

LA CARCAJADA DISIDENTE. EL HUMOR ESCÉNICO COMO CARROÑA METODOLÓGICA

THE DISSIDENT LAUGH. STAGE HUMOR AS METHODOLOGICAL CARRION

RESUMEN

Este artículo explora las claves de construcción de un humor escénico feminista, intentando desgranar los diferentes aspectos que lo conforman, a través de la práctica/teórica escénica y desde un punto de vista situado, tanto en prácticas del colectivo VACAburra al que pertenezco, junto a Andrea Quintana, como en otros procesos artísticos en los que he trabajado. Acudiendo, en todo momento, a referentes y conexiones teóricas y prácticas que nos ayuden a desvelar los diferentes mecanismos de un humor feminista que se reconoce interseccionado por las disidencias sexogenéricas, transfeministas, bolleras, queer, la precariedad y el origen en un territorio, Galicia, con una lengua minorizada y en el que se utiliza, entre otras, una expresión particular y específica de humor que es la 'retranca'. Se busca también reivindicar el humor ya no sólo, como herramienta válida para poner en evidencia el sistema cisheteropatriarcal, sino como una caja de Pandora de fuerzas imparables, abarrotada de herramientas que pueden llegar a convertirse en una metodología escénica en sí misma. Carroña metodológica que roba y se apropia sin pudor de diferentes métodos y disciplinas para crear un humor pulpo, tentacular, iracundo, retranqueiro, humor acupuntura, humor bisturí, humor humus, humor compost.

Palabras clave: Humor feminista. Escénicas. Metodologías carroñeras. Disidencias sexogenéricas. Retranca *galega*.

ABSTRACT

This article explores the keys to constructing a feminist stage humor, trying to break down the different aspects that make it up, through stage practice/theory and from a situated point of view, both in practices of the VACAburra collective to which I belong, together with Andrea Quintana, as in other artistic processes in which I have worked. Going, at all times, to references and theoretical and practical connections that help us to reveal the different mechanisms of a feminist humor, that is recognized as intersected by gender dissidents, transfeminists, dykes, queer, precariousness and origin in a territory, Galicia, with a minority language and in which, among others, a particular and specific expression of humor is used, which is the 'retranca'. It also seeks to vindicate humor, not only as a valid tool to highlight the cisheteropatriarchal system, but as a Pandora's box of unstoppable forces, packed with tools that can become a scenic methodology in itself. Methodological carrion that shamelessly steals and

Eugenia Romero Baamonde

Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Vigo. Investigadora Independiente y profesional en activo de las Artes Escénicas. E-mail: mulleronas@gmail.com

appropriates different methods and disciplines to create an octopus, tentacular, angry, *retranqueiro* humor, acupuncture humor, scalpel humor, humus humor, compost humor.

Keywords: Feminist humor. Performing. Scavenger Methodologies. Gender dissidences. Galician *retranca*.

Introducción

Este artículo explora algunas de las claves de construcción de un humor escénico feminista partiendo de la práctica/teórica escénica, a través de las reflexiones y aprendizajes de varias décadas de profesión en la escena tanto desde la interpretación, como, sobre todo, desde la creación, la dramaturgia, la investigación y la dirección escénica. Entendiendo la dirección desde un punto de vista que deja muy atrás los preceptos de genialidad y conocimiento infinito encarnados habitualmente en la figura de un director varón que impone su idea, su genio y su saber en una propuesta de trabajo vertical. Me adhiero más, a una dirección escénica enmarcada en procesos creativos que atraviesan huecos y zonas de desconocimiento en la búsqueda por entender las herramientas imprescindibles para establecer diálogos críticos y posicionados con los equipos de trabajo que conforman la práctica escénica, recalando una de las características diferenciales de esta disciplina, la creación desde una colectividad de prácticas, errores, saberes, diálogos y balbucesos. Hacer un proceso creativo feminista en busca de una creación feminista.

Utilizaré de guía principal algunos de los procesos artísticos en los que he participado cuyo eje primordial haya sido el trabajo creativo desde el humor y, sobre todo, me fijaré en las creaciones de la formación VACAburra de la que formo parte junto a la creadora, coreógrafa y bailarina, Andrea Quintana y en la que consideramos el humor como herramienta transversal imprescindible. Entendemos VACAburra como fuerza bruta en estado salvaje de la periferia galaica, buscando abrir brechas en los muros, saltar el vallado del prado y en el que se unen inquietudes y trayectorias en un proyecto común que gira en torno a la creación escénica y coreográfica en clave contemporánea con un trabajo atravesado por una mirada transfeminista con el cuerpo como territorio político y eje accionador principal de las creaciones que transitan entre diversas disciplinas.

