

01065  
7



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**L** A VOZ QUE NOS OCUPA.  
CUATRO LECTURAS  
DE LA POESÍA  
DE MARGARET ATWOOD

T E S I S  
que para obtener el grado de  
Maestra en Letras Inglesas  
PRESENTA  
Claudia Lucotti Alexander

DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO  
CIEUDAD DE MEXICO, JULHO DE 2002



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
SERVICIOS ESCOLARES

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para María y Ana

## Agradecimientos

Agradezco al maestro Federico Patán, a la doctora Nair Anaya, al maestro Colin White y a las doctoras Laura López Morales y Graciela Martínez-Zalce su interés, apoyo y paciencia. También les estoy agradecida a Pierre Sved y Gloria Antonetti, de la Embajada de Canadá, por toda su ayuda; a Pedro Serrano por haberme iniciado, hace ya varios años, en el mundo de Margaret Atwood; a Jorge Alcázar por sus sugerencias a la hora de planear este trabajo y a Heidy Gonzaga por su apoyo logístico. Finalmente, sin la ayuda de María, Ana, Ángel y los Pedros esta tesis no hubiera sido posible.

## Índice

Introducción.....	5
I. De mitos y musas.....	9
II. El mundo y sus mapas .....	52
III. Una mirada de mujer y mucho más.....	83
IV. De metros y metáforas .....	131
Conclusión.....	161
Bibliografía.....	169

## Introducción

La obra de la escritora Margaret Atwood ha sido estudiada, por diversos críticos, desde una serie de perspectivas muy específicas, sobre todo la feminista y la de estudios canadienses. El propósito de esta tesis es analizar su trabajo desde otra perspectiva, más amplia, que intenta explorar la voz, o voces, que emergen de sus poemas así como del yo poético que se va configurando en sus obras. Como resultado, también busco estudiar cómo visualiza Atwood el papel del poeta, incluso de la poeta, y la naturaleza de la poesía en su propia producción literaria. Considero que esta perspectiva resultará enriquecedora, ya que permitirá una apreciación más completa de Atwood, implicará reflexionar acerca de la poesía y los poetas en nuestro tiempo, y obligará también a considerar la validez y la posibilidad de leer y apreciar a una poeta canadiense de habla inglesa desde una perspectiva no canadiense.

Para poder trabajar en profundidad las características principales de la voz que emana de su poesía considero central estudiar su obra desde los cuatro aspectos que, a mi entender, la marcan de manera inconfundible: la tradición poética de lengua inglesa, la identidad canadiense, los estudios poscoloniales y de la mujer, y la poesía contemporánea. Por otra parte, aunque trabaje cada aspecto en un capítulo propio, intentaré establecer puentes entre ellos por considerar que no es posible separar por completo los elementos del contexto político y social, de clase, de género y de influencias culturales a la hora de intentar conocer las características de un sujeto o de una voz que lo representa.

La poesía de Margaret Atwood se centra, si bien de modos muy particulares, en su propia realidad, el Canadá de la segunda mitad del siglo XX. Es por ello que este trabajo

explorará, en primer lugar, su contexto social, cultural y literario, un contexto anglófilo bastante convencional. Esto permitirá tener un panorama claro de la tradición a la que pertenece y, por lo tanto, de las transformaciones que introduce y los planteamientos a los que invita, con su forma tan particular de hacer poesía, acerca de la creación artística, los mitos heredados y la mujer poeta. Los poemas de Atwood de esta etapa se caracterizan por construir una voz femenina que resulta de una visión alternativa de la vida.

Un segundo aspecto que llama la atención de la obra de Atwood y que busco analizar es el marcado interés que manifiesta por lo canadiense en sus poemas. Comenzaré esta sección trabajando la presencia de esta temática a nivel explícito (referencias geográficas, históricas y culturales) pero de inmediato buscaré analizar qué se entiende, y qué entiende Atwood específicamente, por este concepto. Acto seguido, introduciré la idea de constructo cultural y retomaré el tema de lo canadiense desde esta perspectiva para explorar aspectos más sutiles dentro de su obra, como pueden ser la repercusión de que Canadá haya sido una colonia inglesa, su cercanía con los Estados Unidos y tanto la dificultad práctica como la cuestionabilidad más bien moral de necesitar o querer forjar una identidad nacional. Finalmente, buscaré establecer conexiones entre la conciencia que tiene Atwood de que toda identidad nacional no se basa exclusivamente en una aprehensión y representación objetiva de una realidad, sino que es producto de cómo se nos ha condicionado a verla y experimentarla, y las formas que adopta su poesía en relación con esto.

En una tercera sección de esta tesis, que estará enfocada hacia los estudios poscoloniales y de la mujer, retomaré el tema de la identidad y del espacio concreto que se habita, pero haciendo particular énfasis en el concepto de posicionalidad. Con esto exploro los aspectos en la poesía de Atwood que obligan a replantear el tema de lo canadiense

como un todo homogéneo, para ubicar su obra en torno a más de un campo de experiencia. Según mi lectura de la poesía de Atwood, la voz que emerge es la de una mujer canadiense actual, claramente comprometida con diversas facetas de la compleja realidad que le toca vivir. Dentro de éstas destacan su preocupación por los derechos humanos, la situación de la mujer, la ecología, la política, las relaciones de pareja y las relaciones madre-hija. En cuanto a lo específicamente poético, todo este interés por representar una situación de actualidad y de compleja interacción con un mundo donde la presencia del yo está fuertemente influida por, y consciente de la presencia de un otro, da como resultado una poesía que enfatiza y privilegia no sólo la presencia de lo cotidiano, en oposición a lo más sublime o trascendente, sino también de lo plural, ya que la voz se ubica, muchas veces de manera simultánea, dentro de más de un campo de experiencia. Por último, el que la voz exista siempre dentro de un mundo definido tanto por el yo como por el otro imprime un sello de dialogicidad muy particular a la obra y a la poética de Atwood, debido a que esto rompe de manera marcada con la vieja tradición romántica del yo poético como centro absoluto del poema.

Cada época, al menos a partir del romanticismo, ha llevado a sus escritores a definir la poesía y el papel del poeta. La poesía contemporánea no es una excepción, aunque debido a sus características muy particulares en torno a cómo visualiza el lenguaje, la literatura y el papel del escritor, y a la complejidad y diversidad que la caracterizan, sí es una empresa particularmente trabajosa. No es casual, pues, que en gran parte de la obra literaria de Atwood la voz que emerge no sólo posea las características que trato en los capítulos anteriores, sino que sea también una voz consciente de que lo que nos está ofreciendo es algo que puede (o no) considerarse poesía; es decir, que se interroga en torno a una serie de viejos valores, tradiciones y supuestos poéticos, los cuales no rechaza por



completo sino que los revisa y transforma. En relación con este punto, es de particular interés ver cómo su poesía, desde los inicios hasta las creaciones más reciente, se va relacionando de diversos modos con los tradicionales mitos de nuestra cultura occidental. Por otra parte, dicha conciencia abre la posibilidad de que el lector se vea obligado a replantear sus creencias en torno al papel del arte y de su relación con un contexto social e histórico concreto. El estudio de estos puntos conformará la cuarta sección de mi tesis. Finalmente, presentaré una quinta sección en la que ofreceré algunos últimos comentarios y conclusiones que establezcan una liga entre los postulados de todos los capítulos.

Creo importante señalar algunas últimas consideraciones. En primer lugar, en relación con sus poemas escritos entre 1966 y 1986 me concentraré, básica aunque no exclusivamente, en aquéllos que aparecen en sus libros *Selected Poems 1966-1984* y *Selected Poems II: Poems Selected and New 1976-1986*, por considerar que toda selección hecha por el propio autor funge de algún modo como una declaración de principios en torno a su forma de hacer poesía. También incluiré poemas aparecidos posteriormente, es decir, hasta 1995, cuando publica su último poemario, al menos hasta la fecha; sumado a ello haré referencia, cuando lo considere necesario, a los cuentos, novelas y prosa breve de esta autora. En segundo lugar, también tomaré en cuenta los textos críticos de Atwood así como entrevistas que le han hecho. Por último, la tesis prestará particular atención a textos críticos canadienses de diversa índole por considerar que nos permitirán consolidar la visión de un contexto cultural específico sin el cual nuestra comprensión de la obra de Atwood se vería muy limitada, sin que esto implique dejar de lado obras críticas relevantes de otros países que echen luz sobre los problemas tratados.

## Capítulo I

### De mitos y musas

Nobody stuffs the world in at your eyes.

The optic heart must venture: a jail break

And re-creation.

Margaret Avison, *Winter Sun*

Este trabajo parte de la convicción de que no es posible conocer a fondo la obra de un autor si no se tiene un sólido conocimiento de su contexto social, histórico y cultural. Y si bien esta idea no tiene nada de nuevo en sí, pues tanto la crítica literaria marxista y la feminista, como los estudios culturales la han utilizado desde hace tiempo,<sup>1</sup> considero que en este caso resulta particularmente apropiada, ya que existe dentro de la crítica canadiense una importante escuela que postula desde principios del siglo XX que las manifestaciones artísticas de ese país han sido marcadas irremediablemente por su entorno.<sup>2</sup> Por entorno nos referimos no sólo al contexto histórico y geográfico evidente sino también a una dimensión más oculta como aquella conformada por los deseos y temores de toda una cultura. Diversos críticos y escritores apoyan y elaboran de distintas maneras estos puntos, como se verá en detalle en el siguiente capítulo.

De hecho, Margaret Atwood ha trabajado, tanto en sus textos literarios como críticos, el tema del nexo que se establece entre la literatura y su entorno en un país como Canadá. Postula, por ejemplo en su libro *Survival. A Thematic Guide to Canadian*

---

<sup>1</sup> Ya Arnold Hauser en su *Historia social de la literatura y el arte*, Vol. I hablaba de lo insostenible que resultaba una teoría del arte apartado de la vida y estilizador de la realidad. Cfr. pp. 12 y 13.

*Literature*, (1972)<sup>3</sup> que, debido a su pasado colonial, Canadá se identifica como una gran víctima colectiva, lo cual a su vez se refleja en una gran cantidad de obras literarias. Sin embargo, según comenta Sherrill E. Grace, la obra de Atwood no presenta en términos generales al sujeto como un simple producto del mundo, sino que plantea que entre éste y el mundo se establece una relación recíproca, a través del lenguaje, donde cada uno moldea al otro.<sup>4</sup> Finalmente, Atwood también afirma que en el caso de un escritor, la relación dialéctica que se establece entre éste y su entorno incluye toda una posible faceta crítica por parte del escritor que puede incluso a veces introducir ciertos cambios en su sociedad, lo cual se convertirá en un aspecto importante de la poética de Atwood. Dice ésta al respecto:

Far from thinking of writers as totally isolated individuals, I see them as inescapably connected with their society, the nature of the connection will vary — the writer may unconsciously reflect the society, he may consciously examine it and project ways of changing it; and the connection between writer and society will increase in intensity as the society ... becomes the “subject” of the writer.<sup>5</sup>

¿Cuál es entonces el mundo en el que nace y crece Margaret Atwood? ¿Y cuál la relación que se establece entre éste y la autora?

Margaret Atwood nace en 1939 en Ottawa, Canadá, un país que mantuvo muy estrechos vínculos de índole política y sentimental con Gran Bretaña, y que duraron en

---

<sup>2</sup> Para algunos críticos esta escuela podría de hecho considerarse como un antecedente a la crítica literaria marxista de la literatura de ese país. Véase Sherrill Grace en Sherrill E. Grace y Lorraine Weir (comps.), *Margaret Atwood. Language, Text and System*, p. 5.

<sup>3</sup> Margaret Atwood, *Survival A Thematic Guide to Canadian Literature*.

<sup>4</sup> Cfr. Sherrill Grace, *op. cit.*, p. 11.

<sup>5</sup> Cit. en *ibid.*, p. 6.

gran medida hasta 1982, cuando este país deja finalmente de depender del Parlamento británico. Atwood pasa gran parte de su infancia en los bosques canadienses, donde su padre entomólogo realiza diversas investigaciones. Es por ello que sus primeros años en cierto modo escapan a la influencia de lo que sucedía en el Canadá urbano de esta época, para quedar marcados por sus experiencias en estos bosques, un elemento que más adelante aflorará en su poesía. Al respecto dice Rosemary Sullivan en su biografía titulada *The Red Shoes. Margaret Atwood Starting Out*:

The landscape of childhood provides the foundation layer of our psyche. Margaret's landscape was the north woods. For a young child there would have been terror in the bush, and Margaret acquired a healthy sense of terror —of lightning, bears, forest fires, even rivers. And yet, it was also home, with adults moving adeptly through its labyrinth. For it had its own potent magic. The northern woods, for anyone who has spent time in them, seem alive, almost like an animistic presence. At your back, they seem to sit like the unconscious mind —something is always watching.<sup>6</sup>

Es sólo hasta 1946 cuando Atwood y su familia comienzan a radicar de forma permanente en Toronto, aunque muchas veces extrañan la vida más libre que llevaban en contacto con la naturaleza y se sienten a disgusto en este nuevo ambiente donde les toca vivir. A partir de ese año Margaret Atwood se integra de modo más completo al contexto social y cultural de su país, un país que atravesaba un momento especialmente interesante de su historia. El Canadá de la posguerra según Desmond Morton había entrado:

---

<sup>6</sup> Rosemary Sullivan, *The Red Shoes. Margaret Atwood Starting Out*, p. 29.

en una época de prosperidad tal como jamás hubiesen soñado sus antepasados y, ciertamente, la mayoría de los demás pobladores del mundo. Los canadienses no tardaron en olvidar los viejos rituales de la escasez, los tiempos difíciles y los sacrificios. La más grande cohorte que Canadá hubiese engendrado jamás llegó a su madurez dando por cosa sabida esos beneficios, refunfuñando por sus efectos colaterales y transformando los estilos de vida de unos cuantos ricos en las pautas de consumo de una sociedad de masas ((...)) Gran parte de los esfuerzos para la guerra que se hicieron en Canadá se consagraron a la ampliación de una base industrial. La deuda de guerra no era abrumadora y las arcas de la nación estaban repletas.<sup>7</sup>

Uno de los resultados de esto es que surge toda una clase de “nuevos ricos” que querían convencerse de que el orden mundial había sido restaurado y para ello alimentaban actitudes ante la vida que podrían catalogarse como ilusorias, conformistas, homogeneizantes y consumistas. Esto se refleja de manera muy particular en el deseo que expresan los miembros de este nuevo grupo de clase media de querer fundar una familia, poseer una casa con jardín y hacerse de unos ahorros para equipar su hogar. Por lo general encuentran la respuesta a estos sueños en los nuevos suburbios. En las afueras de cada ciudad canadiense, en vastos espacios lodosos, brotan monótonas hileras de casas donde se desarrolla este nuevo estilo de vida centrado en una casa, un automóvil, un centro comercial cercano y una escuela de barrio.<sup>8</sup> Sumado a ello, este nuevo estilo implica, según Rosemary Sullivan, una esposa dedicada al hogar (resultado del hecho de que al terminar la guerra muchas mujeres tuvieron que dejarles sus trabajos a los hombres que volvían del

---

<sup>7</sup> Desmond Morton en Craig Brown (comp.), *La historia ilustrada de Canadá*, p. 510

<sup>8</sup> Cfr. *ibid.*, p. 520.

frente y causa a su vez de una nueva idealización del matrimonio), un hogar lleno de *gadgets* entre los que hay que destacar la televisión, unos cómodos sillones para sentarse a verla y los famosos “TV dinners” para acompañar esta nueva modalidad de interacción familiar. Dice al respecto de este mundo *populuxe*: “The 1950s were a time of conformism and standarization, propelled by an idealism that was built on insecurity: world war had happened twice; it mustn’t happen again. And all that insecurity was centred on creating a myth of marriage and family”.<sup>9</sup> Pero Sullivan tampoco olvida recalcar que tras este mundo de orden y abundancia se esconde otro más oscuro y preocupante: “It was the early fifties, the decade of schizophrenia. Five years after the conflagration of world war, everyone, at least in North America, seemed bent on pretending that order had been restored. But underneath that illusion, it was a dark, complex decade”.<sup>10</sup> Además, existía una creciente preocupación por la posibilidad de una guerra nuclear, lo cual en el imaginario de la época resultaba en soñar con un patio o jardín equipado con un refugio antinuclear, y por otra parte muchos canadienses tampoco habían olvidado la gran Depresión de los años treinta.

Sin embargo, los mitos gracias a los cuales florecía este modo de vida agradable y apacible eran lo suficientemente poderosos y convincentes como para crear una sólida ideología con su correspondiente modo de vida para todos los grupos que conformaban esta nueva clase. Sullivan comenta, de manera más específica, acerca del mundo de los jóvenes en el Canadá de estos años en los que Margaret Atwood ingresa a Leaside High School de Toronto. Dice al respecto:

---

<sup>9</sup> Rosemary Sullivan, *op. cit.*, p. 59.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 57.

The fifties in Canada were largely an innocent and earnest time. Kids at Leaside danced at Hallowe'en Hops and Spring Stomps to the music of bands like the Sateen Bandbox. Girls agonized over finding the right prom dress and dyeing their satin shoes to match. There were no drugs. Occasionally students died in car accidents involving alcohol, and girls got pregnant and disappeared from school, but it was an insular, safe, and protected world.<sup>11</sup>

Las escuelas de clase media como Leaside se caracterizaban por sentirse parte del imperio y por lo tanto por darle poca importancia a la enseñanza de la historia y la literatura canadiense. Atwood misma comenta acerca de su libro de texto de historia canadiense, el cual giraba en torno a "who grew wheat and how happy we were with the parliamentary system. Not much, in those days, about possible French-speaking malcontents or the fact that Indians might have come out losers in a new forced land deals".<sup>12</sup>

No ha de extrañarnos pues, que este mundo gradualmente le resultara demasiado pequeño y limitado a una joven inteligente, inquieta y de una familia bastante atípica como Atwood y que, por ende, según una cita de Sullivan, siempre recordara a Leaside como un mundo ubicado "in the middle of the middleclass in the mid-fifties ((...)) in mid-century".<sup>13</sup>

Tampoco ha de sorprendernos que ya en estos años Atwood se interesara por introducirse en el mundo de la literatura, quizá en parte como manera de escapar de los estrechos límites que le imponía el tipo de vida de la clase media de Toronto. Sumado a esto, resulta importante mencionar que desde niña esta autora ya había sido iniciada por sus padres en este universo. Su madre, según varios testimonios incluyendo el de Atwood

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 66.

misma y un cuento que tiene al respecto,<sup>14</sup> era una gran cuentista, y tanto Atwood como su hermano crecieron en un ambiente donde había libros, incluso libros para niños entre los que destacan *Grimm's Fairy Tales* y los cuentos de animales de los escritores canadienses de fin de siglo, Charles G. D. Roberts y Ernst Thompson Seton.<sup>15</sup> También de niña o de adolescente Atwood leyó varios libros que tenía su padre sobre los bosques canadienses, y desde muy joven se entretenía contando o escribiendo e ilustrando cuentos de su invención.

Frank Davey comenta que a partir de 1955, mientras era alumna de Leaside High School, Atwood comenzó a escribir, y para ello la cita, “((I began)) writing borderline literary material that people don't usually associate with me —musical comedies, commercial jingles, various things under pseudonyms. I even wrote an opera about synthetic fabrics for my Home Economics class. It was about that time I realized I didn't want to be a home economist, I wanted to be a writer. That was a great change, because I was supposed to be practical and sensible; that was my “image”.”<sup>16</sup> Y Sullivan agrega que leía con avidez los clásicos de la literatura inglesa como *Wuthering Heights*, *The Mayor of Casterbridge*, *The Mill on the Floss* y *Tess of the D'Urbervilles*; además cita un texto de Atwood, “Under the Thumb: How I Became a Poet”, donde ésta describe, años después y con mucho humor, cómo un día soleado de 1956 se convirtió en poeta, gracias a una serie de acontecimientos que se inscriben dentro de la mejor tradición romántica. Dice así:

The day I became a poet was a sunny day of no particular ominousness. I was walking across the football field, not because I was sports-minded or had plans to smoke a cigarette behind the field house —the only other reason for going there—

---

<sup>14</sup> M. Atwood, “Significant Moments in the Life of My Mother” en *Bluebeard's Egg*.

<sup>15</sup> Cfr. Rosemary Sullivan, *op. cit.*, p. 35 y ss.

<sup>16</sup> Atwood en Frank Davey, *Margaret Atwood: a Feminist Poetics*, p. 10



but because this was my normal way home from school. I was scuttling along in my usual furtive way, suspecting no ill, when a large invisible thumb descended from the sky and pressed down on the top of my head. A poem formed. It was quite a gloomy poem; the poems of the young usually are. It was a gift, this poem—a gift from an anonymous donor, and, as such, both exciting and sinister at the same time.

I suspect this is why all poets begin writing poetry, only they don't want to admit it, so they make up explanations that are either more rational or more romantic. But this is the true explanation, and I defy anyone to disprove it.

The poem that I composed on that eventful day, although entirely without merit or even promise, did have some features. It rhymed and scanned because we had been taught rhyming and scansion at school. It resembled the poetry of Lord Byron and Edgar Allan Poe, with a little Shelley and Keats thrown in. The fact is that at the time I became a poet, I had read very few poems written after the year 1900. I knew nothing of modernism or free verse. These were not the only things I knew nothing of. I had no idea, for instance, that I was about to step into a whole set of preconceptions and social roles that had to do with what poets were like and how they should behave ((...)) When I was 16, it was simple. Poetry existed; therefore it could be written. And nobody had told me—yet—the many, many reasons why it could not be written by me.<sup>17</sup>

Margaret Atwood decide pues a los 16 años que será escritora, y esto gradualmente la lleva a tener que combatir el tipo más usual de destino para las muchachas de su generación: juntar vajilla para casarse. Según las ideas prevaletientes de la época una

---

<sup>17</sup> Atwood en Rosemary Sullivan, *op. cit.*, pp. 66 y 67.

mujer no podía casarse y tener una vida o una profesión propia, y aunque ninguna de sus amigas se convirtió en una ama de casa tradicional, resulta interesante ver cómo Atwood se considera, según sus propias palabras, la más arriesgada por escoger ser poeta.<sup>18</sup> Sin duda aquí influye el hecho de que en Canadá existía la idea, según la propia Atwood, de que “writing is not something you do but something you are”<sup>19</sup> y de que este modo de ser artístico implicaba adquirir de manera permanente y monolítica una personalidad marcada por la soledad, el egocentrismo y la diferencia, cualidades que por lo general, según las creencias del momento, pertenecían más naturalmente a, y resultaban más aceptables en los hombres que en las mujeres.

En 1957 Atwood ingresa al Victoria College de la Universidad de Toronto. Para bien de jóvenes inquietos como ella,<sup>20</sup> el panorama un tanto desolador de los cuarenta se estaba transformando tanto a nivel académico como cultural. Durante esos años la vida universitaria se había caracterizado por la pobre enseñanza que impartían profesores mal pagados en instituciones poco atractivas, mientras que la vida cultural también había llegado a su punto más bajo a fines de esa década; Morton incluso apunta que en esa época sólo el radio llegó a cumplir con una verdadera misión cultural. Dice:

((...)) sin las redes de la Canadian Broadcasting Corporation (CBC), en francés y en inglés, los actores y los músicos se habrían muerto de hambre o se hubiesen tenido que dedicar a lo que muchos de sus compatriotas consideraban evidentemente como “trabajo honrado”. Financiada por un pequeño pero impopular pago por

---

<sup>18</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 69.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>20</sup> Algunos contemporáneos de Atwood, a quienes les tocó vivir este momento de renovación en el campo de las artes y luego destacaron en el mundo artístico fueron los poetas Dennis Lee y Gwendolyn McEwen, y el artista visual Charlie Patcher.

licencia para usar receptores, la CBC sirvió a su público de la radio con más variedad e imaginación que nunca antes.<sup>21</sup>

Una creciente preocupación por parte del gobierno en torno al futuro cultural y académico de Canadá resultó en la creación de una comisión real, la comisión Massey-Lévesque, destinada a analizar la cuestión de las artes, las letras y las ciencias a nivel nacional. En 1951 presentó su informe, que “reflejó la preocupación natural de la élite por la vulgaridad de la cultura de masas y de sus patrocinadores estadounidenses, pero apoyó firmemente el gasto federal en las universidades, el control de la CBC y del costoso medio nuevo que era la televisión, y la creación de una biblioteca nacional así como de una bolsa para subvencionar a artistas y escritores, teatros y orquestas”.<sup>22</sup> Y a pesar de que el informe no fue bien recibido en Ottawa y de que el primer ministro Louis St. Laurent “padeció pesadillas recurrentes provocadas por la duda respecto a la reacción de los electores si se dedicaban impuestos a subsidiar a bailarines de ballet”,<sup>23</sup> durante la década de los cincuenta, debido en gran parte a los altos ingresos nacionales, comienza un proceso de franco apoyo a las artes y a los estudios académicos en Canadá, y en esto el recién creado Canada Council desempeña un papel central. El Canada Council nace en 1957 y a partir de entonces se ha dedicado, cada vez con mayor éxito, a trazar las directrices para las políticas culturales canadienses, directrices que abarcan desde el teatro infantil hasta las editoriales, además de otorgar becas, apoyos y subsidios tanto a artistas individuales como a proyectos colectivos, pequeñas imprentas, organizaciones artísticas y asociaciones profesionales. Todo ello sumado a los inicios de una revolución cultural con un interesante perfil

---

<sup>21</sup> Desmond Morton, *op. cit.*, p. 524.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 525.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 526.

nacionalista ha contribuido de manera creciente a un desarrollo notable dentro del campo de las artes y las letras.

En el mundo de las letras de los años cincuenta se refleja una creciente confianza de los canadienses en su propia identidad, resultado de cuestiones económicas como las que ya mencionamos y también políticas, pues Canadá ya había comenzado a desempeñar un papel de mayor relevancia en la política internacional, sobre todo en las Naciones Unidas, además de que con el paso del tiempo iba cortando amarras con la metrópolis. Y si bien, a lo largo de los primeros sesenta años del siglo, el canon literario predominante reflejaba una ideología anglófila, conservadora, europeizante y centrada en lo masculino, y que se expresaba a través de determinadas estructuras retóricas y narrativas, también es cierto que en los años cincuenta se consolida la narrativa de corte realista y regionalista además de que se realizan experimentos interesantes que se inscriben dentro de la corriente de vanguardia. El crítico W. J. Keith afirma que en cuanto a la novela:

The period of 1940-1960 is especially muddled. It produced a number of novelists who were aware of exciting possibilities and by no means prepared to subordinate their individual preferences to a communal literary theory. All that can be said in conclusion is that a literature that encompasses the work of Buckler, MacLennan, Callaghan, Richler, Davies, Ross, Mitchell, Lowry, Wilson and Watson may seem chaotic and directionless to a systematizer but is none the less in a healthy creative state.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> W. J. Keith en William Toye (comp.), *The Oxford Companion to Canadian Literature*, p. 576.

La poesía de los cincuenta también gozaba de buena salud, en primer lugar debido a una serie de cuestionamientos y experimentos anteriores, y en segundo por la aparición de una serie de talentosos poetas jóvenes. De acuerdo con Chaviva Hösek:

In this decade English-Canadian poetry consolidated and extended its seriousness and creativity not only with mature collections but with the brilliant débuts of poets who are among the most important names in modern Canadian poetry. Much of the work of the fifties originated in the academic community and displayed some of the effects of the continuing power of high modernism in the influence of Yeats, Auden and Eliot.<sup>25</sup>

Para comprender mejor la poesía canadiense de los cincuenta, tenemos que remontarnos unos años atrás para considerar la figura de E.J. Pratt (1882-1964), uno de los principales poetas de este país y, según Atwood un hombre que puede ser considerado como el último de los victorianos o el primer vanguardista.<sup>26</sup> Keith abunda sobre la manera en que Pratt tendió un puente entre estas dos etapas al comentar que:

It took Canadians a long time to come to terms with the poetic revolution of the early twentieth century associated with the names of Ezra Pound and T.S. Eliot. "To Canada", as the elderly Roberts remarked in 1931, "modernism has come more slowly and less violently than elsewhere." There was no rush to emulate the latest poetic fashion, but Pratt's early verse, colloquial but not obscure, recognizably new

---

<sup>25</sup> Chaviva Hösek en *ibid.*, p. 660.

<sup>26</sup> Margaret Atwood en "Introduction", *The New Oxford Book of Canadian Verse*, p. xxxiv.

but decidedly not newfangled, can now be seen as bridging the gap between the traditional and the contemporary.<sup>27</sup>

De hecho, algunas de las primeras obras de Pratt, como *Newfoundland Verse* (1923), son consideradas como representativas de los primeros poemas de vanguardia del Canadá de habla inglesa, pues como bien apunta George Parker, este autor perteneció a la generación de escritores que se caracterizaban de la siguiente manera:

If the new Canadian writers of the 1920s and 1930s worried over ways to publish their works, they worried even more over questions which had to do with the form and content of their poetry, fiction, and criticism. First, as new writers in a tradition, they had to decide either to accept or reject a tradition which included the poetic influences of Lampman, Carman, and Roberts, images of Canadian life popularized in the fiction of Parker, Connor, Montgomery, and Service, and critical theories stemming from Mathew Arnold's (1822-1888) contention that poetry should be a criticism of life and from Hippolyte Taine's (1828-1893) idea that art was the product of a special time, place, and race. On the whole the younger writers rebelled against this tradition. Calling even those writers who were still among the living not merely Victorian, but neo-Victorian, Quasi-Victorian, and Pseudo-Victorian, they judged them guilty of all the defects of the Victorianism they loathed: sentimentality, cliché language, prettifying regionalism, sexual repression, and an absence of self-consciousness about art.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> W. J. Keith, *Canadian Literature in English*, p. 53.

