utilizará el cuerpo de esta bruja de enormes poderes para practicar distintos tipos de castigos que sufrirán los cuerpos de los hombres del reino, y que serán reconocidos por medio de la risa del lector aurisecular habituado al consumo de esta tradición.

Castigos a la masculinidad hegemónica a través de la toma sexual de los cuerpos de las mujeres

Una de las maneras en que se castiga la masculinidad dentro del texto es a través de la relación sexual de los varones con los cuerpos de las mujeres. Si entendemos la sociedad colonial como patriarcal y heteronormada, el deseo por la posesión carnal del cuerpo femenino constituye una de las maneras de probar la virilidad del varón. La mujer, tradicionalmente considerada dentro de la sociedad colonial no como sujeto sino como objeto (ahí donde el hombre pone la honra o la deshonra), ejerce un papel subversivo dentro del texto, ya que no solo tiene agencia, sino que crea vínculos de sororidad femenina que le permiten resistirse al varón y aplicar una violencia contra él, lo que rompe el pacto de la masculinidad. Sin duda, la lectura de estas situaciones que ‘feminizan’ al varón al ser burlado por una mujer en una de sus partes más sensibles, como es la performatividad de su hombría (heterosexualidad), provocaría la risa maliciosa del lector aurisecular varón. Recordemos que el texto está escrito desde una perspectiva patriarcal (la del autor), que está protagonizado por hombres, y que posee un mensaje destinado a un lector masculino hacia ambos lados del Atlántico.

El protagonista de uno de estos casos es el contador Andrés Sáenz Bretón, quien requería de amores a una dama que no le correspondía. Consciente de que, debido a la posición hegemónica de este varón, más pronto que tarde se vería sujeta a un acto violento impuesto, ella busca la ayuda de la protagonista de nuestro relato. La joven solicita la intervención de la hechicera Claudia, quien toma la hierba coca y convoca a “una mujer setentona, tan fea y terrible que quitaba el cuidado de pensar cómo sería el demonio” (p. 358). Por medio de un

hechizo, la bruja transforma de manera transitoria el cuerpo de esta anciana en el de la joven dama, de manera que el contador encantado cree yacer con la mujer objeto de sus pasiones. Sin embargo, al despertar encuentra en la cama a una septuagenaria, hecho que le turba a tal manera que decide expulsar a la anciana de su casa y desistir para siempre de sus intentos de conquista.

Arzáns describe las impresiones del varón a través del lenguaje de lo abyecto, el cual muestra de manera clara qué cuerpos se pueden poseer y cuáles no. Según el narrador, “la vieja durmió con el contador aquella noche pariciéndole era aquella aseada dama a quien adoraba, y por la mañana se halló en su cama con aquella vieja, de quien hizo tantos ascos que nunca más se acordó de la dama” (p. 358). Kristeva (1982) examina el concepto de abyección que enlaza con lo sucio; con los fluidos corporales que abren el cuerpo y lo alejan de la limpieza (p. 3). Sin embargo, este término no solo alude al intercambio de líquidos, que suponemos se produce durante la relación sexual que mantienen el contador y la mujer, sino también a aquello que altera los límites establecidos en una sociedad. De acuerdo con el lenguaje de Arzáns, la juventud se asocia con lo limpio y, desde una perspectiva patriarcal, con los seres femeninos que sí pueden ser tomados carnalmente. En cambio, la vejez se vincula con lo sucio, con aquello que produce repugnancia o rechazo, y que por lo tanto no se debe tocar. En otro estudio sobre este tema, que hemos llevado a cabo a partir de *El Conde Lucanor* y el *Arcipreste de Talavera*, comentamos que en la literatura didáctica medieval “los cuerpos de las hembras sólo tienen utilidad por su capacidad reproductiva, motivo por el que en ambos textos se diaboliza el cuerpo de las ancianas como fuente de contaminación” (Ruiz Tresgallo, 2021, p. 68).

Este es precisamente el caso que reproduce el cronista en un contexto colonial, puesto que no nos cabe duda de que para Arzáns únicamente el cuerpo de una mujer joven, en edad de concebir, puede ser deseable, mientras que las mujeres de edad avanzada, quienes ya no pueden tener hijos, son seres desechables que no deben entrar en el mercado del deseo.

En la narración se asume el sexo con una anciana como algo impropio y transgresor de las costumbres, hecho que el autor utiliza para castigar y humillar al contador a través de la risa de la comunidad masculina. Nos conmueve la crueldad con la que describe a esta dama septuagenaria, que Arzáns vincula con una tradición que demoniza a las mujeres encargadas del cuidado de los infantes. En concreto, afirma que “en su mocedad chuparon los niños sus pechos, porque fue ama que se alquilaba, y en su vejez ella los chupaba a ellos aunque por diferente parte y con daño irremediable” (p. 358). A través del discurso de lo abyecto, que emana de la leche que vierte o de la sangre que sorbe, el autor perpetúa una historia de odio hacia las mujeres autónomas de edad avanzada que, en este caso, sirve para generar un tipo de burla que humilla al ser femenino, pero que también afecta al varón.

Llegados a este punto, resulta pertinente mencionar lo que Ahmed (2017) dice sobre la risa, específicamente acerca del uso de las bromas diseñadas para ofender. De acuerdo con la investigadora feminista, el humor es una técnica crucial para reproducir la inequidad y la injusticia; a través de la ironía o la sátira se siguen haciendo comentarios sexistas y racistas (Ahmed, 2017, p. 261). Este es el caso que presenciamos en el texto de Arzáns, dado que el sexismo no solo alude a los límites de la performatividad de una dama es decir, a lo que puede

o no puede hacer este género sino que también señala las barreras que un hombre no debe traspasar.

En este sentido, asistimos a una comicidad impregnada de violencia donde quien ríe se distancia del objeto de la risa; burlarse de otro es una manera de considerarse superior. Baudelaire (1989) elabora sobre la cualidad agresiva de la risa. En su opinión, “el hombre muere con el reír” (p. 21). Aunque es probable que cuando Baudelaire escribió sobre este tema no pensara en el hombre como sinónimo de varón sino como representante de la humanidad, nosotros sí queremos atribuirle a este comentario una identificación de género. Arzáns pretende que el lector se ría de un varón doblemente burlado, primero por la hechicera que lo engaña y después por la anciana, que se hace pasar por la joven deseada y comparte lecho con él. Sin embargo, de forma muy conveniente para el autor, deposita el peso de la culpa en un ser femenino que perpetúa la tradición misógina, cuando en realidad quien se encuentra detrás de esas burlas es él mismo. De esta manera, nuestro análisis expone que los objetivos de la risa, ejercida en este caso como una violencia patriarcal, no son solo las mujeres, sino que a través de los cuerpos de las damas que no encajan con el ideal femenino se puede humillar a los miembros de la propia comunidad masculina. La burla transforma al contador en un ser otro con quien ni Arzáns ni el propio lector de la época se identifican al considerarse superiores. Va resultando evidente que la heterosexualidad no es una práctica suficiente para legitimar la masculinidad hegemónica, sino que las características de las damas con quienes se mantienen relaciones se muestran instrumentales, tanto en su configuración como en su desestabilización.

Ese es también el caso de un forastero engañado al casarse con una mujer con el virgo remendado. En 1674 acudió con la hechicera la madre de una moza; la joven, debido a un descuido, ya no se hallaba doncella. Para remediar este mal, que podría impedir el matrimonio de su hija y, por tanto, su respetabilidad dentro de la sociedad virreinal, decide solicitar los servicios de Claudia. En este relato de clara tradición celestinesca, la hechicera logra cerrar “diabólicamente” (p. 360) a la joven, “tanto que afirmaba el marido entre sus amigos que había tenido por dificultoso consumir el matrimonio aquella noche según estaba” (p. 360). Dentro de los ritos de la masculinidad colonial se encuentra el enlace con una doncella virginal, de manera que la dificultad en la consumación del matrimonio, normalmente demostrada por la rotura del himen y el posterior derramamiento de sangre de la mujer, supone una prueba de que ese cuerpo tiene un único dueño. No obstante, las masculinidades locales conocen bien que la supuesta doncella no lo es, quizá por el fanfarroneo de un amante anterior, un rito acostumbrado en la cofradía masculina. Como afirma el narrador, los comentarios del forastero dan “que reír a los que sabían de los primeros amores de aquella niña” (p. 360). Resulta evidente que los hombres no se mofan de la joven, sino del varón engañado, ya que el desconocimiento del esposo supone el triunfo de las masculinidades locales sobre las masculinidades foráneas.

Negar el logos del peninsular: el caso de las tortas de Utrera

En esta línea de pensamiento, el relato expone la mentira de la supuesta grandeza de España a través de la negación del *logos* de un peninsular, un caso que muestra cierto transatlantismo criollo. Según el narrador, la

hechicera Claudia tuvo amores con don Pedro de Ayamonte, un andaluz que llegó a Potosí desde la Villa de Utrera. Don Pedro, quejándose de lo caro que era el pan en la Villa Imperial, afirmó que las tortas de su querida Utrera eran tan grandes que pesaban 200 onzas cada una. Arzáns expone en este comentario la tendencia de los peninsulares a fanfarronear, al afirmar que las cosas en España eran magnas y, por tanto, mejores que en Potosí. En este sentido, Claudia se convierte en un dispositivo que permite demostrar las mentiras del español. La hechicera sostiene que las tortas de Utrera son muy pequeñas y que don Pedro miente, a lo que “Alteróse el andaluz por verse desmentido” (p. 360). Sin duda asistimos al cuestionamiento de una identidad doblemente hegemónica en el contexto virreinal: primero por varón y segundo por peninsular. Gracias a sus artes hechiceriles, Claudia invoca al diablo que ni corto ni perezoso le lleva desde Sevilla a Potosí las famosas tortas. Cuando don Pedro las degusta, entonces, “atónito del suceso no supo entonces cómo era la traída” (p. 360).

La mujer, considerada en la sociedad colonial como cuerpo y no como *logos*, el cual pertenecía al varón por derecho divino, no solo se apropia de la palabra, sino que deja al peninsular bien corrido y mudo, aspecto que resulta en una suerte de humillación de la masculinidad en el contexto virreinal. La exposición de la verdad por parte de Claudia resemantiza el significado de las tortas ostentado inicialmente por don Pedro, pues desde ese momento los panes pequeños pasan a considerarse “tortas de Utrera” en Potosí. Consideramos que este caso revela cierto transatlantismo criollo, porque se problematiza el discurso patriarcal de la grandeza de lo español, ya que según Arzáns la riqueza no está en la

península sino en la opulenta Villa Imperial. También debemos prestar atención a cómo el autor utiliza el personaje de Claudia, dado que en este *exempla* la verdad es enunciada por una criolla española y no por un peninsular, aspecto que de forma directa o indirecta privilegia la voz local del autor.

A diferencia de muchos cronistas, Arzáns nace y escribe en el espacio americano, un lugar de enunciación que le permite crear ciertas resistencias frente a las geopolíticas imperiales. Castro-Klaren (2010) se acerca al campo de los estudios coloniales desde una perspectiva posmoderna, ya que presta especial atención a las “direcciones discursivas de los textos escritos” (p. 100). Si bien, en general, las narrativas trasatlánticas imponían el discurso peninsular que reclamaba “el derecho providencial de España de conquistar y evangelizar” (Castro-Klaren, 2010, p. 99), en el caso de Arzáns asistimos a lo que podríamos calificar como una “resistencia local en las formaciones coloniales” (Castro-Klaren, 2010, p. 101). En primer lugar, porque modifica el flujo del conocimiento y construye su narrativa desde la Villa Imperial de Potosí, lugar donde vivió prácticamente toda su vida. En segundo lugar, porque escribe de manera autónoma e independiente, es decir, no lo hace por encargo ni dedica su texto al Rey; una gran diferencia con respecto a la mayor parte de los cronistas e historiadores. En su narrativa critica a los miembros de la élite, en general a peninsulares y autoridades como virreyes, corregidores y alcaldes que, lejos de representar la supuesta honorabilidad de la Corona española, se vinculan con la falsedad y la corrupción. La risa funge en el texto como un tipo de resistencia colonial ante ciertas dinámicas imperiales porque, a través de los sucesos que involucran a las masculinidades hegemónicas con la

hechicera Claudia, el potosino visibiliza una perspectiva que cuestiona el discurso oficial.

De hecho, el autor nos ofrece, en general, una imagen negativa de los peninsulares, quienes no solo mienten (como es el caso de don Pedro de Ayamonte) sino que continúan orientando su mirada hacia la madre patria española a pesar de habitar el espacio virreinal. Por ejemplo, aunque don Pedro ya no reside en su Utrera natal, compara la comida que encuentra en Potosí con la de la tierra que lo vio nacer, una práctica común a la de otros varones peninsulares. En otro momento de la narración, cuando Arzáns expone algunas habilidades extraordinarias de Claudia, el narrador comenta: “traía los hombres de lejisimas tierras, formaba hermosos jardines y en ellos hermosas mujeres con que trastornaba el juicio a los hombres poniendo el afecto en aquellas visiones; a cierto caballero corregidor de Porco le hizo ver a Madrid su patria en un espejo, que lo deseaba” (p. 358). El conjuro del espejo funge como una bola de cristal que permite a quien mira observar aquello que desea. Para el corregidor, como bien indica el lenguaje utilizado por Arzáns, su patria sigue siendo Madrid, y por lo tanto no solo es el lugar del que procede sino al que le gustaría pertenecer. Da la sensación de que los peninsulares solo habitan el espacio virreinal de una manera transitoria, pues su objetivo es siempre regresar al lugar que en realidad consideran su tierra: la Península.

Nos parece importante establecer una conexión transatlántica entre el relato de Arzáns y el texto picaresco *El diablo cojuelo* (1640) de Vélez de Guevara, dado que ambos utilizan el humor para criticar el amor excesivo de los caballeros más ilustres por la ostentación de riqueza. En ambas narraciones nos encontramos con mujeres practicantes de las artes nigrománticas, Claudia

en la Villa Imperial de Potosí y Rufina María en Sevilla, que sirven a los respectivos autores para exponer las fallas de las masculinidades más reputadas. Quizá lo que el corregidor Porco pudo observar en el espejo fue la Calle Mayor de Madrid, que aparece en el mismo conjuro de *El diablo cojuelo* donde “comenzaron a pasar coches, carrozas, y literas y sillas, y caballeros a caballo, y tanta diversidad de hermosuras y de galas que parecía que se habían soltado abril y mayo y desatado las estrellas” (Vélez de Guevara, 1640, p. 191). Como hemos comentado en una investigación previa, “Este espejismo de esplendor, ambientado en el Madrid de los Austrias, es un artificio del maligno, puesto que esta misma clase dominante con su comportamiento transgresor ha promovido el abandono de los valores cristianos que llevan a España hacia su decadencia” (Ruiz Tresgallo, 2011, p. 147). El afán por la posesión y exhibición de la opulencia forma parte de los aspectos más criticables desde la perspectiva de la moral cristiana en la Villa Imperial, tal como demuestra la historia de Arzáns y recoge el cuadro *Entrada del Virrey arzobispo Morcillo en Potosí* (1716) de Pérez de Holguín. En este óleo de tamaño hiperbólico podemos ver a la variopinta sociedad virreinal luciendo sus mejores galas, con caballeros a caballo y otros ilustres residentes a pie o desde los balcones. Observamos una villa que presume de su riqueza engalanada para la ocasión en un dispendio festivo que presencia el propio Arzáns y que no está tan alejado del que nos ofrece Vélez de Guevara en Madrid.



Pérez de Holguín, M. (1716). *Entrada del Virrey arzobispo Morcillo en Potosí* [óleo sobre lienzo].
Altura = 240 cm; Anchura = 570 cm. Colección del Museo de las Américas, Madrid. Fotografiado por Joaquín Otero Úbeda.

Transformación del cuerpo del varón en bestia

No queremos dejar de mencionar aquellos casos en que la bruja Claudia, como si de la famosa Circe se tratara, transforma los cuerpos de los varones en bestias para burlarse de aquellos que ostentan la jefatura. Por ejemplo, logra engañar al alcalde ordinario de la villa, don Diego Muñoz de Cuéllar, caballero de la prestigiosa orden de Santiago, al transformar a los ladrones que este persigue en perros y gatos, y a su botín en carne. Según nos explica la narración, unos rateros robaron a un mercader por un valor aproximado de 20,000 pesos. El caballero don Diego los ve al hacer la ronda y, al sospechar de algo turbio, los sigue hasta llegar a la casa de la hechicera, donde estos se esconden. Los 15 ladrones se meten con el botín en uno de los cuartos de la vivienda y le solicitan ayuda a la nigromante, la cual ingiere de inmediato 15 hojas de coca para llevar a cabo el

encantamiento. Cuando entra el alcalde, solo encuentra un montón de animales y pedazos de carne. Mientras el caballero abandona confundido y burlado el lugar, los ladrones, una vez vueltos a su ser, entregan a la hechicera parte del botín.

Sin duda, la asociación de don Diego Muñoz de Cuéllar (una masculinidad hegemónica) con el robo y la incapacidad de hacerse con el dinero supone un castigo que corresponde con las prácticas habituales de la corrupción, que Arzáns denuncia en otras partes de su crónica. En especial hay que tener en cuenta su animadversión hacia la parcialidad, injusticia y corrupción que practican las autoridades. Como afirma Baptista Gumucio (2000), Arzáns “no vacila en llamar «cruelísimo tirano» a un Virrey, calificar a los corregidores de «cuervos», a los oidores de «reyes sin corona» y a los alcaldes ordinarios de «ladrones»” (pp. 70-71). Suponemos que, tras la lectura de este episodio, que relaciona a un alcalde con los rateros y que deja a esta autoridad sin los pingües beneficios que está acostumbrado a hurtar, el lector no puede evitar reírse del verdadero ladrón burlado, que no es otro que el propio don Diego.

Las artes demoníacas de Claudia también sancionan a aquellos varones que pretenden exponer los ritos de la sororidad femenina. Cuando un joven músico observa por casualidad la ingesta de coca por parte de varias mujeres, discípulas de la hechicera, es obligado a consumirla para que no las delate. En un principio, el mozo se excusa de tomar la hierba al aludir que, debido a la falta de costumbre, le podría perjudicar; y agrega que, si no les parece mal, “les serviría tañendo el arpa” (p. 361). Sin embargo, el músico no se libra de los efectos perniciosos que augura, pues luego de tomar el vino, que

una de las mujeres le ofrece, pierde el habla, se le trastorna el juicio y acaba comportándose igual que un animal. Como indica el narrador, “siendo las 7 de la noche, vagando por las calles del pueblo llegó a las puertas de su casa a la media noche, que saliendo su mujer a ellas con el cuidado de que tardaba su marido lo halló allí en cuatro pies imaginándose por bestia” (p. 361).

En este episodio, Arzáns utiliza un supuesto maleficio para mofarse de una masculinidad que no encarna totalmente el ideal colonial; en general, los músicos se representan como masculinidades fácilmente vilipendiadas y/o feminizadas dado que su performatividad (nos referimos al ejercicio de su profesión) no encaja con los atributos masculinos más apetecidos desde una visión patriarcal. Si prestamos atención a la historia, este varón es engañado por una mujer de una forma relativamente sencilla, puesto que él sabía el peligro que conllevaba ingerir cualquier alimento en ese lugar. Además, en una suerte de humillación de la masculinidad, es una dama quien le hace perder las cualidades que identifican a su sexo, es decir, el habla, que representa al *logos* y al juicio; los cuales, en la época, constituyen características de valor propias de los varones. No contento con este escarnio y a través de una dama transgresora, Arzáns usurpa al mozo la habilidad de caminar sobre dos patas, un castigo que lo aleja de la categoría humana, a la que según el autor no tiene derecho a pertenecer. En otro texto colonial, escrito por Rodríguez Freyle en el Nuevo Reino de Granada e intitulado *El Carnero*, también se vilipendia al maestro de danza y músico Jorge Voto, el cual es fácilmente manipulado y engañado por una mujer, doña Inés de Hinojosa. Resulta cada vez más evidente que las

masculinidades a las que Arzáns castiga a través de la risa del lector no obedecen a la casualidad sino a criterios específicos. Sin embargo, no son únicamente seculares los protagonistas de las violencias ejercidas por la hechicera, sino que también los religiosos participan de ellas.

Castigo a los sacerdotes: inoperancia de las autoridades eclesiásticas sobre las redes de coca

A través de la muerte de Claudia, Arzáns denuncia la pasividad e inoperancia de los sacerdotes en la defensa de la salvación de las almas de los potosinos, puesto que no son capaces de limitar el consumo de la hierba. Hacia el final del relato se nos anuncian los prolegómenos del fallecimiento de la insigne hechicera que nos ha acompañado en estas páginas. Gracias a la visita de un padre de la sagrada Compañía de Jesús, descubrimos que la bruja alberga en su domicilio ciertos bultos de cera atravesados por alfileres y cubiertos con vendas que representan a “cinco sacerdotes a quienes había maleficiado” (p. 362). Observamos una de las prácticas atribuidas a las brujas: la creación de muñecos para hechizar, cuyo objetivo es arrebatar la salud y, en el caso que nos ocupa, dejar ciegos e inmóviles a los miembros del clero.

La rocambolesca muerte de Claudia, que con toda probabilidad causaría la risa maligna del lector colonial, sirve para exponer la responsabilidad de las autoridades eclesiásticas en el consumo de la hierba. Aunque el jesuita la insta a que se confiese, la nigromante se niega:

[A]ntes con terribles voces pidió a la criada que le trajese la coca (que solo esto podía hablar), y aunque ésta no lo quiso hacer ella se levantó furiosa, echó mano de un cesto

que en un aposento estaba, y sacando un puñado de aquella yerba se lo metió en la boca y diciendo notables disparates cayó allí difunta a la vista del padre, que en nada pudo valerla. (p. 362)

En el caso de esta mujer, el sacerdote “no pudo valerla”, es decir, su pasividad lo deja inactivo pues es un mero espectador en las funciones que deberían salvaguardar a la comunidad colonial. Quizá por ese motivo la hechicera reproduce los cuerpos de los sacerdotes en cera que atraviesa con alfileres y cubre con vendas; su deseo es ejemplificar que estos seres son títeres que ni quieren ver ni pretenden actuar sobre los verdaderos responsables de este comercio. También debemos prestar atención a la manera en la que se ejerce el castigo, ya que Arzáns transforma a estos santos varones en muñecos penetrados por instrumentos fálicos, un tipo de violencia que nos informa sobre quién ejerce el castigo, es decir, un varón.

La razón detrás de esta pasividad de los eclesiásticos es que, aunque haya voces disidentes dentro de la Iglesia (como el jesuita Blas Valera), ellos mismos se benefician económicamente de la hierba. Sobre este tema, Sánchez (1997) arguye que “Las autoridades eclesiásticas no vacilaron en hacer la vista gorda cuando lo exigía el caso. La Iglesia se volvió poco escrupulosa una vez que los diezmos de coca cubrían sus estipendios: Blas Valera hace alusión al hecho de que buena parte de las entradas del obispo y los canónigos del Cusco, correspondían a los diezmos de la coca” (p. 146). Incluso hay clérigos que llegan a poner en marcha haciendas cocaleras. Aunque la Inquisición condena la producción, distribución y consumo en la población peninsular y criolla, debido a

los pingües beneficios económicos que se obtienen, no son capaces de hacer valer su autoridad por encima de los intereses de los peninsulares e incluso de la propia comunidad eclesiástica.

La coca y las masculinidades burladas

Si repasamos nuestro análisis de este relato, podemos detectar que Arzáns coloca como objetivos de su burla a tipos específicos de masculinidades: a saber, ciertos peninsulares, las autoridades y el clero. Dado el contexto de este episodio, no es casualidad que estos coincidan con los grupos que lucran, de manera directa o indirecta, con las redes de producción, comercio y consumo de coca en la Villa Imperial de Potosí. Orche García (2015) investiga este fenómeno y expone que:

Los colectivos beneficiarios de la hoja de coca fueron multitud, lo que explica la complejidad del trato y trajín de la hoja. En primer lugar, los cultivadores de coca, bien en haciendas (españoles), bien en pequeñas parcelas (indígenas); después, los grandes comerciantes españoles o mestizos, que traficaban regularmente con ella; [...] La Corona y la Iglesia también se beneficiaron de la coca aplicando el cobro de alcabalas, diezmos, primicias y veintenias; para el clero, las haciendas cocaleras constituyeron uno de los bienes que garantizaban el abono de las rentas de los censos. (p. 567)

Va resultando evidente que los colectivos en los que Arzáns impone burlas imbricadas con distintos tipos de violencia patriarcal, a través de las artes maléficas de

Claudia, son aquellos a los que considera, de forma directa o indirecta, responsables de estas redes.

A lo largo del relato, los objetivos más usuales del humor son los varones peninsulares, pues Arzáns identifica en este grupo a los principales causantes del aumento de la producción y la explotación de la hierba. Como bien indica Peña Begué (1971) sobre el lucrativo negocio de la coca, “los españoles vieron en su cultivo una de las entradas más ricas del reino y lo aumentaron considerablemente” (pp. 181-182). En otras palabras, la presencia de los peninsulares fue instrumental en el incremento de la producción de la sustancia, así como en los males que, en opinión del autor, aquejan a la Villa Imperial. No obstante, aunque hay un intento por regular la producción y el consumo, e incluso se llega a demonizar la droga (como es el caso de Arzáns en su relato), no parece que, dados los intereses pecuniarios, estas medidas limitadoras tuvieran demasiado éxito. De hecho, siglos más tarde, a pesar del efecto tóxico de la cocaína el alcaloide extraído de las hojas de coca, considerada hoy en día como una droga ilegal, no se ha logrado limitar las redes de producción y distribución debido a los pingües beneficios que reporta.

Reflexiones finales

En este capítulo nos hemos acercado al relato de Arzáns y Vela, que utiliza la historia de la encantadora Claudia para exponer, a través de recursos cómicos que pretenden el estallido de la risa, a los culpables de la corrupción que asola la Villa Imperial. A través del *performance* de Claudia, el autor practica distintos castigos que subvierten la imperturbable dignidad de las masculinidades hegemónicas del virreinato. En primer lugar, castiga a los varones a través de los cuerpos de las

mujeres que poseen, aspecto que revela que la heterosexualidad no es una práctica suficiente para legitimar la masculinidad hegemónica, sino que las características de las damas (con quienes se mantienen relaciones) se muestran instrumentales tanto en su construcción como en su cuestionamiento. Además, el autor desactiva el *logos* del varón peninsular en el espacio americano, ya que una mujer criolla expone su falsedad para apropiarse de la lengua de la masculinidad hegemónica y fijar un nuevo significado en un discurso que propone cierto transatlantismo criollo. A través de la bruja Claudia y sus discípulas, el historiador transforma los cuerpos de los varones en bestias para burlarse no solo de los que ostentan cargos públicos sino de aquellos que no encajan con la performatividad más apetecida en los varones coloniales. Ni siquiera los sacerdotes se libran de los pinchazos de la hechicera, puesto que aquellos que debieran defender las almas de los potosinos, resultan marionetas inoperativas a la hora de perseguir a los verdaderos culpables del consumo de coca. Arzáns construye, a través de la tradición cómico-satírica de la picaresca, una escritura en que la risa se muestra como forma de resistencia que contiene ya tintes absolutamente americanos.

Sin embargo el autor, para realizar su burla, opera a través de los mismos valores patriarcales y heteronormativos propios de la cultura peninsular. Desde el principio encarna una actitud moralista ajustada a la religión católica, en la que no solo se inserta sino desde la cual vigila, juzga y castiga. En cuanto a la mujer, mantiene una visión misógina de la hembra que procede de la didáctica medieval y la picaresca de los siglos de oro con la que este relato dialoga. El autor comparte las premisas discriminadoras de estos textos,

pues nunca se pone de parte de las mujeres (la hechicera Claudia y otras damas que aparecen en la narración), sino que más bien se apropia de sus cuerpos y los emplea como dispositivo para castigar y demonizar a ciertos varones. Ninguna de estas damas se asemeja a seres reales; antes bien, replican estereotipos que promueven la imagen malvada, mentirosa y traicionera de las damas coloniales: calcos exactos de las hembras vilipendiadas en Europa. De hecho, la muerte de la hechicera se relata con cierta crueldad, indicando que debido a sus múltiples transgresiones merecía morir y, lo que es peor, se concede al lector el derecho a reírse de su fallecimiento. En cuanto al humor que utiliza para burlarse de la masculinidad, la pluma del autor mantiene una cualidad invasiva y devoradora, propia de los mecanismos de la violencia patriarcal, donde se ofende y se humilla. Va resultando evidente que, aunque Arzáns utiliza la risa para resistir la corrupción peninsular y fortalecer su identidad criolla, nunca cuestiona el sistema de dominación a través del cual opera este mundo; más bien, asume la verticalidad del poder y el derecho a dañar como las únicas prácticas posibles, que él mismo ejerce en su relato.

Referencias

- Ahmed, S. (2017). *Living a Feminist Life*. Durham. Duke University Press.
- Arzáns de Orsúa y Vela, B. (2009). *Relatos de la Villa Imperial de Potosí*. Plural Editores.
- Baptista Gumucio, M. (2000). La vida de Arzáns. En M. Baptista Gumucio (Ed.), *El mundo desde Potosí. Vida y reflexiones de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela (1676-1736)* (pp. 67-83). Banco Santa Cruz-Grupo

- Santander Central Hispano. Edición digital en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Baudelaire, C. (1989). *Lo cómico y la caricatura*. Visor.
- Boyle, M. E. (2010). Chronicling Women's Containment in Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela's *History of Potosí*. *Studies in Eighteenth Century Culture*, 39, 279-296. DOI: 10.1353/sec.0.0053
- Campos Vargas, H. (2013). La risa. *Revista de Lenguas Modernas*, 18, 389-398.
- Castro-Klaren, S. (2010). Estudios trasatlánticos: Geopolíticas en una perspectiva comparada. En I. Rodríguez y J. Martínez (Eds.), *Estudios Transatlánticos postcoloniales: 1. Narrativas comando / sistemas mundos: colonialidad / modernidad* (pp. 91-120). Anthropos – Universidad Autónoma Metropolitana.
- Connell, R. W., y Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*, 19(6), 829-859. DOI: 10.1177/0891243205278639
- Díaz Burgos, A. M. (2016). “Hacerse digno de buena muerte”: devoción y arrepentimiento femeninos en *La Historia de la Villa Imperial de Potosí 1700-1720*. *Dieciocho*, 39(1), 63-82.
- García Pabón, L. (2009). Introducción. Los relatos de la Villa Imperial de Potosí de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela. En L. García Pabón (Ed.), *Relatos de la Villa Imperial de Potosí* (xiii-xxiii). Plural Editores.
- González Vázquez, C. (2002-2003). Aproximación a la definición, origen y función de la risa en la comedia latina. *Minerva*, 16, 77-86.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press.

- Le Breton, D. (2018). *Rire: Une anthropologie du rieur*. Éditions Métailié.
- _____. (5 de abril de 2019). Antropología de la risa. En *Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey*. Conferencia llevada a cabo en el Museo Franz Mayer, Ciudad de México. <https://www.youtube.com/watch?v=3Q9AAT-JjRE&t=151s>
- Morales Harley, R. (2017). Risa y argumentación: algunos ejemplos en la literatura latina. *Revista Pensamiento Actual*, 17(28), 208-223.
- Orche García, E. (Octubre de 2015). Venta de hoja de coca en la villa minera de Potosí, siglos XVI a XVIII. Simposio llevado a cabo en el XVI Congreso Internacional sobre patrimonio geológico y minero, Belmez/Peñarroya-Pueblonuevo, Córdoba, España. En *Minería del pasado: Proyecto del futuro*. Libro de actas (pp. 565-586).
- Peña, P. (2013). Paso a paso *Historia de la Villa Imperial de Potosí. Piedra de agua*, 1, 10-11.
- Peña Begué, R. de la. (1971). El uso de la coca en América, según la legislación colonial y republicana. *Revista española de antropología americana*, 6, 179-204.
- Pérez de Holguín, M. (1716). *Entrada del Virrey arzobispo Morcillo en Potosí*. [óleo sobre lienzo]. Colección del Museo de las Américas, Madrid. Fotografiado por Joaquín Otero Úbeda.
- Robledo, A. I. (1992). Brujería, intertextualidad creativa y discurso hispanoamericano en *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 69(1), 49-54. DOI: 10.1080/1475382922000369049
- Rodríguez Freyle, J. (2000). *El Carnero: Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada*. Dastin Historia.

- Ruiz Tresgallo, S. (2011). *América fémica hechiza: la hechicera en la representación de América* (Tesis de doctorado). The Pennsylvania State University. https://etda.libraries.psu.edu/files/final_submissions/5865
- . (2021). La dialéctica de los cuerpos abyectos: Mujer y demonio en *El Conde Lucanor* y el Arcipreste de Talavera. *Medievalia*, 24, 65-101.
- Ruiz Tresgallo, S., y Ramírez Luengo, J. L. (2019). La caracterización cómica del otro en la literatura dieciochesca de la Villa Imperial de Potosí: El caso del indígena en el *Entremés de los compadres* del convento de Santa Teresa. *Dieciocho*, 42(1), 7-32.
- Sánchez, A. (1997). “El talismán del diablo” La Inquisición frente al consumo de coca. (Lima, siglo XVII). *Revista de la Inquisición*, 6, 139-162.
- Segato, R. (2018). *Contrapedagogías de la crueldad*. Prometeo.
- Stern, A. (1950). *Filosofía de la risa y el llanto*. Imán.
- Vélez de Guevara, L. (1922) [1640]. *El diablo cojuelo*. Clásicos Castellanos.

CARCAJADAS ADHERENTES EN *FRUTA PODRIDA*
DE LINA MERUANE

David Loría Araujo
Universidad Iberoamericana

*En ese instante capto de pronto
la trampa de lo viscoso: es una
fluidez que me retiene y me
pone en un aprieto; no puedo
deslizarme sobre lo viscoso,
pues todas sus ventosas me
retienen; él tampoco puede
deslizarse sobre mí, pero se
aferra como una sanguijuela.*
Jean-Paul Sartre

Este es un estudio sobre la risa y la sonrisa en una novela de la escritora chilena Lina Meruane; es un análisis de las veces que los personajes ríen y sonríen en *Fruta podrida* (2007). El objetivo del capítulo es evidenciar las elecciones discursivas que la autora emplea para narrar ambas coreografías del cuerpo, las cuales cobran especial relevancia en el texto. Dentro de la obra de Meruane no hay sonrisas inocuas ni risas inmunes: cada que aparecen están ligadas, respectivamente, con la adhesión o el distanciamiento frente a los ordenamientos biopolíticos, e instauran proxémicas diversas entre las corporalidades. Según sostengo en estas páginas, sonrisa y risa son gestos clave en la distribución de resistencias que operan en la novela.

Fruta podrida aborda la explotación de la industria agrotóxica chilena, la producción y exportación de frutos

inyectados de hormonas y pesticidas durante el gobierno de Pinochet. Asimismo, el texto tematiza el usufructo que el sistema inmunitario de la biomedicina obtiene de los cuerpos leídos como enfermos. La narración está protagonizada por dos hermanastras que viven en una comunidad rural llamada Ojo Seco y encarnan ambos tópicos: María del Campo labora como capataz en una empresa frutícola, y Zoila del Campo espera un trasplante de páncreas, pues padece una corrosiva diabetes. La primera, también nombrada ‘la Mayor’, es ingeniera agroquímica, experta en venenos para diezmar roedores, aves rapaces, insectos, hongos, malezas y amibas; en otras palabras, asume la tarea de exterminar cualquier vida que ponga en riesgo la asepsia de la mercancía que produce. A la par, a fin de costear la cirugía de la hermana que quedó a su cuidado, se embaraza cíclicamente y vende las criaturas que pare al Hospital.¹

La segunda, “la Menor”, se obstina en sabotear las órdenes de María y en desobedecer las recetas del Médico: no desea someterse al mandato de salud que la industria clínica ha prescrito para su cuerpo, por lo que ingiere a escondidas alimentos altamente azucarados y falsifica sus pruebas de orina. Así expresa Zoila el antagonismo entre ambas:

Mi hermana y yo vivimos en trincheras
opuestas de este campo de infinita
producción y reproducción. Ella concentra
sus esfuerzos en el plan aéreo contra la

¹ A lo largo de todo el texto, la autora emplea palabras que inician con mayúscula para designar algunos personajes y lugares que participan en el entramado de relaciones económicas. Mantengo esta decisión onomástica en mi análisis.

peste; yo intento boicotearla.
Industriosamente ella siembra, fertiliza,
pare y negocia; yo empiezo a planear el
modo de desarticular toda su empresa.²
(2007, p. 72)

En el transcurso de la novela, la Menor se declara en contra de los modelos inmunológicos de la agricultura transgénica y de la farmacéutica, que se encargan de instituir, reproducir y patrullar las fronteras que separan la normalidad de lo que se considera infectado o patológico.

En cuanto a la caracterización de los personajes, es llamativo el uso de redundantes construcciones antitéticas. Ejemplo de ello es el tratamiento contradictorio que se hace de las moscas. Por un lado, María estudia obsesivamente su pesado manual de pesticidas para descifrar las mutaciones venideras de la *Drosophila melanogaster*, mejor conocida como mosca de la fruta. Este virulento y diminuto animal, lee la Mayor, “se alimenta de la pulpa acelerando su oxidación y manchando la cáscara. Inserta sus larvas dentro de las manzanas, ciruelas, uvas que la nutren” (p. 68). Por otro lado, Zoila entabla múltiples zonas de vecindad³ con estos insectos. La primera vez que tiene una crisis de insulina es descrita como “un bicho recién fumigado.

² Todas las citas de la novela se extraen del mismo volumen. En adelante, consignaré solo la página correspondiente.

³ Al decir de Gabriel Giorgi (2014), en la literatura latinoamericana han ido apareciendo paulatinamente textos que articulan “una multiplicación de zonas de vecindad y de intercambio que no se dejan capturar bajo los modelos previos de ‘vida animal’ y ‘vida humana’” (p.35). Según me parece, *Fruta podrida* puede leerse desde estos umbrales teóricos.

[...] una mosca enredada en la alfombra de araña, el puro armazón de un insecto recién vaciado” (p. 15).

Como en el fragmento citado, la Menor es constantemente encuadrada en identificaciones que desafían la lecturabilidad normativa de su cuerpo. Pronto se añade que incluso atrapa y engulle moscas que pululan por su casa a pesar de los desinfectantes que aplica su media hermana. Su existencia es un asedio para el proyecto higiénico. Meruane construye un personaje que, a la manera del devenir minoritario planteado por Rosi Braidotti (2002), atraviesa y trastoca distintos regímenes de significación; se vuelve cada vez más incoherente, menos legible desde las gramáticas del sujeto dominante (p. 149). El devenir de Zoila “se apoya en un sujeto no unitario, multiestratificado y dinámico” (Braidotti, 2002, p. 149) pues traza un itinerario de lecturas –primero como *mujer diabética*, y luego como *mosca*, *fruto en descomposición*, *mancha*, *golpeteo*, *risa*– que erosionan los códigos de lo enfermo, lo animal o lo humano. A juicio de Teresa Fallas Arias, la Menor activa “un enjambre de puntos de resistencia contra-hegemónicos” (2016, p. 6).

Mientras una se adhiere a las lógicas del capital por vía de arduos labores y perseverantes gestaciones, la otra está más interesada en desvincularse de esa maquinaria, en descomponerla. Como demostraré a continuación, la antítesis entre inmunidad y podredumbre se traduce respectivamente a los gestos de la sonrisa y la risa.

Para enmarcar mi aproximación crítica me valgo de dos propuestas que, de forma paralela, han llegado a conclusiones semejantes sobre la circulación performativa de las emociones. Me refiero a los trabajos de David Le Breton (2018) y Sara Ahmed (2015). De cara a las filosofías que comprenden los afectos como

sensaciones que surgen de un fondo orgánico, innato e insondable del cuerpo, Le Breton y Ahmed coinciden – aunque no de manera declarada – en el reconocimiento de las emociones como productos de los vínculos sociales y corporales.⁴ El primero argumenta que “la emoción no es una sustancia, una entidad descriptible, un estado coagulado e inmutable [...] sino una tonalidad afectiva que [...] no deja de modificarse en todo momento, cada vez que la relación con el mundo se transforma” (1998, p. 189). Por su parte, la segunda postula que las emociones “involucran (re)acciones o relaciones de ‘acercamiento’ o ‘alejamiento’ con [los] objetos” (2015, p. 27), de modo que en vez de residir simplemente en un cuerpo, moldean las superficies y modulan las distancias del contacto.

Me baso en el libro *Rire. Une anthropologie du rieur* (2018), donde el pensador francés expone que no existe una esencia de este acto [“Il n’existe aucune essence du rire” (p. 14)], y por lo tanto no se trata de una emanación de la naturaleza o de la biología sino de situaciones sociales en particular [“Il n’est pas une émanation de la nature ou de la biologie mais de situations sociales particulières” (p. 15)].⁵ Asimismo, sigo la lectura minuciosa que hace Ahmed en *La política cultural de las emociones* con respecto a lo que nombra “emocionalidad de los textos” (2015, p. 39), es decir, la atención al repertorio de figuras retóricas que se asocian

⁴ Sobre los enfoques inclinados por el lado metafísico de la emocionalidad, que vinculan el afecto con la ‘naturaleza’ humana, llama mi atención la metáfora entomológica de Le Breton en un artículo titulado “Por una antropología de las emociones” (2013): “la emoción es naturalizada. Se parece a un insecto clavado a la pared” (p. 72).

⁵ En todos los casos, he decidido parafrasear la cita original y agregarla inmediatamente entre corchetes.

culturalmente con las intensidades afectivas. En la novela en cuestión me interesa, específicamente, mostrar las afinidades sintácticas y semánticas que la autora distribuye entre los pares *sonrisa-felicidad* y *risa-repugnancia*, así como su impronta política en función de la cercanía o lejanía entre los cuerpos de los personajes y otros actantes. ¿Cuándo, cómo y por qué ríen o sonríen?, ¿qué efectos materiales provocan sus risas y sonrisas? y ¿cómo se traducen risa y sonrisa en determinadas relaciones actanciales? son algunas de las preguntas que dirigen el curso de las siguientes especulaciones.

“Un ojo de la cara y la mitad del otro”: el precio de la sonrisa

*¿Cómo habría podido
adivinarlo? Si no sabía que era
posible reír en el sufrimiento.
Es que no sabía que se sufría
así. Entonces había llamado
alegría a mi más profundo
sufrimiento.*

Clarice Lispector

En *Fruta podrida*, las sonrisas se rigen por un imperativo que correlaciona la felicidad con la aspiración a la movilidad social y la acumulación de capital económico. La primera sonrisa registrada en la novela ocurre cuando el Médico se da cuenta de que María está embarazada y, a cambio de colocar a Zoila en la lista de espera para el trasplante, le ofrece “compensar los gastos futuros mediante donaciones anuales a la ciencia” (p. 29). Desde el inicio de la narración sabemos que el hospital que se ha instalado cerca de Ojo Seco exporta

órganos hacia el primer mundo. Tal como el Galpón frutícola, la clínica administra el tráfico de mercancías dirigidas al país del Norte. En esta escena en particular, el cirujano tiene entre las manos un acicate eficaz para convencer a la mujer; está seguro de que accederá con tal de erradicar la enfermedad que ha invadido su casa. Gozoso por la transacción, entonces, el Médico sonrío: “Desplegaba una enorme sonrisa, la primera y única sonrisa de la tarde, y ella también sonrió, sin saber por qué le concedía impudicamente los labios desplegados y los dientes: era una mueca mimética y automática que resplandecía” (p. 29). En este fragmento, el gesto se narra como excepción: irrumpe como fachada anómala y amortiguadora, pero igual como contorsión que hace más macabra la propuesta. La joven se pliega ante una mueca que le impone un nuevo usufructo a su corporalidad sexuada, además del que ya carga como empleada sumisa de los ingenieros de la fábrica. Con el esbozo de una sonrisa, más emulación que respuesta inconsciente, María entrega el cuerpo expuesto a otra deriva del capital. Sobre esta mímica o artificio de la boca, David Le Breton explica en *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones* (1999):

La sonrisa no es un automatismo inscripto de una vez por todas en la naturaleza [humana] y con garantías de desplegarse cualesquiera sean las circunstancias. Expresión de una ritualidad, compete a una simbólica corporal, adquirida por la presencia de [las demás personas] y renovada permanentemente por los innumerables lazos que se anudan en todo momento entre los actores. (p. 129)

Para el filósofo, la sonrisa no es meramente espontánea: se somete a una gramática, a un vocabulario que se trama continuamente sobre los cuerpos. En la escena mencionada, ante el chantaje del Médico, el rostro de María puede entenderse como “comportamiento de fachada para disimular una incomodidad o una contrariedad” (Le Breton, 1999, p. 130); pero también, en este caso, es la rúbrica de un contrato. Es la inoculación de las lógicas del capital en su propio cuerpo.

Antes de seguir con el recuento de sonrisas, conviene destacar los procesos etopéyicos que emplea Meruane para construir el personaje de María. Me refiero a los rasgos de carácter, los adjetivos elegidos para delinear su personalidad. La novela presenta a la Mayor como una mujer perspicaz, enfurruñada y severa que “Se ha vuelto más irascible y rotunda con los años, más impaciente, más obsesiva con la vigilancia y las horas de trabajo” (p. 71). Su cuerpo no admite cansancio en la reproducción de ganancias para la empresa, ni en la obtención de liquidez para el sustento de su hermana. El texto abunda de forma hiperbólica en sus maniacas rutinas de limpieza y sus marciales tácticas de control. Se agrega que no pocas veces maldice con voz áspera y que “hace chirriar sus muelas cuando duerme” (p. 71).

Las sonrisas desentonan con el rictus de María. No obstante, a través de la acumulación de capital financiero, la ingeniera incorpora la sonrisa a su coreografía afectiva. Por ejemplo, la Mayor sonríe al descubrir que, a pesar de la infección que tiene en la mano, provocada por la mordida de Zoila durante una crisis glucémica, el bebé que lleva dentro –es decir, su nueva mercancía– está en buenas condiciones y todavía puede ser vendido: “Sonríe: no hay fiebre, no hay ganglios inflamados, nada más que

pus en esa herida” (p. 43). Toda la vida de María está regida por la aspiración a la movilidad económica. Para reforzar esta búsqueda, la voz narrativa dice que el personaje se lamenta de “la silenciada hambre de su infancia, [...] la vergüenza de los vestidos viejos y los calcetines rotos en la escuela, [...] sus frustrados planes de estudiar medicina en una gran universidad y de ganar dinero” (p. 75). Ante estas carencias enlistadas, María asume su mediano puesto en la fábrica y su gestación ininterrumpida como estrategias para conquistar privilegios. Anhela cambiar su casa de adobe por una construida con ladrillos y cemento, pero sueña aún más con la idea de equiparla con “un flamante refrigerador importado, de dos puertas, de esos que hacen cubos de hielo y que no necesitan ser descongelados, y un televisor a colores porque no, no es lo mismo ver películas en blanco y negro” (p. 76). Más adelante, al inventario se adiciona su deseo por una “impecable aspiradora que se tragará la tierra suelta de la calle sin pavimento” (p. 101). Estas citas pueden leerse desde las coordenadas teóricas que ha trazado Sara Ahmed acerca de cómo nos orientamos hacia los objetos, cómo sentimos atracción o apetecemos la proximidad con ciertos objetos en particular.

