

El humor como estrategia de subversión¹ feminista en “The Portable Virgin” de Ann Enright*

María Elena JAIME DE PABLOS**

Resumen

El presente artículo analiza el relato corto “The Portable Virgin”, publicado por la escritora irlandesa Ann Enright en 1991, con el objeto de establecer el modo en el que interactúan el género y el humor en el mismo, señalar las características y funciones de los elementos cómicos que emplea la protagonista, Mary, para dar explicación de su realidad y, asimismo, mostrar las estrategias a las que recurre Enright para parodiar los mitos sobre los que descansa la identidad femenina en el sistema patriarcal, muy particularmente el de la Virgen María, con el propósito de subvertirlos.

Palabras clave: Género, Humor, Subversión, Identidad Sexual, Patriarcado.

¹ En el presente artículo, subversión se entiende como la acción y efecto de visibilizar el orden social establecido con el propósito de operar cambios en él que conduzcan a hacerlo más lógico, justo e igualitario. A juicio de la autora, el humor puede ser una estrategia de subversión feminista en tanto que puede contribuir al debilitamiento del sistema patriarcal (y dar lugar a una sociedad más feminista) mostrando su naturaleza inicua y su lógica perversa a través del humor y herramientas como la sátira, la ironía y el esperpento.

* Recibido el 03 marzo 2020, aceptado el 22 marzo 2021.

** Profesora Titular de Departamento de Filología (Área de filología Inglesa), Universidad de Almería, Almería, España. mjaime@ual.es / orcid.org/0000-0001-6845-7670

La representación de la condición humana a través del humor

El humor, entendido como modo de presentar la realidad humana a través de elementos cómicos, ha tenido grandes defensores y detractores a lo largo de la historia de la humanidad, Umberto Eco en la novela *El nombre de la rosa* presenta algunas de las razones argüidas por unos y por otros para justificar su posición, así, mientras el monje Venancio de Salvemec asegura que el humor es beneficioso citando a Aristóteles, que dijo "que la risa era algo bueno, y adecuado para la transmisión de la verdad" (Eco, 1985:139), el monje Jorge de Burgos lo estima perjudicial por su poder de subversión, es decir, por la capacidad que tiene de alterar la naturaleza del orden social establecido: "La risa libera al aldeano del miedo al diablo, porque en la fiesta de los tontos también el diablo parece pobre y tonto, y, por tanto, controlable" (Eco, 1985:139).

Hoy, la tendencia generalizada es contemplar el humor como un fenómeno positivo, de ahí que lo encontremos tanto en sencillas conversaciones informales como en elaborados discursos literarios, fílmicos, culturales, mediáticos, políticos, etc. De las bondades del humor nos habla Stefan Vanistendael en el prólogo del libro *Resiliencia y humor*:

[...] con sus formas modestas ayuda a cimentar muchas de las dimensiones de la vida humana: percepción, inteligencia y emociones, bienestar corporal y relaciones sociales; incluso nuestros valores y el descubrimiento del sentido de la vida. Es el humor el que amplía nuestra perspectiva de la vida y la vuelve más realista, más allá de las preocupaciones y desengaños, superando vacuas pretensiones y la cortedad de miras del utilitarismo estricto. Es el humor el que nos devuelve la libertad para esbozar una sonrisa y reírnos, si no plasmada en la cara, al menos en nuestros corazones. Al igual que la belleza, el humor nos eleva y nos brinda aliento. No sorprende, por tanto, que el humor establezca vínculos profundos con la filosofía, la literatura y la espiritualidad (Vanistendael, 2013:1-2).

Cuando se aborda la naturaleza del humor, se suelen destacar tres características fundamentales: su carácter placentero, su función catártica y su potencial crítico, las tres pueden operar tanto a nivel individual como social. En referencia a la primera de ellas, Bettina Caron y Carlos María Caron afirman que el humor permite un "goce similar al que produce la actividad lúdica", ello se debe a que se establece una especie de "juego dialéctico entre el emisor y el receptor" del mensaje codificado en clave humorística (Caron y Caron, 2004:27). Sin embargo, afirma María A. Alasia de Bosch, el humor es un "síntoma de la condición humana por excelencia" por su función catártica y por su potencial crítico, a su juicio: "la capacidad de humorizar y ser humorizado del hombre es un don superior que le permite agudizar su conciencia y asumir cabalmente su propia condición. En ese sacudirse la hojarasca vieja, en esa catarsis, el hombre renace limpio y sano" (Alasia de Bosch en Caron y Caron, 2004:21).

Según Rowan Atkinson, actor que da vida al famoso personaje de Mr. Bean, la capacidad de representar la condición humana desde una perspectiva cómica pasa por situar al sujeto en un lugar inusual, por poner el foco en él cuando muestra un comportamiento anómalo o por otorgarle un tamaño desproporcionado (en Triesenberg, 2008:530). Un ejemplo claro de texto humorístico es, sin duda, la novela *Los Viajes de Gulliver* (1726) del escritor irlandés Jonathan Swift, su protagonista Lemuel Gulliver llega a lugares remotos e increíbles con nombres tan estrambóticos como Liliput, Brobdingnag, Balnibarby, Luggnagg, Glubbdubdrib o Laputa (este último nos resulta particularmente llamativo por sus connotaciones en español) que están habitados por seres que se rigen por ideas y reglas tan disparatadas como su tamaño, la ciudadanía de Liliput es diminuta y la de Brobdingnag gigante, o su comportamiento, en el País de los Houyhnhnms los caballos ostentan la razón y el poder frente a los yahoos, con perfecta forma humana, que actúan como bestias salvajes, literalmente como una "extraña clase de animales" (Swift, 2015:195):

