

El humor como elemento performativo: *Lectura fácil* (2018), de Cristina Morales

Laura PACHE

Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen:

Este trabajo pretende hacer un recorrido por la novela *Lectura fácil* (Anagrama, 2018), de Cristina Morales (Granada, 1985), para analizar los principales recursos humorísticos que emplea la autora, al servicio de la crítica social. La obra presenta un relato poliédrico en forma de nutrido pastiche que desgrana todos los elementos subversivos de la sociedad contemporánea, a partir de un tratamiento satírico que se sirve de recursos como la parodia y la ironía. En el libro encontramos una reprobación feroz hacia el patriarcado y todo sistema opresor, partiendo del concepto *feminismo bastardo* de María Galindo.

Palabras clave: Humor, Feminismo, Novela, Cristina Morales, Parodia, Ironía

Résumé :

Cet article se propose d'examiner le roman *Lectura fácil* (Anagrama, 2018), de Cristina Morales (Grenade, 1985), afin d'analyser les principales ressources humoristiques utilisées par l'auteure au service de la critique sociale. L'œuvre présente une histoire multiforme sous la forme d'un riche pastiche qui démêle tous les éléments subversifs de la société contemporaine, à partir d'un traitement satirique qui utilise des ressources telles que la parodie et l'ironie. On y trouve une réprobation féroce du patriarcat et de tous les systèmes oppressifs, basée sur le concept *feminismo bastardo* de María Galindo.

Mots clés : Humour, Féminisme, Roman, Cristina Morales, Parodie, Ironie

Abstract:

This paper aims to review the novel *Lectura fácil* (Anagrama, 2018), by Cristina Morales (Granada, 1985), in order to analyse the main humorous resources used by the author in the service of social criticism. The work presents a multifaceted story in the form of a rich pastiche that unravels all the subversive elements of contemporary society, based on a satirical treatment that uses resources such as parody and irony. In the book we find a fierce reprobation of patriarchy and all oppressive systems, based on María Galindo's concept *feminismo bastardo*.

Keywords: Humourism, Feminism, Novel, Cristina Morales, Parody, Irony

Este trabajo pretende hacer un recorrido por la novela *Lectura fácil* (Anagrama, 2018), de Cristina Morales (Granada, 1985), para analizar los principales recursos humorísticos que emplea la autora, al servicio de la crítica social. La obra presenta un relato poliédrico en forma de nutrido pastiche que desgrana todos los elementos subversivos de la sociedad contemporánea, a partir de un tratamiento satírico que se sirve de recursos como la parodia y la ironía. Cuatro protagonistas femeninas, todas ellas primas y con algún grado de discapacidad intelectual, construyen su historia en la Barcelona de Ada Colau. En el libro encontramos una reprobación feroz hacia el patriarcado y todo sistema opresor, partiendo del concepto *feminismo bastardo*¹ de la boliviana María Galindo (Lavaca, 2014). Para ello, abordaremos en primer lugar las nociones básicas que forman el marco contextual, relacionadas con el posicionamiento de la novela frente a los discursos hegemónicos de la sociedad, para pasar a analizar las principales estrategias humorísticas con que se construye el universo narrativo, que tienen como objetivo satirizar duramente el patriarcado y el sistema neoliberal. Todo ello pone en juego el valor que asume la literatura para crear un discurso alternativo y erigir un intento de ruptura a través de la fuerza de la palabra, que es performativa².

Así, nos enfrentamos a una «literatura transformadora, crítica y revolucionaria; una literatura que aborda los conflictos y las contradicciones del sistema de frente y sin tapujos, que cuestiona el orden y el lenguaje que construyen el mundo y que rehúse ser asumida por el poder en su indagación sobre las prácticas políticas» (Ayete Gil, 2019, p. 627). Dicha renovación viene dada por la elección de diferentes voces y géneros que se entremezclan, conviviendo de forma dialógica con el fin de dinamitar el *statu quo* del sistema dominante. El discurso se erige sobre varias prácticas humorísticas que persiguen, justamente, pintar la realidad que no se hace visible, mostrando lo oculto. La

¹ Podría definirse, según la propia autora, en estos términos: «Lo bastardo se queda en lo ilegítimo, porque tiene la vocación de abrir y no cerrar conflictos. Está en la perenne contradicción. ¿Eso es doloroso, es sangrante, es sacrificial? ¡No! Es un lugar desobediente, gozoso, creativo... Es un lugar circular de enunciación.» (Sánchez Miranda, 2022, p. 142). En su capítulo titulado «Bastardas», respecto a las categorías jerárquicas con que se suelen clasificar a las mujeres, añade: «No estoy hablando de cubículos separados nítidamente, sino de tensiones sociales que atraviesan todos los aspectos de la vida y todos los cuerpos sin excepción (...) una construcción más compleja donde se hace difícil sino imposible separar racismo de circulación y vigilancia del deseo erótico, donde se hace imposible separar racismo de colonialismo y donde se hace imposible comprender esas estructuras sin dilucidar la clasificación de los cuerpos y las sexualidades» (Galindo, 2014, p. 31).

² Al respecto, Galindo afirma: «Yo coincido con la teoría de que la palabra performa. Es acción y a la vez es palabra. Es una relación muy importante. Quiero decir que la palabra construye realidad, tomemos esa noción para la utopía» (Sánchez Miranda, 2022, p. 141).

estructura fragmentaria hace que receptores y receptoras se posicionen ante tal proceso de interrupción que los sucesivos cambios de voz y estilo producen. De este modo, la literatura, tal y como sentencia Adrienne Rich (2007, p. 28), nos permite vislumbrar aquello que nos está prohibido ver. Las formas elegidas aquí son una respuesta subversiva frente al género propio de la novela, surgida con la burguesía, en la medida en que ya no se pretende únicamente informar o entretener, sino luchar e intervenir activamente (Benjamin, 2018, p. 104). Con todo, los estudios de humor feminista suelen hacer la diferenciación entre «humor sexista afirmativo» y «humor subversivo feminista», aunque su estudio suele seguir una distinción más general entre humor conservador y humor subversivo, dentro del que podríamos encajar esta obra, teniendo en cuenta que «Conservative humor makes fun of disempowered and weaker segments of society, thus contributing to reaffirmation of social inequality. In contrast, rebellious/subversive humor is employed as a weapon by minority groups against those in power and thus challenges well-established hierarchies³.» (Shifman y Lemish, 2011, p. 254).