<sup>28</sup> George Parker, *The Evolution of Canadian Literature in English: 1914-1945*, p. 5

Con el paso de los años, las ideas de Pratt al respecto se van transformando al grado de que sus obras más famosas e influyentes, es decir, sus largos poemas narrativos, giran en torno a hechos tomados de la historia canadiense que se convierten en obras épicas nacionales<sup>29</sup> en las que se combinan posturas cristianas, humanistas y darwinianas; incluso varios autores consideran que la poesía de Pratt tiende a mitologizar estos elementos históricos. En su ensayo "Silence in the Sea" dice al respecto el eminente crítico canadiense Northrop Frye que Pratt, al igual que los poetas de las sociedades orales y preliterarias, cargaba con la responsabilidad de contar las grandes historias de su gente, transformando así la historia y el saber científico de un pueblo en un todo mítico. Más adelante Frye describe con más detalle la relación que guarda el poeta oral con la mitología al comentar que: "the oral poet does not deal in facts at all, as such: what he deals in are myths, that is, stories of gods, historical reminiscences, and concepts founded on metaphors. Such myths are neither true nor false, because they are not verifiable. Myths are expressions of concern, of man's care for his own destiny and heritage, his sense of the supreme importance of preserving his community, his constant interest in questions about his ultimate coming and going".<sup>30</sup> Finalmente aclara que cuando utiliza el término "mito" no sólo se refiere a las grandes historias del pasado sino que también incluye los mitos nuevos o transformados que nacen como resultado de realidades cambiantes, y agrega al hablar de Pratt en relación con este aspecto que "In this life he took his place at the centre

---

<sup>29</sup> Según Atwood en *The New Oxford Book of Canadian Literature*: "His poems have been called miniature epics -and "epic" is not out of place: like the *Iliad* and the *Odyssey*, his long narrative poems present groups of men engaged in strife, overshadowed by fate-controlling powers-although typically, Pratt does not single out any one of his men as heroes. The group itself is the hero. The enemy is usually nature in its monolithic, sinister, or unfeeling anti-human aspect. The iceberg in *The Titanic*, the Pre-Cambrian Shield in *Towards the Last Spike*, the storm in *The Roosevelt and the Antinoe*, and, more unfortunately, the torturing Indians in *Brébeuf and His Bretheren* all present overwhelming obstacles against which the human spirit pits itself and wins, though some times only in spirit".

<sup>30</sup> Northrop Frye, *The Bush Garden. Essays on the Canadian Imagination*, p. 196.

of society where the great myths are formed, the new myths where the hero is man the worker rather than man the conqueror, and where the poet who shapes those myths is shaping also a human reality which is greater than the whole objective world, with all its light-years of space, because it includes the infinity of human desire".<sup>31</sup>

Unido a esto es importante mencionar que Pratt también cultivó toda una vertiente de poesía narrativa más humorística, como en *Towards the Last Spike*, un poema sobre la construcción del ferrocarril Canadian Pacific, en donde parodia tanto la forma épica como los grandes valores que trata. Además de ser un poeta, y un poeta muy influyente, Pratt también fue un maestro reconocido del Victoria College de la Universidad de Toronto hasta 1953 y una figura de peso dentro del mundo intelectual y académico de su país. Su influencia siguió viva en Canadá, tanto a través de su propia obra como de la de algunos de sus seguidores, lo cual no significa que no hubiera también quienes buscaron romper con el tipo de poesía que él proponía por considerarla demasiado ligada al *establishment*.

Finalmente, es importante resaltar cómo la obra de Pratt ya presenta dos aspectos que se volverán centrales a la hora de intentar discutir acerca de la poesía canadiense moderna y contemporánea: el papel que desempeña el elemento canadiense y su relación con una poesía más cosmopolita o universal, y la presencia de los mitos en la literatura de un pueblo. A partir de Pratt, todos los poetas de peso se vieron de algún modo involucrados en estas interrogantes, situación que se extendió hasta incluir a la generación de Atwood. Sin embargo, antes de llegar al presente debemos referirnos a algunas otras figuras centrales dentro de la poesía canadiense de la primer mitad de este siglo, y que retomaron de diversas maneras estas discusiones. En primer lugar hay que mencionar al poeta F. R. Scott (1899-1985) cuya obra enriqueció el debate acerca de una poesía canadiense

---

<sup>31</sup> *Idem*.



cosmopolita o local. Scott combinaba muchas veces una nueva visión de la poesía con una preocupación de corte más bien nacionalista, sin caer nunca en lo patriótico. Muchos de sus poemas giran en torno a los lagos y las montañas del remoto norte canadiense aunque, a diferencia de Pratt —con quien discutía acaloradamente al respecto—, hay que destacar su interés y preocupación más constante por temas sociales de actualidad, y su tono de crítica satírica.<sup>32</sup>

Otra figura importante es la de A. J. Smith (1902-1980), quien además de poeta y destacado antologador de poesía canadiense, contribuyó como crítico de manera interesante e influyente a las discusiones sobre la poesía de su país. Por un lado, de manera más enfática que Pratt o Scott, luchó contra la idea de que lo que debía predominar a la hora de evaluar un texto fueran los parámetros de lo canadiense, actitud que condujo a un exceso de “the Canada goose, fir trees, maple leaves, snowshoes, northern lights, etc”.<sup>33</sup> en lugar de parámetros más universales. Incluso, según Parker, “Smith called for higher critical standards and artistic craftsmanship equal to that expected in British and American literature. His criterion was not the Canadianess of a work but its artistry”.<sup>34</sup> Smith no sólo participa pues activamente en esta discusión sino que en su artículo “Rejected Preface” divide a la poesía canadiense en dos categorías: la metafísica-cosmopolita y la realista-nativa, ubicándose a sí mismo dentro del primer grupo donde contribuye con una voz culta, lírica y aristocratizante. Sin embargo, Parker llega a la conclusión de que esta división de Smith resultará a la larga demasiado tajante, ya que según él lo que han terminado

---

<sup>32</sup> “The Canadian Authors Meet” (1927), “Laurentian Shield” (1954) y “Lakeshore” (1954) son algunos de sus poemas más conocidos.

<sup>33</sup> George Parker, *op. cit.*, p. 8.

<sup>34</sup> *Ibid.*

haciendo la mayoría de los poetas canadienses de este periodo es encontrar un medio camino entre lo cosmopolita y lo local.<sup>35</sup>

Otro punto interesante que encontramos en la obra crítica de Smith, y que deriva de su interés por una poesía cosmopolita o local, es la que se halla relacionado con el tema del mito y el desarrollo que ha tenido a lo largo del siglo. Al final de su "Introducción" a la ya célebre antología *The Oxford Book of Canadian Verse* (1960) afirma lo siguiente:

It is the fusion of the modern world with the archetypal patterns of myth and psychology rather than with Christianity or patriotism that gives a characteristic cosmopolitan flavour to much of the poetry of the fifties in Canada. We find various aspects of such a fusion in the exotic and deceptively innocent infantilism of James Reaney, in the metaphysical intensity of Anne Wilkinson's revitalization of ballad and pastoral, in the gnomic suggestiveness of Jay Macpherson's finely chiselled lyrics, and in the toughness of mind and tenderness of spirit revealed in Margaret Avison's difficult poetry. The themes that engage these writers are not local or even national; they are cosmopolitan and, indeed, universal.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Dice Parker al respecto: "Perhaps, in fact, the distinguishing mark of Canadian writers was their ability to effect a compromise between the cosmopolitan-native poles and to be genuinely eclectic. One sees this at work in Pratt's ability to be both learned and colloquial, in Smith's ability to shift between the seventeenth century metaphysical effect and the Group-of-Seven northern landscapes; in Sandwell's ease in either the drawing room or the hunting shack; in Klein's allusions to the Jewish past and to the French-Canadian present; in Dorothy Livesay's ability to be elegiac or syncopated", p. 9. Y también comenta lo siguiente acerca de los logros de esta generación de escritores: "They brought the language, form, and content of Canadian literature and criticism up to date with other national literatures. They also shaped those new influences so that they could be used to talk about important issues of Canadian and international life ((...)) All these writers, furthermore, register their loneliness and confusion as they face those and other contemporary problems. Beyond these themes, however, there are five characteristics in this literature which we must consider: the metaphysical background; the predominant techniques; the use of landscape; the apprenticeship theme; and the duality in the Canadian attitude towards itself". p. 10.

<sup>36</sup> A. J. M. Smith, *The Oxford Book of Canadian Verse*, p. li.

En los años siguientes la discusión en torno a la presencia del mito dentro de la literatura canadiense de los cincuenta y de la esencia universal o regional que nutre a estos mitos será de gran importancia. De hecho, según Keith, en los años cincuenta esta discusión pasa a otra etapa cuando aparece un grupo de poetas “who believed that they could achieve universality through conscious employment of myth and archetype as the structural foundation, and even the prime subject matter of their poetry. Since most available myths were imported from elsewhere (Douglas LePan, in the title of a well-known poem of the late 1940s, described Canada as “a country without a mythology”), the mythopoeic poets generally, though by no means exclusively, adhered to cosmopolitan traditions”.<sup>37</sup> Keith continúa afirmando que si bien el uso de la etiqueta “mythopoeic poets” puede hacer pensar en la existencia de un grupo cohesionado, lo cual ha sido fuertemente cuestionado por críticos como el mismo Frye y por escritores como Atwood, también es cierto que en el Toronto de los cincuenta existió un movimiento poético de esta índole que se hallaba unido en torno a un interés común por las teorías sobre este tema de Northrop Frye, sobre todo aquellas que aparecen en su ya célebre *Anatomy of Criticism* (1957). Para poetas como James Reaney y Jay Macpherson, entre otros, resultaban centrales las creencias de Frye acerca de la configuración mítica de la imaginación, es decir un conjunto universal de mitos, arquetipos y símbolos que se hallan presentes en todas las manifestaciones culturales de los pueblos. Para Frye, los mitos —que necesitan adquirir una forma narrativa para que podamos aprehenderlos— son las historias, las estructuras, que subyacen en los textos literarios y folklóricos, y los cuales nos proveen de la base para comprender los distintos acontecimientos que ocurren en el mundo exterior, aunque estén

---

<sup>37</sup> W. J. Keith, *op. cit.*, p. 74.

basados no tanto en la realidad que nos circunda, sino en un universo producto de nuestros deseos y temores más íntimos. Dice Frye:

Man lives in two worlds, the world of nature which forms his external environment, and the constructed world of civilization and culture which he has made himself because he wants to live in such a world. The mythological universe is a model of the latter world: it is usually believed to be, at least in its earlier stages, the structure of the former world also, but it is ultimately not a proto-scientific construct, even when it develops or tries to develop a science. It is a world built in the image of human desires and anxieties and preconceptions and ideals and objects of abhorrence, and it is always, and necessarily, geocentric and anthropocentric, which the actual environment is not.<sup>38</sup>

Quiero remarcar un punto de esta cita tomada de una obra que es posterior a *Anatomy of Criticism* y que resulta de particular interés para este trabajo. Es el punto relacionado con el hecho de que la ubicación, la situación geográfica de un pueblo, influye de manera notable en su imaginario y en la forma en que éste escoge y organiza los elementos que conforman ese conjunto universal de mitos, símbolos y arquetipos. Esta convicción comenzó a aparecer cada vez con mayor fuerza en la obra de este crítico y se estudiará en detalle en el siguiente capítulo.

Sin embargo, en un inicio la teoría de Frye sobre el tema se centró en buena medida en un estudio del mito desde una perspectiva amplia que se liga con la obra del antropólogo James Frazer y del psicólogo Carl Jung, razón por la cual no ha de extrañarnos

---

<sup>38</sup> Northrop Frye, *Spiritus Mundi: essays on literature, myth and society*, 1976.

que sus seguidores en los años cincuenta se hayan interesado por la mitología clásica, e incluso, según Keith, por la obra de escritores como Spencer, Milton, Blake y Yeats, quienes les ofrecían estructuras poéticas que reflejaban patrones de imágenes y modos de pensar simbólicos universales. Para Frye, sin embargo, este interés por la mitología por parte de los jóvenes poetas de los cincuenta era de hecho un interés progresista que indicaba "the growth of an unforced and relaxed sense of cultural tradition".<sup>39</sup> Por otra parte, para Frye esta forma particular de escribir poesía permitía al poeta una descarga de emoción muy particular, al separar a ésta de una experiencia directa y ubicarla dentro de los límites que ofrecía una convención dada.<sup>40</sup>

Todo ello llegó a repercutir de diversas maneras incluso en poetas más jóvenes que no llegaron ya a pertenecer al grupo de los allegados de Frye, y como ejemplo de ello podemos mencionar el caso de Gwendolyn MacEwen y el de la propia Margaret Atwood. Sin embargo, antes de estudiar cómo afectan a Atwood las teorías de Frye, hay que ver a los dos poetas mencionados anteriormente, algo mayores que ella y que estuvieron más cerca de Frye y a su vez transmitieron su influencia a las generaciones siguientes: James Reaney, quien estaba en la Universidad de Toronto haciendo su doctorado con Northrop Frye, y Jay Macpherson, profesora del Victoria College. Margaret Atwood trabó amistad con ambos.

Reaney (1926), poeta, dramaturgo y académico, posee un interés específico para nosotros en este trabajo debido a que su obra obliga a repensar algunas cuestiones en torno al papel que tiene el mito en la literatura. Críticos como Keith y Brown han hecho hincapié en cómo, debido a las influencias de Frye y Jung, Reaney crea mundos que más que

---

<sup>39</sup> W. J. Keith, *op. cit.*, p. 85.

<sup>40</sup> Cfr. Northrop Frye, *The Bush Garden. Essays on the Canadian Imagination*, p. 57.

registrar realidades objetivas se apegan a modelos míticos subyacentes que proveen formas que dan algún tipo de sentido a la experiencia vivida o percibida.<sup>41</sup> La propia Atwood comenta que Reaney buscaba encontrar una forma que funcionara por un lado como documental y por el otro como mito “Documentary on one side and myth on the other: Life and art”; Brown luego agrega que Atwood pensaba que “this tension between myth and documentary (which for her is parallel to “the exchange between the observing and the observed”) is both central to Reaney’s poetic vision and peculiarly Canadian”.<sup>42</sup> Quizá de todas sus obras la que ejemplifique de modo más directo estos puntos sea *A Suit of Nettles* (1958), un poema pastoral que, a su modo local, coloquial, humorístico y canadiense, imita *The Shepherdes Calender* de Spencer. La obra gira en torno a la vida en un pueblo de Ontario a lo largo de los doce meses que componen un año, y está escrita desde el punto de vista de unos gansos desde que nacen hasta que los matan para los festejos navideños del doceavo mes. Los gansos funcionan como una representación arquetípica de la comunidad humana y su lucha contra la muerte.

Sin embargo, Reaney no parece ser la influencia principal en la primera colección de poemas que publica Atwood en 1961: un pequeño libro de siete poemas titulado *Double Persephone*. Aquí sin duda, es la obra de Jay Macpherson (1931) la que desempeña un papel central. Hay dos aspectos relacionados con esta poeta que queremos recalcar por considerar que son de gran importancia. Por un lado fue maestra de Atwood en el Victoria College, relación de la que surgió una larga amistad, y por otro, publicó en 1957 un libro de poesía, *The Boatman*,<sup>43</sup> que fue muy leído y comentado en su momento. Macpherson es

---

<sup>41</sup> Cfr. W. J. Keith, *op. cit.*, p. 85 y Russell Brown, *An Anthology of Canadian Literature in English*, vol. II, p. 169.

<sup>42</sup> Margaret Atwood en Russell Brown, *op. cit.*, Vol. II, p. 168.

<sup>43</sup> Además de tratar el tema del mito en *The Boatman*, es importante señalar que en *Welcoming Disaster* (1974) Macpherson también explora el tema arquetípico de la búsqueda.

considerada, como hemos apuntado, una representante importante de aquel grupo de poetas influidos por Frye que le dieron un lugar central al mito en sus obras. Sin embargo, a diferencia de la poesía de Reaney, que busca fusionar la realidad objetiva externa con estructuras subjetivas adquiridas, es decir lo documental con lo mítico, Jay Macpherson nos presenta en *The Boatman* una obra que, en términos generales, gira en torno al mito en su forma más pura, una obra donde, según palabras del propio Reaney, “The situations, the beings, the speakers are all gloriously artificial like the themes of Bach, which no “real” bird, no “real” train whistle could imitate or has ever imitated. Artifice is a theme as well as a feature of Macpherson’s poetry”.<sup>44</sup> De hecho, para W. J. Keith, *The Boatman* “exists completely in the now and here of art. Traditional symbols (ark, labyrinth, garden, island) and traditional figures (Adam and Eve, pastoral, mermaid, sibyl) are explored and revived. Technique is everything and Macpherson’s technique is impeccable. She is highly eclectic and allusive, expecting her readers to pick up references to the main monuments of Western literature, but these are offered with a studied casualness”.<sup>45</sup>

*The Boatman* está dividido en seis secciones y entre ellas destaca la que da título al libro, que gira en torno al mito del arca del Noé, donde Noé representa al artista y el arca simboliza la obra de arte o incluso, según New, el proceso artístico a través del cual el artista da forma a un significado, así como el proceso psicológico que permite aprehender y poseer al mundo a través de la construcción de una visión personal de éste.<sup>46</sup> El libro contiene otras dos secciones, “O Earth Return” y “The Plowman in Darkness”, que resultan de sumo interés en cuanto al tema del mito, aunque en este caso hay que destacar que este interés se basa en un uso mucho más subversivo de este aspecto. Aquí, de hecho,

---

<sup>44</sup> James Reaney en Russell Brown, *op. cit.*, vol. II, p. 288.

<sup>45</sup> W. J. Keith, *op. cit.*, p. 87.

Macpherson se centra en las principales figuras míticas femeninas y nos las presenta en dos modalidades distintas: en la primera sección están construidas con un apego total a la imagen que de ellas nos ha heredado la tradición mientras que en la segunda se nos presentan vistas a través de una perspectiva totalmente distinta: más propia, contemporánea y contestataria.<sup>47</sup> Según Sandra Djwa, este uso iconoclasta de mitos femeninos resalta la eterna dualidad presente en toda experiencia femenina al presentarnos por ejemplo una Sibila desesperada y una Sibila alegremente autosuficiente; una Perséfone vulnerable, y una poderosa diosa del inframundo.<sup>48</sup>

Por todo lo anterior, no es de extrañarse que Northop Frye se haya interesado por este libro y que haya dedicado un espacio considerable de su reseña anual de los libros

---

<sup>46</sup> Cfr. W. H. New, *op. cit.*, p. 229.

<sup>47</sup> A modo de ejemplo cito los dos poemas de Macpherson que aparecen en *The Boatman*:

“Eurynome I”

In the snake's embrace mortal she lies,  
Dies, but lives to renew her torment,  
Under her, rock, night on her eyes.  
In the wall around her was set by One  
Upright, staring, to watch for morning  
With bread and candle, her little son.

“Eurynome II”

Come all old maids that are squeamish  
And afraid to make mistakes,  
Don't clutter your lives up with boyfriends:  
The nicest girls marry snakes.

If you don't mind slime on your pillow  
And caresses as gliding as ice  
-Cold skin, warm heart, remember,  
And besides, they keep down the mice-

If you're really serious-minded,  
It's the best advice you can take:  
No rumpling, no sweating, no nonsense,  
Oh who would not sleep with a snake?

<sup>48</sup> Cfr. Sandra Djwa en A. Davidson y C. Davidson (comps.), *The Art of Margaret Atwood. Essays in Criticism*, p. 20. Ver también su comentario acerca de la presencia de “a tougher female muse”.



publicados en 1957 en Canadá a *The Boatman*. Con respecto a las dos secciones mencionadas en el párrafo anterior dice:

The titles come from two poems of Blake that deal with "Earth" as the whole of fallen nature in female form, and the subjects are chiefly the more common mythical figures connected with this earth, including Eve, Eurynome, the Cumaean Sibyl, Mary Magdalene, and the bride of the Song of Songs, identified with the Queen of Sheba. Hence the subtitle, "A Speculum for Fallen Women". The two parts are, like Blake's lyrics, matched by contrast against each other, the relation often being marked by identical titles. The contrast is not so much Blake's innocence and experience, though related to it, as a contrast between a theme idealized by a kind of aesthetic distance and the same theme made colloquial and familiar.<sup>49</sup>

Frye concluye su comentario sobre Macpherson hablando sobre mitología y afirmando que es uno de los lenguajes indispensables de la poesía, y que es por ello que los mejores poetas de lengua inglesa, incluyendo los del presente, exigen que su público tenga conocimientos sobre el tema; a continuación agrega que, a pesar de que el poeta Douglas LePan<sup>50</sup> diga que Canadá es una tierra sin una mitología, incluso en ese país el mito va cobrando importancia a nivel literario, como lo ejemplifican los poemas de esta poeta.

Atwood, probablemente para gran satisfacción de Frye, siguió los pasos de Macpherson en *Double Persephone*, su primer libro de poemas. Y a diferencia del uso tan particular que hace Reaney del mito —uso que adoptará Atwood más adelante en *You Are Happy*— y de los experimentos con elementos mitológicos al estilo de Leonard Cohen,

---

<sup>49</sup> Northrop Frye, *The Bush Garden. Essays on the Canadian Imagination*, p. 72.

<sup>50</sup> Douglas LePan (1914). Su primer libro de poesía *The Wounded Prince and other Poems* (1948) contiene dos de sus poemas más conocidos, el famoso "A Country Without a Mythology" y "Canoe Trip".

entre varias otras posibilidades,<sup>51</sup> Atwood nos presenta en su primera obra una serie de reflexiones en torno al arte y la mujer, utilizando para ello de manera interesante el personaje clásico de Perséfone, así como de algunas otras figuras que forman parte del ideario o de la iconografía tradicional de Occidente.

Atwood conoce a Jay Macpherson cuando comienza sus estudios en Victoria College de la Universidad de Toronto. Según Sullivan mucha gente llegaría a recordar el final de la década de los cincuenta en Victoria College, uno de los cuatro centros dedicados a las artes liberales de esta universidad, como "a golden time".<sup>52</sup> La comunidad de Vic, como solía llamarse a Victoria College, pertenecía a la clase media en cuanto a lo social y a la iglesia unitaria en lo religioso, y para cuando comenzó a estudiar ahí esta autora el movimiento beat ya había hecho su aparición, razón por la cual un cierto número de estudiantes, incluyendo a la propia Atwood, vistieron de negro y se pusieron a leer a Sartre y a Beckett.<sup>53</sup> Sin embargo las características que quizá convenga resaltar de Victoria College son que poseía un Departamento de Letras Inglesas muy sólido, en gran parte gracias a que contaba con la presencia del célebre crítico Northrop Frye, y al hecho de que, a diferencia de otros centros, toleraba cierto grado de excentricidades, al tener un cuerpo docente en el que figuraban escritores canadienses reconocidos además de algunas profesoras mujeres. E. J. Pratt había dado clases ahí hasta 1953 y aún para fines de la década de los cincuenta comía a veces con sus colegas en la mesa principal del comedor

---

<sup>51</sup> Leonard Cohen ha trabajado al mito de maneras muy distintas en su obra. En su primer libro de poemas, *A Country Without a Mythology*, contrasta los mitos de su propia cultura judía con mitos católicos aunque en obras posteriores tiende a regresar a las estructuras míticas básicas o incluso a crear mitos nuevos. Anne Wilkinson trabaja, desde una perspectiva individual, los ciclos de la naturaleza y los mitos que éstos originan. Eli Mandel, quien fue claramente influido por las ideas de Frye y el ejemplo de Macpherson, en su poesía temprana se interesa por temas bíblicos y clásicos. Sin embargo, su obra posterior parece recurrir a las estructuras mitológicas para poder tratar temas actuales y violentos desde una perspectiva más alejada y distante. Irving Layton, a diferencia de todos los anteriores, siempre combatió una poesía basada en lo que llamaba "Frye-encouraged myths".

del Vic. La poeta Jay Macpherson y Kathleen Coburn, especialista en Coleridge, fueron profesoras de Atwood.<sup>54</sup>

No obstante esto, hay que ver a Victoria College en un contexto más amplio para no caer en idealizaciones. Según New el mundo de la academia de la época era más bien anglófono, conservador, europeizante y misógino, y todo esto influyó en el establecimiento de un canon literario tradicional tanto en contenido como en forma, que a su vez repercutió en la creación, en la crítica y en la enseñanza de la literatura. Esto, a su vez, dio origen a un movimiento de cambio donde muchas veces destacó la ridiculización de las formas e ideas dominantes. Como un ejemplo de este cambio de actitud podemos mencionar las críticas que comenzó a recibir la obra de Hugh MacLennan, posiblemente el novelista más célebre de la época, por su visión tan limitada de su país y por las técnicas narrativas tan convencionales que utilizaba.<sup>55</sup>

Los siete alumnos del Programa de Lengua y Literatura de la generación 57 — Atwood se les unió al año siguiente ya que en su primer año escogió el programa de filosofía— encontraron en la Universidad de Toronto un ambiente de estudio estimulante.

---

<sup>52</sup> Cfr. Rosemary Sullivan, *op. cit.*, p. 97.

<sup>53</sup> *Ibid.* p. 77.

<sup>54</sup> *Idem.*

<sup>55</sup> Cfr. W.H. New, *op. cit.*, p. 198. A continuación transcribo completa la cita: The academic attention given to anglophone writing even in the 1950s, however, produced a literary canon, thus giving precedence to certain tastes, genres, subjects and styles: the Protestant hierarchy of taste and culture, and the now conventional definition of Canada in the Group of Seven terms —to which Layton objected. The novel was considered superior to the short story, poetry superior to both; epic was deemed a greater accomplishment than lyric; and the tenets of "realism" (however romantic in execution) were more readily approved than those of discontinuous narrative. "Documentary" maintained its appeal, and though Yousuf Karsh's (b. 1908) photographs provided tangible images of Great Canadians, the natural landscape (rather than the people) was still accepted as the distinguishing national characteristic. Poems like "Canoe Trip" and "A Country Without a Mythology", from *The Wounded Prince* (1948), the first collection by the civil servant Douglas LePan, satisfied these criteria. Stately, if not epic, the poems celebrate the manly opportunities of discovery in virgin territory; they reiterate the Protestant observations of Bruce Hutchinson's (b. 1901) *The Unknown Country* (1942) and several score of earlier writers. But they celebrate passion more as an idea than as an action. And impassivity was one mask Layton refused to wear. Fulfilling the general critical expectations of literature even more than LePan was the work of E. J. Pratt and Hugh MacLennan. ((...)). But Pratt and MacLennan

Según recordaba uno de ellos, Vic tenía “a wonderful, very protected hot-house environment ((...)). We all came from backgrounds where you were expected to succeed. We learned from each other. We bounced off each other. We were treated as if we had minds”.<sup>56</sup> Este ambiente de ebullición intelectual que halló esta generación al ingresar a Victoria College se debió también en parte a la publicación del libro fundamental de Northrop Frye *Anatomy of Criticism* y de la colección de poemas *The Boatman* de Jay Macpherson.

El crítico Jerome Rosenberg aporta más datos acerca de lo que significaron para Atwood estos años en la Universidad de Toronto cuando nos habla acerca del rico y variado contacto que tuvo esta autora con la literatura mientras estudiaba en Victoria College:

Always a voracious and eclectic reader, Atwood during this period discovered the poems of Jay Macpherson and —through Jay Macpherson’s personal library— many other Canadian poets including Margaret Avison, George Johnston, P.K. Page, and James Reaney. Already well-versed in classical mythology, she also read Robert Graves’s *The White Goddess*, whose commentary on the female poet made an especially deep impression on her. And she studied, although only in one or two courses, under Northrop Frye. It is from this varied background that the poems of *Double Persephone* emerge; and they represent a point of departure in Atwood’s development of a distinct poetic voice.<sup>57</sup>

---

came to represent “Canada” as a “whole”; hence for younger writers they came to represent everything that was conventional and to be rejected: the cast of mind, the handling of language, national themes, all”.

<sup>56</sup> Rosemary Sullivan, *op. cit.*, p. 79.

<sup>57</sup> Jerome H. Rosenberg, *Margaret Atwood*, p. 6.

