

# USO Y FUNCIÓN DEL HUMOR EN LA ESCRITURA DE MARGARET ATWOOD: *LADY ORACLE* Y *THE EDIBLE WOMAN*

CARMEN MARTÍN SANTANA  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

## RESUMEN

Margaret Atwood es, hoy en día, una de las escritoras más importantes del panorama literario de Canadá y prototipo de la independencia para las mujeres. Ha escrito poemas, ensayos y novelas y es precisamente en lo último en lo que vamos a concentrarnos, en dos novelas que tratan sobre actitudes y relaciones humanas: *Lady Oracle* y *The Edible Woman*. Estas obras no sólo serán analizadas en detalle sino que también serán estudiadas desde el punto de vista del humor, siguiendo en especial la teoría de Regina Barreca. El objetivo principal es, así pues, desvelar el propósito de su uso en la escritura de Atwood y ver si el humor es un instrumento para expresar la diversión o si, por el contrario, una estratagema consciente.

## ABSTRACT

Margaret Atwood is, nowadays, one of the most representative female writers of Canada and a prototype of independence for women. She has written poems, essays and novels, but in this case we will concentrate on the latter, on two novels which are about human attitudes and relationships: *Lady Oracle* and *The Edible Woman*. However, not only will these works be analyzed in detail but also looked at from the point of view of humour following especially the theory of Regina

Barreca about it. The main objective is, therefore, to bring out the purpose of her use of it in his writing, and to see whether humour is just a funny pun here and there or, on the contrary, a device.

El humor es un concepto que no ha variado mucho a lo largo del tiempo. No obstante, a pesar de que se utilice con asiduidad, definirlo tampoco parece fácil para los críticos. Peter Farb, por ejemplo, opina que se trata de una materia tremendamente compleja y no de un asunto baladí como algunos investigadores han querido ver y lo explica así:

Humor has been variously characterized as a gift from the gods, as a scourge served up by the devils within us, and as a reflection of the goodness in our species —yet also as a manifestation of the dark, irrational side of our nature<sup>1</sup>.

Para Paul Lewis el campo de acción es algo más amplio: «In context —that is, as a shared experience— humor assumes and reveals social and psychological relations, cognitive processes, cultural norms and value judgments»<sup>2</sup>.

Sin embargo, y hasta hace muy poco, su uso estaba reservado únicamente para los hombres, quedando el sexo opuesto al margen de su posible utilización a pesar, según Olga Kenyon, del ingenio de Jane Austen y la evidencia de ironía desde el siglo XVIII. La razón era la falta de libertad: «Of course, women have been less boisterous and punning, but they had less freedom to mock conventions, make jokes, use daring language or play the fool»<sup>3</sup>. Regina Barreca asegura que el papel de la mujer en la comedia es la de simple receptora y que, aunque hay instancias evidentes de su práctica en algunas escritoras, se percibe como trivial y poco merecedora de atención porque escribir sobre actividades femeninas tiene menos propósito que escribir sobre las masculinas. Desde este punto de vista: «When writing comedy,

where the unofficial nature of the world is explored (to paraphrase Bakhtin), women are damned to insignificance twice over»<sup>4</sup>. Por lo tanto la novelista que emplea lo humorístico en sus escritos tiene el propósito de romper barreras:

Women who create comedy do so in order to intrude, disturb and disrupt; ... comedy constructed by women is linked to aggression and to the need to break free of socially and culturally imposed restraints<sup>5</sup>.

La comedia y la ira son dos fuerzas que van a aparecer indisolublemente unidas en muchas producciones escritas por mujeres:

Women's writing of comedy is characterized by the breaking of cultural and ideological frames. The woman writer's use of comedy is dislocating, anarchic and, paradoxically, unconventional<sup>6</sup>.