En *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría* (2019), la investigadora se detiene en un afecto que, por considerarse fútil o anodino, está vagamente desmitificado por los estudios culturales, o incisivamente cooptado por una industria anímica que ha convertido los discursos de autoayuda y empoderamiento en moneda de cambio. Como ha demostrado en otras publicaciones, Ahmed no está interesada en definir la emoción, sino en describir qué ideales arrastra, qué relaciones involucra y, sobre todo,

qué efectos produce en los cuerpos. Sobre la felicidad indica que “se emplea para justificar la opresión” (2019, p. 22) y “se convierte en una técnica disciplinaria” (2019, p. 31). Como sugiere el título del libro, la felicidad se traduce en una suerte de promesa, una garantía de prosperidad que redirige nuestro camino (nos acerca o aleja de unos u otros “objetos felices”), pero nunca es del todo alcanzada.⁶

Así opera la anticipación a la felicidad de María del Campo. Además, en cada anhelo de la Mayor figura el rechazo a su estatus socioeconómico pasado y presente, un repudio enfatizado por la modernidad de los enseres importados que ansía. Lo anterior se refuerza cuando añade, hablando para sí: “no íbamos a tener menos que las temporeras o que mi propia madre...” (p. 75). A expensas de la explotación de su cuerpo, María aspira a una vida más acomodada que la de sus congéneres, las empacadoras del Galpón, a quienes describe como felices:

Qué felices las temporeras, pensó ingenuamente, todas ellas trabajando como autómatas, sin sentir nada, sin sufrir nunca, sin apego por lo que cada día envolvían, encajaban, despachaban: simplemente

⁶ El primer apartado de *La promesa de la felicidad...* se titula “Objetos felices”. En este capítulo, Ahmed sostiene que la búsqueda de la felicidad “nos orienta hacia determinados objetos” (2019, p. 61) y señala que “prometer es convertir el futuro en un objeto, algo que es posible afirmar antes de que llegue” (p. 73). De igual modo, la investigadora británica-australiana cita el trabajo de Lauren Berlant sobre el “optimismo cruel”, que ahora traigo a cuenta para los anhelos felices de María: “allí donde opera el optimismo cruel, la mera potencia vivificante o animadora de un objeto o escena del deseo contribuye al desgaste de la propia prosperidad” (2012, p. 108).

tiraban a la basura la fruta que venía mala y cobraban su sueldo. Ser temporera no tenía garantías pero tampoco sudores y desvelos y ese era el enorme beneficio: que no había amarras, que no había necesidad de compromiso. (p. 26)

He aquí el modo de justificar la opresión antes comentada. Desde la perspectiva y el puesto ejecutivo de la ingeniera, las trabajadoras no tienen de qué preocuparse, no aspiran a nada más. En palabras de Ahmed, “La opresión obliga a la persona oprimida a exhibir signos de felicidad, que se entienden como signos de que ha sabido adaptarse a la situación” (2019, p. 147). Se espera, por lo tanto, que las temporeras sean felices bajo dicho esquema precario, frente a la posibilidad de perder su empleo; pero de ningún modo se les muestra sonriendo.

Los beneficios que persigue la protagonista, aunque redoblan el extractivismo sobre su propia corporalidad, sí que motivan su sonrisa: “Cueste lo que cueste, sí, aunque me salga un ojo de la cara y la mitad del otro, ay, ya lo sé Señor, y sonrío. Y así se queda, un momento, mirándose sin saber que yo la espío” (p. 76). La que narra es Zoila; la que escucha cómo María renuncia a su cuerpo y se adhiere a la promesa del capital es la joven diabética que se da atracones de azúcar, que sueña con huir de esa casa y que declara “Mi empresa es la del descuido” (p. 42).

En esta novela de Meruane, la sonrisa está asociada con la obtención de una ilusoria ventaja monetaria. Pronto, el dinero acumulado alcanza a María para emplear a un Enfermero, para pagar por su exclusividad como semental, custodio e intermediario comercial de sus engordas nuevemesis. La mueca del rostro irrumpe

de nuevo en la parca rutina de la Mayor, esta vez para informar a Zoila de su reciente contratación:

A partir de mañana, dice de pronto sonriendo, desde mañana mismo, ese Enfermero que nos acarrea de vez en cuando va a ser nuestro empleado exclusivo, enfermero de veinticuatro horas y a domicilio, para todo tipo de servicios, masculla con la cara iluminada, con una pastilla entre las muelas. Toma agua. Se sienta flaca como nunca en el borde de la tina, se traga juntas otras tres pastillas y agrega: por fin gozaremos de privilegios. Me los he ganado, Zoila, con el sudor de mi frente y meses de trabajo, años de sacrificio, dice, secándose los labios. Privilegios por fin, ¿me oyes?, pri-vi-legios. (p. 57)

La sonrisa aparece en el rostro de la Mayor cuando cree tener las riendas del negocio; y aún más, ya que las transacciones se efectúan y consigue los montos prometidos: “Toma el sobre que le entrega el Enfermero y desaparece sonriente hacia el baño: al rato oímos correr la ducha, oímos su canto enredado en el agua y la espuma” (p. 59). La inusitada alegría del personaje puede verse como parte de la mercantilización del empoderamiento. Las sonrisas sirven como indicios del gobierno emocional que practica el neoliberalismo sobre las subjetividades.

Cumpliendo su papel de mediador, el Enfermero avisa a María de las fluctuaciones comerciales y del aumento de obstáculos para el tráfico de neonatos. Ella le extrae toda la información necesaria para luego hacer

cálculos, repensar la oferta y elevar el precio de sus embarazos. Al tener acceso a esas cifras, la mujer vuelve a sonreír:

Ahora la Mayor sonríe satisfecha porque presente que el Enfermero cederá, capitulará ante su interrogatorio que es también un ofrecimiento de trabajo. Sin poder resistirse corroborará los datos con una sonrisa que es más bien nerviosa: este año, es verdad, como nunca la demanda de tejidos y de órganos ha sobrepasado la oferta. Y la demanda seguirá aumentando. (p. 65)

La meritocrática hermana cree tener una ventaja sobre el negocio. Su ceguera ante la opresión que sufren las temporeras es, en realidad, un reflejo del propio servilismo a la precarización económica y a la doble explotación de su cuerpo, como trabajadora del Galpón y del Hospital al mismo tiempo. María se da cuenta de que puede pedir más del doble por sus gestaciones y Zoila es quien relata: “Subiremos el precio entonces, dice mi hermana sonriendo: pierde cuidado” (p. 65). A través de la sonrisa, el personaje encarna la promesa de la felicidad, asimila los ciclos de producción neoliberal en favor de un monopolio clínico y frutícola. Hará falta otra coreografía corporal, otro flujo de las emociones, para dismantelar la reproducción de dicho afecto.

“Mujeres de alto riesgo”: la viscosidad de la risa

*Un tema paradigmático de
cierta literatura producida por*

*escritoras latinoamericanas
podría definirse como un
regodeo en el asco. [...] Esta
noción hace referencia a una
vía lateral de acceso al
conocimiento atravesando
miasmas, poluciones y
pantanos...*

Luisa Valenzuela

*Hambre de todo lo prohibido,
hambre de lo que quedó
pegado en las ollas, de lo que
sobra y se despacha en las
bolsas de basura. Llega la
noche y ya no hay cómo
apaciguar este rumor: un fuego
rabioso y ávido me corroe las
tripas.*

Lina Meruane

Ya he destacado la sonrisa como excepción en el rictus de María del Campo, gesto de alegría momentánea que acarrea sumisión al capital. No obstante, esta falsa conciencia se fractura en risotadas. Después de salvar a la empresa agrotóxica de una huelga orquestada por el colectivo de las temporeras, la Mayor comprende que su rendimiento a prueba de cualquier plaga no le ha traído agradecimientos, ni vacaciones, ni mucho menos aguinaldos. Se activa en ella una revelación, una súbita conciencia de clase: “he trabajado demasiado por beneficios ajenos” (p. 102), concluye. De pronto, todos sus esfuerzos se revelan ridículos, infecundos. Cada peste vencida, cada criatura parida, cada mujer explotada, cada

pastilla que hizo tragar a su media hermana; nada la ha acercado a su objetivo de movilidad económica ni ha acelerado el proceso del ansiado trasplante. Por lo tanto, frente a la mirada incrédula de Zoila, María enuncia una diatriba que no está a tono con su disciplina fabril; se permite el lamento y la vulnerabilidad: “Ay, dice, qué tonta, qué torpe, que idiota he sido, qué imbécil, y los ojos se le ponen rojos, se le llenan de una ira que rueda por sus mejillas. Y entonces empieza verdaderamente a quejarse. A quejarse como nunca se había quejado: desentrañando nudos” (p. 104). La ingeniera llora y se va deshaciendo paulatinamente de todas las marcas que la atan al cumplimiento de una determinada función, que la convierten en pieza de un rompecabezas que no controla:

Habla del viejo pacto con el Médico: todas esas criaturas tuyas trocadas por mi futuro. [...] Pero han pasado los años y el Médico nunca cumplió su promesa. / [...] Y entonces sus ojos implacables se rinden: desvía su atención hacia la ventana, hacia el Galpón, hacia las hectáreas sembradas, regadas e inmunizadas contra la peste, y alega entonces que también en la empresa se han aprovechado de su arduo trabajo, de su versatilidad, de su disponibilidad, de su competencia a toda prueba [...]. (pp. 102-103)

El desvío de la mirada (antes implacable y marcial) permite que María observe con detenimiento la continuidad del sistema de explotación. Se da cuenta de que el tráfico de recién nacidos, la prórroga permanente de la cirugía, la amplitud de los campos transgénicos y la

higiene militar que preserva en su casa son parte de un mismo engranaje. Es cada vez más consciente de que ha participado en la reproducción de su propia desventaja:

Y todo para nada, dice, para nada más que promesas vacías, promesas y expectativas que sólo yo cumplí, porque de qué le sirvió a ella haber superado todos los niveles de producción en la última cosecha, y antes de eso, qué rendimiento le trajo haber roto la huelga de sus subordinadas, las temporeras, a costa de la integridad de sus promesas, casi a costa de su vida; y para qué, incluso antes, puso tanto esfuerzo en aniquilar a la desdichada mosca de la fruta, a los hongos de la lluvia y otras pestes del campo; sí, dice, fue gracias a su idoneidad que la exportación cundió esta temporada como nunca, eficientemente, esforzadamente, espléndidamente, pero una vez más le negaron la firma del añorado contrato, le objetaron los beneficios, se olvidaron incluso de darle un aguinaldo... (p. 103)

Todos los esfuerzos de la ingeniera se dirigían hacia el cumplimiento absoluto de su perfil dentro de la empresa y del acuerdo que tenía con el Médico, pero ahora se revelan como explotación laboral y chantaje. María del Campo llega a un punto de no retorno. Llena de coraje, orquesta un boicot a la cadena de producción que ella misma ha diseñado estratégicamente. Lo que me interesa destacar de su propuesta de venganza es la reacción corporal que la acompaña. El rostro que solo sonreía al

imaginar privilegios económicos deviene carcajada. Se hincha, revienta y se propaga:

Esto no va a quedar así, dice por fin [...]. No lo permitiré... Y entonces abre los ojos muy grandes y se ilumina, sonrío, ya verán, será empalagosa mi venganza. Y comienza a reírse con sonoras carcajadas, sus pegajosas risotadas retumban en las paredes de adobe, me contagian y empiezo a reírme con su risa, cómo nos estallamos a gritos mientras ella repite sus palabras, sin poder detenernos nos tiramos al sillón y no sé qué ha sucedido pero de pronto ella me abraza, por primera vez me aprieta entre sus brazos. Es sólo un momento, un instante sorprendente que rechazo: escapo de sus brazos y de su risa adherente pero ella no se da cuenta, sigue poseída por la carcajada sin verme, ay, ay sí, dice, agarrándose el ombligo y doblándose con tanta fuerza que de pronto pienso que va a vomitar sobre el suelo. (p. 104)

La euforia de María se desborda en risas y adquiere una dimensión material, una superficie y un volumen. Su resonancia es auditiva pero también táctil. En *Rire. Une anthropologie du rieur*, Le Breton advierte que esta expresión combina tanto lo visual como lo oral [“Le rire est à la fois une expression visuelle et orale” (2018, p. 20)]. Para reforzar esta divergencia de sentidos, añade que ‘resuena’ en los gestos, la postura y la actitud [“Il résonne dans le gestes, la posture, l’attitude” (p. 20)]. Al hablar de la carcajada, el investigador elige el término *jaillissement*,

sustantivo que en castellano podría equivaler a un estremecimiento imprevisto, al brote o el surgimiento, incluso al chorro o la eclosión. La risa pone en jaque, induce turbulencia, interrumpe el flujo del habla [“il interrompt la circulation de la parole” (2018, p. 19)]. En este caso, María repite palabras, pero estas parecen vaciarse de sentido. En conjunto, la ambigüedad sensorial y la turbación provocada desarman su visión del mundo.

Asimismo, cuando la risa sobreviene en *Fruta podrida*, Meruane emplea una serie de sintagmas vinculados con la viscosidad, como ‘pegajoso’ y ‘adherente’. Sobre este efecto de superficie, Sara Ahmed expone que lo viscoso “‘se aferra’; no tiene la firmeza de algo sólido ni la fluidez de algo líquido” (2015, p. 145). Por lo tanto, moviliza una ambigüedad sensorial, la cual es reforzada por la imprecisión figurativa que conlleva: es necesario usar analogías para representar aquello que resulta viscoso; hace falta aplazar la cadena de significación (Ahmed, 2015, p. 145).⁷ De igual modo, Le Breton enlista una serie de expresiones que están coloquialmente asociadas con el estallido de la risa y, a la vez, con la expulsión de lo escatológico o el encuentro con el asco (2018, pp. 20-21). Desde mi lectura, la risa y la viscosidad comparten en *Fruta podrida* una potencia desarticuladora: desordenan la sonrisa y la promesa de la felicidad.

El adjetivo ‘empalagoso’, que califica el anunciado sabotaje de la Mayor, se asocia con el hastío ante lo dulce, pero también con el desborde de la saciedad, con el exceso frente a la presencia de un cuerpo ajeno que ‘se

⁷ Para muestra, lo que ocurre con la sanguijuela descrita por Sartre en el epígrafe que he colocado al inicio.

pega' al propio. Por lo común, la sensación pegajosa se describe como repugnante, pero no es repulsiva por sí misma. Siguiendo a Ahmed, “*se vuelve repugnante solo cuando la superficie de la piel está en juego, de modo que lo pegajoso amenaza con quedársenos pegado*” (2015, p. 144, cursivas en el original). Lo que subyace a ese efecto de textura es la defensa de un territorio que se cree propio, la salvaguarda de la inmunidad frente a otra presencia leída como intimidante y riesgosa. Por esta razón, ante lo que recibe atribución de repugnante, “los cuerpos ‘retroceden’” (Ahmed, 2015, p. 135). De ahí que tanto la risa como lo viscoso aparezcan de manera contingente y volátil. Acercan las corporalidades, las juntan en una breve fusión que enseguida es rechazada. La Menor se reconoce contagiada por la risa ajena, por la carcajada de su media hermana a quien tanto detesta. Es un afecto fortuito que se le adhiere al cuerpo. “De pronto ella me abraza”, relata Zoila, “Es sólo un momento, un instante sorprendente que rechazo” (p. 104). Los cuerpos antitéticos de las hermanas se aproximan, pero la contigüidad entre ellos es expelida de inmediato.

En los días subsecuentes, la Mayor se deshace del impecable papel que ha desempeñado en ambos engranajes del capital y la Menor lleva el inventario de esta transición. Su cuaderno registra todas las marcas de su novedoso desdén: “se le está haciendo tarde, pero María *no se apura*. / *Se demora* en la pieza, *se retrasa* aún más en la ducha. La veo irse *distraída* por el camino de tierra, *arrastrando sus pesados zapatones*” (p. 104, las cursivas son mías). La narración avanza y María ejecuta su plan macabro: los camiones que salen de Ojo Seco hacia la frontera transportan piezas infiltradas, frutas

inyectadas con cianuro.⁸ El escándalo mediático, político y económico no se hace esperar: “un veneno que atenta contra la seguridad del mundo. / Así es: un hallazgo que siembra el terror entre los ciudadanos, y pánico, y angustia entre consumidores, y desesperación entre los exportadores: en esa cadena de montaje todos están siendo afectados” (p. 105). La mano tóxica, la del perfil idóneo para el capital, descubre la potencia de sus acciones y omisiones sobre los eslabones de dicha cadena extractivista. Los titulares proclaman que han hallado “miles de cajas envenenadas por una mano experta” (p. 105). Un mínimo desajuste en el producto exportado desencadena, como efecto dominó, el fracaso de la remesa.

La culpable, la única que tiene acceso al depósito subterráneo de pesticidas, rebosa en llanto: “Está llorando pero no es de tristeza sino de un enorme desencanto, es el cansancio lo que la agita, es la frustración y una ira contenida durante toda su vida” (p. 109). En este instante de la obra, Meruane vuelve a configurar la risa como brote, pues el desencanto deviene rabia y luego se infla hasta convertirse en carcajada:

Las venas de su cuello se van hinchando y
de pronto comienzan unas extrañas
convulsiones: se ríe de la fruta que ahora se
pudre, de la empresa revenida y de todas las

⁸ Este evento narrado por Meruane hace referencia, previsiblemente, a un atentado real, ocurrido a finales de los ochenta. Al decir de Beatriz Ferrús Antón (2016), “La novela alude a la ‘crisis de las uvas envenenadas’ de 1989, una crisis diplomática con Estados Unidos a raíz de dos uvas que aparecieron envenenadas en un cargamento de exportación a este país” (p. 331).

promesas incumplidas. Es una risa destemplada que suena a monedas agitadas en una lata vacía. (p. 109)

Nuevamente, la risa desvía el optimismo que impregna las ‘promesas’ y, en cambio, acerca los cuerpos. Esta vez Zoila ya no opone resistencia ante la carcajada líquida y adherente de su hermana: “Su pesado aliento impregna el aire y ahora soy yo quien la abraza. / Le tomo la cabeza, la pongo junto a mi pecho para tranquilizarla” (p. 109). Tal como señala Le Breton, el acontecimiento de la risa disipa los obstáculos entre los individuos, y aún más, desmantela el cuerpo completo, cerrado y delimitado, fragmenta las identidades pacíficas, cómodas y reconocibles [“il démantèle le corps achevé, fermé, délimité, [...] il fait voler en éclats les identités paisibles et confortables, reconnaissables” (p. 20)]. Es precisamente a través de esta risa, producto del sabotaje de María, que el antagonismo de las hermanastras del Campo comienza a difuminarse. Ahora es Zoila quien se encarga de cuidar y contener a la Mayor: “Nos miramos fijamente, como al espejo, y entonces ella baja los ojos y llora amargamente, se abandona, deja que la recueste sobre mis piernas y acaricie su oreja, su mejilla húmeda y estragada” (p. 111). Justo después, el espejo mencionado deja de ser exclusivamente un símil para convertirse en la prueba material de la proximidad entre las mujeres: “Me miro al espejo y veo a María en el reflejo, es cierto, nos parecemos demasiado, pudimos haber sido un perfecto complemento” (p. 111).

Para este punto de la novela, las fuerzas del Estado han descubierto los “crímenes frutales” (p. 108) de la Mayor, pero ella no está dispuesta a ir a la cárcel. Por tal motivo, pide a su hermanastra que la ayude a beber veneno para

luego entregarse a la policía. Antes de la inmolación voluntaria, las hermanas del Campo se despiden con un gesto que derriba las fronteras antes remarcadas entre sus cuerpos: “le entrego su jarabe, la abrazo, le beso apasionadamente los labios esta única vez” (p. 112). La mención de la palabra ‘jarabe’ implica una inversión semántica que abona a la crítica del texto hacia la medicina, así como una alteración de los papeles de cuidado, aun cuando el cuidado conduce a la muerte.

En su tercer capítulo, la narración de *Fruta podrida* muta a la voz en segunda persona, lo cual también coadyuva con el traslape de identidades que propone Meruane. La enunciación se dirige a Zoila, quien migra hacia el país del Norte y localiza el Gran Hospital que controla al de Ojo Seco, la clínica matriz. Así como esquivaba el control aeroportuario, la joven logra escabullirse a través de puertas entornadas hasta la sala donde el personal médico mantiene criaturas intervenidas con mangueras, con sueros, con respiradores; posiblemente entre ellas se encuentra una o varias de las que su hermana parió. Frente a sus camillas, la Menor se pregunta sobre la feroz industria hospitalaria: “¿Cuántos datos de interés científico han extraído de su sangre, qué les han extirpado y quién los reciclará y dónde? ¿Para qué quieren mejorarlos, si están todos condenados?” (p. 132). Con una tijera que esconde en el yeso de su putrefacto pie, cada vez más carcomido por la diabetes, ejecuta la disección planificada. El atentado conlleva, asimismo, un sonido particular; la acústica del sabotaje es la risa: “extraes tu herramienta del bolsillo, y riéndote como no te has reído nunca, casi a gritos, casi con hipo, empiezas a cortar una cánula tras otra, una tras otra todas estas cánulas, las primeras de tantas que habrás de rebanar” (p. 133). La autora repite

una suerte de coreografía: la descarga, la convulsión y el espasmo acompañan a las hermanas del Campo en sus desplantes. Específicamente, aquí se agrega el hipo como parte de la turbulenta risotada. Cabe decir que Le Breton también describe la risa como triunfo temporal del cuerpo, que reduce el habla al hipo [“il assure un triomphe provisoire du corps et réduit la parole à des hoquets” (p. 20)]. Con el veneno o con las tijeras, María y Zoila socavan a carcajadas los flujos del capital. Meruane expresa estos eventos como arrebatos incontrollables que desarman a las rientes y, además, que se adhieren a los cuerpos vecinos, emborronando a su paso los márgenes que los distinguen y los resguardan de la contaminación.

Lo anterior ocurre con la Enfermera, personaje que narra el cuarto y último apartado de *Fruta podrida*. Su largo soliloquio, en cursivas y en primera persona, relata el encuentro con Zoila en los alrededores del Gran Hospital. Sobre la banca de un parque cubierto por la nieve se halla una pordiosera que describe como “*excéntrica mendiga*” (p. 138).⁹ Sin embargo, antes de reconocerla como cuerpo a la intemperie, la confunde con otras figuras: “*lo que primero creí una mancha [...] y enseguida una estatua de bronce resulta que es una mujer [...]. Le hundo mi dedo en la mejilla: una mujer de carne*” (p. 140). Llegado este capítulo, Zoila ha sido leída como insecto ponzoñoso (mosca de la fruta) y vegetal en descomposición; ahora deviene mácula, en un ciclo de figuraciones cada vez menos reconocibles desde las

⁹ El capítulo final de la novela está escrito en un solo párrafo y exclusivamente en cursivas. Mantengo el énfasis del original en cada fragmento citado.

gramáticas de lo humano y desde la mirada de quien trabaja para el sistema clínico.

La Enfermera se queja de la “*inexplicable sucesión de siniestros ataques*” (p. 144) que ha sufrido el sanatorio en los últimos diez años, lo cual indica que el allanamiento de Zoila se ha prolongado. No hay rastro alguno que conduzca al responsable, salvo por un ruido sordo: “*La pista era un golpe seco, toc... toc... toc... [...] Un golpe y otro golpe cojo, el golpeteo de una pesada muleta o acaso de un bastón*” (p. 155). El boicot de Zoila se torna más difuso, inaprehensible. La resonancia de su bota enyesada burla filtros de seguridad para perpetrar “*esporádicos pero infalibles asaltos*” (p. 150). Esta es una de las muchas características por las que se activa en la novela un devenir que, como declara Rosi Braidotti, “apunta también a un acercamiento a lo imperceptible, a lo impensable, a lo audible” (2002, p. 194). En dicho entorno, la acústica de la bota de Zoila se vuelve sutil y subrepticia, no es reconocida. Su articulación enyesada, como las alas de los insectos que la rodeaban y se libraban del matamoscas, provoca vibraciones no identificables que a su vez la desmarcan del castigo. El zumbido de la Menor deviene golpeteo.¹⁰

Las fuerzas policiales están lejos de atraparla porque buscan a un sospechoso catalogado por la Enfermera

¹⁰ Esta es una de las muchas características por las que la filosofía del nomadismo (Deleuze y Braidotti, principalmente) se interesa por los insectos. En palabras de la filósofa citada, estos animales son capaces de “producir sonidos con velocidades, variaciones e intensidades merecedoras de composiciones humanas” (2002, p. 190) pero que no son fácilmente codificables por el poder humano y por lo tanto “menos proclive[s] a su mercantilización inmediata en una economía del lenguaje” (p. 192).

veterana como “*fanático religioso*” (p. 151), “*ese terrorista suicida*” (p. 151) o “*el subversivo*” (p. 154); es decir, un sujeto masculino. Su diatriba es interrumpida por Zoila-mosca-fruta-mancha-golpeteo para articular un dato escandaloso: “*es una mujer, la subversiva de la que usted habla*” (p. 154). La revelación disloca los escrúpulos de la voz narrativa. Se resiste a creer que cada cánula haya sido cortada por una mujer, por un cuerpo marcado por la diferencia sexual. Aunque la escena es más larga, cito un fragmento de la injuria proferida contra esta presunta culpable femenina, que es más grave que la dirigida a su contraparte masculina:

[E]sa mujer no puede ser sino una desquiciada, sin duda una mujer cesante y resentida, una mujer improductiva además de frustrada, una que no pudo ser madre, una abortista, una lesbiana radical disfrazada de hombre, una feminista más que una terrorista [...]. Carraspeo, toso, siento que me sonrojo, después prosigo. ¿Qué clase de mujer es esa mujer? ¿Una excéntrica o una asesina? No sería tan sorprendente, después de todo, que fuera una mujer con ansias criminales. Algunas mujeres pertenecen a una especie incomprensible. [...] Las tenemos fichadas, ¿sabe?, tenemos una detallada descripción de su síndrome: son mujeres de alto riesgo. (p. 157)

Como puede observarse, la marca de género comporta el repudio y la criminalización hacia la lucha por la autonomía corporal, hacia el cuestionamiento de la norma, hacia lo improductivo, hacia lo que es estéril en

la reproducción de la promesa del capital. Es también dicha marca de género, aunada al sonido de su bota, la que prolonga el anonimato de la joven diabética. La Enfermera pierde el recato de funcionaria clínica distinguida y su cuerpo comienza a descolocarse, ya no en arcadas, ni en hipo, sino en tos. Conjuntamente, se jacta de llevar un inventario minucioso de las características de este tipo de mujeres enfermas, a la manera del registro entomológico de la *Drosophila melanogaster* en el manual de pesticidas de María. Una especie de mujeres patológicas que son plaga contra el extractivismo clínico y frutícola.

Así comienza una discusión entre la enunciante y Zoila-mendiga. La primera defiende al monopolio médico y a su cruzada en favor de retrasar la finitud a toda costa, y la segunda arguye sobre las diversas formas de disciplinamiento que la medicina moderna ha ejercido para lucrar con la prolongación de la vida y edificar el sistema inmunitario. La siguiente cita extensa es parte nodal de la respuesta de la Enfermera y evidencia el brote afectivo que he venido analizando:

*¡Mentirosa!, le grito. ¡Sensacionalista!
¡Abogada de causas perdidas e inútiles!
¡Leguleya! A usted se le perdió un tornillo. Le falta no una tuerca sino todas, le falla la máquina completa. Pero en cuanto cierro la boca noto que sus hombros, su cuello, su cabeza, su cuerpo entero, empiezan a remecerse: la ha asaltado un ataque de risa. No sé de qué se está riendo pero sus convulsiones me desarman. Me contagia con sus agudas risotadas y empiezo yo también a reírme, a hipar de risa, a llorar*

desatadamente entre auténticas e inexplicables carcajadas. De repente todo me parece tan atrozmente ridículo, la pifiada vacunación contra la poliomielitis en el África, los trasplantes de órganos equivocados, las tijeras quirúrgicas abandonadas dentro de los operados, los químicos mal recetados, las múltiples negligencias y mi arrebatado de ira. (p. 178)

Este bloque aparece casi al final de la novela y puede leerse como sumatoria de los efectos que provoca la risa en las superficies materiales de los cuerpos, como otra de las prolongaciones y contagios que pone sobre la mesa el trabajo estético de Lina Meruane en *Fruta podrida*. Ahora, Zoila-mendiga-golpeteo-risotada trasfiere las convulsiones corporales a la representante de la industria médica. Al decir de Cecilia Sánchez Idiart (2017), en esta obra “las palabras [...] están desbordadas de afecto, se deshacen en chillidos y exabruptos, se clavan en los cuerpos” (p. 176). El discurso se obstaculiza y el cuerpo se remueve, contagia y detona en su ambigüedad sensorial. Todo se descubre hilarante para el personaje que jadea y tose en la banca del parque, como sucedió con la Mayor al darse cuenta de la explotación que la sometía. “*¿Hace cuánto que no me reía así, con silbidos?*” (p. 178), medita la Enfermera. Como si confirmara el contagio de lo risible, como si hubiera escuchado el pensamiento de su interlocutora, quien reposa en la banca responde: “*No será la última y usted lo sabe*” (p. 178).

Es poco lo que resta de vida humana en la Menor cuando el texto termina. Aunque la finitud se impone, la materialidad del cuerpo prosigue su reverberación. La nieve se va derritiendo y la repugnancia aparece, de

nuevo, como una forma de tomar distancia frente a la vecindad del cuerpo ajeno: “*noto que huele a muerte. Desde los charcos empieza a levantarse un olor espantoso. [...] Uf, qué asco, me digo tapándome con la nariz. [...] Qué fetidez insoportable, pienso planteándome que quizá esta mendiga se haya meado*” (p. 182). Empero, cuando acerca la mano, catequizada por su compromiso hipocrático, solo encuentra “*un charco de líquido denso, un fluido gomoso, espeso*” (p. 185), una viscosidad que interpenetra los cuerpos e interrumpe, por fin, su diatriba.

Las líneas finales de la novela exponen que este contacto se extiende, espeso y líquido, hasta el vacío. La Enfermera ausculta a esa rara corporalidad, mas no puede asirla, pues se desborda:

Me detengo, me percato, me pregunto confundida, ¿y el tobillo de la mendiga?, ¿adónde habrá ido a parar el resto de esta mujer? Hay un pedazo extraviado pero mis dedos continúan hurgando sin convencerse de que no hay más que sangre coagulada aquí dentro, allá lejos en medio de este espantoso silencio ahora lleno con mi angustia: ¿dónde están el empeine y todos sus frágiles huesos, dónde la planta de este pie, dónde el extremo de este cuerpo, dónde el final de mis urgencias...? Ay, dónde termina ese cuerpo, dónde está el punto final de esta mujer. Que ella o cualquiera por favor me lo diga, y quizá entonces sí pueda por fin callarme. (p. 185)

Sobre este fragmento, Isabel Quintana (2017) señala que “El cuerpo de Zoila desaparece pero no termina, es ese resto que emerge impidiendo su cerramiento, no hay punto final y es eso lo que produce el soliloquio desquiciado de la enfermera” (p. 131). Es el lamento ante la falta de los límites del cuerpo, que no pueden ser calculados por el tacto ni por la mirada clínica.

Consideraciones finales

En estas páginas he presentado los resultados de mi análisis de *Fruta podrida* con base en dos ensambles teóricos del así llamado ‘giro afectivo’ –el de Le Breton y el de Ahmed– centrados particularmente en las dimensiones políticas de la risa, la sonrisa, la felicidad y la repugnancia. Según queda de manifiesto en los apartados anteriores, la novela de Meruane consiente una lectura de diferentes movimientos emocionales que tuercen la proxémica entre los personajes; en otras palabras, de gestos que (re)modulan las distancias que separan y/o avicinan los cuerpos. Esta torsión conlleva, además, un impropio frente a las biopolíticas del capitalismo clínico y fabril.

La sonrisa se vincula con la demarcación de privilegios e inmunidades excluyentes, se rinde ante la promesa de la felicidad. La risa aparece como línea de fuga ante un universo dominado por las lógicas del capital, la gobernabilidad de la vida y el imperativo de salud; se trata de un acontecimiento corporal y de un recurso literario que emerge en varios momentos del texto para acercar a las corporalidades. Debido a que la vecindad entre los cuerpos corre el riesgo de ser interpretada como peligrosa, y más desde los marcos de dos aparatos hegemónicos que valoran la profilaxis (la medicina y los monocultivos), las adherencias y

pegajosidades son asociaciones semánticas recurrentes en el texto de la narradora chilena. Tanto las muecas risibles ejecutadas por las protagonistas como la elección de palabras orientadas al contagio, la infección y la contigüidad entre los cuerpos son parte de la miríada de rasgos que dirigen la propuesta estética de este libro.

A diferencia de su hermana, quien permanece encajada a los ciclos de producción neoliberal bajo la máscara de la sonrisa y la marca rigurosa de la identidad, Zoila rechaza el yugo de la clínica y atraviesa múltiples umbrales de reconocimiento. Cuando se le asocia con una fruta o una mosca, todavía continua vinculada con las normas que se despliegan en la novela para el control de la mercancía y el exterminio de los bichos. Pero Meruane lleva el desarrollo del personaje aún más allá. La resistencia ante el control médico sobre su cuerpo desencadena que no sea posible dominarla visualmente (se le confunde con una mancha), captarla auditivamente (solo se distingue el golpeteo de su pie enyesado), ni mucho menos de manera táctil (puesto que ahí donde debería estar su pie, la Enfermera halla el vacío). En cambio, la Menor activa otra posibilidad de contagio: la risa, la carcajada, el silbido, la tos, el hipo; todos ellos ‘espasmos’ o movimientos corporales involuntarios que, como el zumbido de la mosca, se escuchan, molestan, pero no pueden asirse para eliminarse. Se escapan, se desbordan, pero también se aferran como ventosas.

Referencias

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. UNAM/PUEG.
- . (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra Editora.

- Berlant, L. (2012). Optimismo cruel. *Debate feminista*, 45, 105-136.
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Ediciones Akal.
- Fallas Arias, T. (2016). *Fruta podrida: la reivindicación de la vida y la muerte desde un cuerpo enfermo, desechado*. *Revista Humanidades*, 6(1), 1-30.
- Ferrús Antón, B. (2016). *Fruta podrida*. La escritura descompuesta de Lina Meruane. *Rassegna Iberistica*, 39(16), 325-336.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia.
- Le Breton, D. (1999). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Ediciones Nueva Visión.
- . (2013). Por una antropología de las emociones. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 4(10), 69-79.
- . (2018). *Rire. Une anthropologie du rieur*. Éditions Métailié.
- Meruane, L. (2007). *Fruta podrida*. Fondo de Cultura Económica.
- Quintana, I. (2017). Parcelas de vida: el arte y sus restos. 452°F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (17), 122-138.
- Sánchez Idiart, C. (2017). Error de cálculo. Vida y enfermedad en la literatura latinoamericana. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 10, 163-178.

REÍR DEL OTRO LADO: LA SONRISA COMO
ELEMENTO DE LA POLÍTICA QUEER/CUIR EN LA
ILUSTRACIÓN MEXICANA EN LÍNEA

Nivardo Trejo-Olvera
Tecnológico de Monterrey

*Nos arriesgamos a vivir
embriagadas, a imaginar otras
formas posibles de habitar el
mundo, mientras nuestras
risas lanzan dardos contra los
régimenes de la
heterosexualidad obligatoria,
la familia monogámica, el
patriarcado etnocentrista,
racista y capitalista.*
Feministas Autónomas de Abya Yala

El presente capítulo arguye que la obra de los ilustradores radicados en México Gonzalo Angulo (Quintana Roo, 1992), Félix D'Eon (Guadalajara, 1980) y Rodrigo Escobar Bahamóndez (Ciudad de México, 1981),¹ logra problematizar el régimen de sexualidad heteronormativa para construir una nueva iconografía incluyente que amplía el espectro de los cuerpos que se pueden habitar. D'Eon a través de óleos y dibujos al carbón, posteriormente fotografiados y subidos a las redes, y Wonkamon y Pierna Cruzada por medio de

¹ Nacido en Punta Arenas, Chile.

ilustraciones modificadas digitalmente, aprovechan las lógicas actuales de la distribución y el consumo del arte en plataformas digitales para mostrar la diversidad sexual en México. Las imágenes de estos ilustradores incorporan la sonrisa –que vinculamos con la práctica corporal de la risa– como un mecanismo de ruptura o *hackeo* de los guiones representacionales de los cuerpos. Proponemos que la representación de la sonrisa en cuerpos considerados dentro del espectro de lo *queer/cuir* cumple el propósito de desarticular los sentidos violentos que suscitan las expresiones de la diversidad sexual. Además, afirma el orgullo de ser quien se es y contribuye al ejercicio de la libre autodeterminación. De tal modo, las figuras de cuerpos *queer/cuir* sonrientes ejercen una resistencia ante el régimen escópico que invisibiliza la diferencia sexual de la cultura visual mexicana.

Introducción: internet, imágenes y cuerpos

Internet ha producido un cambio significativo en todas las esferas de la sociedad. Las tecnologías digitales, asociadas a la globalización socioeconómica y cultural, proveen más información y entretenimiento diversificado, espacios para debatir y participar, acceso a bienes y mensajes instantáneos (García-Canclini, 2020); e incluso, servicios que no existen fuera de la esfera digital. En el siglo XXI, en la última década, la población en México ha aumentado su conectividad. Según los datos de la Encuesta Nacional sobre Disponibilidad y Uso de Tecnologías de la Información en los Hogares, en 2019 el 70.1% de la población de seis años o más es usuaria de Internet (INEGI, 2019). Esto supone el surgimiento de una nueva infraestructura online para la interacción social, la creatividad y su penetración hasta

en lo más recóndito de la cultura contemporánea (Van Dijck, 2016). Los medios sociales son “un grupo de aplicaciones de internet construidas sobre los cimientos ideológicos y tecnológicos de la web 2.0 para permitir la creación e intercambio de contenido generado por los usuarios” (Kaplan y Haenlein, 2010, p. 60). Este ecosistema de plataformas influye en la interacción humana tanto a nivel individual como colectivo. Dicho fenómeno ha llevado a investigadores como Couldry y Hepp (2016) a concluir que, actualmente, las plataformas no reflejan lo social, sino que producen las estructuras sociales en las que vivimos.

Asimismo, es necesario considerar que “estos soportes no son construcciones neutrales ni libres de valores, vienen con normas y valores específicos inscritos en sus arquitecturas” (Van Dijck et al., 2018, p. 2). De igual forma, no hay que olvidar que el epicentro del ecosistema dominante del espacio en línea de América del Norte, Europa y Latinoamérica es propiedad operada por cinco compañías de alta tecnología. Es decir, casi cualquier aplicación activa en Latinoamérica pertenece a Alphabet-Google, Facebook, Apple, Amazon o Microsoft –todas estadounidenses–. En este sentido, no es descabellado asumir que sus valores están alimentados por la lógica neoliberal que coloca todo en una dinámica de mercado de oferta y demanda. La investigadora de nuevos medios José Van Dijck (2018) advierte que

El ecosistema de la plataforma está anclado en paradojas: parece igualitario pero es jerárquico; es casi completamente corporativo, pero parece servir al valor público; parece neutral y agnóstico, pero su arquitectura conlleva un conjunto

particular de valores ideológicos; sus efectos parecen locales, mientras que su alcance e impacto son globales; parece reemplazar el “gran gobierno” “de arriba hacia abajo” por el “empoderamiento del cliente” de abajo hacia arriba, pero lo hace mediante una estructura altamente centralizada que permanece opaca para sus usuarios. (p. 12)

En otras palabras, en la trama de prácticas en línea enmarcadas por un sistema sociotécnico se ocultan motivaciones que van más allá de la interacción con herramientas facilitadoras. En realidad, estos soportes tecnológicos determinan la forma en que vivimos y cómo se organiza la sociedad (Gehl, 2011). No obstante, a pesar de este contexto de intereses económicos y disputas entre los valores privados y públicos, las personas no dejamos de acceder a la web. Interactuamos en y con las plataformas que nos permiten hacer cosas en línea como pagar cuentas, compartir ideas, vincularnos con desconocidos, encontrar información, comprar cosas, escuchar música, mirar videos, tomar un taxi, producir creatividad e imaginar otras realidades. La esfera digital ha devenido una suerte de ‘superficie’ donde las personas “inscriben, a través de palabras, imágenes, o gestos, sus imaginaciones y deseos, sus miedos y esperanzas, sus odios y afectos” (Reguillo, 2017, p. 88). Así, el muro de Facebook, el *timeline* de Twitter, el perfil de Instagram o los microvideos de TikTok operan como lienzos en los que los sujetos ponen el cuerpo y se juegan la identidad.

Es en este contexto donde encontramos una vasta producción y prorrato de imágenes que oscilan entre lo amateur y lo profesional y que convergen gracias a la cultura red. Los ilustradores que analizamos negocian

constantemente con los valores capitalistas de las plataformas y con una postura crítica política al colocar sobre la mesa nociones como desigualdad, diferencia o discriminación. Gonzalo Angulo (alias Pierna Cruzada), Félix D'Eon y Rodrigo Escobar (alias Wonkamon) radican en México, desde donde autogestionan su arte gráfico en línea. Su localización no es trivial, ya que su obra integra de diferentes maneras componentes de la cultura visual mexicana y de la cultura de masas. Sus ilustraciones representan la disidencia sexo-genérica; allí el cuerpo resulta un territorio de disputa de significados y con ello contribuye a la inserción de la diversidad sexual en la cultura visual nacional. En este sentido, vemos a estos creativos como sugiere Remedios Zafra (2020): *hackers* y críticos del sistema que se apoyan en la potencia que tiene la pantalla para dejar atrás el cuerpo, dejar la carne y poder construir imaginarios corporales en sus propios términos. La incursión y circulación de estas imágenes es contestataria al régimen heteronormativo – que detallamos más adelante– que permea todos los ámbitos de la vida, incluido el arte de la ilustración.

Coincidimos con Zafra al observar que las motivaciones de estos creativos para *prosumir*² su obra en línea vienen de una fuerza interna, de una problemática que les atraviesa tal cual lo hace el ciberfeminismo, o los *artivismos* politizados. En nuestro trabajo exploramos cómo estos imaginarios del cuerpo *queer/cuir* pueden provocar alianzas políticas contra-representacionales, inducir otras formas de futuridad o utopías, y generar

² En su libro *The Third Wave* (1980), el sociólogo Alvin Toffler acuña el verbo *prosumir* para señalar que al usar las plataformas digitales las personas consumen servicios, pero también producen contenidos al emplear dichos servicios. Por lo tanto, devienen *prosumidores*.

con ello emancipaciones en quienes las consumen. Este fenómeno donde convergen la cultura red de plataformas, la ilustración y la disidencia sexual nos sugiere preguntarnos ¿qué elementos ponen en juego las imágenes?, ¿qué función tienen?, ¿hacia dónde apuntan?

Sobre representación y heteronormatividad

La representación visual es una forma de discurso delimitada por las reglas del tiempo y el lugar donde se crean. Es un sistema de saber-poder que define las condiciones necesarias para que algo se considere verdadero. De esta forma, permite la construcción del conocimiento, considerado como un efecto del discurso más que una descripción de la realidad. Adriana González Mateos (2018) define la representación como un “efecto de prácticas culturales que determinan las condiciones para que esta sea comprensible y aceptable, pero también construyen las categorías de seres u objetos designados como referentes” (p. 280). Si pensamos en la heterosexualidad como un régimen biopolítico que obliga a las personas a cumplir con él desde el momento del nacimiento, podemos entender que este mismo ordenamiento de la vida se extiende hacia el campo de la representación para contribuir al disciplinamiento de los cuerpos y las subjetividades. La heteronormatividad es el régimen político, social, económico y científico generador de violencias hacia las personas que no siguen los guiones de género, de sexualidad, de prácticas y deseos asociados a la heterosexualidad (López-Sáez, 2017). Este sistema decreta quiénes son sujetos posibles en la escena política y en lo humano (Butler, 2012). Está fundado por las categorías sexo-genéricas tradicionales que naturalizan la orientación heterosexual y establecen la relación entre un hombre y una mujer como la única

práctica corporal y afectiva posible. Desde esta óptica, otras orientaciones sexuales resultan devaluadas o consideradas como desviaciones de la norma. Por lo tanto, las vidas trans, maricas, lenchas, no binarixs, intersex o *queer/cuir*, al irrumpir en el marco social, están cuestionando lo que se ha construido como normal y aceptable.

Las representaciones han sido un bastión sustancial para fijar los valores de la vida heteronormativa en el imaginario colectivo, determinar los límites de lo que es posible desear y ser, y con ello construir un régimen escópico; es decir, el modo de ver de una sociedad, ligado a sus prácticas, valores y otros aspectos culturales, históricos y epistémicos. Martín Jay (2007) sostiene que “la particular mirada que cada época histórica construye, consagra un régimen escópico, o sea, un particular comportamiento de la percepción visual” (p. 222), el marco de lo que la mirada puede entender. Un ejemplo sería la reacción violenta que un sujeto heteronormado pueda experimentar al observar la representación de un hombre charro mexicano montando un caballo de manera afeminada y en un desnudo completo que simula un orgasmo. Lo que se presenta ante sus ojos desborda los límites de lo que su visión comprende. Para él, los componentes de tal representación son ininteligibles y desestabilizan la función simbólica que le permite leer la imagen, otorgarle significados. ¿Cómo se llega a este punto? ¿Por qué alguien puede sentir enojo, burla o ira al observar ciertas imágenes? Tal vez una posible respuesta sea la ausencia de personas de la diversidad sexual en la cultura visual a la que dicho sujeto ha estado expuesto durante su vida.

Podríamos nombrar al fenómeno anterior como la ‘obturación’ de la perspectiva por el régimen escópico.

Esta decisión política que establece lo que es visible y lo que no, que habilita determinadas imágenes y oculta a otras, negocia constantemente con la visibilidad de las ilustraciones que nos ocupan. Tanto para las luchas feministas como para las comunidades de personas *queer/cuir*, la visibilidad ha significado existencia, es decir, ser visible ratifica que se es en la realidad. Tatiana Sentamans (2013) sostiene que “la producción de nuevas imágenes con nuevos significados abre una puerta a que la experiencia simbólica y real se nutra, creciendo de modo irregular, y desbordando los compartimentos estancos” (p. 37). Es a través de la práctica artística, de la (auto)representación, que los sujetos logran “saturar el ojo social con documentos ilegibles que configuren una nueva tradición de la discontinuidad, de la pluralidad, y de lo imprevisible” (Sentamans, 2013, p. 37) y de esta forma consiguen reivindicar su autonomía y reclamar un espacio que les ha sido negado en la iconografía nacional.