Acudiré también, en todo momento, a referentes y conexiones teóricas y prácticas que nos ayuden a desvelar los diferentes mecanismos de un humor feminista y disidente, acompañada en el entendimiento de los procesos creativos por la 'Epistemología Rumiante' de Lucrecia Masson (2017) de la que conocíamos su 'Rugido de Rumiantes' (2013), pero no su maravillosa epistemología de la que a partir de ahora en VACAburra somos fans y en la que podemos atisbar curiosas conexiones y lugares en común, donde pastar, rumiando y divagando, uniendo links, casualidades y creatividades de personas cercanas que son referentes y aliadas en carne y/o contenido. Consiguiendo, por ahora,

solo en el papel esa lentitud ansiada ‘Las vacas andan lentas, andan juntas’ (Masson, 2017) así que, tal vez a continuación dibuje una vaca y luego otra...y me nombre vaca poligástrica que come de todo, todo me vale, todo lo mastico en mis cuatro estómagos. Y, ante todo, no hacen falta grandes certezas ni una claridad deslumbrante, se puede tartamudear, el método rumiante ‘prefiere una declaración de intuiciones y no una declaración de intenciones’ (Ibid).

La carcajada disidente

‘¡Dientes, dientes que es lo que les jode!’
(Isabel Pantoja, 2003)

Comienzo aquí con una cita de la famosa estrella de la copla, Isabel Pantoja, frase de la que se han hecho innumerables bromas, memes, *gifts* y ha acabado convertida en dicho popular en territorio español. La escena en la que surge, sería algo así: Año 2003. Exterior. Día. Ella, Isabel Pantoja, camina por las calles de Marbella de la mano de él, Julián Muñoz, entonces su pareja y alcalde de la ciudad, caminan despacio ante el acoso habitual de la ‘prensa rosa’ de la que son objetopreciado por su reciente y sorpresiva relación y por un cierto halo de corruptela en la gestión del municipio por parte de Muñoz que ya empieza a hondear su rastro y que, años más tarde, los llevará a los dos a pasar por la cárcel por diferentes motivos. La tonadillera se dirige a su compañero y le susurra su famoso ‘dientes, dientes’ en modo de instrucción milagrosa, escudo de risa que acompaña a esos dientes, malla protectora que parece servir, a la vez, como defensa y ataque. El milagro de unos dientes que inician un gesto en la cavidad de la boca capaz de ahuyentar a los demonios mediáticos. El gran poder de la risa y una frase a modo de *meigallo* con la que la cantante sevillana parece invocar a fuerzas ancestrales. Y de cavidad boca a cavidad vulva en conexión, invocamos un ‘Ana-Suromai’, término griego que describe el gesto de enseñar la vulva en público que, en línea con otras muchas tradiciones de otras culturas, podía alejar el mal, mejorar cosechas o aplacar las fuerzas de la naturaleza. Un gesto ancestral de gran poder que con apenas mostrarse contrarresta las fuerzas enemigas. Y así me atrevo a leer los ‘dientes, dientes’ de Isabel Pantoja como el ‘Ana-Suromai’ del humor, la cavidad de la risa que a modo de heroína es capaz de utilizar como escudo protector mágico para ahuyentar indeseables. Risa-Suromai. Dientes-Pantoja. En todo caso, cabe observar también en la forma de comicidad y posterior fama de la escena, una faceta un tanto despectiva y racista que de forma bastante habitual colorea la estampa folclórica y de la que tanto partido económico se saca en España a nivel internacional, menospreciando y olvidando, a la vez, la larga historia y aportes del pueblo gitano. El estereotipo de la mujer gitana contamina la recepción de una imagen que por siglos sigue siendo el resultado de unas lógicas patriarcales, de dominación que han perseguido la identidad gitana y han promovido y apuntalado una ficción de mujer en una sola dirección. Como

señala con sabiduría y altas dosis de humor la activista gitana feminista, Silvia Agüero, en sus trabajos y en su pieza escénica surgida de su proyecto de vida y activismo 'No soy tu gitana' (2022), título de la pieza que nos referencia al documental de 'I'm not your negro' del realizador haitiano Raoul Peck, que se construye a partir de notas para un libro de ensayos, *Remember this house* ('Recuerda esta casa'), del activista y escritor James Baldwin.

'No soy tu gitana', está interpretada por la propia Silvia Agüero, en coautoría con la también directora Nüll García, acompañamiento de Paloma Palenciano, producida y estrenada en el Teatro del Barrio (Madrid). Silvia Agüero utiliza el humor de forma transversal para hacer reír al público con el racismo de leyes históricas absurdas y declara 'No soy ni Preciosa ni Carmen ni Esmeralda ni Zemfira. Tampoco soy la gitana que te muestran a través de la telebasura' (Agüero, 2022), un humor que apela a un pensamiento crítico para romper con 600 años de legislación antigitana y machista, años en los que las mujeres gitanas han resistido tejiendo estrategias válidas para la lucha feminista actual.