Formas de humor feminista

Ante la dificultad de definir el discurso humorístico, y en concreto, el discurso humorístico feminista, nos dedicaremos aquí a recoger algunas de las estrategias que utiliza Morales para desarticular los postulados del patriarcado, fiel a los principios del anarcofeminismo de María Galindo. Tanto Escarpit (1982) como Sareil (1983) coinciden en señalar que el humor es el menos inocente de los elementos que pueden configurar una poética literaria. Sus diferentes formas apuntan a una función social que permite mostrar aquello que no funciona en la sociedad, criticando sus aspectos negativos; se convierte, así, en un modo de contestación colectiva. No podemos dejar de lado que «humor is a weapon. Laughter is refusal and triumph. Humour is dangerous because it is about decentering, dis-locating and de-stabilising the world⁴» (Barreca, 1988, p. 14). Estamos, así, ante un feminismo activista, plural, revolucionario, anárquico, utópico (contra la institucionalización misma

³ El humor conservador se burla de los segmentos desempoderados y más débiles de la sociedad, contribuyendo a reafirmar la desigualdad social. Por el contrario, el humor subversivo es empleado por grupos minoritarios como arma contra los que detentan el poder, desafiando las jerarquías bien establecidas (traducción propia).

⁴ El humor es un arma. La risa es rechazo y triunfo. El humor resulta peligroso porque consiste en descentrar, deslocalizar y desestabilizar el mundo (traducción propia).

del feminismo neoliberal), libre y destructor. Según como propugna la misma Galindo, el «feminismo intuitivo es la facultad de una mujer de construir una perspectiva de ruptura que no deriva de la academia» (Sánchez Miranda, 2022, p. 138). El punto de partida es que no hay un feminismo, sino muchos y muy diferentes, y esto es lo que nos encontramos en la novela de Morales, arraigados en la individualidad con que se presenta cada una de las protagonistas. En este caso no son las mujeres las que desafían el sistema mediante la risa propia, sino por medio de sus discursos, emancipados de un sistema que intenta naturalizar la opresión, apuntalados por una serie de recursos retóricos y estructurales que constituyen el armazón de la novela.

La particularidad de esta propuesta narrativa, en cuanto a los recursos humorísticos se refiere, se basa en el uso de la referencialidad, en la medida en que fomenta una serie de vínculos con diferentes ejes de la cultura contemporánea que dan como resultado la relación entre distintos textos, como pueden ser las actas judiciales o assemblearias, el fanzine, las memorias o el lenguaje de la calle, que se proyectan, paródicamente, en una suma dialógica. Se trata de una literatura cruzada que pone en evidencia las intersecciones que acaban dándose entre las formulaciones escritas y otras que van más allá de la letra impresa, como es el caso de la oralidad. En esta transreferencialidad interdiscursiva⁵ encontramos fenómenos como el pastiche y la sátira paródica, modalidades que, además, comparten un anclaje irónico. Para empezar, el pastiche es «the re-use of elements borrowed from popular culture in new contexts⁶» (Shifman y Lemish, 2011, p. 268). Este, siguiendo otros teóricos como Genette (1989) o Jameson (1991), se entiende como una imitación en la medida en que repite uno o varios esquemas estilísticos superpuestos; de modo que se proyecta no únicamente en un texto sino en una globalidad, definiéndose como una herramienta macrotextualmente imitativa, algo que se ajusta a los postulados de la teoría posmoderna: todo ha sido inventado, por eso el escritor (aquí escritora) imita y combina estilos, técnicas y discursos diferentes que dan como resultado una mezcla, una *summa*, de géneros narrativos. Según este último autor, «In a world in which stylistic innovation is no longer possible, all that is left is to imitate dead styles, to speak through the masks and with the voices of the styles in the imaginary

⁵ Baños Saldaña (2022) expone nutridamente las diferentes relaciones que pueden activarse en los textos, pues «la literatura es un producto cultural vivo que funciona a través de referencias y mixturas» (p. 274).

⁶ La reutilización de elementos que vienen de la cultura popular aplicados a nuevos contextos (traducción propia).

museums. But this means that contemporary or postmodernist art is going to be about art itself in a new kind of way⁷» (Jameson, 1988, p. 18). Por otro lado, según la definición que aporta Hutcheon (1981, p. 143), la sátira se presenta como una forma literaria cuya finalidad persigue corregir, evidenciar, ridiculizándolos, algunos defectos humanos; y se sirve, además, en gran medida, de la ironía, elemento muchas veces inherente a la sátira. Para la académica, cuando ambos procedimientos se unen se acrecienta su eficacia, situando el texto en uno de los extremos de la gama irónica, donde acaba produciéndose la risa despreciativa (p. 146). En esta misma línea, Ballart (1994, p. 419) señala lo siguiente: «Acierta Northrop Frye cuando define la sátira como una “ironía militante”: la funcionalidad de este género de obras es tan clara que incluso su posible utilización de aspectos grotescos o absurdos está supeditada a reforzar la imprescindible moraleja». La sátira, por tanto, se lanza a desenmascarar defectos precisos de la realidad, a diferencia de la ironía, que no persigue un propósito denunciador pero que, al servicio de esta, se presta a los mismos designios. El texto paródico participa de la intertextualidad y se impregna de los rasgos de estilo de su fuente o hipotexto, transformándolo. En este sentido, la parodia moderna no tiene como fin último únicamente dirigirse al texto parodiado, sino que este le sirve para apuntar a otra cosa, al sistema, trascendiendo del conjunto y prestándose, aquí, al servicio de la crítica social. Otra de las definiciones de parodia la provee Hutcheon (2000, p. 11), por la cual esta se definiría como una forma de repetición que señala la diferencia del texto parodiado más que la similitud, amparada además por una distancia irónica crítica que evidencia el proceso de revisión y transcontextualización de la nueva elaboración. El texto paródico nace de una intertextualidad (o intermedialidad, si los referentes, como pasa en esta obra, no son solo textos) y mantiene ese tono gracias a que se queda impregnado de los rasgos de estilo de su fuente. Podría entenderse, entonces, como una forma de ironía intertextual, de la cual se desprende un valor satírico añadido. En palabras de Hutcheon (2000, p. 54), «satire uses parody as a vehicle for ridiculing the vice for the follies of humanity⁸». A diferencia del pastiche, esta busca diferenciarse en su relación con el modelo, mientras el primero funciona por semejanzas y correlaciones. Así las cosas, la ironía constituye un elemento

⁷ En un mundo en el que la innovación estilística ya no es posible, lo único que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de las máscaras y con las voces de otros estilos en museos imaginarios. Esto significa, con todo, que el arte contemporáneo o posmodernista va a tratar del arte mismo de una manera nueva (traducción propia).

