



ISSN 1887-4606

Vol. 18, núm. 3, 2024, 395-416  
<https://doi.org/10.14198/dissoc.18.3.3>

Artículo

**La risa femenina en el  
heteropatriarcado: ¿subalterna o  
subversiva? en *La carne* (2016) de Rosa  
Montero**

*Female laughter in the heteropatriarchy:  
subaltern or subversive? in Rosa Montero's La  
carne (2016)*

*Sarah Banderas Martínez*  
University of Nebraska-Lincoln, United States

**Resumen**

Este artículo explora los constructos heteropatriarcales de la risa como resultado del autoescarnio que Soledad, la protagonista de la novela *La carne* (2016) de Rosa Montero, se inflige en la búsqueda de afirmarse como una mujer mayor en plenitud aprisionada por los patrones socialmente aceptados sobre juventud y belleza. Desde el humor y la sátira, se devela la heteronormatividad que atraviesa las decisiones de vida de Soledad y sus relaciones íntimas y sociales, especialmente aquellas vinculadas con la sexualidad, en las que la protagonista rompe

---

con los mandatos establecidos al convertirse en una “asalta-cunas” o “mujer-pantera” (cougar, término original en inglés), pero bajo la sombra del edadismo. La rivalidad con otras mujeres, el juicio social y la imposibilidad de concretar proyectos personales por su edad son parte de los prejuicios de Soledad que muestran las batallas diarias de cualquier mujer, desde la sonrisa amarga hasta la risa escarnecedora.

La carne se configura como una comedia con tintes feministas que enmascara su propia contradicción con la autoridad patriarcal mediante el uso de un lenguaje cómico converso.

**Palabras clave:** Edadismo, autoescarnio, mandatos heteropatriarcales, rivalidad femenina, risa subversiva

### Abstract

This article explores the heteropatriarchal constructs of laughter as a result of the self-mockery that Soledad, the protagonist of Rosa Montero's novel *La carne* (2016), inflicts on herself in her quest to assert herself as an older woman in fullness imprisoned by socially accepted patterns of youth and beauty. From humor and satire, the heteronormativity that runs through Soledad's life decisions and her intimate and social relationships is exposed, especially those linked to sexuality where the protagonist breaks with the established mandates by becoming a “cougar”, but under the shadow of the culture of ageism. Rivalry with other women, social judgment and the impossibility of realizing personal projects because of her age are part of Soledad's prejudices, which shows the daily battles of any woman.

From bitter smiles to scornful laughter, the novel is configured as a comedy with feminist overtones that masks its own contradiction with patriarchal authority using conversational comic language.

**Keywords:** Ageism, self-mockery, heteropatriarchal mandates, feminist rivalry, subversive laughter

**Cómo citar:** Banderas Martínez, Sarah. (2024). La risa femenina en el heteropatriarcado: ¿subalterna o subversiva? en *La carne* (2016) de Rosa Montero. *Discurso y Sociedad*, 18(3), 395-416. <https://doi.org/10.14198/dissoc.18.3.3>

**Fecha de recepción:** 18/07/2024

**Fecha de aceptación:** 02/08/2024

**Conflicto de intereses:** la autora declara que no hay conflicto de intereses.

**Financiación:** este estudio no recibe financiación.

© 2024 Sarah Banderas Martínez.

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0):

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



---

## Introducción

La risa en la literatura femenina puede tener un potencial transgresor. Se caracteriza por la ruptura de marcos culturales e ideológicos y la subversión del orden simbólico donde aquello no considerado risible por el discurso hegemónico es parte del repertorio de la comedia femenina, por ello puede ser dislocante, anárquica y poco convencional. La exclusión de la mujer es la fuente de inspiración, la materia prima de la comedia. Al explorar la risa, las mujeres indagan sus propios poderes, negándose a aceptar como universales las fronteras sociales y culturales, y por esa razón se estima peligrosa (Barreca, 1988)<sup>1</sup>.

La pregunta es qué sucede cuando la risa femenina nace paralela al discurso patriarcal, cuando atiende a sus estereotipos y alimenta sus representaciones sobre el género. Cabe interrogarse si es entonces una aliada del patriarcado o una infiltrada para perturbar, desde sus propias entrañas, sus postulados socialmente aceptados.

Lisa Merrill (1988) menciona que la mujer ha sido forzada a identificarse con la comedia que la insulta y la denigra, en una especie de pertenencia perversa al discurso hegemónico de lo que es risible. Sin embargo, cuando se libera, ella se ríe de sí misma, de sus manías, sus prejuicios, sus miedos, producto de sus opresiones. La comedia feminista reafirma la experiencia femenina en vez de humillarla, cuestionando los roles tradicionales y ridiculizando los contextos opresivos y los valores restrictivos<sup>2</sup>. Es por ello que el hombre teme el humor de la mujer –sinónimo de agresividad–, tanto como su libertad sexual –relativa a promiscuidad–, pues ambos son disruptivos del orden social<sup>3</sup> (Gagnier, 1988).

Regina Barreca (1988) establece que la comedia escrita por mujeres ha sido poco estudiada debido a su alejamiento de los parámetros asignados por la comedia masculina. La falta de entendimiento del simbolismo femenino le ha valido su devaluación. Barreca (1988) agrega que, para algunos críticos, el hecho de que las mujeres escriban sobre detalles de la vida implica su inhabilidad para introducirse a lo universal; sin embargo, resalta que la escritura femenina se identifica, generalmente, con lo concreto (la materialización), mientras que lo masculino significa lo abstracto. Derivado de su constructo ideológico, hombres y mujeres recurren a la comedia con fines distintos: ellos la suelen emplear para confirmar el lugar de la mujer en el mundo; y ellas para descentralizar, desubicar y desestabilizar (Barreca, 1988).

En este sentido, resulta relevante contribuir al estudio de la literatura cómica escrita por mujeres para identificar las características de una estética femenina que se configura como contrapeso a la matriz discursiva

---

heteronormativa de la risa. Para ello, se toma como objeto de estudio la novela de Rosa Montero *La carne* (2016), la cual expone desde el humor, la agitación que experimenta una mujer mayor, de sesenta años, independiente, exitosa y soltera en su camino hacia el envejecimiento. La protagonista, Soledad, hace escarnio de sí misma desde su subordinación heteropatriarcal, generando identidad con las lectoras. El miedo a la decadencia y al aislamiento hacia el final de la vida se retratan de una forma humorísticamente violenta por la cual se asoman la melancolía y la desgracia, pero también los mandatos hegemónicos sobre género y edad. Las contradicciones que atraviesan a la protagonista en su búsqueda de afirmarse como una mujer en plenitud, obstinada en cumplir con las convenciones sociales dictadas para una persona mayor, provocan una risa de complicidad. Al respecto, los estudios sobre el humor de Linda Hutcheon, Regina Barreca, Lisa Merrill, Martha Elena Munguía y José Antonio Hernández son la base para analizar las acciones de la protagonista y determinar su adscripción o subversión al discurso hegemónico de la risa.