Sobre la risa o la sonrisa

¿Cómo se vincula la heteronormatividad con la risa o la sonrisa? Para argüir sobre este nexo acudimos a la obra del antropólogo David Le Breton (2018) en su texto *Rire. Une anthropologie du rieur*, donde afirma que “La risa es eminentemente social, no existe sin el significado que le da nacimiento [...] Es un efecto de significado y no una erupción biológica” (p. 27).³ Esta aseveración nos aleja de considerar el acto de reír como un hecho meramente biológico con efectos en la anatomía del cuerpo. El mismo autor nos invita a pensar la risa o la sonrisa como

³ Esta cita es una traducción propia del original en francés, ya que no existe el texto en castellano; así también ocurre con las subsecuentes citas que provienen de dicha obra.

formas de la corporalidad, como metáforas del cuerpo que se hacen evidentes, por ejemplo, en frases coloquiales tales como ‘morir de risa’, ‘cagarse de risa’, ‘doblar de risa’, ‘desmayarse de risa’, etcétera. Dichas metáforas que insisten en la dimensión corporal de la risa están lejos de estar siempre asociadas con la comedia. “En la articulación del sentido y lo orgánico”, continúa el antropólogo, “la risa es la emergencia del cuerpo, siempre marcada por la afectividad y la presencia corporal” (2018, p. 19). Así, la risa es una práctica del cuerpo que funciona a través de marcos políticos y culturales que la construyen y la delimitan. Como toda práctica, puede ser empleada de diferentes formas para relacionarse con lxs demás por medio de su carga simbólica y emotiva. Indagar sobre los efectos que esta provoca, o los usos que tiene como manifestación corporal, es nuestro propósito.

Para los fines de nuestro análisis, es pertinente subrayar que en su texto sobre la antropología de la risa David Le Breton coloca la noción de ‘risa’ constantemente vinculada con la de ‘sonrisa’. Es decir, aparecen ambos conceptos conectados por la conjunción disyuntiva ‘o’ en una relación binómica que las concibe como una unidad, o bien, en una suerte de equilibrio que nos hace pensar en que son elementos de una misma práctica corporal con matices de significación. En esta línea argumentativa, la sonrisa o la risa tienen valor de orientación, ya que pueden afirmar o descalificar algo. Estas han operado como mecanismos disciplinadores que se aplican sobre la diferencia percibida como intolerable. De este modo, ejercen su vigilancia, a veces con discreción a través de una burla, pero otras veces son brutales (Le Breton, 2018). Ellas le recuerdan al/a lx ‘otrx’ diferente que no debe llevar su singularidad demasiado lejos, o de lo contrario incomodará. Así, la risa ha sido

empleada como mecanismo de represión heteronormativa contra aquellas personas que no se someten a su dictadura; de forma que no llamar la atención sobre sí mismx cuando no se es heterosexual es la mejor garantía para no convertirse en una víctima de sacrificio. “La risa así expresada marca el triunfo de aquellos que son buenos en todos los sentidos y que muestran su altivez hacia aquellos a quienes consideran indignos” (2018, p. 84), prosigue Le Breton. Esta idea de la risa como castigo disciplinador la refrenda Andrés Barba (2017) en su texto *La risa caníbal*, donde afirma que “cada vez que un hombre abre la boca para reír está devorando a otro hombre” (p. 9). Del mismo modo, Thomas Hobbes (1651) en su *Leviatán* sostiene que “Un hombre del que se ríe es un hombre sobre el que se triunfa” (en Barba, 2017, p. 9). Henri Bergson, por su parte, menciona que la risa puede ser una suerte de corrección hecha para humillar y debe causar en la víctima una impresión dolorosa para castigar los defectos tal como la enfermedad castiga ciertos excesos (2011). Estos usos de la risa, que estriban en devorar, triunfar sobre el/la/le ‘otrx’, humillar y castigar, conforman una metodología para colonizar de manera bélica los cuerpos y normalizar la discriminación sobre ellos.

¿Qué ocurre cuando quien ríe o sonríe es esx ‘otrx’ disidente de la norma? ¿Qué sentidos encuentra la práctica de la risa o la sonrisa en los cuerpos no normativos? Estas preguntas emergen al pensar en las ilustraciones de la diversidad sexual que nos ocupan, donde la representación de la sonrisa deviene una herramienta para resistir. Recordemos que una estrategia de los colectivos de personas *queer/cuir* –o disidentes de la norma heterosexual– desde los años 90 ha sido la reapropiación de los apelativos del discurso de odio que

los discriminan por ser diferentes. Adueñarse de palabras como marica, tortillera, joto, invertido o puto/a para llenarlas de nuevos significados ha funcionado para cohesionar luchas políticas a partir del orgullo de ser quien se es. Parece que esta estrategia se replica en el caso de la risa o la sonrisa en las imágenes que analizamos. Aunque sabemos que cualquier cuerpo tiene la capacidad de sonreír, nos referimos al empleo de la sonrisa con fines políticos, como una herramienta de la corporalidad cargada de significados que pueden ser leídos, interpretados y traducidos. Ya que el arte es un territorio que permite la imaginación política, el juego, el simulacro, el ser de otro modo, representar la disidencia sexual replantea las formas posibles de ser, revaloriza las experiencias subjetivas al tiempo que rechaza la victimización y visibiliza las represiones. Estas imágenes, que podemos denominar *contra-representaciones* de la sexualidad y las identidades de género, integran la sonrisa o la risa como una forma de insurrección y provocación para desmontar los discursos hegemónicos de opresión. De tal forma, la risa que había sido empleada como disciplinadora de los cuerpos, ahora es reapropiada como “una potente herramienta política [que funciona para] repolitizar la práctica artística, en su acepción de intensificar las vindicaciones, de enriquecerlas teniendo en cuenta la multiplicidad identitaria y a aquellos sectores que son objeto de discriminación, violencia, marginación y desamparo” (Sentamans, 2013, p.38). En nuestro análisis no solo hallamos la representación de la sonrisa vinculada al humor, sino encontramos nexos con el orgullo, el (auto)placer, la disrupción y la inclusión. Todos estos usos convergen en el ímpetu de (re)situar la vulnerabilidad, es decir, colocarla al centro en lugar de superarla.

Este ejercicio de lograr hacer cosas con la vulnerabilidad es definido por Judith Butler (2018) como una forma de resistencia. La filósofa sostiene que “la resistencia política se basa, fundamentalmente, en la movilización de la vulnerabilidad, lo que significa que la vulnerabilidad puede ser una manera de estar expuesto y ser agente al mismo tiempo” (2018, p. 47). Así, las ilustraciones de la diversidad sexual que integran la sonrisa como resistencia son representaciones que enuncian lo indecible: la homosexualidad y la transgeneridad, y además gestionan nuevos significados para subjetividades cuya visibilidad ha sido negada. “La risa es nuestra mejor herramienta”, mencionan las mujeres en el Encuentro Feminista Autónomo de Abya Yala en la Ciudad de México, cuando explican la manera en que logran transformar el espacio marginal al que las han confinado en un lugar de experimentación y de fuga. Con la risa, comentan, “hacemos de la periferia la fiesta de la imaginación, de la creatividad, del placer, del encuentro” (Espinoza, et al., 2014, p. 414). Como podemos notar, la risa o la sonrisa no son mecanismos de emancipación y libertad nuevos, sino que tienen una larga data en las comunidades de personas atravesadas por las interseccionalidades de género, sexualidad, clase y etnia, atributos que también localizamos en la obra de los ilustradores que nos ocupan.

Sobre lo queer/cuir

¿Qué podemos decir que designa lo *queer/cuir*? ¿Qué coordenadas tiene? ¿Cómo se manifiesta? Para responder a estas preguntas es necesario tener claro que lo *queer/cuir* –en líneas generales– es una práctica política activista, una teoría, una visión conceptual y una mirada crítica o especulativa del lugar de las prácticas sexuales en

lo social (De Lauretis, 2019). Para comprender el marco político y los elementos que constituyen nuestro corpus de análisis, proponemos una sucinta revisión de la genealogía de lo *queer/cuir* y sus usos.

Este adjetivo en lengua inglesa es el insulto homofóbico por excelencia; significa maricón, lencha, joto, raro, invertido. Es todo lo que rompe con la normalidad y cuestiona lo establecido. Tiene un uso peyorativo contra hombres afeminados o mujeres masculinizadas en el inglés moderno. Este término deriva del vocablo indoeuropeo ‘torcer’ (‘terkw’) el cual pasa al sustantivo ‘twist’ (‘torcedura’) en inglés, y posteriormente al verbo ‘thwart’ (‘frustrar’) (Ahmed, 2019).⁴ En el caso de las lenguas romances hace referencia a la palabra *torquete* en latín, de la cual surge ‘torcer’ en castellano. Este término adquiere relevancia política en los años ochenta al convertir el insulto en reivindicación de las sexualidades disidentes de la cisheteronormatividad.⁵ Una comunidad de militantes

⁴ Para más información sobre la genealogía de la palabra, recomendamos consultar el texto de Sara Ahmed *Fenomenología queer* (2019), publicado en español por la editorial Bellaterra.

⁵ El prefijo ‘cis’, abreviación común de ‘cisgénero’, es un término usado para designar a personas cuya identidad de género asumida coincide con la que se les asignó al nacer, en función de criterios normativos de correspondencia entre características materiales del denominado sexo biológico y la identidad de género (Martínez Guzmán, 2017. En *Barbarismos Queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Bellaterra). La heteronormatividad, como hemos anotado en párrafos anteriores, hace

lesbianas, negras, chicanas, trans, maricas, seropositivos, migrantes, pobres y desempleadas son quienes se apropian de dicho impropio.⁶ Se autodenominan *queer* para marcar una distancia del término gay que tanto en aquella época como actualmente representa a varones homosexuales blancos, de clase media o alta, con deseos de integración a la normalidad impuesta por el sistema social y de consumo heterosexual. Esta escisión entre ambas realidades tiene como factores de desigualdad las interseccionalidades de clase, raza, edad y estado serológico que excluyen a aquellas minorías sexodiversas de la cultura LGBT *mainstream*. Javier Sáez comenta que lo *queer* se caracteriza por ocupar y problematizar las posiciones identitarias que pretenden una normalización aproblemática de la disidencia sexual (2017, p. 381). Las movilizaciones *queer* rechazan las definiciones esencialistas como mujeres, hombres, lesbianas,

referencia al régimen político, social, filosófico y económico generador de violencias hacia todas aquellas personas que no siguen el patrón de género y sexualidad de prácticas y deseos asociados a la heterosexualidad (López-Sáez, 2017. En *Barbarismos Queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Bellaterra).

⁶ Estas personas conformaban los grupos activistas *queer* que nacieron a finales de los años ochenta y tuvieron presencia política a lo largo de la década de los años noventa en el marco de la propagación de la epidemia del SIDA. El trabajo activista de colectivos neoyorkinos como *AIDS Coalitions to Unleash Power*, (Act Up) (1987), *Queer Nation* y *Lesbian Avengers* (1992) hizo visible en todos los sectores sociales la importancia de la prevención y amplió la gama de identidades sexuales no normativas.

homosexuales y prefieren categorías fluidas, no fijas, del género y la sexualidad (Dominguez-Rubalcava, 2019).

Este concepto trasciende del activismo a la academia a través de las iniciativas de las feministas lesbianas Teresa De Lauretis (2019) y Gloria Anzaldúa (1991) (quien empleó el término por vez primera en su texto *Borderlands/La frontera*, publicado en 1987). Ambas teóricas convergen en que lo *queer*, más que ser una identidad fija, normativa, apromblemática, es o designa, un ‘acto’, una ‘acción’, o en todo caso, a una colectividad. Para Paul B. Preciado (2020 [2000]) lo *queer* es una categoría post-identitaria ya que va más allá de las políticas LGBT normalizadas que no problematizan la identidad gay, lesbiana o trans y que no desmontan el modelo heterocentrado y binario de la sexualidad. Esta función se manifiesta en las figuras sobre la sonrisa *queer* que nos conciernen.

En el contexto latinoamericano, “El concepto queer ha sido sometido a resignificaciones y diversos usos que lo hacen un campo rico en reflexiones sobre el sistema sexo-género” (Domínguez-Ruvalcaba, 2019, p. 16). Por ejemplo, los intentos por traducir y reescribir la palabra connotan la necesidad de una metodología o corpus que pueda visibilizar/desocultar aspectos y prácticas consideradas desviadas que estaban ahí, antes de que la teoría *queer* llegara a la academia latinoamericana. *Cuir*, jotería, putedad, teoría torcida, lo marica, mariquismo, son algunos ejemplos de este ímpetu por resemantizar y localizar geopolíticamente el concepto –y la teoría–. La filósofa Sayak Valencia (2015) desmantela en su texto “Del Queer al Cuir” las críticas que algunxs teóricxs como Norma Mogrovejo y Brad Epps hacen al empleo del término *queer* en contextos latinoamericanos cuando postulan la pérdida de su potencia como insulto y su

efecto colonizador por pertenecer a una lengua colonial de prestigio. Coincidimos con Valencia en que es ingenuo tener una postura purista de la lengua y del *copyright* sobre palabras provenientes de lenguas dominantes o fraguadas dentro de las academias y las ciencias para emplearlas en otros contextos.

En geografías mestizas y *glocales* mediadas por las tecnologías digitales, es más productivo pensar en la migración, la traducción y la resignificación de los conceptos, a la manera de los ‘conceptos viajeros’ de Mieke Bal (2009). De este modo, para los contextos hispanoamericanos, en varios estudios se utiliza la hispanización de la palabra *cuir* con la intención de “tender puentes transnacionales de identificación y afinidad que reconozcan y visibilicen la vulnerabilidad históricamente compartida [...] con los procesos de subalternización histórica que se implementaron en nuestros territorios a partir de la colonización y nuestros propios devenires minoritarios” (Valencia, 2015, p. 31). En nuestro trabajo consideramos valioso el empleo de ambas escrituras ya que reconocen, por una parte, la genealogía de una lucha transnacional y, por otra, una resituacionalidad en contextos específicos. En suma, lo *queer/cuir* es una práctica de ontología de la actualidad, un acto de insubordinación y desobediencia a través de los cuales lxs sujetxs indóciles toman distancia del régimen de saber y de poder que gobierna su sexualidad (Bernini, 2017). Las ilustraciones que a continuación analizamos convergen en ser representaciones de prácticas *queer/cuir* donde la sonrisa o la risa operan como aparato simbólico para resistir las imposiciones heteronormativas que desautorizan la visibilidad de las sexualidades diversas, sus cuerpos y subjetividades.

Sobre Pierna Cruzada y la sonrisa afirmativa

Gonzalo Angulo elabora ilustraciones que hibridan la homosexualidad con la cultura global por medio de su personaje Pierna Cruzada. Sus figuras, de trazos estéticos afines a la técnica de la viñeta de cómic, atraviesan la frontera de la imagen con la palabra. Dentro de su variada producción cultural se incluyen la novela gráfica, los memes, los *gifs* y la viñeta de cómic. Esta cualidad nos hace pensar en una narrativa transmedial en la que la historia del personaje Pierna Cruzada se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación. El propio Angulo se autorrepresenta en un ejercicio de metaficción que nos hace pensar en la idea de *poner el cuerpo* (Butler, 2012). De hecho, él se coloca en el centro de la narrativa visual para recrear su historia personal. Las experiencias del personaje encadenan un relato que navega con cierta independencia narrativa a través de distintas redes sociales como Facebook, Twitter, Instagram, Tumblr o YouTube; así como de forma impresa en la editorial Planeta. Estas características nos revelan la diferencia generacional frente a otros ilustradores y, en consecuencia, el potencial de la población que puede acceder a sus imágenes con cierta facilidad; nos referimos a adolescentes, *millennials* y miembros de la generación Z.

Para la recolección del corpus, realizamos una prospección de carácter cualitativo, específicamente una muestra de imágenes por conveniencia a partir de la aplicación de conceptos teóricos de los estudios *queer/cuir* y del cuerpo. Las imágenes aquí seleccionadas comprenden los criterios de a) ser representaciones de la diversidad sexual, b) integrar atributos de erotismo y desnudez, y c) incorporar una tentativa de desnaturalizar el género.

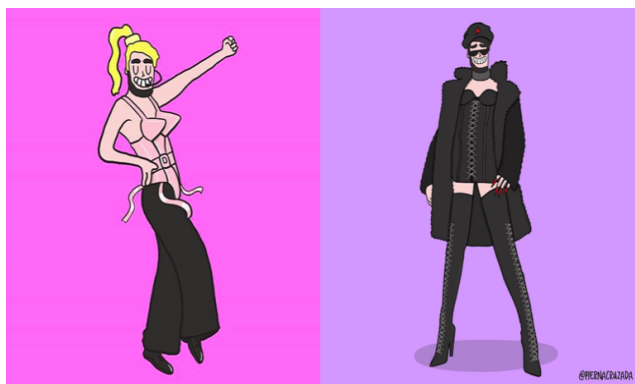


Ilustración 1. @Madonna y Acuerpadarks [figuras], por Gonzalo Angulo, 2018, Instagram (<https://bit.ly/3oGDLza>).

En la ilustración 1 vemos al personaje Pierna Cruzada que se traviste por medio de tecnologías de género (De Lauretis, 2019) para problematizar la frontera del binarismo sexual y escindirse de la heteronorma dominante. Pierna se transforma en Madonna enfundada en su corsé cónico, diseñado por Jean-Paul Gaultier, para gestionar un cúmulo de significados del imaginario popular *drag*, donde observamos que existe un diálogo entre la cultura *queer/cuir* y la industria cultural dirigida a las masas. En los años 90 la cantante se apropió de la práctica de *voguing* y la llevó al espacio mediático. En su viñeta, Pierna Cruzada se reapropia del icónico atuendo de la artista, pero ahora en clave de ilustración digital. La estética inocente con que están trazados los cuerpos parece edulcorar la mirada y el entendimiento normativo que pueda tener un espectador no asiduo a estas figuras. La decisión de dejar la barba al personaje de Pierna que se ‘draguea’ alude a la estética de las *drag queens* que llevan al límite la experimentación con la identidad.

La viñeta *Acuerpadarks*, donde Pierna Cruzada aparece con traje *leather*, hace alusión a la práctica de las fantasías eróticas alternativas del BDSM⁷ que suelen ser vistas desde la moral estigmatizadora de la heteronormatividad. El protagonismo de la sonrisa en el rostro de Pierna parece dotar de agencia al sujeto, quien se muestra pleno y seguro. El hecho de aparecer en ambas viñetas con los ojos cerrados o cubiertos cede espacio a la capacidad transformadora y mutante del gesto de la sonrisa, que integrada al cuerpo erotizado evidencia un intento por generar otros modelos de cuerpos *queer/cuir*. Según señala Le Breton, “La sonrisa no cambia el mundo, el horror de la situación sigue siendo el mismo, pero protege al que no tiene otro recurso. Incluso es una técnica frágil, pero restaura el vínculo social amenazado” (2018, p. 187). En otras palabras, la sonrisa de Pierna Cruzada es una invitación al espectador para pensar el cuerpo y el deseo fuera de los márgenes de una sexualidad restringida, binaria y, con ello, explorar otros vínculos sexo-afectivos. La sonrisa y la actitud desafiante de *Acuerpadarks* enfatizan lo estrambótico, lo raro, lo bizarro que lo *queer/cuir* reivindica como prácticas políticas posibles. Pierna promueve una representación aparentemente tranquilizadora de la homosexualidad y del transgenerismo al emplear la ilustración como medio, y al mismo tiempo propone una reconversión de lo

⁷ El BDSM se crea como término en 1990 para designar a un grupo de prácticas y fantasías eróticas, cuyas siglas significan: Bondage; Disciplina y Dominación; Sumisión y Sadismo; y Masoquismo. Son prácticas o aficiones que pertenecen al ámbito de las sexualidades alternativas o no convencionales. Como actividad erótica, conlleva siempre el consentimiento de los participantes y se distingue totalmente del sadismo criminal.

considerado abyecto en acción política. En otras palabras, la sonrisa vinculada al homoerotismo aludido por el significado de los atuendos provoca una inestabilidad de la función simbólica en quien observa. Aquello que sin la sonrisa se proyectaría perverso, ahora incursiona en la imaginación como deseo o posibilidad.

·VOGUE EVERYDAY·



Ilustración 2. *Vogue Everyday* [figura], por Gonzalo Angulo, 2018, Instagram (<https://bit.ly/3sqkaG3>).

Luce Irigaray (2007 [1974]) propone la mimesis como potencia creadora de un lenguaje nuevo que pueda enunciar el deseo, ya que la mujer –de quien habla en este caso la filósofa– no puede decir su deseo con un lenguaje que no le pertenece. Esta idea parece replicarse en la ilustración 2, *Vogue everyday*, donde el personaje realiza movimientos de la danza urbana del *voguing* (heredera de la cultura *ballroom* de Nueva York de los años 90) mientras sonrío. Con este lenguaje corporal, nacido en

los márgenes de los suburbios del norte global e inventado por sujetos marginales, Pierna explora el territorio para encontrar significados nuevos. Utilizar la resistencia de los movimientos del *voguing*, pero resituándolos en espacios cotidianos como el metro, la acera, la oficina y el supermercado, resulta una forma de *queerificar* el cuerpo, las superficies por donde se desplaza, y de politizar su diferencia. Estos espacios son vitales para entender el uso de la sonrisa si pensamos en que todos son lugares públicos y de contacto con los otros. Manifestarse en ellos como alguien diferente (homosexual, lesbiana, trans o no binario) podría ser fatal. En este sentido, la sonrisa “es parte de una afirmación de vitalidad” (Le Breton, 2018, p. 173), un poder que señala que la muerte por violencia no ha ganado todavía y que se puede tener una vida vivible siendo de otra forma. La desterritorialización del *voguing* colocándolo fuera del *ballroom* deviene un intento de imaginar otras realidades futuras donde las personas de la familia de la diversidad puedan enunciar sus deseos en sus propios términos y en cualquier sitio.

Otro elemento que podemos señalar es la función de la performatividad (Judith Butler, 2012). Se trata de una noción que ha servido para explicar cómo el lenguaje tiene la capacidad de crear aquello que enuncia. Llevada al género, la performatividad explica el funcionamiento de los guiones sociales que los sujetos están obligados a cumplir por medio de actuaciones reiterativas para encajar en la sociedad. Es una “actuación que ‘debemos’ encarnar para participar de la coreografía social del género que cuenta con un sistema de recompensas o castigos según nuestro desempeño en la reproducción del rol que nos ha sido asignado socialmente” (Valencia, 2015, p. 26). Al observar la ilustración 2, constatamos que

Pierna Cruzada realiza actos performáticos, pero a modo de insurrección y emancipación de las formas hegemónicas autorizadas para los varones. Esta conducta genera nuevas categorías, otras representaciones, métodos para parodiar los sistemas considerados legítimos y abrir espacios de libertad y agencia.

Sobre Félix D'Eon y la sonrisa incluyente

La obra de D'Eon se encuentra distribuida tanto en redes sociales como en plataformas de comercio electrónico –como Etsy.com– donde el artista autogestiona la compraventa de su obra –imágenes en impresión glicée (glicé)–. D'Eon es quizás el ilustrador más mediático de los que presentamos en este capítulo. La pluralidad estética y temática de su obra y la politización de su discurso sobre inclusión le han permitido aparecer en publicaciones del circuito internacional, tener una presencia sólida a través del *reposteo* y la viralidad de su producción visual, e incluso realizar entrevistas y charlas –*HuffPost*, *Out Magazine*, *The Collectos* y *TED Talks*– sobre su proceso creativo; en suma, tener una exposición y un tratamiento de sus imágenes semejantes a la idea de la postfotografía acuñada por Joan Fontcuberta (2017).

Las ilustraciones de D'Eon ya no están destinadas a permanecer coleccionadas en álbumes, sino que están hechas y son usadas para conversar con los demás. Esta lógica es descrita por Jorge Carrión (2021) cuando comenta que “todos los videos y las fotos de nuestra época han cambiado su ontología. Su vocación o su esencia ya no es el documento o la memoria como durante toda su historia anterior, sino la comunicación, el flujo, el movimiento, la interacción y todo puede ser filtrado, editado, recortado, alterado” (2021). Bajo la

lógica de la *postimagen*, nos percatamos de que D'Eon, además, añade un juego con diferentes estéticas donde posiciona a sus personajes diversosociales. Al observar su obra, va resultando evidente que se nutre de estilos de otras épocas; por ejemplo, echa mano de la iconografía de los años 20, de la época de oro del cómic en EE. UU., o del repertorio de seres de la mitología clásica. No dejemos de notar que la visualidad de cada momento histórico ha excluido a las expresiones afectivas que no siguen la heteronorma y a los cuerpos no binarios. La labor de inclusión que lleva a cabo nuestro ilustrador a golpe pincel es una suerte de reclamación de un espacio simbólico negado.

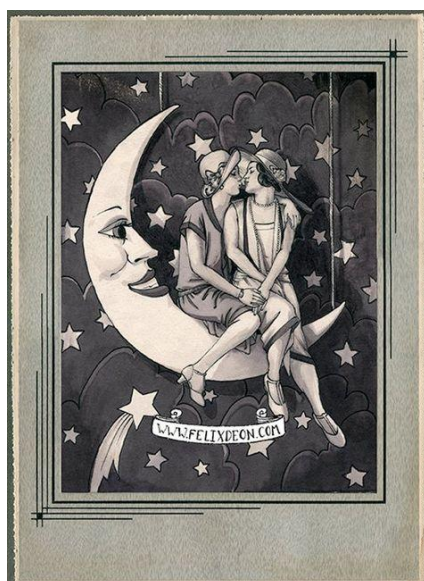


Ilustración 3. Luna de papel [óleo sobre lienzo],
por Félix D'Eon, s. f., Etsy.com
(<https://etsy.me/3oGDFHO>).

La ilustración 3 es una alusión a otra temporalidad por medio del recurso de la vestimenta de los años 20, cuyo propósito era liberar el cuerpo de la mujer de la dictadura del corsé, concediéndole una figura rectilínea y un aspecto andrógino. Sirva esta anécdota como metáfora de lo que D'Eon realiza al dotar de diversidad y otros afectos a la cultura visual. En la imagen que comentamos, ambas *flappers*⁸ lesbianas disfrutaban del amor que las proyecta a los cuernos de la luna, quien no se resiste a iluminar la noche estrellada con su sonrisa de beneplácito por el amor sáfico. La luna es un columpio que emula una sonrisa en sí misma, donde se balancea el deseo homoerótico. La fragilidad que se advierte en el título de la obra “Luna de papel”, o en el elemento de las cuerdas colgadas que sostienen dicho columpio sonriente, nos lleva a pensar en lo utópico, en lo que todavía no es real, lo que se busca como futuridad. En otras palabras, lograr la naturalidad de las expresiones de afecto lésbico integradas en el acontecer del planeta. La noción de *utopía queer* implica pensar que las manifestaciones de lo *queer/cuir* son “algo que todavía no está aquí” (Muñoz, 2020, p. 65) entre nosotrxs. Este juego tiene el propósito de “ver de otra manera, más allá de la imagen limitada del aquí y del ahora” (Muñoz, 2020, p. 65). De esta forma, la ilustración del beso lésbico emplea

⁸ El vocablo *flapper* es un préstamo lingüístico del idioma inglés empleado en los años 20 para designar el estilo de vida de ciertas mujeres jóvenes que usaban faldas cortas, no vestían corsé y llevaban el corte de cabello al estilo *garçonne*. Sus prácticas performáticas desestabilizaban los guiones de género que dictaminaban lo que era propio de hombres y de mujeres. Las *flappers* usaban abundante maquillaje, ingerían alcohol, fumaban y conducían frecuentemente a altas velocidades, es decir, se comportaban de forma similar a los hombres, y con ello cuestionaban los guiones de género.

el recurso de apelar al pasado para regenerar el presente y “prevenir los efectos anquilosantes de la ideología neoliberal y la degradación de la política provocada por las representaciones de lo *queer* en nuestra cultura popular contemporánea” (Muñoz, 2020, p. 64). Al ser visto, el cuadro de las *flappers* genera un *bouquet des sourires*⁹ porque, por una parte, provoca la sonrisa cómplice de quien lo observa; luego a esta se suma la sonrisa de la forma de la luna, la sonrisa de los labios del rostro de la luna y, finalmente, las sonrisas verticales del sexo de las protagonistas. En conjunto, este efecto parece agrietar el imaginario social del presente y permitir, por un momento, la entrada de los afectos lésbicos a la vida cotidiana, o bien, anunciar un futuro de inclusión.

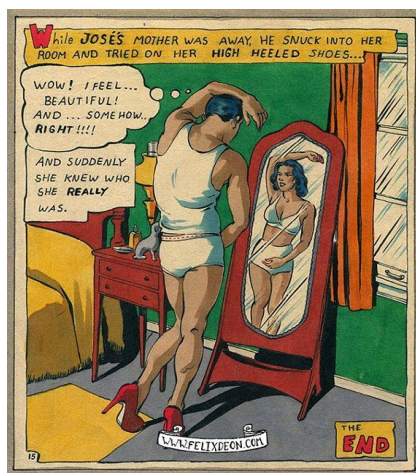


Ilustración 4. *While José's mother was away* [figura], por Félix D'Eon, 2018, Twitter (<https://bit.ly/3svBhGv>).

⁹ Literalmente, “ramo de sonrisas”.

Scott McCloud (1993) sostiene que el arte de las viñetas de cómic es una forma de afirmar la identidad como individuos y escapar del estrecho papel que la naturaleza asigna. Un ejemplo de esta afirmación es la Ilustración 4, cuyo estilo mantiene vasos comunicantes con la gráfica clásica de las historietas. En ella se advierte una forma de amplificación de lo representado por medio de la simplificación de sus trazos. Esta paradoja es una estrategia visual de las caricaturas que, más que ser una manera de dibujar, proponen una forma de ver, como lo afirma McCloud. La cita que acompaña a esta imagen en el *post* de Twitter de Félix D'Eon versa de la siguiente manera: “It isn't about ‘becoming’ another person –I already am who I am– I just want my body to reflect that. It's not like I'm suddenly changing from the person you've always known. This is more about your willingness to see who I've always been’, Cooper Lee Bombardier”. Tanto la viñeta como la cita de Lee Bombardier nos recuerdan las formas de producción y control disciplinarias, la manera en que la producción audiovisual opera como una biopolítica para la normalización de las identidades sexuales. Paul B. Preciado (2008) explica en *Testo yonqui* que a finales del siglo XIX:

[E]l sexo entra a formar parte de los cálculos del poder, de modo que el discurso sobre la masculinidad y la feminidad y las técnicas de normalización de las identidades sexuales se transforman en agentes de control y modelización de la vida: en 1868 se inventan las identidades sexuales y su clasificación taxonómica y psicopatológica;

Krafft-Ebing elabora una enciclopedia de las sexualidades normales y perversas; estas identidades sexuales se vuelven por primera vez objeto de vigilancia y represión jurídica. (p. 58)

Esta invención, que fijó a las identidades sexuales ‘normales’ a través de la anatomía y la psicología y patologizó a otras, es lo que llevó a Monique Wittig (2000 [1980]) a plantear la noción de ‘pensamiento heterosexual’ para hablar de la heterosexualidad ya no como una práctica sexual, sino como un régimen político. La ilustración *While José’s mother was away* denuncia esta obligatoriedad que niega la existencia de otros cuerpos y otras subjetividades fuera de la cisgeneridad. El que José experimente –en la intimidad del secreto– bienestar y placer a través de vestir los tacones de su madre es una metáfora de la clandestinidad a la que han sido confinados los cuerpos trans. La sonrisa que devuelve el reflejo del espejo, ahora en cuerpo de mujer, fisura la realidad del personaje para permitirle pensarse de otro modo, y este mismo mecanismo se replica en quienes observan la ilustración. En otras palabras, el deseo de José provoca una sonrisa traviesa que se cuele por los prejuicios sociales –los de José y los de quien mira la viñeta– hasta romperlos y abrir un nuevo camino donde no había horizonte. Una pregunta: ¿pueden los deseos anunciar o alimentar el porvenir? El pensar de forma torcida, *queer/cuir* o desorientada, sin tener en cuenta las reglas como límite de lo pensable, es probablemente lo que lleva a José a esbozar esa sonrisa para apropiarse de su identidad y de la fortaleza de su espacio privado.

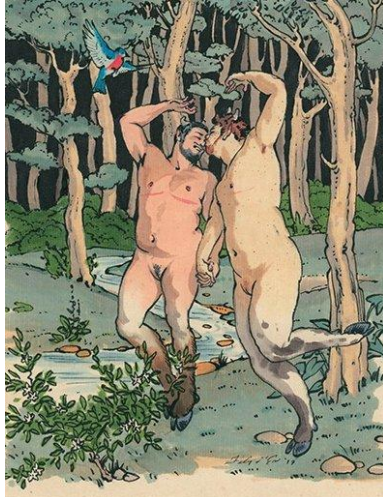


Ilustración 5. *Into the Wood* [figura], por Félix D'Eon, 2020, Twitter (<https://bit.ly/2KfvWSj>)

La figura del sátiro, mitad hombre mitad carnero, de orejas puntiagudas, cuernos en la cabeza y cola de cabra, está a menudo relacionada con un apetito sexual desaforado, tanto en la mitología griega como en la romana. Esta propiedad se explota en la ilustración 5, de D'Eon, al representar a dos sátiros trans que sonríen en la profundidad del bosque. Si partimos de la idea de que el género y el sexo son una categoría cultural (Butler, 2012), los sujetos míticos llevan esta premisa más lejos al mostrar que la hibridez entre lo humano y lo animal es una posibilidad de las identidades. Las imágenes de cuerpos híbridos tradicionalmente utilizadas para desestabilizar la condición de lo humano se resignifican en estas figuras para aceptar la transexualidad masculina. Es decir, al igual que la naturaleza nos ofrece distintas formas de relaciones sexuales que no cumplen la heteronorma, estas representaciones permiten mostrar la

diversidad real de lo humano. En este sentido, la hibridación tiene el efecto de enfatizar los deseos y emociones trans como parte de la vida existente en el planeta. Se trata de “criaturas fronterizas” (Haraway, 1995) humano-animal, erotizados, generizados y en explícita desnudez. Trejo-Olvera y Ruiz Tregallo (2021) las nombran *ecologías queer*, cuyo propósito es señalar que, en lo biológico, la idea de esencias carece de sentido, así como también carece de sentido la idea de una naturaleza complementarista, holística y balanceada. Lxs académicxs retoman la idea de la naturaleza torcida de Guerrero-McManus para entender la diversidad sexogenérica como parte de lo natural. Además, esta mixtura de identidades coloca al especismo –entendido como una forma de discriminación por razón de especie– equivalente al sexismo o al racismo (Faria, 2016). Así, “las figuras de D’Eon esbozan un contradiscurso visual antiespecista de corte radical que desjerarquiza las especies por medio de descentrar lo humano, permitiéndole vínculos interespecie con otras identidades” (Trejo-Olvera y Ruiz, 2021, p. 18).

Consideramos que los sátiros trans son una exploración de ser *queer/cuir* en el futuro, “en una vida cotidiana que desafía la dominación de un mundo afectivo, un presente, repleto de ansiedades y temores [...] no son una formulación identitaria sino, en su lugar, la invocación de una colectividad futura” (Muñoz, 2020, p. 68). Lo libre e indómito de la desnudez, las cicatrices de la mastectomía,¹⁰ los cuerpos fuera de la norma atlética y la animalidad de las pezuñas y los cuernos se integran a

¹⁰ Es una cirugía que suelen hacer las personas trans para adecuar el pecho a características masculinas. Se disminuye el volumen mamario y se reducen y relocalizan los pezones y areolas.

la naturaleza del bosque circundante gracias al gesto de la sonrisa. Esta práctica corporal funciona como un momento relacional *queer/cuir* que gestiona una economía del deseo y del desear. Es a través de ella que los cuerpos se autoafirman y confirman la aceptación del/de lxs otrxs. La sonrisa provoca que quien observa la ilustración se aproxime a los cuerpos con el sentido del extrañamiento en su intensidad más baja, o al menos relaje los límites de lo que está acostumbradx a entender. Y con un golpe de suerte, se permita incluir las experiencias trans en su imaginario de lo que es posible desear ser.

Sobre Wonkamon y la sonrisa vinculante

Para conmemorar el desfile del orgullo en Nueva York, el grupo activista radical *Queer Nation* difundió un manifiesto en el que invitaba a las minorías sexuales a construir un ejército para luchar contra la opresión heterosexual. La asociación no demandaba crear islas de tolerancia en la esfera privada, sino dinamitar la sociedad heterosexual, convirtiendo cada espacio público en un espacio *queer* de libertad (Bernini, 2018). Este principio parece seguir vigente en la trayectoria que realizan las imágenes de Wonkamon en su comercialización a través de la tecnología. Sus figuras replican el modelo estético de la cultura Disney, aspecto que nos parece suaviza las representaciones de la sexualidad alternativa. Los trazos suaves de caricatura que apelan a la inocencia chocan con los propósitos del movimiento activista y las teorías *queer/cuir* antirelacionistas que denuncian el apropiacionismo que el capitalismo hace de ellas y de sus imágenes con fines mercantiles. ¿Qué producciones culturales *prosumidas* en internet escapan al consumo mediático de gran escala? Este dilema no resuelto todavía

nos lleva a pensar en las negociaciones constantes que realizan tanto los creativos como su obra con el sistema. ¿Qué se obtiene con la presencia de estas imágenes en las plataformas digitales? ¿Qué se pierde? ¿Puede ser de otra forma? ¿Siguen siendo un ejemplo de lo *queer/cuir*? ¿Hacia dónde apuntan? Estas cuestiones quedan abiertas y es trabajo de lxs críticxs tratar de trazar mapas y genealogías que permitan entender hacia dónde se dirigen actualmente las luchas políticas *queer/cuir*. No obstante, encontramos que las ilustraciones de Wonkamon, de estética aparentemente inofensiva, contienen huellas de *utopía queer*, reivindicaciones de las prácticas de las subculturas LGBT.



Ilustración 6 y 7. *PlushyBoy* [figura], por Rodrigo Andrés Bahamondez, Redbubble (<https://rdbl.co/3snKyjD>)

Las ilustraciones 6 y 7 intersectan al menos dos identidades; por una parte, se muestra a un hombre de cuerpo fornido, con abundante vello facial y corporal que

vinculamos con la comunidad de Oso¹¹ de la cultura LGBT. Por otra, es un *cosplayer*¹² perteneciente a la subcultura centrada en asumir roles e identidades a través del disfraz de personajes salidos de algún *manga*, *anime*, videojuego o serie de televisión japonesa. Las lentillas que hacen grandes las pupilas, el pelo y barba de colores, los accesorios de peluche y fantasía, aunque parezcan elementos poco habituales de la masculinidad, suponen el día a día de la subcultura *cosplay* en la que suelen participar personas de la diversidad sexual. En ambas imágenes la sonrisa es una estrategia generadora de lazo social que alude al aspecto colaborativo de la comunidad *otaku* japonesa e internacional. En una entrevista con el sitio japonés de noticias *Nippon.com*, el *cosplayer* y administrador de la página web *Cure*, Inui Tatsumi, describe la dinámica de este movimiento: sería inútil que una persona haga *cosplay* por sí sola. El aspecto

¹¹ El término *bear* se originó a finales de los años 70 en las calles de San Francisco, Estados Unidos. Designa a un subcolectivo de la cultura LGBT que desea desmarcarse del arquetipo de gay estilizado, joven, de cuerpo atlético, depilado y con cierto amaneramiento. Richard Bulger y su pareja Chris Nelson dieron el banderazo de inicio de una cultura específica para el consumo de la cultura *oso* con la publicación de la revista *American Bear Magazine* en 1987. (Grupo EGF Consultora especializada en el mercado gay LGBT <https://bit.ly/35I8IM3>).

¹² Son personas que pertenecen a la subcultura *Cosplay* quienes suelen jugar con sus identidades a partir del uso del disfraz. El término *Cosplay* fue creado combinando y acortando las palabras ‘costume’ y ‘play’, y su acuñación se atribuye al escritor japonés Takahashi Nobuyuki. En Japón la comunidad *otaku* –apasionada por el manga y el anime– fue la primera en realizar esta práctica imitando y encarnando personajes de sus sagas favoritas. Actualmente goza de gran popularidad en todo el mundo.

colaborativo del *cosplay* ha creado una relación recíproca en donde todxs lxs incluidxs toman fotos o vídeos entre ellxs. Y ahora a través de los servicios de redes sociales es posible esta interacción en todo Japón (N'Donna Russell, 2015). Este testimonio nos revela que dicha práctica es regulada por la tecnología, así como las ilustraciones que nos ocupan. Estas cobran sentido en colectivo, en el intercambio que se da entre sus miembros. En esta dinámica, la 'sonrisa *cosplay*' emparenta, borra jerarquías y abre la puerta para dinámicas horizontales de relación.

David Le Breton explica que las poblaciones oprimidas a menudo desarrollan el humor como estrategia que juega con el miedo a las dificultades (2018). En estas figuras percibimos que la sonrisa es un mecanismo de resistencia ante la asimilación que la lógica de la homonorma impone a la familia de la diversidad sexual. De alguna forma su presencia deja en claro que no hay una ortodoxia *queer/cuir*, sino muchas maneras de experimentar. Las imágenes de Wonkamon remiten a este cúmulo de significados y desocultan aquellas identidades alternativas dentro de la comunidad LGBT al circular en el entramado de las redes sociales y en la lógica de consumo de los imaginarios de la diversidad sexual.

A modo de cierre

Durante este capítulo hemos tejido tres ideas principales. Por una parte, el surgimiento de una infraestructura online para la interacción social y la distribución de producción contracultural. Por otra, la (auto)representación como mecanismo de reconfiguración de la cultura visual mexicana. Por último, la idea de la sonrisa o la risa como herramientas político-discursivas de lo *queer/cuir*. De tal modo, la

representación de la sonrisa cumple dos propósitos: romper con los guiones representacionales de la heteronormatividad y desarticular los sentidos violentos que suscita la visibilidad de las manifestaciones propias de la diversidad sexual. Para nuestro análisis hemos realizado una sucinta genealogía de lo *queer/cuir* para explicar la dimensión política de los imaginarios del cuerpo expuesto en la obra de los tres ilustradores que decidimos mostrar. Asimismo, hemos elegido una muestra de la variedad de identidades representadas en las ilustraciones. Por ejemplo, en nuestro estudio, quien lee tiene la oportunidad de visualizar las identidades *drag queen* y las prácticas de *voguing* de la cultura *ballroom* en la obra de Pierna Cruzada, conocer el deseo lésbico y las identidades trans femenina y masculina a través de la ilustración de Félix D'Eon, e iniciarse en las prácticas *cosplay* y la subcultura *oso* en las figuras de Wonkamon. Con esta decisión curatorial nos proponemos dos cosas: mostrar aquellas identidades que se escinden de lo gay masculino como centro de la tradición LGBT, y exponer algunos rasgos que exploran una futuridad o *utopía queer* en comunidad. Cada grupo de ilustraciones integra la práctica corporal de la sonrisa ya sea como afirmativa, incluyente o vinculante.

Estos imaginarios del cuerpo *queer/cuir* funcionan como artefactos culturales que revalorizan las formas de vida en los márgenes. La representación de estos cuerpos propone 'lo extraño' como política de la identidad y como posibilidad legítima de (auto)representación y autonomía. Las imágenes son discursos visuales que sugieren un lenguaje capaz de enunciar el deseo *queer/cuir* en términos propios. De esta manera, la obra de estos tres creativos desmonta el binarismo de género que constriñe las experiencias en mujer-hombre.

Asimismo, permite que se dé un efecto liberador al consentir en el extrañamiento de quien las observa un reconocimiento de la propia *queerificación* como práctica del pensamiento. Una duda nos surge: ¿por qué los sujetos que buscan espacios que les han sido socialmente negados utilizan mecanismos poco convencionales para acceder a ellos, aun bajo el riesgo de alimentar la transhomofobia? Creemos que las exigencias que las instituciones hegemónicas hacen a las personas de la familia de la diversidad sexual no dejan espacio para la autonomía ni para otras formas de vida diferentes. Por lo tanto, saber que “las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo” (Lorde, 2003), es un fertilizante para la imaginación política que piensa en sujetxs nómades que encarnan la diferencia sexual como potencia creadora, capaz de abrir caminos hacia la multiplicidad de experiencias.

Referencias

- Ahmed, S. (2019). *Fenomenología queer*. Bellaterra.
- Anzaldúa, G. (1991 [1987]). *Borderlands: La Frontera The New Mestiza*. Aunt Lute Books.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades*. Cendeac.
- Barba, A. (2017). *La risa canibal. Humor, pensamiento cínico y poder*. Editorial Fiordo.
- Bergson, H. (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Ediciones Godot.
- Bernini, L. (2017). *Las teorías Queer*. Editorial Egales.
- Butler, J. (2012). *Deshacer el Género*. Paidós.
- . (2018). *Resistencias. Repensar la vulnerabilidad y repetición*. Paradiso Editores.

- Carrión, J. (Productor). (5 de enero de 2021). *Solaris Capítulo 08: Posverdad* [Audio podcast].
<https://spoti.fi/3bEwLiP>
- Couldry, N., y Hepp. A. (2016). *The Mediated Construction of Reality*. John Wiley & Sons.
- De Lauretis, T. (2019). Teoría queer y género. En F. Vila Núñez y J. Sáez (Eds.). *Amor. Sexualidades raras y políticas extrañas*. Ayuntamiento de Madrid.
- Domínguez-Ruvalcaba, H. (2019). *Latinoamérica queer. Cuerpo y política queer en América Latina*. Ariel.
- Espinoza, Y., Gómez, D. y Ochoa, K. (Eds.) (2014). *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Editorial Universidad del Cauca.
- Faria, C. (2016). Lo personal es político: feminismo y antiespecismo. *Revista latinoamericana de estudios críticos animales*, año 3, 2, 20-38.
- Fontcuberta, J. (2017) *La furia de las fgaimágenes: Notas sobre postfotografía*. Galaxia Gutemberg.
- García-Canclini, N. (2020). *Ciudadanos reemplazados por algoritmos*. CALAS-Universidad de Guadalajara.
- Gehl, R. W. (2011). The Archive and the Processor: The Internal Logic of Web 2.0. *New Media & Society*, 13(8), 1228-1244.
- González Mateos, A. (2018). “Representación”. En *Conceptos clave en los estudios de género*. Volumen 2. CIEG-UNAM.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- INEGI, (2019). Tecnologías de la información y comunicaciones. *Encuesta Nacional sobre Disponibilidad y Uso de Tecnologías de la Información en los Hogares (ENDUTIH) 2019*.