⁸ La sátira utiliza la parodia como vehículo para ridiculizar el vicio por las locuras de la humanidad (traducción propia).

de base para la configuración de las formulaciones paródicas y de la sátira, y por tanto debe ser reconocida por el lector o lectora para entender la sátira y la parodia (Domínguez Caparrós, 1994; Blesa, 1994). Si partimos de la acepción más convencional –y básica– del término, podemos referirnos a la ironía como una figura basada en la paradoja por la que se evidencia una contradicción entre lo que se dice y lo que debe ser entendido, funcionando en el eje sintagmático del lenguaje, de lo que se desprende cierta participación activa del lector o lectora y la dependencia del contexto⁹, aunque «se puede aplicar a realidades muy heterogéneas» (Sopeña Balordi, 1997, p. 451). Además, es capaz de operar en diferentes niveles de la narración, dando como resultado una hilarante subversión que resuelve las contradicciones de la realidad. Por otro lado, confusión que puede darse entre parodia y sátira se debe a que comparten una base teórica, por la que ambas necesitan de la ironía para funcionar de forma apropiada. Para Ballart (1994), la ironía responde a una naturaleza intratextual; en cambio, la sátira es extratextual y la parodia, intertextual, algo que nos deja ver los principios constructivos de dichos recursos. Tal y como señala Baños Saldaña (2022, p. 283), siguiendo a Ballart, «la parodia es el resultado de sumar ironía e intertextualidad, mientras que la sátira consiste en la mezcla de ironía y vindicación, término que ha de entenderse como la defensa de una postura frente al característico escepticismo de la parodia». De este modo, entran en juego procedimientos de inversión genérica, acompañados por la carga humorística, para defender de nuevo una mixtificación artística bajo el signo del compromiso político. Tal y como señala Gerchunoff (2019, en Baños Saldaña, 2022, p. 281) «la ironía es “humilde” (...) –implica una oposición– y “política” –interviene en un marco social–». No hay que olvidar que, desde el ámbito de la filosofía, el comportamiento irónico se ha descrito como uno de los elementos propios de la contemporaneidad. Todo ello nos lleva a aplicarlo a la novela de Morales para ver cómo, a través de estos procedimientos, la autora consigue tejer una crítica feminista de las relaciones de poder, dejando claro que la curiosidad, la autonomía y la libertad femeninas son un arma para la lucha.

⁹ Para una aproximación más profunda al concepto, véanse Ballart (1994), Barreras Gómez (2002), Foxley (1977), Hutcheon (1981 y 2000), Kerbrat-Orecchioni (1980), Reyes (2004), Schoentjes (2003) o Zavala (2007).

La estructura y el pastiche

Si pasamos a verlo en el texto, encontramos diferentes formulaciones paródicas en forma de pastiche en las que opera la ironía a todo rendimiento. Estas apuntalan la estructura de la novela, basada en el contraste entre el lenguaje y los géneros del sistema opresor, y en la revisitación humorística de los mismos, para criticarlos:

En su aplicación a lo literario cabe decir, pues, que el texto que lleva a efecto la parodia pretende mostrar lo artificioso del texto original y anular, por contraste, las condiciones que permiten leerlo seriamente (...) la parodia sorprende siempre por su enorme conciencia lingüística, que, como sucede con la ironía, reclama continuamente la atención del lector sobre la verbalidad de su mensaje. (Ballart, 1994, p. 424)

Esto supone, por tanto, la confusión de varias voces, de forma implícita, en una sola manifestación, algo que se proyecta más allá incluso de las palabras reales, dejando un poso latente que interpela directamente al entendimiento de lectores y lectoras, quienes deben conocer los modelos literarios propuestos para apreciar el refinamiento irónico de la parodia. En este sentido, es interesante ver cómo la autora propone un efecto polifónico que se deriva del contraste entre apariencia y realidad, llevando esto a revisar los estilos y convenciones, no solo de los géneros que la tradición hace canónicos, como las escrituras del yo¹⁰ o el lenguaje judicial, sino otras formulaciones que se alejan de la misma, para participar de la cultura alternativa: los ambientes asamblearios, el fanzine o el habla de la calle¹¹.

Si atendemos a la estructura de la novela, vemos cómo la primera página –después de las dedicatorias– nos acoge con un par de citas que forman un paratexto significativo: un fragmento de «Psicopatología de la danza» (2012), de Amador Cernuda Lago¹² y otro de *Feminismo urgente ¡A despatriarcar!* (2013), de María Galindo. Ambos elementos son esenciales para entender el libro: uno, la crítica sobre «el modo en que se enseña y se muestra la danza contemporánea» (Corominas, 2018), sobre la práctica artística, y así,

¹⁰ Este tipo de textos establecen un pacto autobiográfico (Lejeune, 1991) por el que se espera que lo escrito sea verdad, basándose en la coincidencia entre autor, narrador y personaje, todos referidos a una misma vida. Una de estas modalidades sería la que escribe una de las protagonistas, Ángels, en su teléfono, el de las memorias o incluso la novela personal, fundiéndose estas dos modalidades. Otras variantes serían la biografía, el poema autobiográfico, el diario íntimo o el retrato o ensayo. En este caso emerge el recurso de la metaficción, puesto que el sujeto aquí participa del mundo imaginativo propio de la literatura.

¹¹ A este respecto, la autora pretendía que la novela resultase muy oral para que el contraste con la corrección política y cultural (el lenguaje institucional) fuese considerable (Morales, 2022). Se evidencia, una vez más, que la oposición funciona como uno de los elementos compositivos más importantes de la obra.