Como parte de la temática de la edad, la novela explora también el fenómeno de la “asalta-cunas” o “mujer-pantera” (*cougar*, término original en inglés): mujer mayor de cincuenta años que se apropia de su sexualidad y la experimenta con hombres más jóvenes. Al respecto, la percepción sobre la mujer mayor continúa siendo severa, a pesar de la evolución de las dinámicas sociales que han acrecentado la presencia femenina en el ámbito público. Los prejuicios de la edad se añan al estigma de género. Una persona mayor se percibe en declive, cercana al ocaso de su vida por su inactividad económica, social y sexual. Son seres invisibilizados por el edadismo<sup>4</sup> que se ubican en el eslabón más bajo del estatus social. De Lemus y Expósito (2005) refieren que las mujeres de la tercera edad sufren una doble discriminación y su confinamiento a la esfera privada se agudiza. A ellas se las percibe como mayores antes que a los hombres y se las evalúa negativamente con mayor rigor en cuanto a su apariencia física. Se las desexualiza y se las condena si practican su sexualidad. Asalta-cunas, mujer-pantera o *cougar* son expresiones que implican un estereotipo negativo cuya carga ofensiva es mayor a la de un hombre en la misma situación pues simbolizan la emancipación sexual de la mujer adulta, lo que significa una doble insubordinación. Esta temática es relevante porque la hilaridad de la novela reposa en la obsesión de Soledad de mantener relaciones con personas de menor edad lo que la conduce a ser esclava del binomio belleza-juventud para lograr atraerlos. El humor emanado del autoescarnio por sus gustos sexuales desata la risa.

---

Por su parte, el tema de la rivalidad entre mujeres se aborda en la novela con un matiz satírico que visibiliza la persistencia del discurso patriarcal por mantener dividido al género femenino. En este sentido, Marcela Lagarde (2005) establece que las relaciones entre mujeres se diseñaron contradictorias: se pueden articular alianzas y enemistades al mismo tiempo, producto de una hostilidad inherente a la rivalidad. En *La carne*, Soledad vive una lucha constante entre su sentido de superioridad por sus amplios estudios literarios, y sus inseguridades, que la conduce a evaluar desde su matriz de valores morales a sus congéneres. El lenguaje despectivo que utiliza la protagonista para referirse a ellas suscita la risa.

Finalmente, es importante mencionar que la crítica literaria en estudios de Lucía Russo (2017), Joanne Lucena (2018) y Carmen García Navarro (2021), relacionados con *La carne* ha analizado los siguientes aspectos: 1) la edad y las expectativas vitales de las mujeres mayores circunscritas a la normativa cultural hegemónica; 2) la sexualidad ligada a la edad y al deterioro del cuerpo, que contrasta con la exigencia patriarcal de juventud, interrumpiendo el disfrute sexual de la mujer mayor; y 3) el arte y la literatura como instrumentos de catarsis y de autoreconocimiento que simbolizan un futuro promisorio. Sin embargo, el análisis de la risa no ha sido abordado de manera amplia, por lo que la aportación de esta investigación a la discusión de la obra se centra en el estudio de la estética del humor frente al discurso hegemónico de lo femenino y la edad. Surge la pregunta de si el patriarcado es tan avasallador que ni la risa lo puede contrarrestar o es tan absurdo que fácilmente puede desmontarlo.

### **Un lente a la obra de Rosa Montero**

Las temáticas femeninas que se desarrollan desde la metaficción constituyen el sello de Rosa Montero. Concha Alborg (1988) señala que, desde sus primeras obras, Montero toma una postura de género en la literatura bajo la concepción de que mujeres y hombres viven el mundo de modos distintos. Gascón-Vera (1987), partiendo de la teoría de Cixous, identifica que sus primeras novelas aportan a la construcción de una nueva narrativa española escrita por mujeres en la que se configura un discurso femenino que expone alternativas de liberación de las mujeres a partir de la feminidad.

Pilar Martínez-Quiroga (2018) divide la narrativa de Montero en tres etapas: la primera, comprometida con la transición democrática que significa la reivindicación del control sobre la reproducción y la sexualidad, la lucha contra la violencia de género y la igualdad de oportunidades; la segunda, posfeminista, cuestiona el concepto “mujer” como sujeto monolítico y comienza a hablar de

---

“mujeres” desde la clase y la etnicidad, categorías circunscritas al poder; y la tercera, el transfeminismo, donde la mujer es un sujeto colectivo, plural y diverso.

En lo que se refiere de manera específica a la crítica literaria sobre *La carne*, para Joanne Lucena (2018) la problemática central se desenvuelve alrededor de la cultura normativa machista que enfrentan las mujeres mientras intentan descubrir y desarrollar su propia identidad. A través de una comparación entre la obra de Doris Lessing, *Love, again* (1996) y *La carne* (2016) de Rosa Montero, se localizan intersecciones relacionadas con el género y la edad en la cultura contemporánea. Los conceptos de afectividad, intimidad, desobediencia y transgresión son los ejes que articulan el discurso de la edad en las mujeres adultas mayores. Por su parte, Carmen García (2021) señala que el arte significa un oasis de liberación y de identidad para las protagonistas, aunque no eclipsa el halo de oscuridad de la vejez, el vacío por la falta de amor y la incertidumbre sobre el futuro. De manera específica, Lucía Russo (2017) refiere que la literatura, a través de las biografías y obras escritas por los poetas malditos como William Burroughs, Marga Rössset y María Lejárraga, funge como alivio del fracaso amoroso. Cuando Soledad define al escritor maldito, se define a sí misma:

Ser maldito es no coincidir con tu tiempo, con tu clase, con tu entorno, con tu lengua, con la cultura a la que se supone que perteneces. Ser maldito es desear ser como los demás, pero no poder. Y querer que te quieran, pero solo producir miedo o quizá risa. Ser maldito es no soportar la vida y sobre todo no soportarte a ti mismo (Montero, 2016, p. 24).

Este sentimiento difuso es producto de la posmodernidad que libera el estado de represión del subconsciente, lo que conduce a una deconstrucción de la entidad “yo” abriendo paso a lo antirracional y el inconsciente (Navajas citado en Russo, 2017), lo cual arroja a la protagonista a vivir en contradicción consigo misma. De igual forma, Russo (2017) retoma el tema de la escritura ejercida por los personajes femeninos –Ana, joven periodista y novelista incipiente; la propia Rosa Montero en su papel de periodista; y Soledad, quien escribe un diario– que simboliza la voz femenina haciendo eco hacia dentro y hacia fuera de sí misma.