Y volviendo a los 'dientes, dientes' de la Pantoja cabe poner el acento en observar el tipo de dientes que pueden hacer tal invocación a la risa o acaso ¿pueden reír unos dientes mal colocados? ¿unos dientes amarillos? ¿unos dientes que no resplandecen? ¿pueden reír sin provocar la burla? Los dientes también son una cuestión de clase social que relacionan estrechamente patologías bucodentales y nivel socioeconómico en un país donde la atención odontológica queda relegada de la salud pública y es básicamente privada, ¿pueden reír mis dientes grises, manchados, sin brillo? Mis dientes que poseen discromías o alteraciones del color dentario, marca de una generación en los años '70, en que a las embarazadas se les prescribía tetraciclina como antibiótico de amplio espectro sin ningún control de los efectos secundarios en su parentela, en el contexto de una dictadura que se nos antoja -entre otras muchas cosas- facilitadora de un campo de pruebas gratuito para la industria farmacéutica. Así cual bautismo, la sonrisa imprime carácter sino se tiene el capital de inversión necesario para subsanarlo y así se aprende desde pequeña a ocultar la sonrisa y a hacerla con los labios muy, muy juntitos para ocultar a la vista ajena, todas y cada una de las perlas que la componen, para alejarse del insulto y de la mirada acusadora y se sueña en secreto con el día de la carcajada batiente, descarada, obscena en que puedan reír los dientes sucios, los dientes grises, los dientes precarios. Dientes que sueñan con reír, aunque no siempre puedan, apropiándose de la injuria y el escarnio por mostrarse en todo su esplendor, devolviéndoselo, a modo de *boomerang* que desarme su burla haciendo incluso de ello un lugar de acción política y resistencia. Reírse, en palabras de Brigitte Vasallo "de las miserias cotidianas a las que se nos condena" (2015) que son muchas y poderosas, teniendo claro en qué consisten las prácticas de resistencias que desplegamos y conformando una risa disidente que no siga las mismas lógicas que el humor opresivo.

La burla que nace del privilegio y que apunta hacia abajo, que ridiculiza desde la mirada poderosa, que se burla de las opresiones

ajenas – nunca de las propias –, no es sátira: es simplemente otra forma de opresión. Y no hace puñetera gracia (Vasallo, 2015).

Conviene entonces distinguir muy bien el humor que queremos y necesitamos ejercer desde los márgenes, desde las periferias y fuera de los lugares hegemónicos. Un humor feminista que, en palabras de Irantzu Varela, ‘es el humor hecho por personas feministas que tiene la intención de hacer una crítica al sistema cisheteropatriarcal, además de hacer reír, trata de cambiar las cosas’ (Varela, 2021).

Un humor que, con gran claridad, Vasallo ha circunscrito en una sátira que responde, ‘a través de la risa y la burla, a las violencias ejercidas de manera estructural’, una sátira que ‘en tanto que herramienta de transformación, es un acto político’, sátira que para ser activa y desestabilizadora ‘debe apuntar hacia arriba o hacia dentro. Reírse del sistema y del poder, burlarse de la hegemonía, vengarse de la invisibilización, de los oprobios y las miserias cotidianas a las que nos condenan’ (Vasallo, 2015). Y en esto la Vasallo es una gran experta como demuestra tanto en sus activismos como en sus escritos ‘porque las feministas, si algo tenemos, es un gran sentido del humor’ (2020), como dice ella misma. Y despliega su mirada irónica en interminables facetas dinamitando las reglas de la ortodoxia del pensamiento crítico, la academia y la letra impresa, como también hace en sus recientes piezas escénicas en las que juega entre disciplinas, teoría y práctica como en la pieza escénica ‘Naxos I. Drama en tres lamentos y un par de actos’ (2022), [Figura 1] primera parte de la que va a ser la ‘Trilogía de Naxos’, con texto de Brigitte Vasallo acompañada en la interpretación por Concha Milla, con propuesta visual y lumínica realizada por Laura Iturralde, en cuyo proceso de creación he trabajado en la dirección y colaborado en la dramaturgia junto a Vasallo. Este ‘Naxos’ gira alrededor de la condición *txarnega*, término con connotaciones despectivas que recibió la migración en Cataluña procedente de la diáspora obligada desde 1950 en el estado español que expulsó a seis millones de personas del campo, en dirección a un supuesto progreso urbano que no pudieron decidir. Vasallo investiga en esa diáspora y la sitúa en el retrato de aquellas personas que perdieron la pertenencia, sus raíces, su memoria y su lengua materna usando testimonios de las hijas y nietas -como ella misma- de aquella diáspora y usando la historia de Ariadna, la princesa de Creta para tomar voz propia y desmentir como nos la han contado hasta ahora. Esta pieza que maneja claves de teatro testimonial se mueve entre la denuncia, la afirmación colectiva de una identidad bastarda que re-construye con su propia historia, intentando descubrir y conectar esas otras historias, a veces tragedias, que nunca salen en los libros. Un lamento radical que se entreteje con una ironía de esas que hace doler y hace reír, reír la risa de la diáspora, la risa *txarnega* que, a la fuerza, está construida sobre multitud de capas de dolor-amor, exilio-memoria, dignidad-venganza, rabia-humor, de ese ‘humor acupuntura’ que acierta en el punto exacto y que notas que pincha, tal vez lo justo para curar las heridas, aunque quizás sería más preciso hablar aquí de ‘humor bisturí o humor escalpelo’, porque aquí el dolor es profundo, arraigado y