¹² Profesor de la Universidad Rey Juan Carlos e investigador científico en Artes Escénicas.

inevitablemente, sobre la sociedad que la genera; y dos, la ideología¹³ que se proyecta de ese feminismo emancipador según Galindo, que va más allá del concepto restrictivo que opera desde el heteropatriarcado eurocentrista y colonial:

El análisis de la «igualdad de derechos» se ha centrado en la relación hombre y mujer bajo una lógica neoliberal. Por el contrario, desde una reflexión de la despatriarcalización, lo primero que hacemos es construir un análisis complejo con todos los personajes que forman parte de esa cadena productiva. (Sánchez Miranda, 2022, p. 139)

Por eso, antes de embarcarnos en las aventuras de Natividad, Margarita, Patricia y María dels Àngels, podemos leer, a modo de credo, lo siguiente: «No nos basta enunciar ni vocear / nuestras diferencias: / Soy mujer, / Soy lesbiana, / Soy india, / Soy madre, / Soy loca, / Soy puta, / Soy vieja, / Soy joven, / Soy discapacitada, / Soy blanca, / Soy morena, / Soy pobre» (p. 11). Es interesante ver cómo el concepto de feminismo bastardo que maneja Morales tiene mucho que ver con la teoría de la intersección, planteada inicialmente por autoras como hooks (1981) o Collins (1991), por la cual se considera la existencia de diferentes sistemas de opresión, conectados, que ofrecerían una dinámica de identidades coexistentes (mujer, indígena, pobre, con discapacidad...). Esta perspectiva permite comprender mejor los factores que moldean las experiencias de las mujeres y cómo se relacionan con el género. Así, la novela propone desde el principio la ridiculización de las instituciones a través de una mirada distinta, que pone en evidencia los fallos del sistema, el cual intenta controlar a estas mujeres, tuteladas por un Estado dominante. Se da una doble proyección crítica: por el hecho de ser mujeres y de tener discapacidad. Todos los recursos humorísticos descritos previamente están destinados a abrazar esta concepción, a desnaturalizar las herramientas de poder basadas en la desigualdad de género, en la opresión, en la institucionalización de las mentes y los cuerpos femeninos no normativos. Es el punto de partida de la postura de Nati, que va apuntalando todo el texto con sus reflexiones: «el bastardismo es mi ideología» (p. 25). La estructura se sustenta en la fragmentariedad, presentando una realidad que se tiene que reconstruir, con varias modalidades discursivas parodiadas y una maquinaria irónica que participa de la sátira. Así, la unión de cambiantes visiones y de elementos constitutivos del pastiche provoca

¹³ Término que una de las protagonistas desecha a raíz de la conceptualización que hace del feminismo de Galindo: «el bastardismo es mi ideología, a pesar de que la acuñadora del concepto abomina del concepto de ideología por lo que este tiene de vanguardia, de academia y, por tanto, de estructura jerárquica y patriarcal» (Morales, 2018, p. 25). A partir de ahora, todas las citas de la obra se referirán a esta edición, indicando las páginas entre paréntesis.

una saturación de voces que, en su conjunto, deconstruye las prédicas oficiales que tiranizan al sujeto, sometido a una normalidad establecida que no le pertenece ni le es reconocida. La compleja estructura da espacio, por tanto, a una amalgama intertextual que juega con elementos dispares, se superponen diferentes estratos de (re)escritura, de literatura, y se proyectan, así, distintas maneras de pensar que no son las de la mayoría.

Una de las primeras y más evidentes reelaboraciones es la del género de la novela, una forma de metaficción, titulada *Memorias de María dels Àngels Guirao Huertas*, género «Lectura fácil», por WhatsApp. La ironía se hace patente cuando Àngels, describiendo las características de este tipo de escritura, según las *Directrices para Materiales de Lectura Fácil*, señala que no se debe limitar en demasía la libertad del autor, se aconseja no ser dogmático o dejar que la ficción sea ficción (p. 66). En este recurso encontramos la parodia del método, teóricamente inclusivo, que la autora critica por resultar hipócrita y deudor de los valores de la sociedad neoliberal, que etiqueta y excluye a los que no pasen por la homogeneización impuesta:

Lectura fácil no la ha entendido todo el mundo. Hay gente que piensa que yo defiendo la Lectura Fácil, el método. No he sido lo suficientemente fina o dura en mi ironía, yo quería que fuera una diatriba contra la Lectura Fácil. Es un lobby a nivel europeo poderosísimo (en Alemania está muy desarrollado, en España menos), perpetran perversiones: hay colecciones literarias solo de Lectura Fácil, el que más me llamó la atención fue el *Diario de Ana Frank* (un *best seller* de la Lectura Fácil). Una de sus reglas es que hay que simplificar la frase, explicar todo vocabulario no cotidiano, evitar palabras abstractas... (Morales, 2022)

Por otro lado, este texto, fragmentado como lo son todas las partes que componen la obra, representa una formulación literaria por la que Àngels decide escribir su propia vida. Se trata de un elemento metaficcional –como lo es la inserción del fanzine¹⁴– que aparece amparado irónicamente por las reglas de la Lectura Fácil¹⁵. Es relevante remarcar cómo emerge aquí el motivo de la mujer que escribe, igual que sucede en otra obra de la autora, *Últimas tardes con Teresa de Jesús*¹⁶ (2020), activándose las significaciones, más claras, que aparecen en este último libro: las dificultades con que se encuentra una autora solo por el hecho de ser mujer. Se trata, justamente, de la tesis que sostenía Virginia Woolf en *A Room of One's Own*, ya en 1929. En este mismo sentido, Àngels propone un ejercicio

¹⁴ Véanse los detalles a partir de la página 11.

¹⁵ Aquí vemos claramente el tratamiento paródico con que se construyen estas memorias, que además dan nombre al libro. Con un juego lingüístico puesto que la «f» es minúscula, a diferencia del método, en que todo va en mayúscula. Un intento más de transformar las normas. Identificamos, por tanto, una doble enunciación paródica: la del método Lectura Fácil y la del género autobiográfico.