Barreca continúa afirmando en la misma página, en su trayectoria a lo largo del tiempo, que la escritora forja un tipo de escritura de estas características que permite profundidad y complejidad sin el oprimiente didacticismo que normalmente se puede encontrar en la sátira social de escritores desde Swift a Amis. Para ella: «In comedies by women the very idea of the 'universal' is challenged, confronted and, finally, shattered»<sup>7</sup>. Se puede de tal forma concluir que el patrón del género cómico empleado por una autora mujer es diferente al que puede utilizar su homónimo masculino al llevar inherente otro tipo de respuesta y utilizar estrategias narrativas distintas, lo que hace que el lector quizá no obtenga lo que espera de antemano al no tratarse de la imagen tradicional de ese modelo de obra. También se puede hablar de la función social del humor y en concreto del femenino. Este elemento está íntimamente relacionado con el entorno social y es por este motivo por el que Peter Farb habla de sus seis funciones sociales más comunes, destacando la cuarta que se ocupa de la promoción de solidaridad dentro del grupo y del antagonismo sobre otros<sup>8</sup>. Se trata, pues, de un ejercicio de poder y de solidaridad, algo que Paul Lewis acierta a explicar con estas palabras:

That, because the presentation of a particular image or idea as a fitting subject for humor is based on value judgments, the creation and use of humor is an exercise of power: a force in controlling our responses to unexpected and dangerous happenings, a way of shaping the responses and attitudes of others and a tool in intergroup and intragroup dynamics<sup>9</sup>.

El grupo del que se habla es el de las mujeres que han sido víctimas de la opresión y de la dependencia del varón a todos los niveles. Ni siquiera se les concedía el posible empleo del humor en sus obras. Afortunadamente esta visión ha cambiado en los últimos años, sobre todo debido a la independencia económica a la que hoy pueden acceder: «Now that women can be independent they show equal ability at farce»<sup>10</sup>. Asimismo se altera el objetivo que se persigue con su utilización: «Humour is a technique for questioning basic assumptions, like lateral thinking. By satirising stereotypes, or self-pity, we might escape from them»<sup>11</sup>. Además, la libertad de expresión a la que tienen acceso se nota en los relatos, mostrándose tal y como son y piensan: «There is a release in their ideas and their language which comes from not having to please male readers»<sup>12</sup>.

Dos prosistas se pueden tomar como modelos de este papel en la escritura: la británica Fay Weldon y la canadiense Margaret Atwood, aunque sólo sea aquí objeto de estudio la segunda. La primera es reconocida como una de las más representativas exponentes de esta tendencia, además de ser una autora de gran éxito por su acercamiento al mundo femenino y ambas son prototipos de independencia: «Hard-earned economic independence brings a new freedom for women writers such as Weldon, Bainbridge, Atwood»<sup>13</sup>. Igualmente se les ha atribuido algunos paralelismos por tratar cuestiones similares en las obras *The Fat Woman's Joke* (1967) y *The President's Child* (1982) escritas por la inglesa, y *The Edible Woman* (1969) y *Bodily Harm* (1982) por la canadiense. Weldon ha manifestado a este respecto que muchas veces las novelistas escriben sobre un mismo tema porque ciertamente hay preocupaciones comunes que les afectan a todas. Piensa, no obstante, que lo

que hay en común en este caso entre las dos es sólo la capacidad inventiva:

She —Margaret Atwood— is in Canada and, you know, she is better behaved than I am because she is a Canadian and Canadians are better behaved than the English. I am slightly more anarchic than she is...I have a rather wild husband and hers is a bird- watcher<sup>14</sup>.

El propósito que se persigue a partir de ahora es ver cómo y con qué fin la escritora de Ottawa utiliza el humor en dos de sus producciones. Margaret Drabble, asimismo novelista británica de éxito, que reconoce que la influencia de Fay Weldon en su producción es muy importante, dice lo siguiente: «Women's humor subverts social norms, power structures»<sup>15</sup>.