- <https://www.inegi.org.mx/temas/ticshogares/>
Irigaray, L. (2007 [1974]). *Espéculo de la otra mujer*. Akal.
- Jay, M. (2007). Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural. En *Regímenes escópicos de la modernidad*. Paidós.
- Kaplan, A. M. y Haenlein, M. (2010), Users of the world, unite! The Challenges and Opportunities of Social Media, *Business Horizons*, 53(1), 59-68.
- Le Breton, D. (2018). *Rire: Une anthropologie du rieur*. Éditions Métailié.
- López-Sáez, M. (2017). Heteronormatividad. En L. Platero, M. Rosón, y E. Ortega (Eds.). *Barbarismos queer y otras esdrújulas* (pp. 228-238). Edicions bellaterra.
- Lorde, A. (2003). *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. Ediciones Horas y Horas.
- Martínez-Guzmán, A. (2017). Cis. En L. Platero, M. Rosón y E. Ortega. (Eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas* (pp. 82-88). Edicions bellaterra.
- McCloud, S. (1993). *Entender el cómic: el arte invisible*. Ediciones Ed.
- Muñoz, J. (2020). *Utopía queer. El entonces y el allí de la futuridad antinormativa*. Caja Negra.
- Preciado, P. (2020 [2000]). *Manifiesto Contrasexual*. Anagrama.
- . (2008). *Testo yonqui*. Espasa Calpe.
- Reguillo, R. (2017). *Paisajes insurrectos. Jóvenes, redes y revueltas en el otoño civilizatorio*. Ned Ediciones / ITESO.
- Russell, N. (2015). La cultura japonesa del Cosplay ayuda a una comunidad global a experimentar con

- sus identidades. *Global Voices*.
<https://bit.ly/2XGaAk3>
- Sáez, J. (2017). Queer. En L. Platero, M. Rosón y E. Ortega. (Eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas* (pp. 381-388). Edicions bellaterra.
- Sentamans, T. (2013). Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (I) Diagramas de flujos. En *Transfeminismos, epistemes, fricciones y flujos* (pp. 31-44). Editorial Txalaparta.
- Trejo-Olvera, N. y Ruiz-Tresgallo, S. (2021). Los imaginarios disruptivos del cuerpo *queer*: un análisis de la masculinidad disidente en la ilustración mexicana del siglo XXI. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género del Colegio de México*, 7, 1-33.
- Valencia, S. (2015). Del queer al cuir: Ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur glocal. En F. Lanuza y R. M. Carrasco (Comp.) *Queer & Cuir: Políticas de lo irreal* (pp. 19-37). Editorial Fontamara.
- Van Dijck, J. (2016). *La cultura de la conectividad. Una historia crítica de las redes sociales*. Siglo Veintiuno Editores.
- Van Dijck, J., Poell, T. y De Waal, M. (2018). *Platform Society. Public values in a connective world*. Oxford University Press.
- Wittig, M. (2006 [1980]). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Editorial Egales.
- Zafra, R. (2020) *Clase magistral: Cuerpos ¿que importan? Reflexiones sobre trabajo creativo y cultura red*. Transvirtual 5 Encuentro Iberoamericano de Experimentación Dramatúrgica y Creación Escénica. UNAM.

#LA RISA DE LA RESISTENCIA. LOS DESBORDES DE LAS MUJERES TURCAS EN TWITTER

María Concepción Castillo-González
Tecnológico de Monterrey

El cuerpo se rebela ante las estructuras y normas que lo constriñen, y al rebelarse, reformula las fronteras del 'yo' y las relaciones con su entorno, a través de los procesos afectivo-emocionales.

Teresa Langle de Paz

La risa es un antídoto contra la muerte.

David Le Breton

To continue elaborating disembodied theories would be to continue the old masculine philosophical habit.

Sylvia Marcos

Introducción

En el verano de 2014 un aluvión de fotografías de mujeres que reían a carcajadas irrumpió el espacio público digital en señal de protesta. La singular producción cultural se articuló de forma espontánea en contra de la declaración del viceprimer ministro de Turquía Bülent Arınç, quien declaró, en su rol de

portavoz oficial del gobierno, que las mujeres debían abstenerse de reír en voz alta en espacios públicos para conservar su castidad. Al día siguiente, el 29 de julio, la BBC reportaba que tan solo en Twitter “había más de trescientos mil tuits con mensajes de burla acompañados de fotografías de mujeres que posaban riendo junto al hashtag *#direnkahkaha* que significa ‘la risa de la resistencia’ en turco” (BBC, 2014).

Esta singular protesta ejemplifica las estéticas y repertorios de acción de las movilizaciones feministas contemporáneas que utilizan las redes sociodigitales como estructura organizativa y espacio para la creación y la difusión de sentidos de contrapoder. Sentidos que son edificados en la vida cotidiana desde afectos politizados que dan lugar a protestas altamente creativas y emotivas, que desbordan los límites de sentido establecidos por el patriarcado (Langle de Paz, 2018; Ruiz-Navarro, 2019) y que se identifican por su carácter popular, aparentemente efímero y altamente simbólico.

Estas disputas son importantes en la geopolítica del siglo XXI que muestra un viraje ideológico hacia gobiernos de ultraderecha liderados por sujetos conservadores y autoritarios (Chaguaceda y Duno-Gottber, 2020) que fortalecen al sistema patriarcal que los legitima. Sujetos que, desde el poder institucional – político, económico, militar y/o religioso– amenazan con cercar las conquistas históricas del feminismo.

El caso de Turquía, aunque no es aislado, es emblemático. Se trata de una república laica que reconoció el derecho al voto femenino en 1934, antes que muchos países de América Latina, como México, y antes que países progresistas, como Francia. Sin embargo, su cultura religiosa y militar en el contexto de una incipiente liberación económica –a partir de los años 80– parece

afianzar la fuerza del sistema patriarcal en lugar de disminuirla.¹

Este caso ratifica que los derechos civiles plasmados en una constitución, los acuerdos internacionales firmados y los indicadores de género contabilizados son insuficientes para asegurar el proceso de emancipación de las mujeres que incluye, desde luego, la autodeterminación de su cuerpo y sexualidad. Adicionalmente, revela el antagonismo que existe entre los procesos de liberación femenina y de liberación económica, pues como afirma Silvia Federici (2019b) el dominio de la mujer es condición de posibilidad de los privilegios del patriarcado capitalista (p. 149); por ello, las fotografías de las mujeres turcas que expresan con libertad sus carcajadas en Twitter invitan a cavilar sobre el potencial simbólico y material de los repertorios de acción del feminismo contemporáneo, que utiliza la misma infraestructura que promueven los grandes monopolios tecnológicos del capital internacional.

A partir de lo anterior es que nos preguntamos sobre las características y funciones que tuvo la risa de las

¹El interés de Turquía por pertenecer a la Unión Europea y abrirse al mercado internacional no ha impactado en la disminución de la violencia de género. En Turquía esta violencia tiene diversas manifestaciones, entre las que destacan la violencia física y cultural, así como la escasa participación de las mujeres en posiciones de decisión política y económica. De ahí que, en el *Global Gender Report* del 2009, Turquía obtuvo el lugar 129 de 134 países (Müftülier-Baç, 2012). La discriminación en contra de las mujeres turcas implica también la represión hacia aquellas que desobedecen las normas sociales. En diciembre de 2019, siete feministas fueron apresadas por “insultar al presidente” luego de realizar el popular performance titulado “Un violador en tu camino”, creado por el grupo chileno Las Tesis, el cual fue reproducido por múltiples colectivos feministas a escala global sin tener mayores consecuencias (BBC, 2019).

mujeres turcas en Twitter en el contexto del asedio a sus derechos. Para responder a esta inquietud analizamos 660 imágenes ancladas a tuits que circularon durante los dos primeros días de la protesta. Esta selección pretendió focalizar el análisis ya que, a partir del tercer día, se unieron a la manifestación mujeres localizadas en diferentes países del mundo, lo que dio lugar a una protesta transnacional.

La aproximación teórica y metodológica de la indagación se introduce en el campo de los Estudios del Cuerpo en diálogo con los Estudios Culturales y Feministas de los Medios. En el primer apartado del capítulo, resumimos las características generales que tienen las protestas digitales en la actualidad y enunciamos trabajos semejantes a partir de los cuales se observa que la risa, como práctica de resistencia, forma parte marginal en los estudios sociológicos de la comunicación, en los estudios feministas y en los trabajos de investigación sobre movimientos sociales. En la segunda parte del texto, proponemos analizar la risa como práctica corporal de resistencia. Posteriormente, exponemos el método utilizado para la selección del corpus y presentamos los hallazgos más relevantes que muestran el potencial subversivo que tiene la risa para reencuadrar una situación amenazante e interpelar las biopolíticas del patriarcado y las lógicas del capital que configuran las plataformas sociodigitales. Con su risa, las mujeres turcas mostraron la relevancia que tiene la dimensión colectiva e inter-especie para resistir la opresión en la vida cotidiana, así como la fuerza política que tiene lo considerado ‘indecente’ dentro de la cultura hegemónica. El gozo, el placer y lo grotesco politizan lo privado y rompen las barreras que lo separan de lo público.

Cerramos el capítulo con una reflexión sobre el potencial subversivo que tiene esta práctica corporal en los repertorios de acción de las protestas que surgen en los márgenes y en los pliegues de las resistencias sociales. La risa encarnada como protesta mediatizada se presenta como un desborde, tanto de cuerpos que se dispersan en internet para denunciar la opresión, como de sentidos que intentan subvertir los mandatos edificados por la alianza establecida entre el patriarcado y las fuerzas del capital.

El estudio de la protesta social desde teorías desencarnadas

Estudiar la protesta feminista contemporánea implica analizar la compleja práctica del activismo convergente, donde confluyen repertorios de acción que se despliegan tanto en espacios físicos como en entornos sociodigitales. Afirmamos, como Couldry (2012), que los medios son prácticas sociales y que en el contexto de la cultura digital las personas subalternizadas exploran las posibilidades que la tecnología de la comunicación ofrece para disputar los sentidos hegemónicos. La cultura participativa que distingue a estos medios (Jenkins et al., 2016) abre espacios para la producción de sentidos de contrapoder que, en ocasiones, desafían la lógica comercial de las redes sociodigitales de internet.

Sin embargo, investigaciones recientes sospechan de la eficacia que tienen dichas manifestaciones ya que, además de ser efímeras, presentan resultados marginales respecto a la energía social invertida (Tufekci, 2017). Sin negarlo, es importante señalar que este tipo de protestas entraña una gran complejidad; se trata de movilizaciones heterogéneas en las cuales emergen nuevos actores, redes y lógicas que son tanto colectivas como conectivas,

afectivas y personalizadas (Bennett y Sergerberg, 2012). De esta manera, junto con la digitalización de la lucha política existen otros procesos de la subjetividad humana que habría que estudiar desde aproximaciones que no solo valoren el impacto social en términos cuantitativos. Pensadoras feministas como Judith Butler han insistido en complejizar la tradicional separación entre las dimensiones simbólicas y materiales de la vida social, pues los procesos de resistencia son complejos y revelan que dichas dimensiones están interconectadas.

El feminismo no es un movimiento ingenuo y viene explorando las posibilidades que la tecnología digital ofrece a las reivindicaciones de los grupos sociales que han quedado al margen en la historia. A pesar de las contradicciones, los manifiestos ciberfeministas han insistido en intervenir y no ceder el espacio sociotécnico que caracteriza a la modernidad tardía (Zafra y López-Pellisa, 2019); tal vez por ello, las luchas feministas figuran como las grandes protagonistas de la web en el siglo XXI. Con su pedagogía crítica, el feminismo desborda los límites entre las temáticas de las contiendas –como es el caso del movimiento #BlackLivesMatter y su vínculo con el feminismo negro– y desarrolla inéditas prácticas que emergen a partir de las transgresiones (como ocurre con el feminismo hacker, que fomenta la creación de comunidades de producción de códigos abiertos).

En el presente texto analizamos particularmente la lucha que desplegaron en Twitter las mujeres turcas para rechazar la biopolítica del patriarcado que se agudiza amenazadoramente en su país. Se trató de una protesta creativa y espontánea que denunció el retroceso cultural y político por medio del juego simbólico, que es siempre performativo.

Este tipo de movilizaciones son frecuentes en la cultura digital y ayudan a hacer visibles las demandas feministas por medio de contenidos anclados a una etiqueta —también llamada *hashtag*— que se extiende a escala global, como sucedió con la dispersión virulenta de los casos #MeToo, #BringBackOurGirls, #NiUnaMenos, #MareaVerde, entre muchas otras. Es por ello que a la protesta turca #Direnkahkaha del 2014 le anteceden y acompañan movilizaciones feministas que han sido cuidadosamente analizadas en la academia. A pesar de ello, esta particular manifestación en torno a la risa no ha generado el mismo interés en los estudios sociológicos y feministas de los medios. En la revisión de literatura encontramos muy pocas referencias al hashtag, que apenas fue mencionado en algunas listas de protestas recientes. El artículo que discute someramente el caso enfoca su análisis en el humor asumido como capital simbólico de la opresión y de la resistencia (Álvarez, 2019). Sin embargo, la autora no estudia la risa encarnada, ni tampoco analiza la producción cultural mediatizada en Twitter.

Algo semejante sucede en las indagaciones que estudian la conformación de los movimientos sociales contemporáneos, las cuales privilegian el estudio de la comedia y de la ironía como artilugios racionales de las contiendas políticas. Obviamente en estas reflexiones se margina al cuerpo —que es donde la risa ocurre—, lo que revela el sesgo de la herencia cartesiana incrustada en la investigación académica. Así lo muestra el trabajo de Thomas Olesen (2007), quien estudia la ironía en la narrativa del subcomandante Marcos y la forma en que esta generó simpatía con el Movimiento Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en México; conclusiones parecidas a las que llega Yeşim Kaptan (2016) en su

análisis sobre el papel del humor en la movilización por la defensa del parque Gezi en Turquía, y también afines al trabajo de Armando Cote (2017), quien construye una genealogía del humor como mecanismo tolerado de crítica al poder, ya que “La sátira desenmascara la verdad a partir de la ficción” (p. 242). De esta manera, los científicos sociales suelen estudiar las funciones políticas de aquello que provoca la risa, pero no las de la risa en sí misma. Los estudios que se acercan más a la propuesta del presente trabajo analizan los repertorios de acción de los movimientos sociales desde la antropología de las emociones, como es la propuesta de Antón Fernández de Rota (2014), quien habla de “nuevas estéticas de la indignación”, y la de María Isabel Casado (2017), quien analiza el movimiento 15M desde la teoría de los afectos. Si bien estos trabajos toman distancia del sujeto racional de la modernidad, no logran asir el cuerpo a la subjetividad que emprende la lucha política. Esta aproximación encarnada es posible al incorporar los aportes teóricos del feminismo y de los Estudios del Cuerpo, pues “la teoría feminista podrá, como todo pensamiento conllevar un grado de abstracción, pero es inevitablemente encarnada” (Marcos, 2017, p. 2). Esta aproximación es necesaria para cavilar y analizar la risa de la resistencia de las mujeres turcas.

La risa como práctica corporal de resistencia

Para considerar a la risa como una resistencia encarnada es preciso trascender la idea de un sujeto cartesiano que, disociado de sí, carga con un cuerpo que en realidad le estorba. Esta descorporización se exagera en el contexto contemporáneo de la cultura digital.

Frente a esta inercia de excluir a los cuerpos, la antropóloga mexicana Elsa Muñiz (2014) acuñó la

categoría analítica *prácticas corporales*. Se trata de un desplazamiento teórico que intenta asir al sujeto con el espesor de su carne, asumiendo que las prácticas performan las subjetividades. Siguiendo las ideas de Foucault, la antropóloga mexicana considera que estas prácticas están vinculadas con la dimensión performativa de las operaciones discursivas, por ello afirma que las corporalidades responden al biopoder y a la biopolítica impuesta en los sujetos y en las poblaciones.

El proceso de degradación social de la mujer, articulado por el sistema patriarcal, ha fincado cuáles son las prácticas corporales aceptadas y prohibidas por motivos de género (Federici, 2019b; 2020), mandatos que a su vez son gestionados por las instituciones y legitimados por la cultura dominante (Hill Collins y Bilge, 2016). Frente a ello, las mujeres pueden someterse o responder con prácticas corporales subversivas que resisten y transgreden los intentos sistemáticos de normalización y dominio.

Dependiendo del contexto, la risa puede significar una práctica corporal transgresora, pero también disciplinadora. Se puede reír con crueldad para sujetar a las personas, pero también se puede reír para desafiar las reglas y sobrevivir. En ambos casos, como afirma David Le Breton (2018), la risa otorga el protagonismo al cuerpo que, como dijimos previamente, ha sido menospreciado en la cultura occidental que separa y exalta la racionalidad. El déficit de estudios sobre la risa como práctica social pudiera vincularse con este prejuicio, pues la risa queda del lado del cuerpo y no de la racionalidad, lo que deja al sujeto que ríe del lado de los animales. “A veces la evocación se refiere a la animalidad: en este

sentido hablamos de un apareamiento, nos reímos como una ballena, como una hiena” (Le Breton, 2018, p. 21).²

Este escenario se complejiza aún más, pues la filosofía moderna asignó el rasgo de la racionalidad a la subjetividad masculina, lo que construyó una compleja matriz de dominación que subordina de forma diferenciada a las identidades que quedaron fuera de dicha fórmula (Lugones, 2021). Tal vez por ello la práctica corporal de la risa ha sobrevivido en los márgenes de la sociedad y en los espacios negados por el proyecto moderno, patriarcal, racionalista, europeo, cristiano y burgués. En este sentido es que, a partir de la obra de Bajtín, García-Rodríguez (2013) reivindica la risa y la figura del carnaval como el espacio emblemático de su aparición:

La cultura popular de la risa –que Bajtín estudia en su libro de 1933– constituye una resistencia a los valores culturales de la clase dominante, a la verdad o ideología de Estado y con ello, constituye una relativización de la veracidad instituida. El carnaval implica el entrecruzamiento festivo de voces y cuerpos hacia la instalación transitoria de un mundo invertido, donde los/as marginados/as acceden al trono por un día. Se trata de un proceso lúdico en virtud del cual ocurre un determinado desmantelamiento, más o menos explícito, de las jerarquías

² Traducción propia del francés.

hegemónicas a través de la parodia y de la risa. (p. 122)

A partir de lo anterior, podríamos considerar que las mujeres turcas, con sus cuerpos convulsionados por la risa, carnavalizaron Twitter para resistir a los mandatos del gobierno de Bülent Arinç. Encontraron en la risa ‘indecente’ un proyecto político liberador, y en internet el espacio colectivo para configurar el carnaval digital de la resistencia.

#Direnkahkaha, estudiando la protesta social digitalizada

Para buscar de manera más ágil y objetiva el corpus de estudio, obtuvimos una base de datos por medio del servicio *Tweetbinder.com*, que arrojó la existencia de 19,179 tuits asociados al hashtag *#direnkahkaha*,³ publicados entre agosto de 2014 y noviembre de 2020.⁴ Resulta desafiante elegir un corpus manejable para el análisis de la información que surge de una protesta social que se despliega en plataformas sociodigitales como Twitter. Sorteamos dicha dificultad orientando la muestra bajo la pregunta de investigación centrada en los tuits publicados por las mujeres turcas; para ello,

³ Además del hashtag *#direnkahkaha*, que fue el más representativo, la protesta tuvo otras etiquetas vinculadas, entre las que destacan: *#kahkaha*, *#direnkarin*, *#turkey*, *#komik*, *#komedi*, *#mizah* y *#karikatür*. El reporte de todos los hashtags utilizados por el movimiento de la risa fue de 32,154 tuits.

⁴ La mayor parte de la producción cultural original fue creada y dispersada durante los primeros cinco días de la protesta. Los siguientes meses el contenido nuevo fue casi inexistente, y más bien recircularon lentamente los contenidos previamente viralizados.

buscamos intencionadamente la producción cultural escrita en el idioma local.

Este análisis reveló, en primera instancia, que apenas un tercio de los tuits fueron exclusivamente textuales; la gran mayoría se conformó por imágenes y/o colecciones fotográficas acompañadas de frases cortas junto al hashtag *#direnkahaha*. La característica visual de la protesta reflejó el vínculo indisociable entre la risa y el cuerpo, como advirtió David Le Breton en su obra *Rire. Une anthropologie du rieur* (2018). Considerando lo anterior, decidimos analizar la producción cultural a partir de la categoría *representación*, que entendimos como práctica social y como discurso (Hall et al., 2013) y, haciendo eco de las reflexiones culturalistas, consideramos a los medios como espacios de reproducción, negociación, disputa de sentidos y transformación social. En palabras de Stuart Hall (2010):

En las sociedades modernas, los diferentes medios de comunicación son sitios de especial importancia para la producción, reproducción y transformación de las ideologías [...] pues son, por definición, parte de los medios dominantes de producción ideológica. Lo que ellos “producen” es, precisamente, representaciones del mundo social, imágenes, descripciones, explicaciones y marcos para entender cómo es el mundo y cómo funciona de la manera como se dice y se muestra que funciona. (p. 304)

Siguiendo los criterios teórico-metodológicos planteados, revisamos la base de datos y constatamos

que, únicamente durante los dos primeros días de la protesta, la mayor parte de la producción cultural se escribió en turco. A partir del tercer día, los mensajes comenzaron a publicarse en inglés, alemán y en otros idiomas, desde cuentas localizadas en diferentes lugares del mundo. Por esta razón, decidimos analizar la representación de la risa en las primeras 660 imágenes que se anclaron a los tuits publicados el 29 y el 30 de julio de 2014. En esta selección, el 69% de las imágenes (455) retrataron la risa de las mujeres turcas, mientras que el resto representó la práctica en otros formatos, como noticias, ilustraciones gráficas, fotografías de hombres ridiculizados, risas de bebés y de animales, así como manifiestos visuales en contra del presidente de la república Recep Tayyip Erdoğan y del viceprimer ministro Bülent Arinç (véase figura 1).

En general, todas estas imágenes en torno a la risa reencuadraron la situación amenazante. Específicamente, las 455 fotografías de las mujeres turcas articularon sentidos que desafiaron la cultura hegemónica. Con sus risas, las mujeres: 1) se acuerparon en una subjetividad colectiva que incluyó a otras especies, 2) mostraron sus cuerpos en sus propios términos – gozosos y placenteros–, y 3) borrarón los límites establecidos entre las esferas privada y pública de la vida social, y en su lugar plantearon una politización que comienza en el espacio íntimo de la vida cotidiana.



Figura 1. *Proporción por tipos de imágenes localizadas en el hashtag #direnkakhaha.*

El re-encuadre de una situación amenazante

La risa es una práctica corporal que tiene múltiples connotaciones. Su significado varía de acuerdo con el contexto sociocultural, las circunstancias y las subjetividades en las que se encarna. Dependiendo de la situación y del lugar de enunciación, puede significar regocijo, tristeza, armonía, falsedad, dominio o resistencia, entre muchas otras posibilidades. Específicamente, frente al despliegue vertical de la violencia sociopolítica, la risa burlona puede funcionar como un acto performativo que intenta subvertir las jerarquías y mantener la dignidad de los afectados (Le Breton, 2019). La risa funciona, entonces, como una sofisticada arma de defensa, pues burlarse del opresor implica tener la intención deliberada de subvertir simbólicamente el mundo social que se pretende imponer. Esta interpretación se ubica en la “teoría de la inversión” de la que habla Casado (2017) a partir del trabajo que, sobre el humor, desarrolló el psicólogo Rod Martin.

Esta inversión y re-encuadre de sentidos fue claramente observable en la protesta #direnkakhaha. Al centrar nuestra atención en la representación de la risa de

las 455 fotografías de mujeres, constatamos que la práctica intentó trasgredir la biopolítica dictada por el viceprimer ministro. Por medio de carcajadas ‘indecentes’ que desfiguraron sus cuerpos, las mujeres turcas desafiaron los mandatos de género y de la moral en turno, motivaron la sororidad, propusieron nuevas formas de sociabilidad y denunciaron el intento deliberado por controlar sus cuerpos y sus sexualidades.

Dentro de este grupo de fotografías ubicamos 5 tipos de mujeres que ríen: 1) las mujeres turcas en su vida cotidiana, 2) la primera dama en espacios públicos, 3) las actrices estadounidenses, 4) la cómica turca Adile Naşit, y 5) las feministas emblemáticas.

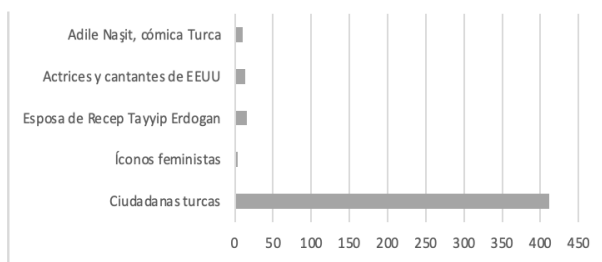


Figura 2. Tipos de imágenes localizadas en el hashtag #direnkahaha.

Como puede observarse en la figura 2, la mayor parte de las fotografías retrataron la risa de las mujeres en su vida cotidiana y mostraron que la risa ‘indecente’ existe pese al intento del gobierno conservador por vetarla. En general, los cinco tipos de fotografías permitieron reconstruir una narrativa visual que dio cuenta de los diferentes sentidos anclados a la resistencia.

En el caso de las fotografías de la primera dama, estas deben leerse en su contexto político. El presidente Recep Tayyip Erdogan ha sido fuertemente criticado por el fanatismo religioso de su juventud. Sin embargo, es un personaje reconocido por la derecha, al ser el fundador del Partido de la Justicia y el Desarrollo (AKP), que no es más que una versión laica de su ideología conservadora. Por ello, las imágenes de las carcajadas públicas de la primera dama encierran un claro señalamiento acerca de quiénes autorizan las prácticas corporales de las mujeres y en qué condiciones materiales. En este caso, una mujer puede reír en público sin ser juzgada como inmoral si tiene el permiso del hombre que está en el poder. En efecto, las declaraciones del viceprimer ministro demuestran una clara intención de dominio por motivos de género.

Respecto a las fotografías de las mujeres famosas, podemos interpretar que se presentan como una alternativa a la biopolítica que se pretende imponer. Algunas imágenes manifiestan un desacato abiertamente feminista (como la risa de Simone de Beauvoir); otras, la idealización de la cultura que envuelve a la industria del espectáculo (como las risas de las actrices de Hollywood y de la cómica turca Adile Naşit).

En conjunto, la serie de fotografías configura una secuencia visual que enmarca la denuncia de las mujeres turcas en contra del asedio patriarcal y de la hipocresía de su proyecto político. Además, la narrativa desafía al partido en el poder (AKP) y prueba que la risa está presente en todos los espacios de la vida social de Turquía (véase figura 3).

Aunque la dimensión simbólica de la disputa es aparentemente inocente, fugaz y catártica, en realidad es estridente, profunda y transgresora. Detrás de una simple

fotografía que pudiera juzgarse como ‘moderada’ en términos de incidencia política, se anuncian procesos de subjetivación que están ocurriendo en las mujeres turcas. A juicio de Silvia Federici (2020):

The women’s liberation movement would have to be a mystery if we missed the deep-seated rebellion brewing under the appearance of conformity [...]. The many forms of sabotage built under our apparent yessing the system, which under particular historical conditions, can turn in to powerful movements. (p. 43)





Figura 3. Narrativa y encuadre de la denuncia en la protesta #direnkakhaha.

Nota: fotografías agrupadas en la serie de collages #direnkakhaha.

La risa como vínculo de una colectividad inter-especie

Dentro de los sentidos contra-hegemónicos que subyacen a la protesta *#direnkakhaha* se encuentra el fortalecimiento de una identidad colectiva que contradice la lógica del mercado y que configura una experiencia compartida de sobrevivencia. De esta manera la risa rompe con el individualismo que promueve la cultura digital con la personalización del uso de la tecnología. Las fotografías dan cuenta de la vida colectiva de las mujeres (véase figura 4), donde la risa funciona como materia prima de las relaciones sociales (Le Breton, 2018).

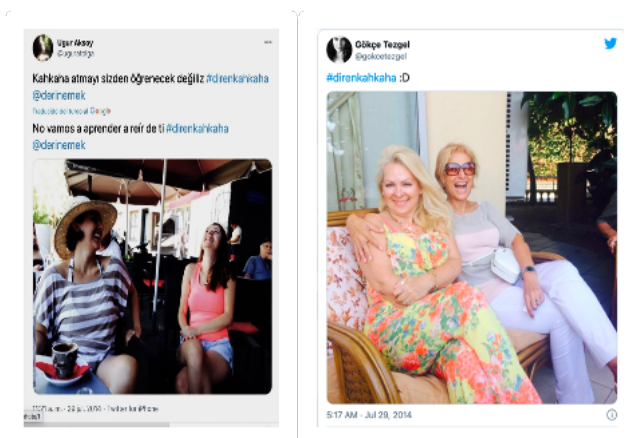


Figura 4. *Dimensión colectiva de la risa en la vida cotidiana.*

Nota: fotografías agrupadas en la serie de fotos grupales.

Esta vida compartida es tan evidente que incluso en los autorretratos, conocidos como *selfies*, las mujeres utilizaron técnicas corporales para evocar a otras

presencias que están fuera de cuadro (véase figura 5). Lo anterior nos lleva a considerar que la risa fomenta el cultivo de relaciones des-jerarquizadas donde florece el sentido de comunidad, que está lejos del alcance del mercado y del Estado.

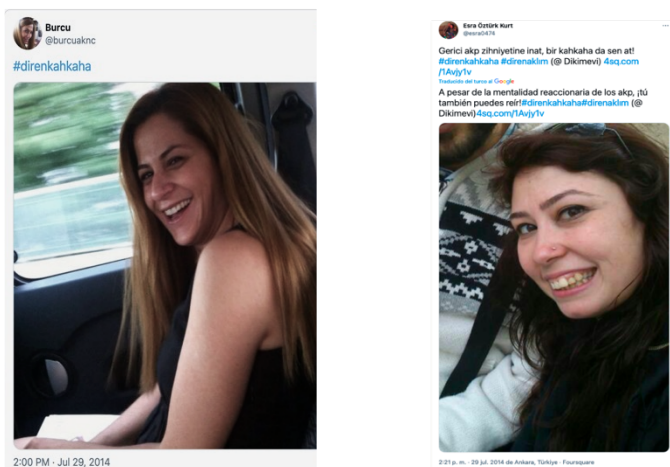


Figura 5. *Dimensión colectiva de la risa en la vida cotidiana.*

Nota: fotografías agrupadas en la serie de “selfies”.

Pero estos sentidos colectivos fueron más allá en términos simbólicos, pues las mujeres turcas propusieron una subjetividad abierta a otros seres vivos. Las fotografías dieron cuenta de los afectos, parentescos y complicidades que se edifican con los animales de compañía. En las *selfies*, las mascotas tuvieron el mismo peso visual que los rostros humanos; y en los tuits, las mujeres otorgaron intencionalidad política a los animales (véase figura 6). Esta complicidad no es

inocente; Silvia Federici (2019a) establece que, en términos de opresión, la mujer es al patriarcado como la naturaleza es al capitalismo y, siguiendo las ideas de Donna Haraway (2019), en una tierra dañada por el “antropoceno y capitaloceno”, es vital imaginar y fabular comunidades interespecie. Asimismo, Haraway agrega que “La tarea es generar parientes en líneas de conexión ingeniosas como práctica de aprender a vivir y morir bien de manera recíproca en un presente denso” (2019, p. 19).



Figura .6 *Dimensión colectiva de la risa en la vida cotidiana.*
Nota: fotografías agrupadas en la serie de fotos “inter-especie”.

El gozo, el placer y el cuerpo como herramienta política

La risa es siempre reflexiva en tanto expresión cultural cargada de significados, pero no es una expresión lingüística controlada desde el intelecto, sino que está marcada por una explosión de sensaciones y afectos donde el cuerpo parece tomar el mando y se presenta como un desborde. La configuración cultural de género establecida por el patriarcado prohíbe dicho desenfreno a las mujeres, so pena de ser señaladas como personajes

indecentes. Por ello David Le Breton (2018) señala que, después de un estallido de risa, las mujeres se apresuran a ocultar el desbordamiento del cuerpo colocando su mano en la boca (p. 30).

En este contexto es que comprendemos la fuerza transgresora de la risa desgarbada y publicitada por las mujeres turcas. En la representación que hacen de sí mismas, lucen espontáneas, gozosas, grotescas y libres (véase figura 7), características que contrastan con el proyecto patriarcal que requiere del control y del dominio de otros seres para funcionar. Por ello, la risa desarticula el sistema y, como afirma Judith Butler (2020), en la risa “...sin control y sin aliento, el cuerpo responde a ciertas demandas en modos que desorganizan y desmantelan el yo socialmente funcional, planteando así una huelga frente al funcionalismo” (p. 90).

De este modo, las mujeres turcas usaron sus carcajadas como dispositivos para desmantelar los sentidos de control sobre su existencia encarnada, pero al mismo tiempo desbordaron la red social Twitter y el imaginario social. Las imágenes de sus cuerpos contorsionados se dispersaron junto a un creativo hashtag que se volvió *trending topic* a escala global, y con ello trascendió una propuesta alternativa de subjetividad que rebosó la red. La risa integró la dimensión corpórea de la existencia sin el carácter funcional que el capitalismo de datos instaura. Así, la descarnada lógica digital se vio igualmente interpelada por estas corporalidades gozosas; porque en la risa hay poder, no el poder del control y del dominio, sino el de la libertad encarnada (Butler, 2020). Una libertad que no es aislada, porque no réimos solos ni con cualquiera, sino que réimos con quien hacemos comunidad, pues “la risa es ante todo una ritualidad compartida” (Le Breton, 2019).

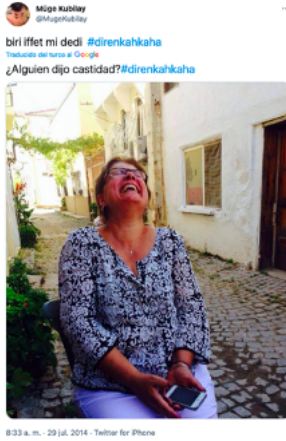


Figura 7. *Cuerpos gozosos.*
Nota: fotografías agrupadas en la serie de fotos
“cuerpos libres”.

El desvanecimiento de la dicotomía público-privado

La mayoría de las imágenes problematizó la tradicional fragmentación entre las esferas sociales públicas y privadas. Algunas de las fotografías mostraron espacialidades liminales como portones de casas, terrazas de restaurantes, interiores de automóviles y lugares que no permiten definir dicha separación. Otras expusieron públicamente prácticas corporales que las mujeres ‘deberían’ limitar al ámbito privado, a menos que el patriarcado autorice lo contrario, como es el caso de la desnudez.

Esta problematización revela, como afirma Rita Segato, que la fragmentación de la vida cotidiana entre la esfera pública y la privada es un rompimiento artificial y funcional para un sistema que ha excluido por diseño a las mujeres y a otras subjetividades del poder económico y político (2016, p. 20).

Frente al mandato explícito de no reír ‘en público’, las carcajadas resonaron como interruptores de la palabra. Las mujeres no discutieron con Bülent Arinç; en cambio, se dedicaron a mostrar sus cuerpos placenteros, desnudos, liminales, desobedientes y burlones. De esta manera se negaron a pasar por víctimas, y desde la vulnerabilidad desestabilizaron por un instante la agudización de la asimetría, apostando por la indecencia como manifiesto político.



AKP'nin Kadın Düşmanlığına inat, Bir kahkahada sen patlat! #direnhakaha
Traducido del texto al Google
A pesar de la misoginia del AKP, ¡explotas en una risa! #direnhakaha



4:55 a. m. · 29 Jul. 2014 · Twitter Web Client



Derya Yeşildal
@DeryaYelical



#direnhakaha



5:23 AM · Jul 29, 2014



Figura 8. *Dimensión colectiva de la risa en la vida cotidiana.*

Nota: fotografías agrupadas en la serie de fotos “lo público-privado”.

Conclusión

En el presente capítulo argumentamos que la risa ha sido tradicionalmente despreciada como práctica social por su estrecho vínculo con el cuerpo, el cual ha sido marginado en la historia de la filosofía occidental. Es posible que dicho prejuicio afecte el diseño de las investigaciones académicas que suelen analizar la dimensión política de la ironía y del humor, sin indagar en la risa como práctica corporal.

A pesar de marginar su estudio, la risa encarnada ha formado parte de los repertorios de acción que surgen en los márgenes y en los pliegues de las resistencias sociales. Por ello, el análisis de la protesta de las mujeres turcas en Twitter es pertinente, además de que permite ubicar las continuidades e inéditas características que la cultura digital posibilita a las nuevas generaciones de feministas.

La protesta *#direnkahkaha* se configuró como respuesta ante la prohibición de la risa que, al vincularse con la castidad, supone el control del cuerpo por motivos de género. Las mujeres turcas tomaron la prescripción como un motivo para reír juntas y demostrar su capacidad de reencuadrar la amenaza y resistir frente al asedio del patriarcado. Rieron en las calles, en los balcones y en las reuniones; vestidas y desnudas, desfiguradas y tumbadas en el suelo; desbordaron sus cuerpos a tal grado que terminaron en incontables dispositivos móviles y agencias noticiosas a escala global.

Esta movilización es un ejemplo emblemático de una intervención subversiva llevada a cabo en los medios digitales. Intervención que, siguiendo la teoría feminista, desajusta las lógicas y los imaginarios del capital y del patriarcado por medio de cuerpos que se desbordan y desbordan a la vez a las mismas redes socio-digitales que son propiedad de los grandes monopolios tecnológicos.

Referencias

- Acar, B. [@BaSaK_Acr]. (2014, 29 de julio). Así como doble efecto con niña con perro [tweet]. Twitter.
https://twitter.com/BaSaK_Acr/status/494041827801309184?s=20
- Álvarez, I. (2019). Entre la violencia simbólica y la resistencia feminista: el humor como herramienta política. *Inguruak*, (66), 54-70.
- BBC (2014, 30 de julio). ¿Por qué las mujeres turcas comparten fotos riéndose en las redes sociales?. *BBC News*.
https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/07/140730_sonrisas_turcas_redes_sociales_ac
- BBC (2019, 9 de diciembre). Un violador en tu camino" de Las Tesis: la policía en Turquía reprime una representación del himno feminista chileno que le ha dado la vuelta al mundo. *BBC News*.
<https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-50715146>
- Bennett, W.L, & Segerberg, A. (2012). The Logic of Connective Action; Digital Media and the Personalization of Contentious Politics. *Information, Communication and Society*, 15(5), 739-768.
<https://doi.org/10.1080/1369118X.2012.670661>
- Butler, J. (2020). *Sin Miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Taurus.
- Casado, M. I. (2017). El humor desde las ciencias sociales. El humor como herramienta resistencia en movimientos sociales. El caso del 15M. *Periferia*, 22(1), 51-74.

- Chaguaceda, A. y Duno-Gottber, L. (2020). *La derecha como autoritarismo en el siglo XXI*. Centro para la Apertura y el Desarrollo de América Latina, Centro de Estudios Constitucionales Iberoamericanos y Rice University.
- Cote, A. (2017). La subversión del humor. *Desde el Jardín de Freud*, (17), 241-244. <https://doi.org/10.15446/djf.n17.65529>
- Couldry, N. (2012). *Media, Society, World. Social Theory and Digital Media Practice*. Polity Press.
- Federici, S. (2019a). *Re-enchanting the world. Feminism and the Politics of the Commons*. PM Press.
- . (2019b). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. (V. Hendel y L. Touza, Trad.). Traficantes de sueños.
- . (2020). *Beyond the Periphery of the Skin. Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism*. PM Press.
- Fernández de Rota, A. (2013). El acontecimiento democrático. Humor, estrategia y estética de la indignación. *Antropología Experimental*, (13), 1-21.
- García-Rodríguez (2013). La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar. *Athenea Digital*, 13(2), 121-130.
- Hall, S. (2010). Los blancos de sus ojos: ideologías racistas y medios de comunicación. En E. Restrepo, C. Walsh, & V. Vich (Eds.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Stuart Hall (pp. 299-303). Universidad Andina Simón Bolívar.
- Hall, S., Evans, J., & Nixon, S. (2013). *Representation*. SAGE.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consoni.

- Hill Collins, P. & Bilge, S. (2016). *Intersectionality*. Polity Press.
- Jenkins, H., Ito, M. y Boyd, D. (2016). *Participatory Culture in a Networked Era*. Polity Press.
- Kaptan, Y. (2016). Laugh and Resist! Humor and Satire Use in the Gezi Resistance Movement. *Perspectives on Global Development and Technology*, 15(5), 567–587. <https://doi.org/10.1163/15691497-12341407>
- Langle de Paz, T. (2018). *La urgencia de vivir. Teoría feminista de las emociones*. Anthropos.
- Le Breton, D. (2018). *Rire: Une anthropologie du rieur*. Éditions Métailié.
- . (05 de abril de 2019). Antropología de la risa. En Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey. Conferencia llevada a cabo en el Museo Franz Mayer, Ciudad de México, México. <https://www.youtube.com/watch?v=3Q9AAT-JjRE&t=151s>
- Lugones, M. (2021). Colonialidad y género. Hacia un feminismo decolonial. En W. Mignolo (Ed.), *Género y descolonialidad* (pp. 19-61). Ediciones del signo.
- Marcos, S. (2017). La Somática Mesoamericana. *La Voz de la Tribu*, (10), 1-10.
- Muñiz, E. (2014). *Prácticas Corporales Performatividad y Género*. La Cifra Editorial.
- Müftüler-Baç, M. (2012). *Gender equality in Turkey*, Policy Department C - Citizens' Rights and Constitutional Affairs European Parliament. <https://www.europarl.europa.eu/document/activities/cont/201202/20120207ATT37506/20120207ATT37506EN.pdf>
- Olesen, T. (2007). The Funny Side of Globalization: Humour and Humanity in Zapatista Framing.

International Review of Social History, 52(S15), 21-34.
doi:10.1017/S0020859007003100

- Ruiz-Navarro, C. (2019). *Las mujeres que luchan se encuentran. Manual de feminismo pop latinoamericano*. Grijalbo.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres. Traficantes de sueños*.
- Tufekci, Z. (2017). *Twitter and tear gas. The power and fragility of networked protest*. Yale University Press
- Zafra, R. y López-Pellisa, T. (2019). *Ciberfeminismo. De Vns Matrix a Laboria Cuboniks*. Holobionte Ediciones.

AL BORDE(R) DE LA RISA: ESPACIOS LIMINALES,
PRÁCTICAS CORPORALES Y SUBVERSIONES DE LA
FRONTERA MÉXICO – ESTADOS UNIDOS

Mariana Gabarrot Arenas
Tecnológico de Monterrey

Martha Victoria Ríos Infante
Tecnológico de Monterrey

A través de la risa, David Le Breton nos provoca a releer la realidad social desde dos ángulos. El primero es epistémico, le apuesta a la antropología y a la sociología de la vida cotidiana, tomando como referencia el interaccionismo simbólico y la performatividad. El segundo remite al objeto, o más bien a los sujetos de estudio: la risa como un elemento esencial de la reproducción social, que sirve de aceite que facilita la convivencia en un sinfín de situaciones. Cuando leímos el texto *Rire. Une anthropologie du rieur* y asistimos a un conversatorio con el autor en torno al tema, llevado a cabo en Ciudad de México en mayo de 2019, nos dimos cuenta de que habíamos pasado esto por alto cuando interpretábamos nuestro material empírico en relación

con el fenómeno migratorio indocumentado entre México y Estados Unidos.¹

Para Mariana, este incluía diarios y entrevistas realizadas durante 25 años de trabajo de campo con migrantes mexicanos y sus familias. Primero, recorriendo la frontera Tamaulipeca en las ciudades de Reynosa y Nuevo Laredo, y posteriormente transitando zonas rurales de Oaxaca y Nuevo León. Para Victoria, comprendía dos años de conversaciones, entrevistas en profundidad y trabajo de campo en las rutas de migrantes centroamericanos, que abarcan desde la frontera con Guatemala hasta Tijuana. Vinieron a nuestra mente recuerdos e historias de sucesos horribles por el grado de sufrimiento humano, pero siempre convertidos en conversaciones llenas de humor, donde la risa subvierte la realidad y permite a cada uno y cada una de nuestras entrevistadas reapropiarse de su biografía. Inmediatamente revisitamos nuestra experiencia de trabajo académico, primero desde la memoria, compartiendo anécdotas, riendo. Entonces fuimos conscientes de que la provocación epistemológica de prestar atención a la risa nos ayudaría a descubrir avenidas nuevas en un camino que creíamos tener claro.

De tal forma, releímos nuestros diarios de campo, que incluyen: tres semanas en la frontera entre Reynosa (Tamaulipas) y McAllen (Texas); y entre Nuevo Laredo (Tamaulipas) y Laredo (Texas) durante el verano de 1997; el material etnográfico recabado de enero a agosto de 2001 en los Valles Centrales de Oaxaca; un ejercicio

¹ Todas las referencias a Le Breton realizadas en el texto provienen de su conferencia y de su libro *Rire. Une anthropologie du rieur*, publicado en 2018. Las citas textuales han sido traducidas por nosotras.

similar en municipios del sur del estado de Nuevo León durante los veranos de 2012, 2013 y 2014; así como en Tenosique, Tapachula, Ciudad Hidalgo, Ciudad de México, Tijuana y Monterrey entre 2017 y 2019. También revisamos más de 49 entrevistas en profundidad, transcritas a lo largo de estos 25 años. Así, encontramos una línea narrativa común, que aparece como subterránea pero que surge claramente cuando se utiliza la risa para buscarla.

La risa, como un espasmo del cuerpo y, a la vez, una experiencia cultural, fue la brújula que nos ayudó a seguir la pista de la corporalidad migrante y, por tanto, entender a la migración como una práctica corporal subversiva de las fronteras materiales, pero también simbólicas, del Estado-nación. Estos cuerpos en constante movimiento se desplazan hacia la territorialidad cercada por muros, aduanas y aparatos de vigilancia; desbordan estos obstáculos a costa de heridas, hambre, sudor y lágrimas; atraviesan lugares y construyen biografías, en donde las bromas y la risa son un mecanismo para hacer frente a la desgracia, pero también para retomar fuerzas. Este mecanismo es encarnado por una multiplicidad de cuerpos en términos de género (hombres, mujeres, población trans), edad (niñas, niños, adolescentes, adultos y adultos mayores) y procedencia (de diversas nacionalidades).

Las primeras historias que revisamos se dan en el escenario de las emergentes operaciones de contención de los flujos migratorios en el noreste de México, a finales de la década de los noventa. Estas incluyeron por primera vez la utilización –por parte de los Estados Unidos– de equipos de vigilancia de alta tecnología, tales como sensores de movimiento, cámaras infrarrojas y helicópteros militares. Posteriormente, a raíz de los

atentados del 9 de septiembre de 2001, el control fronterizo pasó a ser parte del Departamento de Seguridad Interna, lo cual se reflejó en la multiplicación de personal de la patrulla fronteriza, la utilización de drones de vigilancia, y el aumento paulatino del número de redadas al interior del país. En esta época, la frontera sur estaba relativamente menos vigilada y la migración centroamericana era un tema secundario de la agenda bilateral.