El grado de influencia que llegó a ejercer Frye directamente sobre Atwood en cuanto a su obra poética es un tema muy debatido. Por ejemplo, Sullivan en su libro no le da mayor importancia al asunto y la propia Atwood en su ensayo "Northrop Frye Observed", que aparece en su libro *Second Words. Selected Critical Prose*, tampoco parece atribuirle demasiado peso. De hecho, nos dice al respecto:

There are those who, upon hearing that I was once a student of Northrop Frye's, need to have their fingers pried loose from the hem of my garment. Conversely, there are those who start circling to the left, hoping to catch a glimpse of the Mark of the Vampire which they are sure must lurk somewhere, if not on my neck, at least in my work. Those who have never occupied that blissful position, "a student of Frye's," assume that he exerted some odd Svengali-like influence on young writers, taking their putty-like minds and running them through the Play-Doh machine of his "system" until they come out molded. If such an assumption has any truth to it, Canada ought to be filled up with a lot of zonked-out Trilbys, all "students of Frye," all warbling Frye's tune. Why didn't it?<sup>58</sup>

Lo que sí es incuestionable es que Atwood tomó clases con él (específicamente un curso sobre Milton) donde descubrió con asombro que este gran erudito tenía un enorme espectro de intereses y conocimientos que iban desde la Biblia y Blake hasta los "comics" y las canciones de moda, además de un sentido de humor bastante *sui generis*. También descubre con asombro que Frye toma la literatura canadiense muy en serio y que sigue con interés la producción de autores canadienses, incluso de los más jóvenes. Asimismo encuentra muy iluminadores los comentarios de Frye sobre la poeta Emily Dickinson,

sobre todo cuando analiza la manera en que debe acomodar su vida para poder escribir, afirmación interesante que ayuda a Atwood a pensar más a fondo en el hecho de que el término poeta se relaciona mucho más con lo que uno hace que con lo que se es, a diferencia de lo que se pensaba más popularmente.<sup>59</sup>

No obstante todo lo anterior, no podemos dejar de lado el hecho de que Northrop Frye sin lugar a dudas contribuyó de manera relevante a toda la discusión que se estaba dando en ese momento sobre el mito, y de que Atwood, al igual que varios otros poetas de la época, se inicia en el arte de la poesía a través de este canal. Asimismo, es importante mencionar que si bien Atwood recuerda que en esta época su mayor interés residía en las teorías sobre la mujer poeta de Robert Graves que aparecían en *The White Goddess*,<sup>60</sup> teoría que se verá en detalle en la siguiente sección, la influencia de Frye, como también se verá más adelante, se sentirá a lo largo de toda la obra de esta autora. Por algo concluye su ensayo "Northrop Frye Observed" con una reflexión acerca de que si recibió alguna influencia de Frye y de cómo esto le podría servir en la tarea concreta de escribir. Su conclusión final es afirmativa, aunque se remite más bien a una influencia de fondo, relacionada con el valor que posee el oficio del escritor, que con algún tipo de influencia formal o conceptual más específica. A continuación cito las palabras finales del ensayo de Atwood:

---

<sup>58</sup> Margaret Atwood, *Second Words. Selected Critical Prose*, p. 400.

<sup>59</sup> Cfr. Rosemary Sullivan, *op. cit.*, p. 90. A continuación incluyo el texto de Sullivan por considerarlo de interés: "In speaking of Emily Dickinson, he dismissed the common orthodoxy that she was neurotic and hid herself away in a New England garret. "Maybe we should be looking at it the other way round," he advised. "These were the conditions that enabled her to write poetry. It was the only way she could create the conditions to write." That made perfect sense to Margaret. "Instead of assuming there was something wrong with you that caused you to write, he assumed that writing was a good thing in itself, and if you had to rearrange your life in order to make it possible, that's what you would do".

<sup>60</sup> Cfr. Margaret Atwood, *Second Words*, p. 401. La cita completa dice: "At that stage of my life I was a good deal more upset by Robert Graves than I was by Frye. *The White Goddess* gave me the cold sweats: I wanted to be a poet, true, but not at the price of cannibalizing my fellow creatures, as Graves seemed

And when things are at their nadir and the reasons for which you wrote your book appear to have come completely unbuckled from the result ((...)) you can always tell yourself that the pursuit of literature is a significant human activity. Believing it is sometimes an act of faith. But then, Northop Frye believes it, and he *knows*.<sup>61</sup>

En relación con el interés que Robert Graves despertaba en Atwood con sus planteamientos acerca de la mujer poeta, es importante mencionar que esta autora no era la única preocupada por el tema. De hecho, es en esta época que Atwood conoce a otra joven poeta, Gwendolyn McEwen, en las ahora célebres reuniones literarias de vanguardia que se realizaban en el Bohemian Embassy,<sup>62</sup> un especie de café literario poco convencional donde había sesiones de lectura de poesía, jazz, música folk y algo de teatro, y que ya eran indicio de profundos cambios en Toronto a comienzos de los sesenta. Ahí discuten las dos acerca de la creatividad femenina desde una perspectiva tanto intelectual como personal, pero sin contar todavía con la terminología y los conceptos que proveerían gradualmente los sesenta para analizar todo esto. Estas dos escritoras se preguntan acerca de si las mujeres pueden crear artísticamente y, en caso afirmativo, cuál es el proceso que utilizan; también se interrogan acerca del tradicional concepto de la musa como figura femenina y de las consecuencias que tiene esto cuando la poeta es una mujer. Aunado todo ello, estudian los modelos que tienen de mujeres poetas de lengua inglesa y llegan a la conclusión de que la poesía por lo general no es compatible con una vida propia, una pareja e hijos.

---

to think I was honour-bound to do. Women could only be poets, he said, if they were willing to be the White Goddess, a prime example of whom was Coleridge's Nightmare Life-in-Death".

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 406.

<sup>62</sup> Ahí leyó Atwood su poesía en público por primera vez en noviembre de 1960.

Pero en el Bohemian Embassy el tema que ocupaba a todos sin distinción de sexo era, al igual que lo que sucedía en el mundo de la academia, el tema del mito. Las obras críticas de Graves y de Frye así como los poemas de Jay Macpherson y de Leonard Cohen eran el eje de todo tipo de discusiones, y por lo tanto no es de extrañar que en el primer libro tanto de Atwood, *Double Persephone*, como en el de MacEwen, *Julian the Magician*, sea justamente este elemento el que nos provea de las herramientas más indicadas para su análisis.

La primera publicación de Atwood, *Double Persephone*, es un librito que contiene siete poemas y la autora no pasa de considerarlo "a bibliographical curiosity" que ella misma imprimió, engrapó y distribuyó en 1961.<sup>63</sup> Sin embargo, para los estudiosos de su obra, el libro posee gran interés ya que encierra muchos de los temas, las interrogantes y los recursos que trabajará a lo largo de su trayectoria como poeta y como escritora, aunque esto no significa en absoluto que consideremos que su creación literaria sea simplemente una repetición de sus primeros esfuerzos. Resulta importante que la misma Atwood haya comentado lo siguiente acerca de esta doble faceta de la obra de un autor, es decir, los aspectos recurrentes en estrecha relación con el proceso evolutivo, tema que tocaremos muchas veces a lo largo de este trabajo:

It's a critical fallacy of our times, derived perhaps from psychology or optimistic self-help books, that a writer should "grow", "change", or "develop". This fallacy causes us to demand the same kind of behaviour from writers that we expect from children or radishes: "grow", or there is something wrong with you. But writers are not radishes. If you look at what most writers actually do, it resembles a theme

---

<sup>63</sup> Cfr. Jerome Rosenberg, *op. cit.*, p.67.



with variations more than it does the popular notion of growth. Writers' universes may become more elaborate, but they do not necessarily become essentially different.<sup>64</sup>

*Double Persephone* se inserta, sin duda, dentro del movimiento de poesía canadiense de la época relacionado con la creación de mitos, aunque aquí hay que aclarar que estamos usando la palabra "mito" en el sentido amplio en que la utilizó Frye para referirse no sólo a los mitos clásicos de Occidente sino también, como mencionamos en la sección anterior, a las historias y a los modos de ver el mundo que una cultura transmite de generación en generación por medio de la literatura culta y popular. El libro gira en parte en torno a la figura de Perséfone quien aparece en dos poemas, "Double Persephone", un texto extraño que habla de la partida de esta diosa a otro mundo y que también le da nombre al libro y "Persephone Departing", un poema más logrado que se centra en la doble vida que posee esta figura.<sup>65</sup> También gira, a primera vista, en torno a mundos arquetípicos e idílicos, de tipo pastoral, como sucede en "Formal Garden"<sup>66</sup> y "Pastoral", o ligados al de la caballería andante en "Iconic Landscape".

---

<sup>64</sup> Cit. en Sherril E. Grace, "Articulating the "Space Between": Atwood's Untold Stories and Fresh Beginnings" en Sherrill Grace y Lorraine Weir, *op. cit.* p 4

<sup>65</sup> Perséfone (o Kore), hija de la diosa Démeter, fue raptada por Plutón, rey del inframundo, mientras juntaba flores en los prados de Enna. Su madre, enloquecida de dolor, pasa un largo tiempo buscándola, pero cuando la encuentra ya no puede llevársela de regreso a su mundo pues Perséfone ha comido semillas de toronja, lo cual equivale a un compromiso matrimonial indisoluble. Démeter, furiosa, amenaza con dejar la tierra sin cosechas hasta que Zeus interviene para resolver el conflicto y decreta que Perséfone habitará sobre la tierra durante dos terceras partes del año, época durante la cual la naturaleza florecerá, y el tercio restante bajará al inframundo con su esposo, y en este tiempo el mundo padecerá el frío y desolado invierno.

<sup>66</sup> Cito éste a continuación por considerarlo el más relevante para mi trabajo:

"Formal Garden"

The girl with the gorgon touch  
Stretches a glad hand to each  
New piper peddling beds of roses  
Hoping to find within her reach

Sin embargo, en este pequeño libro Atwood, al igual que muchos otros jóvenes poetas canadienses de su época, como ya comentamos en el capítulo anterior, está muy lejos de limitarse a escribir poesía sobre la mitología clásica o las consabidas historias tradicionales de un pueblo. Atwood trabaja el tema a su modo y aunque retoma personajes y situaciones de la mitología no los utiliza, a diferencia de lo que planteaba Frye en ese momento, como herramientas para comprender de modo fácil y tranquilizador el mundo que nos rodea mediante visiones unidimensionales de la realidad, las cuales son ya ampliamente aceptadas por nuestra cultura. En su lugar, expone y cuestiona, si bien de manera aún no del todo acabada pues Atwood está apenas empezando a tomar distancia de ese pesado bagaje cultural, este funcionamiento tan usual de los mitos. En relación con esto, logra un efecto interesante en algunos textos mediante la presencia de elementos que no pertenecen a ese mundo. Como ejemplos de lo anterior podemos mencionar "the girl" en el perfecto mundo bucólico de "Formal Garden" o de la pastora que se burla despiadadamente del pastor moribundo en "Pastoral". La ausencia de elementos esperados en "Iconic Landscape", donde la dama, el águila y los galgos han huido de ese universo tan perfecto y hermético y en cambio hace su aparición como eje central de la situación una muchacha idiota, también apunta en la misma dirección. Lo que más me interesa subrayar de su modo de trabajar estos elementos es que la visión de la voz poética, aparentemente plagada de errores, de una situación tan estereotipada, abre una rendija muy sugerente que

---

At last, a living wrist and arm  
Petals that will crush and fade  
But always she meets a marbled flesh  
A fixing eye, a stiffened form  
Where leaves turn spears along the glade

Behind, a line of statues stands  
All with the same white oval face

permite al lector plantearse la posibilidad de que esa realidad tan absoluta es sólo una forma, a menudo muy sesgada, de ver y de imaginar el mundo real.

Con el paso del tiempo, este modo de oponer un constructo idealizado con una situación más compleja y realista, para así cuestionar el primero y explorar más a fondo el segundo, se convertirá en una de las constantes más características e interesantes de su obra, como veremos más adelante en *The Journals of Susanna Moodie*, *Circe/Mud Poems* y "Marrying the hangman", por sólo mencionar algunos de los ejemplos más sobresalientes. De hecho, el crítico Jerome Rosenberg, quien ha estudiado en detalle este aspecto de la obra de Atwood, llega a la conclusión de que esta autora contrasta el mundo de la experiencia real con el mundo de los mitos de manera tan lograda que obtenemos una visión más objetiva de estos últimos, llegando incluso a poder percibirlos como lo que son: "mythic scenarios", es decir, construcciones específicas con funciones claras que lindan con lo teatralmente artificial. Dice Rosenberg:

Such is the world Atwood constructs for us. Against the comforting aesthetic distance and bloodless violence of myth, she places her perception of bare reality; our mythic scenarios, need them as we may, must be seen for the evasions and the lies that they are.<sup>67</sup>

Este cuestionamiento básico al que la autora somete a los mitos deriva pues, de modo inevitable, en una reflexión acerca de la visión unidimensional que tienden a presentar de la realidad. Ya desde sus inicios, Margaret Atwood subraya el hecho de que

---

And attitude of outstretched hands  
Curved in an all-too-perfect grace.

<sup>67</sup> Jerome Rosenberg, *op. cit.*, p 6.

este modo de percibir o imaginar una situación es una construcción artificial que no toma en cuenta la complejidad inherente, y no siempre placentera, que subyace en la vida real. Es por ello que la elección de Perséfone como figura no sólo mítica sino, de modo más específico, como figura que pertenece a dos mundos, uno visible y otro subterráneo, oculto y oscuro, resulta tan sugestiva. A diferencia de lo que sucede con los poemas anteriores en los que esto sólo se sugiere a través de contrastes, los dos poemas que tratan de Perséfone subrayan el hecho de que detrás de, o conjuntamente con, una primera realidad aparente y muchas veces agradable se esconde otra realidad muy distinta. Así, en "Persephone Departing", nos encontramos con algo novedoso: la joven y pasiva víctima del mito tradicional es también de modo simultáneo una vieja cruel.

Esto se liga con otros dos elementos de interés que presenta el poema; se menciona el hecho de que "the stranger from the hill", en este caso Plutón, sólo ve, con todo el riesgo que esto encierra, una de las dos caras de Perséfone, cosa que no sucede con unos anónimos espectadores que observan la escena e intuyen esa otra dimensión menos agradable. Esta percepción más amplia e incluyente por parte de la voz poética que registra más de una manera de percibir una determinada situación (sea a través de sus propios ojos o de los de uno de los personajes del poema) y que además presta particular atención a aquellas percepciones que detectan aspectos de la realidad que por lo general se tienden a ignorar, le imprime una característica especial a dicha voz. Aquí también hay que remarcar que, en estos poemas, las experiencias a las que de modo más insistente busca acercarse la voz, son las experiencias de las distintas figuras femeninas, aunque siempre en contextos que sugieren que no todos ven o sienten lo mismo que ellas.

Todo esto vuelve evidente un tercer aspecto de peso de estos poemas y convertido gradualmente en una constante en la obra de la autora: la creencia de que para un artista la

realidad exterior existe y es posible aprehenderla. Sin embargo, esta percepción resulta mucho más compleja de lo que por costumbre tendemos a aceptar, sobre todo si pensamos que se halla entrelazada con el hecho de que nuestra visión de esta realidad depende de nuestra posición dentro de un contexto, y con esto no me refiero sólo a posición geográfica e histórica sino también de clase, género y nacionalidad. En relación con este último punto, es importante mencionar cómo esta posición contribuirá a definir aquello que podríamos clasificar como nuestra experiencia de vida, lo cual a su vez nos permitirá encontrarles un mayor significado a las experiencias y situaciones que se acerquen a la nuestra; por otra parte, este interés o cercanía pueden estimular un deseo por analizarlas en mayor profundidad. Aquí sin duda hallamos presentes las semillas de una serie de interrogantes de Atwood acerca de la importancia que tiene tanto para un individuo como para una cultura saber qué lugar ocupan en el espacio, pues esto resultará definitorio tanto en su percepción del mundo como en la determinación de su propia identidad, como veremos en el siguiente capítulo.

El hecho de que en estos poemas Atwood se atreva a presentarnos un mundo donde el ser y la experiencia de las distintas mujeres que aparecen, y no sus silenciosas presencias, conformen la porción central del universo que la voz poética observa y registra, permite al lector muy pronto asociar la voz con una voz de mujer. De forma simultánea, esta voz de mujer, resultado de una ubicación novedosa que busca obtener una visión más completa de las mujeres, se liga con otra vertiente de reflexiones de Atwood sobre la mujer, pero en este caso sobre la mujer creadora, es decir, la artista. Las reflexiones que nos ofrece acerca de la poeta y que introduce de manera muy clara la interrogante de fondo planteada por el primer poema de la colección, "Formal Garden", consisten en preguntarse qué sucede cuando la artista es mujer y si el arte que ella produce poseerá las mismas

características, sobre todo de permanencia e inmovilidad, que el arte tradicional. Estas reflexiones también se convertirán en algunos de los ejes centrales de su poética.

Aquí quiero mencionar que en este momento Margaret Atwood intentaba no sólo definir las características de la poesía escrita por mujeres, sino también aclarar cuál era su postura, como mujer, frente a la creación literaria, pero el contexto en el que se hallaba inmersa no proporcionaba respuestas fáciles, y terminó elaborando una postura propia al respecto. Los inicios de los sesenta ofrecieron nuevos horizontes al mundo cultural de los jóvenes, gracias a las aportaciones del movimiento beat que resultaba muy liberador, subversivo y propositivo en muchos aspectos; sin embargo, en cuanto a su visión de las mujeres, éste movimiento era particularmente poco prometedor.<sup>68</sup> En *The Bohemian Embassy*, por ejemplo, un espacio muy influido por dicho movimiento, el poeta Milton Acorn, vestido de leñador y muy borracho, presidía las veladas literarias. Margaret Atwood recuerda al respecto que:

He was from the kind of red-blooded truck driver school. "If you want to be a poet, you can't go to college. You have to be a truck driver." And I would think, "What gender does he think he is talking to?" And the message seemed, *you* can't be a poet, which is what it probably was. Well, I'd been a waitress. Will a waitress do? I used to think. There was quite a lot of inverse snobbery going on.<sup>69</sup>

También es la etapa en la que Atwood lee *The White Goddess* de Robert Graves, ese polémico texto de 1946 que según su propio autor puede definirse como "una gramática histórica del lenguaje del mito poético". Presta particular atención a lo que dice

---

<sup>68</sup> Cfr. Rosemary Sullivan, *op. cit.*, p 104.

Graves acerca del papel que desempeña la mujer en relación con la poesía, ya que éste tiene en principio un planteamiento radicalmente distinto al de Acorn, pues adjudica a la mujer un papel central dentro del proceso. Sin embargo, si se estudia en detalle, resulta estar igualmente contaminado de misoginia ya que según él a la mujer corresponde, en esencia, el pasivo papel de musa que servirá de inspiración para que los poetas invoquen y alaben a la Diosa Blanca, y si es que insiste en escribir, no debe hacerlo como exaltada devota de la Diosa, lo cual sólo corresponde a los varones enamorados, sino como la Diosa misma, o en su defecto como una de sus representantes.<sup>70</sup>

Atwood gradualmente comenzó a caer en la cuenta de esto y a intentar encontrar su propio camino de mujer poeta como queda claro en la siguiente cita de un artículo suyo:

It was in this frame of mind that I read Robert Graves's *The White Goddess*, which further terrified me. Graves did not dismiss women. In fact he placed them right at the center of his poetic theory; but they were to be inspirations rather than creators, and a funny sort of inspiration at that. They were to be incarnations of the White Goddess herself, alternately loving and destructive, and men who got involved with them ran the risk of disembowelment or worse. A woman just might —might, mind you— have a chance of becoming a decent poet, but only if she too took on the

---

<sup>69</sup> Cit. en *idem*.

<sup>70</sup> Cfr. Robert Graves, *The White Goddess*, pp. 444 y 445. A continuación transcribo la cita de Graves por considerarla de interés: However, woman is not a poet: she is either a Muse or she is nothing. This is not to say that a woman should refrain from writing poems; only, that she should write as a woman, not as if she were an honorary man. The poet was originally the *mystes*, or ecstatic devotee of the Muse; the women who took part in her rites were her representatives, like the nine dancers in the Cogul cave-painting, or the nine women who warmed the cauldron of Cerridwen with their breaths in Gwion's *Preiddeu Annwm*. Poetry in its archaic setting, in fact, was either the moral and religious law laid down for man by the nine-fold Muse, or the ecstatic utterance of man in furtherance of this law and in glorification of the Muse. It is the imitation of male poetry that causes the false ring in the work of almost all women poets. A woman who concerns herself with poetry should, I believe, either be a silent Muse and inspire the poets by her womanly presence, as Queen Elizabeth and the Countess of Derby did, or she should be the Muse in a complete sense; she should be in turn

attributes of the White Goddess and spent her time seducing men and then doing them in.<sup>71</sup>

Resulta más que evidente que a Atwood, al igual que a muchas otras mujeres a lo largo del tiempo, no le interesa en absoluto desempeñar el papel de musa, aunque aquí hay que hacer la aclaración de que el tema de la musa en sí, y de la musa para los casos en los cuales la poeta es una mujer, sí es un tema que la ocupará, ya que esto es parte sustancial de sus reflexiones en torno a mujeres y poesía. Como ya mencionamos, ésta escritora y la joven poeta Gwendolyn MacEwen discutían en esta época en torno a dichos temas. Mientras que MacEwen escribe poesía en la cual los papeles se invierten y es el hombre quien cumple con la función de inspirar el lenguaje además de darle forma al universo, y la mujer la que le canta de modo exaltado,<sup>72</sup> con todas las resultantes dificultades que esto implica,<sup>73</sup> Atwood resuelve el problema de otra forma. Para ella la musa es la voz de la madre, sin duda resultado, al menos en parte, de haber escuchado de niña durante horas las historias que le contaba la suya.<sup>74</sup> Esto, si bien aporta a la poeta otro tipo de solución al problema de la musa, introduce una nueva variable, ya que si la musa de la poeta es la madre, desaparece el incentivo sexual de la situación y en su lugar se acentúa la presencia de una figura que nos enseña a interactuar con el mundo y pensar en él de modos más serios. Dice la propia Atwood al respecto:

---

Arianrhod, Blodeuwedd and the Old Sow of Maenawr Penardd who eats her farrow, and should write in each of these capacities with antique authority. She should be the visible moon: impartial, loving, severe, wise.

<sup>71</sup> Cit. en Rosemary Sullivan, *op. cit.* p 109.

<sup>72</sup> Cfr. Margaret Atwood, "MacEwen's Muse" en *Second Words*, p 68.

<sup>73</sup> Rosemary Sullivan, *op. cit.*, p. 108.

<sup>74</sup> *Ibid.* pp. 36 y 37.



I myself always thought the muse was female.... If the muse is a woman for the woman poet, unless the poet is a lesbian, the sexual connection gets removed, and it's more like a second self, a twin, a mother, a wise old woman. It can be any of these things. I did a survey of people and their muses, which was very revealing, and most muses, for both men and women, are women. So it turns out. Probably if you want to be psychological, it is the voice, and the voice is the mother's voice. That's how we learn to speak, usually from our mothers.<sup>75</sup>

Pensar en torno a las consecuencias que reviste el que el centro ordenador de un poema sea una combinación de gemelas, figura materna y anciana sabia, en lugar de una figura que detone reacciones que pertenecen más bien al campo de la sexualidad adulta, abre un interesante universo de reflexión en torno a la obra de Atwood. Pero lo que resulta evidente de entrada es que la conexión con esta voz femenina que remite a la voz de la madre, a la de una vieja que nos recuerda en parte a una bruja, o a la de la poeta misma, debe haberle resultado lo suficientemente significativa como para atreverse a cuestionar ciertas premisas y experimentar con otras alternativas poéticas como ya mencionamos.

Para Rosemary Sullivan, Margaret Atwood también introduce innovaciones interesantes, aunque de otra índole, en su primer libro de poemas y las resume de la siguiente manera:

In *Double Persephone*, Margaret took the conventions of the courtly love poem — the questing knight and his lady — and modernized them. The poems are parodies, and the idea behind them is quite brilliant: the heroine is not the knight's pliant mistress. Rather she is the "girl with the gorgon touch." Margaret took Robert

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 108.

Graves quite literally. Her Persephone is double —both sinister and seductive; she is Graves's bitch goddess, though probably one he never wanted incarnated in real life.<sup>76</sup>

Considero de interés el comentario de Sullivan pues saca a la luz el hecho de que Atwood opta abiertamente por la segunda opción de Graves para la mujer poeta y es por eso que presenta una Perséfone doble, una combinación de la faceta amable con la faceta terrible de la Diosa Blanca.<sup>77</sup> Sin embargo, esta apreciación no explora exhaustivamente la presencia de la Diosa Blanca: no queda claro si Sullivan se refiere a ella como voz o como tema, así como tampoco analiza las características principales que comparten los siete poemas debido a que no todos tratan de una Perséfone, o incluso de una mujer, que tenga un lado siniestro y otro seductor, como por ejemplo en el caso de "Chthonic Love" y "Her Song". Por otra parte, tanto en "Formal Garden" como en "Double Persephone", a pesar de que encontramos una figura femenina con estas características, el énfasis está puesto en la capacidad que tiene esta figura de paralizar y reificar el mundo con sólo tocarlo, con toda la carga simbólica que posee esto en relación con el proceso de creación artística y al viejo problema de cómo plasmar la vida en el arte sin que esto implique necesariamente vaciar de vida a la vida que deseamos representar, fijándolo y relacionándolo con valores fijos.

Lo que sí parece cierto entonces es que el logro principal de Atwood en *Double Persephone*, más que crear una voz poética dual que hable de, o incluso como, la Diosa Blanca en cuanto figura que combina un comportamiento de características siniestras con otras seductoras para con los poetas varones, es construir una voz femenina más compleja. Esta nueva voz se basa en una visión producto de una posición de mujer, de "otra" frente a

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 110.

la vida y si bien esto puede tener afinidad con la figura anterior, manifiesta su dualidad y la retoma de manera más profunda y significativa al relacionarse de modo más amplio y realista con el mundo, las mujeres, los mitos y el arte. A lo largo de los siete poemas, Atwood daría la impresión de querer retomar ciertas ideas de fondo de Graves acerca de la Diosa como encarnación de la verdadera poesía, de la única que tiene sentido, es decir de la que gira de forma incluyente en torno a la vida y la muerte, al deleite y al horror de modo absolutamente imparcial.<sup>78</sup> Aquí resulta muy importante comentar, pues refuerza la propuesta anterior, que en este libro aparece un único poema "Cthonic Love" que presenta una situación en donde lo otro no existe y donde por ende el "Hermaphroditic Death" (el nombre de esta figura central es de por sí muy sugestivo) ahí presente está condenado a un aislamiento total y a una existencia sin significado, pues aunque mire y mire al otro en el fondo nunca ve más allá de sí mismo, es decir, de lo que quiere ver.

Gwendolyn MacEwen también encontró importante lo que hace Atwood en *Double Persephone*. Para ella, el gran valor del libro radica justamente en esta visión dual que presenta de la vida, una visión que además rompe con visiones estereotipadas de la mujer y de la poesía escrita por mujeres, y que por ende debe enfatizarse lo más posible. En una carta a Atwood le dice lo siguiente al respecto:

With the onslaught of Persephone, both of them, I at last struck that very subtle and rather vicious vein of authenticity under the sometimes innocent skeleton caging it ... like it very much is what I mean — partly because I like to strip away rose petals and find insects underneath — not insects for their own sake, but put there to emphasize the flower by their contrast to it. Forget the metaphors, but I did see in

---

<sup>78</sup> Cfr. Robert Graves, *op. cit.*, p. 24.

"persephone" a kind of half-sister to Marie-Claire Blais (if you've read her in trans. or otherwise) who also sees the other, less pleasant, side of the mirror. This must be essential ... possibly the female poet has to emphasize the antiprimrose and candyfloss business more than the male ... hair ribbons and all that — can be hampering, I think. To achieve that clean-cut, uncompromising slant on things is an achievement.<sup>79</sup>

Para Atwood resulta central encontrar los recursos apropiados que debía utilizar una "female poet", como apunta MacEwen, para poder ofrecer una visión auténtica y significativa del mundo y no caer en imitaciones de la poesía más tradicional, es decir, regresar a los viejos mitos unidimensionales y empobrecedores contra los que parecía querer rebelarse. Esto a su vez se liga con la pregunta fundamental que considero nos hacen estos poemas y que creo podría resumirse en la siguiente interrogante: ¿es posible que un otro u otra, no el poeta universal tradicional, al estar ubicado de modo diferente y específico en el mundo y por lo tanto percibirlo de manera distinta, pueda establecer otro tipo de relación con el arte y entonces hacer poesía de otra índole? Atwood por supuesto no tiene en ese momento ni la respuesta a este interrogante de fondo, ni los recursos lingüísticos y literarios con que plasmarla si es que la hubiera logrado elaborar. Sin embargo, a partir de ese momento toda su obra estará claramente marcada por esta búsqueda.

---

<sup>78</sup> *Idem.*

<sup>79</sup> Rosemary Sullivan, *op. cit.* p. 111.

## Capítulo II

### El mundo y sus mapas

The man came from nowhere

and is going nowhere

*Margaret Atwood, "A Messenger"*

El tema de la relación que se establece entre el poeta y el mundo que habita con todos los aspectos que caracterizan a este último resulta, al menos desde la perspectiva de este trabajo, de importancia clave en el desarrollo de la poesía de Atwood y por ende de su poética pues, como apunta en "A Messenger", cuando no se viene de ninguna parte es imposible tener rumbo alguno. Los siguientes libros de Atwood —*The Circle Game* (1966), *The Animals in That Country* (1968) y *The Journals of Susanna Moodie* (1970)— son un claro testimonio de esto, así como la selección que realiza de su obra para su *Selected Poems 1966-1984*.

En el capítulo anterior se planteó que la obra de Atwood se construye a partir de una concepción clara —pero no por eso simple, como se verá a lo largo de este capítulo— de que la realidad externa existe y que se puede plasmar en un texto literario, aunque se aprehenda y se registre de modos muy distintos según dónde se esté ubicado. Sumado a esto, conviene recordar cómo los poemas ya vistos parecen apuntar hacia el hecho de que por lo general la poesía parte de esquemas, visiones y roles lingüísticos y literarios heredados que conforman una parte muy importante de este mundo exterior y condicionan nuestra manera de verlo.