¹⁶ Una novela que recupera un texto publicado inicialmente bajo el título *Malas palabras* (2015) en la editorial Lumen, que incorpora una nota dedicada a Juan Marsé, «El cuerpo de los escritores».

autobiográfico igual que lo hace Santa Teresa, con el objetivo de autoafirmarse, de narrarse a sí misma, a sus primas, y de armar su relato, atravesado por el tratamiento irónico, para evidenciar los fallos del sistema. En este caso, la autora puede escribir sus memorias, pero lo hace a través del método que desde la institución le imponen, victimizándola. Como resultado, asistimos a unas memorias que parodian esas reglas simplificadoras. Así, en esta obra, en tanto que producto posmoderno, «el acento se desplaza desde el desvelamiento de las condiciones de producción del discurso a través de la narración y la institución literaria hacia la construcción de ficciones preocupadas por cuestiones morales y políticas relevantes en la sociedad contemporánea» (Romero Polo, 2021: 71).

Otro de los elementos que configuran el pastiche, y que también se parodia, son las actas assemblearias, en este caso del grupo de okupación Acción Libertaria de Sants. En estos pasajes, igualmente intercalados, encontramos la reproducción de los encuentros assemblearios que llevan a tratar a sus participantes el caso de okupación de Gari Garay (nombre ficticio de Marga). En estos pasajes, los personajes aparecen con nombres que no denotan ninguna atribución genérica y pretende ser también una parodia de ese tipo de contextos. Tal y como señala la propia autora, se trata de

documentación para ver cómo estos espacios han ido expresando ideas por escrito, y ahí efectivamente hay un punto importante de libertad. Un amigo que está en el meollo de las asambleas se reía mucho con la retranca y la crítica a las asambleas que ejerzo en la novela. Me gusta que desde dentro se percibe que no las sacralizo. (Corominas, 2018)

En ellos queda patente, por un lado, los desencuentros de las integrantes del grupo, aun estando, teóricamente, todas al servicio del bien común y el pensamiento anarquista; y por otro, el ejercicio desnaturalizador del lenguaje, incluso en ámbitos como este, pues es difícil escapar del aparato opresor de la sociedad: «a las asambleas llegamos todas con la mierda jerárquica y competitiva que nos han inculcado en la familia, la escuela, en la tele y toda la vaina» (p. 199).

Junto a estas dos muestras de reelaboración estilística, se suman las declaraciones judiciales ante la solicitud de autorización para la esterilización de incapaces¹⁷, «a resultas de la demanda presentada por la Generalitat de Catalunya contra D.^a Margarita Guirao

¹⁷ La condena social pasa por lo que le hacen a Marga, pues la «intervienen quirúrgicamente para impedir lo indeseable, que una mujer pueda vivir su sexualidad de forma completamente libre» (Corominas, 2018).

Guirao». En este caso, suponen un ejercicio paródico del lenguaje burocrático, que choca de frente con el lenguaje que aportan las declarantes. La magistrada, la Sra. D.^a Guadalupe Pinto García –una mujer representante del poder institucional– recoge los testimonios de las protagonistas, quienes desmantelan de nuevo la naturaleza de tal retoricidad. La que más declaraciones hace, con ánimo de participar con la jueza, es Patricia, pero gracias a la voz y la jerga popular que esta ostenta en su discurso verborreico, se revela el desencuentro de los dos códigos y, por tanto, el efecto humorístico: «Le voy a contar a su ilustrísima las cosas tal y como son, ni más ni menos, ni más ni menos, como dice la rumba» (p. 49). El contraste se hace evidente en numerosos pasajes. A su vez, es capaz de denunciar abiertamente –despojada del lenguaje del poder como está– que a pesar de estar protegidas se encuentran perseguidas: «falló un ámbito, señoría. Falló el ámbito institucional, o sea, los organismos y administraciones públicas vinculadas al sector» (p. 151); porque, según ella, «la señora psiquiatra esa ha demostrado al tratar a la Marga que para ella los discapacitados somos ciudadanos de segunda, señoría» (p. 153); y es que «la señora psiquiatra despacha pacientes como churros el churrero del aceite hirviendo» (p. 154). Por su parte, Margarita «se niega a declarar y a responder a cualquier pregunta que le haga la señora jueza» (p. 307); Àngels pretende que su testimonio quede registrado con el método de Lectura Fácil y al ser negada su petición, leemos que «la declarante le dice que no va a declarar y adiós» (p. 315); y por último, Nati comparece haciendo un encendido alegato político, con un lenguaje opuesto a todo lo que representa la jueza (p. 316) a propósito del caso que les ocupa:

No queréis que las mujeres radicalmente capaces de ser libres como Marga se reproduzcan, (...) aunque te creas la misma retórica con la que tú y tus gacetilleros constitucionalistas queréis hacernos tragar la pócima de los derechos fundamentales (...) el calvario del desalojo del alejamiento de sus amantes, de la medicalización, del aislamiento, de los interrogatorios y de las exploraciones psiquiátricas y ginecológicas por el que la habréis hecho pasar no tendrá nada que ver con ese otro ingrediente de vuestro brebaje que llamáis «el correcto funcionamiento del Estado de derecho», sino con vuestra necesidad de reprimir y desgastar los ardores emancipadores de una mujer que os escupe el brebaje en la cara. La ligadura de trompas os la deberían hacer a las paridoras del sistema como tú. (p. 318)

Por último, encontramos otra propuesta metaficcional, en el centro de la novela, en forma de fanzine¹⁸, titulado *Yo, también quiero ser un macho*. Se trata de un ejercicio

¹⁸ Justamente por el fanzine tuvo que cambiar de editorial la autora para publicar la obra, puesto que Seix Barral, para la que había firmado los derechos de publicación, pretendía que lo eliminase porque «era demasiado subido de tono» (Morales, 2022).

metaliterario con fin paródico en que se reelabora, igual que en los casos anteriores, un género alternativo. Este género, según Antonio Lara (1976), ha tenido «un papel insustituible en la difusión y estudio de una nueva forma de apreciar los productos visuales y la mentalidad que los ha originado (...) Los fanzines, en el fondo, de forma inconsciente, nos han hecho replantear las bases culturales de nuestra vida». En él se denuncian las acciones opresoras del Grupo de Autogestores de la RUDI (Residencia Urbana para Discapacitados Intelectuales) de la Barceloneta, donde se mueven las protagonistas. Es decir, encontramos un doble nivel de metaficción, donde se ficcionaliza la ficción, que sirve para doblegar, otra vez, el lenguaje institucional, proponiendo nuevos modelos de enunciación a través de la sátira paródica, ahora por canales que favorecen la emancipación: «Hoy nosotras nos interpelamos a nosotras mismas, sin necesidad de un moderador que, como su propio nombre indica, se dedique a moderar, calmar y por tanto censurar la manera en que expresamos nuestras inquietudes» (p. 3 del fanzine, sin numerar). Resulta un interesante ejercicio literario donde se mezclan personajes reales como el periodista Soto Ivars, la pensadora Caroline Emcke o el actor Pablo Pineda, con otros inventados, apelando a la relación que se establece entre realidad y ficción, con un propósito claro de desenmascarar la verdad a través de la reelaboración literaria. Así, supeditando el material narrativo y sus referentes a la sátira y a diferentes procedimientos humorísticos se desvirtúan los límites y la autora consigue erigir un discurso de crítica antipatriarcal.