El análisis literario de *La carne* ha desatendido el destello humorístico que permea la obra debido a la trama cargada de temáticas posmodernas sobre la mujer. Sin embargo, los recursos estilísticos siempre resultan reveladores ante signos y símbolos lingüísticos ocultos dispuestos a ser descubiertos.

## **La edad de la mujer y la risa transgresora frente al discurso hegemónico**

Susan Sontag (1972) resalta el doble estándar con el cual se evalúa a hombres y mujeres: las exigencias en el autocuidado son mayores en las mujeres que en los hombres porque ellos viven de “hacer” y ellas de “parecer” (de su apariencia). Los hombres son juzgados físicamente como una totalidad de cuerpo-cara, y la mujer es juzgada por partes: la cara se define por la beldad, y el cuerpo por el binomio atractivo-deseable, es decir, bien formado y comprometido a agradar a través de la vestimenta. El rostro de un hombre refleja sabiduría, carácter, madurez que se vincula con la edad; el de una mujer demuestra atención y cuidado, por lo que es preferible que se mantenga inmutable, como una máscara<sup>5</sup>, lo que empuja a la ansiedad y a la depresión.

Soledad es una mujer que tiene muy introyectados estos mandatos. Una y otra vez, sufre, se desespera, se irrita cuando se mira al espejo y encuentra el paso de la edad en su cuerpo. Recurre a todo tipo de artilugios para detener el tiempo e invierte cantidades considerables en su atuendo porque es parte de su imagen de mujer madura-joven:

Sesenta años. Se echó un último vistazo en el espejo y comenzó a ponerse el pijama. No era guapa: su nariz era larga y fina, su barbilla, picuda [...]. Con el tiempo, sin embargo, había llegado a comprender que su cuerpo era un buen cuerpo [...] Y además tenía unos bonitos ojos, tenía personalidad y estilo, y su atractivo había crecido con los años...hasta hacía muy poco. Porque Soledad intuía que ese atractivo había empezado a menguar recientemente [...] (Montero, 2016, p. 27).

De acuerdo con Teresa del Valle (2002), la edad se reconoce a partir de tres perspectivas: la real, que es la cronológica, aquella asignada en un documento oficial; la atribuida que es categorizada en niñez, adolescencia, juventud, madurez y vejez; y la sentida que se refiere a la realidad subjetiva de hombres y mujeres. Esta última tiene como punto de partida la definición que la persona hace de sí misma, sus logros y aspiraciones. En las mujeres, la edad cronológica y la atribuida pesan más, pues la reproducción y los cánones de belleza se convierten en factores de presión social conforme avanza la edad. Para Karen Skultety y Susan Whitebourne (2004), la solidez identitaria es una variable definitiva para la autoestima de la mujer, independientemente del factor edad. La manera en cómo las mujeres adultas enfrentan las transformaciones de la edad tiene una relación positiva con la autoestima.

---

En este sentido, Soledad transita por una montaña de altibajos con respecto a su edad y su belleza. Su autoestima es tan dependiente de su imagen que fácilmente puede derrumbarse. Señala Teresa del Valle (2005) que la edad sentida es la más difícil de aceptar porque implica eliminar obstáculos sociales y el ejercicio expreso de la voluntad y el deseo personal: “El reivindicar y actuar de acuerdo a la edad sentida tiene mucho de subversivo” (p. 56). Sin embargo, en el binomio juventud-belleza, Soledad es más bien subalterna, pues su frágil autoestima la lleva a encarnizarse consigo misma todo el tiempo: “Se desmaquilló, se lavó la cara con agua fría y volvió a maquillarse, muy suavemente, que pareciera que no llevaba nada. Qué malo era ser vieja. Ya no se atrevía a la completa desnudez de la piel” (Montero, 2016, p. 52). Esta subordinación patriarcal toma su tono socarrón al emplear la violencia lingüística como código converso de la comedia femenina.

### **La risa para afrontar el envejecimiento**

Martha Elena Munguía (2012) destaca la actitud estética de la risa hacia la realidad, que implica una postura ética donde se definen las formas de relación entre el yo y el otro, así como una forma de acercarse a las distintas manifestaciones discursivas. La risa es una fuerza articuladora que estetiza el mundo.

La presencia constante del humor en las artes, a lo largo de la historia, da cuenta de que la risa es una actitud permanente en el hombre y sus motivaciones. José Antonio Hernández (2010) realiza un recuento de distintos enfoques sobre el origen de la risa: Aristóteles la visualiza como instrumento de emancipación; Freud la define como fuerza liberadora donde la visión grandilocuente de la realidad se deshace y, en su lugar, aparece otra realidad más pequeña, ridícula y humana; la psicocrítica, con la teoría de Charles Mauron, la configura como la inversión jerárquica vinculada a Bajtín que presenta un pacto entre lo formal y lo carnavalesco donde el primero cede temporalmente para ser ridiculizado y el segundo aprovecha la concesión, circunscrito a los límites del primero. Estas percepciones podrían coincidir en el humor como un mecanismo catártico y un escudo de autoprotección en situaciones inesperadas.

La visión freudiana del humorismo guarda una relación con la melancolía. Establece Munguía (2012) que el humor en la literatura genera una “risa inaudible, hasta ausente de tan discreta, justo porque se trata de una respuesta que releva una extrema conciencia del dolor y el sufrimiento, resulta especialmente liberadora y placentera” (p. 235). No se pretende afirmar que el humor sea una respuesta evasiva, puesto que en toda forma humorística es inherente la



---

desgracia, sin embargo, la respuesta al dolor se articula desde el ingenio y la voluntad de liberación<sup>7</sup> (Munguía, 2012).

Por su parte, Hernández (2010) señala que la fuerza humorística reside en la extravagancia de los personajes: sus comportamientos singulares sorprenden al lector generando simpatía. Después de la sorpresa (fogonazo, choque y rechazo), se produce la solidaridad (aceptación y compasión), un tipo de identificación afectiva mezclada con algo de agresividad. En este sentido, para Baudelaire (s/f) la risa es profundamente humana y contradictoria, porque como el ser humano se percibe a sí mismo superior, la risa es a la vez signo de una grandeza y una miseria infinitas. El choque perpetuo de esos infinitos produce la risa<sup>8</sup>.

Soledad se evalúa constantemente. La edad es un factor determinante en sus decisiones de vida: lo mismo afecta a sus relaciones íntimas que laborales. El humor se manifiesta cada vez que Soledad hace escarnio de sí misma o se enfrenta con una situación donde una persona más joven está implicada. El lenguaje violento que dirige hacia sí o hacia un tercero resulta sorprendente para la lectora (fogonazo). Posteriormente, el choque deviene en compasión. Esta risa insultante provoca la adhesión femenina producto de una adscripción discursiva. Henri Bergson la identificó como la risa que favorece la cohesión de un grupo social con sus particularidades positivas y negativas (Martínez-Quiroga, 2015).