El estudio de esta nueva etapa dentro de la evolución de su obra podría iniciar con un comentario que ella misma hace y que permite entrever ya un cambio, una transformación, pero que sin embargo nace de su viejo interés por Robert Graves y el tema de la mítica musa como inspiradora y ordenadora del proceso poético. El aspecto más sobresaliente de este cambio es que en su obra comienzan a aparecer los lugares como uno de los motores centrales de su creación, y algo similar sucede en muchas de las reseñas que escribe, las cuales se caracterizan por una serie de análisis que estudian a distintos poetas pero siempre considerando el tema del lugar como eje central de estas creaciones.<sup>80</sup> En *Second Words*, en su interesante artículo sobre la importancia y el peso que tiene la figura de la musa en la poesía de Gwendolyn MacEwen —donde por cierto dice al pasar que "But it is occasionally instructive to give at least passing attention to what poets themselves say about their work"—, comenta que para esta poeta, así como para algunas otras, el centro de inspiración y de orden, a diferencia de lo que prescribía Graves, es masculino. Sin embargo, Atwood afirma a continuación que, dentro de la poesía canadiense, la musa independientemente de su sexo es más bien un lugar y no una persona. Su comentario dice textualmente "There are several male Muses about, even in Canadian poetry" y en una nota agrega "Where however the Muse, whether male or female, is more typically a place rather

---

<sup>80</sup> En las reseñas y artículos que aparecen en *Second Words*, por ejemplo, Atwood escribe acerca de la obra de distintos poetas y hace una serie de comentarios interesantes sobre este punto. Destacan entre ellos "Some Sun for this Winter" (1961) donde reseña el poemario *Winter Sun* de la poeta canadiense Margaret Avison y comenta que "Miss Avison portrays consciousness as an attempt to encounter and to form a relationship with the external" y "Four Poets from Canada: Jones, Jonas, Mandel and Purdy" (1969) donde afirma a modo de introducción que "These poets differ widely enough in technique to indicate that eclecticism still flourishes healthily in Canada, yet it would be hard to mistake any one of them for an English or even an American poet. Why? There's no single answer, but it has something to do with space, sensed as vast, open, unconfining and oppressive".

than a person. But see e. g. Jay Macpherson's Angel and some of the male figures in Dorothy Livesay's *Plainsong*." <sup>81</sup>

Si bien su comentario resulta algo críptico, es de particular interés para este trabajo ya que parece plantear que la función central a la que remite la figura de musa dentro de la tradición occidental, es decir la función de proveer a un poema con un centro tanto ordenador como de inspiración que logre dar forma al universo verbal del poeta, podría también realizarla un lugar concreto, el espacio que habitamos.

Esto, a su vez, podría explicar comentarios como el de Karen Stein y que a continuación cito, que también consideran que el espacio en la obra de Atwood ocupa una posición de gran fuerza, razón por la cual llegan a calificarlo incluso como mítico. Dice Stein:

To read her early poetry (especially *Double Persephone*, *The Circle Game*, *The Animals in That Country*, *The Journals of Susanna Moodie*, and *Procedures for Underground*) is to be drawn into Atwood country, a stark and Gothic landscape, a harsh Northern geography of stunted islands, bedrock ridges, flooded forests, drowned worlds, frozen terrain, arctic wastes, and lakes that conceal drowned people. The poet of these books, however, is not a nature poet in the style of Mary Oliver, describing her impressions of particular scenes. Rather she is a mythic poet, and landscape exists not as an identifiable locale, but as a mythic force in her work. <sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. 67 - 68.

<sup>82</sup> Karen Stein, *Margaret Atwood Revisited*, p. 9.

Considero que Stein, al comentar acerca del peso mítico que tiene el espacio en Atwood, es decir, al investirlo con una función que va mucho más allá de lo puramente decorativo, está aludiendo —a través de otro término— a la misma característica a la que acabamos de hacer referencia al comentar que en Atwood el espacio funciona como eje aglutinador de un texto, es decir como musa. Sin embargo, discrepo con ella en cuanto a su afirmación de que en la poesía de Atwood el espacio no funciona como un sitio claramente identificable. Justamente lo que este trabajo busca proponer es que en la siguiente etapa de la poesía de Atwood, no es el espacio neutro, universal, no identificable el que tiene un papel central, sino muy por el contrario son los espacios sobre todo naturales característicos de su propia realidad nacional, recreados a través de una serie de imágenes visuales, los que cumplen con una función de gran peso como los centros que configuran los poemas. Esto, a su vez, influirá en toda nuestra lectura de espacios en la obra de Atwood, ya que a raíz de esta impresión inicial, tenderemos siempre a asociar los espacios que trabaja en su poesía con espacios habitados y apropiados de manera concreta por la voz poética, aun cuando estos espacios colectivos se transformen en espacios más íntimos, aspecto que se trabajará en los siguientes capítulos.

"This is a photograph of me" es un poema que aparece en *The Circle Game* y que encabeza de modo muy sugerente su libro *Selected Poems 1966-1984*. Por considerarlo de sumo interés para todo este capítulo, lo cito a continuación:



"This is a photograph of me"

It was taken some time ago.

At first it seems to be

a smeared

print: blurred lines and grey flecks

blended with the paper;

then, as you scan

it, you see in the left-hand corner

a thing that is like a branch: part of a tree

(balsam or spruce) emerging

and, to the right, halfway up

what ought to be a gentle

slope, a small frame house.

In the background there is a lake,

and beyond that, some low hills.

(The photograph was taken

the day after I drowned.

I am in the lake, in the center

of the picture, just under the surface.

It is difficult to say where  
precisely, or to say  
how large or small I am:  
the effect of water  
on light is a distortion

but if you look long enough,  
eventually  
you will be able to see me).<sup>83</sup>

Este poema nos enfrenta de entrada a todas estas características, de modo tan interesante y completo que se lo podría considerar no sólo como un claro ejemplo de esta forma de pensar tan suya, sino incluso como una declaración poética de su posición acerca del papel central que cumple el espacio canadiense dentro de su propia poesía. Sin embargo, no hay que descartar la posibilidad de que podría también apuntar hacia una reflexión más amplia acerca de la importancia que tiene para un artista el estar ligado a una realidad, a un tiempo y un lugar concretos —es decir los suyos— punto que será retomado más adelante.

Uno de los aspectos más interesantes del poema es justamente la relación entre yo poético<sup>84</sup> y entorno, es decir, la forma gradual en que emerge de su contexto circundante la

---

<sup>83</sup> M. Atwood, *Selected Poems 1966-1984*, p.12.

<sup>84</sup> En el caso de la poesía de Atwood, así como en la de muchas otras poetas contemporáneas, podemos afirmar que la voz del yo poético que emerge de los poemas es también en gran medida la voz de la poeta misma. Véase la obra de Alicia Suskin Ostriker, *Stealing the Language. The Emergence of Women's Poetry in America*, p. 12.

presencia tangible, física, de la voz del ser ahogado que da vida al poema —y por lo tanto quizá de la poeta misma—, una presencia que se halla en un primer momento literalmente inmersa y oculta en el centro de un lago, el cual a su vez está situado en medio de un paisaje boscoso y frío. El poema en su totalidad gira en torno a este punto, el cual define su estructura y su desarrollo debido a que inicia con una descripción más bien impersonal del lugar y sólo al llegar a la mitad del poema aparece de modo lento y trabajoso el "yo" de la voz poética, representado por el pronombre de primera persona. Este "yo" está unido a su entorno a tal grado que es uno con él, y por lo tanto el lago y el bosque no funcionan sólo como marco para una situación sino que son parte central de esta voz poética. De hecho, la voz no podría ser sin el lago y el bosque, así como tampoco existiría el poema sin esta situación tan especial.

Aunado a ello resulta importante ver cómo el paisaje con el cual esta voz poética se asocia de manera tan íntima es un paisaje que, con su lago, cabaña de madera, abetos y balsaminas, remite de manera inequívoca a Canadá. Esta importancia que tiene para Atwood la relación tan próxima entre una poesía y un espacio geográfico específico —el canadiense en su caso particular— en el que esta poesía se origina y que funge como un eje a partir del cual todo el poema se configura y encuentra su sentido, parece confirmarse una y otra vez en esta etapa de su obra. Claros ejemplos de ello son los poemas "After the flood, we", "Migration: C. P. R.", "The explorers", "The settlers", "At the tourist centre in Boston", "Roominghouse, winter", "Progressive insanities of a pioneer" y de modo muy especial su libro *The Journals of Susanna Moodie*.

En todos ellos los bosques fríos, los lagos, los espacios vastísimos y poco explorados, la nieve y el invierno, lejos de funcionar simplemente como fondos típicos contra los cuales se desenvolverán los poemas, resultan ser los centros de los mismos pues

es en íntima asociación con ellos que los textos cobrarán vida y sentido. La relación entre los miembros de la pareja en “After the flood, we” no tiene sentido alguno si no se toma en cuenta la situación dada que los incluye tanto a ellos como al bosque primigenio en que se encuentran; por otra parte en “Migration C. P. R.”, el oeste donde huyen los personajes adquiere muy pronto características humanas determinantes para el poema. Algo similar sucede con “The explorers” y “The settlers”, en donde los personajes y el lugar gradualmente se funden para convertirse en un solo elemento. Finalmente hay que subrayar el hecho de que *The Journals of Susanna Moodie*, una recreación poética de Atwood de *Roughing it in the Bush* —la obra de una pionera inglesa de la primer mitad del siglo pasado— es en cierto modo un romance moderno que intenta contar la relación de amor y odio que se establece entre la señora Moodie y las nuevas y extrañas tierras a las que emigra, y que la marcarán de por vida.

Muchos críticos han realizado lecturas muy distintas a éstas que estoy proponiendo en torno a la presencia del paisaje y de la naturaleza canadiense en la poesía de Atwood. Para algunos de ellos, las imágenes a través de las cuales construye este inhóspito paisaje se caracterizan principalmente por ser metáforas, aunque muchas veces no aclaran cómo entienden de modo específico el funcionamiento de dicho recurso, mientras que para otros este paisaje posee un indudable elemento gótico que es interpretado de distintas formas según la perspectiva ideológica del crítico; en este segundo caso resulta de interés ver el atractivo que encierra este rasgo para mucha de la crítica literaria feminista.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Véase, como ejemplo del primer caso a Karen Stein, *op. cit.*, p. 8 y a Judith McCombs en Arnold E. Davidson y Cathy N. Davidson, *op. cit.*, p. 24, como ejemplo de lo segundo. De hecho, cito a continuación parte del texto de McCombs por considerarlo de interés para ilustrar este punto. Dice “As the traditional female hero-victims confronted a haunted, menacing castle or a monstrous, threatening forest, so Atwood’s I’s are menaced by an inhuman universe, grim and icy wastes, entangled and haunted wilderness.”

Considero mucho más iluminadora la opinión de Sandra Djwa en su artículo "The Where of Here: Margaret Atwood and a Canadian Tradition" cuando postula que, entre otras variables, el creciente nacionalismo que existió en Canadá a principio de los sesenta<sup>86</sup> influyó de manera importante en la escritura de Atwood, circunscribiendo los límites de su imaginación a los límites nacionales y literarios de Canadá.<sup>87</sup> También resulta importante su apreciación acerca de cómo esta tendencia en Atwood se liga con todo un movimiento dentro de las artes en Canadá en el que paisaje e identidad siempre se han relacionado de modo muy cercano. Dice Djwa al respecto:

In the Canadian critical tradition landscape has always been closely associated with identity. Frye has remarked that for Canadians the question is not so much "Who am I?" but rather a variant such as "Where is here?," a point which Atwood emphasizes in *Survival*, her commentary on Canadian writing. ((...)) In the Canadian cultural tradition the process of coming to terms with self and with country has historically required a coming to terms with landscape. It was the sense of a rugged northern nature, a nature of struggle, that provided a mythic basis for the strong, bold canvasses of the Group of Seven in the early twenties. The new art of the Group, in turn, encouraged a new landscape poetry in the years between the

---

<sup>86</sup> El nacionalismo cultural que surgió en Canadá en la década de los cincuenta, sumado a la creciente influencia de los Estados Unidos y los continuos fracasos por parte de los sucesivos gobiernos para poner en marcha políticas económicas y diplomáticas más propias, dio paso en los sesenta a un nacionalismo de corte más ideológico, sobre todo a nivel de organizaciones populares y universitarias. A todo ello, hay que agregar el impacto que tuvo en el Canadá de lengua inglesa el movimiento nacionalista y separatista de Quebec de los sesenta. Cfr. Desmond Morton en Craig Brown, *op. cit.*, pp. 510-551.

<sup>87</sup> También considero de interés comentar el hecho de que algunos críticos afirman que la estadía de Atwood en estos años en Harvard para hacer su maestría derivó en todo un cuestionamiento profundo de su parte acerca de lo que significaba ser canadiense. Véase Rosemary Sullivan, *op. cit.* pp. 125-131 y Nathalie Cook, *Margaret Atwood. A Biography*, pp. 87-104.

wars: Pratt's *The Titanic*, Birney's *David*, Scott's "Laurentian Shield" —a strain that culminates in the sixties in books such as Al Purdy's *North of Summer*.<sup>88</sup>

Sin embargo, "This is a photograph of me" —y lo mismo sucede con muchos otros de sus poemas— con esta voz poética que pertenece a un ser que se ahogó hace tiempo pero que desde el corazón de un lago nos explica en detalle una fotografía que retrata toda la situación, resulta por demás extraño, y es sin duda esta peculiaridad, este efecto onírico, sobre el cual regresaremos más adelante, lo que nos invita, por no decir obliga, a repensar la presencia de lo canadiense en su obra, ya que es evidente que, si bien no consideramos que la lectura más adecuada de su poesía sea una basada en vagas metáforas o elementos góticos muy generales, tampoco podemos negar que en su poesía el tema de lo canadiense no se reduce, y lo mismo sucede con la obra de muchos otros artistas, a copiar una estereotipada realidad exterior, o sea a lo que se ha llamado "to paint the native maple".

Este modo simplificado de ver la literatura nos remite en Canadá a todo un movimiento dentro de la crítica literaria y los estudios canadienses involucrados desde hace varios años en establecer un canon literario con una personalidad propia para su país, el cual presenta un caso muy particular en cuanto a cuestiones de identidad. Este país no posee una vieja identidad ya asentada y digerida a lo largo de los siglos como sucede con muchas naciones europeas, pero tampoco tiene una más reciente en dificultoso proceso de asentamiento, como en el caso de los países latinoamericanos. Según muchos canadienses, este país aún hoy lucha contra una sensación de ni siquiera poder definir qué es lo que se

---

<sup>88</sup> Sandra Djwa en Arnold E. Davidson, *op. cit.* p. 22. También Jerome Rosenberg dice algo similar en sus comentarios sobre *The Circle Game* en *op. cit.* p. 15. Incluyo la cita por considerarla de interés: "The images of the Canadian wilderness that Atwood employs —the pervasive, wintry, and abundant water-filled northern landscape— serve to evoke the Canadian environment. They explain and contemplate its mysteries.

entiende por "lo canadiense", al extremo de que algunos consideran que el concepto como tal no existe. Es por ello que se ha llegado a pensar que uno de los problemas de fondo es la falta de un sistema de ficciones culturales colectivas lo suficientemente fuerte como para permitir que se cumpla este proceso de construcción de una identidad común basada en una visión claramente delimitada de sí mismos. Esta preocupación, real o imaginaria, producto de una geografía y una historia muy particulares, caracterizadas por la lejanía, la inaccesibilidad, el colonialismo y una marcada dualidad tanto cultural como política, sumado al hecho de que existe una creencia muy fuerte —sin duda heredada de sus ancestros británicos y franceses y sus vecinos estadounidenses— de que toda nación que se respete debe tener una identidad propia tanto a nivel lingüístico como cultural, ha llevado a un sector de la cultura y la academia canadiense a buscar con ahínco identificar una literatura propia, ya que no les es posible hacer lo mismo con su lengua. Para ellos, entonces, la existencia de una literatura decididamente canadiense los ayudaría a establecer de manera más contundente cuáles son los elementos definitorios de su cultura, para así encontrar una respuesta a su búsqueda de una identidad. En resumidas cuentas, como bien dice el escritor Robert Kroetsch, los canadienses buscan sin cesar una ficción que los haga realidad.

Por eso no ha de sorprendernos encontrar, en el campo de la crítica literaria y los estudios canadienses, una gran cantidad de académicos involucrados desde hace varios años en establecer un canon literario para su país y de estudiarlo de manera exhaustiva con el fin de sacar a la luz las características que vuelven esos textos tan particularmente canadienses. El crítico David Staines es un claro representante de esta forma de leer la

---

And they convey Canada's distinct and emerging identity, as reflected in the social, cultural, and political movements of the 1960s and 1970s".

literatura. En su introducción a la antología *The Canadian Imagination. Dimensions of a Literary Culture* presenta su visión de la literatura de este país escrita en lengua inglesa, la cual se centra en una serie de obras, presentadas en orden cronológico y que van desde los relatos de los primeros pobladores hasta la narrativa de corte realista y local de los años setenta y pasando, incluso, por la pintura del famoso Grupo de los Siete<sup>89</sup> de la primera mitad de este siglo, pero partiendo siempre de la base de que todas estas obras son canadienses porque, por encima de todo, retratan fielmente, a partir de imágenes visuales, una realidad geográfica externa. Dice Staines al respecto:

The individual Canadian finds his home in a specific region, and Canadian literature and art continue to find homes within particular areas of the country — the British Columbia of Emily Carr's paintings or Ethel Wilson's fiction, the Manitoba world of Margaret Laurence, the Ontario of the Group of Seven or Robertson Davies's fiction, the various Montreals of Hugh MacLennan or Mordecai Richler or Gabrielle Roy, E. J. Pratt's Newfoundland.<sup>90</sup>

Sin embargo, muchos de estos estudios corren el riesgo de caer en simplificaciones empobrecedoras, ya que tienden a reducir lo canadiense justamente a "to paint the native maple", es decir, a un intento por plasmar miméticamente en un texto, a través de la reproducción de imágenes visuales, las principales características geográficas o naturales de su entorno, lo cual resulta muy cuestionable, en primer lugar porque reduce el texto literario a un simple vehículo para registrar una realidad externa, y en segundo lugar

---

<sup>89</sup> El Grupo de los Siete, compuesto por los pintores Frank Carmichael, Lawren Harris, A. Y. Jackson, Frank Johnston, Arthur Lismer, J. E. H. MacDonald y F. H. Varley, crearon en Toronto después de



porque invita a pensar en que lo canadiense se puede reducir a determinados elementos y atributos dados, esenciales y fijos. Sobre este punto resulta importante recordar que años antes Northrop Frye, al reseñar una antología de poesía canadiense compilada por A. J. M. Smith, ya había reflexionado sobre esto y llegado a la siguiente conclusión:

Now admittedly a great deal of useless yammering has been concerned with the "truly Canadian" qualities of our literature, and one's first instinct is to avoid the whole question. Of course what is "peculiarly our own" is not what is accidentally our own, and a poet may talk forever about forests and prairies and snow and the Land of the North and not be any more Canadian than he will be Australian if he writes a sonnet on a kangaroo. One of F. R. Scott's poems included by Mr. Smith notes a tendency on the part of minor poets to "paint the native maple." This is like saying that because the quintuplets are Canadian, producing children in litters is a Canadian characteristic. Nevertheless, no one who knows the country will deny that there is something, say an attitude of mind, distinctively Canadian, and while Canadian speech is American, there is a recognizable Canadian accent in the more highly organized speech of its poetry.<sup>91</sup>

Para Frye hay que desconfiar de la presencia de las imágenes clichés insertadas sin más en una literatura supuestamente nacional; para él lo que cuenta para una comunidad son los sentimientos y las asociaciones comunes que estas imágenes despiertan en el lector. A modo de ejemplo, nos habla de las imágenes relacionadas con el crudo invierno

---

la Primera Guerra Mundial, un nuevo movimiento paisajístico tan controvertido como influyente, con una fuerte tendencia hacia el postimpresionismo.

<sup>90</sup> David Staines (comp.), *The Canadian Imagination. Dimensions of a Literary Culture*, pp. 11-12.

<sup>91</sup> Northrop Frye, "Canada and Its Poetry" en *The Bush Garden. Essays on the Canadian Imagination*, p. 133.

canadiense y las enormes extensiones despobladas que según él resultan fundamentales para la literatura de Canadá, pero no porque simplemente reproduzcan en mayor o menor medida aspectos típicos de una realidad externa, sino porque la presencia de este tipo de imágenes evoca en los lectores un sentimiento de terror absoluto que, según él, es el gran logro y la característica central de la poesía de su país.

Es por ello que Frye comenzó a distanciarse gradualmente de sus preocupaciones anteriores en torno a mitos universales e inmodificables para interesarse cada vez más por la existencia de estructuras imaginativas heredadas, ligadas a realidades externas, concretas y específicas de su país, y cambiantes en la medida en que estos contextos sufrieran transformaciones. Aquí resulta importante mencionar su libro *The Bush Garden. Essays on the Canadian Imagination*, que recoge una serie de ensayos suyos sobre el tema, los cuales influyeron de modo significativo en todas las discusiones de la época sobre la imaginación y la literatura canadienses.<sup>92</sup> De hecho, tanto Frye como Atwood llegan a proponer que lo canadiense, es decir, el rasgo característico de su cultura y que se relaciona con la identidad que sueñan, no puede centrarse de modo superficial en descripciones de bosques y de nieve debido a que el concepto de lo canadiense es en realidad toda una estructura imaginativa de dimensiones nacionales.

---

<sup>92</sup> En este libro Frye propone una teoría acerca de cuál fue el impacto que tuvo el entorno tan particular de este país en el surgimiento del imaginario colectivo canadiense. Para él, Canadá inicialmente se consolida en la imaginación colectiva, debido a su situación y características geográficas, como un territorio tan grande cuanto desconocido en el que los viajeros que lo exploraban en busca de un pasaje hacia el oeste debían enfrentarse a una naturaleza amenazante. Sin embargo, según Frye, el imaginario colectivo de los canadienses tuvo que enfrentar una serie de problemas adicionales a la hora de querer consolidar una imagen de sí mismos a partir de la cual pudieran establecer toda una tradición cultural, pues estas problemáticas imágenes iniciales de Canadá como un continente extraño y salvaje pronto se vieron modificadas por otras que llevaron a este país a sentirse parte también de América del Norte, del Imperio Británico y del mundo en general. Estos cambios entorpecieron aún más el proceso evolutivo a través del cual toda cultura logra producir una imagen de sí misma y esto creó serias dificultades para los canadienses, pues como dice Frye: "It seems to me that Canadian sensibility has been profoundly disturbed, not so much by our famous problem of identity, important as that is, as by a series of paradoxes in what confronts that identity. It is less perplexed by the question "Who am I"? than by some such riddle as "Where is here?" p. 222.

El teórico Timothy Brennan ha trabajado en torno a estos procesos imaginativos a nivel colectivo, específicamente los procesos mediante los cuales al interior de un grupo humano determinado surgen conceptos tales como "nación" y "comunidad", y el papel que desempeña en todo ello la imaginación. Según este teórico, las naciones no corresponden a realidades que puedan definirse científica, política o materialmente, sino que son abstracciones, constructos imaginarios cuya existencia depende de un aparato de creaciones culturales que preservan y transmiten todo un sistema de valores comunitarios propios y específicos que permiten consolidar una versión y una visión de un determinado grupo. Aquí hay que subrayar el hecho de que las diversas manifestaciones culturales tienen un papel decisivo en todo este proceso, pues son uno de los canales principales a través del cual una comunidad es creada y delimitada a partir de una serie de imágenes que registran o recrean experiencias, valores, temores y deseos compartidos y heredados que le otorgan una identidad propia.<sup>93</sup>

Atwood incluso afirma que si bien cuando uno se dedica a la tarea de buscar y definir una determinada identidad, lo que termina por hallar en las diversas manifestaciones culturales de una comunidad es toda una serie de imágenes visuales, el valor de éstas radica no tanto en el hecho de que simplemente reproducen un mundo exterior,<sup>94</sup> sino en que poseen un significado común e instantáneo para ese determinado grupo humano porque remiten a conceptos o vivencias comunes. En relación con esta búsqueda Atwood dice que:

---

<sup>93</sup> Cfr. Timothy Brennan en Robert Lecker, *Making It Real. The Canonization of English-Canadian Literature*, pp. 62-63.

<sup>94</sup> Sin embargo quiero insistir en el hecho de que para Atwood la literatura siempre está enraizada en una realidad externa anterior, como queda claro en la siguiente afirmación que hace a modo de conclusión en *Strange Things. The Malevolent North in Canadian Literature* p. 116 donde dice: "The edifice of Northern imagery we've been discussing in these lectures was erected on a reality; if that reality ceases to exist, the imagery, too, will cease to have any resonance or meaning, except as a sort of indecipherable hieroglyphic".

What we plainly see, when we look for this "identity" anywhere else, is, on first sight, a collection of clichéd images —that is, images that have been repeated so often and absorbed so fully that they are instantly recognized. These clichéd images —or cliché—images, to coin a phrase— are usually based on a fact or historical reality of some sort, and they need to exist before art or literature can play with them, that is, make variations on them, explore them more deeply, utilize their imaginative power —for they do have imaginative power— or turn them inside out.<sup>95</sup>

Resulta indudable que dentro de la cultura y la literatura canadienses encontramos una serie de imágenes clichés —la famosa hoja de arce (maple), ciertos animales salvajes, el invierno, la nieve, los enormes espacios deshabitados, el ser humano como víctima de una naturaleza despiadada luchando desesperadamente por sobrevivir— imágenes que se repiten, retoman y recrean una y otra vez, y con las cuales la mayoría de los canadienses se identifica en mayor o menor grado. Pero en su polémico libro *Survival. A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972)<sup>96</sup> Atwood explora este hecho en mayor detalle y le da una interpretación particular. Para ella todas estas imágenes clichés de una cultura forman parte o se ligan con una poderosa imagen central que funciona como símbolo unificador a nivel de nación debido a que esta imagen de algún modo ha sido seleccionada, reestructurada y atesorada por la imaginación colectiva. Esta imagen contiene un sistema de creencias relacionadas con la identidad y ubicación de una cultura, y es por ello que logra en primer lugar crear y en segundo lugar mantener unida a una comunidad, ya que proporciona una

---

<sup>95</sup> Margaret Atwood, *ibid.*, p. 8.

<sup>96</sup> Considero de interés citar aquí los objetivos que según la propia Atwood perseguía este libro: "It attempts one simple thing. It outlines a number of key patterns which I hope will function like the field

serie de elementos imaginarios que permiten a un determinado grupo humano adquirir una visión propia de sí mismo y del contexto en el cual está inmerso. Según esta autora, el símbolo de los Estados Unidos es la frontera; el de Inglaterra, la isla y el de Canadá la sobrevivencia (*survival*), una víctima luchando contra una fuerza hostil. Atwood afirma que a raíz de ello, la literatura de Canadá estuvo plagada durante muchos años de imágenes de seres humanos o animales enfrentados a una naturaleza cruel en medio de un espacio que no les era propio y donde muchas veces todos los parámetros y conceptos importados de un centro cultural alejado ya no les funcionan, con lo que se ven obligados, si es que logran sobrevivir, a iniciar un largo viaje de exploración y descubrimiento. Agrega que en las obras de autores más contemporáneos los obstáculos a vencer se han vuelto progresivamente más internos y psicológicos.<sup>97</sup>

Atwood borda sobre este tema de las imágenes y lo trabaja dentro de esquemas narrativos, es decir, las historias tradicionales que cuenta su pueblo. Respecto a estas narraciones características de Canadá, considera que de manera muy notable éstas siempre son historias acerca de víctimas o, en el mejor de los casos, de sobrevivientes, de aquellos afortunados que logran resistir el contacto con las hostiles fuerzas de la naturaleza. Dice al respecto:

Our stories are likely to be tales not of those who made it but of those who made it back, from the awful experience —the North, the snowstorm, the sinking ship— that killed everyone else. The survivor has no triumph or victory but the fact of his

---

markings in bird-books: they will help you distinguish this species from all others, Canadian literature from other literatures with which it is often compared or confused". p.13

<sup>97</sup> Cfr. Margaret Atwood, *Survival. A Thematic Guide to Canadian Literature*, pp. 15-16.

survival; he has little after his ordeal that he did not have before, except gratitude for having escaped with his life.<sup>98</sup>

En un ciclo de conferencias que dictó años más tarde en Oxford en 1991 retoma, de manera ya más acabada, esta idea acerca de las historias particulares que circulan dentro de cada pueblo cuando plantea:

These lectures depart from the position that, although in every culture many stories are told, only some are told and retold, and that these recurring stories bear examining. If such stories were part of a symphony you'd call them leitmotifs ((...)) But, in literature they hold a curious fascination both for those who tell them and for those who hear them; they are handed down and reworked, and storytellers come back to them time and time again, approaching them from various angles and discovering new and different meanings each time the story, or a part of it, is given a fresh incarnation.<sup>99</sup>

Para Atwood uno de los cuentos más importantes dentro de la tradición cultural canadiense es el de la desastrosa expedición de sir John Franklin, que zarpó de Inglaterra en el siglo XIX en busca de un pasaje al Pacífico y quedó atrapada en el hielo. La tripulación abandonó sus naves e intentó marchar por la nieve hacia la civilización pero no pudo resistir el invierno helado y todos murieron en el camino.<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> *Ibid.* p. 33.