Sin embargo, las circunstancias cambiarían dramáticamente a lo largo de las últimas dos décadas. Por un lado, los migrantes participan en las escenas de la guerra contra el narcotráfico y las nuevas formas de necropoder (manifiestas en el territorio mexicano a partir del 2006). Por el otro, el recrudecimiento de la violencia en Centroamérica genera un aumento en los flujos migratorios desde esta región, cuyo paso no está libre de violencias envueltas en prácticas terroríficas, como se hizo visible con la masacre de los 72 migrantes en San Fernando (Tamaulipas) en 2010. Ante el incremento de la presencia centroamericana, el gobierno de México responde incrementando la securitización de la frontera sur y del territorio nacional para detener y deportar migrantes provenientes de Centroamérica (esto ocurre de manera más intensa desde 2014). El tema se vuelve prioridad en la cooperación bilateral y el resultado es la militarización de ambas fronteras del territorio mexicano, la cual culmina en los discursos xenofóbicos y el entorno mediático del famoso ‘muro de Trump’.

En este contexto, los discursos de la migración indocumentada han ido cambiando. Por un lado, hay una constante en la noción del ‘migrante’, como figura que representa a los y las sujetos que se mueven entre fronteras internacionales sin documentos, lo que deja

fuera a quienes migran en condiciones de privilegio. Por el otro, los y las migrantes de la década de los noventa y de la primera década de este siglo eran representados como trabajadores en búsqueda de oportunidades de vida, quienes eran víctimas sobre todo de la discriminación social en Estados Unidos y del abuso de autoridad en ambos lados de la frontera. Hoy, los migrantes son simple y llanamente marginales al capitalismo, víctimas de la violencia en sus comunidades de origen, del crimen organizado, de las autoridades y de la xenofobia tanto en México como en Estados Unidos. Más allá de su condición transitoria como habitantes en campos de detención o como solicitantes de refugio temporal, no hay un discurso oficial acerca de su futuro en el modelo económico neoliberal (Olayo-Méndez, 2017; Slack y Martínez, 2020; Trevino-Rangel, 2020).

No obstante, es notable cómo la risa de estos sujetos nos muestra sus cuerpos en un espacio cultural dinámico pero estable, con una historicidad propia. Un espacio liminal que constituye una zona fronteriza no solo en la territorialidad sino en la constitución de códigos culturales. Aquí se habita desde la movilidad, y por eso quienes migran reclaman su agencia frente a quienes formamos parte marginal de este espacio: investigadoras, polleros, aduanales, policías, y otros que compartimos los códigos culturales de la migración. Porque claro, al reír con ellos y con ellas, las investigadoras nos descubrimos formando parte de esta liminalidad (Carlson et al., 2020).

Así, la risa migrante nos abre el telón para observar estos lugares fronterizos y para reír con quienes Gloria Anzaldúa (2012) denominaría como los “atravesados”, porque van más allá de los confines de lo “normal”. De tal forma, renuncian al lugar de víctimas y despatriados que les da el Estado-nación y la cultura capitalista

heteropatriarcal, para convertirse en héroes y heroínas de sus propias historias. Ellas se ríen de cosas que normalmente no causarían risa (es decir, desde lo normado), y nosotras como investigadoras compartimos risa y carcajadas en estos espacios liminales que lo permiten.

Además, cuando David Le Breton nos dice que en la risa de cada uno se ríe una cultura entera, también nos recuerda que esta es una práctica corporal. En este sentido, encontramos dos aspectos importantes de la migración, resaltados por la práctica de la risa. Primero, la agencia de nuestras entrevistadas y entrevistados, quienes reconstruyen sus experiencias a través de narrativas humorísticas en las que se convierten en heroínas y héroes de su propia historia, resistiendo a su papel de víctimas. Segundo, el alcance subversivo de estas prácticas por vía del uso de códigos culturales compartidos que fisuran la dimensión material de la frontera. La relectura del material empírico nos muestra una frontera encarnada, donde la decisión de aprehender o dejar ir, de maltratar o solidarizarse, depende de la interacción entre quien viaja y quien detiene; por lo tanto, en última instancia, es determinada por la intersubjetividad. Así, el cuerpo penetra lo impenetrable al cruzar ese muro fronterizo, tanto simbólico como material, que pareciera insalvable. Una mole construida por bloques de concreto, pero también por tecnologías y prácticas de vigilancia en las que se han invertido millones de dólares, cantidades que aparecen como un despilfarro ridículo ante la risa que quiebra y traspasa el horror de su propósito.

A lo largo del texto, compartimos una relectura epistemológica de las migraciones, con el fin de aproximarnos a la frontera (entendida como un espacio

liminal y, también, como un dispositivo de control) donde la risa nos muestra el poder de la performatividad, sin trivializar el sufrimiento de la travesía. Para ello, partimos de las narrativas que hacen las personas migrantes acerca de sus trayectorias. A grandes rasgos, las hemos agrupado en cuatro categorías que representan distintas formas en las cuales las y los migrantes se construyen y reconstruyen con humor: la historia de aventuras, la caricatura, la película y la parodia. Por cuestiones de espacio, hemos escogido experiencias que ilustran cada género narrativo y las presentamos en su respectiva sección. Tratamos de editar lo menos posible la voz de quienes cuentan las historias, agregando entre paréntesis algunas frases que ayuden a aclarar los sentidos de sus comentarios, pero sin alterarlos). Para concluir, presentamos una breve reflexión sobre las categorías teóricas que la risa nos descubre como desborde epistemológico, y que nos permiten un punto de encuentro con David Le Breton. De igual manera, exponemos la relación entre los estudios migratorios y de las corporalidades: la migración como práctica corporal de resistencia y agencia desde la performatividad, así como la ambivalencia de la frontera como espacio liminal y como dispositivo biopolítico.

Las aventuras fronterizas de los “braceros”: Don Chano, el armadillo y el aduanal

Está bien fundamentado, en la literatura clásica sobre las migraciones entre México y Estados Unidos, que existe una cultura migratoria. El viaje era un rito de pasaje para muchos hombres jóvenes de zonas rurales, que constituían la mano de obra golondrina de los campos agrícolas estadounidenses. Estos flujos eran usualmente circulares, y el cruce era una travesía que

generaba un sentido de camaradería entre quienes viajaban. A estas personas se les conoce como “braceros”, porque eran “brazos” para la agricultura, que llegaron a los Estados Unidos en el marco de los programas de trabajadores temporales entre México y este país, de 1942 a 1964, los cuales dieron pie a estas movilizaciones indocumentadas.

Muchos de esos migrantes (de los años sesenta y setenta) son los abuelos y bisabuelos que encontramos en nuestro trabajo de campo en 2013 en el municipio de Dr. Arroyo, Nuevo León. Tuvimos largas conversaciones en los patios de sus casas, donde nos contaron estas experiencias y aventuras, cuyos héroes principales fueron ellos. Escogimos plasmar en este texto la historia de Don Chano porque representa a muchas otras. Él narra que tenía un compadre de Zacatecas, a quien conoció en uno de sus viajes a la frontera tamaulipeca. Juntos cruzaron indocumentados, consiguieron trabajo en un rancho de Texas e iniciaron una amistad basada en circular entre México y Estados Unidos. Se hablaban por teléfono para organizarse y partían cada vez que necesitaban dinero (por ejemplo, para construir su casa o mandar a un niño a la escuela). Volvían cuando algún evento familiar lo ameritaba (como el nacimiento de un hijo). A este compadre, nos cuenta Don Chano, le gustaba comer bien y siempre estaba buscando distintas experiencias gastronómicas, incluso durante la travesía.

Como precaución, llevaban polvo de pinole porque los sacaba de apuros, pero no desaprovechaban la ocasión para cazar animales del monte y cocinarlos con aderezos que llevaba su compadre. En este pasaje, Chano nos explica cómo atraparon un armadillo:

[Teníamos hambre] Y luego no pues...no había nada en el monte que ruñir... estaba muy jalado. Lo que había eran armadillos, pero no se dejaban; es que el armadillo necesita uno agarrarlo de frente porque de atrás sí te ve... esos no ven para adelante, esos ven pa' trás y son duros, pero si te pones listo los jalas... total, lo agarramos, pero se escondió dentro del caparazón ... y luego pues uno de mis compañeros, Chuy, me decía "pues yo le ayudo" y se empinaba [sobre el armadillo] y no... nunca lo pudimos agarrar. Dijo él [mi compadre de Zacatecas]: "¿No pueden?"; le dije "no, ya lo vamos a dejar, no lo podemos sacar". Dijo: "A ver presten [el armadillo] ¡Qué cosa que ustedes no saben!" Nada más lo agarró y que le pica en la cola con un palo... ¡N' hombre, bolas! [El armadillo saca la cabeza] ¡Y órale que le da con un palo en la cabeza! Tenía una cabeza bien bonita, chiquita, no pues sí... No pues este... chale... con la navajilla... [Lo cortamos, porque no traíamos cuchillos].

Don Chano nos cuenta esto con una mezcla de añoranza y buen humor; su risa y la nuestra se funden con las partes de la historia. Sin embargo, nos está hablando de cómo su cuerpo pasaba hambre y convierte el armadillo en un manjar elegido, más que en una estrategia de supervivencia. Una vez que cruzan la frontera, la risa también aparece como una táctica para evitar la deportación:

El jueves me tocó ir a juntar melón... no pues yo estaba mirando para allá... recio... nomás yo y otro señor estábamos mirando para el río... andábamos en la mera orilla del río, pues de ahí nomás pasaba el río y ya era México. No pues por ir con la bolsa del melón, que volteo pa' trás y ¡ya no vi gente! ¡Toda arrancó pa'l monte! Y nosotros [el señor que estaba con él también distraído] no arrancamos. ¿Cómo arrancamos si la migración estaba allí atravesada?

Dije: No, Chano, ahora si te fuiste... ¿No pues qué? El señor [con el que estaba] sí era arreglado [tenía permiso de trabajo], y dijo "chin ahí está la migración".

Dije: No pues que aquí está. ¿Pues qué? Al cabo está aquí en corto [México] no pues ya... [Con tono de resignación].

Dijo el de la migración: "Ven" [Don Chano se acerca y el aduanal le pregunta] "¿Qué pasó pues? ¡Que livianos son los venados!" [El oficial de migración se refiere a los trabajadores que salieron corriendo, ambos ríen en esta historia y en ese momento Don Chano y nosotras reímos con él].

¡No pues corrían, todos corrían!, dije [para mis adentros], no pues ni modo... [El oficial] me dice "¿Están buenos los melones?" Le dije "Sí, mira, toma este amarillo" Se lo llevé...

Dijo [el aduanal] "No, pues este está bueno, échenle ganas", dijo "Aquellos son puros mojados ¿verdad?"; le dije "pues sí".

En esta parte de la historia, Don Chano no solo reconstruye su encuentro con un agente de la patrulla fronteriza, sino que nos muestra claramente cómo el sentido del humor del agente y su respuesta dócil (al compartir la risa y ofrecerle un melón), lo salvaron en esta situación. Este intercambio subjetivo, tal como lo describe Le Breton, muestra a la risa como una estrategia para desarticular un momento de vulnerabilidad y evitar la tragedia (que hubiera sido el ser deportado). Literalmente, Don Chano “salvó su piel” al reírse de sí mismo junto con su opresor (Le Breton, 2018, p. 17).

La risa, que sacude a ambos a lo largo del relato, también resta importancia a los momentos en los que el cuerpo migrante es sometido a privaciones y malos tratos. Una práctica corporal que contrarresta el sufrimiento carnal y permite convertir el trauma en aventura. Reírse en el cuerpo, pero también tomar el cuerpo a risa y utilizarla como estrategia, es una constante a lo largo de experiencias disímiles, tal como se muestra en la siguiente sección.

Caricaturas de encuentros y desencuentros en los años noventa: de Speedy González a Doña Panchita y su cuñado

Tal como lo establecimos, la década de los noventa se caracteriza por una creciente criminalización de la migración. En Estados Unidos se penaliza por primera vez con cárcel a quienes intenten cruzar la frontera y sean detenidos más de una vez. Así mismo, el entonces departamento de migración estadounidense incrementa la militarización del territorio entre México y Estados Unidos. Además, se amplía el muro territorial y se distribuyen recursos de manera ‘estratégica’ hacia el reforzamiento de las zonas más amigables para los

cuerpos migrantes; esto deja que el ambiente hostil del desierto y/o las zonas más peligrosas del Río Bravo actúen como barreras naturales. Se instalan cámaras de movimiento, sensores infrarrojos, y se destinan no solo camionetas sino también avionetas y helicópteros para vigilar la frontera.

Este desarrollo de formas más agresivas de monitorear e ir al encuentro de los cuerpos en movilidad implicó una dramática precarización de las condiciones de cruce indocumentado, así como el aumento en el número de accidentes y fallecimientos relacionados con la deshidratación en el desierto o el ahogamiento (Cornelius, 2001). Sin embargo, estos operativos fueron implementados de manera gradual y, en un principio, hasta eran ridiculizados en las anécdotas migratorias de la época. Muchos de los migrantes entrevistados repetían la misma frase: *“Van a quedar los patrulleros mejor entrenados que los soldados con nosotros, ahí andan, correteándonos dentro del monte...”*. Quienes viajaban hacían frecuentes alusiones a la cultura popular de las caricaturas de televisión; se referían al juego de Tom y Jerry, en donde la patrulla fronteriza es ese gato tonto y obsesivo que persigue a un ratón más inteligente que él, capaz de evadirlo en las situaciones más inesperadas. Otra imagen recurrente era la de Speedy González, ese ratoncito mítico que nadie pudo alcanzar.

Sobre las nuevas estrategias, Ricardo, un joven entrevistado en el puente fronterizo de Reynosa en 1996, nos dice: *“Estábamos en el monte, vimos el helicóptero, me escondí debajo de un matorral... ¡Nooo, ganas de bajarlo a pedradas!”*. La risa la detona, primero, la sorpresa de la vigilancia aérea, lo cual nos muestra que el uso de helicópteros era un tema novedoso, todavía una excepción. Y segundo, que derribar a pedradas un

helicóptero es una escena digna de las caricaturas antes mencionadas. También existían historias de personajes chuscos, con viñetas de situaciones absurdas, como nos cuenta Alfredo, quien después de haber cruzado indocumentado la frontera se emborrachó con sus amigos para festejar: *“Estaba tan borracho que se subió al coche de uno de ellos a ‘dormir la mona’. Un cuate suyo, que sí tenía papeles, lo vio dormido y se le hizo fácil agarrar las llaves del coche y cruzar a México ‘para seguirle’. Así, Alfredo despertó de ‘este lado’, sin papeles y sin darse cuenta de cómo había llegado aquí”*. Nos relata esto entre risas, sentado en la plaza principal de la ciudad de Reynosa.

La estancia en los centros de detención era usualmente breve; muchas anécdotas están relacionadas con la mala calidad de la comida o la sofisticación de las instalaciones. Por ejemplo, Manuel nos dice que lo llevaron a uno de estos sitios. Ante la pregunta sobre si le dieron agua, responde: *“Sí... es que ahí uno nomás le aplasta un botoncito y sale agua...”*. Por otro lado, Paco nos informa: *“Nomás nos dieron un sándwich y no nos quisieron dar la coca...”*. En todos estos casos, la risa establece “una distancia simbólica que facilita la metaforización de los acontecimientos, una simbolización que amortigua las molestias del mundo exterior... la habilidad para reírse de uno mismo, para verse a sí mismo como otro” (Le Breton, 2018, p. 187). Se caricaturiza la vigilancia, las experiencias de las deportaciones se entremezclan con un error de borrachera, y las instalaciones de los centros de detención se convierten en montajes, donde hay botones que dan agua y los aduanales son villanos que no reparten *Coca-Colas*.

En el caso de Doña Panchita, ella tiene una tarjeta de cruce fronterizo, por lo que diariamente se desplaza de Reynosa a McAllen (con la excusa de ir a ver a sus hijos, cuando en realidad se emplea como trabajadora doméstica). Ella es una de las muchas y muchos llamados *commuters*, que históricamente han reproducido prácticas similares. Su cuñado está al tanto de la situación y es un agente de migración estadounidense. Él es un representante del Estado que debería detenerla, pero en la cotidianidad le abre las puertas de un enorme dispositivo de vigilancia, y lo hace porque tienen una relación de confianza, mediada por la broma:

Cuando cruzo [a trabajar, los oficiales] me dicen “¿A dónde vas?”

[Respondo] “A ver a mis hijos...”

La otra vez me topé con mi cuñado, que trabaja en la migración (de EE. UU.) y me dice “¿A dónde vas? [Respondo] “¿A tu casa!... y me río... ¡Si él ya sabe a dónde voy!”

Aquí, claramente, “la proximidad afectiva autoriza ritualmente la falta de respeto” (Le Breton, 2018, p. 47), y esto le permite a Doña Panchita cruzar la frontera. Vale la pena recalcar que estas oportunidades de interacción se reducen después de los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001. A partir de aquí, el servicio migratorio pasa a ser parte del Departamento de Seguridad Interna de los Estados Unidos, y la profesionalización de los agentes implicó una redistribución de los puestos de control, para los cuales se designaron oficiales contratados al interior del país, sin vínculos con lo local (De La Paz, 2011). Sin embargo,

aunque los relatos refieren un entorno cada vez más hostil, el humor sigue apareciendo.

La película de Mari: una comedia del cruce post 9/11

A raíz del ataque a las Torres Gemelas, se restringió la emisión de visas y los operativos fronterizos pasaron a formar parte de la estrategia de Seguridad Nacional de los Estados Unidos. Esto implicó un aceleramiento de la inversión en equipos de vigilancia, a los que se agregó el uso de satélites y drones. Las repercusiones de la crisis financiera de 2007 (a las que aludimos en la introducción) se tradujeron en un aumento en las redadas y las deportaciones desde el interior de los Estados Unidos. De esta manera, inicia lo que algunos autores han llamado el gran regreso (Alarcón et al., 2009).

La historia que nos cuentan Mari y su esposo Ejidio, sentados en su taller mecánico en Dr. Arroyo en 2013, constituye una narrativa humorística que refleja esta nueva realidad, y que ella describe como una película. La pareja nos cuenta su historia después de tres años de haber regresado a México, a raíz de que Ejidio fue detenido por un retén cerca de Houston (Texas) y deportado en 2008. La narración nos pareció notable porque sigue la misma estrategia que Le Breton describe para la cinematografía que narra el horror de la segunda guerra mundial. Para este teórico, el ejemplo es la película *La vida es bella*, pues se enfoca en una manifestación artística de la risa que reclama el control de la narrativa del holocausto por parte de quienes lo sufrieron (Le Breton, 2018, p. 212). En el caso de Mari, la deportación le deja con la sensación de haber perdido por completo el control de su vida. Iniciamos la charla en medio del llanto. No obstante, durante la entrevista, ella reclama su

agencia y comienza a reconstruir algunas escenas del cruce fronterizo (con un claro hilo conductor), donde se convierte en protagonista. Transcribimos algunos fragmentos a continuación:

Sí se les descompuso... y entonces cambiaron de mueble (camioneta) y entonces por eso el otro [pollero] no salía a asomarse... ya se pusieron de acuerdo y [el pollero] dijo: "Pues ahorita voy pa' allá...y todavía anda ahí la migración. Nomás les voy a echar dos veces las luces y se arrancan..."

¡No pues ahí íbamos por la labor [campo cultivado] corre y corre! Y estamos con unas ramas, no sé de qué serían... estábamos con los zancudos nomás así mire [hace la seña de que son muchos], pero el zumbidazo de zancudos se oían y nomás vimos que nos echaron las luces así... y rapidito que salíamos encarrerados... Yo me acuerdo que cuando pasamos antes de llegar ahí, yo estaba... yo tenía un mes de embarazada de un niño, y yo nunca había pasado por el río, siempre tenía tarjeta [de cruce fronterizo], nomás iba y venía. Y esa vez yo voy muy veraneada, iba con short, iba con esos tacones que se usaban antes de plataforma de esos altotes, ¡Ándele que se me dobla la zanca y que me caigo! ¡Y ellos allá corre y corre y yo acá tirada atrás! ¡Ay no, pero si era un relajo! Le dije no... le decía yo a él [su esposo]... no sí a la vez [de reírnos]... es muy triste estar así.

Antes de pasar a la siguiente escena de la historia, es importante aclarar que una vez que lograron llegar a la carretera del lado estadounidense, después de esta odisea, les recogió un primo y les llevó en coche directamente a una fiesta familiar:

Es que llegamos ahí con ese primo y haga de cuenta llegamos y tenían fiesta, era la graduación de una prima y llegamos y mi mamá estaba acá con ellos... pero ella ya estaba bien preocupada, ya estaba hasta llorando porque no llegábamos. Y haga de cuenta llegamos y todos ellos bien enfiestados y ya que nos llevaron los muchachos, ya que van y nos dejan ahí, dice "Mire, ni se preocupan por ustedes, mire ellos baile y baile todos en la fiesta"... no hombre ya llegamos y entramos... y todos: "¡Ay que ya llegaron!" y todos bien así... pero sí estaban todos, o sea los tíos... y los jovencillos allá andaban bailando... y este... no... ya estuvimos ahí conviviendo un rato con ellos en la fiesta y luego ya nos dijo un primo "Vámonos para allá para la casa, ahí hay lugar".

Dijo [el primo] "Nomás que algo pasó con la luz, no sé qué pasaría que no tengo luz."

Dije "¡Ah bueno... vámonos!"

Dijo "Ya se quieren ir a descansar"

Le digo "Ay, ya vamos a bañarnos y a descansar" y ya nos fuimos a su casa y pues allá que dije "Oyes..." a la esposa de mi primo "Oyes, por qué no nos prestas unas pijamas para ponernos". No pues a mí me

prestó ya la mía y pues oscuro [porque no había luz] no supo ni que le dio [a mi esposo], le dio un short de licra y ahí estábamos. Y que muy arrequintao... Y le dije yo "No pues que pijama te dieron". [El esposo contesta]: El short de la esposa... No, pero le digo no... tiene sus partes... como una película tiene sus partes tristes y sus partes alegres... sí.

Esta película narra cómo Mari, al no poder renovar su tarjeta de cruce fronterizo, cruza el monte estando embarazada, con todos los riesgos que esto implica. Reconstruye las dificultades riéndose de sí misma, por los zapatos que escogió que no le permitieron correr, y minimiza las condiciones al reírse de los mosquitos. También tiene un tono surreal, pues llegando de esa experiencia inmediatamente les integran a una fiesta, en donde solo su madre pareciera estar consciente de la incertidumbre de esa travesía. Finalmente, el short de mujer que utiliza Ejidio, por falta de ropa, reconvierte esta experiencia de desposesión en una anécdota humorística. Así, la risa “desactiva la violencia circundante... es un antídoto contra la angustia... no necesariamente es alegre, el horror de la situación sigue siendo el mismo, pero protege a quien no tiene otro recurso” (Le Breton, 2018, p. 185).

De tal forma, la risa se permite en situaciones que de manera cotidiana no se consentiría. Fuera de este espacio de significados, nadie se reiría de una mujer embarazada cruzando el matorral, picada por mosquitos a riesgo de ser aprehendida por la migración. También juzgaríamos duramente la insensibilidad de la familia al no recibirles con los cuidados necesarios. Pero en ese espacio

migratorio, la risa nos señala hacia esta suspensión de las reglas de la cotidianidad, hacia este cambio en el sentido común. Nos muestra la cultura de un espacio fuera de la norma y la normalidad, habitado solamente por estos sujetos móviles y quienes trabajamos con ellos. Estos recuerdos en formato cinematográfico nos permiten observar que el cuerpo migrante, cuando viaja, se sitúa donde las reglas del cuidado corporal, de vestido, e incluso de performatividad de género, quedan suspendidas. Esto puede llegar a subvertir los roles de poder, tal como veremos en la siguiente sección.

Parodias fronterizas: la puesta en escena de Jenny y la mujer embarazada

Si bien antes había un ir y venir de mexicanas y mexicanos (principalmente cuerpos de hombres y mujeres jóvenes), ahora en la frontera se encuentran mexicanos, centroamericanos (entre muchas otras nacionalidades) con una creciente diversificación de cuerpos (niños, niñas, mujeres, personas de la tercera edad y personas de la comunidad LGBTIQ+). En años más recientes, el territorio México-Estados Unidos se ha visto atravesado por un incremento en las solicitudes de refugio/asilo, como consecuencia del aumento de la violencia en México y Centroamérica, por lo que la solicitud de protección internacional a estos países se ha convertido en un recurso invocado por quienes huyen de sus hogares en busca de la preservación de la vida. Este proceso viene acompañado de un intenso escrutinio por parte de los funcionarios encargados de filtrar las historias que, desde su criterio y desde la normativa, ‘merecen’ ser protegidas por el Estado al que se le solicita.

A pesar de todo, el dispositivo de fronteras se sigue subvirtiendo. La siguiente historia muestra actos y

discursos de la puesta en escena de una parodia performada para unos agentes de migración estadounidenses en la frontera tamaulipeco-texana; la narra Jennifer, una de sus protagonistas, mujer trans² de origen oaxaqueño que, durante un tiempo, trabajó en una tienda de la cadena Walmart, a la vez que vivió y fue voluntaria en un albergue para migrantes en la ciudad de Monterrey:

El día de mi cumpleaños, apareció una migrante que estuvo en Casa Nicolás... y estaba ¡súper embarazada! y el 4 de julio apareció, ahí... en Walmart estaba yo.

Y... me dice: "Es que yo me quiero ir, quiero que me acompañes nada más al puente..."

Y yo le digo: sí, si quieres te acompaño a la hora de la salida. Y a la hora de la salida ahí estaba. Y dije: ¿Y ahora cómo le hago? Y ya le dije: "Bueno, pues vámonos". Ya me fui a cambiar los tenis y dije: ¡Esta mujer de verdad me lo está diciendo!" [En tono de sorpresa y resignación]. "O sea, ¡¿al puente, al puente de la frontera?!" [La distancia entre Monterrey y Matamoros es de 310 kilómetros, aproximadamente]. A Matamoros, al puente de la frontera. Y ya nos vamos... Llegamos a las 10 de la noche, llegamos a Matamoros. Y ya empezamos a hablar.

Y le digo a ella: "Pues, ni modo, te vas a tener que hacer la sufrida. Porque yo voy a actuar

² El prefijo *trans* hace referencia a personas que se identifican con un género distinto al asignado al nacer.

y tú vas a actuar, yo voy a pelear por un lado y como que yo no te conozco, ni tú me conoces. Y únicamente yo voy a decir que te ayuden, que por esto, y tú te vas a hacer la sufrida y si es posible ¡tírate o a ver qué haces!”

De antemano, tanto Jennifer como la chica están conscientes del intenso escrutinio al que serán sometidas por parte de los agentes de migración. Por eso es necesaria la elaboración del guion previo, antes de llegar a la línea fronteriza. El discurso debe resultar lo suficientemente convincente como para que las autoridades no se hagan ‘de la vista gorda’ ante la solicitud de asilo de la chica embarazada, por lo que la actuación de las protagonistas resultará esencial en el desarrollo de la trama.

Por otro lado, el performance discursivo y corporal de “hacerse la sufrida” y “tirarse” permite a la chica abandonar el papel de víctima para convertirse en una actriz que parodia su propia vulnerabilidad; esto da paso a una práctica de agenciamiento, en un relato que prácticamente tiene formato de guion teatral y que intentamos transcribir de la misma forma, en donde J es Jenny, OM el oficial de Migración, y ME la mujer embarazada a la que Jenny acompaña:

J: Íbamos caminando y ya yo temblando. Y llegamos hasta la puerta de vidrio, entramos y nos para migración y nos dijo:

OM: “Oye, ¿tú de dónde eres?”

J: “De Honduras”, le dije [risa cómplice con la investigadora ante el conocimiento común

de que ella es originaria de Oaxaca]. Y agarra y dice:

OM: “Pero, ¿trae papeles para pasar?”

J: Le digo... “No”.

OM: “¿Entonces cómo quiere pasar?”
[Reímos ante lo absurdo de la pregunta, porque resulta obvio, tanto para los agentes como para ellas y para nosotras (cuando nos comparte la historia), que es imposible atravesar por los cruces oficiales de esa frontera sin papeles].

OM: “¿Y usted?” [Le pregunta el agente de migración a la chica embarazada si trae papeles].

ME: “Tampoco”.

OM: “¿De dónde vienes?”

ME: “De El Salvador”.

OM: “¿Y por qué?”

ME: “Es que yo quiero que me ayuden”, dice ella.

OM: “¿Y se conocen?”

J: “No”, le digo, “es que ¡deben de ayudarla!”

Y dice:

OM: “¿Y tú por qué la conoces!?”

J: Le digo: “No pos ¡bla, bla, bla!” Ya sabes, ¿no? Y me dijo...

OM: “Espérate, pues, espéranos tantito”. Y habló por teléfono.

J: “¡Es que la tienen que ayudar, porque va a parir y ya tiene dolores!” (¡¡¡risas!!!!)
[Performando, mientras nos narra la historia, el tono de angustia que adoptó su voz].

OM: “¿No la conoces?” Me pregunta [por segunda vez].

J: “No, únicamente vine acá, pero se viene quejando, únicamente traté de ayudarla ¡por humanidad hay que ayudarlas!”, le digo.

OM: “Pero ¿vas a pasar?”

J: “No,” le digo, “voy a esperar a una persona” (¡¡¡risas!!!).

[Jenny explica que se quedó del lado mexicano (en Reynosa) para esperar tener noticias de su compañera].

J: Y no, cuando eran las 10 de la mañana del otro día, ya me habló por teléfono [la chica embarazada] que ya le habían pagado el autobús y ¡¡¡Ya iba rumbo a Chicago!!! ¡¡¡Ay no sabes cómo me sentí!!! ¡¡¡Súper, súper feliz!!! Imagínate, digo, ¡¡¡ay, lo logré!!! ¡Lo hicimos! ¡Nunca había intentado algo así y se logró! Y ella está ahorita, está en Chicago”.

Ese “Ya sabes, ¿no?” de Jennifer hace referencia a que lo que importa es empujar al agente de migración para tener una respuesta a favor de la mujer embarazada. Aquí sabemos que estas palabras han sido escuchadas en espacios compartidos con otras migrantes embarazadas que ya pasaron por ahí, o que intentaron la misma estrategia. Por lo tanto, lo que cobra valor es cómo se performa el discurso de tal forma que sea convincente para los agentes. La risa se convierte en una estrategia crucial de negociación subjetiva que abrió las puertas de la frontera. Ante la inquisición de los agentes de migración y el peso del dispositivo de frontera, la dramatización es requerida como una validación del sufrimiento de quien solicita protección internacional.

Para los agentes tal vez cuesta trabajo pensar que estos sujetos, ante el drama humanitario, sean capaces de reírse. Y sin embargo, aquí la risa cumple una doble función de negociación intersubjetiva y de reconstrucción de la experiencia.

Toda la situación, además, hace eco de lo que Le Breton analiza en la figura de la parodia: “La parodia anuncia que la seriedad del mundo es una trampa, burlarse de una situación, de un grupo o individuo es otra oportunidad para reír juntos” (p. 39). Jenny ríe junto con la mujer a la que ayudó y con las investigadoras. Así mismo, la parodia hace uso de la inversión de roles para generar la risa (Le Breton, 2018, p. 115); Jenny invierte su rol y el del aduanal, ella le ordena que deje pasar a la mujer embarazada y él obedece. Queda entonces claro que es Jenny quien tiene el control de la situación. De esta manera, actúa como lo que Le Breton llama el *trickster*, “una especie de bufón que utiliza la astucia para burlarse de los demás... que no respeta a nadie, ni siquiera las instituciones más sagradas, toca su impunidad para deconstruir su grupo” (p. 178). Jenny se burla de todas las investiduras: la frontera, las autoridades, la maternidad, los dolores de parto. Del mismo modo, asume el rol de bufón que controla la situación, al performar en el puente, cuando escenifica los dolores de parto y nos hace reír a carcajadas. Esto constituye un ejemplo de cómo las personas migrantes trabajan contra-narrativas del refugio, donde desobedecen el dispositivo de fronteras y, a través de ejercicios de agenciamiento, reinventan posibilidades, individuales, familiares y también colectivas (Varela, 2019, p. 100).

Jenny y la chica protagonizan este acto y performan, ante los agentes de migración, una historia antagonizada por la frontera. Hacia el final del relato Jennifer dice que

“(así) lo trabajamos”, como quien prepara un guion: “bueno más que nada, en este caso, lo trabajamos, de que ya va a parir (risas). ¡La tienen que ayudar porque ya tiene dolores! Le dije [a ella]: ¡vas a gritar! ¡Vas a gritar! ¡Y [ella] gritaba! (risas). Y al otro día que me habla ya muerta de risa... que ya casi paría, ¡¡¡pero de la risa!!!”. Como en las historias de los “braceros”, y a lo largo del tiempo (en este espacio liminal de la frontera), la performatividad es una clara muestra de agencia, donde el cuerpo se transforma en un arma capaz de subvertir fronteras. Además, la práctica corporal de la risa es utilizada como estrategia, al tejerla con una práctica corporal performativa de género: el acto de parir. En este caso, se parodia el género, echando mano del acto más ‘biologizado’ y ‘sagrado’ asociado con el papel de la mujer en la historia: el acto de dar a luz, la escena del parto. Y este rol se imbrica con la solicitud de asilo; de esta forma, la risa del refugio nos remite a una doble subversión, la del dispositivo de fronteras y la del dispositivo heteronormativo. En la siguiente sección ofrecemos, a manera de conclusión, algunas implicaciones teóricas de estas relecturas de nuestro material empírico.

La risa, los espacios liminales y la subversión de las fronteras

La risa nos ayudó a descubrir dos dimensiones importantes de la migración. Por un lado, aparece un espacio simbólico liminal, con una lógica cultural propia, distinta de la cotidianidad de quienes no migran, en donde el humor nos apunta hacia estos códigos comunes que indican la pertenencia de los sujetos a estos espacios. Lo anterior nos presenta la ambivalencia de la frontera como este lugar entre mundos de vida, y como un dispositivo de control, con toda la violencia que ello

implica. Por el otro, se muestra a la migración como una práctica corporal de movilidad, y a la risa como una práctica corporal de resistencia (así como de subversión de la frontera, resaltando la agencia que representa la movilidad corporal). A continuación, desarrollaremos brevemente algunas conclusiones teóricas acerca de la dimensión performativa de la migración y su relación con las dimensiones de la frontera.

La performatividad de las prácticas corporales

De acuerdo con Muñiz (2014), “las prácticas corporales son sistemas dinámicos y complejos de agentes y de acciones, representaciones del mundo y creencias de dichos agentes, quienes actúan coordinadamente e interactúan con los objetos y con otros agentes... son históricas y por lo tanto contextualizadas [...] tienen vocación performativa” (p. 290). La migración indocumentada, vista como práctica corporal, es una serie de acciones de resistencia a la regulación de la movilidad humana ejercida históricamente por el Estado-nación. En su sentido del humor, las personas migrantes nos muestran representaciones del mundo, en donde la mortificación del cuerpo (al sufrir hambre, sed, cansancio, y angustia) pasa a segundo plano ante la satisfacción de vencer la adversidad o la capacidad de emprender una travesía que representa expectativas de futuro. Pues, detrás de toda práctica migratoria, hay necesariamente una voluntad que implica la búsqueda de la vida, ya sea para realizar un sueño, salvarse de la muerte, o ambas cosas.

Los estudios sobre las migraciones generalmente se enfocan en las violencias y el trauma derivados del sufrimiento, así como en las condiciones estructurales que han hecho de la movilidad indocumentada una

tragedia. Reconocemos que la experiencia de la movilidad indocumentada es traumática de manera general. Primero, implica la decisión, la desesperación, la urgencia de abandonar el lugar donde se vive para iniciar una travesía en donde (todo el tiempo) el espacio del cuerpo –y el cuerpo en el espacio– tienen que ser defendidos en un estado de alerta permanente. Sin negar estos aspectos, entender la migración como práctica corporal y como experiencia subjetiva nos recuerda que las personas migrantes son más que víctimas de sus circunstancias. La risa nos resalta esta dimensión optimista de la movilidad; los migrantes luchan por no quedarse en el camino.

Además, nos muestra cómo algunas personas logran subvertir los dispositivos de frontera. Señala cómo los significados del mundo (compartidos a raíz de la migración como práctica corporal) constituyen un lugar que es tanto espacio de esperanzas como campo de muerte, una puerta a un futuro mejor, un calvario, un tránsito y un proceso subjetivo, puesto que, al final, las personas nunca volverán a ser iguales. La historicidad de estas prácticas construye así un espacio liminal (en el borde del territorio del Estado-soberano) generado por la interacción cotidiana en la movilidad, y que produce sus propios códigos culturales.

La ambivalencia de la frontera y de la experiencia migratoria es acompañada por la risa que también es ambivalente; nos reímos, pero no desestimamos el horror de la situación narrada. Aquí, la performatividad se presenta desde la puesta en escena de los actores para controlar la percepción de su público. Podemos analizar este concepto desde la perspectiva clásica que denota intencionalidad (Goffman, 1978). También es posible remitirnos a los estudios más contemporáneos sobre el

tema y entender, con Butler, lo performativo “como prácticas [que] constituyen un lugar de producción discursiva” (2002, p. 163), que producen y reproducen el universo simbólico de estos espacios liminales.

En este sentido, David Le Breton nos advierte en su libro que la risa “Se alimenta de una red de representaciones y valores, significados flotantes exclusivos de un grupo social para un tiempo dado. No hay una esencia de la risa [...] No es una emanación de la naturaleza o la biología sino de situaciones sociales particulares que tienen los individuos” (2018, p. 14). También nos menciona, en el conversatorio que tuvimos con él, que la risa es una experiencia corporal, pues “los cuerpos que ríen se sacuden, pierden postura, rompen las reglas cotidianas del decoro”. Como una brújula, o más bien como un detector de metales, la risa nos señala lo que subyace en la cotidianidad de quienes no migramos, de quienes tenemos pasaportes y gozamos de movi­lidades privilegiadas, no sancionadas o permitidas por el Estado. La risa es entonces parte del entramado que constituye esos espacios liminales en donde las reglas se subvierten y se suspenden. Durante nuestro trabajo de campo etnográfico, las investigadoras entramos en ese espacio que Anzaldúa llama territorio fronterizo y que “es un vago e indeterminado lugar creado por el residuo emocional de una frontera que no es natural. Es un estado de constante transición” (2012, p. 25). Las personas migrantes entran y salen de este espacio, nosotras entramos y salimos con ellas, y nos transformamos, nos reconstruimos al pasar por aquí, de ahí la dimensión liminal. También hay otros actores en una dinámica similar, los empleadores estadounidenses, los polleros, los oficiales de migración.

En este punto, podemos ver cómo el Estado-nación se encarna en la subjetividad de sus propios agentes, quienes comparten códigos intersubjetivos que pueden ser determinantes para abrir o cerrar la frontera a ciertos cuerpos con ciertas performatividades: doña Panchita cruzaba entre bromas, y Jenny ayudó a cruzar a una mujer embarazada parodiando el cuerpo. La risa nos muestra agencia, al ser utilizada como estrategia, y nos revela una cultura compartida por quienes habitamos este espacio, en donde la movilidad es la norma y no la excepción. De igual modo, la imaginación puede ser un mecanismo para igualarse con los opresores, como personajes de caricatura: Ricardo quiere bajar el helicóptero a pedradas, Manuel aprieta un botón y toma agua, Paco convierte su retorno involuntario en una broma de borrachos. El hecho de que la risa penetre estos dispositivos monumentales del Estado nos habla de la magia que encarna, por eso Le Breton alude a la “alquimia social del significado y la situación, hay que tener el corazón para reír... el ánimo para reír...” (2018, p. 16); parece increíble que tenga tanto poder si consideramos la magnitud de la frontera como dispositivo biopolítico.

La biopolítica de la frontera

Recordemos que los sujetos migrantes resisten en una lucha frontal contra la voluntad del Estado por imponer la soberanía. Este Estado-nación controla la movilidad de los cuerpos y el avance del sistema neoliberal, lo que genera zonas de producción en donde la economía se liga con la violencia; por ende, surgen zonas de guerra donde es imposible sobrevivir. Esta situación provoca que los y las migrantes huyan de zonas marginales como México, Honduras, El Salvador, Guatemala y otras partes del

mundo (Mezzadra & Neilson, 2013). La frontera se nos aparece como un dispositivo del biopoder, es decir, como “un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas” (Foucault, 1991, p. 128). Basta con observar fotos de la frontera México-Estados Unidos para ver la enormidad de las instalaciones, que van desde los muros hasta los centros de detención, y desde los sensores de movimiento, cámaras infrarrojas y drones, hasta los satélites espaciales.

Ni se diga de la complejidad del sistema legal y administrativo, así como de los discursos xenofóbicos que han ido escalando hasta encarnarse en las palabras del mismo presidente de los Estados Unidos. Donald Trump, con su cuerpo blanquísimo y su cabello flameante, encarna al White Anglosaxon Protestant Male (WASP) y construye, discursivamente y sistemáticamente, a la migración indocumentada como la manifestación del mal. Hace referencia a una moralidad puritana, machista y nacionalista, con la que acusa a los mexicanos de ser violadores, y de esta forma deshumaniza a las personas migrantes al hablar de ‘ellos’ como ‘los ilegales’, a la vez que erige simbólicamente la noción del muro como una estrategia de protección de la ‘americanidad’.

La migración, como una práctica corporal, construye históricamente un espacio liminal en donde estos dispositivos de opresión pasan a segundo plano y la agencia de los migrantes subvierte el poder biopolítico del Estado, a través de la vulnerabilidad movilizadora de sus cuerpos y de prácticas corporales como la risa. La risa nos

ayuda entonces a llevar la noción de la frontera hacia su reflexión encarnada, para así entender cómo se construye, reconstruye y se subvierte en la vida cotidiana. En este sentido, la frontera es también un dispositivo corporal que “participa en la producción de los sujetos encarnados” (Muñiz, 2014); y la migración, como fenómeno colectivo, abarca una serie de prácticas corporales en donde quienes migran encarnan la frontera y a la vez tienen la capacidad de transgredirla y resistirla diariamente, riendo.

Referencias

- Alarcón, R., Cruz, R., Díaz-Bautista, A., González-König, G., Izquierdo, A., Yrizar, G., & Zenteno, R. (2009). La crisis financiera en Estados Unidos y su impacto en la migración mexicana. *Migraciones internacionales*, 5(1), 193-210.
- Anzaldúa, G. (2012). *Borderlands/la frontera*. Aunt Lute Books.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.
- Carlson, D. L., McGuire, K., Koro, M., & Cannella, G. (2020). Twisted Liminalities. *Qualitative Inquiry*, 26(8-9), 1056-1059.
- Cornelius, W. A. (2001). Death at the border: Efficacy and unintended consequences of US immigration control policy. *Population and development review*, 27(4), 661-685.
- De la Paz, G. (2011). *Las doctrinas de seguridad nacional en Estados Unidos y la política migratoria hacia México: un estudio comparado de las presidencias de Bill Clinton y George W. Bush* [tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.

- Foucault, M. (1991). *Saber y verdad*. Editorial La Piqueta.
- Goffman, E. (1978) *The presentation of self in everyday life*. Harmondsworth.
- Le Breton, D. (2018). *Rire. Une anthropologie du rieur*. Edicions Métailié.
- Mezzadra, S., & Neilson, B. (2013). *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*. Duke University Press.
- Muñiz, E. (2014). *Prácticas corporales: performatividad y género*. La Cifra Editorial.
- Olayo-Méndez, A. (2017). Programa de la Frontera Sur and Interdiction. *Peace Review*, 29(1), 24-30.
- Slack, J., & Martínez, D. E. (2020). Postremoval Geographies: Immigration Enforcement and Organized Crime on the US–Mexico Border. *Annals of the American Association of Geographers*, 111(4), 1062-1078.
- Trevino-Rangel, J. (2020). ‘Cheap Merchandise’: Atrocity and Undocumented Migrants in Transit in Mexico’s War on Drugs. *Critical Sociology*. <https://doi.org/10.1177/0896920520961815>
- Varela Huerta, A. Capitalismo Caníbal: Migraciones, Violencia y Necropolítica en Mesoamérica. En B. Cordero, S. Mezzadra y A. Valera (coords.), *América Latina en Movimiento. Migraciones, Límites a la Movilidad y sus Desbordamientos* (pp. 99-124). Traficantes de Sueños.

LA RISA COMO SEMILLA DE LA RESISTENCIA

Raquel Ortiz-Ledesma
Tecnológico de Monterrey

*La oración del sembrador reza
‘Kujkiki’
esta es la palabra que me
enseñaron los que caminaron
la tierra antes de mí
‘Kujkiki’
será la palabra que dejaré a
mis hijos el día de mi muerte.
Porque no excederé mi paso
por la tierrani abusaré del
placer ni del dolor
con una mano brindo mi
ternura con la otra recibo el
calor del sol.
Mikeas Sánchez*

Introducción

Entender la risa en situaciones de exclusión, marginación y desigualdad parece difícil de concebir. El significado social que la risa ha tenido históricamente se asocia a la alegría, la felicidad o el placer. Por otro lado, situaciones de exclusión, marginación y desigualdad evocan elementos de injusticia, enojo, opresión o lucha. Esta última se representa en procesos de resistencia social. Podría pensarse que el binomio de estos conceptos (risa y resistencia) es imposible. Sin embargo, David Le Breton (2018) ha analizado el concepto de la risa de una forma innovadora, y ha permitido identificar una gran

variedad de significados asociados a la resistencia y la lucha de distintos grupos a nivel mundial como formas de reconocimiento de sus derechos humanos.

La Declaración de los Derechos Humanos establece que todas las personas tienen los mismos derechos. Después de 72 años de la creación de este documento, aún existen muchos derechos que no son garantizados para distintos grupos a nivel internacional. Especial atención llaman los grupos indígenas. De acuerdo con datos de la ONU, la proporción de la población actual de indígenas en el mundo representa poco más del cinco por ciento, es decir, 476 millones de indígenas en 90 diferentes países. Este grupo enfrenta condiciones de desigualdad muy claras, puesto que el 15% de las personas más pobres en el mundo son indígenas (Naciones Unidas, 2020). La Declaración de los Pueblos Indígenas establece 46 artículos en donde se señalan los derechos que tienen estos pueblos originarios y se enfatiza en la igualdad de derechos con la población no indígena, así como en la libertad, la libre determinación y la autonomía. Asimismo, en dicha Declaración se establece que todas las personas indígenas tienen el derecho colectivo a vivir en paz y seguras, que no serán sometidas a actos de violencia o asimilación forzada, que se respetará su cultura y que no se les debe desplazar de sus territorios (Naciones Unidas, 2007). Lamentablemente, a pesar de la existencia de esta Declaración y del esfuerzo para su aprobación, aún existen muchos desafíos para la garantía de los derechos humanos de los grupos originarios.