Si bien la comedia masculina recurre a la agresión verbal, la humillación, como principio correctivo que subordina y disciplina a través de dejar una impresión penosa a quien es objeto de ella (Henri Bergson citado en Martínez, 2020); las mujeres cómicas representan su marginalidad en esta maniobra simultáneamente opresiva -mediante el uso de estereotipos degradantes- y transgresora -que cuestionan a través de un discurso humorístico- (Merril, 1998). Por ejemplo, en la novela, Soledad se ridiculiza por su edad: “Para tener sesenta años no estaba nada mal. Pero, claro, a partir de ese día era una maldita sexagenaria” (Montero, 2016, p. 23); “A su edad estaba entrando ya en el tiempo de los perros: siete años por cada año humano” (Montero, 2016, p. 28). También caricaturiza su apariencia: “Antes, esos trajes sobrios de líneas puras la hacían más sexy, pero ahora endurecían y secaban su aspecto. Ahora empezaba a parecer una monja seglar” (Montero, 2016, p. 31). “Soledad era una maldita urraca solitaria entristecida y entristecedora” (Montero, 2016, p. 70). De igual forma, se reprende por sus apetencias sexuales, con un propósito autoreformador acorde a las expectativas de su género y edad: “Maldita sea, se increpó a media voz, tienes que crecer, tienes que conseguir integrarte en tu edad, comprender que eres sesentona, lograr que te gusten los hombres mayores [...] pero Soledad se hubiera

cortado las manos antes de tocarlos” (Montero, 2016, pp. 133-134). Al degradarse, la protagonista debate los mandatos heteropatriarcales lo que activa la risa de identificación femenina como resistencia a lo hegemónico.

La sátira es otro recurso estético de la risa y tiene un carácter más bien ofensivo. Para Linda Hutcheon (1992) la sátira busca corregir, ridiculizando vicios e ineptitudes extratextuales del comportamiento humano. Su intención es más moral y menos literaria. Derivado de esta finalidad correctiva debe centrarse en una evaluación negativa para que se asegure la eficacia de su ataque.

Los prejuicios edadistas de Soledad trascienden su yo y juzgan a otras mujeres a partir de sus parámetros. En la escena de autoficción de la novela, Soledad juzga la imagen de la periodista Rosa Montero desde la sátira. La agresividad del embate conlleva una valoración ética:

Qué desorden de mujer. Soledad la analizó con ojos duros y subrepticios: ¡llevaba unas botas de Dr. Martens con rosas bordadas! Y ropa de Zara o algo peor, ropa de una de esas malas cadenas de tiendas para adolescentes. Por todos los santos, ¿se creería que disfrazándose así iba a engañar al tiempo? ¡Pero si Rosa y ella debían de tener más o menos la misma edad! ¡No era una jovencueta, por más que quisiera vestirse como si lo fuera! (Moreno, 2016, pp. 182-183).

Al comparar a Rosa Montero consigo misma, la protagonista la reprueba haciendo un retrato violento que provoca la risa. Es la función de la sátira. Esta reprobación revela el deber-ser patriarcal que guía las acciones de Soledad. Sin embargo, en este caso, actúa como lenguaje converso, un código subvertido propio de la comedia femenina no para reformar, sino para evidenciar el mandato patriarcal.

### **La risa subversiva en la sexualidad de la mujer adulta**

De acuerdo con Freixas, Luque y Reina (2005), la edad trae consigo el entrecruzamiento de roles: la mujer se vuelve más independiente y activa y, el hombre, por el contrario, se vuelca hacia lo doméstico. Esta evolución diferencial acarrea necesidades distintas cuya satisfacción supone la transgresión de conductas heteronormativas, lo que afecta de manera más punitiva a las mujeres. Por ejemplo, hay mayor reprobación en lo que refiere a la búsqueda de nuevas relaciones, lo que orilla a la mujer a su aislamiento. Afirma Sontag (1972) que la expresión sexual de la mujer se libera siendo adulta. Sus inhibiciones van desapareciendo, pero son sometidas a una desexualización, negando que son

---

personas con necesidades sexuales o sexualmente activas. Para Elisabeth Vanderhein (2021), el disfrute sexual de la mujer adulta-mayor no disminuye con la edad<sup>6</sup> por lo que encuentra maneras de satisfacerlo, por ejemplo, mediante la búsqueda de hombres más jóvenes, lo que le ha valido los calificativos de “asaltacunas” o “mujer-pantera” (*cougar*). El término *cougar* fue acuñado en 1980 por el equipo canadiense de hockey para referirse a las mujeres solteras mayores que acudían a los juegos por sus intereses sexuales en los jugadores. *Cougar* o mujer-pantera hace referencia a un depredador que caza a una inocente presa para devorarla, animalizando así la relación amorosa y sexual de las mujeres adultas (Vanderheiden, 2021).

La protagonista de *La carne* prefiere los hombres jóvenes y busca mantener relaciones permanentes con ellos. En este aspecto, se declara en subversión de los comportamientos sexuales esperados conforme a su edad. Soledad contrata a un gigoló considerablemente más joven que ella, para darle celos a su expareja, pero comienza a frecuentarlo por su necesidad de compañía. Los encuentros con él la atormentan porque le recuerdan su inminente tránsito a la vejez. El autoescarnio que deriva de ello desata la risa. Es la sátira que opera como autoreformador moral: “A cierta edad, plantearse hacer el amor con alguien exigía una planificación y una intendencia tan rigurosas como la campaña de África del general Montgomery” (Montero, 2016, pp. 76-77). “¡Pero si es un escort, un gigoló, maldita sea! ¿A qué viene perder la cabeza y arreglarse tanto?, se gritó, exasperada” (Montero, 2016, p. 80).

Freixas, Luque y Reina (2003) señalan que, en las mujeres mayores, una nueva pareja estimula el deseo sexual, la autoestima y la satisfacción. Sin embargo, a medida que envejecen, algunas prefieren una vida sexual esporádica y emocional que no interfiera en su cotidianidad: “Soledad nunca había vivido con nadie. [...] Había tenido, eso sí, muchos amantes. Mejor lejos. Mejor controlados. Que la pasión ardiera con un cortafuegos alrededor” (Montero, 2016, p. 27). En este sentido, de acuerdo con Iker González-Allende (2009), Soledad es una mujer voluntariamente sola porque privilegia su independencia, pero también anhela cariño, compañía, cotidianidad y una pareja, lo que la convierte, al mismo tiempo, en una persona involuntariamente sola. En sus relaciones alternativas experimenta la sexualidad sin amor, aunque ella sí aspira a ser amada. Estas contradicciones de una persona que se estima superiormente autónoma y soberana, pero a la vez miserable, son las que revisten de humorismo la obra, pues la naturaleza humana se devela en el choque de los opuestos donde nace la risa, según Baudelaire.