<sup>99</sup> Margaret Atwood, *Strange Things*, p. 11.

<sup>100</sup> Cfr. *ibid.* pp. 11-15. Para Atwood otras historias importantes son la de Grey Owl (un blanco que se reinventa como indio) y la del Wendigo (un legendario canibal canadiense).

El propósito de todas estas reflexiones es destacar el peso de lo canadiense en la poesía y la poética de Atwood, pero dejando claro que considero que para ella lo canadiense, si bien se basa en una relación inicial con una realidad externa y concreta, como ya mencioné, nunca se reduce a un sencillo intento por describir un paisaje típico en un poema, sino que más bien lo que hace es relacionarse, a través de su poesía, con los símbolos, las historias y los constructos de su cultura, en los cuales la naturaleza hostil y el ser humano, siempre como víctima, desempeña un papel determinante debido a la historia particular de este pueblo. Esta es su forma de entender lo canadiense.

Es por ello que si retomamos el poema "This is a photograph of me", con este ser ahogado que flota bajo la superficie de un lago, podemos agregar a nuestra lectura inicial el hecho de que nos encontramos con un texto que remite, al menos en parte, a una de las tradicionales historias de los canadienses, según la misma Atwood, —la historia del capitán Franklin— la típica historia del canadiense víctima de las fuerzas hostiles de la naturaleza. Esta lectura, a su vez, ilumina la mayoría de los poemas que conforman sus tres primeros libros, entre los cuales destacan de modo especial "After the flood, we", "The circle game", "Journey to the interior" de *The Circle Game*, "Progressive insanities of a pioneer" de *The Animals in That Country* y "Death of a young son by drowning" de *The Journals of Susanna Moodie*, ya que en todos estos casos nos encontramos frente a textos que recrean de formas diversas esta típica historia de los seres humanos que en el mejor de los casos apenas pueden sobrevivir frente a las agresiones de un contexto externo muy desfavorable.

"After the flood, we" es un claro ejemplo de esta situación en la cual la pareja que sobrevive a un diluvio de dimensiones bíblicas no ha logrado salvarse más que a sí misma, y esto incluso es discutible, en cambio, "The circle game", si bien es un poema que

presenta un contexto más moderno por tratar de una relación de pareja en una situación claustrofóbica dentro de la habitación de un hotel, finalmente repite, en esencia, el mismo tema —es decir, el del ser humano víctima de circunstancias hostiles que no puede modificar, ni de las que puede escapar. “Journey to the interior”, a pesar de ser un poema con un trasfondo marcadamente psicológico, gira en torno al mismo punto, con el agravante de que aquí el ser que se encuentra perdido en un territorio hostil y desconocido está consciente de que esta situación presenta graves riesgos incluso para su salud mental, y en “Progressive insanities of a pioneer” vemos esta situación llevada a su límite, ya que el pionero no puede con las fuerzas de la naturaleza y acaba enloqueciendo. Sin embargo, “Death of a young son by drowning” es sin duda el ejemplo más acabado, ya que aquí la voz de la propia Susanna Moodie narra la trágica muerte de su hijo, quien cae en un río helado.

Por otra parte, en relación con las historias que cuenta un pueblo, es importante rescatar aquellas que, de manera adicional, han pasado a formar parte de su tradición literaria reconocida, incluso canónica, pues éstas, como mencionamos, también juegan un papel importante en la conformación de la identidad de un pueblo. Sumado a ello, Atwood parece apuntar al hecho de que la tradición literaria dentro de la cual escribe un artista resulta definitoria para su obra. Aquí hay que recordar que la misma Atwood ha reconocido que sólo le fue posible comenzar realmente a escribir poesía a partir de la existencia de una tradición poética canadiense. En una entrevista, cuando le preguntan si siente parte de esta tradición, dice al respecto:

But when I did discover Canadian writing it was a tremendously exciting thing because it meant that people in the country were writing and not only that, they



were publishing books. And if they could be publishing books, then so could I. So I then read a lot of stuff, and I was lucky enough to know somebody who had a fairly extensive library of Canadian poetry which I read from beginning to end, so that by the time I was about 21 I had certainly found my tradition. I was talking with P. K. Page a couple of years ago, and she said that when she was writing there wasn't any Canadian tradition, they were all turned on to people like W. H. Auden, you know, your models, the people that you were learning to write from, were all in other countries, and that isn't true of me. I learned to write from people in this country.<sup>101</sup>

De hecho, Margaret Atwood pertenece a la primera generación de escritores del Canadá de habla inglesa que ya para los años sesenta reconocía formar parte de una tradición literaria no sólo inglesa y en menor medida estadounidense, sino también de una tradición literaria canadiense. Esta generación de jóvenes poetas conocía pues a los principales integrantes del incipiente canon poético de su país: E. J. Pratt, Earle Birney, F. R. Scott, A. M. Klein, Margaret Avison, P. K. Page y Jay Macpherson. Por ello no debe sorprendernos que "This is a photograph of me" sea también una referencia directa a un conocido poema canadiense, "Portrait of the Poet as Landscape", de A. M. Klein (1909-1972), que gira en torno al peso y la incidencia que tiene la figura del poeta ahogado dentro de la literatura canadiense, figura que para ciertos críticos llega incluso a convertirse en un arquetipo poético canadiense. De hecho, según Djwa, Atwood quedó muy impresionada

---

<sup>101</sup> Graeme Gibson (entrevistador), *Eleven Canadian Novelists*, pp. 11-12.

por una reseña de Milton Wilson sobre este poema en la cual él subraya la importancia que tiene esta figura dentro de la poesía de su país.<sup>102</sup>

Djwa también comenta, en más de una ocasión, la función que cumple dentro de la trayectoria de Atwood como escritora el haber podido relacionarse con lo que comenzaba a reconocerse como la tradición literaria canadiense y el incipiente nacionalismo literario de Canadá. Considera que esto le proporcionó la posibilidad de orientarse dentro de un panorama si bien relativamente nuevo, al menos ya en vías de estructurarse, cosa que le permitió ubicarse en este contexto literario y tomar conciencia de la posición que ocupaba o quería ocupar. Djwa continúa desarrollando esta idea al analizar un poema de Atwood, "Comic book vs. history (1949, 1969)" en donde comenta la comparación que establece la poeta entre los mapas literarios de Estados Unidos y de Canadá. Dice:

It is the need to centre oneself in a tradition that is answered in part by a Canadian literary nationalism. In Atwood's poem, "Comic Books Vs. History (1949, 1969)," the literary maps of the United States and Canada are contrasted. (...) And so she turns back again to her own country Canada: its reality becomes the basis of a new mythology.

I turn back, search  
for the actual, collect lost  
bones, burnt logs  
of campfires, pieces of fur.

---

<sup>102</sup> Cfr. Sandra Djwa en Arnold E. Davidson, *op. cit.*, p. 17. A continuación cito parte del comentario de Djwa: "Wilson's article pointed out the incidence of the figure of the drowned poet in Canadian poetry, focussing on the final verse of Klein's "Portrait of the Poet as Landscape" (...) Klein, the drowned poet, is

In this search the artifact has potentially numinous meaning as it is the basis on which one pieces together a civilization, a mythology, a nation.<sup>103</sup>

Discrepo con Djwa en cuanto al momento en que se da este regreso a lo canadiense, pues considero que ya en *The Circle Game* esta conexión está presente y no hay que esperar hasta 1970, cuando publica *Procedures for Underground*, libro al que pertenece el poema que cita. Sin embargo, considero acertado el hecho de que subraye el proceso laborioso que emprende Atwood, tras darle la espalda a toda una tradición cultural y literaria importadas, para rescatar los distintos elementos que existen dentro de su cultura que puedan ayudar a consolidar un mapa propio para así ubicarse e identificarse en relación con ellos, y no funcionar en relación con elementos y mapas que pertenecen a otras realidades o, de hecho, a una cultura universal mucho más amplia, incluyente y finalmente neutra.

En la obra poética de Atwood, los mapas y su relación con la literatura son elementos importantes. Ya desde Frye encontramos una creciente preocupación no tanto en torno a la pregunta "Who am I?" sino con el interrogante "Where is here?" y esto parece subrayar la creencia de que el yo sólo es definible en la medida en que también podamos precisar cuál es el mundo que habita, y para ello la literatura como mapa tiene un papel relevante. Pero, como ya vimos, tanto Frye como Atwood opinan que si leemos con cuidado una literatura determinada, sus textos, más que reproducir un mundo exterior específico, se involucran con los modos de sentir, reaccionar y evaluar esa realidad

---

both with Adam and decomposing corpse. (...) Hovering above Wilson's Blakean analysis is the implication that the "drowned poet" is a Canadian archetype, a concept suggestive of Frye's criticism".

<sup>103</sup> Cfr. Sandra Djwa en Arnold E. Davidson, *op. cit.*, pp. 22-23.

marcada de manera específica por la experiencia de vida de aquellos ubicados dentro de su campo de influencia y percibida a través de categorías, conceptos y constructos heredados y compartidos. Es por ello que, a su vez, plantean que la literatura de un país funciona no tanto, o no sólo, como un retrato exterior de éste sino como una guía, un mapa o un espejo. Para Frye, los escritores funcionan en este aspecto de manera similar a los geógrafos, sólo que en lugar de dejarnos un registro de los ríos que atraviesan un país, nos dejan un registro de los hábitos y las actitudes mentales de su gente.<sup>104</sup> Atwood retoma esta idea y propone que los textos literarios tienen la capacidad de realizar la tarea de un espejo en el cual sus habitantes pueden verse reflejados para conocerse mejor, pero por sobre todo tienen la posibilidad de fungir como un mapa que los ayudará a saber más acerca del mundo que habitan y la posición que ocupan dentro de éste, aunque por posición no entienda algo estrictamente geográfico:

The wives of Henry the Eighth may be taken as standing for the deluge of values and artefacts flowing in from outside, from "there," America, England or France. The values and artefacts ((...)) imply that "there" is always more important than "here" or that "here" is just another, inferior, version of "there;" they render invisible the values and artefacts that actually exist "here," so that people can look at a thing without really seeing it, or look at it and mistake it for something else. A person who is "here" but would rather be somewhere else is an exile or a prisoner; a person who is "here" but *thinks* he is somewhere else is insane.

But when you are here and don't know where you are because you've misplaced your landmarks or bearings, then you need not be an exile or a madman; you are simply lost. Which returns us to our image of the man in an unknown

---

<sup>104</sup> Cfr. Northrop Frye, *The Bush Garden*, p. 253.

territory. Canada is an unknown territory for the people who live in it, and I'm not talking about the fact that you may not have taken a trip to the Arctic or to Newfoundland ((...)). I'm talking about Canada as a state of mind, as the space you inhabit not just with your body but with your head. It's that kind of space in which we find ourselves lost.

What a lost person needs is a map of the territory, with his own position marked on it so he can see where he is in relation to everything else. Literature is not only a mirror; it is also a map, a geography of the mind. Our literature is one such map, if we can learn to read it as *our* literature, as the product of who and where we have been. We need such a map desperately, we need to know about here, because here is where we live. For members of a country or a culture, shared knowledge of their place, their here, is not a luxury but a necessity. Without that knowledge we will not survive.<sup>105</sup>

En relación con esto y a modo de ejemplo, quiero volver a referirme a los poemas "Journey to the interior" y "Progressive insanities of a pioneer", en donde Atwood explora las lamentables consecuencias que acarrea la falta de un mapa, o de un mapa confiable, que permita orientarse respecto al mundo que se habita. Por otra parte, hay que tomar en cuenta cómo "This is a photograph of me" funciona de manera opuesta ya que pone especial esmero en construir un especie de mapa para el lector, al proporcionar, de modo cuidadoso, los datos exactos acerca de dónde está ubicado cada elemento y de la relación que se da entre ellos y la figura ahogada que flota casi invisible en el centro, lo cual refuerza la idea de que Atwood está planteando que un poema, y en última instancia un texto literario,

---

<sup>105</sup> Margaret Atwood, *Survival*, pp. 18-19.

puede funcionar como una guía que nos proporcione información detallada acerca de dónde estamos ubicados en relación con nuestra realidad y con el contexto que habitamos.

Sin embargo, quiero hacer hincapié en que según la lectura que guió todo este trabajo, los mapas a los que remite la obra de Atwood están muy lejos de ser mapas tradicionales, es decir registros o guías donde está plasmado, de manera clara y convencionalmente aceptada, un contexto determinado, y quiero subrayar que esta afirmación también es válida incluso para el caso en que consideremos el contexto desde una perspectiva más mental que geográfica. Todo esto se liga, sin duda, con su poema "The reincarnation of Captain Cook", donde se nos exhorta a quemar los viejos atlas para pasar a experimentar una realidad en carne propia, una realidad que nos marcará por completo — una idea que Atwood desarrollará de modo mucho más acabado en *The Journals of Susanna Moodie*— y a partir de la cual pasaremos finalmente a elaborar nuestro propio mapa, conformado a partir de nuestras perspectivas y convenciones.

En relación con este punto también resulta importante ver cómo, en la poesía de Atwood, la presencia de toda una serie de elementos discordantes e ilógicos —por ejemplo, en "This is a photograph of me" la voz poética que pertenece a un ser ahogado y el efecto que produce el que sea una voz así la que describe una tradicional foto estilo Kodak— crea un ambiente extraño ligado a los sueños, el inconsciente y la irracionalidad. No ha de extrañarnos que la crítica Laurie Ricou en su ensayo sobre poesía canadiense contemporánea, que aparece en el reconocido libro *Literary History of Canada*, ubique a Margaret Atwood dentro del grupo de los poetas canadienses neosurrealistas.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Cfr. Laurie Ricou, "Poetry" en W.H. New (comp.), *Literary History of Canada. Canadian Literature in English*.

Esta visión tan especial y tan característica de la poesía de Atwood ha sido atribuida por algunos críticos al hecho de que la voz del yo poético es en realidad la voz del inconsciente, incluso la voz de la esencia femenina reprimida;<sup>107</sup> y esto sucede a tal grado que parece haberse convertido prácticamente en una constante en la crítica publicada acerca de la poesía de esta autora. No es pues inusual encontrarse con textos que interpretan mucha de su obra poética como la crónica de un viaje al interior de uno mismo, un viaje extraño y peligroso —y que por cierto no siempre logra efectuarse de manera exitosa— antes de poder intentar un regreso de modo más completo al mundo y a la realidad exteriores. Como ejemplo de este tipo de crítica cito a Linda Wagner, quien plantea que:

For Margaret Atwood, life is quest, and her writing —particularly her poetry— is the charting of that journey. Atwood's journey is seldom geographical; she may move from Canada to the States, though her antipathy for the latter is clear, but she never travels far. Unlike Charles Olson, Atwood does not dwell on location, physical presence, details of place. Her search is instead a piercing interior exploration, driving through any personal self-consciousness into regions marked by primitive responses both violent and beautiful.<sup>108</sup>

No estoy de acuerdo con estas formas de leer su poesía pues pienso que este enfoque diluye gran parte de la fuerza que tiene la propuesta de Atwood. Según el

---

<sup>107</sup> Véase, por ejemplo, "Atwood's Haunted Sequences: *The Circle Game*, *The Journals of Susanna Moodie*, and *Power Politics*" de Judith McCombs, en Arnold E. Davidson, *op. cit.*; "Thoughts From Underground" en Frank Davey, *op. cit.* y "Northern Gothic: The Early Poems, 1961-1975" en Karen Stein, *op. cit.*

planteamiento que hago aquí, en su obra lo que se nos está proponiendo es la importancia que tiene para el o la poeta elaborar su propio mapa y cómo toda la extrañeza y particularidad que éste posee no es producto de vagas dualidades sino que responde a una propuesta concreta de que para el artista es fundamental romper con visiones convencionales, gastadas y estereotipadas de la realidad para poder elaborar visiones y perspectivas nuevas que permitan una aprehensión y un compromiso más satisfactorios con el mundo, y no por ello, dejar de ser poesía.

Aquí quiero aclarar que este planteamiento no está sugiriendo que los constructos culturales arriba mencionados finalmente no tengan ningún peso en la poesía o en la poética de Atwood; más bien lo que busco proponer en primer lugar es que todos estos elementos comunes a una cultura —la canadiense anglófona— no necesariamente son resultado de un sociedad absolutamente uniforme, sino de una serie de convenciones impuestas y ampliamente aceptadas por ellos. En segundo lugar quiero subrayar cómo, si bien es indiscutible en este periodo la presencia, en la obra y la poética de Atwood, de lo canadiense y del peso que tiene la relación que se establece entre el poeta y su nación, también es cierto que empezamos a percatarnos de que la gran capacidad de observación de esta poeta parece haber comenzado a percibir cómo el concepto de nación es creado a partir de una serie de constructos imaginarios específicos. Estos constructos funcionan como ejes aglutinadores de una cultura y a su vez sirven para proporcionar un sentimiento —tan artificial como efectivo— de pertenencia a un territorio dado, lo cual resulta una herramienta importante dentro del modo de funcionar del mundo actual, debido a que los

---

<sup>108</sup> Linda Wagner, "The Making of *Selected Poems*" en Arnold E. Davidson, *op. cit.*, p. 81. Véase también Sandra Djwa, "The Where of Here: Margaret Atwood and a Canadian Tradition" en Arnold E. Davidson, *op. cit.*, así como Frank Davey, *Margaret Atwood: a Feminist Poetics*.



estados modernos prácticamente se han constituido a partir de procesos de este tipo como bien señala Robert Sack en su artículo "The societal conception of space".<sup>109</sup>

Es por ello que a continuación este trabajo se concentrará en otros modos de ver relacionados con una perspectiva particular mucho más específica de género y de clase. Si bien estas características de la poesía de Atwood se estudiarán en el próximo capítulo, ya que pertenecen a la siguiente etapa dentro de su obra poética, resulta significativo que la poeta —quien en un primer momento cuestionó a su modo los cánones, constructos y tradiciones de una literatura occidental, de dimensiones prácticamente universales, y a pesar de haber definido una serie de aspectos acerca de la importancia que tiene para un poeta el poder ubicarse firmemente en su realidad para, a partir de ahí, construir un mapa que le dará un centro a su obra— ya nos esté planteando que una visión única de una realidad nacional también es cuestionable.

"This is a photograph of me" de hecho es un registro de esta doble visión; por un lado la voz ve el paisaje de modo tradicional, desde fuera, a una distancia paisajística, pero por otra parte el poema también se enfoca en el modo tan particular y extraño que tiene la

---

<sup>109</sup> Cfr. Robert Sack, "The societal conception of space" en Doreen Massey y John Allen (comps.), *Geography Matters. A Reader*, pp. 40-43. Cito partes del texto por considerarlo de interés: "Civilisations have economic classes. The factor of economic class is extremely important for it leads to different and often contradictory and antagonistic views of social order. No longer was society seen by all its members in the same light. Rather, it became a multifaceted and ambiguous concept. In order for civilisations to cohere, such different views would have to be reconciled. The mechanism concurrent with the formation of civilisation which served to reconcile these problems was the formation of the state ((...)). The state stands as an institution above the people encompassing the entire society. Its parts seem not to be equivalent to the citizenry. Unlike primitive society, the government of the state and its officials and power are distinct from the people and their powers. ((...)) To make this power more accessible, visible or "real", the state is endowed with the most basic attribute of objects —location and extension in space. In civilization, political power of the state is areal or territorial. The state is reified by placing it in space. Territorialization of authority provides an open-ended assertion, and, if successful, exertion of control. ((...)). The linking of society to place is more of a conscious effort in civilisations than it is in primitive societies and its function in the former is clearly to reify a power and authority which because of vastness and complexity is not clear and self-evident. ((...)) No civilization has attempted to make its citizenry more aware of the central authority and the territorial extent of that authority than the modern nation state. ((...)) It is the social complexity, inequality and the need for control of one group by another which make the territorial definition of society essential in civilization.

poeta de ver la situación y el mundo en que se halla inmersa. Este doble juego entre una visión más tradicional y ampliamente compartida, típica de una realidad nacional y una visión más fragmentada que rompe, subvierte o desarticula, al menos en parte, a ésta porque corresponde a uno o más subgrupos dentro de esta categoría más amplia y por lo general artificialmente homogénea, comienza entonces a perfilarse dentro de esta segunda etapa de la poesía de Atwood. Incluso, en torno a esta característica, críticos como Laurie Ricou han escrito sobre la presencia en la poesía de Atwood de imágenes dispares, pertenecientes a realidades muy diferentes, y como estas imágenes se estrellan unas contra otras creando un efecto muy incómodo pero que en el fondo encierra una cierta lógica, la lógica de una mente y de una visión del mundo y del arte que está planteando de modo impecable la validez que posee una perspectiva múltiple de una realidad heterogénea y conflictiva, lo cual no detracta sino que enriquece nuestra relación con nuestro mundo.<sup>110</sup>

Margaret Atwood no se interesa pues por explorar el lugar que ocupa uno dentro del mundo desde una perspectiva neutral, mítica o aisladamente psicológica, sino que parece poner en práctica una nueva forma de ver y relacionarse con los espacios a partir de una visión que combina el reconocimiento del hecho de que pertenecemos a un orden colectivo con una tendencia paralela de querer cuestionar este orden de modo más particular. Y es justamente esto —el hecho de que su poesía no gira en torno a nuestras concepciones tradicionales y compartidas de espacio ligadas de modo explícito a una realidad, aunque tampoco es realmente neutra, apolítica y por completo individual, ya que no escapa de la realidad sino que la ve de otra manera— lo que hace que su poesía resulte

---

Paradoxically, it is the same forces which make the fusion of society to place in civilisation far more tentative and unstable than in the primitive world".

<sup>110</sup> Cfr. Laurie Ricou, *op. cit.*, pp. 13-15.

muchas veces difícil de leer o de clasificar.<sup>111</sup> De hecho, como dice Lorraine Weir, gran parte de la obra de Atwood "is a contribution to a hermeneutics of this place from which we speak, this place which a humanist tradition has taught us to define and thus perceive as "landscape" and which Atwood's work moves through and teaches us to experience in very different ways".<sup>112</sup>

Sin duda, en esta segunda etapa resulta evidente la importancia que tiene para esta poeta el haber anclado su poesía en el espacio concreto que habita y desde el cual habla, ya que esto le proporciona un punto de partida auténtico en el sentido de que remite a formas de ver y vivir el mundo que comparte con una comunidad específica, aunque desde muy temprano queda claro que no está dispuesta a aceptarlas sin revisarlas desde su propia perspectiva. Este proceso hermenéutico a partir de un supuesto inicial nacional, pero marcado por perspectivas más particulares, es lo que marca su forma de hacer poesía en la etapa siguiente.

---

<sup>111</sup> Cfr. Jerome. H. Rosenberg, *op. cit.*, p. 15. A continuación incluyo la cita: "Reviewers of Atwood's work have attempted to place her in many different categories: she has been called a feminist writer, for her incisive commentaries on sex roles; a religious writer, for her visions of spiritual ecstasy; a gothic writer, for her images of grotesques, misfits, and surreal disorientations of the psyche; a writer of the Canadian wilderness; a nationalist writer; a regionalist."

<sup>112</sup> Lorraine Weir, "Atwood in a Landscape" en Sherrill E. Grace y Lorraine Weir, *op. cit.*, p. 143.

### Capítulo III

#### Una mirada de mujer y mucho más

We die containing a richness of lovers and tribes,  
tastes we have swallowed, bodies we have plunged  
into and swum up as if rivers of wisdom, characters  
we have climbed into as if trees, fears we have hidden  
in as if caves. I wish for all this to be marked on my  
body when I am dead. I believe in such cartography\_

Michael Ondaatje, *The English Patient*

El objetivo de este capítulo es explorar una tercera característica importante en la poesía de Atwood, es decir, cómo su escritura se centra de modo cada vez más marcado en la realidad, una realidad que ya no se reduce al lugar que ocupa sino que incluye de manera creciente todo un entramado social concreto que atañe a esta poeta, una mujer canadiense de la segunda mitad del siglo veinte, de clase media y formación académica. En síntesis, una poesía gestada a partir de la posición específica que se ocupa en el mundo y de un intento por reflejar todo ello en su verdadera dimensión. Esto a su vez obliga a repensar una serie de puntos acerca del proceso poético y de la relación que guarda con la experiencia, sobre todo de las mujeres, discusión que ha absorbido mucho tiempo y energía en los últimos años, sin por ello llegar necesariamente a conclusiones muy claras.

La mayoría de los estudios críticos sobre Atwood consideran que en *Procedures for Underground* (1970), *Power Politics* (1971), *You Are Happy* (1974) y *Two-Headed Poems* (1978), los poemas giran de modo marcado en torno a una dualidad que caracteriza tanto al

ser humano como a su mundo. Según Judith McCombs, esta dualidad toma muchas veces la forma de una violenta oposición, con características decididamente góticas y pesadillescas, como en el caso de *Power Politics*, en donde encontramos la presencia de un otro de corte frankensteiniano que se contrapone a un yo femenino victimado. De hecho nos dice "The politics of this terror, invisible to patriarchs yet everywhere for those who share and identify, are female-centred: for this interior terror releases, diverts and dangerously, narrowly channels the limits and burdens and nightmares common to the ordinary, daylight female life".<sup>113</sup>

Mientras para Sherrill Grace, lo que tenemos es una serie de poemas que subrayan una y otra vez la duplicidad, es decir el estado de ser doble, que debe justamente intentar verse de modo positivo y no dejar que quede reducido a una situación de polaridad y oposición, aunque también admite que la duplicidad se liga con los dobles propósitos y el engaño.<sup>114</sup> Luego subraya la importancia capital que tiene para Atwood poder aceptar esta presencia de lo doble tan característica del sistema en el cual estamos inmersos, aunque por último concede que son pocos los poemas en los que esta poeta integra de modo armonioso todo ello. En relación a esto menciona cómo Atwood en los casos más logrados utiliza mitos, tanto de las culturas indígenas canadienses como de ciertas figuras míticas occidentales como Frankenstein y Barbazul que le dan un amplio margen de acción porque

---

<sup>113</sup> Judith McCombs, "Atwood's Haunted Sequences: *The Circle Game*, *The Journals of Susanna Moodie*, and *Power Politics*" en Arnold Davidson, *op. cit.*, p. 53.

<sup>114</sup> Cfr. Sherrill Grace, "Margaret Atwood and the Poetics of Duplicity" en *ibid.*, p. 55. Incluyo la cita textual por considerarla de interés: "From *Double Persephone* (1961) to the recent *Two-Headed Poems* (1978) duplicity —deceit and doubleness— is a familiar Atwood subject and a fundamental Atwood concern. It informs her vision of this world, is at the root of her poetics, and is indeed, the systemic model of her work.

incorporan de modo notable una serie de transformaciones o metamorfosis en los personajes o en las situaciones que permiten abarcar de modo paralelo dos dimensiones.<sup>115</sup>

Independientemente de los detalles de cada enfoque particular, el énfasis que ponen la mayoría de estos críticos recae por lo general una y otra vez en la existencia de dos universos de variada índole en nuestras vidas —muchos de ellos inaprehensibles y todos aislados— para luego insistir en la íntima relación que existe entre esta situación y los procesos de aprendizaje, solitarios, peligrosos y ceremoniales, que el individuo debe emprender para poder ver y oír doble, ya que ésta parecería ser la única forma de cerrar la brecha. Cito a continuación a Karen Stein, quien plantea esta idea de modo interesante en relación a *Procedures for Underground*. También llama la atención cómo Stein sólo rescata los aspectos más privados y misteriosos de este libro y no intenta integrar los elementos relacionados con una realidad histórica más amplia como, por ejemplo, la Guerra de Vietnam. Dice:

This book continues Atwood's preoccupations with transformation, the tensions between self and landscape, humans and animals. As its title suggests, its focus is on the shadow world, the world reflected in water, the world on the other side of the picture, "the country beneath/ the earth". There are more affirmative possibilities here, more positive relationships, inscribed in the poet's gift of transforming and memorializing events ((...)) and in the recognition that terrifying ritual descents may have successful, even if problematic, outcomes.

---

<sup>115</sup> Cfr. Sherrill Grace en Arnold Davidson, *op. cit.*, p 58. Y más adelante continúa: "But the integrity of this vision and the suitability of a poetics of duplicity is clearest in Atwood's *The Journals of Susanna Moodie*. In the *Journals* the poet speaks with Moodie's double voice to make us hear and see the possibilities, indeed the inevitability, of duality. In accepting, instead of polarizing our identities, we accept the self's duplication of "every-/thing." p. 68.

Yet even while she focuses on ritual, myth, and numinous experience, Atwood's vision also becomes increasingly political. Two poems interject the antiwar theme. "Three Desk Objects" expresses the predicaments voiced by many poets during the Vietnam War as they believe even ordinary objects now seem to be complicit in war's destructiveness. Similarly, "Projected Slide of an Unknown Soldier" recaptures the terror of war in a photographic slide of a soldier's horror-stricken face.

The title poem, based on a Bella Coola legend, describes the journey of the seer, the wise person, or the artist, the one who journeys underground, or into her own depths, and comes back with a wisdom that is awesome and fearsome for the traveler as well as for those who have not made the journey.<sup>116</sup>

Lo que llama la atención de este comentario es no sólo que comparte la visión que se tiene comúnmente de Atwood como una poeta inmersa en sombríos mundos interiores, sino también la dualidad intrínseca del propio comentario, que si bien detecta la importancia que tiene en esta nueva etapa de Atwood la cuestión más específicamente política, no haya un intento por parte de Stein de integrar ambos en una poética más incluyente.