El caballo amo mandó a una jaca alazana, que era uno de los criados, que desatase al mayor de aquellos animales y lo sacase al patio. Nos pusieron juntos a la bestia y a mí, y mi amo y criado compararon diligentemente nuestra fisonomía, repitiendo muchas veces conforme lo hacían, la palabra yahoo. Es imposible pintar el horror y el asombro que sentí cuando aprecié en aquel animal abominable una perfecta figura humana. Ciertamente que el rostro era ancho y achatado, la nariz hundida, los labios gruesos y la boca grande; pero estas diferencias son comunes a todas

las naciones salvajes, donde las facciones de la cara se desfiguran por dejar los naturales a sus hijos que se arrastren contra el suelo o por llevarlos a la espalda con las caras aplastadas contra los hombros de la madre. Las patas delanteras del yahoo no se diferenciaban de mis manos sino en la longitud de las uñas; la aspereza y obscuridad de las palmas y lo peludo de los dorsos. Las mismas semejanzas con las mismas diferencias había entre nuestros pies, cosa que yo sabía perfectamente, [...]; las mismas entre todas las partes de nuestros cuerpos, excepto por lo que toca al pelambre y el color que ya he descrito anteriormente (Swift, 2015:203-204).

A través del comportamiento grotesco del yahoo y de la ceguera intelectual de Gulliver, Swift elabora una crítica mordaz de la humanidad. Para Katrina E. Triezenberg, este autor constituye un punto de inflexión en la historia del humor literario porque encarna la figura del genio humorístico que muchos otros escritores y escritoras tomarían como modelo a partir del siglo XVIII (Triezenberg, 2008:527).

Humor y género en el contexto de la literatura irlandesa

Tantos son los autores y autoras que han seguido la estela de Swift en Irlanda, que no son pocos los críticos que afirman que el humor es un rasgo distintivo de la literatura irlandesa, incluso el prestigioso escritor Colm Toibin ha llegado a confesarle a Anne Enright en el transcurso de una conversación: *"I'm not an Irish writer, I'm not funny"* (en Moloney, 2003:58).

La escritora, actriz y periodista Stefanie Preissner señala que el pueblo irlandés es más propenso al humor porque tradicionalmente lo ha utilizado como mecanismo psicológico de defensa para superar las tragedias a las que se ha visto abocado en el pasado (en Ganatra, 2018). Esto, traído al terreno del género, explicaría el vínculo existente entre tragedia y humor en las obras de una serie de autoras irlandesas contemporáneas entre las que cabría destacar a Edna O'Brien, Emma Donoghue, Clare Boylan, Marina Carr, Anne Le Marquand Hartigan, Rita Ann Higgins, Molly Keane, Julia O'Faolain, Nuala Ni Dhomhnaill, Mary O'Donnell o la propia Anne Enright, pues la comicidad que entrañan no es ajena al sufrimiento, la rabia y la frustración que sufren las mujeres en el marco del sistema patriarcal. Su humor, destinado a minar los fundamentos que sustentan dicho sistema, tiene un marcado sesgo feminista.

De ahí que Regina Barreca distinga entre el humor que producen los hombres y el que generan las mujeres: *"The difference, then, between men's humor and women's humor, is the difference between revolt and revolution. When women's laughter is directed towards authority, it can bring down the house?"* (Barreca, 1994:16), y confiere a este último una enorme relevancia en tanto que otorga visibilidad y voz a las mujeres al tiempo que las empodera procurándoles atención y respeto:

El humor que producen las mujeres puede estar infravalorado, pero no tiene precio; puede estar oculto, pero no cesa jamás; puede ser ignorado o puesto en tela de juicio, pero, secretamente potente, deliciosamente peligroso, maravillosamente atractivo y extraordinariamente importante, es una vía eficaz para que el público las escuche, les preste atención, les muestre su empatía y les otorgue su respeto (Barreca, 2013:202).²

Respecto del tipo de humor que producen las mujeres, Nancy A. Walker (1988:xii) advierte que es más bien un medio de comunicación que un medio de presentación, más una forma de compartir una experiencia que una demostración de inteligencia. Cree que el lenguaje humorístico femenino casi nunca es puramente cómico o absurdo y que, incluso cuando lo es, expone las situaciones absurdas a las que las mujeres deben hacer frente en una cultura patriarcal, por lo que no conlleva alegría, privilegio de los poderosos, sino angustia y frustración. Walker (1988:29) añade que el tipo de humor que elabora el género femenino está estrechamente ligado a su experiencia de

² *"Women's humor may be undervalued, but it is priceless. It may have been hidden away, but it has been constant. It may have been ignored or challenged, but it has always been a secretly potent, delightfully dangerous, wonderfully seductive, and, most important, powerful way to make ourselves heard, to capture the attention, the heart, and the respect of our audience"* (Barreca, 2013:202). Todas las traducciones del inglés al castellano que se ofrecen en este artículo han sido realizadas por la autora del mismo.

vida, por lo que tiene un fuerte componente doméstico, con frecuencia aborda aspectos relativos al hogar, la maternidad o las relaciones de pareja. En lo concerniente a la audiencia que consume el humor hecho por mujeres, Walker manifiesta que es fundamentalmente femenina.

Ann Enright: gran maestra del humor

Las voces críticas vienen a coincidir en que Ann Enright (1962-) es una gran maestra del humor. Sin duda, este elemento está presente, en mayor o menor medida, en sus novelas *The Wig My Father Wore* (1995), *What Are You Like?* (2000), ganadora del Encore Prize de la Sociedad de Autores, *The Pleasure of Eliza Lynch* (2002) y *The Gathering* (2007), merecedora del Booker Prize; en sus colecciones de relato corto *The Portable Virgin* (1991), galardonada con el Rooney Prize de Literatura, *Taking Pictures* (2008) y *Yesterday's Weather* (2008); en su libro *Making Babies: Stumbling into Motherhood*, o en los innumerables artículos publicados en *The Irish Times*, *The Guardian*, *The London Review of Books*, etc.