---

Pilar Rodríguez (2002) resalta que la ambivalencia emocional de la mujer moderna es producto de los múltiples roles sociales que debe desempeñar: los “nuevos” y los predeterminados desde su condición de género. Un elemento clave son los cuidados. Las mujeres continúan siendo las encargadas de proveer el bienestar, la felicidad de los otros.

Soledad comienza a relacionarse con el gigoló como una pareja a la cual procura: le prepara comida, le compra ropa, lo cuida en la enfermedad, lo invita a restaurantes: “Aquí estaba ella, una sesentona bien vestida, en la tienda de Adolfo Domínguez, esperando a que su gigoló se probara la ropa que ella iba a pagarle. [...] la cruda realidad era que ella, una mujer mayor, estaba ahí comprándole regalos a su putito” (Montero, 2006, pp. 120-121). La representación hegemónica sobre el concepto “pareja” se confronta con la realidad que vive Soledad. La autoconciencia que surge del choque fantasía-realidad se manifiesta en autoescarnio el cual, de acuerdo con Munguía (2012), sobreviene en una risa liberadora y placentera.

González-Allende (2009) menciona que a la mujer soltera citadina se le califica como egoísta, promiscua y amenazante. Se le considera amargada, depresiva y fracasada pues su incapacidad para el matrimonio es producto de sus propios defectos. Aunque la narrativa que aborda el fenómeno de la soltería pretende reivindicar la independencia y libertad femenina, estudios revelan que esta literatura encierra estructuras patriarcales donde las protagonistas desean un hombre que las cuide (Philips citado en González-Allende, 2009).

En *La carne*, Soledad valora estar sola pero también le agobia. El fantasma de ser amada, de sentirse acompañada, la persigue. Aunado a ello, su círculo social se empeña en recordarle su desamparo por la carencia de maternidad. Las conversaciones alrededor de este tema la abruman porque se obliga a dar justificaciones. En ellas aflora el humor ante la presión patriarcal de su condición no-maternal:

Odiaba que le plantearan esa cuestión. [...]; cuando decía no, los presentes quedarían expectantes, demandado de manera tácita una explicación aceptable del porqué de tan horrorosa anomalía; que Soledad dijera, «no pude tener niños», o quizá, «tengo una enfermedad genética que no quise transmitir», o incluso, «en realidad soy transexual y nací hombre» [...] (Montero, 2016, p. 108).

La réplica de Soledad relacionada con la transexualidad es una respuesta a la aflicción, la incomodidad, que nace desde el ingenio y su voluntad de liberación (Munguía, 2010), de ahí que resulte risible para la lectora.

Soledad revela una intimidad atravesada por los valores heteropatriarcales. La mujer nunca está libre de estereotipos, de normativas culturales, de expectativas sociales. La lucha por su desarrollo profesional, su visibilidad pública, correspondiendo a sus auto-opresiones, es lo que conlleva las contradicciones a las que se enfrenta día a día. Estas discrepancias son hilarantes. La mujer las reconoce y las afirma. Aquí es donde la risa subversiva se asoma para deshonorar al patriarcado, disfrazándose de una aceptación dócil de su posición subalterna.

## La risa para afrontar otros calvarios

### “El qué dirán” como forma de autocontrol

El juicio social forma parte del aparato moral de las mujeres y juega un papel determinante en sus decisiones<sup>9</sup>. Se define como un pensamiento cotidiano ultrageneralizador que conlleva comportamientos específicos (Lagarde, 2005). “El qué dirán” es un prejuicio que determina las decisiones.

Soledad siente pavor de ser desenmascarada porque ha labrado una imagen exterior de sí misma sustentada en sus prejuicios. La risa se activa cuando la protagonista queda al descubierto, revelando su desventura:

- ¡Ah! El otro día te vi en la ópera con tu hijo-dijo, exultante.
- No es mi hijo- respondió [Soledad], y para su horror advirtió que se estaba ruborizando.
- Era... un amigo-dijo al fin, con poquísima convicción.
- Pues vaya amigos tienes, querida, a ver si los presentas [...]. Un poco joven, claro...
- Qué dices, Diana, pero si ahora las parejas de mujeres mayores con chicos jóvenes están de moda... -intervino el hombre lánguido-
- No es mi pareja, es sólo un amigo...- se apresuró a puntualizar Soledad... (Montero, 2016, 106-107).

El humor en esta situación actúa bajo la fórmula de sorpresa-compasión que opera tanto para el personaje como para la lectora. Soledad es expuesta sorpresivamente haciendo alusión a su mayor pesadilla: la edad. El fegonazo genera la carcajada que deviene en condolencia por la humillación que la protagonista debe transitar lo más estoica posible. Señala Merrill (1988) que a través de la comedia se demuestra que las mujeres somos sobrevivientes en vez de víctimas. La clave está en la risa del reconocimiento.

Otro prejuicio que opera en el sistema moral de Soledad es la aprobación social supeditada al hombre que la acompaña. La imagen femenina reafirma su

---

feminidad en su condición de dependencia vital con los hombres (Lagarde, 2005). En la escena donde Soledad se encuentra en la ópera con el gigoló, salen a relucir los prejuicios patriarcales introyectados: “En realidad le miraba todo el mundo: casi todas las mujeres y bastantes hombres. Soledad se esponjó de orgullo: se sentía como Cenicienta al ser escogida la noche del gran baile por el príncipe” (Montero, 2016, p. 37). Marcela Lagarde (2005) señala que creer en los prejuicios es cómodo porque protege a la mujer de conflictos y confirma sus acciones anteriores. Este prejuicio en Soledad, la evaluación social a partir de su acompañante, devela su posición subalterna y su satisfacción por ello. En esta escena resulta oportuno referir el mecanismo de la comedia femenina: se introduce y ajusta a los modelos patriarcales para, desde dentro, ridiculizarlos. Una especie de caballo de troya del humor. Haciendo uso de un estereotipo femenino, “La Cenicienta”, la autora nos muestra otro mandato que opera en la psique de la mujer y, a partir de la risa, lo sabotea.

### **El humor violento en la rivalidad femenina**

El patriarcado promovió la escisión del género femenino como resultado de la enemistad histórica de las mujeres en su competencia por los hombres y por ocupar los espacios de vida que les fueron destinados a partir de su condición genérica. Marcela Lagarde (2005) establece que, contrario al proceder masculino—donde los hombres son capaces, aún en la competencia, de establecer alianzas y respetar normas de convivencia—, las mujeres participan en la sociedad a partir de la soledad de la opresión, de una dependencia del poder que las orilla a una encarnizada competencia individual contra todas las demás, la cual es también una adscripción incondicional a los hombres.