En relación con lo anterior concuerdo, al menos para empezar, con estas lecturas que dan prioridad a los procesos individuales de autoexploración que llevan a las distintas voces a enfrentarse con aspectos reprimidos de sus personas o sus mundos privados. La misma Atwood ha mencionado que la función de la escritura es, en parte, explorar el pasado de uno.<sup>117</sup> Justamente, varios de los poemas que aparecen en *Procedures for*

---

<sup>116</sup> Karen Stein, *op. cit.*, p. 28.

<sup>117</sup> "Travels Back" en *Second Words*, pp. 112- 13. Cito lo que dice por considerarlo de interés: "Because where I live is where everyone lives: It isn't just a place or a region, though it is also that ((...)). It's a space composed of images, experiences, the weather, your own past and your ancestors', what people say

*Underground* — "Eden is a zoo", "Game after supper", "Girl and horse, 1928", "The small cabin", "Woman skating", "Younger sister, going swimming", "Dancing practice"— giran en torno a sus recuerdos, a su infancia, a sus padres.<sup>118</sup> Pero no deja de resultar de interés ver cómo la mayoría de estos textos por lo general citan, a modo de claros ejemplos, poemas que no considero, a la larga, tan representativos de la obra de Atwood; por otra parte, enfatizan la presencia de un tormentoso viaje al interior de sí misma, lo cual a su vez tiene consecuencias interesantes ya que esto tiende a ligarse con lo sagrado y lo indescriptible y a dejar de lado por completo una contextualización más concreta.<sup>119</sup> Sumado a ello, y aún más importante, no parecen atribuirle a la poesía de Atwood ningún replanteamiento o innovación en relación a lo que es o puede ser la poesía.

Según mi lectura de Atwood en este capítulo, que difiere en gran medida de las lecturas que acabo de mencionar, su característico interés por el lugar concreto que habita, pero ahora visto a partir de una perspectiva más específica y personal, se acentúa —en lugar de diluirse en problemáticas dualidades con resabios solipsistas— en sus siguientes libros de poesía.<sup>120</sup> Estas obras se caracterizan por presentar un análisis aún más fino y

---

and what they look like and how they react to what your doing, important events and trivial ones, the connections among them not always obvious. The images come from the outside, they are *there*, they are the things we live with and must deal with. But the judgements and the connections (what does it *mean*?) have to be made inside your head and they are made with words: good, bad, like, dislike, whether to go, whether to stay, whether to live there any more. For me that's partly what writing is: an exploration of where in reality I live.

<sup>118</sup> Aquí creo importante mencionar que es en estos años que los textos de antisiquiatría de R. D. Laing, sobre todo *The Politics of Experience*, tienen una enorme importancia. Si bien resulta interesante reflexionar en torno a una lectura de la poesía de Atwood a partir de los postulados principales de Laing, ya en estas épocas, este tipo de lectura que deja fuera toda la dimensión de lo social, resulta, a mi entender, algo limitada, sobre todo porque ignora aspectos centrales de la poesía de Atwood.

<sup>119</sup> Quizá el poema más citado para esto sea "Procedures for Underground". Si bien es cierto que algunos críticos, como Linda Wagner, sí ligan este viaje con, por parte de la mujer, la adquisición de conocimientos que le brindan la posibilidad de una relación de pareja más satisfactoria, la mayoría de estos poemas se desarrolla dentro de un vacío con dejos románticos. Cfr. Linda Wagner en Davidson, *op. cit.*, p.81.

<sup>120</sup> Estas características aparecen de manera notable en sus siguientes libros: *Procedures for Underground* (1970), *Power Politics* (1971), *You Are Happy* (1974), *Two-Headed Poems* (1978) y *True Stories* (1981). Luego, en sus poemas posteriores, estos aspectos figuran ya sólo en algunos. Por otra parte,



detallado de la realidad de la poeta, una realidad muchas veces múltiple, a veces conflictiva, en donde se combina de manera muy efectiva lo interior con lo exterior, lo personal con lo político. Sin embargo, intento ir más allá de un simple registro de esta característica, buscando definir cómo se realiza esta fusión, y el papel que desempeña en todo ello el proceso poético que en este caso particular se redefine de manera estimulante. Además, quiero subrayar que mi planteamiento en este capítulo no se basa en una poesía que parte de un yo que después de descubrirse a sí mismo se va relacionando progresiva y sistemáticamente con uno o varios otros (pareja, hija, comunidad), como pensé en un primer momento.<sup>121</sup> Esto último es en realidad un proceso que se da en casi todos los escritores y Atwood no es una excepción; por otra parte, todo ello no aporta nada de interés para lo que tiene de nuevo su forma de concebir y hacer poesía. Más bien lo que intento trabajar es cómo la visión integrada o combinada de Atwood con respecto a las diversas redes o entramados de relaciones en las que ella se encuentra posicionada en forma específica y simultánea, como mujer canadiense de fin de siglo,<sup>122</sup> la lleva a concebir una poesía con características nuevas y particulares.

En relación con esta combinación de redes o dimensiones, coincido plenamente con Eli Mandel, quien en su breve pero iluminador artículo "Atwood's Poetic Politics"<sup>123</sup>, del cual he tomado varias ideas para este capítulo, parte de entrada del supuesto de que en Atwood siempre se han entretendido las distintas dimensiones y a raíz de ello hace clara referencia al hecho de que en esta poeta encontramos una interesante pero problemática combinación entre lo personal y lo político, lo privado y lo público. Dice al respecto:

---

también reaparecen en *Murder in the Dark* (1983) y *Good Bones* (1992), dos textos muy particulares que han sido clasificados de prosa poética.

<sup>121</sup> Cfr Eleanor Watchel, *Writers and Company*, p. 198.

<sup>122</sup> Esto de algún modo explica porque Atwood aunque a veces utilice ciertos recursos ligados a las culturas indígenas canadienses, nunca se involucra a fondo con estas cuestiones.

There is little doubt that she focuses on social and psychological questions of particularly vivid contemporary concern and that she manages to provide these with both mythic and cultural resonance of a kind they have not usually attained so that her work takes on a peculiarly exemplary quality. As Rosemary Sullivan remarks, "Atwood clearly believes that the poet speaks simultaneously from a private and cultural or civic consciousness," writing as if, as was said of Whitman, "the function of the poet in the most radical and primitive sense of the word (...) is to give a nation a certain focal centre in the consciousness of its own character." Yet, if it is commonly held that Atwood speaks out of a very real sense of the importance of contemporary social metaphors and social concern, still there is a widespread feeling too that she "explores certain fashionable minority psychologies" and that some of her attractiveness derives from her exploitation of peculiarities at the edge of things rather than commonalities at the centre.<sup>124</sup>

Sumado a esto, hay que destacar que Mandel continúa su trabajo explorando las relaciones que se establecen —de manera inequívoca para él— entre estas distintas dimensiones conjuntamente con las formas y técnicas que utiliza esta autora para darle un lugar central a las cuestiones psicológicas más individuales o minoritarias y muchas veces marginales, siempre dentro de contextos políticos y sociales más amplios.<sup>125</sup> Para él, la forma de proceder de Atwood está enraizada en un proceso de desmistificación, es decir, de revelación de aquellos aspectos de nuestra cultura actual que han sido suprimidos, lo

---

<sup>123</sup> Eli Mandel, "Atwood's Poetic Politics" en Grace y Weir, *op. cit.*

<sup>124</sup> *Ibid.*, p 53.

<sup>125</sup> Aquí también resulta de interés el texto de John Wilson Foster, "The Poetry of Margaret Atwood", que apareció en *Canadian Literature* 74 (Autumn 1977) y del cual Mandel tomó algunas ideas.

cual si bien nos vuelve más manejables, nos castra y empobrece.<sup>126</sup> Esta poeta busca, justamente a través de los elementos góticos de su poesía, de su uso obsesivo de imágenes que reduplican el mundo —como los espejos, por ejemplo— y la significativa presencia de viajes que conllevan transformaciones y aprendizajes, reconstituir y registrar la experiencia individual o de minorías, tantas veces reductiva y empobrecedora debido a una serie de visiones y roles específicos impuestos por una ideología dominante, de la realidad más amplia en la que vivimos.<sup>127</sup> Dice Mandel al respecto:

The devastation of experience consists primarily of the ways in which by even a glance, gesture or remark, we shrivel up reality. Aspects of it no longer exist, having become inner, mystified, de-realized. The genuine courage of Atwood's poetry is her reversal of this process of devastation, the reconstruction of a devastated world. This is not without terror. For one thing, it requires facing up to the ghosts: ghosts, sexual fears we say, repressed contents of the imagination.<sup>128</sup>

Sin embargo, como ya mencioné, para Mandel enfrentarse a los fantasmas no se reduce, como en el caso de otros críticos, a la exploración de ocultos y sombríos mundos interiores en los cuales las experiencias enfocadas, por lo general en lo personal, resultan irremediabilmente misteriosas y subjetivas, sino que son situaciones con fuertes vínculos con lo político y lo social y con los constructos ideológicos, es decir los mitos oficiales o

---

<sup>126</sup> Término que toma de Laing aunque lo aplica de modo más amplio. Véase el capítulo "Mystification" en *The Politics of Experience*, en donde Laing desarrolla este concepto, el cual nos resulta de particular interés ya que se enlaza con uno de los motivos recurrentes de la poesía y poética de Atwood.

<sup>127</sup> Cfr Eli Mandel en Grace y Weir, *op. cit.*, pp. 55-56.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p.p. 59-60.

tradicionales que de ahí se desprenden, pero que pueden ser observadas y registradas de modo crítico por la poeta.<sup>129</sup> De hecho, Atwood misma ha dicho lo siguiente sobre el tema:

When you begin to write you're in love with the language, with the act of creation, with yourself partly; but as you go on, the writing —if you follow it— will take you places you never intended to go and show you things you would never otherwise have seen. I began as a profoundly apolitical writer, but then I began to do what all novelists and some poets do: I began to describe the world around me.<sup>130</sup>

Este comentario de Atwood funciona a su vez como una introducción más detallada e incluso como una síntesis del planteamiento central de este capítulo, ya que alude a la característica que entiendo funge como el eje alrededor del cual gira, de modo notable, su creación poética en esta etapa, es decir, la importancia que le da a los lugares que ocupa en el mundo actual, lo cual trasciende más y más lo nacional y geográfico monolítico para ligarse con diversas redes de experiencia, algunas más privadas/personales y otras más públicas/políticas, y que a su vez muchas veces se hallan entrelazadas.<sup>131</sup> Esta característica deriva en otros aspectos centrales: su capacidad creciente para observar tanto

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 63. Ver cómo este enfoque de Mandel difiere del de Stein en el cual lo político "interjects".

<sup>130</sup> M. Atwood, *Second Words*, p.15.

<sup>131</sup> Cuando estaba revisando este capítulo leí el libro *Post-Colonial Transformations*, de Bill Ashcroft, uno de los críticos más reconocidos del poscolonialismo, en donde habla de "habitation", que alude a un concepto muy similar al que estoy planteando. Para él, las sociedades poscoloniales han logrado resistirse a visiones más universales e imperialistas de espacio y de localidad (aspectos muy ligados a muchos de los puntos que trato en el capítulo anterior) gracias a sus formas más propias de habitar el espacio, formas que por cierto se ligan no sólo con el estar sino con el ser. Dice al respecto: "The conceptual shift from "space" to "place" which occurs as a result of colonial experience is a shift from empty space to a human, social space which gains its material and ideological identity from the practices of inhabiting. This "practice" of inhabiting is in fact a dense fabric of interwoven acts in which the issues of inheritance, ethnic identity, belonging, history, race, land are all intertwined." p. 158.

las situaciones y su verdadera dimensión sin las limitantes que imponen los mitos tradicionalmente aceptados por cada cultura; la forma que tiene de relacionarse la voz o voces poéticas, con uno o varios otros dentro de estas redes, lo cual apunta hacia una ruptura con respecto a la poesía de tendencia más solipsista; y el ejercicio de una inteligencia aguda, muchas veces considerada como fría, distante e irónica por parte de algunos críticos, a la hora de explorar y escribir sobre esto, y que acabará por crearle a la poeta una serie de interrogantes de fondo en relación con la poesía y con la labor de la poeta.<sup>132</sup>

Pero ¿cómo llega Atwood a interesarse y a crear un tipo de poesía en la cual nuestro concepto actual de individuo —es decir un concepto basado en la idea de que se pertenece a más de una red de experiencia y que toda red es en el fondo un entramado de relaciones entre individuos y/o entidades en las que las posiciones que uno ocupa, así como las que ocupan los demás, resultan en una experiencia definitoria en la consolidación de una identidad— desempeña un papel central a la hora de configurar una voz poética e incluso una forma de hacer poesía? Todo ello sin duda contribuye al interés que tiene su obra para sus lectores, o al menos sus lectoras, hoy. Y si bien este aspecto se desarrollará tanto en el presente capítulo como en el siguiente, aprovecho para insistir en la actualidad del replanteamiento poético de Atwood, a diferencia de lo que sucede con mucha poesía de mujeres en México, por ejemplo.

Ségún la lectura que hago, la presencia de un marcado interés por conocer el lugar que se habita —un interés que de hecho, como ya mencioné, funciona como eje aglutinador de su obra, tal y como se vio en el capítulo anterior— en la obra de Atwood se

---

<sup>132</sup> Creo importante aclarar que a partir de este punto mi trabajo se aparta del de Mandel, quien no avanza más en la dirección mencionada, es decir la ampliación de mundos empequeñecidos, sino que pasa a

transforma de manera paulatina en una preocupación mucho más compleja por el lugar, o los lugares, concretos y específicos que ocupamos en el mundo, lo cual se relaciona a su vez con cuestiones de posicionalidad y de percepción ligados a temas más ideológicos en el sentido amplio. Aquí sigo muy de cerca a Merleau Ponty en su lúcido análisis del espacio que define ya no como fondo en el que se da la disposición de una serie de elementos sino como medio que permite justamente concebir una relación de posicionalidad, fundamental para las operaciones de percepción que realiza el yo. Por considerar de gran importancia esta definición la cito a continuación:

El espacio no es el medio contextual (real o lógico) dentro del cual las cosas están dispuestas, sino el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas. Eso es, en lugar de imaginarlo como una especie de éter en el que estarían inmersas todas las cosas, o concebirlo abstractamente como un carácter que les sería común, debemos pensarlo como el poder universal de sus conexiones.<sup>133</sup>

En otro momento abunda en torno a estas conexiones y de ellas nos dice:

El mundo fenomenológico es, no ser puro, sino el sentido que se transparenta en la intersección de mis experiencias y en la intersección de mis experiencias con las del otro, por el engranaje de unas con otras; es inseparable, pues, de la subjetividad e intersubjetividad que constituyen su unidad a través de la reasunción de mis experiencias pasadas en mis experiencias.<sup>134</sup>

---

explorar la presencia de lo mágico en Atwood como otra forma de lograr lo mismo.

<sup>133</sup> Maurice Merleau Ponty, *Fenomenología de la percepción*. p. 258.

Rescato, muy en particular, cómo Merleau Ponty hace hincapié en que no es posible apreciar un espacio sin estar dentro de él, lo cual implica forzosamente ocupar una posición relacional. Esto a su vez nos lleva a pensar que dicho espacio puede incluso entenderse como un constructo, o varios constructos o entramados, dentro de los cuales uno/a (a partir de este capítulo voy a distinguir entre femenino y masculino por considerar que se relaciona con un punto central de mi argumento) ocupa, y no necesariamente de modo físico sino —y esto resulta aún mucho más importante— mental, una posición que se halla en íntima relación con las posiciones que ocupan los demás. Esto a su vez define una serie de identidades, empezando por la propia, y de papeles entre los que se establecen diversas relaciones, como por ejemplo las amorosas, las familiares, las comunitarias, las nacionales e incluso las internacionales. Resulta de central interés resaltar cómo estos entramados o redes de relaciones que se establecen, reproducen modelos tradicionalmente aceptados por la sociedad, es decir los mitos que muchas veces heredamos y copiamos sin un mínimo cuestionamiento. Pensemos, a nivel político, en los papeles estereotipados del canadiense víctima o de las relaciones entre “centro” y “periferia” supuestamente típicas de todo entorno colonial; o, a nivel más personal, la figura de la esposa o la madre ideal, o de lo que se espera de un “él” o una “ella” en una relación amorosa cliché.

No nos ha de extrañar que el tema de espacio y disposición, tal y como lo postula Merleau Ponty, haya adquirido una creciente importancia, y un trato mucho más sofisticado en la literatura que el que tuvo en las etapas más sencillamente nacionalistas, en los años siguientes dentro de las discusiones en torno al colonialismo y feminismo. Estos dos campos de estudio centrados en lo experiencial ligado a lo relacional comenzaban a cobrar relevancia y gradualmente aportarían los entramados principales, aunque con

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 19

numerosas subdivisiones y ramificaciones, de la poesía de Atwood a partir de este momento.

Con respecto al primer punto, el colonial, nos dice Rosemary Sullivan que Atwood, ya a comienzos de los sesenta en Harvard, en los cursos del profesor Perry Miller sobre el romanticismo en Estados Unidos —y en los que se veía cómo este país también había pasado por una búsqueda de identidad propia—, había empezado a caer en la cuenta de que toda escritura es en el fondo política, no en el sentido ideológico sino genérico, debido a que lo que escribimos es resultado de cómo estamos posicionados con respecto a las estructuras de poder, donde no es lo mismo ser canadiense que británico o estadounidense.

Dice Sullivan al respecto:

Literature, she discovered, had to do with how people relate to power structures and are shaped by them. Margaret had been brought up in the romantic tradition that claimed literature was self-expression. She now saw that the classics were imbued with political vision; the writer simply by examining how the forces of society interact with the individual, was seeking to change social structures.<sup>135</sup>

Más adelante agrega que Harvard fue importante para Atwood pues ahí descubrió que escribir es un acto político, un acto con el que el individuo se afirma, enfrentándose a las estructuras sociales que lo confinan.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Rosemary Sullivan, *op. cit.*, p. 129.

<sup>136</sup> Cfr. *ibid.*, p. 139. También véase Cook *op. cit.*, p. 94. Además no resulta gratuito que, justamente en estas épocas, Atwood en el texto "Metaphors for the Poetic Act: Muse vs Malthus" se esté replanteando una vez más el papel de la musa en la poesía, y concluya que las metáforas que utilizamos para hablar del proceso poético varían según las características de cada época y es por ello que el viejo mito del poeta fecundado por una musa que le permite engendrar un poema se sustituya en el siglo diecinueve —debido a los primeros indicios de sobrepoblación que comenzaron a hacerse evidentes en ese tiempo— por el mito de la



En Canadá, por obvias razones, encontramos un gran interés por el tema del colonialismo en ambientes muy cercanos a Atwood. Un ejemplo de ello sería George Grant, autor de *Technology and Empire*, un filósofo que sin duda influyó de modo muy marcado en el pensamiento político de Canadá en los años setenta, años en los que se acentuó la ingerencia —dominación, según algunos— de Estados Unidos en cuestiones económicas y por lo tanto un creciente malestar en muchos canadienses.<sup>137</sup>

Jerome Rosenberg comenta lo siguiente sobre este punto:

This domination, seen as typical of the historic American pursuit of manifest destiny, seemed to be leading to a transformation of Canadian culture, an "Americanization" of Canadian sensibility. George Grant, a philosopher who has significantly influenced Atwood, saw this sensibility as one that values restraint and the achievement of communal goals and opposes the liberal Calvinist ideology and rampant individualism of the American, who in suppressing his own passions and in controlling his surroundings has achieved a sanitized, deodorized, death-denying (and therefore life-denying) technological civilization.<sup>138</sup>

También cabe mencionar aquí el caso del escritor Dennis Lee, amigo cercano de Atwood a lo largo de muchos años, para quien el tema de la dominación se liga incluso con la lengua y la literatura de un país, ya que al utilizar un idioma y una cultura no propios estamos

---

musa como fuente de una profunda pero solitaria excitación que culmina con una creación poética asociada ya no a la generación sino al orgasmo. Cfr. Sullivan, *op. cit.*, p 131.

<sup>137</sup> Desmond Morton en Craig Brown, *op. cit.*, comenta lo siguiente: "En la década de 1970, la mayoría de las certidumbres de la posguerra se desvanecieron ((...)) En su calidad de nación comercial, Canadá sintió la inestabilidad del dólar estadounidense, el proteccionismo de los Estados Unidos y Europa y su propia dependencia respecto de las exportaciones de recursos." pp. 574.-575.

<sup>138</sup> Jerome Rosenberg, *op. cit.*, pp. 49-50

haciendo uso de todo un sistema al cual no pertenecemos y que por lo tanto no posee los medios adecuados para representarnos.<sup>139</sup>

No ha de sorprendernos pues que la misma Atwood haya mostrado un interés creciente por el tema de Canadá, su forma de relacionarse con otras naciones, sobre todo Inglaterra y los Estados Unidos, y la posición que ocupa dentro de este concierto de naciones. Comienza incluso a darse cuenta de que el tema de lo canadiense no posee mayor interés para nadie, ni siquiera para ellos mismos; de hecho los canadienses comparados con los estadounidenses, muchas veces se sentían invisibles si no es que claramente las víctimas dentro de sistemas de dominación y poder internacionales, que afectaban muchas áreas de su vida cotidiana.<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> Lee tiene dos textos muy citados sobre este tema: su ensayo "Cadence, Country, Silence" (1972) y un libro *Savage Fields: an Essay on Literature and Cosmology* (1977). En el primero se preocupa por el problema que plantea el acto de escribir dentro de un contexto de vida marcado por la colonización y con relación con esto comenta que de hecho en *Survival* Atwood está planteando que "much of our literature is an involuntary symptom or projection of colonial experience". Sin embargo para él, el problema va mucho más lejos pues el nudo del asunto radica en que el escritor colonial no posee palabras propias, y que esta situación de falta de voz lo obliga a utilizar palabras ajenas lo lleva vez tras vez a producir más historias de víctimas: "Perhaps the colonial imagination is driven to recreate again and again the experience of writing in a colonial space". Pero lo más grave de todo ello es que el escritor está utilizando palabras y estructuras lingüísticas cargadas de significados ajenos, importados, impuestos que recrean todo un sistema dentro del cual él queda fuera. Para Lee la solución no es fácil pues no consiste en simplemente encontrar palabras para articular el espacio propio ya que en primer lugar este espacio propio no les consta que siquiera exista. "But perhaps our job was not to fake a space of our own and write it up, but rather to speak the words of our spacelessness. Perhaps that was home." Para Lee, la cuestión central para un escritor canadiense reside en lograr la autenticidad, en encontrar una voz que pueda transmitir su existir aquí y ahora pero que registre también todo lo que esta existencia tenga de inauténtica. Sólo esto puede brindar a los escritores canadienses una experiencia real a la hora de escribir acerca de su mundo. Véase R. Brown, *op. cit.*, Vol II, pp. 521-532.

<sup>140</sup> En varias entrevistas comenta más sobre el asunto. En una que le hace Karla Hammond dice: "It's almost impossible for a Canadian not to be involved in politics, because the place is saturated with it ((...)). In Canada you're involved because the climate is political." Earl Ingersoll (ed.) *Margaret Atwood. Conversations*, p.119). En otra entrevista con Gregory Fitz Gerald agrega "I am a political writer" y cuando se le pide que explique esto contesta: "The easy answer is that everything is "political". Any piece of writing can be analyzed as "political" The real answer is that it would be impossible to be a Canadian writer of my generation without developing a political consciousness." (Ingersoll, *op. cit.*, p. 137). Considero también de interés citar a continuación la carta que en 1968 le envía a Atwood su agente literario, Hope Leresche, en relación con las estrategias a seguir para publicar su primera novela, *The Edible Woman*, debido a que ilustra, de modo muy claro, mucho de lo anterior: "It is really not only in your interest but standard practice for books in the English language which are aimed at a wider public than solely a Canadian one to be placed first with an English publisher for the U. K. and Commonwealth rights and a publisher in the U.S.A. for rights covering the United States territory (which includes its Dependencies and the Philippine Islands). It is also common practice for the publisher who first takes the book, whether he be English or U.S. to be given the Canadian

Sin embargo, Atwood, al igual que no pocos jóvenes canadienses, comienza a mostrar signos de querer rebelarse contra este *status quo*, y se niega a aceptar pasivamente la situación. Resulta significativo que en el primer capítulo de *Survival*, cuando discute las cuatro posiciones básicas que puede ocupar una víctima —esta típica figura canadiense— planteo que la posición uno corresponde a aquellas víctimas que niegan su propia condición como tales, la dos es la de aquéllas que sí la reconocen pero la asumen de modo fatalista, mientras que la tres ya implica una identificación clara de las causas de opresión sumada a un rechazo concreto a aceptar esa situación como inevitable.<sup>141</sup>

La marcada preocupación de Atwood por la posición que ocupamos dentro de una estructura de poder político también comenzó a manifestarse, muchas veces de manera entrelazada, en relación con el tema de la mujer, lo cual nos lleva al segundo entramado central para la poesía de Atwood. Aquí me baso en una serie de postulados básicos de la crítica feminista reciente en el sentido de que la posición particular y específica que ocupamos en el mundo es la que determina cómo se constituye cada mujer en particular.<sup>142</sup>

No debemos olvidar que en Canadá, al igual que en muchos otros países occidentales, a partir de fines de los sesenta surge una creciente toma de conciencia por parte de muchas

---

market, although Canada is of course technically part of the Commonwealth market. Where a book has a special Canadian interest or the author is himself Canadian or has local Canadian contacts, then it is sometimes possible to arrange at the time of establishing a contract for British or U.S. rights to agree to a separate publication in Canada but this is done with the permission and approval of the English or American publisher, and with financial compensation". Sullivan, *op. cit.*, p. 207.

<sup>141</sup> Cito a continuación una sección de su comentario sobre la posición tres ya que ilustra claramente este cambio de actitud por parte de muchos jóvenes intelectuales: "you can distinguish between the "role of Victim" (which probably leads you to seek victimization even when there's no call for it), and the "objective experience" that is making you a victim. And you can probably go further and decide how much of the objective experience could be changed if you made the effort. This is a dynamic position, rather than a static one; from it you can move on to Position Four, but if you become locked into your anger and fail to change your situation, you might well find yourself back in Position Two. Notice that: In this position the real cause of oppression is for the first time identified. Anger can be directed against the real source of oppression, and energy channelled into constructive action. You can make real decisions about how much of your position can be changed and how much can't (you can't make it stop snowing; but you can stop blaming the snow for everything that is wrong). *The basic game* of Position Three is repudiating the Victim role". *Survival* p. 38.

mujeres, quienes —de diversas maneras— buscan organizarse para cambiar su situación, lo cual, por supuesto produjo todo tipo de discusiones y reacciones al respecto.<sup>143</sup>

Por otra parte, si bien Margaret Atwood siempre ha tenido muchos escrúpulos en clasificarse de forma tajante como una escritora feminista,<sup>144</sup> su interés en el tema resulta indudable. Ya desde joven se había preocupado por la aparente incompatibilidad que existía entre ser mujer y ser escritora. Recordemos, a modo de ejemplo, sus comentarios acerca de *The Red Shoes* (1948), película con Norma Shearer, que vio de niña y en la que la protagonista —una joven y talentosa bailarina, desesperada por tener que decidir entre un hombre y la danza— acaba tirándose bajo un tren. Pensemos también en sus conversaciones con Gwendolyn McEwen sobre mujeres escritoras y numerosos comentarios o escritos como el que apareció en *Ms* en el que rememora sus dudas iniciales acerca de si alguna vez podría combinar una vida de mujer con el oficio de escribir, sobre todo a la luz de las vidas de las grandes escritoras de lengua inglesa.<sup>145</sup>

También hay que tener presente que en 1969 Atwood había publicado *The Edible Woman*, una novela que indudablemente gira en torno a una serie de puntos centrales para la crítica feminista tales como la posición que ocupan las mujeres y por ende el papel que juegan en las sociedades de consumo y cómo determina esto las relaciones de pareja, lo cual ya sugiere una conexión entre lo personal y lo político, otro punto nodal para la crítica

---

<sup>142</sup> Cfr. Nattie Golubov, *De lo colectivo a lo individual. La crisis de identidad de la teoría literaria feminista*, p.p. 7-8.

<sup>143</sup> Cfr. Alison Prentice et al, *Canadian Women. A History*, p 439. Dice el texto: "Beginning in the last years of the 1960's, consciousness-raising taught women that the political —law, state, and society— affected the personal lives of individuals. Almost immediately, they moved, both as individuals and as members of groups, to make the political respond to women's shared personal agendas. This meant sustained efforts to alter public policy, social structures, and attitudes to take more account of women. The 1970's saw major changes, and the 1980's even more. The results were mixed".

<sup>144</sup> Cfr. R. Sullivan, *op. cit.*, pp. 237-259 y E. Ingersoll, *op. cit.*, p. 139.