Respecto de la maestría para generar comicidad en sus escritos, Susan Cahill afirma:

El estilo literario de Enright es fragmentario, episódico y postmoderno, se caracteriza por su énfasis en la parodia, la intertextualidad y la incoherencia narrativa. Con frecuencia se elogia su ingenio y su humor, y se la compara con escritores como Laurence Sterne por saltarse las convenciones narrativas o con Jonathan Swift por la importancia que otorga a lo corpóreo (Cahill, 2011:97).³

En la misma línea, Sara Stenson asevera:

La crítica pone de relevancia su sentido del humor, que es marcadamente sarcástico, Enright asegura que lo ha heredado de su madre. Agudos, oscuros y originales, su alocada ironía y su estilo narrativo nada tradicional captan la realidad, la multiplicidad y la veracidad de las identidades irlandesas de la era postmoderna (Stenson, 2006:121).⁴

Ejemplo del humor "intensamente sarcástico" que le caracteriza es la siguiente cita extraída de una entrevista que concede a Caitriona Moloney en 2003. A la pregunta "*Is it true that in Ireland all new fiction writers are measured against Joyce?*" (Moloney, 2003:57), Anne Enright responde:

Siempre digo que si Joyce hubiese sido mujer, la habrían encerrado por escribir textos de naturaleza psicótica cargados de elementos escatológicos, por mantener relaciones sexuales con el personal de servicio y quedarse encinta, por huir de su país natal en un estado de histeria, etc. Y una vez recluida, sus captores, después de leer sus escritos en un intento de descifrarlos, habrían comentado "Vaya, ¡qué pena! Algunos de estos escritos son bastante buenos, incluso impactantes (Enright en Moloney, 2003:57-58).⁵

Con gran comicidad, Enright hace patente dos cosas: su opinión en torno al icónico James Joyce haciendo referencia a elementos biográficos y a características de su narrativa bien conocidos y el doble rasero que emplea la crítica literaria para analizar y valorar la obra de escritores y escritoras, infravalorando la de estas últimas.

³ "Enright's writing style is fragmentary, episodic, and postmodern in its emphasis on parody, intertextuality, and narrative incoherence. She is continually lauded for her wit and humour, and has been compared to such writers as Laurence Sterne for flouting of narrative conventions and Jonathan Swift for her marked focus on the bodily" (Cahill, 2011:97).

⁴ "Critics complain about her intensely sarcastic sense of humor, which Enright blames on her mother. Sharp, often dark, and yet relentlessly innovative, Anne Enright's unhinging irony and decentered writing style capture the momentum, multiplicity, and veracity of the Irish identities in the postmodern age" (Stenson, 2006:121).

⁵ "I always say that if Joyce was a woman she would have been locked up for writing psychotic, scatological gibberish; for sleeping with the serving classes and getting herself pregnant; for fleeing her native place in a state of hysteria; and all the rest. And when they had locked her up they would have looked at her scrawlings, and if they bothered to decipher them, might have muttered "HmMMM. Pity. Some of this stuff is almost good you know. Some of it has AnEffect" (Enright en Moloney, 2003:57-58).

Género, humor y locura en “The Portable Virgin”

Sara Stenson encuentra concomitancias entre *The Portable Virgin*, como colección de narrativa breve, y la obra de Jonathan Swift, destaca entre ellas: el ingenio, la atrevida curiosidad y lo grotesco de los personajes, así como la necesidad que tienen estos de buscar refugio en espacios imaginarios surrealistas (2006:121). Es decir, establece el vínculo entre la narrativa de Enright y la de Swift por su capacidad para plasmar en ella un sinfín de elementos cómicos que originan diferentes efectos sobre el público lector.

“*The Portable Virgin*”, el relato que da título a la colección de Enright, utiliza el humor para provocar la reflexión en relación a la importancia que se concede en Irlanda al mito de la Virgen María, que ha permeado el discurso religioso, político, social, cultural, artístico y literario de este país para imponer una determinada condición y posición de las mujeres en el mismo, especialmente a partir del movimiento nacionalista que resurge con fuerza a finales del siglo XIX, que adopta el catolicismo apostólico y romano como bandera y asocia la figura maternal de la Virgen María con el concepto patriótico de *Mother Ireland*. Enright explora los valores que el patriarcado ha relacionado tradicionalmente con esta imagen tan glorificada como estereotipada de la feminidad: pureza, virtud, castidad, obediencia, humildad, silencio, resignación, sencillez, domesticidad, etc. y su impacto en las irlandesas reales a través del personaje principal que se llama, en obvia alusión al referente, Mary.

Mary, mujer de mediana edad educada en la tradición católica, concede valor a lo espiritual y desprecia lo corporal en las primeras líneas del relato, en ellas se vanagloria de prestar poca importancia a la apariencia física y de materializar su lema, “*DARE TO BE dowdy!*” (Enright, 1991:53), mediante el uso de prendas de escaso valor económico y estético que utiliza incluso cuando están impregnadas de suciedad o de fluidos corporales. En esta ropa “enfunda” su cuerpo grande y graso, deformado por el paso de los años, un peso excesivo, múltiples embarazos y la dejadez (amparada en el lema anteriormente indicado), que asocia, aplicando un símil, con un “sofá viejo, acogedor, familiar, muy bien diseñado” para cumplir su propósito (Enright, 1991:53), el de dar confort a su marido y a su prole.