La primera publicación de *The Edible Woman*<sup>16</sup> en Canadá tiene lugar en 1969, mientras que en Gran Bretaña se produce diez años más tarde. De este libro ha dicho Atwood que es más protofeminista que feminista, tal y como algunos han querido verlo. Su protagonista es Marian MacAlpin, una universitaria aparentemente conformista y totalmente adaptada a la vida que ha elegido para sí: trabaja en una compañía de investigación de mercado, comparte piso con una compañera y se ha prometido con Peter, con el que piensa casarse en un futuro no muy lejano. Todo parece aceptable hasta el día en que conoce a Duncan, otro chico. Su ira y su súbito deseo de cambiar de vida van a degenerar en anorexia, rechazando la comida como símbolo de su insatisfacción personal: «The anorexic heroine of *The Edible Woman* refuses food in an unconscious rejection of the marriage that would absorb her personality»<sup>17</sup>. Según Patricia Waugh, en esta obra la desintegración del físico se ejemplifica en un personaje gótico aunque realmente, en cuanto a estructura temática, se puede hablar de una inversión de la estructura de la ficción romántica del siglo XIX:

Where the heroine is educated into self-control and socially appropriate behaviour so that she may be delivered to a man whose public voice and role is to keep her safe and protected within a domestic world of moral virtue<sup>18</sup>.

Así pues lo que le queda a la heroína es la rebelión por medio del cuerpo al no poseer voz pública:

Marian, in fact, in adopting what is essentially the parodic strategy of the anorectic, refuses silence and uses her body to articulate a caricature of patriarchal culture's image of femininity which involves both rejection and subversion of its requirements<sup>19</sup>.

Y este aspecto se relaciona con otro que ya se había mencionado: la ira. La comedia es, para Regina Barreca, el medio que canaliza este elemento y el de rebelión:

Comedy can effectively channel anger and rebellion by first making them appear to be acceptable and temporary phenomena, no doubt to be purged by laughter; and then by harnessing the released energies, rather than dispersing them<sup>20</sup>.

Desde el comienzo de la narración hay instancias de humor que, de forma explícita, revelan la posición de la mujer y presagian el modo en que se va a desarrollar la acción. Por ejemplo cuando se refiere a la compañía para la que trabaja:

The company is layered like an ice-cream sandwich, with three floors... On the floor above are the executives and the psychologists —referred to as the men upstairs, since they are all men— who arrange things with the clients (...) Our department is the link between the two: we are supposed to take care of the human element, the interviewers themselves (...) Because our department deals primarily with housewives, everyone in it, except the unfortunate office-boy, is female (p. 20).

Se puede ver la diferencia en la escala humana entre los hombres y los miembros del sexo opuesto, dejando al descubierto el hecho de que sólo los primeros puedan ascender. Eso le hace exclamar, un poco más tarde: «What, then, could I expect to turn into at Seymour Surveys? I couldn't become one of the men upstairs» (p. 20). Con ironía delata su angustia al verse imposibilitada para mejorar personal y socialmente.

Otra imagen —muy sarcástica aunque directa— que llama poderosamente la atención es la de la mujer como «aspiradora». Es otra muestra de cómo el ser masculino culpa al femenino de sus propias decisiones si luego no resultan adecuadas: «Then he attacked the bride, accusing her of being predatory and malicious and of sucking poor Trigger into the domestic void (making me picture her as a vacuum-cleaner)» (p. 64). El rechazo posterior a la comida es la consecuencia de esta comparación que ella misma está creando —de manera subconsciente— en su mente y que igualmente hace que se rebele contra su futuro marido ya que estas últimas palabras son tuyas. Pero en cierta forma Peter capta su intención porque después de un arrebatado de histeria que ella tiene y que él resiste, le dice: «The trouble with you is,» he said savagely, «you're just rejecting your femininity» (p. 80). Lo cómico va a ser que aunque lo afirma no puede entender el significado de su aserción en la vida real porque no conoce la transformación que Marian está padeciendo. El sentimiento de repudio que se va gestando en la protagonista provoca nuevas comparaciones, cada vez más explícitas:

He was sizing her up as he would a new camera, trying to find the central complex of wheels and tiny mechanisms, the possible weak points, the kind of future performance to be expected: the springs of the machine. He wanted to know what made her tick (p. 150).