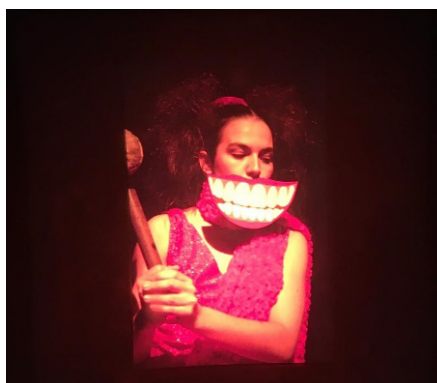
silenciado y tal vez necesitemos facetas del humor con un procedimiento más radical en la obtención de una ansiada catarsis final.

Figura 1 - *Naxos I* (2022)



Brigitte Vasallo

Figura 2 - *Mullerona* (1999)



Cía. María a Parva

Y es este humor hecho a capas, a retazos, compleja re-invencción de una identidad Frankenstein, que atraviesa lenguas y naciones, capaz de diseccionar estereotipos y conectar en una vuelta re-vuelta, territorios que, como el gallego, también forman parte del bastardaje identitario de la propia Vasallo. *Terra galega* dañada por esta y otras diásporas, esta tierra *galleguiña* con una lengua minorizada llena de gente *riquiña*, que carga con incómodos tufos despectivos teñidos de incultura, pobreza y falta de desarrollo que trascienden fronteras y que perviven en la actualidad, herencia de ejemplos tan significativos como el aval del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española en donde aparece la acepción de ‘gallego’ como sinónimo de ‘tonto’ que estuvo en vigencia hasta el 2014. En esa tierra de gentes tontas e ignorantes se utiliza, entre otras, una expresión específica de humor que es la ‘retranca’, un sentido del humor particular que, obviando los tintes estereotipados, resulta en un tipo de ironía, una forma de hablar con segundas intenciones de difícil identificación por

quien no la practica o no tiene costumbre de escucharla. Un humor *retranqueiro* que bien podría provenir de estrategias translúcidas usadas en tiempos de censura, para poder decir, pero no decir, que expresan lo contrario a lo que realmente se quiere decir con una pequeña modulación tonal. El humor de la 'tonta' de la *parva* que busca estrategias para reír y reírse en y de la cara misma de la fuente de su opresión sin que ésta se percate del todo, pero a sabiendas de que sí lo harán las otras tontas que reirán en conjunto en una especie de código secreto. En el año 1999 fundaba la compañía 'María a parva' en una especie de búsqueda de ese lenguaje de las tontas atravesado por el humor, estrenando en la desaparecida Sala Nasa de Compostela, el espectáculo 'Mullerona' [Figura 2] para el que escribía el texto e interpretaba y en el que manipulaba una enorme risa de grandes dientes que exhibía en una reclamación de tiempo para reír y que homenajeara y tomaba el nombre de la obra 'Hon'(1966) de Nikki de Saint Phalle (1930-2002), una escultura de enormes dimensiones del cuerpo de una mujer de 28 metros de longitud que era transitable en su interior y cuyo acceso se realizaba desde la vulva, a través de la vagina. Contenía diversas estancias y espacios lúdicos como un pequeño cine, una galería de arte con obras falsas o un tobogán y se expuso durante tres meses en el Museo Moderno de Estocolmo como una obra transgresora e insólita y con un enorme sentido del humor. Nikki de Saint Phalle me interesaba no sólo por este aspecto de su trabajo sino también por una serie de pinturas que realizó con una técnica muy particular que denominó *shooting paintings*, disparando con una carabina sobre bolas de pintura colocadas sobre superficies blancas en una expresión de toda la violencia que se ejercía contra las mujeres. Era en este y otros referentes del arte feminista como el 'Genital Panic' (1969) de Valie Export (1940) donde intuía el camino para investigar en un 'humor iracundo' que no huía de la rabia y la ira como camino de expresión y que se ajustaban más a lenguajes de un ámbito feminista que las continuas referencias teatrales en el entorno académico y profesional desprovistas casi por completo de la presencia de mujeres y cualquier tipo de análisis o perspectiva de género.