Mary, por tanto, se presenta como esposa y madre abnegada, desexualizada y doméstica, ideal de feminidad por antonomasia de la Irlanda católica en tanto que emula el modelo de la Virgen María. Paradójicamente, su marido prefiere un modelo de feminidad más próximo al vinculado con la figura de otra María, María Magdalena, para satisfacer sus apetitos sexuales y lo encuentra en una mujer mucho más joven y atractiva que ella, lo cual obsesiona a la protagonista hasta el extremo de sufrir una notable inestabilidad mental que se aprecia desde el inicio del relato por la incoherencia narrativa de los primeros párrafos, en los que faltan elementos de cohesión entre las ideas que contienen (algunas aparentemente incongruentes entre sí), o en los saltos en la narración, en el párrafo inicial aparece un narrador en primera persona, en el segundo, un narrador en tercera persona y en el tercero, vuelve el narrador en primera persona:

¡ATRÉVETE A SER una dejada! Este es mi lema, al final, todas nos abandonamos – todas acabamos llevando jerséis acrílicos sucios y un ligero surco de pis por las medias. También a ella le llegará este momento.

Ella era una de esas mujeres que se sujetaba la piel del rostro conformando una sonrisa, era como si temiese que su cara se fuese a desprender del tronco a juzgar por la expresión de tensión de sus ojos.

Sabía que cuando Ben le hacía el amor, la idea de que ella se pudiera quebrar le hacía empujar más fuerte. Sin embargo, yo, soy como un sofá viejo, comfortable, familiar, bien diseñado.

Esta es la típica historia de cuernos (Enright, 1991:53).⁶

⁶ “*DARE TO BE dowdy! that’s my motto, because it comes to us all – the dirty acrylic jumpers and the genteel trickle of piss down our support tights. It will come to her too.*

She was one of those women who hold their skin like a smile, as if she was afraid her face might fall off if the tension went out of her eyes.

I knew that when Ben made love to her, the thought that she might break pushed him harder. I, by comparison, am like an old sofa, welcoming, familiar, well-designed.

This is the usual betrayal story” (Enright, 1991:53).

Este fragmento nos conduce a pensar que la protagonista es un ser "herido" o "escindido" en términos freudianos y que la raíz de tal escisión se encuentra en la infidelidad de su marido. Por ironía narrativa, la amante de Ben también se llama Mary, pero, a diferencia de la protagonista, esta representa un tipo de feminidad más moderna, más sofisticada, más sexualizada, más integrada en la esfera pública, más independiente y más desinhibida, si bien igualmente atrapada en esquemas patriarcales, pues, a pesar de tener una licenciatura en Derecho y un empleo en un "negocio en auge" (que resulta ser algo tan prosaico como el alquiler de furgonetas), se presenta como la típica *femme fatale* del imaginario masculino: cabello rubio, cuerpo esbelto y sensual, ropa elegante y actitud complaciente, dispuesta a satisfacer las fantasías sexuales de su pareja ya sea en un aseo o en la parte trasera de un coche. El nombre, Mary, por tanto, viene a ser sinónimo de mujer que acata la voluntad del patriarca, cubre sus necesidades y se pliega a sus deseos, en imitación de la Virgen María en la escena de la Anunciación ante el Ángel Gabriel: "He aquí la esclava del Señor; hágase en mí según tu palabra" (Lucas, 1, 38).

Ben no desea prescindir del confort que le proporciona su esposa ni del placer que le procura su amante y juega con los sentimientos de ambas, que dependen emocionalmente de él. La protagonista hace referencia explícita a la frialdad y desafección que observa en el trato que le profiere su marido: "*Ben is tired of love. Ben wants sad sex in the back of cars*" (Enright, 1991:55), al mismo tiempo que revela que este sufre lo que se ha dado en denominar "complejo madonna-prostituta" ("*Madonna-whore complex*"), una patología que presentan algunos hombres que aman a mujeres por las que no sienten deseo y desean a aquellas a las que no pueden amar. Chris Kelly y Carmen Hahn lo describen del siguiente modo: "*this psychological complex is said to develop in men who see women as either saintly Madonna's or debased prostitutes. Men with this complex desire a sexual partner who has been degraded (the whore) while they cannot desire the respected partner (the Madonna)*" (Kelly y Hahn, 2020:129), asimismo, indican el peligro que entraña para las mujeres que se polarize su sexualidad de este modo: "*In sexual politics the view of women as either Madonnas or whore slim its women's sexual expression, offering two mutually exclusive ways to construct a sexual identity*" (Kelly y Hahn, 2020:129).

Mary no busca las razones de la infidelidad de su marido en la incompatibilidad de caracteres, sino en la ideología patriarcal, de naturaleza sensualista, que extiende el prejuicio de que las mujeres son cuerpos y que la atracción que ejercen sobre el sexo masculino es directamente proporcional a la belleza que irradian, que, a su vez, está estrechamente vinculada a la edad que presentan. Mary cree que las mujeres de su edad dejan de imantar las miradas de los hombres y que no solo son objetos, en tanto que cuerpos, sino que son objetos abandonados, en tanto que no reciben atención.

La protagonista subraya que el motivo de su situación es más de carácter social que individual cuando señala que, como ella, millones de mujeres se ven reflejadas en miniseries de la BBC en las que Judi Dench encarna el papel de "mueble abandonado" (Enright, 1991:53). Es curioso observar como estos "muebles abandonados", estas mujeres traicionadas, intentan superar su estado de tristeza y frustración con cierta dosis de humor negro, lo que la protagonista denomina "a Little sad fun" (Enright, 1991:53). Este tipo de humor es para Mary un mecanismo psicológico de resistencia,⁷ es decir, un elemento de protección que genera su mente para preservar su subjetividad en una situación personal absolutamente alienante, gracias a él, citando a Giseline Kuipers, se distancia de emociones negativas tales como el miedo, la pena o la vergüenza y experimenta sensaciones beneficiosas de consuelo, liberación y transcendencia (Kuipers, 2008:367).