<sup>145</sup> Cfr. N. Cook, *op. cit.*, p. 229 y R. Sullivan, *op. cit.*, pp. 98-115 y 108-109.

feminista, y al que regresaremos más adelante.<sup>146</sup> Por otra parte, a comienzos de los setenta, Margaret Atwood había iniciado un largo y fructífero diálogo por carta con la escritora canadiense Margaret Laurence, con quien discute una serie de cuestiones relacionadas con el tema.<sup>147</sup>

De todo ello, quiero comentar cómo Atwood se debate acerca de si afiliarse o no al Women's Lib Movement para luego concluir que quizá la mejor contribución a la causa sea escribir la verdad acerca del tema.<sup>148</sup> ¿Y en este caso qué significa la verdad para ella? Para Atwood, la verdad en relación con las mujeres parece significar aquí el iniciar un proceso de desmitificación, es decir una revisión de todos los mitos y los estereotipos heredados tanto en relación con las mujeres que escriben, como con los personajes femeninos que ofrece la literatura para a partir de ahí observar cuidadosa y realistamente las posiciones que ocupan dentro de un mundo más amplio que las contiene y que en gran medida las define.<sup>149</sup> En su artículo "On Being a Woman Writer" comenta lo siguiente en relación con la escritura y el feminismo:

No good writer wants to be merely a transmitter of someone else's ideology, no matter how fine that ideology may be. The aim of propaganda is to convince, and to spur people to action; the aim of writing is to create a plausible and moving imaginative world, and to create it from words. Or, to put it another way, the aim of a political movement is to improve the quality of people's lives on all levels, spiritual and imaginative as well as material (( ...)) Writing, however, tends to

---

<sup>146</sup> Cfr. K. Stein, *op. cit.*, p. p. 44-45. De hecho Stein considera que *The Edible Woman* marca el inicio de los intereses feministas en Atwood.

<sup>147</sup> Cfr. R. Sullivan, *op. cit.*, pp. 242. Resultan de interés los comentarios de Atwood sobre Freud en torno a cómo se construye la identidad femenina.

<sup>148</sup> Cfr. R. Sullivan, *op. cit.*, pp. 246.

<sup>149</sup> Cfr. Atwood, *Second Words*, pp. 200 y 219.

concentrate more on life, not as it ought to be, but as it is, as the writer feels it, experiences it. Writers are eye-witnesses, I-witnesses.<sup>150</sup>

Por otra parte, en cuanto al tema de los mitos y la necesidad de adecuarlos según la situación específica de individuos y minorías, comenta lo siguiente en una entrevista con Margaret Kaminski:

I'm very interested in mythologies of various kinds, because I think most people have unconscious mythologies. Again, I think it's a question of making them conscious, getting them out in the place where they can be viewed. And I don't think people should divest themselves of all their mythologies because I think, in a way, everybody needs one. It's just a question of getting one that is livable and not destructive to you.<sup>151</sup>

En estrecha conexión con lo anterior resulta importante remarcar cómo Atwood también se interesa por escribir acerca de situaciones que se extienden más allá de un único horizonte relacionado con un personaje o una voz principal, para abarcar todo un entramado de interacciones, y así mostrar la verdad acerca de las experiencias que viven las mujeres, sobre todo las típicamente clichés como las amorosas. En un artículo sobre su libro *Power Politics* escribe: "I don't believe poetry is or should be "self-expression" in any naïve, personal sense. Rather I see it as a lens through which the human universe can see itself; an aural focusing through which human languages can hear themselves."<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p 203.

<sup>151</sup> Earl Ingersoll, *op. cit.*, p. 32.

<sup>152</sup> R. Sullivan, *op. cit.*, pp. 248, 249 y 255.

Además en una entrevista aclara que el libro gira en torno a las relaciones de poder entre los sexos a tres niveles: el individual, el político y el mitológico.<sup>153</sup>

Pero esto no es todo. En una entrevista radiofónica que le hicieron en la CBC cuando apareció este libro, ella continúa ampliando el asunto y habla acerca de las ideas principales que subyacen en su obra y que le dan aún otra vuelta de tuerca al tema de los entramados en los que puede situarse una mujer, al ligar el circuito de las interacciones personales con el de las relaciones que se dan dentro de la sociedad a nivel más bien político y público. Dice al respecto:

We would all like to have a private life that is sealed off from the public life and different from it, where there are no rulers and no ruled, no hierarchies, no politicians, only equals, free people. But because any culture is a closed system and our culture is one based and fed on power this is impossible, or at least very difficult. Unfortunately; since the exercise of power is the opposite of the practice of love. Love gives, but power takes, and justifies itself for taking. So many of the things we do in what we sadly think of as our personal lives are simply duplications of the external world of power games, power struggles. The amount of effort we expend concealing this state of affairs from ourselves and from each other is even sadder.<sup>154</sup>

Aquí lo que destaca entonces, es la relación que establece la poeta entre dos redes o dimensiones de experiencia dentro de las que una persona se posiciona: la primera que corresponde al universo de las relaciones amorosas, es decir de lo personal, y la segunda al

---

<sup>153</sup> Cfr. Eleanor Watchel, *op. cit.*, p. 198.

<sup>154</sup> R. Sullivan *op. cit.*, p. 248.

universo de lo público, en el cual las cuestiones políticas e ideológicas juegan un papel más que evidente. Sin embargo, para Atwood resulta notorio cómo los mecanismos que imperan en una dimensión —la pública— se trasladan, si bien muchas veces de modo subrepticio, al nivel de lo personal o privado.<sup>155</sup> Sumado a ello, a mi entender, esta referencia a los juegos de poder a nivel público y político dentro de una situación de pareja se entrelaza, de algún modo, con los aspectos principales del primer entramado, es decir las relaciones entre naciones. Finalmente, no debemos olvidar cómo varios críticos han insistido en que, dentro de la literatura de mujeres de ese país, existe una larga tradición de asociar la evolución de un personaje femenino con las distintas etapas de su historia.<sup>156</sup>

Entonces, para el caso de Margaret Atwood, es justamente la presencia de varias dimensiones en las que una persona, en este caso una mujer, canadiense, anglófona, clase media y escritora, puede hallarse inscrita y en las que la posición que ocupa dentro de cada red resulta definitoria en cuanto a cómo se constituye, lo que nos da la clave para leer gran parte de su producción poética. Aquí quiero subrayar una vez más la diferencia entre una lectura de este tipo y aquéllas de ciertos críticos que mencionamos al comienzo del capítulo, cuya interpretación se basa en la presencia de dos mundos opuestos en la obra de esta escritora; quiero insistir en cómo el hecho de intentar leer esta producción a partir de verdades que reflejan la compleja actualidad de la poeta —hasta ahora por lo general un concepto problemático para la literatura, sobre todo la poesía (al menos en muchos círculos

---

<sup>155</sup> Esta idea también fue una de las premisas principales del feminismo radical. Dice Valerie Bryson al respecto: "Radical feminism was first fully articulated in the late 1960s, and it argues that men's patriarchal power over women is the primary relationship in human society. It further argues that this power is not confined to the public worlds of economic and political activity, but that it characterises all relationships between the sexes, including the most intimate. This insistence that "the personal is political" involves a re-definition of power and politics and hence a challenge to the assumptions of political theory, which is itself seen as an instrument of male domination that justifies or conceals the reality of male power and its bases in "private" life". *Feminist Political Theory*, p.3.



de América Latina en donde la poesía comprometida al estilo de Neruda, Cardenal y Benedetti ha dado mucho de que hablar)— si implica un cambio. Considero que la propia Atwood es consciente de este rasgo de su obra y sobre el cual dice: "Poetry isn't a sermon or a solution or even an analysis. But, sometimes it is a reflection. We use reflections of ourselves in mirrors so we can see what we look like. If the sight is too horrible we sometimes make efforts to change. But with no recognition there can be no change".<sup>157</sup> Por otra parte, el hecho de que su poesía se proponga no sólo como un ejercicio estético sino también como una práctica inteligente,<sup>158</sup> enmarcada dentro de un claro referente político, social y cultural, que incluya una serie de elementos críticos, potencia su lectura y la vuelve nueva e incluso desafiante, cosa que los críticos que siguen viendo la relación de las dimensiones como un ejercicio de aprendizaje aislado no marcan.<sup>159</sup>

Quiero proseguir mi análisis acerca de lo que sucede en esta etapa suya con su poema "They are hostile nations", de su libro *Power Politics*, y que incluye en *Selected Poems*. Por considerarlo de sumo interés, lo transcribo a continuación en su totalidad:

---

<sup>156</sup> Véase, por ejemplo, el capítulo sobre las novelas de Atwood en *The Canadian Postmodern* de Linda Hutcheon y *The Dominion of Women. The Personal and the Political in Canadian Women's Literature* de Wayne Fraser.

<sup>157</sup> R. Sullivan, *op. cit.*, p. 248.

<sup>158</sup> Leer la poesía de Atwood es enfrentarse con una obra que se caracteriza por la presencia de una voz que en primera instancia se nos puede hacer notablemente fría. Sin embargo, según la lectura que propongo aquí, su poesía más que fría -adjetivo que por lo general se le adjudica a poemas que no se relacionan con los sentimientos- es atenta, observadora, cerebral y crítica y si bien no funciona de modo emotivo, es decir si no registra las emociones inmediatas que le deja una experiencia, sí registra o recrea los estados de conciencia por los que atraviesa la voz al observar su mundo y todo lo que allí acontece.

<sup>159</sup> Aquí resulta de interés reflexionar en torno a los paralelismos que existen entre esta forma de escribir de Atwood y mucho de lo que sucedió en esos años en el campo de las artes visuales alternativas, sobre todo de mujeres. Véase, por ejemplo, Tony Godfrey, *Conceptual Art* y Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*.

"They are hostile nations"

i

In view of the fading animals  
the proliferation of sewers and fears  
the sea clogging, the air  
nearing extinction

we should be kind, we should  
take warning, we should forgive each other

Instead we are opposite, we  
touch as though attacking,  
the gifts we bring  
*even in good faith maybe*  
warp in our hands to  
implements, to manoeuvres

ii

Put down the target of me  
you guard inside your binoculars,  
in turn I will surrender

this aerial photograph  
(your vulnerable

sections marked in red)

I have found so useful

See, we are alone in  
the dormant field, the snow  
that cannot be eaten or captured

iii

Here there are no armies  
here there is no money

It is cold and getting colder

We need each others'  
breathing, warmth, surviving  
is the only war we can afford, stay

walking with me, there is almost  
time/if we can only  
make it as far as

the (possibly) last summer<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup> Tomado de *Selected Poems 1966-1984*, pp. 128-129.

Este poema resulta de gran importancia para el tema de este capítulo por diversas razones. En primer lugar, muchas de las reflexiones que hicimos en el capítulo anterior acerca de las características que presentan los poemas de Atwood, como por ejemplo la marcada presencia de un espacio frío y aislado típicamente canadiense, siguen siendo válidas aquí. El hecho de que el poema funcione con base en un mínimo de palabras, imágenes y recursos literarios, acrecienta además esta sensación de desnudez y desamparo. Sumado a ello, una vez más encontramos que el poema gira en torno a una situación de potencial victimización en donde una pareja —confrontada entre sí— se halla a merced de las fuerzas hostiles de la naturaleza.

Sin embargo considero que, a pesar de estas similitudes, el poema presenta algunas diferencias de fondo con respecto a su etapa anterior. Dentro de estas diferencias quiero mencionar en primer lugar, la presencia de una serie de acontecimientos, situaciones y vivencias de gran impacto para muchos canadienses en los setenta, como la creciente preocupación por las cuestiones ecológicas (véase el peso que tienen los primeros cuatro versos en la construcción de una situación de grave deterioro ambiental) o la posibilidad de una guerra o una invasión de consecuencias gravísimas para ese país (cuestiones que subraya toda la terminología bélica utilizada). Todo ello resulta en un poema, que si bien gira en torno a una experiencia de índole más bien íntima, también está indudablemente ligado a una realidad social concreta.

El poema se estructura a partir de la interacción que se establece entre los dos integrantes de una pareja que al inicio del poema se hallan enfrentados (“we are opposite”), dentro de un espacio típico canadiense. Para esto es importante ver cómo el contrapunto entre el “I” y el “you” en la segunda sección establece una situación de este tipo, en donde la presencia de dos centros de acción, dos identidades de peso e importancia similares,

quedan separados y enfrentados. Sin embargo, el poema no es un poema cerrado o estático que se limite a describir una situación dada sino que introduce la presencia de un futuro en el cual, si bien esta relación de potencial enfrentamiento puede convertirse en un enfrentamiento real en el que los papeles de agresor/a o agredido/a, víctima o victimario/a, queden efectivamente asignados (a cada lector le toca pensar en cómo sería esto, aunque me imagino cómo lo harán las mujeres), también se sugiere la posibilidad de que la cuestión se resuelva de manera mucho más armoniosa. Para el logro de esto, es muy efectivo ver cómo Atwood contrapone el uso de los pronombres en singular, que indican aislamiento, con el pronombre más inclusivo "we" para introducir esta situación alternativa en la que la pareja, quizá representativa de la humanidad, trasciende la guerra.

En relación con esto también resulta de interés ver la forma en que la voz poética —como bien adelantaba Atwood en su comentario de *Survival* acerca de la posición tres, en lugar de concentrarse de modo cerrado y pasivo en la experiencia, o potencial experiencia, de la víctima, como pasaba en algunos de sus primeros poemas —"The circle game" por ejemplo— da un paso hacia atrás y ve dicha experiencia como parte de una situación más amplia. Esta situación incluso comprende al otro, en este caso al antiguo victimario, quien muchas veces pierde su toque gótico de peligro y maldad, para ser visto de modo más humano y realista, y como una parte integral de las vivencias de la voz poética, con todas las consecuencias que tiene esto para la revisión y restructuración de viejos mitos y estereotipos heredados.

Otro aspecto muy notable del poema corresponde a la presencia simultánea e interactiva de más de una dimensión relacionada con la vida de hoy: la del universo de la relación de pareja, que por cierto, está constituido a su vez por otros dos universos, el del yo y el del tú, a partir del cual se estructura la obra, como ya mencionamos, y el del

universo bélico y la posible guerra entre fuerzas más allá de las individuales, introducido a partir de la manera tan descarnada de ver su situación que tiene la voz poética inmersa en la primer relación, y que a su vez retroalimenta el enfrentamiento presente en el primer universo. El hecho de que esta doble presencia pueda establecerse de modo fluido, y que el lector pueda transitar de una dimensión a la otra con cierta libertad, dependiendo de su modo personal de lectura, para llegar así a sus propias conclusiones, es uno de los grandes logros del poema. Todo esto ejemplifica de modo claro la gradualmente característica presencia y combinación en la poesía de Atwood de más de un único universo de experiencia.

El resultado es un tipo de poesía nueva y estimulante en la cual la voz poética, en este caso el yo, ni se encierra dentro de su experiencia personal propia, como lo ha hecho tradicionalmente la poesía lírica, ni fluctúa entre una serie de universos ambiguos y poco definidos, sino que se abre hacia, y se posiciona con respecto a distintos tipos de otros y de otredades pertenecientes de modo claro a su tiempo y contexto, para así dialogar con ellos, lo cual produce poemas que en lugar de ser testimonio de una experiencia o sentimiento que se repliega sobre sí mismo funge más bien como el registro de una o varias interacciones.

Las características principales que mencionamos para "These are hostile nations" son, en mayor o menor medida, representativas de gran parte de los poemas que corresponden a *Power Politics*, si bien en algunos casos la dimensión pública se liga, más que con políticas bélicas (como sucede en "yes at first you", "we are hard on each other", "we hear nothing these days" y "what is it") con cuestiones sociales en donde lo que pesa es el poder ideológico de los mitos y la tradición y cómo influyen en las relaciones de

pareja (véase “you take my hand”, “my beautiful wooden leader”, “you refuse to own” y “I am sitting”).

Si bien Atwood ha dicho que este libro trata el tema de las relaciones entre los sexos desde tres perspectivas: la individual, la política y la mítica, considero que es en su siguiente libro, *You Are Happy*, donde encontramos un tratamiento más acabado de los aspectos personales e íntimos del ser humano contrapunteados o complementados con los universos de lo político/público y de lo mitológico/ideológico. El ejemplo más sobresaliente de esto es, sin duda, “Circe/Mud Poems” que recrea el encuentro entre Circe y Odiseo y sobre el que regresaré más adelante.

A partir de aquí, esta autora —si bien no modifica en esencia su forma de concebir un poema como un sitio en donde se articula más de una red de experiencias— sí parece ampliar el espectro de las relaciones personales, para ya no limitarse sólo a las de pareja e introducir otras como las que se dan entre madre e hija, o nieta y abuela (“A red shirt”, “You begin”, “Five poems for grandmothers”). En torno al universo de lo público —en donde lo ideológico muchas veces juega un papel relevante y explícito— también comienza a introducir entramados ligados a otra serie de aspectos relacionados con la historia de Canadá y que van más allá de las historias de pioneros (“Marrying the hangman”, “Four small elegies”), a la relación entre el Canadá de habla inglesa y el de lengua francesa (“Two-headed poems”) y un poco más adelante incluso con cuestiones sociales, políticas y de derechos humanos fuera de Canadá (“Newsreel: man and firing squad”, “Notes towards a poem that can never be written”) aunque siempre vistas desde la perspectiva solidaria pero apartada de lo canadiense.<sup>161</sup> Sin embargo, aquí quiero hacer dos

---

<sup>161</sup> En una entrevista Atwood insiste en que toda poesía se liga con el acontecer local. Dice: “Poetry is local. It may be appreciated internationally, but one sure doesn’t write it internationally. No poet ever has.”

aclaraciones: en primer lugar, todo ello no significa en absoluto que desaparezca su interés por las cuestiones políticas básicas de Canadá, sobre todo en lo que le interesa y atañe; en segundo, insisto en que en la mayoría de estos poemas, si bien puede a veces resaltar un nivel de experiencia, por lo general, siempre está presente más de uno. En otros casos lo que sucede es que dentro de una sección o libro habrá algunos poemas que privilegian un aspecto mientras que otros poemas o partes privilegian otros aspectos, como sucede sobre todo en *Two-Headed Poems*.<sup>162</sup> “Solstice poem” ejemplifica esta nueva etapa en la obra de Atwood de manera iluminadora:

“Solstice poem”

i.

Outside, a dead tree  
swarming with blue and yellow  
birds; inside, a living one  
that shimmers with hollow silver  
planets and wafer faces,  
salt and flour, with pearl  
teeth, tin angels, a knitted bear.

This is our altar.

---

When people say “international” what they are talking about is *their way*, their nationality rendered international. That is very true of England, by the way”. E. Ingersoll, *op. cit.*, p. 21.

<sup>162</sup> Del material que conforma su siguiente libro, *You Are Happy*, Atwood ha comentado que “At the moment and in my most recent poems I seem to be less concerned about the relationships between men and women than I am about those among women (grandmother-mother-daughter, sister) and those between cultures.” E. Ingersoll, *op. cit.*, p. 69.



ii.

Beyond the white hill which maroons us,  
out of sight of the white  
eye of the pond, geography

is crumbling, the nation  
splits like an iceberg, factions  
shouting Good riddance from the floes  
as they all melt south,

with politics the usual  
rats' breakfast.

All politicians are amateurs:  
wars bloom in their heads like flowers  
on wallpaper, pins strut on their maps.  
Power is wine with lunch  
and the right pinstripes.

There are no amateur soldiers.  
The soldiers grease their holsters,  
strap on everything  
they need to strap, gobble their dinners.  
They travel quickly and light.

The fighting will be local,  
they know, and lethal.  
Their eyes flick from target  
to target: window, belly, child.  
The goal is not to get killed.

iii.

As for the women, who did not  
want to be involved, they are involved.

It's that blood on the snow  
which turns out to be not  
some bludgeoned or machine-gunned  
animal's, but your own  
that does it.

Each has a knitting needle  
stuck in her abdomen, a red pincushion  
heart complete with pins,  
a numbed body  
with one more entrance than the world finds safe,  
and not much money.

Each fears her children sprout  
from the killed children of others.

Each is right.

Each has a father.

Each has a mad mother  
and a necklace of lightblue tears.

Each has a mirror  
which when asked replies Not you.

iv.

My daughter crackles paper, blows  
on the tree to make it live, festoons  
herself with silver.

So far she has no use  
for gifts.

What can I give her,  
what armour, invincible  
sword or magic trick, when that year comes?

How can I teach her  
some way of being human  
that won't destroy her?

I would like to tell her, Love  
is enough, I would like to say,

Find shelter in another skin.

I would like to say, Dance  
and be happy. Instead I will say  
in my crone's voice, Be  
ruthless when you have to, tell  
the truth when you can,  
when you can see it.

Iron talismans, and ugly, but  
more loyal than mirrors.

v.

In this house (in a dying orchard,  
behind it a tributary  
of the wilderness, in front a road),  
my daughter dances  
unsteadily with a knitted bear.

Her father, onetime soldier,  
touches my arm.  
Worn language clots our throats,  
making it difficult to say  
what we mean, making it  
difficult to see.

Instead we sing in the back room, raising  
our pagan altar  
of oranges and silver flowers:  
our fools' picnic, our signal,  
our flame, our nest, our fragile golden  
protest against murder.

Outside, the cries of birds  
are rumors we hear clearly  
but can't yet understand. Fresh ice  
glints on the branches.

In this dark  
space of the year, the earth  
turns again toward the sun, or

we would like to hope so.<sup>163</sup>

El poema fue escrito en un momento en el cual existía una profunda preocupación en Canadá por los proyectos separatistas de Quebec así como un casi permanente temor a algún tipo de fusión con los Estados Unidos. Por lo tanto, no es casual que el texto preste particular atención a estos temas y que incluso diga de modo explícito que "geography/ is crumbling, the nation/splits like an iceberg, factions/ shouting Good riddance from the floes/ as they all melt south" y utilice términos como "nation" y "politicians" que

pertenecen al universo de lo político y lo público. Sin embargo, esta situación relativa a dos naciones —o comunidades dentro de naciones— se liga con otra más personal ya que la voz poética que enuncia el poema es, antes que nada, la voz de una víctima potencial que se resguarda en un espacio interior familiar, cálido y acogedor, aunque sin duda frágil, de un exterior peligroso y hostil, en donde las tradicionales características del invierno canadiense se suman a una situación de guerra y/o de gran inestabilidad política (Véase la presencia de toda una serie de preposiciones y adverbios que enfatizan de modo claro el contraste).

En cuanto a esta voz poética, también resulta de interés ver cómo, a nivel más individual, establece en primer lugar, una red de conexiones, si bien distantes, con una hermandad de mujeres —todas ellas afectadas por la guerra—, luego con una hija pequeña —y aquí hay que destacar cómo esto la lleva a cambiar de voz y a adquirir un tono de vieja sabia y despiadada, muy alejada de lo que tradicionalmente esperaríamos de una madre— y por último, con una pareja. En este sentido es importante ver cómo la pacífica pareja del yo —y padre de la niña— en su momento también fue soldado, con lo cual se abre toda una serie de interrogantes acerca de cómo puede variar un individuo según el contexto en que esté ubicado, pues el padre amoroso y hogareño también está ligado a las hostilidades del exterior. En todas estas relaciones, hallamos presentes referencias y recursos literarios (las breves estrofas muchas veces resultan crípticas, por ejemplo) de distintos tipos que enfatizan lo difícil que resulta ver esta realidad tan compleja y fragmentada de manera más total y establecer conexiones y una comunicación satisfactoria entre los distintos elementos que la integran. Por otra parte, llama la atención la capacidad, ligeramente camaleónica,

---

<sup>163</sup> M. Atwood, *Selected Poems 1966- 1984*, pp. 232-235.

que tiene esta voz de variar o entremezclar registros, tonos y términos, dependiendo de la red de relaciones que busque enfatizar en cada momento preciso.

El hecho de que la voz que escuchamos —como sucede en la mayoría de sus poemas de esta etapa— sea una voz coloquial que muchas veces incluye o incluso se dirige a un otro, utilizando para ello un ritmo más bien lento y pausas obligadas, infunde al poema un tono conversacional,<sup>164</sup> incluso de diálogo abierto. Esto se establece a grados tales que más de una vez quedamos a la espera de oír la voz de este otro que responde. Todo ello va más allá de lo que sucede, por lo general, con muchos poemas de la segunda mitad de este siglo, y contribuye a romper con cualquier resabio solipsístico para crear en su lugar un efecto de apertura hacia una situación en donde un otro u otra (pareja, hija, abuela, madre, padre) también es una realidad con una presencia específica y un mundo propio, y pasa entonces a compartir de algún modo el hecho poético con ellos. Esto, a su vez, tiene consecuencias aún más interesantes ya que, al multiplicar y variar la presencia del otro, complejiza el tema mismo de la otredad.

Aquí resulta de interés, debido a que se liga con los principales puntos de mi argumentación hasta ahora, citar a Carlos López Beltrán y a Pedro Serrano, cuando en la introducción a su libro *La generación del cordero. Antología de la poesía actual en las Islas Británicas* hablan acerca de una serie de cambios de fondo que se han dado en la poesía británica en años recientes, y que implican una marcada ruptura con la poesía anterior.<sup>165</sup> Los aspectos que más destacan dentro de los cambios que mencionan son, a mi

---

<sup>164</sup> En Canadá, la poesía de tono conversacional —caracterizada por reproducir los tonos de una conversación, tendía a eliminar todo rastro de versificación, así como de lenguaje figurativo y de alusiones literarias— lo mismo que en muchos otros países, cobró una fuerte presencia, a partir de la Segunda Guerra. Cfr. Laurie Ricou, *A Literary History of Canada*, pp. 7-13.

<sup>165</sup> Por ser de interés cito el siguiente extracto: “A estos poetas ((los nuevos poetas británicos que antologan)) se les ha acusado de tirar por la borda la experiencia de las vanguardias de refugiarse en una parafernalia pseudo-novedosa que no es sino un reciclamiento de la “little England” de Larkin. Esto es injusto

entender, la inserción del poeta en la compleja realidad de su tiempo y la forma en que todas las vivencias que de esto resultan se reflejan en su poesía, la repercusión que esto tiene en el tipo de poesía que se escribe, ya que ésta buscaría integrar y conversar con una serie de otros —con lo cual deja de girar de modo exclusivo en torno a la persona del poeta o de la voz que de algún modo lo suplente— y finalmente, el hecho de que todo lo anterior obliga a repensar una serie de puntos acerca de la función del poeta y de la poesía. Estos autores dicen al respecto:

Los poetas han salido del ghetto estático o cerrado de la modernidad y transitan por todos los espacios posibles y en compañía de todos aquellos que se acerquen, ya sea por voluntad propia o por el movimiento de los poetas mismos hacia la exterioridad. Es una poesía pública, no sólo porque no es ajena a la realidad social que le ha tocado vivir, sino principalmente por la comunicación que continuamente establece entre experiencia individual y experiencia social. Es una poesía política en el sentido amplio del término: surgida de la *polis* y en diálogo con ella. (( ...))

Lo que los acerca es el continuo trato con esos varios mundos y la búsqueda no sólo de su expresión sino de su conversación y conversión en materia poética.

---

empezando por Larkin. Lo que es en parte cierto es que en ellos la radicalidad de la voz poética de la modernidad ha dejado paso a una voz menos experimental y extrema —la voz, no la experiencia. El desorden del yo —que sigue existiendo— deja el universo claustrofóbico y altamente solipsista de las vanguardias y circula por otros caminos. No creemos, sin embargo, que este hecho signifique un rechazo de las intuiciones y aciertos de los mejores poetas del siglo XX. Lo que pasa es que esa experiencia está incorporada a otras realidades. El diálogo con el yo continúa, pero también aparece el diálogo con el otro, muy escaso y muy atormentado en la mayoría de los poetas anteriores, no sólo en lengua inglesa. Esto no quiere decir que aquellos poetas no hablaran de, como dice Machado, 'lo que pasa en la calle'. Esa exterioridad es central para la poesía moderna, desde Baudelaire. La diferencia es que en las vanguardias esa experiencia iba en una sola dirección, es decir hacia el espacio interior del poeta, y allí se vivía. En la poesía de la modernidad son los lectores los que tienen que encontrar el camino hacia ese universo, muchas veces doloroso pero también sublime. Modernidad, en ese sentido, es también aislamiento. La ruptura principal entonces radica en el tránsito que hay en estos poetas entre esos dos espacios. Y no sólo en ellos, sino también en el lector. Por eso nos importa hablar de comunidades. Pero las comunidades, hoy, tienen que ser flexibles y varias, y es indispensable que no sacrifiquen la individualidad. Esta es la principal razón de la obsolescencia de la actitud



Pertenecen, como dijimos, a una comunidad en tanto que poetas, pero también a otras, y esto establece redes de comunicación muy extensas, cuya diversidad enriquece a la anterior.<sup>166</sup>

Incluyo esta cita por considerar que describe de manera clara, si bien para una época ligeramente posterior (fines de los ochenta y los noventa) a los años en que Awood escribió los poemas que aquí nos ocupan, una serie de características poéticas muy distintas que sin duda ya se hallaban en el aire desde antes, pues es evidente que Atwood parte de una perspectiva muy similar en la elaboración de mucha de su creación poética a partir de los años setenta. Esta nueva etapa dentro de su creación contiene una serie de aspectos realmente novedosos, lo cual se vuelve aún más evidente si la comparamos con mucha de la poesía escrita por mujeres hoy en México, o incluso en América Latina.

Estos poemas, como ya vimos, se preocupan por un registro crítico, inteligente y dialógico de la realidad, una realidad marcada por coyunturas específicas que intentan desmitificar visiones y experiencias de vida devastadas, ofreciéndonos no soluciones sino una visión lo más completa posible de cómo funciona el mundo que les concierne de modo particular. Para ello resulta central combatir la tentación o la inercia o la falta de opciones que llevan, una vez más, a reproducir los viejos modelos ideológicos que se encuentran incrustados en la lengua y la literatura. Es decir, lo que nos está ofreciendo esta poeta es un tipo de poesía, como propondría Rachel Blau DuPlessis poco después en su ensayo "Otherhow" (1985), que busca —utilizando formas aún más radicales que las que había empleado hasta ese momento la no-poesía de la posguerra— dejar atrás los viejos modos,

---

de las vanguardias, que lo veían, pero que no encontraban el modo de conciliarlas. De ahí su inmersión en la experiencia solipsista". Ver pp. xx-xxi.