Alicia Blas y Ana Contreras, creadoras, investigadoras y docentes en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid seguían denunciando esta invisibilidad en el año 2017, dando cuenta de la escasez de referentes de mujeres en la historia escénica en el contexto del propio alumnado y profesorado, haciendo una propuesta de lo que denominan 'Historiografía malpensante', con referente en el conocido trabajo fundacional de la crítica de arte feminista, Linda Nochlin de 1971, '¿Why have there been no great women artists?' ('¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?': 2008) y alineándose con Donna Haraway (1995), en su desconfianza hacia la supuesta objetividad de la ciencia. Ante la necesidad de ampliar el canon teatral con las aportaciones de las mujeres en las artes escénicas y constatando con ironía, lo que ellas llaman 'los increíbles súper poderes menguantes', en referencia a los aportes de algunas mujeres con gran repercusión y consideración en su momento que, sin embargo, se han ido olvidando y borrando de la historia escénica como Joan Littlewood (1914-2002) directora teatral apenas conocida, considerada en su momento la precursora del teatro moderno con un fuerte compromiso con el teatro político y comunitario, pionera en

el desarrollo de una metodología de improvisación muy utilizada en muchas escuelas de interpretación y que consideraba el humor como una herramienta destacada en sus creaciones (Blas y Contreras, 2017).

Cuerpos invertidos, ¿estáis ahí?

‘No se puede pensar sin el cuerpo’
(Lucrecia Masson, 2018)

Podemos situarnos al lado de posicionamientos estratégicos y junto a Elaine Aston (2009) defender una práctica feminista que roba de donde sea necesario para crear ‘una esfera de agitación’ -término creado por Simone Benmussa, aplicado por Aston a la práctica teatral feminista- donde el cuerpo y la voz de la creadora-intérprete ocupa un lugar de compromiso crítico con los sistemas de representación de género, raza, clase, sexualidad etc., y apuesta por una práctica múltiple y flexible (Aston, 2009: 37) que entiendo también de necesaria aplicación para el resto de ámbitos del equipo de creación como la dramaturgia y la dirección. Y con **M^a José Belbel** (2012), tener en cuenta que la mayoría de procesos de construcción de la subjetividad aparecen atravesados por la misoginia, el clasismo, la homofobia y el racismo en los que hemos sido educadas y socializadas por lo que se presenta parejo a nuestros aprendizajes, un inacabable proceso de desaprender.

Caminos que se pueden valer de una mirada interseccional que sirva tanto, de base de una perspectiva crítica multidisciplinar, como de herramienta metodológica. Las perspectivas feministas y queer en la producción de conocimiento tienen contribuido a cuestionar la universalidad tanto de objetos como de sujetos de estudio, produciendo nociones críticas como la interseccionalidad, entendiéndola como una herramienta transformadora que se puede valer, a su vez, de toda la diversidad de herramientas queer y feministas. Como señala Lucas Platero, será esa noción queer la que posibilite la tarea de proyectar otras realidades sociales posibles y, por tanto, movilizadoras para generar acciones y metodologías para otros futuros posibles (Platero, 2014:16).

Futuros posibles para cuerpos atravesados, para cuerpos invertidos, cuerpos raros, sin los que no se puede pensar, ni reír, ni performar. Dice el performer Guillermo Gómez Peña (2005), al situar el arte de la performance en relación a su práctica, que ‘el cuerpo humano, y no el escenario, es nuestro verdadero sitio para la creación’. Nombra el cuerpo como lienzo en blanco, como instrumento musical como carta de navegación en donde desembarcan nuestras identidades en continuo cambio. Y en seguida aclara que esas identidades deben ser marcadas, decoradas, pintadas, culturalmente intervenidas y re-politizadas (Ibid). De hecho, algunas de esas marcas vienen impresas con tinta indeleble en nuestros cuerpos, ‘territorios ocupados’ (Ibid) que nos hacen difícil pensarlos como lienzos en blanco, sino como territorio de pliegues, texturas y cicatrices.

Y son esos mapas y cicatrices ‘palabras involuntarias en el libro abierto de nuestro cuerpo’ (Ibid) con las que, entre otros aspectos, se juega en ‘Lo raro es que bailar sea raro’ (2020) [Figura 3] espectáculo del colectivo VACAburra con coreografía e interpretación de Andrea Quintana y dramaturgia y dirección de ambas. Aquí se presenta:

Un cuerpo en rebelión, atravesado, sublevado, la bailarina no normativa, la bailarina faquir, la taumaturga, la subalterna. Un cuerpo que pesa, que ocupa, que no levita, que es raro y molesto, un cuerpo lesionado, con rastros de la violencia normativa. La bailarina maricona, la bailarina *machirula*, la que invade los grandes saltos reservados para los hombres. La que lleva pelos en las piernas. La que nunca quiso ser Giselle (VACAburra. 2020).