⁷ El concepto de resistencia que se señala aquí (fundamentalmente resistencia psicológica) entronca con el que expone Daniel Bensaïd (2006:29) en su ensayo *Resistencias*. Según este filósofo francés, la resistencia supone hacer frente a un obstáculo a una forma de opresión que atenta contra la integridad del sujeto (en el relato, las normas de género que impone el patriarcado). Para quien ejerce la resistencia, esta constituye tanto un acto de conservación, como un acto de insumisión (de no rendirse ante una dificultad o de no ceder a prácticas opresivas). Añade Bensaïd que este fenómeno puede ir acompañado de un sueño de evasión utópica (en el caso de la protagonista, Mary, este coincide con la creación de una realidad paralela).

“A Little sad fun” es lo que denota la siguiente cita:

El lisiado de mi marido mantiene relaciones sexuales en la parte trasera de nuestro coche con otra lisiada que tiene una licenciatura en Derecho y que va siempre de punta en blanco. Y digo yo que, como ella trabaja en una compañía de alquiler de furgonetas, ya podrían liarse en un espacio más amplio que los asientos traseros de nuestro coche (Enright, 1991:54).⁸

Mary expone un suceso, la infidelidad de su marido, y describe a la que es su rival, la amante de este, no para suscitar lastima y compasión, sino risa, lo logra a través de la repetición de palabras, del parelismo, de lo grotesco (“*My poor maimed husband*”, “*a poor maimed woman*”), de la exageración (“*a tendency to overdress*”) y de la ironía (“*You would think at least she could get them something with a bigger back seat*”).

Mary utiliza el adjetivo “maimed” metafóricamente porque, en un ejercicio de intertextualidad, traza una conexión entre Ben y Edward Rochester, el protagonista masculino de la novela de Charlotte Brönte *Jane Eyre* (1847), que resulta mutilado como consecuencia del incendio que origina su mujer, Bertha, a la que ha encerrado y abandonado en el ático de la mansión familiar con el propósito de ocultar un matrimonio que le incomoda y, así, cortejar, sin trabas sociales, a otras mujeres más jóvenes y más atractivas.

Como Bertha Rochester, Mary no parece tener vida más allá del espacio doméstico, si bien su inteligencia le permite conocer, y su imaginación intuir, lo que sucede más allá de este. Del mismo modo que Bertha Rochester sabe de la relación existente entre Edward y Jane Eyre, Mary tiene conocimiento de la de Ben y la otra Mary. En semejanza a Bertha, que rompe la paz del hogar con ruidos y sucesos que aterran a cuantos pueden percibirlos, Mary dice y hace cosas que dejan en estado de perplejidad tanto a Ben como al público lector. Al igual que Bertha se asocia a la locura y a la risa provocadas por su forzada situación de aislamiento y deshumanización, Mary, mentalmente perturbada por la crisis marital a la que se ve abocada y por ser objeto de un proceso de cosificación por parte de Ben, recurre en gran medida a la ironía (un elemento clave en la producción de efectos cómicos) para dar explicación de lo que le ocurre, ejemplo de ello es el siguiente fragmento, en él observamos que la protagonista concatena ideas que le obsesionan de modo incongruente al objeto de dar a entender una realidad totalmente opuesta a la presentada:

No es una historia de sexo en los aseos durante fiestas que se organizan para el disfrute de quienes trabajan en el negocio del alquiler de furgonetas. No es una historia en la que Satán aparece en forma de abogada sentada en una silla giratoria. No hay ni palomas blancas, ni prostitutas, ni estaciones de tren ni marcas en la piel. Y allí estaba yo, tricotando una chaqueta bolero cuando se me fue un punto. ¡Vaya por Dios! Y allí estaba Ben sentado con las piernas cruzadas, hablando por teléfono y disfrutando de un gintonic.

“¿Bien follada?”, le pregunté y él que, con los nervios, derramó la bebida.

Con el paso del tiempo, Ben se parece cada vez más a mí, ahora tiene mi mismo tono irónico o, quizás, sea yo quien tenga el suyo [...].

“Muy bien” me dijo, quitándose el líquido de los pantalones y sacudiendo las gotas de ginebra de los dedos (Enright, 1991:53).⁹

Con la intención de recuperar la atención de su marido y, asimismo, eliminar la sombra de la amante, que constituye una amenaza para su matrimonio y, por consiguiente, para el mantenimiento de su privilegiado status social como esposa y madre en una sociedad tradicional,

⁸ “*My poor maimed husband is having sex in the back of our car with a poor maimed woman who has a law degree and a tendency to overdress. She works for a van-rental firm. You would think at least she could get them something with a bigger back seat*” (Enright, 1991:54).

⁹ “*It is not a story about hand-jobs in toilets, at parties where everyone is in the van-rental business. It is not a story where Satan turns around like a lawyer in a swivel chair. There are no doves, no prostitutes, no railway stations, no marks on the skin. So there I was knitting a bolero jacket when I dropped a stitch. Bother. And there was Ben with a gin and tonic crossing his legs tenderly by the phone.*

‘Thoroughly fucked?’ I asked and he spilt his drink.

Ben has been infected by me over the years. He has my habit of irony, or perhaps I have his [...].

‘Thoroughly’, he said, brushing the wet on his trousers and flicking drops of gin from his fingertips” (Enright, 1991:53).

católica y patriarcal, Mary idea un plan de actuación que resulta, en principio, ridículo, a saber, se dirige a la peluquería más cara de Dublín (el gasto excesivo se presenta a modo de extravagancia) con el fin de que su cabello, extremadamente debilitado por la edad y visiblemente estropeado por la falta de cuidado, luzca como el de la amante de Ben, voluminoso y rubio, de esta forma, cree asumir parte de su personalidad.