Con el fin de desligarse de la carga que la oprime prepara una tarta con la figura de una muñeca para Peter, un símbolo de su libertad. Pero como tal fracasa porque su prometido la rechaza: «So Peter hadn't devoured it after all. As a symbol it had definitely failed» (p. 271). Sin embargo, la protagonista, a partir de ahora, va a continuar su vida siguiendo su propio instinto.

Así pues el humor que en este caso ha servido para encauzar la ira y la repulsa que la protagonista siente al no poder orientar sus actuaciones, como observa Patricia Waugh, se convierte en un importante punto de apoyo para su liberación: «By the end of the novel she has begun, indeed, to find a voice»<sup>21</sup>.

*Lady Oracle*<sup>22</sup> ve la luz por primera vez en Canadá en 1976 y en Gran Bretaña en 1977. Se trata de una obra posterior y eso se refleja en la escritura. Es una novela adulta y más trabajada aunque eso no significa que esté exenta de originalidad e ironía. Si antes se examinaba la anorexia, ahora la trama argumental gira en torno a la obesidad, otro desorden de tipo no sólo físico sino psíquico. La heroína, Joan Foster, es llamada así porque: «Joan Crawford was thin» (p. 42). Después de fingir su muerte en un atentado se presenta en un pueblo de Italia intentando rehacer su existencia. Va a relatar entonces su biografía, comenzando con su infancia y adolescencia, un período ciertamente doloroso para ella debido a su corpulencia que tenía mucho que ver con su glotonería compulsiva como una forma de rebelión ante su madre, una figura muy dominante que nunca le perdonó que no fuera como a ella le hubiese gustado: delgada y, por consiguiente, atractiva. Este estado antitético se convierte en una protección contra cualquier agente exterior. Asimismo en el libro intercala fragmentos de historias que escribe bajo el seudónimo de Louisa K. Delacourt, de gran éxito comercial, que son un simple reflejo de su vida.

La ironía se utiliza, desde la madurez de la protagonista, como un medio para mirar hacia el pasado con un dolor ya algo mitigado, como un modo de hacer cicatrizar las heridas y, según palabras de Fay Weldon, «a way of confronting tragedy»<sup>23</sup>:

It's hard to feel undiluted sympathy for an overweight seven-year-old stuffed into a mothball suit and forced to dance (...) But if I described myself as charming and skinny, they would find the whole thing pathetic and grossly unfair. I knew this even when I was ten. If Desdemona was fat who would care whether Othello strangled her? (p. 52). Although my mother had warned me about bad men in the ravine, by the time I reached puberty her warnings rung hollow. She clearly didn't believe I would ever be molested, and neither did I. It would have been like molesting a giant basketball... (p. 140).

La desgracia de vivir su adolescencia como una inadaptada acaba al adelgazar hasta convertirse en una persona normal; ahora le que-



da el ayer con el que luchar: «I was the right shape, but I had the wrong past» (p. 141). Decide comenzar una nueva vida y se marcha a Londres con la esperanza de escapar de todo aquello que quiere olvidar. Sin embargo, la conclusión es que no puede: «I wanted to forget the past, but it refused to forget me; it waited for sleep, then cornered me» (p. 214). Su cuerpo y su mente no están en sintonía porque no ha logrado liberarse de su pasado: «The outline of my former body still surrounded me» (p. 214).

Esta obra se convierte, por lo tanto, en una prueba del sufrimiento que la mujer debe padecer cuando no se adapta al patrón común de feminidad que se espera de ella, utilizando el humor como arma de expresión de esa catástrofe personal y dejando un espacio muy pequeño para la esperanza: «The only hope offered of liberation is again, therefore, through self-conscious masquerade, parody, the flaunting of one's postmodern condition»<sup>24</sup>.