Las voces protagonistas y su tratamiento

Las cuatro protagonistas con discapacidad se erigen, por un lado, como motor de lucha y reivindicación de los derechos arrebatados, y por otro, como mecanismo desnaturalizador de lo que propone la sociedad. El paradigma de la opresión lo encontramos en el intento de esterilización por parte de la Generalitat a Marga, por su libertad sexual, ante lo que emergen las respuestas individuales de las protagonistas: el discurso antirretórico y directo de Nati, la iniciativa de Àngels de contar sus historias por WhatsApp o Patri, quien se deslengua y encarna de forma clara la contraposición con el poder. Todas ellas, con diferencias, personifican discursivamente una forma de oposición a favor de su autonomía, según explica la propia autora:

Nati, siendo la más discapacitada, que tiene mayor porcentaje de no inteligencia, es la que menos tolera el ataque a su autodeterminación. Esta gradación ocurre con todos los personajes. Nati que es la más discapacitada es la más insumisa. Àngels, al ser la menos discapacitada, tiene acceso a la cultura, de hecho es escritora. (Corominas, 2018)

Morales presenta con clara individualización a cada personaje¹⁹, construye un discurso propio para cada una de ellas a partir de sus particularidades, pero cada personalidad, alineada con sus anhelos, sus gustos y sus vicios, choca con el engranaje social. Parece que nos diga que no hay espacio para voces disidentes, y menos si eres mujer y discapacitada. Esto le sirve a la autora para combatir nuevamente el proceso de exclusión que traza el sistema capacitista, que rehúye la responsabilidad de asumir las individualidades y sus necesidades:

Tengo una batalla contra la noción de «persona» (...) frente a la discriminación entre discapacitado y no discapacitado, «todos somos personas». Con esto se le llena la boca, por ejemplo, a Pablo Pineda²⁰. Ello refiere a un lugar absolutamente liberal, donde la noción de persona lo único que quiere hacer es acabar con las tensiones y con las relaciones de poder: voy a decir «personas» para no decir «racializados», para no decir «oprimidos». (Cantero Sánchez y Pérez Fontdevila, 2021, p. 472)

De este modo, las varias focalizaciones con las que se construye esta novela prismática no responden a una tipología deficiente, como podría parecer por la condición de las protagonistas, sino que, al contrario, la autora dota de voz a las que suelen ser ignoradas, irónicamente, para armar una respuesta contestataria contra todo orden opresivo. Estas se muestran como insumisas gracias a que se narran lejos de la normalización en que está sumida la sociedad. Esa distancia que permite la ironía es la que usa con maestría Morales para lanzar su dardo, pues el lenguaje propio de cada protagonista está despojado de sometimiento alguno. Y esa veracidad de voces proyecta el sentido irónico de los mensajes, que sumados, forman la totalidad de la novela.

Si empezamos a desgranar tales discursos, encontramos el anárquico posicionamiento de Nati, que se materializa muchas veces en un monólogo interior libre, el cual articula un alegato dinámico paralelo al movimiento que escribe su cuerpo en sus clases de danza. Es este el personaje que menos filtros presenta a la hora de lanzar sus charlas contestatarias porque, nos señala, «todo lo que digo, lo digo abiertamente, absolutamente todo, porque

¹⁹ En una entrevista, la autora afirma al respecto: «No quería renunciar a las cuatro voces, en primer lugar porque me parecía empobrecer la novela si generaba cuatro personajes planos (...) y además no quería caer en meter en el mismo saco a las cuatro discapacitadas por serlo, era una cuestión de matiz y color, todas ellas ven el mundo diferente y viven su opresión distintamente» (Corominas, 2018).

²⁰ Personaje ficcional que aparece en la novela, basado en su homónimo real, el primer europeo con síndrome de Down que se licenció en la universidad.

es parte del proceso emancipador bastardista» (p. 185). De este modo, la sátira del discurso políticamente correcto emerge sin límites; está afectada del síndrome de las compuertas, por el cual desaparece el filtro impuesto por la sociedad: «cuando mis compuertas se cierran, se me pone en la cara una dura máscara transparente que me permite ver y ser vista y parece que nada se interpone entre el exterior y yo» (p. 13). Su lenguaje se presenta despojado de retoricidad, a través del tratamiento satírico le da la vuelta a la pragmática y la retórica acomodaticia de las costumbres genéricas. El personaje femenino invierte el sentido del uso propio del lenguaje social, pretendiendo, así, la literalidad, entendida como libertad, y por tanto, como crítica; intenta «a toda costa ser literal» (p. 14). Este procedimiento articula su discurso poético como un hecho transgresor que se da en el nivel del lenguaje estándar o referencial común. Tal transgresión supone un desmantelamiento de toda la retórica institucional, subraya su identidad y la define intrínsecamente: «Cuando era pequeña no entendía las letras de las canciones porque estaban cuajadas de eufemismos de metáforas, de elipsis, en fin, de asquerosa retórica, de asquerosos marcos de significado predeterminados» (p. 14). Hablar la lengua del poder se convierte en un mecanismo de supervivencia, pero Nati no se doblega a ese lenguaje y desestabiliza el sistema, obteniendo unas consecuencias devastadoras: «Somos aguerridamente antirretóricas porque sabemos que la retórica es el lenguaje que usa el poder para distinguir lo posible de lo imposible y para crear eso que los poderosos llaman realidad e impornémosla» (p. 161). Este es el punto de partida de la novela, que deja clara parte de sus intenciones a través del cuestionamiento del lenguaje: «Fascista y macho son para mí sinónimos» (p. 15). Y en ella se ve la asunción del feminismo de Galindo: «Yo soy bastardística pero de pasado bovarístico, y por esa mierda de herencia todavía pienso en la muerte» (p. 21). Nati es, por tanto, el estandarte de los discursos políticamente incorrectos, defensora de un lenguaje directo, malsonante, y propulsora explícita de la carga política de la que se impregna la novela, por la que se pretende desnaturalizar los roles impuestos por la sociedad, cuestionar los géneros y permitir la expresión libre y personal de la mujer, al margen de cualquier imposición. Un ejemplo paradigmático de la depuración que hace del lenguaje, y del sentido que le atribuye a la expresión, lingüística y corporal –a través de la danza–, lo encontramos en este pasaje:

Un porté que, improvisado, sale bien, es lo más parecido a un beso sorpresa. Un beso sorpresa deseado (...) hay profesores españoles que lo llaman cogida: vamos a hacer cogidas,

qué buena cogida, cuidado al salir de esas cogidas difíciles. Esta última denominación me parece la idónea debido a la connotación sexual (...) y me gusta pensar que los bailarines españoles que dicen hacer cogidas en sus clases de danza lo hacen a sabiendas de que una cogida es un polvo latinoamericano (...) pero tras diez años bailando puedo asegurar que ningún bailarín español dice cogida por esos motivos, sino simplemente porque «porte» o «porté» le suena a rancio ballet clásico. Los bailarines latinoamericanos no dicen cogida ya los maten, con lo fácil que lo tendrían. Tristemente, el de la danza es un oficio muy conservador. (p. 77)

Por otro lado, Patri representa el lenguaje más oral, de la calle, como hablaba la abuela de la autora con su madre, con su tía, en Andalucía (Morales, 2022). Este registro supone, como hemos visto, una oposición clara al lenguaje de la burocracia, como se percibe en los pasajes de las declaraciones. En el caso de Marga, es el único personaje que nunca habla en primera persona, sino que su voz se construye a través de los diálogos que intercambia con las otras o en estilo indirecto. Y por último, Àngels, la menos discapacitada y la más culta, puede escribir en WhatsApp siguiendo la guía *Lectura Fácil: métodos de redacción y evaluación*, del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, en la que puede leerse: «Esta herramienta pretende ser una solución para facilitar el acceso a la información, la cultura y la literatura, debido a que es un derecho fundamental de las personas, que son iguales en derechos, con independencia de sus capacidades» (García Muñoz, 2012, p. 21). Con todo, se ve como una acción de sometimiento con voluntad de marcar, por oposición paródica, a quienes no siguen la norma. Léase aquí uno de los muchos ejemplos que evidencia el poder que tiene la reelaboración humorística que hace Àngels del lenguaje proporcionado por el sistema:

Mi persona de apoyo de mi Grupo de Autogestores / me ha dicho que si sigo así / puedo escribir un libro que hable de mí misma / y publicarlo en una editorial. / Publicarlo significa que esté en las librerías / y venderlo para que otros lo lean. / Entonces yo sería una escritora / y vosotros mis lectores. / Es muy fuerte. / Es lo más fuerte que me ha pasado / en la prostituta vida. (p. 68)

Conclusiones

De este modo, hemos visto que, por medio del pastiche, la parodia y la ironía, Morales concibe una novela de compleja estructura cuyo fin último es la sátira, la crítica social. Por medio de textos de diferente calado genérico –actas judiciales, asambleas okupas, el fanzine anarquista o los mensajes de WhatsApp que se escriben como novela autobiográfica– vamos recorriendo las aventuras de Nati, Marga, Àngels y Patri. El hecho de que los discursos principales vengan de figuras marginadas (por no responder a la

normatividad) hace que estas reocupen ese lugar, legitimándose. La proyección de una focalización múltiple que se edifica desde los márgenes proporciona al texto la perspectiva necesaria para poder barrer con cualquier convencionalismo, que se construye por medio del humor en cuanto este tiene de subversivo. Así, la yuxtaposición de diferentes elementos y discursos, pasados por el filtro de distintas perspectivas que se reivindican como válidas, desafía las instancias narrativas canónicas y, por tanto, reafirma una nueva expresividad:

Efectivamente, esto no son cuatro personajes con discapacidad ni esto es un centro de reclusión de personas con discapacidad; esto tampoco es Pablo Pineda, aunque salga con su nombre. Parece que el lugar de la representación en la literatura y en el arte en general se asimila ahora a un lugar de representación política democrática, o sea, que solamente puedo escribir aquello que estaría legitimada a hacer políticamente en la esfera pública. Ese discurso acaba con cualquier posibilidad de proyección de una mirada nueva en el arte y en la literatura. (Cantero Sánchez y Pérez Fontdevila, 2021, p. 474)

El sistema de formalización que se aplica a los individuos va asociado a una normatividad de los cuerpos, de los espacios que ocupan esos cuerpos y de la manera de comunicar que tienen unos con otros. La lengua participa de la corporeidad en la medida en que el habla es cuerpo y que no puede disociarse de la mente ni de la identidad femenina. Es por ello que el lenguaje de la calle, el argot, lo escatológico, la mezcla y la supremacía de la libertad nos llevan a la hilaridad en tanto que esta es capaz de desarticular el *statu quo*. La novela propone, de esta forma, un modelo de relato alternativo a la realidad y, por tanto, crítico, desvelando las condiciones de producción del conocimiento para desnaturalizar algunos de los presupuestos ideológicos²¹ que tienen relación con el concepto de patriarcado que maneja la autora. Los mecanismos de la risa en esta propuesta pasan por una variada sucesión de recursos que tienen como objetivo mostrar a los individuos en un contexto político y social, desde el que hablan. El punto de partida se asienta en la defensa de un feminismo bastardo que participa de la sátira, de ahí la adscripción a un presente inmediato, por medio de la exageración y un lenguaje desanclado totalmente de las normas de corrección política.