A pesar de que la protagonista se identifica con la imagen de la "paloma blanca" ("dove"), que en el marco del cristianismo se relaciona con la figura maternal de la Virgen María y se emplea como símbolo de amor, cuidado, devoción, pureza inmaculada y mansedumbre, Mary se propone reflejar la de la amante de Ben, a quien considera "una prostituta", personificación de la concupiscencia, del pecado y de la degradación moral, razón por la cual la asocia con aquello que es "obsceno" y "sucio":

"Me quiero teñir de rubio platino" afirma la figura húmeda y desnuda que se refleja en el espejo, las tijeras se detienen de repente.

"Tienes el pelo muy debilitado ..."

"Lo sé, que se estropee, lo quiero rubio". "Vale ...", responde mi estilista francamente sorprendido. Por fin, me he atrevido a decir algo verdaderamente obsceno.

Otro joven, con un pelo tan corto como su incipiente barba, lleva a cabo la sucia metamorfosis (Enright, 1991:56).¹⁰

Mary desea que su nuevo corte y color de pelo despierten en Ben el apetito sexual que solo su amante parece concitar, sin duda, anhela, con ello, cortar el vínculo que le mantiene unido a ella. En el contexto de la peluquería, la personalidad psíquicamente inestable de la protagonista vuelve a manifestarse al proyectar su identidad sobre las demás clientas del local, a todas las llama Mary y las imagina esposas y madres de mediana edad en proceso de teñirse de rubio para que sus maridos las encuentren seductoras. La autora recurre a la parodia, a lo grotesco y a lo abyecto para describir el humillante ritual de belleza que le permitirá culminar su "sucio metamorfosis":

Comenzamos el proceso, primero el joven agujerea de forma viciosa el gorro de plástico con una aguja de crochet, luego arrastra mi frágil y delicado cabello a través de los agujeros, parezco "un esperpento". En realidad, todas las mujeres que me rodean parecen "un esperpento". Mary se sienta a mi izquierda y a mi derecha, va de azul de cuello para abajo, lee una revista, le apesta el cabello a tinte y su cara muestra una sonrisa forzada por la tirantez que ejerce en ella la tonsura de plástico que le cubre la cabeza (Enright, 1991:53).¹¹

Estas mujeres, caricaturas de la casta Virgen María, a la que emulan con la capa azul que protege su ropa de la química corrosiva del tinte (que recuerda el icónico manto del mismo color que cubre el cuerpo de la madre de Jesucristo), se están preparando, paradójicamente, para ser una fuente de tentación carnal. Se encuentran, sin duda, en un espacio fronterizo entre dos identidades femeninas supuestamente incompatibles, en esa situación liminal se conciben como "frights", sujetos que aterran por las facciones esperpénticas de sus rostros, forzadas por la tirantez de los gorros de plástico que se utilizan en el tinte del cabello, por la viscosidad que este adquiere durante el proceso de cambio de color y por el hedor que desprende la sustancia química que lo provoca.

Siguiendo la tesis de Judy Little respecto del vínculo entre lo liminal y el humor: "*Comedy derives many of its characteristics motifs from the ritual practices belonging to 'liminality'*" (Little, 1983:2), el efecto cómico de la escena que se detalla en el contexto de la peluquería residiría

¹⁰ "I want to go blonde," says the wet and naked figure in the mirror and the scissors pause mid-swoop.

'It's very thin ...'

'I know, I want it to break. I want it blonde.' 'Well ...' My stylist is shocked. I have finally managed to say something really obscene.

The filthy metamorphosis is effected by another young man whose hair is the same length as the stubble on his chin" (Enright, 1991:56).

¹¹ "We start with a rubber cap which he punctures with a vicious crochet hook, then drags my poor thin hair through the holes. I look 'a fright'. All the women around me look 'a fright'. Mary is sitting to my left and to my right. She is blue from the neck down, she is reading a magazine, her hair stinks, her skin is pulled into a smile by the rubber tonsure on her head" (Enright, 1991:53).

precisamente en su representación de lo liminal, en la descripción del ritual de embellecimiento que realizan las clientas del local, que se inicia con la colocación de la capa para proceder posteriormente al corte, el tinte y el secado del cabello. Little añade que los ritos suponen cambios en la naturaleza de quienes los llevan a cabo y que estos constan de tres fases: separación de la sociedad, transición o estado liminal y reincorporación en la sociedad (Little, 1983:3).

En este sentido, Mary, consciente de que el cambio de look, que asocia a una nueva identidad, le hace parecer más joven y atractiva y, como consecuencia, más del gusto patriarcal, afirma: “*The new fake me looks twice as real as the old*” (Enright, 1991:57). Si bien “real” significa en esta frase “socialmente aceptable” (Shumaker, 2005:109), quien la formula no muestra que el cambio estético que se ha operado en ella para mejorar su apariencia sea la panacea. En esta línea, Jeanette Shumaker sostiene que, a través de “*The Portable Virgin*”, Ann Enright “*exposes the ludic rousness of women’s attempts to construct an eternally youthful identity that pleases men*” (Shumaker, 2005:107).

La multiplicidad de figuras femeninas que, en la peluquería, responden a un mismo nombre, a una misma identidad y a un mismo patrón conductual, al tiempo que proyectan una misma imagen abyecta implica, por un lado, la pérdida de su individualidad y, por otro, la violación de las normas estéticas por las que se rige el sexo femenino, ambas características de la fase liminal del rito en la que se encuentran: “*The liminal phase of a rite characteristically emphasizes the annulled identity of the persons undergoing the rite and expresses sometimes their freedom from the usual norms of behaviour*” (Little, 1983:3).