Alrededor del mundo, son varios los problemas a los que se enfrentan los pueblos indígenas. En su mayoría, se encuentran segregados dentro de las sociedades donde habitan, viven en condiciones de marginación en las que

no cuentan con las mismas oportunidades que la mayoría. En el caso de México, por ejemplo, el 74% de la población que vive en condiciones de pobreza pertenece a algún grupo indígena (39.2% en pobreza moderada y 35.6% en pobreza extrema) (CONEVAL, 2019), lo que indica la brecha de desigualdad hacia estos grupos. En la mayor parte de los casos, esta población se localiza en el sur de México, donde irónicamente se concentra el mayor número de recursos naturales. Existen posiciones que afirman que estos recursos no están siendo aprovechados por parte de las personas de dichas regiones, pero poco se habla de la explotación de estos lugares por intereses corporativos y de otros países, que han ido disminuyendo esta riqueza natural. Distintos grupos y movimientos han expuesto dicho problema, que no solo sucede en el país, sino a nivel internacional, en muchos pueblos y territorios de América Latina. De tal forma, se generan procesos de exclusión, marginación e invisibilidad de esta minoría. Como respuesta, surgen procesos comunitarios en los que dichos grupos comienzan a trabajar de manera local y así buscan el reconocimiento y respeto de sus derechos. La Economía Social y Solidaria (en adelante ESS) es una respuesta a nivel internacional que comienza a partir de estos movimientos locales que desean dignificar sus procesos, sus dinámicas y sus tiempos. En consecuencia, se producen acciones de resistencia desde una cosmovisión en la que lo más importante sean los valores comunitarios. Pero, ¿cuál es la relación que existe entre dicha resistencia y el significado de la risa?

A lo largo de esta investigación se espera identificar cuál es el rol de la risa en los procesos de defensa del territorio, a partir del análisis que Le Breton realiza en su obra *Rire. Une anthropologie du rieur* (2018). Este

proceso se desarrollará desde la identificación del significado que tiene la risa en la vida de comunidades defensoras de territorios y la lectura de movimientos alternativos al sistema hegemónico económico actual, tomando como ejemplo el caso específico de Chiapas y el Grupo Chiapaneco contra el Modelo Extractivo, que integra diversos colectivos de personas defensoras.

La risa en la adversidad

Entender la risa en escenarios distintos a los comunes es un reto que Le Breton identificó en su obra *Rire. Une anthropologie du rieur* (2018). El autor explica que la risa tiene un significado social, y explora que puede significar un escudo temporal contra la angustia o el miedo, que busca restaurar el vínculo social amenazado (p. 185). La resistencia es el paso siguiente ante esa angustia y ese miedo. A simple vista, pareciera que en circunstancias de exclusión es imposible hallar la risa. Lo que sucede en el caso del extractivismo y las situaciones de adversidad (a las que se enfrentan estos grupos) parece no tener relación con la risa, ¿por qué? De acuerdo con Gudynas (2013), el extractivismo es la actividad económica que remueve grandes volúmenes de recursos naturales sin ser procesados, que son apropiados para ser exportados como alimentos o materias primas a mercados globales. Los tipos de extractivismo que categoriza son el depredador, el sensato y el indispensable (Gudynas, 2012).¹ En la mayor parte del territorio mexicano, el tipo

¹ El extractivismo depredador es el más agresivo, se asocia con aquello que genera agotamiento y erosión de tierras, e impacta en la economía local y el medio ambiente. Además, busca la exportación. Los trabajos que se producen son temporales y no garantizan los derechos de las personas. El extractivismo sensato tiene un poco más de cuidado en la forma en la que se obtienen los recursos y el uso de la tecnología es

de extractivismo que se lleva a cabo es el depredador, es decir, el más letal. De ahí que los territorios de América Latina han sido fuente constante de recursos naturales para la satisfacción de los intereses de países europeos extractivistas. En esta región existen agrupaciones de personas que se han dedicado a defender el territorio, y con ello se hace referencias a los recursos naturales (agua, tierra, bosques, ríos), pero también a los derechos de las mujeres, así como de las comunidades indígenas, afrodescendientes y campesinas. A este grupo se les conoce como personas defensoras de territorio (Oxfam, 2020). ¿Será posible que estas personas defensoras rían ante la realidad que enfrentan?

Las personas defensoras de territorio viven una serie de circunstancias que afectan y ponen en riesgo sus vidas. Sufren amenazas y chantajes, enfrentan el hostigamiento, el acoso judicial, la vigilancia ilegal. Su posición las deja en un papel en donde pueden enfrentarse a una desaparición forzada, el asesinato o la agresión sexual. En 2017, fueron asesinadas más de 200 personas defensoras, y casi el 60% eran de América Latina (Oxfam, 2020). Entre 2015 y 2019, más de un tercio de las personas asesinadas a nivel mundial formaba parte de una comunidad indígena. Finalmente, más de 1 de cada 10 asesinatos se llevaron a cabo contra mujeres defensoras de territorio y, de acuerdo con Global Witness (2020), “las mujeres suelen ser el pilar de su comunidad”. México se posicionó en el cuarto lugar en asesinatos a defensoras y defensores de territorio, con 18 homicidios (Global

clave. Se espera que los beneficios de la extracción sean a nivel nacional. El extractivismo indispensable se realiza a nivel local para distribuir bienes y cubrir necesidades básicas de alimentación para la población (Gudynas, 2012).

Witness, 2020). Entre 2012 y 2019, se registraron 499 agresiones, en las que prevalece el ataque a defensoras y defensores que se oponen a proyectos de energía y minería. Asimismo, durante este período se asesinó a 83 personas defensoras (Gómez Durán, 2020). Casi medio millar de personas ha sufrido agresiones y casi un centenar ha sido asesinado. De tal manera, ¿puede pensarse la risa como un significado de resistencia en estas situaciones de violencia estructural? ¿Cuál es el papel que tiene? ¿Se puede presentar?

En términos de Derechos Humanos, son distintos los momentos en que se hace un llamado a la necesidad de proteger estas vidas. En 2009, en el Examen Periódico Universal para México se hace énfasis en la necesidad de proteger a las personas defensoras de derechos humanos (Naciones Unidas, 2009). En 2012, Olivier De Schutter destaca la importancia de proteger a las personas defensoras de derechos humanos, incluidas las que defienden el territorio y el medio ambiente (Naciones Unidas, 2012, p. 15). Para 2013, el Consejo de Derechos Humanos vuelve a presentar sus inquietudes al Estado mexicano conforme a la situación de protección de derechos de las personas defensoras de derechos humanos en el país² como respuesta a la aprobación de la Ley para la Protección de Personas Defensoras de Derechos Humanos y Periodistas en junio de 2012, y la creación del Mecanismo de Protección para Personas Defensoras de Derechos Humanos y Periodistas,

² Finlandia, Lituania, Países Bajos, Noruega, Polonia, Portugal, Bélgica, Azerbaiyán, Colombia, Reino Unido e Irlanda del Norte, Estados Unidos de América, Australia, Suiza, República Checa, Alemania, Hungría, Francia, Corea del Sur, Eslovaquia, Suecia, Túnez, España, Rumania y Japón se manifestaron con relación a este tema.

realizada en el mismo año y presentada por México (Naciones Unidas, 2013b). Cinco años después se señala que el Mecanismo ha beneficiado a 948 personas defensoras de derechos humanos en el país. En ese momento, se encontraba protegiendo a 697 personas, de las cuales 396 eran personas defensoras. Desde 2012 hasta junio de 2018, el Mecanismo admitió 584 solicitudes (Naciones Unidas, 2018a).³ Finalmente, en 2018 se recomienda que las medidas de protección a personas defensoras se fortalezcan, intensifiquen, implementen, refuercen y garanticen (Naciones Unidas, 2018b). Con esta información se observa que, desde una lectura basada en documentos ratificados a nivel internacional, la situación de estas personas está en peligro constante, y que el trabajo que se ha llevado a cabo a nivel nacional es insuficiente.

Sin embargo, no solo los documentos a nivel internacional muestran esta situación de adversidad. Lumaltik⁴ (2020a) ha recuperado una serie de testimonios de experiencias de defensoras de territorio en Mesoamérica sobre los peligros y condiciones de violencia que enfrentan diariamente. Micaela, defensora en Honduras,⁵ afirma que poder reírse y ser feliz momentáneamente es autocuidado (Lumaltik, 2020b, p.

³ Otras cosas que menciona son la creación de un indicador en el Programa Nacional de Derechos Humanos, así como un fondo para la protección de personas defensoras.

⁴ Lumaltik Herriak es una ONG vasca que apoya el proceso de construcción de autonomía en las comunidades zapatistas.

⁵ Es integrante del movimiento “Yo no quiero ser violada” de Tegucigalpa, Honduras, que nace como respuesta a la violencia estructural y sistemática hacia las mujeres en el país. Lumaltik (2020b), dentro de su proyecto Defensoras, integra el testimonio de Micaela.

80). La posibilidad de la risa en este tipo de escenarios ocurre porque el sentido del humor es un desfile por la adversidad, un rechazo a hundirse en la tristeza o el lamento (Le Breton, 2018, p. 200). La risa, entonces, es necesaria para poder sopesar estas situaciones tan dolorosas a las que se enfrentan estas defensoras. Desde la voz de Lolita Chávez,⁶ así como ser defensora de vida y territorio brinda muchos aprendizajes, también “pone a una en contacto con realidades muy dolorosas, muy duras. Cómo hacer con esa realidad, con ese contacto, con todas esas realidades tan dolorosas, cómo se cuida el corazón” (Lumaltik, 2020c, p. 83). La risa puede ser una salida a esas muestras de autocuidado, así como una respuesta ante las preguntas que se plantean las defensoras de territorio sobre cómo cuidar el corazón en esas realidades inverosímiles.

Las vidas que importan más que otras y las respuestas alternativas al desarrollo

Ahora bien, ¿por qué las vidas de estas personas se encuentran en constante peligro? De acuerdo con Pérez Orozco (2014), lo anterior es solo un reflejo de la crisis del sistema socioeconómico actual. La autora señala que una serie de elementos crearon este sistema insostenible y, además, atraviesan el conjunto de la estructura socioeconómica, basada en un proyecto modernizador, donde lo que debemos cambiar es la idea de lo que significa desarrollo, ya que aquello es lo que ha generado la realidad que existe actualmente (pp. 65-66). Dicho

⁶ Es una feminista comunitaria en Guatemala, que forma parte del Consejo de Pueblos K'iché por la defensa de la vida, madre naturaleza, tierra y territorio. Dentro de su proyecto Defensoras, Lumaltik (2020c) considera su testimonio.

proyecto modernizador e idea de desarrollo son los que delimitan las decisiones que toma el Estado en relación con las políticas que deben llevarse a cabo para promover ese desarrollo en el país. Esto puede observarse tanto en el caso de México como a nivel global. De ahí que las medidas extractivistas, la producción y el sistema basado en el capital sean indispensables para lograr el progreso en el mundo actual. Como si eso no fuera suficiente, generar un sistema en donde se coloca la vida al servicio del capital impacta en colocar unas vidas sobre otras, y establecer qué vidas merecen ser vividas. De tal forma, el sistema señala que existen ciertos tipos de vidas dignas y merecedoras de vivir, que la autora asocia al concepto del individuo BBVAh,⁷ mientras que aquellas que difieren de este espectro se vuelven irrelevantes e incluso se pierden para el rescate de las primeras (Pérez Orozco, 2014, p. 79). ¿Cuáles son entonces esas vidas que bajo esta lógica no merecen ser vividas? Precisamente los grupos originarios, las personas defensoras de territorio, las personas que viven en la periferia y las minorías son parte de este grupo que se considera irrelevante.

Distintas críticas ante el sistema actual se han fortalecido a lo largo de los últimos años. Muchas de estas se han originado desde una mirada del oprimido porque, como comenta Pérez, es muy importante el lugar desde donde se mira (p. 66). De estas distintas concepciones nace el concepto de ‘Buen Vivir’.

⁷ La autora establece que este individuo es el sujeto privilegiado de la modernidad. El BBVAh (siguiendo a María José Capellín) es el sujeto blanco, burgués, varón, adulto, con una funcionalidad normativa y heterosexual, que concentra el poder y los recursos, y alrededor de quien se define la vida (p. 25).

El ‘Buen Vivir’ se considera una alternativa al desarrollo que emerge y retoma discursos ancestrales de comunidades indígenas,⁸ busca generar una ruptura radical con la lógica productivista y de crecimiento, así como promover la sostenibilidad multidimensional (ambiental, social y reproductiva) (Pérez, 2014, p. 229; Villalba-Eguiluz y Pérez de Mendiguren, 2019, pp. 9-10). Así, el concepto se refiere a la búsqueda de una vida desde las condiciones que se tienen y sin dejar para mañana esa existencia plena (Gadotti, 2016, p. 85). Por ende, este concepto puede considerarse una perspectiva en contra del sistema actual que, además de reivindicar los intereses de las mayorías empobrecidas, estableció la necesidad de asumir las bases de producción y reproducción de materiales desde otra racionalidad (Coraggio, 2016a, p. 26). Este ‘Buen Vivir’ se refleja en los procesos de la ESS, que se considera tanto un sistema alternativo económico como un proyecto de acción colectiva, con el fin de promover una sociedad justa y equilibrada (Coraggio, 2008, citado en Coraggio, 2016b, p. 26). Dichos procesos de ESS han establecido asociaciones, cooperativas y colectivos de personas en los distintos puntos de América Latina. Estos grupos han propuesto nuevas dinámicas y nuevos modos de producción de fuentes de trabajo pensadas en la promoción de la economía local, el comercio justo y el respeto por el medio ambiente. Los resultados han sido distintas externalidades en la sociedad, como la superación de la pobreza y la desigualdad. En América Latina, asociaciones productoras de café en Bolivia (Wanderley, 2016),

⁸ Distintos ejemplos se muestran de esto, como el caso del ‘Buen Vivir’ o ‘Samak Kawsay’ en Ecuador, el ‘Suma Qamaña’ en Bolivia, o el ‘lekil kuxlejil’ de la herencia tseltal en México.

empresas tomadas por empleados luego de la crisis en Argentina (Hopp, 2017), o las sociedades de trabajadores que buscan garantizar sus derechos en Chile (Pérez et al., 2003) son solo algunos ejemplos de las formas en que la ESS se ha representado en el continente. En adición a lo anterior, muchos de estos colectivos están muy vinculados a ser un contrapeso frente al extractivismo depredador por parte de corporaciones y de gobiernos, como en el caso de Ecuador (Álvarez Litben, 2017). En México, esta defensa del territorio, a partir de megaproyectos extractivistas ha ocurrido en distintos lugares del país. Los estados de Puebla⁹ y Chiapas¹⁰ son solo algunos ejemplos, y en estos casos específicos, iniciativas de ESS han surgido a través del apoyo de instituciones educativas que fomentan la defensa del territorio, y de la creación de empresas de ESS que buscan mitigar la pobreza a la que se enfrentan estos grupos (Vicente Díaz, 2018; Reyes Cristóbal, 2018). De ahí que estas iniciativas se consideren procesos de resistencia y lucha por la defensa del territorio.

¿Cómo se refleja la risa en este ‘Buen Vivir’? ¿Dónde se observa? Para los tseltales, por ejemplo, la buena vida es tener el corazón en casa, lo que significa estar en armonía. Cuando hay tristeza, esa armonía está rota y debe reestablecerse con danza, con la fiesta, con el

⁹ Se estima que, en el caso de Puebla, para 2020 al menos cinco megaproyectos afectaron los municipios de Cuetzalan, Huacatlán e Ixtacamaxitlán (Otros Mundos AC, 2 de abril de 2020).

¹⁰ La explotación de titanio y el extractivismo de minería afectan a la sierra madre de Chiapas. Los efectos son cáncer y daños en la visión de las personas de esta región (Otros Mundos AC, 19 de junio de 2020).

diálogo (Vicente Díaz, 2018, p. 96). De esta forma, para tener ese equilibrio dentro de todas las contingencias de la vida, puede expresarse y sentirse la risa (Le Breton, 2018, p. 219).

La risa como forma de existencia

El equilibrio del 'Buen Vivir' es solo una representación de la existencia de los pueblos originarios, y la risa forma parte de él. Para Le Breton, existir significa:

Moverse en un espacio y un tiempo concretos; transformar el entorno mediante un conjunto de gestos eficaces; clasificar y asignar significados y valores a los innumerables estímulos del medio gracias a las distintas experiencias perceptivas; formular hacia los demás actores algo que puede ser una palabra, un repertorio de gestos y de expresiones faciales, o un conjunto de ritos corporales que gocen de su adhesión. (2002, p. 10)

De acuerdo con el autor, a pesar de que el cuerpo todo el tiempo está produciendo significados (además de que se han realizado distintas aproximaciones sobre estos), uno de los estudios más extendidos ha sido el análisis de la risa, que se ha explorado hasta ciertos límites obvios. Sin embargo, en su nueva obra, Le Breton permite aproximar dicho análisis desde perspectivas mucho más amplias e innovadoras, por ejemplo, la risa como significado de resistencia.

En el caso de la resistencia, la risa se puede observar desde tres distintas perspectivas: la risa como obertura de comprensión al mundo, la risa como respuesta al miedo,

y la risa trágica. En estas tres, la risa representa una semilla para la resistencia, debido a que es el paso para observar la posición de las personas oprimidas, no en un papel de víctimas sino como actores de sus propias acciones. En el primer caso, el autor explica que la risa es un medio de despertar, un preludio del conocimiento. Esto significa que las personas utilizan la risa o el humor con el objetivo de poner en duda comportamientos, valores o discursos que no son lo que dicen ser (Le Breton, 2018, p. 194). De este mismo modo, el autor señala que en ocasiones este recurso se utiliza como ironía, sobre todo al mostrar un intento de orgullo y superioridad ante ciertos aspectos (p. 218). En segundo lugar, Le Breton señala que la risa, incluso en el peor de los casos, no desaparece, sino que se renueva para marcar la resistencia y negar que una situación es intolerable. Por ende, es el símbolo de la insubordinación, pues a pesar de las circunstancias externas la decisión de optar por la risa habla de la dignidad e independencia de espíritu. Así, al reír ante las condiciones más difíciles, se genera la respuesta menos obvia que desafía las convenciones y jerarquías. Se marca el triunfo de la fuerza interior y se excluye la posibilidad de intimidación (p. 199). De esta manera, la risa es también un disolvente de la angustia y afirma la soberanía del individuo sobre el destino opuesto. Por ello, cuando ya no se puede hacer otra cosa, uno solo ríe. El humor se vuelve un medio para la resignación, una forma de mantener la cabeza en alto (p. 200). Finalmente, el autor establece que transformar la desgracia en un recurso para el humor permite que se edifiquen la resistencia y la resiliencia, ya que el humor no es que olvide, sino que pone los efectos dolorosos a distancia para que se pueda respirar. Se les pone en perspectiva. De este modo, el individuo elige y entiende

que la risa es la única salida para la situación de crueldad que el destino ha planteado, y esta se vuelve más ligera. A pesar de que la amenaza se mantiene, la esperanza no se pierde (p. 221).

A continuación, se planteará un análisis de estos distintos significados de la risa desde tres diferentes ejemplos de grupos de defensores de territorio del Grupo Chiapaneco contra el Modelo Extractivo en Chiapas, México. Los momentos que se han elegido se relacionan con cada uno de los colectivos pertenecientes al Grupo Chiapaneco contra el Modelo Extractivo: colectivo Zodevite, Frente Popular en Defensa del Soconusco ‘20 de junio’ y Las abejas de Acteal.

La risa como semilla de la resistencia reflejada en las personas defensoras

En Chiapas existen 14 diferentes pueblos indígenas (Sistema de Información Cultural de México, 2020).¹¹ Se estima que, en 2019, en el estado existían 11 concesiones y 98 proyectos hidroeléctricos (La Coperacha, 2019).

El 29 de abril de 2019, el Grupo Chiapaneco contra el Modelo Extractivo se pronunció en San Cristóbal de las Casas para manifestar su posición respecto al tema extractivista. El grupo estableció como objetivo exigir a los tres niveles de gobierno, a las organizaciones de la

¹¹ Los kaqchikeles, los jakaltecos y los mames que se ubican en Amatenando de la Frontera; los k'anjob'ales-Qanjob'ales y los tojobales en Las Margaritas; los tekos en Mapaza de Madero; los Mochós en Motozintla; los tzeltales y los lacandones en Ocosingo; los zoques en Rayón; los Tsotsiles en San Cristóbal de las Casas; los Ch'oles en Tila; y los Chujes y los akatecos en la Trinitaria (estos últimos también están en Campeche y Quintana Roo) (Sistema de Información Cultural de México, 2020).

sociedad civil nacionales e internacionales, a los medios de comunicación y a la opinión pública que las soluciones deben ir más allá de un discurso ‘verde’ para privatizar los recursos naturales de la región; asimismo, reclamaron el reconocimiento del derecho de los pueblos originarios de mantener sus propios sistemas de producción local, la promoción de soluciones reales que respeten los derechos colectivos de los pueblos y comunidades, así como el respeto a la cosmovisión de cada grupo (Grupo Chiapaneco en contra del Modelo Extractivo, 2019). Este grupo se conforma por colectivos de la región que han buscado detener las iniciativas por parte del gobierno y de las empresas para la explotación de los recursos de la zona.

En primer lugar, Zodevite es un movimiento de personas defensoras del territorio, conformado por hombres y mujeres de Chapultenango, Ixtacomitan, Francisco León, Pichucalco, Rayón y Tecpatán, que surge a partir de las iniciativas por parte del gobierno de brindar concesiones a empresas privadas para extraer hidrocarburos de la región. La superficie ascendía aproximadamente a más de 100 mil hectáreas, lo que impactaría en más de 40 ejidos y comunidades (Sánchez, 2020). Por otro lado, el Frente Popular en Defensa del Soconusco ‘20 de junio’ defiende desde 2015 los municipios de Acacoyagua y Escuintla, que han sido amenazados por 21 concesiones mineras. Funcionan en colectivo y se enfrentan a la minería colocando sus cuerpos como frente. Han decidido no dejar pasar a los mineros en el territorio (Otros Mundos, 2020). Finalmente, Las Abejas de Acteal es una organización de comunidades creada a partir de una detención arbitraria en la región. El frente buscó la liberación de estas personas, y se fortaleció luego de la masacre de Acteal en

1997. Estos movimientos representan, en distintas formas, la defensa del territorio frente a la violencia simbólica y estructural ejercida sobre los grupos indígenas, así como ejemplos de cómo el colectivo promueve la dignidad de las personas.

La risa como sabiduría ancestral

Como se ha mencionado anteriormente, la risa puede significar un medio de despertar y un preludeo al conocimiento. Mikeas Sánchez,¹² al hacer referencia a la risa en su poema *¿Cuánto vale?*, enuncia lo siguiente:

Los amos de la barbarie, nos dicen: Te ofrezco una cuenta millonaria a cambio de tu cielo azul, te construyo un hermoso supermercado a cambio de tus montañas. Un millón de dólares por la sonrisa de tus hijos que corren bajo la lluvia. Los Mokayas nos reímos de su ignorancia, hasta los niños más pequeños saben que la fortuna se convierte en boñiga pasando la línea del Tzuan. Los Mokayas les preguntamos a ustedes, amos de la decadencia. ¿Una cuenta millonaria será suficiente para devolverle la alegría a nuestros muertos? ¿Con cuánto

¹² Es parte del movimiento Zodevite. Nació en Chapultenango. Poeta narradora y educadora. Es autora de cinco libros de poesía (*Mokaya, Selección poética; Todos somos unos cimarrones; Desde mi médula; Y sabrás un día*), y forma parte de varias antologías. En 2004 obtuvo el premio estatal de poesía indígena Pat O'tan. En 2014 fue nominada al Pushcart Prize, premio literario para las mejores publicaciones en Estados Unidos.

dinero alcanzará para limpiar el alma de la
tristeza? (2017)

En este poema Mikeas utiliza la risa como una burla, como una posición de superioridad ante las ofertas por parte de aquellos que quieren apropiarse de sus territorios. Le Breton menciona que una de las formas en que se utiliza la risa opera a través de la ironía, la cual refleja el momento de superioridad de quienes la utilizan y se sienten confiados de sus derechos al intentar descalificar una declaración o una actitud (Le Breton, 2018, p. 80). En este sentido, la autora está intentando anular la creencia de aquellos que piensan que comprar los territorios es posible, de quienes consideran que el dinero, el capital o la moneda metálica tienen un valor en las regiones que ellos observan como sagradas. El Tzuan significa aquello sagrado, es uno de los niveles del inframundo en el paraíso zoque (Facultad de Estudios Superiores de Acatlán, 2019). Al cruzar ese mundo, ningún medio de intercambio que tiene valor en el sistema económico hegemónico actual es considerado importante, y esta es la razón por la que en su cultura no existe forma alguna de intercambiar el valor que tienen sus territorios en términos monetarios. No se puede comparar. Es absurdo hacerlo, y por tal motivo se ríen de aquellos que consideran que puede existir un punto de comparación. Esta burla viene cargada de ese conocimiento con el que su cultura cuenta, del despertar que como pueblo originario tienen y que se representa en burlarse de la perspectiva de colocar al capital sobre el ser humano. Esa es la razón por la que Mikeas ríe en el poema, por la que muestra que ese despertar ha llegado a los suyos, y por ello se siente con la posibilidad de reírse de quienes no han alcanzado ese conocimiento, sobre

todo porque con la risa se demuestra que no hay forma de que estos alcancen dicha iluminación.

Reír como respuesta al miedo

En segundo lugar, la risa se plantea como respuesta al miedo. En este sentido, el ejemplo que se toma es de la asociación civil Otros Mundos, la cual crea un video para celebrar el trabajo realizado por el Frente Popular en Defensa del Soconusco '20 de junio'. En dicho audiovisual se habla de todo el esfuerzo que han llevado a cabo las personas defensoras del territorio en contra de proyectos de extractivismo en la región, especialmente de minería. El video –de ocho minutos y 27 segundos de duración– busca recuperar las razones por las que se origina el colectivo, las exigencias que demanda, y sirve como memoria de las acciones que han realizado durante los últimos años, desde su conformación. A lo largo del video, se mencionan las amenazas que han recibido, así como los peligros a los que se han enfrentado. En un momento de la grabación, una de las mujeres enuncia “No tenemos miedo, tenemos valor”. Le Breton explica que la risa, ejemplificada como respuesta al miedo que en este caso comentan las mujeres, es una posición política, una muestra de esperanza. A pesar de todos los aspectos que recrudecen su situación, existe una posición de dignidad, insubordinación e independencia. Esto mismo se refleja al finalizar el video con una serie de imágenes que celebran los cinco años del movimiento, y un par de tomas con un grupo de personas defensoras (hombres, mujeres, niños y niñas). Por ejemplo, una mujer y un niño que sostienen unos pedazos de cartón con frases que no alcanzan a distinguirse. El grupo está frente a la cámara, las personas adultas agitan el brazo derecho mientras todos, riendo, exclaman la siguiente frase: “Sí a

la vida, no a la mina” (Otros Mundos, 2020). Esas risas y esos brazos levantados representan y significan el mantener la cabeza en alto, la independencia, la dignidad de las personas que no se ha ido. Existen en este mundo y lo hacen desde una posición de orgullo y de insubordinación. Están mostrando que a pesar de las adversidades no se dejarán vencer. Le Breton afirma que inclusive en los peores momentos, la risa no desaparece sino que se renueva para marcar la resistencia, en donde se muestra la fuerza interior de quien la realiza (2018, p. 199).

Reír para construir sujetos resilientes

Finalmente, Le Breton establece la risa como elemento para transformar la desgracia y construir la resistencia y la resiliencia. En el documental *De las Abejas que no olvidan: Acteal, Chiapas*, dirigido por Alejandro Strauss, se muestra lo anterior. Dicho material refleja, a través de la voz de distintos actores, la realidad de las personas que sobrevivieron a la matanza de Acteal,¹³ así como de dirigentes actuales y pasados del colectivo, lo que ofrece un punto de vista sobre la importancia del tema y el trabajo del grupo en la actualidad. El documental tiene una duración de 27 minutos y 40 segundos. Comienza con una toma en donde Lupita – hija de dos de las personas asesinadas en la matanza – cuenta un día normal antes de la muerte de sus padres. Desde el segundo 58 hasta el minuto 1:31 explica que cada noche se reunían alrededor de la fogata, donde su padre les contaba historias y todos se reían, y afirma que

¹³ El 22 de diciembre de 1997 tuvo lugar lo que se conoce como la matanza de Acteal. Una banda de paramilitares asesinó a 45 indígenas de la organización Las Abejas (CNDH, 2021).

ese es el recuerdo más bonito que tiene con ellos. Luego, el director le pregunta cómo se ve en el futuro, a lo que Lupita, riendo, responde: “no sé [risa] vivo al día. Tal vez buscar un futuro mejor para mis hijos. La verdad, no... No sé qué fu[risas]turo, no veo nada, simplemente. No sé”. Lupita representa lo que Le Breton propone cuando dice que la risa es un doble juego, pues expresa una breve liberación de tensiones internas (el no saber qué futuro existe para ella), así como la crítica de las condiciones de vida (cuando explica que vive al día). Por tanto, se puede entender que es una risa nerviosa por no lograr identificar el futuro y, al mismo tiempo, es posible percibir la fortaleza interior de la persona (2018, p. 199), que en este caso representa al colectivo. De este modo, si bien el mundo no se transforma (porque las condiciones establecen que no ha cambiado mucho esta situación después de más de veinte años), se vuelve tolerable dicho suceso al limitar las molestias a un papel secundario mientras que la risa juega un papel de protagonismo. De tal suerte que la relevancia queda entonces en la libertad del sujeto, y ese momento de respiración –luego de la risa– permite abrir una ventana a pesar de la impotencia (Le Breton, 2018, p. 199).

El documental se desarrolla con una serie de entrevistas que retratan lo que se vivió en aquel diciembre de 1997; el director enuncia los nombres de las personas que fueron asesinadas en aquel trágico evento. Después realiza una serie de tomas de Lupita, de Antonio y de algunos niños que ríen, y lanza una última pregunta a los entrevistados: “¿Puede más la paz que la guerra?”. Es interesante observar la respuesta que brinda el integrante del colectivo de Las Abejas de Acteal, Antonio Gómez, quien menciona que las armas no traen vida y enfatiza la importancia de amar la tierra y la naturaleza. También,

con una sonrisa en el rostro, habla de la necesidad de no bajar los ánimos y de mantener la energía; además, afirma: “Sabemos que la justicia no puede llegar [...] tan pronto, pero nunca se acaba la esperanza. Es la esperanza lo que tenemos” [mientras ríe hacia sus adentros y muestra la palma de su mano derecha a la cámara]. Le Breton afirma que la risa se libera por un momento de las limitaciones de la identidad, pero nunca vuelve a encontrar a la persona que era (2018, p. 221). Antonio ríe, pero no es el mismo. La vida sigue ahí, amenazada, pero la esperanza no puede eliminarse, de la misma forma que no la descarta Antonio, cuando habla de que a pesar de entender que la justicia no llegará – y luego agrega el “pronto”, como intentando no perder del todo el ánimo– nunca debe terminarse la esperanza. De forma que, dejando de lado toda ilusión, el individuo reconoce la precariedad de la existencia e incluso la irreversibilidad de los obstáculos futuros; y con todo ello, entiende que la única salida es oponer la risa a la crueldad del destino (Le Breton, 2018, p. 221).

Conclusiones

A partir de todo lo enunciado puede concluirse que, pese a los esfuerzos realizados para garantizar los derechos humanos de todas las personas, especialmente de los grupos indígenas, la situación no es favorable para dichos sectores a nivel mundial, pues gran parte de estas poblaciones vive en condiciones de pobreza y marginación. Uno de los aspectos en los que mayormente se observan procesos de exclusión y violación a sus derechos es a través del extractivismo en las regiones donde habitan. La explotación de recursos naturales ha generado la creación de colectivos de personas (pertenecientes a estos grupos) que buscan defender el

territorio en un modo material y simbólico. México no es una excepción; por el contrario, a nivel internacional representa uno de los países donde más preocupa la protección para las personas defensoras del territorio pues, a pesar de los esfuerzos que se han llevado a cabo, viven en condiciones muy peligrosas.

El capítulo realizó un análisis del caso de Chiapas, presentó tres distintos ejemplos de colectivos pertenecientes al Grupo Chiapaneco contra el Modelo Extractivo, y desde distintas representaciones identificó el significado que tiene la risa en cada una de ellas. La investigación concluye con la idea de que, si bien estos pueblos han sido excluidos, marginados, olvidados y anulados, la risa ha sido utilizada por ellos como un arma para resistir ante las falsas ideas del valor en términos monetarios que el sistema actual establece para la vida. Así, ubican los valores comunitarios en primer lugar y reenfocan la importancia en aspectos que buscan la trascendencia más allá de lo terrenal. Asimismo, los ejemplos permiten identificar que la risa puede surgir como resistencia ante la permanencia de las condiciones tan crudas y difíciles; sin embargo, eso no determina la actitud con la que las personas –en este caso las personas defensoras– observan su vida y se sujetan a las circunstancias. Al contrario, la risa les permite superar la posición de víctimas para entender que, aunque persista la impotencia, debe existir esperanza, pues las cosas mejorarán tarde o temprano. Para ellos y ellas, esta idea es la base de su lucha, que día a día les mantiene con dignidad, resistiendo, exigiendo y avanzando para la construcción de escenarios en los que las Declaraciones de Naciones Unidas se cristalicen y las personas defensoras no necesiten poner sus cuerpos para salvaguardar lo máspreciado que tienen desde su

cosmovisión: la tierra. La risa, entonces, es esa semilla que da pie a la resistencia y germina en personas defensoras de territorio y en los pueblos indígenas que siembran tomando en cuenta el *Kujkiki*.

Referencias

- Álvarez Litben, S. G. (2017). Territorio comunal en la costa de Ecuador: buscando caminos de entendimiento entre el buen vivir y el principio de bien común. *Revista de Antropología Social* 26(2), 355-378.
- Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH). (2021). *Matanza de Acteal, Chiapas*. <https://www.cndh.org.mx/noticia/matanza-de-acteal-chiapas>
- Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL). (2019). *Diez años de medición de pobreza multidimensional en México: avances y desafíos en política social. Medición de la pobreza serie 2008-2018*. https://www.coneval.org.mx/Medicion/MP/Documents/Pobreza_18/Pobreza_2018_CONEVAL.pdf
- Coraggio, J. L. (2016a). Movimiento sociales y economía. En J. L. Coraggio (Ed.), *Economía social y solidaria en movimiento* (pp. 15-38). Universidad Nacional de General Sarmiento.
- . (2016b). La economía Social y Solidaria (ESS): Niveles de alcances de acción de sus actores. El papel de las universidades. En C. Puig (Coord.), *Economía Social y Solidaria: conceptos, prácticas y políticas públicas* (pp. 15-40). Universidad del País Vasco y Hegoa.

- Facultad de Estudios Superiores de Acatlán. (22 de marzo de 2019). *Aproximación a la literatura en lenguas indígenas mexicanas. La flor y el canto contemporáneo. Poemas de Mikeas Sánchez*. <https://literaturaenlenguasindigenasmexicanas.wordpress.com/2019/03/22/poemas-de-mikeas-sanchez/>
- Gadotti, M. (2016). Educación popular y economía solidaria. En J. L. Coraggio (Ed.), *Economía social y solidaria en movimiento* (pp. 73-86). Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Global Witness. (2020). *Defender el mañana. Crisis climática y amenazas contra las personas defensoras de la tierra y del medio ambiente*. <https://www.globalwitness.org/es/defending-tomorrow-es/>
- Gómez Durán, T. (2020). *México: 83 defensores del ambiente y territorio asesinados entre 2012 y 2019*. Mongabay Latam. Periodismo ambiental independiente. <https://es.mongabay.com/2020/03/mexico-defensores-de-ambiente-y-territorio-asesinados/>
- Grupo Chiapaneco en contra del modelo extractivo. (29 de abril de 2019). *Pronunciamiento del Grupo Chiapaneco contra el Modelo Extractivo*: <https://ia800904.us.archive.org/20/items/PronunciamientoDelGrupoChiapanecoContraElModeloExtractivoAbril2019/Pronunciamiento%20del%20Grupo%20Chiapaneco%20Contra%20el%20Modelo%20Extractivo%20abril%202019.pdf>
- Gudynas, E. (2012). *Desarrollo, extractivismo y postextractivismo* [ponencia] en memorias del “Seminario Andino. Transiciones, postextractivismo y alternativas al extractivismo en los países andinos”.

- Gudynas, E. (2013, 13 de mayo). Brasil: el extractivista más grande del continente. *Argenpress.info. Prensa argentina para todo el mundo*, <https://omal.info/spip.php?article5481>
- Hopp, M. V. (2017). Políticas de promoción de la economía social en Argentina: desafíos para la construcción de una nueva institucionalidad. En J. L. Coraggio (Ed.), *Miradas sobre la economía social y solidaria en América Latina* (pp. 19-62). Universidad Nacional de General Sarmiento.
- La Coperacha. (2019). *Comunidades de Chiapas se pronuncian contra extractivismo*: <https://lacoperacha.org.mx/comunidades-chiapas-contra-extractivismo/>
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Nueva Visión.
- . (2018). *Rire. Une anthropologie du rieur*. Éditions Métailié.
- Lumaltik. (2020a). *Defensoras. Latiendo con la tierra*. San Sebastián: Donostia San Sebastián, Agencia Vasca de Cooperación para el Desarrollo, Diputación Foral de Gipuzkoa.
- . (2020b). *Aura Lolita Chavez Ixcaquic. Consejo de Pueblos K'iché*. <http://www.defensoras.org/wp-content/uploads/2020/11/Lolita-Ch%C3%A1vez.pdf>
- . (2020c). *Lesh y Micaela. Movimiento "Yo no quiero ser violada"*. <http://www.defensoras.org/wp-content/uploads/2020/12/Lesh-y-Micaela.pdf>
- Naciones Unidas. (2007). Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas. Resolución aprobada por la Asamblea General sin remisión previa a una Comisión Principal. A/61/I.67&Add.1. 61/295.

https://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/D_RIPS_es.pdf

- . (2009). Informe del Grupo de Trabajo sobre el Examen Periódico Universal. Distr. General 5 de octubre de 2009. Consejo de Derechos Humanos. 11 periodo de sesiones. Tema 6 de la agenda. Examen Periódico Universal. A/HRC/11/27*
- . (2012). Informe del Relator Especial sobre el derecho a alimentación, Olivier de Schutter. Adición. Misión a México. Distr. General. 17 de enero de 2012. Consejo de Derechos Humanos. 19 periodo de sesiones. Tema 3 de la agenda. Promoción y protección de todos los derechos humanos, civiles, políticos, económicos, sociales y culturales, incluido el derecho al desarrollo. A/HRC/19/59/Add.2
- . (2013a). Informe del Grupo de Trabajo sobre el Examen Periódico Universal. México. Distr. General. 11 de diciembre de 2013. Consejo de Derechos Humanos. 25 periodo de sesiones. Tema 6 de la agenda. Examen Periódico Universal. A/HRC/25/7
- . (2013b). Informe nacional presentado con arreglo al párrafo 5 del anexo de la resolución 16/21 del Consejo de Derechos Humanos. México. Distr. General. 6 de agosto de 2013. Consejo de Derechos Humanos. Grupo de Trabajo sobre el Examen Periódico Universal. 17 periodo de sesiones. Ginebra, 21 de octubre a 1 de noviembre de 2013. A/HRC/WG.6/17/MEX/1
- . (2018a). Informe nacional presentado con arreglo al párrafo 5 de anexo de la resolución 16/21 del Consejo de Derechos Humanos. Distr. general del 23 d agosto de 2018. Consejo de Derechos Humanos. Grupo de Trabajo sobre el Examen Periódico Universal. 31

- periodo de sesiones. 5-16 noviembre de 2018. A/HCR/WG.6/31/MEX/1
- . (2018b). Informe del Grupo de Trabajo sobre el Examen Periódico Universal. México. Distr. general 27 de diciembre de 2018. Consejo de Derechos Humanos. 40 periodo de sesiones. 25 de febrero a 22 de marzo de 2019. Tema 6 de la agenda. Examen periódico Universal. A/HCR/40/8.
- . (2020). *Tenemos una deuda histórica con los Pueblos Indígenas*. Departamento de Asuntos Económicos y sociales.
<https://www.un.org/development/desa/es/news/social/forum-indigenous-issues-2019.html#:~:text=Sus%20derechos%20colectivos%20C%20sus%20derechos,Asamblea%20General%20de%20la%20ONU>.
- Otros Mundos AC. (2020, 2 de abril). *5 megaproyectos en Sierra Norte, frenados tras amparos: Consejo Tiyac Tlali*.
<https://otrosmundoschiapas.org/5-megaproyectos-en-sierra-norte-frenados-tras-amparos-consejo-tiyac-tlali/>
- . (2020, 19 de junio). *FPDS: 5 años de defender la vida en el Soconusco de Chiapas*. [vídeo de Youtube].
<https://www.youtube.com/watch?v=Sfnypu8CWY>
- Oxfam (2020). *Defensoras de la tierra y el medio ambiente: voces silenciadas*.
<https://www.oxfam.org/es/defensoras-de-la-tierra-y-el-medio-ambiente-voces-silenciadas>
- Pérez, E., Radrigán, M., y Martini, G. (2003). *Situación actual del cooperativismo en Chile*. Chile: Universidad de Chile, 1–79.
- Pérez Orozco, A. (2014). *Subversión feminista y de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Traficantes de sueños.

- Reyes Cristóbal, V. (2018). Economía social y violencia en contextos urbanos, la experiencia del proyecto 'Yo compro Poblano'. En N. E. Castillo Romero (Coord.), *Economía social en contextos de violencia* (pp. 97-118). Universidad Iberoamericana Puebla.
- Sánchez, M. (2017). ¿Cuánto vale? *Ojarasca. La Jornada*, 246. <https://prensaindigena.org/web/pdf/Ojarasca-246.pdf>
- . (26 de julio de 2020). [Audio] *Serie: Voces en resistencia II Problemática Socioambiental y proyectos extractivistas en la zona zoque de Chiapas*. Otros Mundos AC. <https://otrosmundoschiapas.org/tag/megaproyectos/>
- Sistema de Información Cultural de México (SIC México). (2020). *Pueblos Indígenas en Chiapas*. http://sic.gob.mx/lista.php?table=grupo_etnico&estado_id=7
- Strauss, A. (2017). *De las Abejas que no olvidan* [vídeo de Youtube]. Canal 22. Documental. <https://www.youtube.com/watch?v=KEPHDrjaISE&t=622s>
- Vicente Díaz, M., y Universidad de Deusto. Instituto de Derechos Humanos Pedro Arrupe. (2018). *El sentido de lo alternativo en la economía solidaria: La experiencia de Yomol A'tel (Cuadernos Deusto de Derechos Humanos; 92)*. Universidad de Deusto.
- Villalba-Eguiluz, U. y Pérez de Mendiguren, J. C. (2019). The social and solidarity economy as a way to buen vivir. *Iberoamerican Journal of Development Studies* 8(1), 106-136.
- Wanderley, F. (2016). *Desafíos teóricos y políticos de la economía social y solidaria: Lectura desde América Latina*. Hegoa.

CULTURAS DE LA RISA, HACIA UN
DESBORDAMIENTO CORPORAL DE LOS
ESTUDIOS DE PAZ

Javier Alejandro Camargo Castillo
Tecnológico de Monterrey

*No basta con
decidir abrirte.
Debes hundirte los dedos
en el ombligo, con las dos
mano agrietarte,
derramar los lagartos y los
sapos las orquídeas y los
girasoles, virar
al revés el laberinto.
Sacudirlo.
Sin embargo, no te vacías del
todo.
Quizás una flema verde
se esconde en tu tos.
Tal vez no sabes que la tienes
hasta que un nudo
te crece en la garganta
y se convierte en rana.
Te cosquillea una sonrisa
secreta en el paladar
lleno de orgasmos diminutos.
Gloria Anzaldúa*

La risa, abordada desde la perspectiva de David Le Breton (2018) y considerada como una práctica corporal, puede ser tomada como eje de estudio para problematizar la línea de separación que

tradicionalmente se establece entre la paz y la violencia. Lo anterior, debido a que la risa permite ver la complejidad de lo humano, en la que está en juego no solo lo individual sino también lo colectivo, lo voluntario y lo involuntario, el lenguaje articulado y el cuerpo expresado que se hace visible.

Desde esta perspectiva puede indagarse por una cultura de paz, a partir de la multiplicidad de sentidos que tiene la práctica corporal de la risa, para así desbordar el enfoque de estudio de la violencia cultural que se inclina hacia lo simbólico. Por ejemplo, el caso de Johan Galtung, quien centra sus estudios culturales en la religión, la ideología, la lengua, el arte, las ciencias formales y las ciencias empíricas.

Recuperar una dimensión de la cultura anclada en las prácticas corporales permite moverse de pensar la paz proveniente de la tradición liberal (asociada a ciertas instituciones, valores y actores) hacia la posibilidad de resistencias, lo que sería una paz decolonial, y otros modos de concebir los conflictos (no a nivel individual o de intereses, sino en una esfera cultural y de formación de la subjetividad), y su mediación a partir de otras perspectivas a las institucionalizadas. Esta situación se refleja en el arte feminista latinoamericano que, desde prácticas corporales como el performance, invita a los espectadores a reflexionar sobre la violencia cultural; o bien, la práctica dentro de la teatralidad llamada payaso teatral o *clown*.

La pertinencia de la antropología del cuerpo para los estudios de paz

Un referente básico para el paradigma de los estudios de paz es el triángulo de la violencia, elaborado por Johan Galtung (2003) y entendido como un

paulatino recorrido teórico para pensar este fenómeno. Ahora es común mencionar que la violencia directa (la que se concreta en acciones y comportamientos) es la punta del iceberg que se asoma entre otros dos tipos de violencia: la estructural y la cultural. La violencia estructural se manifiesta en el conjunto de disposiciones que no permiten la satisfacción equitativa de las necesidades de un grupo. Para cerrar el triángulo, la violencia cultural es la que crea un marco legitimador de la violencia, para que se asuma como normal. Sin embargo, esta tipología tripartita de la violencia, como un paso obligado para pensar la paz, todavía tiene muchas vetas por explorar, tanto para entender la construcción de culturas de paz, como para hacer una culturología, según Galtung, en la que participen distintas disciplinas (2003, p. 6).