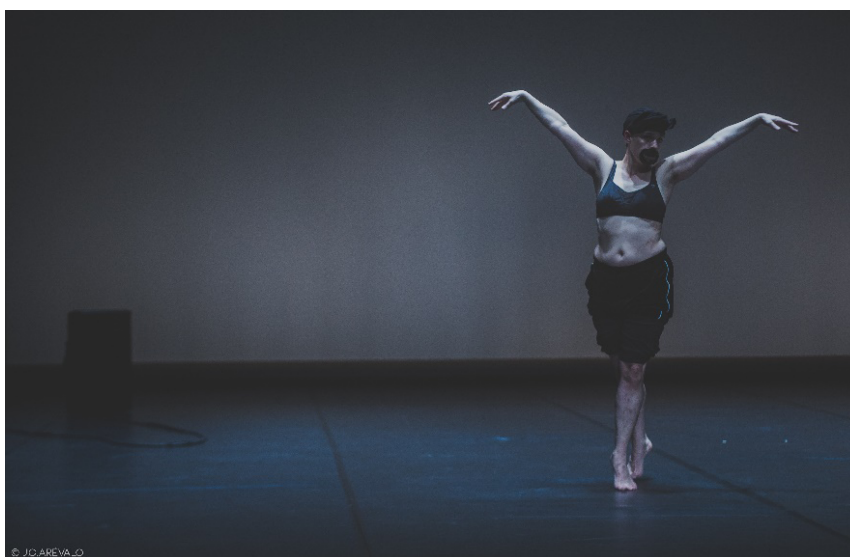
Esta creación propone bailar a todo tipo de cuerpos en una rebelión danzada a sabiendas de que bailar es peligroso porque amenaza el sistema, la danza afecta, descoloca y complejiza los modos de estar hegemónicos, desestabiliza las lógicas de la palabra que todo lo domina. Bailar puede ser una epidemia (VACAburra, 2020).

Uno de los ejes de creación, partió de la propia experiencia y trayectoria de Andrea Quintana como bailarina que siempre se sintió como una anti-bailarina, como un anti-cuerpo, con pelo corto, bajita de altura, masculina y visiblemente lesbiana, pero no se buscaba hacer un mero recorrido autobiográfico, sino que partiendo de su experiencia se trataba de dejar que otros cuerpos atravesaran el trabajo con la intención de construir una identidad en sospecha y jugar con la idea de una coreo-biografía-pirata (Quintana, 2022), una pieza autobiográfica sin biografía, un trampantojo, una coreografía maraña, un engaño narrativo en el que cabe preguntarse ¿puede bailar la bailarina bollera? ¿a quién le interesa ver bailar a la bailarina defectuosa? ¿quién teme a la bailarina rara? ¿a quién le molesta la bailarina gorda? Entonces, la bailarina ¿cómo tiene que ser? (Quintana, 2022).

La sola posibilidad de la existencia de mujeres masculinas provoca una tremenda inquietud. Esta *masculinidad de las biomujeres*, como la denomina Lucas Platero, es percibida como una amenaza ya que supone una intromisión, una desestabilización de las categorías sexuales que atraviesan los binarios mujer/hombre, homosexual/heterosexual, poniendo en tela de juicio dos normas muy importantes: la heterosexualidad y la diferencia sexual, a lo que sus fieles guardianes van a reaccionar de inmediato para mantener su legitimidad (Platero, 2009).

Y esta bollera de pelo corto, se atreve con ironía a transformarse en un pirata queer, en un drag que surge de la cinta pegada al linóleo y de un ajuste del vestuario que deja a la vista una piel salpicada de manchas de nacimiento y una zona abdominal pronunciada. En una transformación con los mínimos elementos que potencia e indaga en esa masculinidad, en ese cuerpo raro que juega con comicidad con los contrastes de una forma y contenido que parecen no corresponderse con un cuerpo que baila con una técnica que reconocemos como del ballet clásico.

Figura 3 - *Lo raro es que bailar sea raro* (2020)



Fotografía: J.C. Arévalo

Metodologías humorosas o el humor como carroña metodológica

Se busca entonces reivindicar el humor ya no sólo, como herramienta válida para poner en evidencia el sistema cisheteropatriarcal, sino como una caja de Pandora de fuerzas imparables, abarrotada de herramientas que pueden llegar a convertirse en una metodología escénica en sí misma. Metodologías humorosas que recogen la carroña metodológica, nombre que alude a las metodologías carroñeras de Jack Halberstam (2008) que habla de estas metodologías de investigación torcidas, flexibles que utilizan todos los métodos posibles a su alcance que mezclan lenguajes, herramientas y disciplinas sin temer la incoherencia y que bastardean forma y contenido.

Una metodología queer es, en cierto sentido, una metodología carroñera, que utiliza diferentes métodos para recoger y producir información sobre sujetos que fueron deliberada o accidentalmente excluidos de los estudios tradicionales del comportamiento humano. La metodología queer trata de combinar métodos que a menudo parecen contradictorios entre sí e rechaza la presión académica hacia una coherencia entre disciplinas (Halberstam, 2008:35).