No obstante, ni una novela ni otra ofrecen una perspectiva de transformación social aparente. La tesis de Patricia Waugh con respecto a *The Edible Woman* señala que la posibilidad de cambio para la mujer está en sí misma y no en algo externo a ella: «The possibility of change for women must lie, in part, in their need to recognize the relationship between the female body and the construction of femininity»<sup>25</sup>. De la misma forma, Joan en *Lady Oracle* cree en un principio que alterando su cuerpo puede variar su interior, pero se da cuenta de que aunque eso ocurra, el equilibrio es difícil de sostener. Y es entonces cuando se puede hablar de tragedia y del humor como una manera de escapar de ella.

#### NOTAS

- 1 FARB, Peter: «Speaking Seriously about Humor», *The Massachusetts Review*, vol. 22, n.º 4, Winter 1981, p. 762.
- 2 LEWIS, Paul: *Comic Effects: Interdisciplinary Approaches to Humor in Literature*, New York, State University of New York Press, 1989, p. ix.

- 3 KENYON, Olga: *Women Novelists Today: A Survey of English Writing in the Seventies and Eighties*, Brighton, The Harvester Press, 1988, p. 106.
- 4 BARRECA, Regina: *Hate and Humour in Women's Writing: A Discussion of Twentieth-Century Authors*, Ph.D., City University of New York, 1987, p. 10.
- 5 *Ibidem*, p. 9.
- 6 BARRECA, Regina, ed.: *New Perspectives on Women and Comedy*, Philadelphia, Gordon and Breach, 1992, p. 6.
- 7 *Ibidem*, p. 6.
- 8 FARB, Peter: «Speaking Seriously about Humor», *Massachusetts Review*, vol. 22, n.º 4, Winter 1981, p. 765.
- 9 LEWIS, Paul: *Comic Effects: Interdisciplinary Approaches to Humor in Literature*, New York, State University of New York Press, 1989, p. 13.
- 10 KENYON, Olga: *Women Novelists Today: A Survey of English Writing in the Seventies and Eighties*, Brighton, The Harvester Press, 1988, p. 106.
- 11 *Ibidem*, p. 107.
- 12 KENYON, Olga: *Women Novelists Today: A Survey of English Writing in the Seventies and Eighties*, Brighton, The Harvester Press, 1988, p. 112.
- 13 KENYON, Olga: *Women Novelists Today: A Survey of English Writing in the Seventies and Eighties*, Brighton, The Harvester Press, 1988, p. 112.
- 14 Entrevista concedida por Fay Weldon a la autora de este trabajo, en *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, vol. 25, 1992, pp. 131-142.
- 15 BARRECA, Regina, ed., «The Politics of Humor: An Interview with Margaret Drabble», *New Perspectives on Women and Comedy*, Philadelphia, Gordon and Breach, 1992, p. 106.
- 16 ATWOOD, Margaret: *The Edible Woman*, London, Virago, 1980.
- 17 KENYON, Olga: *Women Novelists Today: A Survey of English Writing in the Seventies and Eighties*, Brighton, The Harvester Press, 1988, p. 109.
- 18 WAUGH, Patricia: *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*, London, Routledge, 1989, pp. 170-180.
- 19 *Ibidem*, p. 183.
- 20 BARRECA, Regina, ed.: *New Perspectives on Women and Comedy*, Philadelphia, Gordon and Breach, 1992, p. 6.
- 21 WAUGH, Patricia: *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*, London, Routledge, 1989, p. 181.
- 22 ATWOOD, Margaret: *Lady Oracle*, London, Virago, 1982.
- 23 BARRECA, Regina, ed.: «The Politics of Humor: An Interview with Margaret Drabble», *New Perspectives on Women and Comedy*, Philadelphia, Gordon and Breach, 1992, p. 104.
- 24 WAUGH, Patricia: *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*, London, Routledge, 1989, p. 189.
- 25 *Ibidem*, p. 186.