Así las cosas, no cabe duda de que el feminismo es una cuestión política, pues según las propias protagonistas, «la risa les ofende que te cagas, los desautoriza, más que si los

²¹ Para Morales, «ideología es la justificación retórica de las condiciones de dominación. Por eso no lo llamaría credo, pero creo que la novela quiere recuperar un modo de construir pensamiento colectivo que no es vertical» (Corominas, 2018).

llamas torturadores, más que si los llamas fascistas, y ya no quieren escucharte más sino que directamente te apresan» (p. 185). Todo apela a los límites, ahí es donde el humor indaga en otra significación. Viene a representar la grieta que hay entre norma y sujeto, entre forma y deseo en un terreno en el que se busca lo excesivo, lo vehemente, lo obscuro para despatologizar algunos comportamientos femeninos. El ejercicio estilístico de Morales se convierte en una reapropiación y resemantización de esas realidades, pues este se convierte en motivo de subversión, capaz de encerrar un mensaje contra el patriarcado o la retórica institucional y poner de relieve la capacidad emancipadora del lenguaje. Temas como la sexualidad femenina no hegemónica, el cuerpo de la mujer, la libertad y autonomía femeninas se tratan para defender una anarquía radical. Una novela transformadora que, a través de diferentes mecanismos humorísticos que parten de la sátira, evidencia la dimensión moral del humor, aquella *positiva*, por la cual, según Morreall (2009) algunas virtudes morales podrían fomentarse. Aquí el horizonte propio de una sociedad mejor: «Cristina Morales comparte esta visión de la escritura como un lugar de rebelión, en el que es necesario no sólo dudar de las verdades establecidas, sino exponer, afirmativamente, las propias» (Romero Polo, 2021: 78). A través del humor irónico, la parodia y el pastiche, Morales desafía el orden patriarcal. Desde lo normalizado, la autodeterminación no es fácil, por eso la novela intenta desactivar esos mecanismos de control a través de procedimientos que desarticulan su poder; pues, tal y como dice la autora, la «crítica no debe ser constructiva, debe ser destructiva» (Coromines, 2018).

BIBLIOGRAFÍA

- AYETE GIL, M. (2019, diciembre). Forma e ideología. Mecanismos de integración y de sumisión en *Lectura fácil*, de Cristina Morales. *Kamchatka*, 14, 625-639. <https://doi.org/10.7203/KAM.14.15632>
- BALLART, P. (1994). *Eironeia, la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Sirmio.
- BAÑOS SALDAÑA, J. Á. (2022). La dinamicidad de los textos literarios. Hacia una tipología de la transreferencialidad. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31, 271-292. <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29444>
- BARRECA, R. (1988) (Ed.). *Last Laughs, Perspectives on Women and Comedy*. Gordon and Breach.
- BARRERAS GÓMEZ, A. (2002), El estudio de la ironía en el texto literario. *Cuadernos de investigación filológica*, 27-28, 243-266.
- BENJAMIN, W. (2018). *Iluminaciones*. Taurus.
- BLESA, T. (1994). Parodia: literatura. *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, tomo II*, 57-65. Universidad de Zaragoza.

- CANTERO SÁNCHEZ, M. y PÉREZ FONTDEVILA, A. (2021, verano). Festiva destrucción. Entrevista a Cristina Morales. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. IX, 2, 469-481. <https://doi.org/10.37536/preh.2021.9.2.1477>
- COLLINS, P. H. (1991). *Black feminist thought: knowledge, consciousness and the politics of empowerment*. Routledge.
- COROMINAS JULIÁN, J. (2018, 9 de diciembre). Entrevista Cristina Morales: No quiero reformar nada, quiero destruirlo todo. *El Confidencial*. https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-12-09/cristina-morales-lectura-fail-premio-herralde-entrevista_1691818/
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1994). Sobre funciones literarias de la parodia. *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, tomo II, 97-105. Universidad de Zaragoza.
- ESCARPIT, R. (1982). *L'humour. Que sais-je, 877*. PUF.
- FOXLEY, C. (1977, agosto-diciembre). La ironía funcionamiento de una figura literaria, *Revista Chilena de Literatura*, 9/10, 5-20.
- GALINDO, M. (2014). *¡A despatriarcar! Feminismo urgente*. Lavaca Editora.
- GARCÍA MUÑOZ, Ó. (2012). *Lectura Fácil: métodos de redacción y evaluación*. Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- HOOKS, b. (1981). *Ain't I a woman: black women and feminism*. South End Press.
- HUTCHEON, L. (1981). Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie. *Poétique*, 46, 140-55.
- ____ (2000) [1985]. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art*. University of Illinois Press.
- JAMESON, F. (1988). Postmodernism and the Consumer Society. *Postmodernism and its Discontents*. Verso, 13-29.
- ____ (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980). L'ironie comme trope. *Poétique*, 41, 108-127.
- LARA, A. (1976, 23 de julio). El mundo de los «fanzines». *El País*. https://elpais.com/diario/1976/07/23/cultura/206920810_850215.html
- LEJEUNE, P. (1991). El pacto autobiográfico. *Anthropos: Boletín de información y documentación, Extra 29*, 47-62.
- MORALES, C. (2018). *Lectura fácil*, Anagrama.
- ____ (2022, 7 de diciembre). *Cristina Morales évoque son roman Lecture facile [rencontres d'automne de l'initiative BiG]* [comunicación oral]. Genre, Communautés et Alterfictions, Universidad Bordeaux-Montaigne. https://plurielles.u-bordeaux-montaigne.fr/manifestation/cristina-morales-big?_locale=fr
- MORREALL, J. (2009). *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*. Wiley-Blackwell.
- REYES, G. (2004). Pragmática y metapragmática la ironía lingüística. *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Vol. 1*, 147-158.
- RICH, A. C. (2007). *Poetry and Commitment: an essay*. W. W. Norton & Company.
- SÁNCHEZ MIRANDA, B. (2022). Entrevista a María Galindo. *Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas*, 7, 137-142.
- SAREIL, J. (1984). *L'écriture comique*. PUF.

SCHOENTJES, P. (2003). *La poética de la ironía*, Cátedra.

SHIFMAN, L. y LEMISH. D. (2011). Mars and Venus' in Virtual Space: Post-Feminist Humor and the Internet. *Critical Studies in Media Communication*, 28, 253-275.

SOPEÑA BALORDI, E. (1997), El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa, *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, 12, 451-460.

ZAVALA, L. (2007), *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. Universidad Autónoma de la ciudad de México.