Obsesionada con la idea de infidelidad, la protagonista considera a cuantas mujeres se encuentran en la peluquería rivales potenciales en la captación de la mirada masculina, por tanto, de la de Ben. A su juicio, todas ellas podrían encarnar a la otra Mary y constituir, por ende, una amenaza a su frágil estabilidad conyugal. En esta concatenación de ideas, fundada en una lógica derivada de su enajenación mental, roba un bolso imaginando, de modo absurdo, que pertenece a la amante de Ben, lo hace para provocar que esta se encuentre en una situación ridícula y embarazosa a la hora de pagar: “*It affords me some satisfaction to think of her washed up in the hairdressers, out of her nylon shift and newly shriven, without the means to pay*” (Enright, 1991:56). Shumaker concluye que la paranoia que conduce a Mary a apropiarse de dicho bolso es fruto de la competitividad a la que se ven sometidas las mujeres para granjearse la atención de los hombres: “*Through the absurdity of the wife’s paranoia and theft, Enright reveals that competitiveness for men’s attention may make women go to insane lengths to eclipse imagine drivals*” (Shumaker, 2005:109).

Lejos de la peluquería, la protagonista abre el bolso que ha sustraído y descubre, al observar los objetos que se encuentran en su interior, que también la dueña de estos se debate entre los dos modelos de feminidad antagónicos e irreconciliables mencionados: el de la virtuosa Virgen María y el de la lasciva María Magdalena (prostituta). El primero enlaza con una botella de agua bendita con forma de Virgen María, un recuerdo del Santuario de Lourdes; el segundo, con diafragmas y con un amplio abanico de elementos de maquillaje que potencian la belleza femenina tradicionalmente ligada al deseo masculino.

Para apropiarse en mayor medida de la identidad de la amante de Ben, Mary se aplica el maquillaje y se bebe el agua bendita del souvenir. El maquillaje, con nombres evocadores que prometen belleza y glamur eternos: “*Wine Rose and Gentle light Colourize Powder Shadow Trio*”, “*Plum silk lipstick*”, “*Venetian Broca de blusher*” “*Tearproof (thank God) mascara*” (Enright, 1991:56), incrementa momentáneamente su autoestima porque realza su belleza y, con ello, su feminidad, pero solo oculta la decadencia que advierte en su cuerpo. Al suplantar la personalidad de la amante de Ben, Mary parece haber olvidado su lema, el que da inicio al relato, el que invita a las mujeres de cierta edad a despreocuparse por la apariencia física después de haber logrado sus objetivos vitales: matrimonio y maternidad. Sabe que ni ella puede ser la viva representación de la desexualizada Virgen María ni su marido es la encarnación de San José, casto y fiel esposo. Que la frustración forma parte de la identidad del género femenino en cualquiera de sus estereotipadas variedades es notoria también en el nombre que da al último de los productos cosméticos mencionados: “*Tearproof (thank God) mascara*”, el rímel que emplea la otra Mary no es

"waterproof", resistente al agua, adjetivo con el que, por lo general, se comercializa, sino "tearproof", resistente a las lágrimas. En este juego de palabras asocia la palabra lágrima con Dios, concepto fundamental en el pensamiento patriarcal.

Mary utiliza la cosmética para ocultar aquello que le horroriza, la visión del paso del tiempo en su cuerpo, y, asimismo, bebe el agua bendita para purificarlo de la abyección que representa. John Simon afirma que quienes son presa de la locura recurren a rituales de pureza para compensar el impacto del horror que la provoca (Simon, 1963:106). Sin embargo, el contenido del souvenir de Lourdes, lejos de tener efectos positivos, contrarresta la sensación de bienestar que experimenta al verse maquillada. Este nuevo ritual supone una nueva transformación, que no es sino una vuelta atrás a la identidad femenina tradicional. Imbuida por el espíritu de sumisión (o más bien de resignación) que asocia al mito de la Virgen, convencida de que el hombre es el destino de la mujer, bloqueada psicológicamente (no vislumbra otras alternativas de vida) y todavía enamorada de Ben, Mary, finalmente, decide encajar la infidelidad en el marco de sus relaciones maritales, quizás porque intuye que, aun pudiendo integrar las dos identidades femeninas presentes en el relato, "*we are great contrarians*", dice Enright (2010:xviii) de la condición humana, Ben seguirá teniendo la necesidad de separar y distinguir las categorías de Virgen y prostituta en mujeres diferentes:

Exploro el interior del bolso buscando un pasado. En el fondo, descolorido por el Wine Rose y el Gentlelight, encuentro una figurita de la Virgen María toda de plástico transparente salvo en el manto, que es de color azul. "Un regalo de Lourdes" se lee en el globo terráqueo que se haya a sus pies, por debajo de los tobillos y de la serpiente. María está llena de sorpresas, su coronita azul es un tapón enroscable y su cuerpo una botella que contiene agua bendita, me la bebo.

*

Por la orilla del agua, le imprimo movimiento a la figurita para que navegue de espaldas hacia Ben, así lograré que se enternezca. Sigo el curso que traza la imagen para llegar hasta él, hasta su historia de palomas blancas y prostitutas, de estaciones de tren y de marcas en la piel. No tengo a dónde ir. Quiero a ese hombre (Enright, 1991:57).¹²

Como se ha podido observar, aunque la protagonista del relato evidencia una realidad que considera tremendamente dolorosa y frustrante (la infidelidad masculina, las relaciones de género jerárquicas, la cosificación de las mujeres o el culto a la juventud y a la belleza), lo hace con potentes dosis de humor negro que le sirven para hacer más llevadera su existencia. En este sentido apuntan Allen Nilsen y Don Nilsen que en la literatura:

El humor negro y otros adyacentes como el humor absurdo o el humor macabro, [...] más que a encarar la vida, contribuyen a tolerarla [...] el humor negro es el testamento del espíritu humano y muestra la capacidad que tiene el sujeto de sobrevivir e incluso de reír en medio del caos y la destrucción (Nilsen and Nilsen, 2008:249).¹³