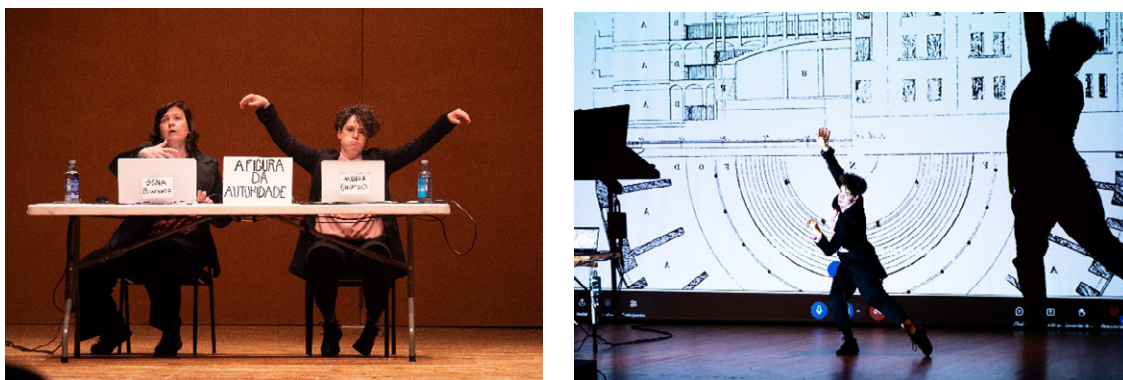
Esta propuesta aprovecha la imagen gráfica supuesta por Halberstam, de ese sentido carroñero, animales oportunistas que se nutren de lo aparentemente muerto, pero ayudando en su reciclaje y descomposición, en una transformación que, en cierta medida, genera nueva vida que sale de ese compost, de ese humus porque como dice Haraway 'no somos homo, sino humus' (Haraway, 2009). Humus del que sale 'Metodologías carroñeras para cuerpos invertidos' (2021) [Figura 4 y 5]

otra de las piezas escénicas de VACAburra, interpretada por ambas, con movimiento escénico realizado por Andrea Quintana y con texto y dramaturgia propia, que surge de la necesidad de expandir, acompañar y traducir a lenguaje escénica el proceso de investigación académica de mi tesis doctoral ‘Sexualidades Des-Generadas’ en una tentativa de validar la propia práctica escénica como lenguaje viable de investigación y, a la vez, como plataforma de transmisión de conocimientos teóricos (VACAburra, 2021). Esta pieza adopta el formato de conferencia performativa, bastardia disciplinar, investigación desleal, donde se mezclan conocimientos teóricos y prácticos a través del humor, teniendo como eje central la disidencia sexo-genérica en la escena, intentando cuestionar el propio formato y el lugar de autoridad de una conferencia académica habitual.

Estas ‘Metodologías carroñeras para cuerpos invertidos’, se van a situar con Donna Haraway, en el lado de la producción de conocimientos situados, cuestionando la neutralidad y parcialidad de la ciencia, reconociendo esta aportación como precedente de las metodologías queer, enarbolando el privilegio de la perspectiva parcial. Una forma de objetividad feminista que reconoce la mirada subjetiva de cada sujeto, huyendo de los conocimientos desde arriba, ‘los trucos de Dios’, como los denomina Haraway, ‘No buscamos la parcialidad porque sí, sino por las conexiones y aperturas inesperadas que los conocimientos situados hacen posibles. La única forma de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular’ (Haraway, 1995: 339).

En estas metodologías carroñeras se utiliza el humor como eje principal de toda la pieza, un humor lleno de porosidad, de huecos, fisuras y desvíos, vehículo transmisor de lenguaje y conceptos teóricos que a través del humor se hacen más cercanos. Una teoría que busca también llevar a la práctica la recuperación de unas genealogía que han dejado fuera de la historia escénica heterocentrada, a los cuerpos disidentes, esas ‘genealogías dislocadas’ que desafiaron y desafían desde la autoridad del arte y la cultura las estructuras de un pensamiento único con discursos heterogéneos y que nos pueden servir de guía, ayudándonos a reutilizar, reciclar y bastardear para crear nuevos caminos iniciados por hordas -que los somos- de rares, desviadas y bastardas.

Figura 4 y 5 - *Metodologías carroñeras para cuerpos invertidos* (2021)



VACAburra/ Gena Baamonde.

A modo de valoración

En busca de una risa disidente acudimos a la carroña metodológica que roba y se apropia sin pudor de diferentes métodos y disciplinas para crear un humor pulpo, tentacular, iracundo, *retranqueiro*, humor acupuntura, humor bisturí, humor humus, humor compost. Humor como herramienta escénica imprescindible, directa que desarma de una manera muy clara el poder establecido, capaz de dar en la diana de una forma muy precisa, con ese ‘humor acupuntura’, ‘humor bisturí’, ‘escalpelo’ y todos los matices y nombres posibles que se puedan encontrar para situarnos en el camino de irle poniendo apellidos a este humor disidente que queremos cada vez más presente y ruidoso convertido en carcajada sonora. Para así poder conocer mejor como se estructura y construye y como puede llegar a ser una propuesta de metodología escénica en sí misma. Humor situado, interseccionado por las disidencias sexo-genéricas, por la diversidad corporal, la precariedad y por la búsqueda de otros lugares escénicos a ocupar más allá de los binomios de poder habituales donde extender los tentáculos de este pulpo llamado humor.