En este sentido, considero que el trabajo de Galtung es más una invitación para continuar sus búsquedas que un lugar de llegada absoluto; por lo tanto, la violencia cultural y su contraparte, la paz cultural, pueden ser todavía un campo abierto. Me parece que una forma de problematizar la comprensión de esta violencia cultural se da precisamente a partir de uno de los elementos que, a lo largo de su trabajo sobre este tipo de fenómeno, se echa en falta. Me refiero a la dimensión corporal de la violencia, sobre todo si se le considera de manera ampliada, es decir, superando la dicotomía cuerpo y alma, y otras tantas que lleva consigo emparejadas.

Johan Galtung es muy consciente de la necesidad de evitar el pensamiento dicotómico. Incluso en el prólogo de la edición del 2003 de su libro *Violencia cultural* apunta la importancia que tienen las actitudes y los comportamientos en los conflictos; ambos aspectos están condicionados por el inconsciente colectivo o

cultura profunda, “un almacén de suposiciones” (p. 4). El autor plantea que, para los enfoques pacíficos, estos elementos son más valiosos; y, de igual manera, es afortunada aquella cultura profunda construida sobre los siguientes principios:

- Una percepción de las contradicciones como normales y mutables, como el yin/yang.
- Una visión holística y dialéctica, inclusiva, de la formación de los conflictos.
- Una civilización sin Satanás, sin Principio del Mal.
- Una civilización con historias de “transformación de conflictos por la gente”.
- Una civilización que perciba a todos los seres humanos, a la vida misma, como parte unos de otros.
- Una civilización sin el dualismo del Yo/Otro
- Una civilización con una cosmología del tiempo oscilante, relajada. (Galtung, 2003, p. 3)

A lo anterior podríamos agregar: una percepción de que ‘somos’ un cuerpo, frente a la extendida creencia de que ‘tenemos’ un cuerpo, tiene impactos en la construcción del conocimiento y en el conjunto de nuestras relaciones. Como señala Marina Garcés (2016), la afirmación “Soy mi cuerpo” de Merleau-Ponty nos devuelve y nos retorna al mundo, nos muestra que “un cuerpo es un nudo de relaciones que no empieza ni acaba en él mismo” (p. 68), y continúa:

“«Soy un cuerpo» nos libera de toda pretensión externa de poseer y de apropiarse de nuestros cuerpos” (p. 68).

Quisiera demorarme mínimamente en cómo pensarnos el cuerpo en tanto elemento clave en la tipología de las violencias que señala Galtung. Uno de los grandes aciertos de este autor fue no seguir pensando la paz solo como la ausencia de la guerra, sino evidenciar la presencia de distintas violencias ejercidas sobre personas concretas; de esta manera, la violencia directa se interrelaciona con la violencia estructural y con la violencia cultural. La reflexión sobre las justificaciones que nos damos para admitir o tolerar las violencias podría desencadenar otras formas de relacionarnos, así como de presentar otras actitudes y comportamientos frente a los conflictos. Pensar que ‘somos’ un cuerpo, más que ‘tenemos’ un cuerpo, quizá sea el más grande desafío para desarticular la violencia cultural de nuestra civilización. Pensarnos como cuerpo es un primer paso para abrirnos a un trabajo micropolítico como el que plantea Suely Rolnik (2019), hacer una descolonización del inconsciente para poner cuerpo a la atmósfera siniestra que envuelve al planeta, a ese “aire del ambiente saturado de partículas tóxicas del régimen colonial capitalístico que nos sofoca” (p. 25).

Para comenzar este cambio de paradigma desde los estudios de paz, considero pertinente problematizar la dimensión cultural que le interesa a Galtung, así como estudiar el ámbito de lo simbólico (entendido a partir de la religión, la ideología, la lengua, el arte, las ciencias formales y las ciencias empíricas) (2003, pp. 15-20). A esta ecuación debemos incluir lo que Le Breton denomina ‘simbólica corporal’ para referirse “a la memoria que hay que mantener, alimentar

constantemente en el espejo del comportamiento y las palabras de los otros” (1998, p. 34). Este guiño me parece importante porque nos permite entablar una relación corporal con la cultura, ya que si se piensa desde la experiencia no existen como tal las ‘culturas’ fuera de las apropiaciones que se dan de ellas, o bien, las ‘prácticas culturales’ fuera de los cuerpos que las realizan. Lo que se considera como contenidos simbólicos que pueden determinar una forma de pensamiento vienen acompañados y envuelven en su transmisión “distintas interacciones de la vida cotidiana [...] que dan pie a gestualidades y mímicas específicas” (Le Breton, 1998, p. 76). Esto es lo que posteriormente denominaremos ‘prácticas corporales’, al añadir algunos matices más desde los trabajos de Elsa Muñiz (2014).

Tanto la *Antropología del cuerpo...* (1990) de David Le Breton y otros trabajos posteriores pueden tomarse como la punta de una aguja para bordar (desde una dimensión corporal) algunas prácticas culturales relacionadas con la paz. Para el antropólogo francés, es importante recordar que:

El cuerpo es un tema que se presta especialmente para el análisis antropológico ya que pertenece, por derecho propio, a la cepa de identidad del hombre. Sin el cuerpo que le proporciona el rostro, el hombre no existiría. Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que encarna. (1990, p. 7)

En este sentido, el cuerpo es algo que se construye culturalmente y puede ser entendido desde distintas

nociones. El contraste más radical es la comparación de la tradición moderna con la de otras sociedades tradicionales. Por ejemplo, mientras en algunas no hay diferencia entre el ser humano, el cosmos y los otros (ya que están tejidos en un mismo paño), en la sociedad moderna, el cuerpo se caracteriza por el individualismo, la ruptura de la persona con el cosmos e incluso consigo misma; como se ha dicho, más que ser un cuerpo, se tiene un cuerpo (1990, p. 8). Un dato que debe ser tomado en cuenta en el acercamiento de David Le Breton, y que resulta interesante para pensar en términos de descolonización, es que las distintas formas de representar el cuerpo conviven en cierta forma, no es que se anulen completamente, sino que son colocadas en distinto lugar (1990, p. 19). En el mundo moderno es sabido que la disciplina de la medicina, por sus implicaciones prácticas, parece ser quien conserva mayor autoridad, se convierte en un saber oficial respecto al cuerpo (1990, p. 10). El trabajo de este investigador abre una pauta importante para ampliar nuestra forma de pensar el cuerpo, para ver un afuera de nuestra tradición cultural respecto a este tema, e incluso plantea el saber colonizador, al igual que el saber de otras culturas respecto al cuerpo.

Según David Le Breton el cuerpo es un tema especial para el análisis antropológico por su vínculo con la identidad de las personas: “La existencia de los seres humanos es corporal, sin embargo, no hay nada más misterioso que su propio cuerpo, y cada sociedad y cultura han tratado de dar respuesta a este enigma” (1990, p. 7), señala el antropólogo. Además, para enfatizar la importancia que podría llegar a tener desde la perspectiva de la violencia cultural de Galtung, Le Breton advierte que “Las representaciones sociales le

asignan al cuerpo una posición determinada dentro del simbolismo general de la sociedad: partes que lo componen y funciones que cumplen; relaciones que establece; ubicación en el cosmos y en la comunidad humana” (1990, p. 13).

Esto es algo que considero muy pertinente, pues amplía los acercamientos de lo que se denomina Epistemología Antropológica para la Paz. Por ejemplo, en el trabajo de Francisco Jiménez Bautista (2004) se presentan intentos muy bien realizados para poner al día, y llevar más allá, algunos planteamientos desarrollados por Johan Galtung. Dicha apuesta teórica señala que “crear un nuevo modelo antropológico de paz implica superar viejos conceptos e introducirse en nuevas formas de conocer y plantear la paz: interna, social y gaia, hasta concluir en una paz transcultural” (Bautista, 2004, p. 21).

Tomando como hilo conductor el valioso de trabajo de Jiménez Bautista, con fines de resaltar la ausencia o presuposición del paradigma de la corporalidad, describo lo siguiente: primero, cuando se habla de la epistemología para hacer las paces, se considera como primera afirmación (o tesis de partida) lo que señala la Declaración de Derechos Humanos en su preámbulo: “si las guerras nacen en la mente de los seres humanos, es en la mente de los seres humanos donde deben erigirse los baluartes de la paz” (Bautista, 2004, p. 22). De igual manera añade el autor: “es aquí en la *mente*, donde tenemos que realizar un esfuerzo para pensar y obrar en términos de cultura de paz y demostrar a nosotros y a los «otros» una confianza ciega por la especie humana para regular pacíficamente todos los conflictos” (2004, p. 22, cursivas en el original). Sería difícil especular hasta dónde llegan las cursivas de la palabra “mente” en la cita

anterior, aunque creo que el autor es consciente de lo problemático del término.

En la visión institucional e internacional parece que se reproducen las ideas: dicotomía de mente y cuerpo, y cómo la mente ocupa un lugar privilegiado frente al cuerpo. Ambas reflexiones son visibilizadas por la antropología del cuerpo. Además, los acercamientos para repensar los estudios de paz y los conflictos ponen en cuestión la tradición de pensamiento liberal sobre la que se erigen esos baluartes.

En segunda instancia, a pesar de los diversos enfoques antropológicos y etapas de los estudios de paz, en el trabajo de Jiménez Bautista el cuerpo (al que Le Breton otorga un papel central en la conformación cultural) no aparece como un referente importante o significativo. La visión antropológica que plantea quizá lo presupone al hablar de lo físico, al notar la importancia de hablar desde el enfoque del participante (2004, p. 24), y al reconocer la satisfacción de necesidades básicas (2004, p. 40).

Finalmente, puede pensarse que Jiménez Bautista advierte sobre el tema del cuerpo, pero no lo explicita dentro de sus propuestas. Él teoriza sobre la paz neutra que “nos viene a configurar un diferente marco de acción caracterizado por la implicación activa de las personas en la tarea de reducir la violencia cultural” (2004, p. 35). También subraya la importancia de articular las tres dimensiones (o ámbitos de expresión) de la paz: “paz de seres humanos entre sí (dimensión social); la paz de los seres humanos con la naturaleza (dimensión natural o ecológica de la paz); y la paz de los seres humanos consigo mismo (dimensión interna)” (2004, p. 43). La corporalidad –y cómo sea pensada, sentida, vivida– está en el tejido de esas tres esferas y en la posibilidad de realizar(se) en prácticas corporales que neutralicen la

violencia cultural y mantengan la paz en cuerpos vivos. Como he enfatizado antes, la paz no es solamente la ausencia de guerra; desde la corporalidad podemos *sentipensar* que no hay nunca una ausencia total de violencia, sino vidas corporales que buscan abrirse paso, se afectan, y pueden encontrar la forma de coexistir.

Ante esta situación surgen distintas ideas: se pone en juego la división tradicional entre violencia y agresividad, se presenta otra forma de entender el conflicto, y aparece la apertura para pensar a los sujetos enfáticamente corporales (que no son completamente autónomos sino que están arraigados, tienen el don de una circunstancia). Incluso es un desafío para la forma de entender el pensamiento, pues no se trata de practicar un pensamiento crítico que separe un pensamiento oposicional de lo uno o lo otro, ni que mágicamente integre lo que no se puede unir, sino de mantener la tensión. En este caso se trata de tomar en cuenta los avances que se han hecho desde muchos enfoques de los estudios de paz, y a su vez, sin metáforas, incorporarlos, transformarlos.

Por otro lado, la antropología del cuerpo permite ver cómo el ser humano moderno impuso una forma de concebir el cuerpo que violenta y separa la corporalidad de otras esferas. Debido a esto, pensar en culturas de paz implica volver al cuerpo en donde se anudan distintas violencias, es decir, sentir el cuerpo como el lugar de prácticas de resistencia, de desarticulación de subjetividades violentas, para así proponer prácticas corporales que intenten otras formas de subjetivación.

Por todo lo anterior, aludir al paradigma de la corporalidad, a partir de una antropología del cuerpo, podría ser un engarce para contribuir y llevar más allá la epistemología de la paz. Algunos puntos clave de este

de propuesta los señala Irene Comins: frente a la objetividad, plantea la intersubjetividad e interpelación mutua (2003, p. 33); sustituye la perspectiva del observador distante (que adquiere conocimiento de forma remota), por la del participante en procesos de reconstrucción de maneras de vivir en paz (2003, p. 34); supera la unilateralización de la razón, para hablar de las razones, los sentimientos, las emociones, el cariño y la ternura (2003, p. 35); reconstruye como instrumento de análisis y estudio la categoría de género (2003, p. 35).

El cuerpo está en entretejido en esos puntos, pues la intersubjetividad es también intercorporalidad, otra forma de pensar sus límites; la experiencia viva es punto de partida y de llegada del conocimiento; el cuerpo, concebido como algo vivo y encarnado, y no como una posesión, contribuye a superar la unilateralidad y ayuda a comprender el cuidado, frecuentemente asociado a las culturas de paz, desde su materialidad; el género y la corporalidad tienen un vínculo que debe ser constantemente puesto en juego (como ya han señalado muchas autoras).

La antropología de la risa, en busca de sus prácticas corporales

En 2018, David Le Breton publica *Rire. Une anthropologie du rieur*, luego de un gran recorrido por los estudios de la corporalidad, sobre su construcción social y cultural.¹ Dado su extenso material disponible, la

¹ *Antropología del cuerpo y la modernidad* en 1990; *La sociología del cuerpo* en 1992; *El silencio* en 1997; *Las pasiones ordinarias* en 1998; *Adiós al cuerpo* en 1999; *Antropología del dolor* en 1999; *Elogio del caminar* en 2000; *Adolescencia bajo riesgo: cuerpo a cuerpo con el mundo* en 2003; *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos* en 2009; *Rostros. Ensayos antropológicos* en 2010; *Una Antropología*

intención de ahora referirme a su último libro sobre la risa requiere cuando menos algunas palabras de justificación. Habría que comenzar señalando que mi aproximación no proviene luego de un estudio pormenorizado de toda su obra, sino a partir de la continuidad teórica que parece haber entre ella, llena de capas que se suceden unas a otras sin anularse. Por otra parte, considero estratégico el acercamiento a la risa para plantear una similitud con la paz. Pareciera que hay una cierta obligatoriedad de estar a su favor, o reducirlas a uno solo de sus sentidos, como si estuvieran cargadas de cierta valoración positiva que no admite críticas para hacer visibles sus distintas dimensiones. Le Breton, en cambio, recupera la multiplicidad de sentidos que tiene la risa, pues no se limita a manifestar emociones positivas como la alegría, lo cómico o el placer, sino que también puede expresar angustia, el sentimiento de superioridad, el odio, la humillación, la timidez, el triunfo, las burlas, la sorpresa, la vergüenza, la cortesía, la sumisión, la incredulidad, el desdén, el desafío, el guardar las apariencias o el nerviosismo, entre otros.

Si recuperamos la perspectiva de Oliver P. Richmond (2005), en el horizonte de una crítica a los estudios de paz y los conflictos, se puede apreciar que también hay una transformación y complejidad, no solo conceptual en cuanto a la esencia de la paz, sino en la forma de interrogar sobre ella. Así se pueden realizar preguntas objetivas sugiriendo respuestas universales, o bien, plantear preguntas subjetivas sugiriendo respuestas múltiples y negociadas. Por

de la voz en 2011, *Caminar. Elogio de los caminos y la lentitud* en 2012; *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea* en 2015, *Sostener. Dolor crónico y reinención de sí* en 2017.

ejemplo, se puede interrogar qué es el conflicto, cuáles son las raíces del conflicto, cuál es la naturaleza de la paz, qué tan asequible es la paz, cómo puede ser instalada o construida la paz, qué tan eficientes son los métodos usados para emplear la paz, cuándo el conflicto necesita intervención externa para crear la paz, cómo se puede crear paz al igual que justicia, democracia, derechos humanos y mercantilización. También se puede cuestionar cuáles son las raíces múltiples del conflicto, quién las define y con qué objetivo, cuáles son los discursos o conceptos de paz, quién define la paz, cuáles son los intereses políticos, sociales y económicos que son inherentes en la construcción de paz, para quién es la paz, en qué punto del conflicto –y con qué bases– deben ocurrir las intervenciones de estados, organizaciones internacionales y organismos no gubernamentales; con qué tipo de sistema de justicia, político, social y económico la paz debe ser equilibrada en cada caso particular (Richmond, 2005, p. 16).

Me referiré brevemente a algunos aspectos de la antropología de la risa de Le Breton, debido a que la risa permite ver la complejidad de lo humano, su ambivalencia irreductible (en la que está en juego no solo lo individual sino también lo colectivo, lo voluntario y lo involuntario), así como vislumbrar el borramiento de la frontera entre la paz y la violencia. Estas reflexiones serán pertinentes para indagar sobre las prácticas corporales vinculadas a la risa. Para este autor, dada la multiplicidad de sentidos que tiene la risa, no es posible comprenderla desde el ángulo de lo risible, es decir, como si se tratara de un elemento independiente o una propiedad que se pudiera abstraer, como señalan otros autores que estudian la risa

vinculada al humor. Por el contrario, la risa tiene que remitirse al contexto, y también, en particular, al cuerpo de quien ríe (Le Breton, 2018, p. 13). Como señala el filósofo, prácticamente cualquier objeto puede convertirse en una fuente de risa que implica una alquimia particular para provocarla (2018, p. 14). Este concepto, además de ser una expresión cultural, es una emoción de quien ríe:

La risa de todos es específica, es una extensión de su rostro y una firma sonora de su persona, una extensión de su voz. Cualquiera que sea su motivo, la risa es cuerpo y sentido, es el efecto de un significado y un afecto que atraviesa al individuo en una situación especial. Para comprender innumerables manifestaciones la risa es preciso hacer su distinción, ver su ambigüedad, su ambivalencia, entre alegría y crueldad, entre inocencia o manipulación. (Le Breton, 2018, p. 25)²

Más adelante, el autor menciona una frase breve pero iluminadora: “cualquier situación implica una alquimia especial para provocar la risa” (2018, p. 16). Me detengo en ella para traducirla a los estudios de paz, específicamente al enfoque que resalta lo contextual y que ya había mencionado antes. En continuidad, podríamos decir que no hay una esencia de la paz, sino que es algo que ocurre en un tejido de relaciones. Aunado a lo anterior, quiero hacer notar que el verbo que utiliza Le Breton es *entraîner*, que admite la traducción de

² Todas las traducciones del original son mías.

preparación o entrenamiento. Esto permite plantearse que, si bien la risa no tiene un elemento esencialista, es posible un actuar ‘preparado’ para (desde el contexto) hacer que la risa brote.

En este momento es pertinente precisar algunos elementos del concepto de ‘prácticas corporales’ planteado por Elsa Muñiz. La autora ha contribuido enormemente en la recepción y conformación de grupos de estudio en torno a la obra de Le Breton; además, ha desarrollado un trabajo propio muy importante para los estudios de las corporalidades. Uno de sus hallazgos es el concepto mencionado, bajo el cual agrupa distintos acercamientos y tradiciones teóricas con el propósito de pensar cómo se producen los sujetos a partir de acciones performativas (2014, p. 282). Esta perspectiva busca estudiar el cuerpo no como algo que se puede separar del sujeto, sino como materialidad que adquiere forma y se transforma a partir de lo que hace sobre sí mismo y sobre los otros. El recorrido que ejecuta para sustentar esta aproximación pasa por Theodore Shatki y el giro practicista. La autora afirma que es desde las prácticas de la vida social que el cuerpo se organiza, se reproduce y se modifica; y a partir de un vínculo entre teoría y práctica se puede pensar en “paquetes de actividad humana”, en los que hay una interconexión de actividades que no son solamente algo físico sino que tienen un significado más profundo, mediante las cuales se realizan las interacciones y la reproducción del mundo (Muñiz, 2014, p. 283). Esto permite estudiar a los sujetos encarnados a través de sus prácticas, acciones que funcionan no solo como mediadoras para realizar un propósito, sino mediante las cuales se ‘hacen’ los sujetos.

Asimismo, Elsa Muñiz recupera el acercamiento de Marcel Mauss y su concepto de ‘técnicas del cuerpo’ para

referirse a los gestos codificados que una sociedad genera para obtener una eficacia práctica o simbólica. En estas técnicas del cuerpo (que se realizan, reproducen y atraviesan las generaciones) se combinan los aspectos biológico-psicológico-social (2014, p. 284). La autora recalca que estas técnicas del cuerpo son movimientos en los que se entrelazan la educación y la vida en común; además son cambiantes, aunque ven al cuerpo como una máquina y no como algo en lo que se realizan y habitan (2014, p. 285). Otro de los referentes teóricos que amalgama Muñiz es el pensamiento de Foucault, para quien las prácticas corporales se realizan en un juego estratégico dentro de una red de relaciones de poder que les permite ser (2014, p. 286-290).

En relación con el género, Elsa Muñiz retoma el pensamiento de Judith Butler y su análisis de la performatividad, a partir del cual lo que constituye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos y sus movimientos, será material, pero es un efecto del poder, un efecto productivo del poder. En este sentido, para Muñiz, la materialidad no es un sitio o superficie, sino que, citando a Butler, es un producto de un *“proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia, y de superficie que llamamos materia”* (Butler, 2002, p. 28, citada en Muñiz, 2014, p. 292). Lo anterior le permite a Muñiz pensar que *“la corporalidad no es una condición estática del sujeto, sino una parte constitutiva de su ser, materializada en virtud de la performatividad de sus prácticas corporales”* (2014, p. 293). Considero que este horizonte, desde la antropología del cuerpo de Le Breton y el acercamiento de Elsa Muñiz a las prácticas corporales, ofrece muchas reflexiones en términos de lo ya pensado acerca de los estudios de paz.

Por otra parte, me gustaría presentar algunas citas sobre la antropología de la risa. Los siguientes fragmentos se preguntan por las prácticas corporales que se puedan vincular con el reír; en otras palabras, dialogan con lo relacionado al aspecto corporal de la risa que desborda lo subjetivo, lo programático, y hace visible precisamente el cuerpo como acontecimiento. Le Breton señala que:

Impregnada de ambivalencia, la risa mezcla lo racional y lo dionisiaco, apela a ambos, a la percepción del cómic de una situación o una palabra de ingenio, pero, al mismo tiempo, le da un lugar de honor al cuerpo. En la articulación del significado y lo orgánico, no refleja una decisión voluntaria, la risa es la apariencia del cuerpo, interrumpe el flujo del habla que, si bien está siempre marcado de afectividad y presencia corporal, lo está bajo una forma discreta y predecible. La risa es una bocanada de sentido que invade al individuo en un tono alegre y sorprendido ante una situación o una buena palabra, o por otras razones, a veces dolorosas. Despojo provisional de sí mismo, abandono al momento, relajación del control, corta la palabra y desborda la voz, no obstante, permanece arraigada en el significado. Es solo un destello, una turbulencia transitoria que libera un instante de exigencias de identidad y de protocolos [...] la risa encarna una breve escapada hermosa de todos los días. “Estalla”, aunque a veces se restringe, pero

desmantela el cuerpo de vida completo, cerrado y delimitado de la vida cotidiana, rompe las identidades apacibles y cómodas, reconocibles. La risa abre una ventana fuera del mundo ordenado, un escape más allá de las limitaciones de la realidad, y conduce a otros, completando el proceso de disipación temporal. (2018, pp. 19-20)

En este párrafo de la introducción del libro de Le Breton, creo que no solo quedan claros los múltiples registros de la risa (entre lo racional, lo irracional, lo voluntario, lo involuntario, lo individual, lo colectivo), sino también algo que me parece sumamente importante: su posibilidad de desarticulación de identidades y los momentos de apertura que pueda provocar. Esto es relevante cuando se piensa en términos de desactivar violencias culturales a partir de determinadas prácticas corporales.

En su propuesta de una cultura que busque neutralizar la violencia para formar entornos de paz, Francisco Jiménez Bautista señala que esta debe producirse a partir de:

Un proceso lógico de cambio de actitud. Este proceso parte en primer lugar de una actitud de empatía, en cuanto que somos capaces de comprender y entender la cultura de ese “otro” para adquirir una posición tolerante hacia otras culturas y llegar así a valorar las diferencias de cada cultura como algo positivo y enriquecedor que nos pueda servir para ser mejores, para ser solidarios, que en definitiva es nuestra

meta final. ¿Cómo construir este concepto de paz neutra?, sería pasar, a través de filtros culturales, desde una Violencia cultural a una Paz neutra, implementando aquellas culturas que están presentes hoy día en nuestra sociedad donde se ayuda a dignificar la condición humana. (2004, p. 37)

A partir de la cita anterior, desde la perspectiva corporal que he venido presentando, y en particular desde el interés por la risa y las prácticas corporales, habría que hacer algunos matices. A riesgo de ser reiterativo, al leer el pasaje queda la impresión de que ese cambio de actitud es resultado de un proceso de introspección, de un ponerse en el lugar del otro (la empatía), después de un proceso racional y quizá de la experiencia aprendida. Asimismo, el camino para filtrar la violencia de la cultura propia y la decisión de implementar cierta cultura y no otra parece consecuencia de un acto voluntario. Con lo dicho hasta ahora, y sin querer añadir otra conceptualización o nombre para la paz, el interés radicaría en que dicha empatía, antes que un proceso mental, es un padecer común o un sentirse afectado de algún modo desde la sensibilidad. La risa entonces muestra ese desbordamiento, por el cual no es un sujeto racional quien ve a otros distantes, sino es alguien que ríe, que hace visible su cuerpo, que rebasa la voz y, al igual que los otros, ríe. Se trata de pensar la subjetividad desbordada de los límites del individuo, de la voluntad completa de decidir, y en cambio dejarse llevar, encontrarse, dicho con palabras de Le Breton, romper la identidad apacible y ver las violencias culturales con

las que él mismo está hecho y en el mejor de los casos intenta, procura, anhela, desviar.

Asimismo, en lugar de pensar en una neutralización de las violencias culturales, desde la risa se puede advertir la posibilidad de que los filtros culturales sean subvertidos, sean puestos en suspenso, dejen de operar en su carácter normativo y liberen otras formas de ser, quizá de comprender. La risa puede estar engarzada con lo que señala Jiménez Bautista, pero la neutralización de la violencia cultural podría ocurrir no de manera programática sino como un proceso, si bien lógico, ante todo contextual y sensible.

En los estudios de paz, en lo que se refiere a los conflictos para buscar los puntos de consenso entre las partes encontradas, es común referirse a la negociación o mediación. A partir de esta última, Jiménez Bautista recupera de Johan Galtung la propuesta de sus tres “R”: Resolución, cuando se cambian las estructuras para resolver el conflicto; Reconstrucción, cuando se reparan los daños ocasionados; y Reconciliación, cuando se restablece la comprensión mutua, se rectifican voluntariamente los errores y los sentimientos (2004, p. 38).

Desde este panorama, y con una perspectiva de las prácticas corporales, no pensaría en una incidencia en alguna de esas esferas, sino en algo relacionado con el conflicto que atraviesa otro tipo de mediaciones. Una mediación, según lo dicho por Le Breton, ocurre desde el contexto y no tiene una finalidad específica, más bien otorga una actitud de apertura. Por otra parte, esto se vincula con las prácticas corporales que no buscan directamente ni la resolución, ni la reconstrucción, ni la reconciliación, sino ante todo

hacer visible el conflicto, hacerse parte del conflicto; es decir, mediar, no desde una subjetividad autónoma que se encuentra con otra subjetividad autónoma, sino desde el desbordamiento de las identidades en conflicto. Recordemos esos estallidos, esas rupturas, ese verbo *entraîner* que habla tanto de entrenamiento como de preparación, así como de impulsar y conectar más allá de la individualidad.

Elsa Muñiz, como corolario de su exposición de las prácticas corporales, presenta una tipología (que advierte no exhaustiva) en la que algunas de ellas se desbordan más allá de una sola clase. En esta tipología estarían las prácticas corporales que tienen que ver con la normalización, los patrones estéticos, la sexualidad, la violencia y la subversión (2014, pp. 293-295). Sin duda, este enfoque tiene mucho para profundizar desde los estudios de paz. En lo que respecta a las prácticas corporales que permiten la irrupción de la risa en el panorama de todo lo dicho, me parecen pertinentes dos esferas: la primera de ellas es la del arte feminista, más concretamente el ‘arte feminista latinoamericano’, y la segunda es la práctica dentro de la teatralidad llamada ‘payaso teatral’ o *clown*. Ambas esferas requieren de un estudio más profundo del abordado en el presente texto; mi intención, más bien, es traerlas a la conversación de los estudios de paz para explorar su carácter de mediación en cierto tipo de risa.

Para algunas autoras interesadas en investigar una paz en clave femenina, como María Elena Díez Jorge, resulta de interés la investigación feminista del arte que “debe ir encaminada no solo a denunciar y desmontar el sistema patriarcal sino también a encontrar propuestas de diálogo, acercamientos y

consensos entre los géneros” (2010, p. 135). O bien, como reconoce Díez Jorge, una contribución fundamental del feminismo ha sido en la reconceptualización de la paz positiva, puesto que no es posible que haya paz mientras haya violencia de género (2010, pp. 138-139).

Mi intuición y punto de partida consiste en profundizar en las implicaciones que el arte feminista puede tener en los estudios de paz. Comienzo esta reflexión con la idea de que la inclusión (no exclusivamente de las mujeres artistas sino del arte feminista como tal) es de vital importancia en la Historia del arte. El estudio del arte feminista como memoria de las luchas e injusticias que no han desaparecido sino que se han recrudecido puede dar pautas para comprender la violencia. Y, por último, la reivindicación del arte feminista puede ser un paradigma de transformación en la manera de comprender la mediación por la paz, y no únicamente a partir de las actitudes y acciones que han desarrollado las mujeres en el pasado (Camargo, 2018, p. 144).

Como guía para el estudio del arte feminista, en particular en clave latinoamericana, es muy relevante el trabajo de Julia Antivilo (2006), quien además de su trabajo artístico cuenta con dos trabajos teóricos dedicados al estudio del arte feminista (el libro *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: Arte feminista latinoamericano. México. 1970 y 1980*, así como su tesis doctoral *Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual*).

Antivilo reflexiona acerca de la importancia del archivo en el arte feminista latinoamericano, ya que – en gran parte– el arte responde a una lectura y

respuesta del contexto en el que se produce y a quien se dirige. En este sentido, Mónica Mayer, en un artículo de periódico, señala que en el arte feminista latinoamericano hay un 10% del producto artístico, y que el 90% restante corresponde al contexto (citada en Sierra, 2016). Esto resulta interesante en relación con el estudio de la risa, pues tiene puntos de encuentro no desde lo risible sino desde el contexto, y en particular desde el cuerpo de quien ríe. Además, esto se vincula con una de las aportaciones del arte feminista latinoamericano que para Antivilo consiste en “La utilización política y estética del cuerpo propio el cual también se considera [...] como el cuerpo social de las mujeres” (2013, p. 127).

Sería sumamente valioso analizar el cruce entre los estudios de paz, la corporalidad, la performatividad y la intervención de las artistas feministas. Este último eje de investigación muestra la posibilidad de actuar desde la marginalidad e irrumpir en una violencia normalizada, donde se dan nuevos sentidos a elementos que parten del mismo contexto, y donde la risa es una señal de su cometido. Por esta razón, Julia Antivilo menciona que las prácticas artísticas feministas buscan poner “en crisis los valores vigentes en la sociedad a la que pertenecen y así contribuir a fundar un orden alternativo” (2013, p. 112). Considero que lo anterior puede entenderse como una mediación, no a partir de la negociación de los conflictos, ni como si el negociar fuera un atributo propio de las mujeres, sino más bien desde el planteamiento de conflictos creativos, que buscan despertar en el espectador una mirada crítica: que se dé cuenta de la violencia normalizada, frecuentemente invisible para él, desde la cual no sabe cómo articular

algo distinto. Además, frente al planteamiento de estas problemáticas, la risa es una constante en las respuestas del espectador. A continuación presento una definición tradicional del concepto de ‘mediación’, que es entendida como:

La intervención de personas o instituciones en un conflicto para facilitar la búsqueda de soluciones mediante el diálogo. El mediador es aceptado o invitado por las partes a actuar voluntariamente en el conflicto, prolongando el proceso de negociación por otros medios. Sus objetivos son pacificar el conflicto (que haya un cambio de conducta entre las partes); transformar la visión del problema de cada uno (que haya un cambio de actitud) y, por último, promover el diálogo y ayudar a pensar en posibles regulaciones satisfactorias (promover un cambio de comportamiento en los actores). (Vidal, 2004, pp. 675-676)

A simple vista parecería un desatino decir que el arte feminista, desde esta definición, es una práctica de mediación para la paz, ya que muchas de las intervenciones que realizan no conllevan una invitación, además, pueden ser incómodas y desmontadas casi al instante que aparecen. El arte feminista no es una mediación directa entre un hombre y una mujer; es una mediación entre la violencia normalizada contra la mujer y la toma de su conciencia, ya sea personal, social, o cultural (Camargo, 2018, p. 148). Julia Antivilo señala que: “El arte feminista, entonces, es la resignificación del

espacio subalterno desde donde han expresado su producción artística y cultural las mujeres para convertirlo en un espacio de subversión política” (2013, pp. 123-124). Por otra parte, la artista feminista (individual o colectiva) no es alguien que esté ajena a la situación en conflicto, se siente llamada a ser una de las partes; esto hace posible que el conflicto se convierta en un proceso creativo y desde el cual es posible una transformación cultural y un cambio en el imaginario. El arte feminista, siguiendo a Antivilo,

No implica necesariamente tratar una sola idea, ni tampoco que el interés principal de la artista esté centrado en la obra, sino que la obra finalmente sea el resultado de una reflexión, una vivencia crítica en donde el cuerpo es una herramienta central, pero también soporte y lo que se quiere empoderar y transformar. (2013, p. 128)

El arte feminista se declara como un mediador que no es neutral, porque la violencia construida en los roles de género requiere que así lo sea. La mediación del arte feminista es crítica, puesto que en la dominación no se puede negociar, hay que subvertirla desde el cuerpo propio y con la revalorización de muchas actividades. Todo esto hace que la paz no sea como muchas veces la pintan –dibujan, construyen, actúan, cantan, premian, editan, divulgan–, pero sí que sea una mediación para una paz compleja (Camargo, 2018, p. 149). Por ejemplo, quizá nunca un ángel de la independencia, rodeado de edificios corporativos mucho más altos que él, haya sido una inmensa encarnación alada de la libertad artística. Para consultar en mayor medida los casos en los que se

estudia el arte feminista en su dimensión corporal es pertinente otro trabajo de Julia Antivilo, “Llevar la fiesta y la protesta en el cuerpo. Un siglo de performance y disidencia sexual” (2017). Asimismo, se pueden explorar directamente los trabajos y archivos de distintas artistas bajo la perspectiva que, para el arte feminista latinoamericano, la misma Antivilo ha catalogado (2006, pp. 89-91).

A manera de cierre, me gustaría delinear mínimamente algunos hallazgos del trabajo de Mítl Maqueda Silva (2016), “Cuerpos que habiten la risa: una mirada antropológica del payaso teatral como figura de resistencia en la Ciudad de México. El caso de Comparsa la Bulla”, en donde se pregunta precisamente, desde una mirada antropológica, por la corporalidad y la risa. Además considera, entre otras teorías, la perspectiva de Le Breton (aunque de manera previa a la publicación de su último libro). El autor, después de una interesante revisión conceptual, proporciona una definición propia del *clown* como:

Una práctica artística especializada, orientada a la producción de comicidad a través de la estimulación de estados anímicos diversos representados teatralmente por un actor que a partir del manejo expresivo de su corporeidad pone en entredicho las evidencias o prenociones ideológicas en un contexto social particular. (2016, p. 79)

Sin embargo, más allá de la mediación que se podría rastrear de manera paralela al caso del arte feminista latinoamericano, lo que me parece oportuno es el

acercamiento al trabajo que el *clown* teatral realiza sobre sí mismo, es decir, las prácticas artísticas especializadas y el manejo expresivo de su corporeidad con el propósito de detonar estados anímicos en los otros. Dicho en una palabra que hemos resaltado antes: el *entraîner*. Para Mitl Maqueda, la esencia de esta compañía (La Bulla) radica en que:

Los payasos teatrales de esta agrupación, en su constante construcción de un cuerpo encuentran la combinación en la cual configuran y reconfiguran sus técnicas corporales y así van consolidando cuerpos, cuerpos distintos al de otro tipo de payasos como los que se ubican en las esferas de los circos, las calles, los hospitales o las fiestas. (2016, p. 113)

Y citando a Le Breton, añade:

Esta propuesta permite en ellos concebir a *“su cuerpo como último apoyo, último lugar de la soberanía personal”* pues es su cuerpo inicialmente de formación teatral, el que les permite identificarse dentro de una colectividad más amplia inscrita, hemos visto ya, en la cultura popular. (2016, p. 113)

La aportación de Mitl Maqueda es valiosa porque incluye un trabajo autoetnográfico de lo que implica entrenar, prepararse y reconocer el cuerpo desde otro horizonte. Si pensamos desde los estudios de paz, se trataría de un proceso no opuesto pero sí diferente al proceso reflexivo donde se busca un cambio de actitud,

pues esta actitud es algo corporeizado, no es algo que venga como resultado o conclusión de una decisión, sino que es una forma de hacerse cuerpo en un mundo diferente. Las inquietudes de este investigador también resuenan con el trabajo de Diego de la Vega Woods (2011), quien estudia el trabajo corporal del actor desde una perspectiva ética, y además plantea que la mayor libertad posible reside en la entrega, en el “plantarse en la tierra y arrojarse en cuerpo y carne al movimiento de la existencia” (p. 339).

De esta forma, las prácticas corporales surgen de una subjetividad particular y de su relación con los otros. Decir que se configura una identidad más pacífica sería demasiado, pues la identidad queda desbordada y se plantea en un conjunto de relaciones, un cuerpo que se comprende en relación con la acción que hace con otros; y si bien puede haber un guion previo, en algunas ocasiones el trabajo corporal es lo que sostiene la escena, la construye, la crea, la despliega. Son necesarios todos estos verbos, quizás incluso más, para enfatizar la performatividad que surge.

De igual modo, el trabajo sobre sí mismo, esa mediación (donde el conflicto no es externo o interno, sino un aura que se despliega) no debe entenderse o reducirse al dominio del cuerpo, incluso podría plantearse como algo espiritual, si por esto último se entiende volverse mundo. En este sentido, Jeff Jhonson apunta al ‘estado de *clown*’ como un estado o forma presocial y extrasocial, fuera de la estructura de la sociedad, una experiencia ingenua, una conciencia creativa, ante todo un estado abierto para mostrar la posibilidad, entrar en un juego emergente (citado en Vargas, 2019). También, en palabras de Sergio González (recuperadas por Maqueda), se encuentra el concepto del

‘trickster’, definido como: “un ser múltiple en el sentido que incorpora la participación de formas sociales antagónicas en una singular configuración. No es simplemente un héroe cultural o un ‘jugador’ de categorías, es, por el contrario, la expresión lúdica que detona una experiencia singular, la cual pone en entredicho las identidades sociales” (2016, p. 31).

Para finalizar, motivo a futuras investigaciones para que desborden los estudios de paz y su relación con los estudios de las corporalidades, del arte feminista latinoamericano, de la risa, y de los estudios contemporáneos sobre el teatro.

Referencias

- Antivilo, J. (2006). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano. México. 1970 y 1980* [Tesis de Maestría]. Universidad de Chile. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108929>
- . (2013). *Arte Feminista Latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual* [Tesis de Doctorado]. Universidad de Chile. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/114336>
- . (2017). Llevar la fiesta y la protesta en el cuerpo. Un siglo de performance y disidencia sexual. En V. Rodríguez et al. (Coords.), *Heterotopías del cuerpo y el espacio* (pp. 115-135). Editorial La Cifra.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós.
- Camargo, J. y Sáez, I. (2018). Insumisas a los musos. Desde los bordes de la cultura-mundo, reseñas de paz del arte feminista latinoamericano. En D. García-González y J. Camargo (Eds.), *Matrices de paz* (pp.131-158). Recrecom.

- Comins, I. (2003). *La ética del cuidado como educación para la paz* [Tesis de Doctorado]. Universitat Jaume I. <https://www.tdx.cat/handle/10803/10455#page=1>
- De la Vega, D. (2011). *El giro corpóreo: reflexiones sobre el habitar desde el teatro del cuerpo*. [Tesis de Doctorado]. Tecnológico de Monterrey. <https://repositorio.tec.mx/ortec/handle/11285/629347>
- Díez Jorge, M.E. (2010). Género y paz a través del arte: memorias y silencios contruidos. En J. Díez y M. Sánchez (Coords.), *Género y paz* (pp. 129-150). Icaria.
- Galtung, J. (2003). *Violencia Cultural*. Gernika Gogoratuz Centro de Investigación por la Paz.
- Garcés, M. (2016). *Fuera de clase. Textos de filosofía de la guerrilla*. Galaxia Gutenberg.
- Jiménez Bautista, F. (2004). Propuesta de una epistemología Antropológica para la Paz. *Convergencia*, 11(34), 21-54.
- Le Breton, D. (1990). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Ediciones Nueva Visión.
- . (1998). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Ediciones Nueva Visión.
- . (2018). *Rire. Une anthropologie du rieur*. Éditions Métailié.
- Maqueda Silva M. (2016). *Cuerpos que habiten la risa: una mirada antropológica del payaso teatral como figura de Resistencia en la Ciudad de México. El caso de Comparsa la Bulla* [Tesis de Maestría]. Escuela Nacional de Antropología e Historia. https://www.academia.edu/32787870/Cuerpos_que_habiten_la_risa_una_mirada_antropol%C3%B3gica_del_payaso_teatral_como_figura_de_resistencia_en_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico_El_caso_de_Comparsa_la_Bulla

- Muñiz, E. (2014). *Prácticas Corporales Performatividad y Género*. Editorial La Cifra.
- Richmond, O. (2006). *The Transformation of Peace*. Palgrave Macmillan.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.
- Sierra, S. (15 de enero 2016). El arte feminista en México no figura en los libros. *El Universal*. <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2016/01/15/el-arte-feminista-en-mexico-no-figura-en-los-libros#imagen-1>
- Vargas, E. (22 de febrero 2019). Clown es el estado libre de conciencia: Jef Jhonson. *Milenio*. <https://www.milenio.com/cultura/clown-es-el-estado-libre-de-conciencia-jef-johnson>
- Vidal, A. (2004) Mediación. En M. López (Ed.), *Enciclopedia de paz y conflictos* (pp. 675-676). Universidad de Granada.

LA RISA EN WHATSAPP:
UN SIGNO QUE ESCAPA DE LA COMICIDAD

María Concha Vázquez
Tecnológico de Monterrey

La risa, además de denotar una multiplicidad de emociones (Le Breton, 2018), es un recurso para manejar las conversaciones (Glenn y Holt, citados en Petitjean y Morel, 2017). Considerándola como una tecnología corpórea con una gramática social situada (Le Breton, 2018), este trabajo analiza el uso y el significado de la risa escrita en WhatsApp (en adelante, WA). En especial se investiga si existe un sobreuso de la risa corta –“jaja”, unidades menores y sus variaciones con distintas vocales y/o consonantes–, y de ser así, qué consecuencias tiene este fenómeno en la comunicación y en los procesos identitarios. Para investigarlo se lleva a cabo un estudio de caso cualitativo¹ que recurre también a mediciones para complementar lo observado. El corpus cualitativo

¹ Este trabajo se realizó como parte de la clase de “Métodos de Investigación Cualitativa” del Tecnológico de Monterrey, campus Querétaro. Se le agradece profundamente a la doctora Nohemí Lugo y al maestrx Nivardo Trejo, quienes guiaron y revisaron este trabajo con gran amor e infinidad de risas.

consta de tres conversaciones individuales de WA que sostuve² con amigas mías (mujeres mexicanas de entre 19 y 21 años). Se categorizan las últimas 100 risas de cada uno de los tres chats analizados según la emisora, el estilo de la risa, la posición dentro del mensaje, la posición en el turno, la direccionalidad y el tipo de mensaje. A partir de esto se encuentran ciertos patrones que guían el posterior análisis cualitativo. Los resultados muestran que, al ser la risa el principal recurso utilizado para mantener la intersubjetividad dentro de las conversaciones de WA, existe un sobreuso tanto de la risa corta como de la risa larga. Como consecuencia de ello, la risa digital tradicional ya no es suficiente para expresar comicidad, por lo que es necesario emplear otros recursos como la hipérbole, las mayúsculas, los errores textuales y los emojis. Lo que podría parecer una pérdida gramatical y ortográfica es en realidad una victoria de la risa digital, pues esta se desprende de su tradicional significado cómico y abraza nuevas posibilidades semánticas. Ja.

1. Ja: un signo polisémico

La risa es “una emoción básica del ser humano, provocada por un estímulo cognitivo que depende de definiciones sociales de la situación” (Jáuregui, 2007, p. 46). Al ser un fenómeno social (Bergson, 1900), la risa es un instrumento de comunicación y, por ende, un signo: “*aliquid stat pro aliquo*” –algo está en lugar de otra cosa– (Zecchetto, 2002). En el caso de la risa, la dimensión relacional pareciera compleja, pues su manifestación –ya

² Utilizo la primera persona únicamente cuando hago referencia a las conversaciones de WA en las que participé, siendo yo misma parte del corpus cualitativo analizado.

sea de manera auditiva, visual o escrita– se vincula con una idea no restringida a lo cómico (Le Breton, 2018, p. 13). Además, se ha demostrado que la risa también sirve para manejar las conversaciones en la comunicación cara a cara: “La risa es un recurso poderoso para conseguir ciertos objetivos conversacionales, como manejar los turnos, controlar la trayectoria de los temas y lidiar con problemas que surgen a lo largo de la plática” (Glenn y Holt, citados en Petitjean y Morel, 2017, p. 2).

En plataformas digitales como WA, en un entorno con interacciones asincrónicas y sin recursos no verbales como la prosodia, la kinestesia, la proxémica o la háptica, la risa juega un papel aún más importante, pues resulta fundamental para cumplir con la función fática del lenguaje, encargada de “asegurar el contacto y la relación con los demás” (Zecchetto, 2002, p. 77), mantener la intersubjetividad y evitar posibles malentendidos (Petitjean y Morel, 2017). Resulta especialmente importante estudiar la risa (mediada por la tecnología) aplicando modelos como la tétrada de McLuhan (McLuhan, M. y McLuhan, E., 2009), que nos indica que las plataformas de mensajería instantánea han *extendido* la inmediatez y están orillando a la interacción cara a cara hacia la obsolescencia. Los cambios en la comunicación han creado una cibercultura en donde el intercambio de información se ha convertido en un objeto de consumo (Calero, 2014). Bajo este panorama es relevante analizar de qué forma el lenguaje digital escrito, en especial la risa, funciona como una herramienta para conseguir ciertos objetivos, así como la manera en que este signo se resiste a tener únicamente un carácter utilitario en la comunicación.