Simone de Beauvoir (1949) describió la rivalidad intrínseca que habita las mujeres: las niñas que compiten con sus madres por el cariño del padre, las jóvenes que quieren ser agradables a los muchachos de su edad, las adultas que desean el monopolio del gobierno en la familia, e incluso las hetairas que buscan mantener su independencia, pero con privilegios por parte de los hombres. En el enfoque doméstico, de Beauvoir establece que la rivalidad nace por la imposibilidad del reconocimiento de sus méritos. Es por ello que la mujer exige ser la soberana, aunque esta necesidad de soberanía puede extenderse hacia otros ámbitos de convivencia con mujeres debido a su adscripción a la opresión heteropatriarcal<sup>11</sup>.

En *La carne*, el sentimiento de amenaza de Soledad por parte de mujeres más jóvenes es manifiesto a lo largo de la obra. El lenguaje despectivo con el que

---

se refiere a ellas funciona como recurso estético del humor que activa el recurso fogaño-choque-rechazo el cual deriva en conmiseración por la protagonista. Asimismo, André Breton (1939), citando a Freud, establece que el humor no solo tiene algo de liberador, sino también de sublime y elevado, entendiendo lo sublime como el triunfo del narcisismo, la invulnerabilidad del yo que se afirma victorioso, que rehúsa dejarse atacar por los traumatismos del mundo exterior. Incluso finge que pueden ser fuente de placer. La violencia verbal de Soledad contra sus congéneres se presenta como una sobreestimación soberbia y pedante de sí misma que disfraza al considerarse en desventaja frente a la juventud; una forma de autoprotección por su inseguridad, lo cual genera en la lectora piedad hacia ella.

Soledad tiene una vecina joven, periodista, que atraviesa por contratiempos económicos. Está escribiendo una novela con la esperanza de concursar y ganar un premio cuantioso. Cuando Soledad se entera, piensa: “¡Una novela! Hasta el más imbécil escribía” (Montero, 2016, p. 32). Semanas después, cuando la encuentra en el parque, la vecina le informa entusiasmada que ha ganado el concurso. Su libro lleva por título provisional *El libro de las Anas*, pero para publicarse debe buscarle otro: “—Lámalo *Crónica del desamor*. Seguro que le pega— dijo Soledad. Y a su vecina le había gustado. Debía de ser una porquería de libro, pero se alegraba por ella” (Montero, 2016, pp. 241-242). En la vanidad de Soledad, en su victoria narcisista invertida frente a la derrota que le supone el que una mujer más joven alcance lo que ella no ha podido, nace el humor. La risa se produce por la actitud de Soledad para afrontar el choque entre sus propias aspiraciones y las acciones de un tercero. La risa es el efecto de la irracionalidad lógica, la incoherencia ética y la desarmonía estética (Hernández, 2010). En la frase donde Soledad descalifica automáticamente un objeto (el libro), pero simpatiza con el sujeto que lo hizo (su vecina), se resume su estructura ideológica. La incongruencia ética y la sorpresa en el lenguaje, conduce a reír.

En otra escena donde Soledad está ejercitándose en el parque, encuentra a un grupo de mujeres jóvenes. Sobre ellas piensa: “No eran en realidad guapas, antes, al contrario; eran más bien informes y mostraban ese aspecto desabrido de las adolescentes que no se acaban de querer” (Montero, 2016, p. 73). Esta descalificación en realidad se alimenta de los anhelos de juventud, y el recurso para liberar la aflicción por esa imposibilidad es el lenguaje escarnecedor que provoca, nuevamente, la risa.

Hacia el final de la novela, Soledad ha obtenido triunfos laborales, por lo que se siente empoderada y motivada a iniciar retos literarios. En el parque tiene un encuentro fortuito con un hombre joven que le resulta agradable “... se quedó

---

mirando los anchos hombros del corredor, las nalgas musculosas tensándose rítmicamente ante sus ojos. Ah, ese esplendor de la carne. [...] Sintió que algo se removía dentro de ella, algo niño y fiero” (Montero, 2016, p. 245). ¿Es esta una sentencia de la inevitabilidad de la norma heteropatriarcal, de la cual no queda más que reírse en complicidad?, ¿o es la sonrisa de la medusa que se yergue victoriosa al salir de la caverna y se mira a sí misma, se describe a sí misma, como guiño a otras mujeres?

### Conclusiones

La comedia feminista se enfoca en resaltar las múltiples facetas y experiencias de la diversidad femenina, de tal forma que no sea cómplice del poder masculino desde una perspectiva universal (Merril, 1988). Cuando la comedia y el humor se asocian en el terreno femenino, desenmascaran las opresiones patriarcales. En *La carne*, los mandatos heteronormativos se vislumbran en la sobreestimación de la juventud y el desdén por el envejecimiento, la representación de la belleza femenina en la lozanía, la restricción de la sexualidad de una mujer mayor y la competencia entre las mujeres. El estruendo de la risa satírica encarnizada o la sutil sonrisa de filiación humorística conducen a la conformación de una identidad femenina que forja comunidad.

Las contradicciones a las que se enfrentan las mujeres por alcanzar el ideal de feminidad heteropatriarcal que las sume en el sufrimiento por la impotencia racional y afectiva que significa asumir su propia vida, son la materia prima que la risa feminista aprovecha para dislocar la cultura hegemónica.

En *La carne*, Soledad vive una insatisfacción profunda y un cuestionamiento permanente sobre las decisiones de su vida. A estas pesadumbres las nombra, las ubica desde el lenguaje. Recurre a él como su arma de guerra. Se debate en incongruencias al obedecer la norma y al dar rienda suelta a sus instintos, a sus necesidades. Es aquí donde la comedia feminista delinea su razón de ser: corre el velo que esconde la ideología patriarcal sobre el sitio que ha construido para la mujer y que permanece intocado, lo que es y no puede-debe ser modificado. Soledad es consciente de sus transgresiones, pero ello no limita sus apetencias, aunque eventualmente le acarree pesadumbre. Aunado a eso, la persigue la desdicha por la imposibilidad de conseguir el ideal social —el de madre-esposa—, y sostener el ideal construido de sí misma —el de mujer independiente, joven y exitosa—. Estas discordancias que se manifiestan a través de un lenguaje escarnecedor provocan la risa: la comedia femenina enmascara su



---

propia contradicción radical con la autoridad patriarcal mediante el uso de un lenguaje cómico converso (Barreca, 1988).

Señalar, resaltar y reiterar los mandatos patriarcales desde el humor no solo revela las formulaciones ideológicas perversas creadas para mantener el estatus quo, sino que construye una hermandad, una especie de conciencia de género donde se reconoce el carácter de subalterno. *La carne* es una suerte de clave dirigida a un colectivo específico para señalar lo que continúa intocado del patriarcado. Sean el humor, la sátira y la comedia los medios para llamar a la subversión.