Referencias Bibliográficas

ASTON, Elaine (2009). ‘Manual de práctica teatral feminista’. Galaxia. Vigo.

BELBEL, María José. (2012). ‘Yes, we camp. El estilo como resistencia. Feminismos, disidencia de género y prácticas subculturales en el Estado español’. *VV. AA., Desacuerdos*, 7, 160-195.

BLAS, Alicia y CONTRERAS, Ana (2017). ‘Una historiografía malpensante: La necesidad de ampliar el canon teatral con las aportaciones de las mujeres en las artes escénicas’. Seminario de Pedagogía Teatral. RESAD. Madrid.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Colectivo La Pocha Nostra (2005), ‘En defensa del arte del performance’, *Horizontes Antropológicos*, año 11, n. 24, p. 199-226, jul./dic. Porto Alegre.

HARAWAY, Donna (1995). ‘Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza’. Madrid. Cátedra.

MASSON, Lucrecia (2013), ‘Un rugido de rumiantes. Apuntes sobre la disidencia corporal desde el activismo gordo’. *En Transfeminismos. Espistemes, fricciones y flujos*, AA.VV. Txalaparta. Tafalla.

NOCHLIN, Linda (2008). ‘¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?’. Catálogo, Amazonas del Arte Nuevo. Madrid. Fundación Mapfre.

PLATERO, Raquel (Lucas) (2014). '¿Es el análisis interseccional una metodología feminista y queer?'. En VV.AA. *Otras formas de (Re)Conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*. Diputación Floral de Gipuzkoa.

QUINTANA, Andrea (2022). 'Corpos abxectos e performatividade na escena Galega'. *Encuentro Corpos, afectos e sexualidades non normativas na escena galega*. Observatorio do teatro galego. UDC Universidade da Coruña.

VASALLO, Brigitte (2020), 'Mentes Insanas. Ungüentos feministas para males cotidianos', RBA, Barcelona.

Recursos Web

AGÜERO, Silvia (2022), 'No soy tu gitana. El monólogo teatral que deconstruye los estereotipos de la mujer gitana'. *Tercera Información*. 21/03/2022. [consultado 17/06/2023] <https://www.tercerainformacion.es/articulo/cultura/21/03/2022/no-soy-tu-gitana-el-monologo-teatral-que-deconstruye-los-estereotipos-de-la-mujer-gitana/>

AGÜERO, Silvia (2023), 'Silvia Agüero protagoniza y es coautora de la dramaturgia de 'No soy tu gitana'. *Teatro del Barrio*. 23/06/2023. [consultado 17/06/2023] <https://www.youtube.com/watch?v=AGKM505WDVc>

MASSON, Lucrecia (2018), 'No se puede pensar sin el cuerpo', *Pikara Magazine*, 01/02/2018. [consultado 17/06/2023] <https://www.pikaramagazine.com/2018/02/lucrecia-masson/>

MASSON, Lucrecia (2017), 'Epistemología Rumiante', *Pensare Cartoneras*, 03/08/2017. [consultado 17/06/2023] <https://issuu.com/pensarecartoneras/docs/rumiante>

VACAburra (2020), 'O raro é que bailar sexa raro', *Página web VACAburra*. [consultado 17/06/2023] <https://www.vacaburra.com/o-raro-%C3%A9-que-bailar-sexa-raro>

VACAburra (2021), 'Metodoloxías carroñeras para corpos invertidos', *Página web VACAburra*. [consultado 17/06/2023] <https://www.vacaburra.com/metodoloxias-carro%C3%B1eras>

VARELA, Irantzu (2021). 'El humor feminista'. *Diario Público*. 24 jun 2021. [consultado 17/06/2023] <https://www.youtube.com/watch?v=hYwcWpnFmG4>

VASALLO, Brigitte (2015), '¿Quién teme a la sátira lesbofeminista?', *Pikara Magazine*, 16/04/2015. [consultado 17/06/2023] www.pikaramagazine.com/2015/04/quien-teme-a-la-satira-lesbofeminista/

Relación de imágenes

[Figura 1] *Mullerona* (1999) Cía. María a Parva/ Gena Baamonde. Fotografía: Javier M. Oro

[Figura 2] *Naxos I. Drama en tres lamentos y un par de actos'* (2022) Brigitte Vasallo. Fotografía: Laura Iturralde.

[Figura 3] *Lo raro es que bailar sea raro* (2020) VACAburra/ Andrea Quintana. Fotografía: J.C. Arévalo.

[Figura 4] *Metodología carroñeras para cuerpos invertidos* (2021) VACAburra/ Gena Baamonde. Fotografía: Manuel G. Vicente.

[Figura 5] *Metodologías carroñeras para cuerpos invertidos* (2021) VACAburra/ Gena Baamonde. Fotografía: Paulina Funes.

Recibido em 31/03/2023.

Aceito em 05/06/2023.