En lo personal, me resulta interesante la construcción y la manifestación de la identidad a través

del lenguaje. Me intriga la forma en que los mensajes de texto en plataformas digitales reflejan el estilo único de comunicación de cada persona. Sin embargo, en los últimos años he notado un aspecto homogéneo que comparto con varias amigas: la sobreutilización de la risa corta en WhatsApp. Es probable que este fenómeno esté provocando la pérdida de significado cómico de la risa digital. Y esto, en lugar de verse con negatividad, puede dar paso a una gran diversidad de posibles sentidos semánticos de la risa. Como todo en el lenguaje, la forma y el significado de la risa digital mutan a través de su uso. Es valioso analizar estos cambios, pues la risa es uno de los elementos más importantes en el manejo de las conversaciones en plataformas digitales.

2. Jeje: la risa pixeleada

Se han realizado diversos estudios sobre el lenguaje en WA, al cual se le considera como un lenguaje híbrido o incluso como un lenguaje propio. En un principio, Mayans describe el fenómeno del lenguaje en WA como un discurso híbrido, debido a que “comparte elementos propios de los dos canales habituales de comunicación lingüística: el oral y el escrito (gráfico-icónico)” (citado en Calero, 2014, p. 86). Sin embargo, más adelante, este mismo autor declara que, en realidad, el lenguaje utilizado en la mensajería instantánea no es el resultado de una mezcla directa de lo oral y lo escrito sino algo nuevo, por lo que se debe considerar como un lenguaje propio (Mayans, citado en Calero, 2014). A continuación, se describen algunos estudios que analizan la comunicación y la risa en WA.

2.1. *Comunicación en WhatsApp*

Manuel García (2014) realizó un estudio en el que se analiza la comunicación en WA a través de la adaptación del sistema de unidades conversacionales propuesto por el grupo VAL.ES.CO., originalmente diseñado para estudiar la comunicación oral. Los resultados de esta investigación muestran la gran adaptación de este sistema para estudiar conversaciones en plataformas digitales y así analizar “las unidades de la intervención, del turno, del diálogo y del acto” (García, 2014, p. 1). Este estudio supone un punto de partida para el presente trabajo en cuanto a la codificación de determinadas características del lenguaje.

En otra investigación, María Soledad (2015) habla del discurso en WA como un híbrido oral-escrito, similar a lo propuesto en un inicio por Mayans. Para ilustrar lo anterior, se utiliza el modelo propuesto por Koch y Oesterreicher (citados en Soledad, 2015), que intenta abarcar los fenómenos de variación lingüística considerando la inmediatez y la distancia comunicativa. Al ubicar la comunicación de WA en este modelo, se observa que se trata de una “conversación predominantemente coloquial, pero desarrollada a través de un medio gráfico” (Soledad, 2015, p. 441), lo cual desafía la lingüística tradicional, que hace una distinción entre lo oral como coloquial y lo escrito como formal. De tal manera se demuestra que estas dos categorías no se contraponen, sino que se entremezclan en un sentido en “donde no hay fronteras, sino transiciones borrosas y difusas” (Narbona, citada en Soledad, 2015, p. 441).

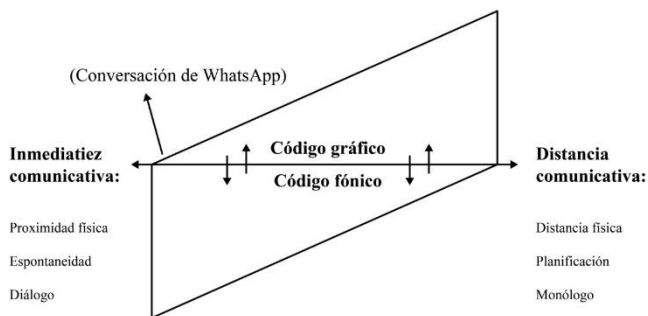


Figura 1. Adaptación del original de Koch y Oesterreicher (citados en Soledad, 2015, p. 442)³

Partiendo de esto, Soledad analiza las intervenciones reactivas de confirmación utilizando capturas de pantalla de WA para describir la manera en que varios elementos de categorías gramaticales diversas son desemantizados para cumplir otras funciones de la lengua en esta plataforma de mensajería. Su uso de capturas sirvió de guía para implementar el mismo método en el presente estudio.

Finalmente, desde un enfoque distinto que utiliza una metodología cuantitativa, Vázquez-Cano, Mengual y Roig-Vila (2015) realizaron una medición de la frecuencia de uso de ciertos elementos lingüísticos y gráficos como iconos, emojis y stickers. Dicha investigación analiza “desde una perspectiva lexicométrica y factorial, los aspectos lingüísticos y paralingüísticos más relevantes de la escritura digital

³ El diagrama original de Koch y Oesterreicher, que aparece en el texto de Soledad (2015), fue replicado para mejorar su calidad de resolución y asegurar su adecuada visualización.

síncrona del adolescente español en WA” (Vázquez-Cano et al., 2015, p. 89). Por tanto, su texto se toma de ejemplo para este estudio, pues no se limita a elementos lingüísticos tradicionales, sino que también considera otros elementos gráficos que forman parte del lenguaje en WA (como los emojis).

2.2. *La risa en WhatsApp*

En el artículo “‘Hahaha’: Laughter as a resource to manage WhatsApp conversations”, Petitjean y Morel (2017) utilizan un enfoque mixto para analizar el uso y el significado de la risa en WA. Cuantificando y codificando los tipos de risa utilizadas en el corpus seleccionado, se detectan tendencias que posteriormente sirven para llevar a cabo el análisis cualitativo de las conversaciones. Con ello se concluye que la posición de la risa –tanto en el mensaje, como en el turno– es determinante para el desenlace de una conversación asincrónica en WA. Además, se determina que el manejo de la risa es un claro indicador del dominio del uso de plataformas de mensajería digital. Dicho estudio también es relevante para el presente trabajo pues sirve como guía metodológica que implementa tanto mediciones como observaciones de los patrones encontrados.

Otro de los escasos estudios sobre la risa en WA es el trabajo realizado por Katharina König, *Stance taking with ‘laugh’ particles and emojis – Sequential and functional patterns of ‘laughter’ in a corpus of German WhatsApp chats* (2019). Partiendo del carácter polifuncional de la risa, este trabajo se basa en la teoría de la interacción, que cuestiona los enfoques cognitivos al considerar otros factores como el contexto social y los comportamientos corporales; además, define la

comunicación como un proceso social y no solamente como uno de intercambio de información. Al analizar conversaciones en grupos de WA –tema poco estudiado, a diferencia de los estudios acerca de chats individuales–, este trabajo concluye que las partículas de la risa generalmente se ocupan al inicio de los turnos conversacionales y suelen referirse a mensajes previos, por lo que tienen dos posibles prácticas: “reírse con” y “reírse de”. Otra observación relevante es la diferencia entre la risa en WA y la risa en la comunicación cara a cara: en WA los intercambios se dan por turnos, por lo que es imposible reírse al mismo tiempo que la otra persona, pues la partícula de la risa siempre se ubicará antes o después –arriba o abajo– de otro mensaje. Esto último supone una gran importancia en los roles de la comunicación por WA (König, 2019).

3. JAJAJAJA 🤔: la risa como cuerpo social

Para comprender la risa como fenómeno social, se propone un ensamblaje teórico a partir de las propuestas de Henri Bergson (1900), Germán Muñoz (2007) y David Le Breton (2018), quienes indagan en la dimensión socioantropológica de este fenómeno corporal de intersubjetivación.

3.1. La risa como un fenómeno social (Henri Bergson, 1900)

En su obra *La risa* (1900), Henri Bergson describe una serie de premisas sobre lo cómico e intenta no caer en definiciones cerradas, sino hacer observaciones que lleven a una comprensión más amplia de lo risible. A través de la observación y descripción densa de diversas situaciones cómicas, Bergson declara una serie de técnicas de la comicidad, como la repetición, la

exageración, la inversión, los juegos infantiles y la mecanicidad.

A pesar de su rechazo al conocimiento racional y su declarada ruptura con la ciencia, Bergson asegura que lo cómico se dirige exclusivamente a la “inteligencia pura” (1900). Por ello declara que el mayor enemigo de la risa es la emoción: “Lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón” (p. 6). Este argumento será posteriormente refutado por otros pensadores como David Le Breton, quien afirma que la risa está estrechamente ligada a las emociones.

Quizá la mayor aportación de Bergson sobre lo cómico haya sido describirla como un fenómeno social: “Para comprender la risa hay que reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad, hay que determinar ante todo su función útil, que es una función social” (1900, p. 12). Al aplicar esta teoría al plano digital, resulta vital analizar qué sucede cuando la risa es resituada de su medio natural, y pasa a formar parte de las plataformas digitales, en específico plataformas de mensajería instantánea como WhatsApp.

Para el filósofo, la risa brinda elasticidad al cuerpo social superficialmente rígido y mecánico. La risa “persigue (de modo inconsciente y aun moral en muchos casos particulares) un fin útil de perfeccionamiento general” (1900, p. 17) y, al practicarse en grupo, inevitablemente se crean complicidades y se cumplen funciones sociales: “La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida común” (1900, p. 13). Según Bergson, la risa es utilizada por la sociedad como una tecnología para hacer más laxos a sus ciudadanos y conseguir que sean personas más sociables. Así, la risa se convierte en una forma de exponer y castigar a las personas inadaptadas (1900, p. 49).

3.2. *El lenguaje como identidad* (Germán Muñoz González, 2007)

Dejando atrás la definición cartesiana de la identidad, Germán Muñoz describe al sujeto ‘descentrado’ y lo sitúa en un espacio-tiempo de constantes conflictos, demandas, negociaciones y representaciones. Se trata de un sujeto presente en el lenguaje, a través del cual no solo se agencia sino que continúa en un proceso de construcción y de formación de la identidad, reconociéndose en las palabras a través de los otros, creando prácticas de intersubjetividad tan relevantes en un mundo cada vez más individualizado. Por ello, Muñoz señala que “La identidad y la subjetividad se constituyen a través de las prácticas que las palabras relatan” (Muñoz, 2007, p. 72).

A partir de los años setenta se da un cambio fundamental en el sentido identitario, que ve sus raíces en la lingüística, pero tiene repercusiones en muchos otros sentidos. Tras dejar a un lado el enfoque objetivo del estudio de la lengua, centrado principalmente en los textos, se le presta atención a quienes participan en estas prácticas dialógicas: los hablantes y sus contextos. Se analizan los procesos de comunicación en los intercambios discursivos de diversos grupos, donde una persona *es con* la otra: “Yo no utilizo ‘yo’ sino al dirigirme a ‘otro’, quien en mi alocución será un ‘tú’” (Bajtín, citado en Muñoz, 2007, p. 80). Desde esta nueva óptica, ya no se trata de un proceso de subjetividad individual, sino de una intersubjetividad de la que forman parte los sujetos hablantes, que a su vez forman parte de una sociedad.

La descentralización del sujeto en los procesos comunicativos se da en paralelo a la crisis que atraviesan todas las ciencias sociales cuando replantean las

relaciones entre sujeto y mundo, sujeto y palabra, sujeto humano y sujeto no-humano. Por lo tanto, se evidencian los procesos permanentemente cambiantes en que participan las personas de manera colectiva. La identidad es entendida como una categoría fracturada y cada vez más frágil que se manifiesta en el sujeto posmoderno, también llamado “actor/red” (Muñoz, 2007). Es un momento histórico donde la ansiedad y la ambigüedad son componentes fundamentales de la identidad; donde la “narrativa del self” no es más que una historia reconfortante (Hall, citado en Muñoz, 2007); y donde la fragmentación, la disyunción y discontinuidad forman – o, visto desde otra óptica, desintegran– la identidad y el lenguaje (Baudrillard, citado en Muñoz, 2007).

3.3. *Liberando lo risible (David Le Breton, 2018)*

En su obra *Rire. Une anthropologie du rieur* (2018), el antropólogo David Le Breton realiza un extenso análisis de la risa como una tecnología corpórea que posee una gramática social y está situada en una extensa multiplicidad de significantes y significados. Contrario a lo estipulado por Bergson, Le Breton considera que las emociones forman parte de la risa, pues el “individuo siempre está afectivamente en el mundo, nunca se desaprueba de él” (2004, p. 14). Además, a diferencia de la perspectiva bergsoniana de atar la risa a lo cómico, Le Breton libera lo risible. Ubica la risa en circunstancias específicas, pues entiende que esta puede denotar no solo alegría, buen humor, triunfo, cortesía y placer, sino también superioridad, odio, vergüenza, desafío, incredulidad y sumisión. El autor evita caer en esta aparente dicotomía entre emociones “positivas” y “negativas”, pero sí hace énfasis en entender la risa más allá de la comicidad.

Al despegar la risa de lo cómico, David Le Breton describe la forma en que cada grupo de personas crea una gramática social de la risa. Códigos y barreras invisibles que definen lo risible y su entorno: de qué reír, con quiénes reír, y cómo reír (el volumen, la duración, el tono y la apariencia). Así, la risa, circunscrita a un simbolismo cultural, evidencia una serie de acuerdos implícitos y en constante cambio, que le dan una gran carga de pertenencia social: “Cuando un individuo se ríe, toda su sociedad también se expresa a través de él” (Le Breton, 2018, p. 15).

La risa es un ritual social que, como describe Le Breton, regresa a un lugar privilegiado: el cuerpo. La risa es una práctica sensorial que rompe la noción del cuerpo cerrado y lo abre a un sinfín de posibilidades, lo que problematiza las nociones hegemónicas sobre cuerpo, identidad y cultura. Además, la risa se contagia y genera cadenas de cuerpos vibrátiles que completan el proceso de disipación temporal: el discurso se interrumpe, “y el cuerpo asume el control, haciéndolo de una manera espectacular con el temblor de la persona repentinamente sacudida” (Le Breton, 2018, p. 19).

La vuelta de la risa al cuerpo niega el trabajo “no solo porque lo interrumpe, sino porque cuestiona su seriedad. La risa es una suspensión y, a veces, una pérdida de juicio. De esta manera, elimina todo significado del trabajo y, en consecuencia, del mundo [...]” (Paz, citado en Le Breton, 2018, p. 71). Así, transforma el espacio-tiempo en un lugar para jugar y para seguir riendo con otros cuerpos. No obstante, este carácter lúdico de la risa continúa teniendo funciones comunicativas, específicamente de la función fática del lenguaje. De acuerdo con Le Breton, la mayor parte del tiempo –aunque de manera inconsciente– se controla la

risa según lo que se quiera lograr en términos de objetivos comunicativos y sociales.

De este modo, la comprensión de la risa como un fenómeno social de Bergson (1900); el análisis de los procesos de intersubjetividad como parte de la identidad de Muñoz (2007) y el estudio de la polisemia de la risa como una tecnología corpórea de Le Breton (2018) conducen a este trabajo hacia la investigación de los desplazamientos semánticos de la risa en WA. Este estudio reflexiona lo que implica cambiar el “medio natural” (Bergson, 1900) de la risa hacia las plataformas digitales. Además, se pregunta cuál es la importancia de la risa digital en el mantenimiento de las intersubjetividades (Muñoz, 2007). Y, finalmente, se analizan las formas de ‘acuerpar’ la risa (Le Breton, 2018) a través de la grafía digital.

4. Ja, ja, ja: separando las partículas de la risa

Este capítulo utiliza un método cualitativo (Charmaz, 2006) que incluye mediciones para complementar lo observado. Con esto se busca ahondar en el análisis de la risa en WA, a través de las siguientes preguntas de investigación: ¿cómo se utiliza la risa digital escrita en WA?, ¿de qué forma se manifiesta el cuerpo a través de la risa digital?, y ¿qué consecuencias tiene este fenómeno en la comunicación?

Se utiliza un muestreo por conveniencia (Angrosino, 2007), que consiste en la recogida del corpus a partir de la sospecha del sobreuso de la risa digital en WA. A través de un estudio autoetnográfico (Bénard, 2019) se analiza el corpus cualitativo, que consiste en tres chats individuales de WA con amigas mías, lo cual brinda una gran profundidad de análisis. Las personas analizadas son mujeres de entre 19 y 21

años que pertenecen a la clase media, con nacionalidad y residencia mexicanas. La relación interpersonal que existe entre nosotras es de amistad; además, somos compañeras en la universidad, por lo que compartimos una serie de vivencias. Como línea ética de la investigación etnográfica, se mantienen anónimas las conversaciones de las informantes, quienes permitieron utilizar de este modo sus intercambios comunicativos. Las conversaciones analizadas ocurrieron entre el 27 de septiembre de 2019 y el 10 de noviembre de 2019. La investigación está conformada por tres fases: la mirada distante, la mirada cercana y las entrevistas. A continuación, se detallan los pasos de cada una de estas fases.

4.1. Mirada distante

4.1. 1. Cuantificación de risas

Cuantificación del uso de la risa corta (“jaja”, unidades menores y sus variaciones) y la risa larga (“jajaja”, unidades mayores y sus variaciones), considerando las últimas 100 risas en cada uno de los tres chats. Dicha categorización de la risa corta y la risa larga surge del trabajo realizado por investigadores de la UNAM (Soto-Marin, 2016), en donde se postula que una verdadera muestra de risa comienza a partir de las tres partículas de “ja” (jajaja). Lo anterior, en conjunto con la propia observación del sobreuso de unidades menores de la risa (jaja) dentro del corpus analizado – como un recurso para manejar las conversaciones en WA–, resulta en la distinción entre la risa corta y la risa larga como criterio de cuantificación del presente trabajo.

4.1.2. Categorización de risas

Categorización en Excel de las risas cortas y las risas largas según su emisora, estilo (forma escrita de la risa), su posición dentro del mensaje (inicio, medio, final o “puro” –cuando el mensaje no contiene más texto además de la risa–), su posición en el turno (inicio, medio, final o “puro” –cuando la risa fue el único contenido del turno–, su direccionalidad (unilateral o bilateral –cuando la risa es compartida–) y su tipo de mensaje (respuesta –utilizando la función en WA de contestar un mensaje previo– o directo). A continuación, y siguiendo los parámetros mencionados, se presenta un ejemplo de la categorización de las risas de las tres personas analizadas (tabla 1).

# de risa	Emisora de la risa			Tipo de risa			Posición de la risa dentro del mensaje			Posición de la risa en el turno			Direccionalidad de la risa			Tipo de mensaje en donde se usó la risa		
	P1	P2	P3	P1	P2	P3	P1	P2	P3	P1	P2	P3	P1	P2	P3	P1	P2	P3
1	A	A	A	ja	ja	ja	F	F	F	F	P	M	U	U	U	D	D	D
2	A	A	P3	ja	ja	ja	I	P	P	I	I	P	U	B	B	D	D	D
3	A	A	A	ja	ja	ja	P	F	P	M	P	F	U	U	U	D	D	D
4	A	A	P3	ja	ja	ja	F	P	P	M	M	M	B	U	B	R	D	D
5	A	P2	A	ja	ja	ja	I	F	P	I	I	F	B	B	U	R	D	D
6	P1	A	A	ja	ja	ja	F	F	F	I	F	M	B	B	B	D	D	D
7	A	A	A	ja	ja	ja	P	F	P	I	I	I	U	B	B	R	D	D
8	P1	P2	P3	ja	ja	ja	I	P	P	P	M	F	B	U	U	D	D	D
9	A	P2	A	ja	ja	ja	F	F	P	I	I	M	U	U	U	D	D	D
10	A	P2	A	ja	ja	ja	F	M	P	M	P	I	B	U	U	D	D	D

Tabla 1. Categorización en Excel (Fuente: elaboración propia)⁴

4.2. Mirada cercana

4.2..1 Selección de conversaciones

Selección de 32 capturas de pantalla de momentos relevantes –en términos de la utilización de la risa– en las tres conversaciones individuales de WA.

⁴ Emisora de la risa: P1 (Persona 1), P2 (Persona 2), P3 (Persona 3), A (Autora). Posición dentro del mensaje y del turno: I (Inicio), M (Medio), F (Final), P (Puro). Direccionalidad: U (Unidireccional), P (Puro). Tipo de mensaje: D (Directo), R (Respuesta).

4.2.2. *Codificación de conversaciones*

Codificación del contenido de las 32 capturas de pantalla para crear un diccionario nativo que utilice el programa informático Atlas.ti.

4.3 *Análisis cualitativo de conversaciones*

Análisis cualitativo de diez capturas de pantalla seleccionadas por su relevancia de acuerdo con el diccionario nativo desarrollado previamente. Más adelante se muestran las descripciones realizadas en este paso.

4.4. *Entrevistas*

4.4.1 *Entrevistas individuales*

Realización de las tres entrevistas individuales — a través de WA— a cada una de las tres personas analizadas en este estudio, con el fin de conocer su perspectiva sobre la utilización y el significado de la risa en esta plataforma.

4.4.2 *Codificación de entrevistas*

Codificación de las capturas de pantalla de los momentos más relevantes de las tres entrevistas utilizando el programa informático Atlas.ti.

4.4.3. *Análisis cualitativo de entrevistas*

Análisis cualitativo de las entrevistas a través de las diez capturas de pantalla seleccionadas. Más adelante se muestran las descripciones realizadas en este paso.

5. *Jajajajajajajajajajajajajaja: desnudando al “ja”*

A continuación, se exponen los principales hallazgos de la investigación. Se analiza la gramática social de la risa

digital en WA, la forma en la que el cuerpo se manifiesta a través de esta grafía y las consecuencias que tiene este fenómeno en los procesos de comunicación e identidad.

5.1. Multiplicidad de significados y funciones lingüísticas

A pesar de que la risa digital escrita tiene un reducido número de significantes –al derivarse de las variaciones del “jaja” y del uso de otros recursos como los emojis–, esta tecnología genera una gran multiplicidad de connotaciones. Al separar la risa de lo cómico (Le Breton, 2018) se observa una gran variedad de sentidos –como la denotación de emociones de culpa, ironía y nerviosismo–, y funciones lingüísticas –como la función fática, la reducción de la tensión en la conversación, la aclaración metalingüística y el manejo de turnos–. A continuación, se ejemplifica lo mencionado con la información del corpus recogido.

En la primera conversación analizada se detecta la función fática de la risa corta. En el chat, yo le pregunto a la persona 2 si ya tuvo un examen, y empleo la risa desde esa instancia –donde este recurso lingüístico cumple con una función fática para conectar con la otra persona–. A esta interrogante, la persona 2 contesta “Quién sabe”, seguido por una risa larga, que de igual manera no es una risa cómica, sino una muestra de empatía con mi risa anterior y un intento de mantener la intersubjetividad en la conversación. Pareciera que no hay mucho que decir sobre el examen, por lo que la persona 2 recurre a la risa para llenar ese vacío y además no perder el contacto conmigo.

En otro ejemplo, yo le digo a la persona 1 que vi desenfocadas unas fotos, a lo que añado una risa larga al final del mensaje. Esta risa sirve para aligerar el ambiente ante el comentario que podría causar la molestia o la

inconformidad de la persona 1, quien fue la que tomó esas imágenes. La persona 1 responde con un “jeje”, con lo que muestra un sentimiento de culpa y un poco de ironía ante su intento de justificar el desenfoque. En esta conversación se presenta un choque de opiniones, y al no querer entrar en discusión o causar malestar, se recurre a la risa para intentar camuflar el desacuerdo. Al no contar con recursos no verbales, la risa es el recurso que brinda elasticidad al cuerpo socialmente rígido (Bergson, 1900).

En otra conversación analizada, la risa también es utilizada como un recurso para relajar el ambiente en una situación tensa. En este ejemplo, yo comienzo declarando que me siento mal y enseguida le pregunto si todo está bien, lo que da a entender que hubo un posible conflicto con la otra persona y posiblemente esté molesta. Ante ello, la persona 1 contesta “Por?”, sin hacer uso de ningún tipo de risa, lo cual tensa todavía más el ambiente. Yo contesto con un “Jaja”, que claramente intenta rebajar de nuevo la tensión y el posible enojo de la persona 1. Después, se siguen observando más partículas de “jaja” por mi parte, lo que hace notar mi posible nerviosismo. El uso de la risa en esta conversación contrasta con la teoría de Bergson en la que se argumenta que el mayor enemigo de la risa es la emoción (1900). Esto sería posteriormente cuestionado por Le Breton al evidenciar la multiplicidad de significados de la risa, pues todos estos sentidos semánticos están en constante contacto con las emociones (2018), como se presenta en esta conversación analizada.

Otro uso común de la risa corta en WA, que se detectó en las conversaciones analizadas, fue el de la aclaración en casos de confusión. Al tener las hablantes múltiples participaciones en un mismo turno, suele ocurrir que no queda claro qué mensaje está contestando cada persona.

En la conversación analizada, la persona 1 utiliza emojis que denotan risa para preguntarme a qué me refería con mi mensaje anterior. De igual manera, aquí la risa sirve para aligerar la confusión y mantener la intersubjetividad entre las hablantes.

Finalmente, otro uso práctico de la risa en WA es el del cierre de turno. La risa se emplea como recurso que indica el final de una participación conversacional y, además, es una forma de mostrar empatía. Esto promueve que la otra persona continúe con el mismo tono y se mantenga la intersubjetividad. En el ejemplo analizado, la persona 2 termina sus dos mensajes con una risa, y a esto yo contesto con otro mensaje que dice “Suerte”, seguido de una risa corta que no solo sirve para finalizar mi participación dentro del turno, sino que termina el intercambio comunicativo.

5.2. Mantenimiento de la intersubjetividad

Aunque la risa cuenta con una gran cantidad de significados y sirve para cumplir con diversas exigencias conversacionales propias del lenguaje mediado por la tecnología, se observa que el mantenimiento de la intersubjetividad –ese reconocerse en la otra persona a través de las palabras (Muñoz, 2007, p. 12)– es su principal función. Lo anterior se ve reflejado en la posición de la risa dentro del mensaje, en el turno y en su direccionalidad. A continuación, se ahonda en estos puntos utilizando gráficas obtenidas a partir de la codificación y categorización de las últimas 100 risas pertenecientes a los tres chats mencionados.

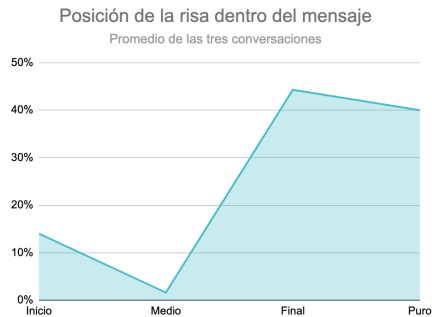


Figura 2. Posición de la risa dentro del mensaje
(Fuente: elaboración propia utilizando Excel)

De acuerdo con la gráfica anterior, en promedio, la posición de la risa dentro del mensaje es 14% al inicio, 1.6% en medio, 44.3% al final y 40% “puro” (es decir, la risa como único componente del mensaje). Esto demuestra que la posición más común de la risa es al final de los mensajes, lo que cumple con una función fática. Se puede interpretar como una sustitución del tono –un elemento de la comunicación oral que se pierde en la comunicación digital escrita–, que también tiene la función de marcar el final del turno o incluso de la conversación. De esta forma, la risa representa una manera de hacer contacto con otros cuerpos, donde este proceso de creación y mantenimiento de la intersubjetividad es aún más importante que el significado de la risa en sí (Le Breton, 2018).

Ahora bien, en relación con la posición de la risa dentro del turno conversacional, esta es más frecuente al comienzo. Esto puede interpretarse como una muestra inmediata de empatía ante lo que la otra persona dijo anteriormente. Por lo contrario, la posición menos frecuente de la risa dentro de un turno es el mensaje “puro”. Esta frecuencia mínima refleja la necesidad de

acompañar la risa con otros recursos lingüísticos que sirvan para describir su significado.

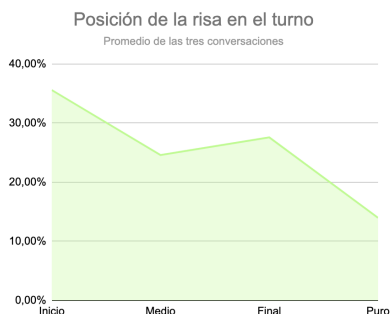


Figura 3. Posición de la risa dentro en el turno
(Fuente: elaboración propia utilizando Excel)

Por otro lado, al analizar la direccionalidad de la risa, se observa que esta tiende a tener grandes distinciones entre un chat y otro, que dependen en gran medida del tipo de relación que tengan las hablantes. Esto requiere de un análisis especial de acuerdo con las características de cada conversación. A continuación, se presentan dos casos del corpus analizado que muestran una direccionalidad opuesta y, por lo tanto, exponen la especificidad de cada conversación.





Figura 4. Direccionalidad de la risa con persona 2 y persona 3
(Fuente: elaboración propia utilizando Excel)

En la conversación con la persona 2 hay una muy clara bidireccionalidad de la risa. En ciertas conversaciones de WA, como en este caso, es necesario tener una interacción bidireccional de la risa para mantener la intersubjetividad, que también sirve como muestra continua de afecto y empatía. La risa sucede en grupo, pues necesita de un eco: “[La risa] no es un sonido articulado, neto, definitivo; es algo que querría prolongarse y repercutir progresivamente” (Bergson, 1900, p. 13).

Sin embargo, en conversaciones con otras personas, como en el chat con la persona 3, se presentan rasgos de una risa unidireccional. Esto no es negativo, sino que presenta peculiaridades distintas arraigadas a la relación que existe entre las hablantes en WA. En este caso se trata de una relación en donde se hacen bromas constantemente, pero no hay necesidad de reír de todo. Esto pone en evidencia la forma en la que la risa “se alimenta de una red de representaciones y valores, significados flotantes específicos de un grupo social en un momento dado” (Le Breton, 2018, p. 14). Cada grupo de personas crea su propia gramática social de la risa digital.

Esta es única y varía según las plataformas digitales en donde se utilice pues, como se dijo al principio, el lenguaje digital no es el resultado de una mezcla directa de lo oral y lo escrito, sino que es un lenguaje propio (Mayans, citado en Calero, 2014).

5.3. *Autoconocimiento sesgado*

En las entrevistas realizadas a las participantes se observa que tienen un autoconocimiento sobre su risa, pero este tiende a estar permeado por la unión convencional de la risa con lo cómico. Como se describe a continuación, aunque en primera instancia las personas analizadas dicen utilizar la risa en WA para expresar humor, al hacer un análisis más profundo se percatan de que la risa es importante para el manejo de las conversaciones.

Al preguntarles a las tres entrevistadas “¿Qué significa la risa en WA?”, la persona 1 contestó: “Pues risa real o llenar un vacío. Supongo que a veces yo lo pongo para no sonar tan grosera”. Después se le preguntó por qué creía que se dan esos “espacios vacíos” en WA, a lo que contestó “Porque no hay un lenguaje no verbal que permita llenarlos”. La persona 3 coincidió en este punto al afirmar: “Como no estas (sic) viendo a la persona, es una forma de saber todo el contexto de la conversación”. Estas respuestas evidencian la forma en que la escritura digital es una expansión del cuerpo físico; y la risa, más que usarse para denotar humor, se utiliza para representar al cuerpo en su expresividad y dimensión afectiva.

5.4. *Sobreutilización de la risa corta y larga*

La risa en WA es un recurso útil para el manejo de las conversaciones y, a falta de otros recursos no verbales, se







ha convertido en una técnica lingüística sobreutilizada. Sin embargo, contrario a lo que se pensaba al inicio de esta investigación, no es únicamente la risa corta la que está siendo utilizada en exceso, pues esto también ocurre con la risa larga. A continuación, se ahonda en el análisis del tipo de risa utilizado en dos chats del corpus cualitativo: el primero con un uso ligeramente mayor de la risa corta, y el segundo con un uso claramente dominante de la risa larga. Ello muestra la sobreutilización y pérdida del significado cómico en ambos tipos de risa.

Al revisar los tipos de risa empleados en el chat de WA con la persona 1, se observa que existe una sobreutilización de la risa corta, pues esta representa el 55% del total de las risas registradas, en contraste con el 31% de la risa larga y el 14% de los emojis. La persona 1 tiende a ser lacónica en sus respuestas –e incluso en su risa digital–, por tanto, el sobreuso de la risa breve puede interpretarse como una función fática para mantener la intersubjetividad y para que los mensajes cortos no se malinterpreten o se asocien a emociones de seriedad o enojo.

En cambio, en la conversación con la persona 2, se identifica que la risa corta solo representa el 18%, a diferencia del 78% de la risa larga y el 4% de los emojis. Probablemente, esto se deba a que en el chat con esta persona la risa corta ya ha perdido por completo su significado cómico, pues ha sido excesivamente utilizada. En consecuencia, las risas empleadas en esta conversación tienden a ser cada vez más largas, aunque en su uso también estén perdiendo su significado cómico y simplemente cumplan con la función fática del lenguaje.

Ahora bien, aunque se observa que ambos tipos de risa –corta y larga– son sobreutilizadas, estas continúan teniendo distintos significados. Las tres personas entrevistadas concuerdan en que la risa corta es “falsa”. Tanto la persona 1 como la 3 coincidieron en usar la risa corta para “no sonar tan seca” y para “crear un ambiente de conversación”. Por otro lado, al preguntarles sobre la risa larga, sus respuestas variaron. La persona 1 manifestó utilizarla cuando algo realmente le da risa, mientras que la persona 3 declaró que ninguna risa escrita es real: “Si no es nota (de) voz no es real. Si no te ríes en la vida real y lo escribes no es real”. Las diferentes formas de entender y utilizar la risa muestran que este signo está conformado por una serie de representaciones y valores específicos definidos –generalmente de manera inconsciente– por un grupo de personas en un momento dado (Le Breton, 2018). Aunque la risa digital escrita pareciera no tener gran margen de variación, los diversos estilos para codificarla y decodificarla muestran lo contrario.

5.5. Recursos para dotar de significado cómico a la risa

La risa necesita ir acompañada de otros recursos que sirvan para denotar la significación cómica (de la que se ha desprendido debido a su sobreutilización para cumplir con la función fática). Similar a las técnicas propuestas por Bergson (1900) para expresar comicidad –repetición, exageración, inversión, mecanicidad y juegos infantiles–, en el corpus analizado se observó la implementación de algunos recursos específicos. Los más utilizados son la hipérbole –tanto en longitud, como en el uso de mayúsculas–, los emojis que expresan humor –      –, los errores ‘de dedo’ –“Najajanana”– y las aclaraciones verbales – “Bromaaa”. A continuación se

En cuanto al empleo de la risa digital escrita en combinación con los emojis, se observa que es un recurso poco utilizado en el corpus recogido. Consecuentemente, se considera que este uso de la risa tiene una mayor significación cómica en comparación con los otros recursos analizados en esta sección, pues las personas deben hacer un mayor esfuerzo para utilizar los emojis – generalmente deben cambiar de teclado, de las letras a los emojis–. Cuando las personas realizan el esfuerzo de poner un emoji que denota humor es porque quieren reír con su cuerpo, y no solo decir “jaja” para mantener la subjetividad. Los emojis funcionan como una aparición simbólica del cuerpo. Y es así que la risa interrumpe el flujo del habla (Le Breton, 2018).

Los ‘errores de dedo’ son otra manera de reírse cómicamente en WA. La vuelta al cuerpo –a la imperfección– libera a las personas de la seriedad de la vida (Le Breton, 2018, p. 20). Se pone de manifiesto un ambiente libre de tensión donde los errores son permitidos, lo que da pie a sentimientos de comicidad más reales. Además, los errores textuales sirven para romper con la monotonía de las demás risas, las cuales, de no ser interrumpidas por un elemento como este, provocan que las conversaciones se tornen aburridas. Esto se manifiesta en el corpus revisado, pues se distingue un contraste entre la conversación con la persona 1, donde no se detectó ningún error de dedo en la risa, y las conversaciones con las personas 2 y 3, donde se presentaron varios errores. En la conversación con la persona 2 se detectaron tres errores de dedo –ambos por la utilización de doble “j” y/o doble “a” (jajajajaajaja)–, y en la conversación con la persona 3 también se detectaron tres errores de dedo, de los cuales dos

incluyeron variaciones consonantes (Najajanana, Bajajaja).

En las entrevistas se encontró un acuerdo en la utilización de los “errores de dedo”. La persona 1, sin que se le preguntara directamente sobre ello, comentó que “cuando me da mucha risa, escribo el jajaja sin cuidado y salen letras al azar”. Por su parte, la persona 3 se rió durante la entrevista con una falta de ortografía, por lo que se le preguntó qué pensaba al respecto, y ella respondió: “Se me van los dedos”. Esto muestra que los errores en la risa de WA son pruebas de una risa mucho más espontánea que denota un significado cómico, pues son el resultado de un estado más libre y fluido, como una extensión de un cuerpo vibrátil. En estos casos, es evidente la forma en la que la risa interrumpe el trabajo y da lugar al juego, como dice Octavio Paz: “Hablar risas, el mundo vuelve a ser un lugar de juego, un recinto sagrado” (citado en Le Breton, 2018, p. 27).

Este recurso de ‘errores de dedo’ es interesante de analizar desde la teoría de Bergson, quien afirma que lo mecánico es cómico (1900, p. 20), aunque en los ejemplos analizados se observa justamente lo contrario: aquello que rompe con lo mecánico es lo cómico. Al respecto, Le Breton afirma que la comicidad de lo mecánico depende del contexto (2018, p. 16). En el siguiente ejemplo de una conversación con la persona 1, se observa una forma en la que la exageración de la rigidez de la risa (Ja, ja, ja) puede verse como algo cómico y, además, que su resultado puede generar una risa más laxa (Jajaja).



Figura 6. Captura de pantalla WA
(Fuente: conversación de WA con persona 1, 2019)

Este recurso ejemplifica las “subjetivaciones con espontaneidades rebeldes” de las que habla Deleuze (citado en Muñoz, 2007). Es decir, una manera de exponer los procesos inestables de construcción de identidad y manifestarlos a través del lenguaje como una extensión del cuerpo. Según Muñoz, los procesos a través de los cuales una persona o un grupo de personas construyen su identidad deben desviarse de los poderes hegemónicos para que estos procesos identitarios valgan la pena: “Aunque ellos [los sujetos] mismos se prolonguen en nuevos poderes... tienen en su momento una espontaneidad rebelde” (Deleuze, citado en Muñoz, 2007, p. 71). Estos procesos de subjetivación móviles, transicionales y cambiantes pueden llevar a entendimientos más amplios de la risa y, por ende, de la

identidad. Ser conscientes de los mecanismos hegemónicos que permean la risa puede permitir jugar con ellos y crear subjetividades rebeldes.

Finalmente, el recurso de aclaración metalingüística de la risa se da en aquellos casos en que una persona declara textualmente que la risa escrita tiene un significado cómico. En el ejemplo analizado, la persona 3 me dice que no podrá mandarme un encargo a tiempo y utiliza varios emojis para denotar preocupación. A esto, yo le contesto con “Amonestada” –una broma sarcástica entre las hablantes– y, enseguida, pongo una risa larga y en otro mensaje dice: “Bromaaa”. Esta última palabra sirve como una aclaración metalingüística de la risa, pues yo temo que el mensaje pueda malinterpretarse debido a la gran diversidad de significados que una risa puede tener. Con el sobreuso de la risa digital, esta se ha liberado del yugo de la comicidad y como consecuencia se da la posibilidad de abrazar nuevos sentidos semánticos, lo que también hace necesarias este tipo de aclaraciones textuales.



Figura 7. Captura de pantalla WA
(Fuente: Conversación de WA con persona 3, 2019)

5.6. *Contagio de la risa*

Finalmente, se detectó una manifestación compartida sobre el contagio del sobreuso de la risa en WA. En las entrevistas, las participantes coincidieron en que otras personas han influido en su sobreutilización de la risa en WA. Esto es relevante, pues muestra la forma en la que cada grupo de personas construye una gramática social de la risa, compartiendo y/o intercambiando ciertos rasgos de su forma, uso y contenido. Esto genera un contagio de ciertos patrones lingüísticos, que pueden ser posteriormente compartidos y/o intercambiados con más personas. A lo largo de este fenómeno, la risa continúa mutando.

En la entrevista, la persona 1 dijo haberse reído mucho el mes anterior en WA, ya que yo “se lo pegué”; pero al darse cuenta de ello –porque yo misma se lo hice saber–, decidió dejar de hacerlo porque no iba con su personalidad. Por otra parte, la persona 2 declaró que sí considera que se ríe mucho en WA, y que esto “es algo que la mayoría de las veces [escribe] en automático”, lo que da a entender que este es un proceso inconsciente, por lo que es muy fácil de adoptar y contagiar. A su vez, yo le dije a la persona 2 que creía que fue ella quien le contagió el sobreuso de la risa en WA y que, a su vez, yo se lo he pasado a otras personas, como a la persona 1. De esta forma se evidencia una cadena de contagio del sobreuso de la risa en WA, que es resultado de los procesos afectivos de intersubjetividad.

6. *Jjsjsjajsdjjsjshjehfdjsjajssjsjfehwh: una victoria de la risa*

La risa en WA es un signo cuyo uso escapa de la comicidad y abre paso a nuevas posibilidades semánticas. El “jajaja” –y todas sus variaciones– no se limita a

responder a las exigencias comunicacionales mediadas por la tecnología, sino que también –y quizá es lo más relevante– se convierte en una extensión de la corporalidad. La risa permite tocar a otras personas y generar procesos de intersubjetividad. Interacciones de cuerpos aparentemente invisibles que crean un conjunto de valores, representaciones y acuerdos implícitos que constituyen la gramática social de la risa en WA; una gramática que se ha visto liberada de la estereotípica unión con lo cómico, y que da lugar a otras formas, usos y sentidos intersubjetivos.

En esta investigación se observa que la principal función de la risa digital en WA es el mantenimiento de la intersubjetividad entre las personas hablantes. La risa manifiesta la necesidad por corporalizar lo digital, convirtiendo la grafía de las partículas “ja” –y sus variaciones– en cuerpos vibrátiles. A falta de recursos no verbales, la risa se convierte en el elemento principal para mostrar empatía y mantener la intersubjetividad en conversaciones mediadas por la tecnología. Esto ha provocado una sobreutilización no exclusiva de la risa corta –como se pensaba al inicio de este estudio–, sino también de la risa larga.

Este fenómeno ha causado que se deteriore la tradicional atadura de la risa con la comicidad, dotándola de una mayor elasticidad semántica. A su vez, esto ha hecho, por un lado, que las personas puedan jugar más con la forma, el contenido y el uso de la risa en WA, explorando otros sentidos semánticos que vayan más allá de lo humorístico. En contraparte, el deslinde de la risa digital respecto a lo cómico también ha vuelto necesaria la implementación de otros recursos como la hipérbole, los errores ortográficos, el uso de emojis y las aclaraciones metalingüísticas para evidenciar este

carácter, cuando se quiere expresar humor. Sin embargo, el uso de algunos de estos recursos –en especial de la hipérbole para alargar la risa– ha continuado con el deterioro de su significado humorístico. Al intentar dotar de significado cómico a la risa, en realidad lo que se está haciendo es deteriorarlo aún más. Y, visto desde otra perspectiva, se continúa liberando a la risa.

La risa digital, como todos los elementos del lenguaje, está en procesos de continua fragmentación, disyunción y deformación, y este desarrollo fluctuante forma parte de la identidad de las personas. Es por ello que existen diversas gramáticas sociales de la risa digital determinadas por grupos de personas en un momento dado. Por esta razón, los resultados de este estudio no son generalizables a todas las personas, pero sí sirven para detectar el carácter intersubjetivo y corporal de la risa digital.

Al ubicar al sujeto descentrado y posmoderno en procesos de construcción identitaria tan inestables y con límites cada vez más difusos entre el plano digital y el físico, resulta importante plantear las siguientes preguntas: ¿Cómo continuar jugando y deformando la risa, aprovechando su ruptura con la normatividad cómica? ¿Cómo utilizar la partícula del “jaja” y sus variaciones para crear un cuerpo desviado de los poderes hegemónicos? ¿Cómo desarrollar entendimientos más amplios de la identidad a través de la risa digital?

En futuros estudios sería interesante analizar el uso de *stickers* y GIFS en WA, así como otros recursos implementados para reír digitalmente. De igual manera, en próximas investigaciones resultaría útil tener un corpus más extenso y variado para comprender el uso de la risa en WA a través de diferentes contextos generacionales, regionales y culturales. Finalmente, se

podría aplicar el método utilizado en el presente trabajo para analizar el uso de la risa en otras plataformas de mensajería digital, como Telegram, Messenger y Discord.

Referencias

- Angrosino, M. (2007). *Etnografía y observación participante en Investigación Cualitativa*. Ediciones Morata.
- Bénard, S. (2019). *Autoetnografía: Una metodología cualitativa*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Bergson., H. (1900). *Le rire*. SARPE.
- Calero, M. (2014). El discurso de WhatsApp: Entre el Messenger y el SMS. *ORALIA*, 17, pp. 85-114.
- Charmaz, K. (2006). *Constructing Grounded Theory: A Practical Guide through Qualitative Research*. SAGE Publications.
- García, M. (2014). *Análisis de un corpus de conversaciones en WhatsApp. Aplicación del sistema de unidades conversacionales propuesto por el grupo VAL.ES.CO*. [Tesis de licenciatura] Universidad de la Coruña.
https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/13852/GarciaArriola_Manuel_TFG_2014_01de02.pdf.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Jáuregui, E. (2007). Universalidad y variabilidad cultural de la risa y el humor. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 5 (1), pp. 46-63.
- König, K. (2019). Stance taking with ‘laugh’ particles and emojis – Sequential and functional patterns of ‘laughter’ in a corpus of German WhatsApp chats. *Journal of Pragmatics*. 142, pp. 156-170.

- Le Breton, D. (2018). *Rire. Une anthropologie du rieur*. Éditions Métailié.
- McLuhan, M. y McLuhan, E. (2009). Las leyes de los medios. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 14, pp. 285-316.
- Muñoz, G. (2007). ¿Identidades o subjetividades en construcción? Universidad Tecnológica de Pereira. *Revista de Ciencias Humanas*, (37), pp. 69-90.
- Petitjean, C. y Morel, E. (2017). “Hahaha”: Laughter as a resource to manage WhatsApp conversations. *Journal of Pragmatics*, 110, pp. 1-19. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0378216616302594>
- Soledad, M. (2015). Formas de expresión de la modalidad confirmativa en WhatsApp. *Pragmalingüística*, (25), pp. 439-466. <https://revistas.uca.es/index.php/pragma/article/view/2425>
- Soto-Marin, D. (2016). *Todos los tipos de risa que usamos en WhatsApp*. Revista Woman. <https://www.woman.es/lifestyle/ocio/tipos-risa-whatsapp>
- Vázquez-Cano, E.; Mengual, S. y Roig-Vila, R. (2015). Análisis lexicométrico de la especificidad de la escritura digital del adolescente en WhatsApp. *Revista de Lingüística Teórica y Aplicada*, 5 (1), pp. 83-105. https://scielo.conicyt.cl/pdf/rla/v53n1/art_05.pdf
- Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos: nociones de la semiótica general*. Ediciones Abya-Yala.



Tecnológico
de Monterrey



unesco

Cátedra de ética,
cultura de paz
y derechos humanos

ISBN: 978-607-535-291-6