Como muchos de los personajes de *Los viajes de Gulliver*, Mary tiene un cuerpo que describe como abyecto, muestra un comportamiento anómalo y sitúa su mente en espacios surrealistas, fruto del sentimiento de pérdida que le suscita la infidelidad de Ben. Anne Enright, al igual que Swift, reflexiona en torno a la condición humana a través del humor que sustenta en la ironía, la parodia, lo grotesco, lo absurdo, lo escatológico, la incongruencia, el estereotipo, la hipérbole, la intertextualidad, los juegos de palabras, la repetición de elementos, el efecto de choque, etc., pero, a diferencia de él, lo hará con el propósito de mostrar que los estereotipos de feminidad, "doves" o

¹² "I root through the bag, looking for a past. At the bottom, discoloured by Wine Rose and Gentlelight, I find a small, portable Virgin. She is made of transparent plastic, except for her cloak, which is coloured blue. 'A present from Lourdes' is written on the globe at her feet, underneath her heel and the serpent. Mary is full of surprises. Her little blue crown is a screw-off top, and her body is filled with holy water, which I drink. Down by the water's edge I set her sailing on her back, off to Ben, who is sentimental that way. Then I follow her into his story, with its doves and prostitutes, railway stations and marks on the skin. I have nowhere else to go. I love that man" (Enright, 1991:57).

¹³ "Black humor, and its close relatives of absurdist humor and gallows humor, [...] are more concerned with tolerating, than with managing, life, [...] black humor is a testament to the human spirit and its ability to survive and to laugh in the midst of chaos and destruction" (Nilsen and Nilsen, 2008:249).

“prostitutes”, que impone el patriarcado son tan inflexibles como inalcanzables y que, por tanto, intentar acomodarse a ellos no puede conducir nada más que a la frustración, cuando no a la locura. Nancy Walker asegura que esta dualidad identitaria fundamenta gran parte del humor femenino: “*Believed to be sinful yet admired for their purity, women have steered their way through such ludicrous incongruity by means of a subversive laughter*” (1988:86).

El humor feminista de Enright es, sin duda, subversivo, porque aspira a contribuir a una reestructuración del orden social que se sustente en la redefinición de la identidad sexual, muy particularmente de la femenina, para que esta no se polarice en dos estereotipos: el de la pura y virtuosa Virgen María y el de la concupiscente y pecaminosa prostituta. Al mofarse de estos estereotipos y de la esencia que se les atribuye, les resta vigor y, al mismo tiempo, transforma su naturaleza, consigue, además, con ello desacralizar la imagen de la primera y hacer que nos resulte más comprensible la segunda.

Referencias bibliográficas

- BARRECA, Regina. *They Used to Call Me Snow White...but I Drifted: Women's Strategic Use of Humor*. Hanover and London, University Press of New England, 2013 [1991].
- BARRECA, Regina. *Untamed and Unabashed: Essays on Women and Humor in British Literature*. Detroit, Wayne State University Press, 1994.
- CAHILL, Susan. *Irish Literature in the Celtic Tiger Years 1990 to 2008: Gender, Bodies, Memory*. London, Continuum, 2011.
- CARON, Bettina; CARON, Carlos Maria. *Escribir con Humor: Juegos Literarios En El Taller*. Buenos Aires, Colihue, 2004.
- ECO, Humberto. *El nombre de la rosa*. Buenos Aires, Editorial Lumen/ Ediciones de la Flor, 1985 [1980].
- ENRIGHT, Anne. *The Portable Virgin*. London, Vintage, 1991.
- ENRIGHT, Anne. Introduction. *The Granta Book of the Irish Short Story*. London, Granta. 2010.
- GANATRA, Shilpa. “Humour is ingrained into our DNA”: meet the Irish women making TV’s best comedies. *The Guardian*, 26 de enero de 2018 [<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/jan/26/humour-is-ingrained-into-our-dna-meet-the-irish-women-making-tvs-best-comedies> – acceso el 20 de febrero de 2020].
- KELLY, Chris; HAHN, Carmen. *Clinical Psychology*. Waltham Abbey Essex, ED-Tech Press, 2020.
- KUIPERS, Giseline. The Sociology of Humor. En: RASKIN, Victor y RUCH, Willibald (ed.). *The Primer of Humor Research*. Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 2008, pp.361-398.
- LA SANTA Biblia. Madrid, Ediciones Paulinas, 1964.
- LITTLE, Judy. *Comedy and the Woman Writer: Woolf, Spark, and Feminism*. Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1983.
- MOLONEY, Caitriona. Anne Enright. En: MOLONEY, Caitriona y THOMPSON, Helen (ed.) *Irish Women Writers Speak Out: Voices from the Field*. Syracuse, New York, Syracuse University Press, 2003, pp.51-64.
- NILSEN, Allen; NILSEN, Don. Literature and Humor. En: RASKIN, Victor y RUCH, Willibald (ed.). *The Primer of Humor Research*. Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 2008, pp.243-280.
- SHUMAKER, Jeanette. Uncanny Doubles: The Fiction of Anne Enright. *New Hibernia Review* 9 (3), 2005, pp.107-122.
- STENSON, Sara E. Anne Enright. En: GONZÁLEZ, Alexander G. (ed.). *Irish Women Writers. An A-to-Z Guide*. Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, 2006, pp.120-124.
- SWIFT, Jonathan. *Los Viajes de Gulliver*. Madrid, Editorial Verbum, 2015 [1726].
- TRIEZENBERG, Katrina E. Humor in Literature. En: RASKIN, Victor; RUCH, Willibald (ed.). *The Primer of Humor Research*. Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 2008, pp.523-542.
- VANISTENDAEL, Stefan. Humor y resiliencia: viaje a las profundidades de nuestra humanidad. En: VANISTENDAEL, Stefan et al. *Resiliencia y Humor*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2013, pp.1-2.

WALKER, Nancy A. *A Very Serious Thing: Women's Humor and American Culture*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.