## Notas

<sup>1</sup> Algunos estudios sobre el humor en la literatura latinoamericana de los años noventa exponen que el atributo más importante de la risa es su capacidad de desafiar al discurso ideológico dominante al exponer, de manera ridícula, sus contradicciones y absurdos. El humor femenino, en textos contemporáneos, ha tenido como estrategia protestar contra códigos de comportamiento tradicionales, desmitificar tabúes, burlarse de los estereotipos y normas patriarcales y ser un canal de liberación femenina (Espinoza-Vera, 2010).

<sup>2</sup> Para efectos de este trabajo se entiende “comedia” como recurso estilístico que estimula la risa. Munguía (2012) establece, siguiendo a Henri Bergson, que la comicidad puede describirse como el resultado de una serie de mecanismos convencionales para mover la risa. Lo cómico emerge de una visión de lo extraordinario, lo que no se ajusta a lo esperado. Exige la complicidad, reafirmando valores compartidos, lo cual lo convierte en un método útil para establecer lazos de solidaridad y comprensión.

<sup>3</sup> Una investigación sobre las mujeres de la era victoriana revela que las mujeres no utilizaban el humor para menospreciar ni para liberarse momentáneamente, sino como un prolongado asalto anárquico a los códigos que las constreñían, de tal manera que el humor situado dentro de la categoría de lo incongruente buscaba una concientización a largo plazo (Gagnier, 1988).

<sup>4</sup> El edadismo fue un término acuñado en 1960 por Robert Butler que se define como un profundo desorden psicológico caracterizado por el prejuicio institucional e individual contra las personas mayores, estereotipándolas, mitificándolas, desaprobándolas y/o evitándolas (Butler en De Lemus y Expósito, 2005). Este concepto se utiliza para describir la discriminación sistemática contra las personas mayores.

<sup>5</sup> Sontag (1972) agrega que, si bien las clases sociales bajas tienden a envejecer más rápido por las condiciones de vida precarias, las mujeres de la clase media y alta son las que sienten mayor ansiedad respecto a su edad. Aunado a ello, las mujeres cuyo trabajo no implica gran desgaste físico, que procuran comidas más balanceadas, que gozan de acceso médico y tienen pocos o no tienen hijos son las que más sienten la derrota del tiempo. Ello demuestra que la edad es un juicio mucho más social que una cuestión biológica.

<sup>6</sup> Freixas, Luque y Reina (2015) citando un estudio de Masters y Johnson (1966) encuentran que la capacidad de la mujer para disfrutar el sexo no disminuye con la edad. Sin embargo, el sistema de creencias determina una experiencia sexual satisfactoria en la vejez. De acuerdo con los resultados de una investigación realizada por Freixas Luque y Reina (2015), que incluyó una serie

de cuestionarios a una población de 729 mujeres de entre 50 y 80 años, las mujeres valoran convertirse en agentes de su propia sexualidad, actuando como sujeto sexual, donde puedan gestionar la propia sexualidad y tomar decisiones por sí mismas. Asimismo, el sexo continúa siendo de interés en la vejez, aunque para la mayoría hay un descenso del deseo.

<sup>7</sup> El escritor colombiano Álvaro Mutis (1923-2013) consideraba que el verdadero humorista es el que conduce a la reflexión con desconsuelo sobre las debilidades humanas. El humorista clásico no busca magnificar situaciones, defectos o manías de la gente, sino que “mira, percibe y escoge, y en esta elección de los detalles consiste todo su arte, toda su destreza de impiadoso relator” (citado en Baena, 2006, p. xiii).

<sup>8</sup> Para el escritor español Enrique Jardiel Poncela (1960), el humorismo es el análisis del alma que se resuelve en risa, es una singularidad del espíritu; y para el escritor argentino, Adolfo Bioy Casares (1999) es la transformación de la ira, el rencor y la congoja.

<sup>9</sup> Como sujeto moral, la mujer define su posición en relación con el precepto que la guía y se fija un determinado modo de ser mediante el cual se controla, se prueba, se perfecciona (Foucault citado en Lagarde, 2005).

<sup>10</sup> La sátira favorece la exageración caricaturesca para realzar su mensaje crítico-moralizador (Skłodowska, 1991). La sátira tiene un mensaje inequívoco: “deja muy claro lo que quiere criticar ridiculizando agresivamente su blanco” (Lange, 2008).

<sup>11</sup> Simone de Beauvoir (1949) refiere las relaciones complejas que teje la hetaira con las mujeres en su necesidad de construir una imagen de éxito y libertad. La hetaira desea un papel activo en el mundo para utilizar positivamente su libertad. Se complace en poseer otros seres como jovencitos y ayudar a otras mujeres desde una posición viril a las que requiere como jueces y testigos de su “dominio”. Sin embargo, se muestra hostil contra aquellas que buscan, como ella, un lugar privilegiado. Su mayor desgracia es su propia independencia atada a muchas dependencias.

<sup>12</sup> Hélene Cixous (1995) establece que el patriarcado ha cometido el peor crimen contra las mujeres: haberlas arrastrado, de manera insidiosa, a odiar a las mujeres, a convertirlas en sus propias enemigas y dirigir su poder contra sí mismas. Ellas conforman el verdadero ejército patriarcal porque son las reproductoras de sus estructuras y valores y se controlan a sí mismas a partir de una animadversión creada por los hombres.

## Referencias

- Alborg, C. (1998).** Metaficción y feminismo en Rosa Montero. *Revista de Estudios Hispánicos*, 22(1), 67-76.
- Barreca, R. (1988).** Last-Laughs. Perspectives on Women and Comedy. *Women's Studies*, 15 (1-3), 3-22. <https://doi.org/10.1080/00497878.1988.9978714>
- Baudelaire, C. (n.d.).** De la esencia de la risa y generalmente de lo cómico en las artes plásticas. <https://revistas.uaz.edu.mx/index.php/filha/article/download/359/334/>
- Bioy, Adolfo. (1999).** El humor en la literatura y en la vida. In *De las cosas maravillosas*. (pp. 76-85). Temas Editorial.
- Bretón, A. (1939).** *Antología del humor negro*. Anagrama.

- 
- Cixous, H. (1995).** *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura.* (Moix, A.M. y Diaz-Diocaretz, M. Trans.). Editorial Anthropos. (Original publicado en 1975).
- De Beauvoir, S. (2017).** *El segundo sexo.* Ediciones Cátedra. (Original publicado en 1949).
- De Lemus, S. y Expósito, F. (2005).** Nuevos retos para la Psicología Social: edadismo y perspectiva de género. *Pensamiento Psicológico*, 1 (4), 33-51. <https://www.redalyc.org/pdf/801/80112046005.pdf>
- Del Valle, Teresa (2002).** Contrastes en la percepción de la edad. In Virginia Maquieira D'Angelo (Eds.), *Mujeres mayores en el siglo XXI. De la invisibilidad al protagonismo* (pp.43-58). Ministerio del Trabajo y Asuntos Sociales. <http://envejecimiento.csic.es/documentos/documentos/maquieira-mujeres-01.pdf>
- Espinoza-Vera, M. (2010).** El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina. *Razón y Palabra*, No. 73. <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199514908053.pdf>
- Freixas, A. y Luque, B. (2009).** El secreto mejor guardado: la sexualidad de las mujeres mayores. *Política y Sociedad*, 46 (1 y 2), 191-203.
- Freixas, A., Luque, B. y Reina, A. (2015).** Sexuality in Older Spanish Women: Voices and Reflections. *Journal of Women y Aging*, 27 (1), 35-58. <https://doi.org/10.1080/08952841.2014.928566>
- Gagnier, R. (1988).** Between women: A cross-class analysis of status and anarchic humor. *Women's Studies*, 15(1-3), 135-148. <https://doi.org/10.1080/00497878.1988.9978723>
- García, C. (2021).** Affectivity and Intimacy in Doris Lessing's *Love, Again* and Rosa Montero's *La carne*. *Lectora*. 227-242. D.O.I.: 10.1344/Lectora2021.27.11
- Gascón-Vera, E. (1987).** Rosa Montero ante la escritura femenina. *Anales de la literatura española contemporánea*, 12 (1/2), 59-77. <https://www.jstor.org/stable/27741805>
- González-Allende, I. (2009).** Vivir sola no es lo mismo que estar sola: Carmen Alborch y el compromiso de la soledad in Á. Encinar y C. Valcárcel (Eds.), *Escritoras y compromiso: literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI* (pp. 741-56). Visor
- Hernández, J. A. (2010).** El humor: un procedimiento creativo y recreativo in U. Lada Ferreras y Á. Arias-Cachero Cabal (Eds.), *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos* (pp. 43-53). Universidad de Oviedo.

- 
- Hutcheon, L. (1992).** Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía in *De la ironía a lo grotesco* (pp.173-193). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Jardiel, E. (1960).** Tres realidades correspondientes al humorismo in E. Jardiel (Ed.) *Obras completas*, (pp. 144-147). Editorial AHR.
- Lagarde, M. (2015).** *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://desarmandolacultura.files.wordpress.com/2018/04/lagarde-marcela-los-cautiverios-de-las-mujeres-scan.pdf>
- Lange, C. (2008).** *Modos de parodia*. Peter Lang.
- Lucena, J. (2018).** *La carne* by Rosa Montero (review). *Hispania*. 101 (3), 482-483. <https://muse-jhu-edu.libproxy.unl.edu/article/702850/pdf>
- Martínez-Quiroga, P. (2015).** Humor, feminismo y crítica social en la novela española contemporánea. *Bulletin of Spanish Studies*, 92 (6), 931-949. DOI: 10.1080/14753820.2014.947854
- Martínez-Quiroga, P. (2018).** La detective Bruna Husky de Rosa Montero: Feminismo, distopía y conciencia cyborg. *Hispania*. 101 (2), 306-317. <https://www.jstor.org/stable/26585392>
- Merrill, L. (1988).** Feminist humor: Rebellious and self-affirming. *Women's Studies*, 15(1-3), 271-280. <https://doi.org/10.1080/00497878.1988.9978732>
- Montemurro, B. y Siefken, J. M. (2014).** Cougars on the prowl? New perceptions of older women's sexuality. *Journal of Aging Studies*, 28, 35-43. [https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0890406513000741?r=RR-2yref=pdf\\_download&yr=825c15f3496d2e6c](https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0890406513000741?r=RR-2yref=pdf_download&yr=825c15f3496d2e6c)
- Montero, R. (2016).** *La carne* [eBook]. Alfaguara.
- Munguía, M. E. (2012).** *La risa en la literatura: apuntes de poética* [eBook edition]. Bonilla Artiga Editores.
- Mutis, Á. (2006).** Guillermo Muñoz de Baena o el humor como expiación. In G. Muñoz de Baena (Ed), *A mí me encantan los niños... ¡sados!*, (pp. xiii-xiv). Porrúa.
- Rodríguez, P. (2002).** Mujeres mayores, género y protección social (o a dónde conduce el amor). In Maquieira D'Angelo (Eds.), *Mujeres mayores en el siglo XXI. De la invisibilidad al protagonismo*, (87-136). Ministerio del Trabajo y Sociales. <http://envejecimiento.csic.es/documentos/documentos/maquieira-mujeres-01.pdf>
- Russo, L. (2017).** El poder curador de la escritura en *La carne* de Rosa Montero y *Mi Sa Che Fuori È Primavera* de Concita De Gregorio. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 69-95. <https://doi.org/10.15366/actionova2017>.

- Sklodowska, E. (1991).** *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. John Benjamin Publishing Company. <https://es.scribd.com/document/260197204/Elzbieta-Sklodowska-La-parodia-en-la-nueva-novela-hispanoamericana-1960-1985>
- Skultety, K. M., y Whitebourne, S. K. (2004).** Gender differences in identity process and self-esteem in middle and later adulthood. *Journal of Women y Aging*. 16 (1/2), 175-188. [https://www.tandfonline.com.libproxy.unl.edu/doi/pdf/10.1300/J074v16n01\\_12?needAccess=true](https://www.tandfonline.com.libproxy.unl.edu/doi/pdf/10.1300/J074v16n01_12?needAccess=true)
- Sontag, S. (1972).** The double standard of aging, *Saturday Review*, 29-38. [https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/literaturetheoryandtime/susan\\_sontag\\_the\\_double\\_standard\\_of\\_aging.pdf](https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/literaturetheoryandtime/susan_sontag_the_double_standard_of_aging.pdf)
- Vanderheiden, E. (2021).** «A Matter of Age?» Love Relationships Between Older Women and Younger Men: The So-called «Cougar» Phenomenon. In C.H. Mayer y E. Vanderheiden. *International Handbook of Love. Transcultural and Transdisciplinary Perspectives*, (369-390). Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-45996-3>
- Von Humboldt, S., Leal, I. y Low, G. (2021).** Sexuality, Love and Sexual Well-Being in Old Age. In C.H. Mayer y E. Vanderheiden. *International Handbook of Love. Transcultural and Transdisciplinary Perspectives*, (351-368). <https://doi.org/10.1007/978-3-030-45996-3>

### Nota biográfica



**Sarah Banderas Martínez** Mexicana. Licenciada en Ciencia Política y Maestra en Letras Iberoamericanas. Actualmente estudia el Doctorado en Lenguas y Literatura Modernas en la Universidad de Nebraska-Lincoln donde también es profesora de español. En los últimos 12 años se desempeñó como académica, docente y discursera en su país. Sus temas de interés son la risa y sus recursos estilísticos en los distintos géneros narrativos, y los mecanismos del poder insertos en la literatura.

**E-mail:** [sbanderas2@unl.edu](mailto:sbanderas2@unl.edu)

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0001-7917-5767>