<sup>166</sup> Cfr. *ibid.*, p. xviii.

temas y géneros de la poesía para encontrar modos que permitan “to invest in the possibilities of a critical language that ruptures deep (constitutive?) assumptions of poetry as a genre... “What language” (asks Phillipe Sollers) “would escape this insidious, incessant language which always seems to be there before we think of it?”<sup>167</sup>

Para ello, agrega Blau DuPlessis “poetry has to be allowed to depoeticize itself and enact a rejection of the cultural character of its own idiom”.<sup>168</sup> Con lo anterior llega al punto nodal de su escrito en donde plantea que lo que importa en este tipo de poesía radicalmente nueva no es “otherness” in a binary system, but “otherhow” as the multiple possibilities of praxis”. Concluye este texto tan *sui generis* haciendo una serie de comentarios acerca de cómo entiende este concepto de “otherhow”. Dice al respecto:

Culture is no where —no ONE where— but everywhere, and never perfect, neither in its (myth of) golden origins, nor in the heroic actors of realms of Otherness over whom we may still find ourselves sanctimoniously weeping, nor in its glorious telos of solution and balanced function. We live in a world of unintended consequences and we are all creolized. Creolization is not some process that has occurred to a pitied and gently condescended to “Them.” The processes of appropriation, syncretism, fabrication from disparate, ungainly materials, adaptation, compromise between conflictual forms, and creative intersection are functions we already live as whomever we are.<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> Rachel Blau DuPlessis, *The Pink Guitar. Writing as Feminist Practice*, p.142.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 154. Agrega que para expresarnos en torno a este proceso de “creolization” o mestizaje que nos caracteriza hoy necesitamos poseer un lenguaje “calibanizado” que para ella implica que contemple, de manera simultánea múltiples formas de expresión. Dice: “calibanization” I grab this to mean a resonant, self-conscious multi-linguality, choice of patois, dialect, neologisms, puns, technical jargon of certain specific work-based groups (teachers, dancers, mothers), all mingled in a kind of macaronic or pastiche- both of these terms reanimated with the most serious and aggressive concern, and losing their clownish, motley implications. I see language broken into. One whose capacities to represent “transparently” can no longer be

Sin embargo, algunos de los puntos que mencionan López Beltrán y Serrano, así como Blau DuPlessis, introducen una serie de preocupaciones en torno a los efectos últimos que puede tener para la poesía de este fin de siglo la muy pronunciada y crítica inserción en el mundo actual, la variedad y relativización de las experiencias presentes en dicho mundo, y la despoetización de los poemas. A estas dudas también hay que sumar concretamente lo que sucede en algunos poemas de esta poeta, poemas en donde un exceso de ironía y de crítica sobre valores, figuras o situaciones tradicionalmente aceptadas por nuestra cultura, además de la falta de algún sistema de valores de fondo que parezca darle un sentido a esta crítica, más allá de la crítica misma, los convierte en textos muy poco satisfactorios. Considero que su poema "Cressida to Troilus: A gift" ejemplifica muy bien lo anterior:

You forced me to give you poisonous gifts.

I can put this no other way.

Everything I gave was to get rid of you  
as one gives to a beggar: *There. Go away.*

The first time, the first sentence even  
was in answer to your silent clamour  
and not for love, and therefore not  
a gift, but to get you out of my hair  
or whatever part of me you had slid into  
by stealth, by creeping up the stairs,

---

credited, but whose connotive, denotive, and textural powers must be engaged. This souped up calibanized language is visible in certain North American writers. Language is a situation where multi-poly-mishuganah

so that whenever I turned, watering  
the narcissus, brushing my teeth,  
there you were, just barely, in the corner  
of my eye. Peripheral. A floater. No one  
ever told you greed and hunger  
are not the same.

How did all of this start?  
With Pity, that flimsy angel,  
with her wet pink eyes and slippery wings  
of mucous membrane.  
She causes so much trouble.

But nothing I ever gave was good for you;  
it was like white bread to goldfish.  
They cram and cram, and it kills them,  
and they drift in the pool, belly-up,  
making stunned faces  
and playing on our guilt  
as if their own toxic gluttony  
was not their fault.

---

set of discourses is set into play to explore and enact our crossings”.

There you are still, outside the window,  
still with your hands out, still  
pallid and fishy-eyed, still acting  
stupidly innocent and starved.

Well, take this then. Have some more body.

Drink and eat.

You'll just make yourself sick. Sicker.

You won't be cured.<sup>170</sup>

Este poema se construye a partir de la destrucción de mitos o ideologías que no permiten aprehender de manera acabada la realidad que nos ocupa, mostrando o recreando situaciones de manera irónica y por lo general exenta ya de toda trascendencia o de la presencia de un sentido último. Pero este proceso de creciente fragmentación de la experiencia humana —llevado a los extremos— nos da, o puede dar, a entender que la idea de que existan en el mundo historias o valores compartidos es una falacia, y que el concepto de mito, salvo en sus expresiones mínimas, ya no tiene razón de ser. No olvidemos tampoco cómo la presencia de más de un circuito de experiencia (en este caso el mítico y el de la vida cotidiana del siglo XX) que se oponen y cancelan, en lugar de enfatizar las correspondencias que se establecen entre las distintas manifestaciones de la existencia, nos sugiere que eso no es así y que la vida más bien se conforma de vivencias aisladas y fragmentadas, difíciles, si no es que imposibles, de transmitir o comunicar. Todo

---

<sup>170</sup> Margaret Atwood, *Morning in the Burned House*, pp. 28-29.

esto sumado al hecho de que esta escritura de tono cómico y coloquial que se burla de una herencia cultural, por muy liberador y estimulante que resulte, encierra graves peligros.

Insisto en mi apreciación acerca de lo insatisfactorio que resulta este texto, que si bien es un poema, no llega realmente a ser poesía. ¿Qué quiero decir con esto? Básicamente, que este tipo de texto parece estirar las capacidades, características y funciones de la poesía a límites extremos, pero en dirección equivocada. Para afirmar esto me baso en el hecho de que la poesía es un género cuya función esencial siempre ha estado ligada a sugerir un universo de cosas compartidas pero difíciles de nombrar por las limitantes del lenguaje pero no porque no existan. Entonces ¿qué sucede cuando se la utiliza para hablar de un mundo que esté en constante estado de desarticulación o deconstrucción, un mundo en el cual finalmente ya no se cree? Quizá la poesía sea el género menos adecuado para este tipo de literatura y entonces este tipo de texto bordee prácticamente en la no poesía, lo cual conduce a un callejón sin salida. Es por eso que algunos de los poemas de Atwood escritos hacia el fin de esta época resultan, si bien interesantes desde una perspectiva feminista por ejemplo, poco logrados en cuanto a poesía.

Considero que es Octavio Paz quien finalmente ilumina de modo más cabal las características, con todos sus potenciales y peligros, de este tipo de poesía, lo cual resulta esencial a la hora de intentar definir con mayor precisión los aspectos que aquí nos ocupan, es decir la poesía y la poética de Atwood, así como de entender algunas de sus preocupaciones y sus logros específicos, en relación a cómo se enfrenta a esta situación.

En su libro *Los hijos del limo* y específicamente en el capítulo cuatro, "Analogía e ironía", Paz define la situación de la poesía actual, es decir de la segunda mitad del siglo XX. Afirma que ésta se encuentra marcada por una gigante discordia entre el espíritu

esencial de la poesía y las características básicas de los tiempos modernos. Por un lado, tenemos el hecho de que la poesía nunca ha cesado de operar a través de la imaginación, es decir de la facultad de poner en relación realidades contrarias o disímbolas, debido a que, como agrega más adelante:

La operación poética concibe al lenguaje como un universo animado, recorrido por una doble corriente de atracción y repulsión. En el lenguaje se reproducen las luchas y las uniones, los amores y las separaciones de los astros y las células, de los átomos y los hombres. Cada poema, cualquiera que sea su tema, su forma y las ideas que lo informan, es ante todo y sobre todo un pequeño cosmos animado. El poema refleja la solidaridad de las “diez mil cosas que componen el universo”, como decían los antiguos chinos.<sup>171</sup>

Por el otro, tenemos al mundo moderno, en donde tanto el concepto de correspondencias universales como el de eternidad cristiana han desaparecido, lo cual implica a su vez que entonces se impone la muerte, en el sentido de la gran excepción, la ruptura de toda regla o ley, de un mundo sin centro ni unidad. Todo ello repercute en una poesía particular que define de la siguiente manera:

La poesía moderna, nos dice una y otra vez ((Baudelaire)), es la belleza *bizarra*: única, singular, irregular, nueva. No es la regularidad clásica, sino la originalidad romántica: es irrepétible, no es eterna: es mortal. Pertenece al tiempo lineal: es la novedad de cada día. Su otro nombre es desdicha, conciencia de finitud. Lo grotesco, lo extraño, lo bizarro, lo original, lo singular, lo único, todos estos

nombres de la estética romántica y simbolista, no son sino distintas maneras de decir la misma palabra: muerte.<sup>172</sup>

Y entonces, el poeta enfrentado a esta excepción universal se debate entre dos extremos: por un lado la ironía, es decir una poética o estética de lo grotesco, lo bizarro, lo único y por el otro, la analogía, es decir una poética que ve al universo como un sistema de correspondencias y la visión del lenguaje como el doble del universo. Resolver esta desgarradora disyuntiva, volcándose en exceso hacia cualquiera de los dos extremos puede ser fatal. Y por el otro, la ironía, que tal y como la define aquí Paz, es sin duda el signo de nuestro tiempo, un tiempo que por cierto presta toda su atención, incluso a grados nunca antes vistos, al aquí y al ahora. Incluso, la ironía puede finalmente entenderse de modo tal que deja fuera toda posibilidad de existencia para el propio poema, ya que según Paz, "La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico: La palabra poética termina en aullido o silencio: la ironía no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no comunicación".<sup>173</sup>

Sin embargo, regresar a una visión de la poesía en la que ésta descifre el mundo, o sea que funcione como doble del universo, sin tomar en cuenta el hecho de que el universo es finalmente una nada, tampoco resuelve el asunto ya que nos estaría proporcionando una lectura falsa, y se perdería justamente "esta discordia e incompatibilidad que es lo que la vuelve aceptable para el lector que ve en ella una imagen de su propia condición".<sup>174</sup> La única vía pues para la poesía en este fin de siglo es justamente una poesía que incorpore en

---

<sup>171</sup> Octavio Paz, *La otra voz*, p. 138.

<sup>172</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 108.

<sup>173</sup> Octavio Paz, *ibid.*, p. 109.



su método esta paradoja, una poesía que no busque resolver la oposición entre analogía e ironía sino que intente, a través de la realidad de la obra, manifestarse en torno a la realidad de la nada, es decir de la alteridad y la ironía. Considero que tomar en cuenta estas ideas de Paz agrega aún otra dimensión a nuestra lectura de Atwood porque permite entender con mayor claridad el logro final de muchos de sus poemas que giran en torno a marcadas alteridades presentes en nuestro mundo actual.

Los poemas que conforman específicamente la sección de “Circe/Mud Poems” parecerían responder perfectamente a todo ello. Estos giran en torno a una revisión y recreación de un monumento clásico de la literatura occidental, *La Odisea*, aunque esta vez desde la perspectiva y a través de la voz de Circe, una voz que aquí se caracteriza por ser muy actual, irónica, burlona, subversiva e inteligente. A lo largo de toda una serie de diálogos que establece con Odiseo (el diálogo es en realidad parcial ya que sólo oímos lo que dice ella, aunque siempre estamos conscientes de la presencia de él) y que poseen un tono conversacional y coloquial, esta voz de una Circe tan particular intenta romper con su papel prefijado de víctima.

A lo largo de todos estos poemas Circe, una de las míticas y acalladas figuras literarias de la tradición occidental, nos permite conocer de cerca lo que piensa y lo que siente (aunque nunca de modo aislado sino siempre tomando en cuenta al otro, en este caso Odiseo); sin embargo, el interés que reviste todo ello trasciende esto para conectarse con otra serie de características centrales de la escritura de Atwood. Con esto me refiero a que a través de colisiones y conexiones inesperadas y bizarras, Atwood nos lanza de una analogía o circuito de significado a otro —pero de modo tal que estas conexiones se refuerzan y enriquecen— para así combinar, a nivel de lo personal, la particular historia de

---

<sup>174</sup> Octavio Paz, *La otra voz*, p. 135.

Circe y Odiseo con otros circuitos que también atañen a este personaje femenino: es decir, el circuito de lo público que se relaciona con las distintas luchas —tanto a nivel sexual como político que ya mencionamos—, el circuito de lo ideológico que en este caso atañe al mito, y un cuarto circuito que se introduce gradualmente en su obra y del cual nos ocuparemos en el siguiente capítulo, que es el de la mujer artista, y que se liga con las historias que se narran, es decir con la literatura y el lenguaje.

Pero según el planteamiento que hago aquí, todo ello va aún más allá de esto ya que la presencia de estos diversos circuitos, que se iluminan y retroalimentan unos a otros, también nos fuerzan a sumarle a la presencia de este tipo de analogías, correspondencias y sentidos, la existencia de una crítica fina, inteligente y estimulante que de modo simultáneo parecen querer cancelarlos.<sup>175</sup>

Para ello retomo a Paz cuando afirma que la analogía de hecho sólo puede nacer en un mundo marcado por la crítica, un mundo en donde la analogía es “el recurso de la poesía para enfrentarse a la alteridad y alteridad es una forma de romper con el mito, de que se haga presente la ironía”.<sup>176</sup> Todo esto también es parte esencial de la poesía de Atwood, pues en ella se impone este sentimiento de que la Circe de su poema, es decir la voz que la anima, es resultado de una coyuntura específica muy actual, y de que la existencia de una mujer así en los tiempos homéricos resulta una incongruencia tal que la ironía que de esto se desprende raya en la comicidad. Sumado a ello, la presencia de esta

---

<sup>175</sup> Sin embargo, como bien advierte Eli Mandel *op. cit.*, p. 59, en el caso de Atwood, leer su poesía en la que las analogías se suman y se combinan como un ejercicio alegórico no es el camino correcto. Aquí más que intentar desentrañar un universo de múltiples niveles y correspondencias sin más, lo que se nos está invitando a hacer, a nivel de recurso literario, es pasar de un nivel a otro apertrechados de las visiones, consecuencias y sabores que nos van dejando todos los demás. Aquí entonces resulta importante ver cómo Circe se desmitifica, cómo cobra otra vez la completud de un ser humano más total que al hablar acerca de todo lo que ya no quiere ni para ella ni para una potencial pareja, no sólo se rebela contra un papel y un destino fijo, sino que nos sugiere un tipo de mujer, de relación de mundo y de literatura que sí anhela (Mandel llama a esto “asserting by denial”).

voz atenta también contra el concepto de los mitos universales y eternos y de las formas y géneros literarios tradicionalmente aceptados y utilizados para transmitirlos.

Sin embargo, si bien encontramos en los “Circe/Mud Poems” estas dos tendencias, es decir, el impulso de resolver el poema a través de una estética de lo grotesco o de lograrlo a través de una estética de las correspondencias, características de toda la poesía de nuestro tiempo, también es cierto que atrás de todo ello parece esconderse una tercera vía que intenta por medio de una voz nueva, “la otra voz” de Paz, crear un universo, por medio del lenguaje, que permita unir ambas vertientes, enfatizando así el peso y la realidad de la obra.<sup>177</sup> Estos poemas, de hecho, funcionan como ejemplo de lo que plantea Paz en *Los hijos del limo* acerca de que el poema, en cuanto Obra, refleja y significa la capacidad de la poesía para ver la nada, es decir el mundo actual, pero sin que esto nos destruya, ya que, aún hoy, el poema puede descifrar el universo para volver a cifrarlo; pero para ello hay que creer en el poema y en sus capacidades.<sup>178</sup> Estos serán algunos de los puntos centrales que se tratarán en la siguiente sección.

A modo de conclusión para este capítulo, considero que en esta etapa la obra de Atwood ejemplifica cómo la poesía de este fin de siglo se involucra de modo progresivo con redes de experiencia más y más específicas y actuales. De hecho, su obra resulta en una creación nada solipsista, que más bien se abre al diálogo con otras formas de ser y pensar, y a raíz de lo cual comienza a cuestionar y a desarticular —con una inteligencia clara y aguda— muchas ideas tradicionales, es decir mitos asociados con conceptos claves para nuestra sociedad. Todo ello la obliga a repensar muchas de sus ideas acerca de la

---

<sup>176</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 108.

<sup>177</sup> Cfr. Octavio Paz, *La otra voz*, p. 137.

<sup>178</sup> Cfr. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Capítulo IV.

poesía, ya que ésta si bien puede concretarse en la tercera vía, también corre muchas veces el riesgo —por subversiva y descreída— de acabar siendo una no poesía.

## Capítulo IV

### De metros y metáforas

It is difficult  
to get the news from poems  
yet men die miserably every day  
for lack  
of what is found there.

William Carlos Williams, "Asphodel, That Greeny Flower"

En esta cuarta lectura quiero concentrarme en un último aspecto que considero de gran relevancia para la poesía de Atwood porque ahí conducen todos sus intereses y características anteriores. A este aspecto podría resumirlo como su creciente involucramiento con, y su necesidad de repensar —e incluso redefinir—, el significado y la función de la poesía y la poeta como algo distintivo y específico. Considero necesario retomar algunos puntos centrales del capítulo III acerca de cómo esta poeta llega a embarcarse en una forma de escribir cada vez más alejada de algunos de los preceptos básicos de lo que puede ser considerado como esencial para todo ejercicio poético auténtico, lo cual la lleva a crear textos en donde la presencia de un creciente descreimiento de fondo da por resultado una visión poética plana e irónica que impide que la obra involucre las capacidades imaginativas y emocionales del lector.<sup>179</sup> Todo ello, en

---

<sup>179</sup> Aquí hay que recordar que Atwood escribe dos libros de prosa poética o prosa breve (la clasificación varía según los críticos) en los que esta visión plana, irónica e incluso cómica del mundo produce resultados más satisfactorios. Estos libros son *Murder in the Dark* (1983) y *Good Bones* (1992).

más de una ocasión, conduce a un callejón sin salida. Según mi lectura, esta situación parece obligarla, finalmente, a revisar o a reformular una serie de aspectos relacionados con el quehacer poético que había ignorado o desechado hasta este momento. Esto queda claro en sus últimos libros de poemas, *True Stories* (1981), *Interlunar* (1984), *New Poems* (1985-1986) y, después de un largo paréntesis, *Morning in the Burned House* (1995).

Mi propuesta consiste entonces en que Atwood, de modo creciente a partir de los ochenta, se involucra con otro modo de hacer poesía que se desprende de, y complementa, su modalidad anterior. Esta modalidad anterior, además de poseer las características antes mencionadas también, y sin duda a raíz de todo ello, da por resultado una poesía que, en cuanto a lo formal, comparte muchos de los rasgos principales de la llamada nueva antipoesía surgida después de la Segunda Guerra, aunque a veces va más allá de esto, como vimos en el capítulo anterior. Según Michael Hamburger, esta antipoesía estaba marcada ante todo por una austeridad diferente, notablemente crítica que en muchos casos, tenía sus raíces en cuestiones sociales o políticas. Esto, a su vez, llevó a los poetas a huir de todo lo que pudiera sonar a arte verbal, así como a desconfiar de muchos de los recursos tradicionales de la poesía lírica, sobre todo de los metros fluidos y armoniosos y del lenguaje metafórico. Lo que se buscaba era una forma de expresión directa y literal, y es por ello que se subordinaron la mayor parte de los aspectos rítmicos y retóricos al contenido de los poemas.<sup>180</sup>

La misma Atwood ha comentado acerca de su tendencia a esconder la rima en sus poemas al ubicarla en el centro de sus versos.<sup>181</sup> Sin embargo, el mejor ejemplo del peso de

---

<sup>180</sup> Cfr. Michael Hamburger, *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, pp. 225 y ss.

<sup>181</sup> A continuación cito dos comentarios de Atwood sobre el tema: "I don't think of poetry as a rational activity but as an aural one. My poems usually begin with words or phrases which appeal more because of their sound than their meaning, and the movement and phrasing of a poem are very important to

todo lo anterior en esta poeta son sus poemas, incluso algunos de los que mencionamos para su etapa anterior, pues ya ahí vemos cómo algunos de ellos comparten, al menos en parte, varias de estas características. En muchos de estos textos, sobre todo los que aparecen en *Power Politics*, el uso del lenguaje se reduce a su mínima expresión, los recursos retóricos y rítmicos parecen desaparecer, el tono se vuelve decididamente coloquial y conversacional y las imágenes provienen en su mayoría de la vida cotidiana. En cuanto al uso tan particular que hace aquí de la metáfora, un tema central para toda discusión sobre la poesía —y por ende de la antipoesía— hay que remarcar cómo esta autora, cuando nos presenta una situación dada, tiene una tendencia a introducir toda una serie de imágenes paralelas que más que funcionar en primer lugar como metáforas, en el sentido estricto de la palabra, contribuyen a lo que en el capítulo anterior llamamos un proceso de desmitificación, es decir, a elaborar una visión mucho más compleja, y no siempre tradicional, de una realidad concreta, al sacar a relucir aspectos ocultos, pero igual de reales, que los aceptados.<sup>182</sup> Sin embargo, soy consciente de que estos otros aspectos ocultos de la realidad son introducidos mediante imágenes que finalmente sí tienen una función y un valor metafórico, y que por el poder que tienen dichas imágenes muy bien podemos considerar que Atwood no compartía en el fondo el desagrado que sentía la antipoesía por la metáfora, considerada como un lujo burgués.

De hecho, hay toda una serie de elementos tanto retóricos como rítmicos que, a mi entender, siempre mantuvieron a Atwood, de algún modo, separada de la antipoesía. Son éstos los que se han de enfatizar en esta última etapa, además de que se le han de sumar

---

me. But like many modern poets I tend to conceal rhymes by placing them in the middle of lines". Earl Ingersoll, *op. cit.*, p.69 y "My Poetic Principles on Oct. 29 1962. One shd not be *too* vertical; but its an escape from the (now) stilted horizontal line ...Random ...rhyme -to control a poem without making it *look* controlled... anyway a pox on regular end rhyme". Jerome Rosenberg, *op. cit.*, p. 10.

otra serie de aspectos nuevos relacionados con una revisión y revalorización del lenguaje, el concepto de poema y la figura de la poeta, lo cual no implica un simple regreso a las formas y los conceptos ligados al género lírico tradicional. A lo largo de toda su obra, Atwood ha demostrado un marcado interés por el lenguaje. Y si bien esto no es nada nuevo en un escritor, sobre todo un poeta, considero importante subrayarlo ya que un estudio de la obra de esta escritora que no tome en cuenta este aspecto y se restrinja a las lecturas anteriores sería un estudio muy incompleto, una tentación en la que ha caído más de un análisis crítico.

Resulta significativo, en primer lugar, mencionar cómo Atwood, a lo largo de toda su obra muestra un gran interés por las palabras, quién las usa, cómo y para qué, una característica que sin duda juega un papel importante en su apertura hacia, y la inclusión de, los otros en su poesía, como intenté comentar en el capítulo anterior. Sin embargo, en este capítulo me concentraré en analizar su interés por el lenguaje en términos poéticos más tradicionales. Atwood, al igual que muchos poetas contemporáneos, parece cobrar cada vez más conciencia de que las palabras son una fuerza viva y poderosa, con vida e historia propias, así como con grandes limitaciones.<sup>183</sup>

Para ella, una de las características centrales del lenguaje es que éste funciona prácticamente como un alfabeto que se hereda y que permite conformar un mundo de manera determinada, y no universal, como queda claro en "You begin", un poema de *Two-*

---

<sup>182</sup> Eli Mandel habla de esto en su artículo ya citado y lo asocia con la magia, en la medida en que logra volver visible lo invisible.

<sup>183</sup> Según críticos como Linda Hutcheon, no ha de sorprendernos que los escritores canadienses de lengua inglesa se interesen, de modo especial, por el tema de la lengua, ya que ellos establecen una relación muy especial con ésta en la medida en que, si bien es el vehículo a través del cual pueden hablar de su mundo y su experiencia, también es cierto que la lengua inglesa los liga, a veces de modo indistinguible, con el imperio británico en toda su extensión. Los escritos de Dennis Lee también son de interés. Finalmente, quiero agregar que la misma Atwood en varios de sus cuentos y su prosa poética explora este tema. Véase, por



*Headed Poems*, aparentemente claro, sencillo y afirmativo, en donde, de modos que recuerdan lo que sucede en "Solstice poem", le enseña a su pequeña hija a nombrar el mundo, aunque al hacerlo también le enseña —o le anticipa— que lo variado y complejo del mundo no queda contenido en un lenguaje específico. "Marrying the hangman", otro poema de este libro, también se involucra con el tema del lenguaje; en este caso lo que tenemos es un texto —por cierto escrito prácticamente en una prosa poética muy efectiva— en el que además de explorar la existencia de dos tipos de lenguaje, uno masculino y autoritario y otro femenino y más inaprehensible, sugiere que la palabra bien puede cambiar el mundo, como sucede en el caso de la mujer del poema condenada a muerte pero que con un toque de Scherezada, logra modificar su destino gracias al poder de convencimiento de sus palabras.<sup>184</sup>

Atwood misma, en una entrevista, parece estar de acuerdo con una descripción hecha de su obra como centrada en el poder transformador del lenguaje.<sup>185</sup> Sin embargo, cada vez más parece postular que todo lenguaje es imperfecto y limitado. Su siguiente libro, *True Stories*, es un buen ejemplo de esto ya que, como comenta Karen Stein, éste se caracteriza por plantearse:

serious questions of language, epistemology, politics, the contrasting worlds of city and nature, the quest for a secure home in the world, relationships, stories and storytelling, and the power and limits of poetry.<sup>186</sup>

---

ejemplo, "Giving Birth" en *Dancing Girls*, y "Loulou; or, The Domestic Life of the Language" en *Bluebeard's Egg*.

<sup>184</sup> Ver también cómo el poema, de manera más escondida, sugiere que también nuestro lenguaje, el que poseemos, marca y sella nuestro destino, lo cual se liga con el poema anterior.

<sup>185</sup> Cfr. G. Hancock en Earl Ingersoll, *op. cit.*, p. 214.

De este libro, sin embargo, lo que más interesa para los propósitos del presente capítulo es el poema "Notes towards a poem that can never be written", por considerar que es en éste donde la poeta se enfrenta, de modo más extremo, con los límites del lenguaje poético y, por lo tanto, con la esencia de lo que es un poema y la función de un poeta, lo cual a su vez repercutirá en cómo escribe y visualiza la poesía.<sup>187</sup> Este poema, que gira en torno al horror absoluto que implica la tortura aplicada a los prisioneros políticos durante las recientes dictaduras militares en América Latina, y a la obligación moral que tienen los escritores de ofrecer testimonio de esto, ha sido citado en múltiples ocasiones y analizado de maneras muy completas por diversos críticos.<sup>188</sup> De estos, el análisis que más me interesa es el que hace Linda Wagner-Martin cuando afirma que el texto no alcanza a ameritar el título de poema y se presenta como notas:

---

<sup>186</sup> Karen Stein, *op. cit.*, p. 115.

<sup>187</sup> Margaret Atwood, *Selected Poems 1966- 1984*, p. 264. A continuación cito una parte del poema que considero particularmente ilustrativa:

There is no poem you can write  
about it, the sandpits  
where so many were buried  
& unearthed, the unendurable  
pain still traced on their skins.

That did not happen last year  
or forty years ago but last week.  
This has been happening,  
this happens.

We make wreaths of adjectives for them,  
we count them like beads,  
we turn them into statistics & litanies  
and into poems like this one.

Nothing works.  
They remain what they are.

<sup>188</sup> Cfr. J. Rosenberg, *op. cit.*, pp. 92-93 y Karen Stein, *op. cit.*, pp. 118.

Atwood gives bleak voice to the desperation of the writer, unable to create the horror she feels, unable to do her work, which is to affect her readers and thereby change unbearable situations.<sup>189</sup>

Todo ello se liga, a su vez, a un sentimiento creciente en esta autora de que el artista tiene una responsabilidad moral, que va infinitamente más allá de brindar entretenimiento, para con su sociedad. Su discurso ante el pleno de Amnistía Internacional en Toronto (1981), es un claro testimonio de esto, ya que ahí afirma que:

We in Canada are ill-equipped to come to grips even with the problem, let alone the solution. We live in a society in which the main consensus seems to be that the artist's duty is to entertain and divert, nothing more. Occasionally our critics get a little heavy and start talking about the human condition, but on the whole the audience prefers art not to be a mirror held up to life but a Disneyland of the soul, containing Romanceland, Spyland, Pornoland and all the other Escapelands which are so much more agreeable than the complex truth. When we take an author seriously, we prefer to believe that her vision derives from her individual and subjective and neurotic tortured soul—we like artists to have tortured souls—not from the world she is looking at. Sometimes our artists believe this version too, and the ego takes over. *I, me* and *mine* are our favourite pronouns; *we, us* and *ours* are low on the list. The artist is not seen as a lens for focussing the world but as a solipsism. We are good at measuring an author's production in terms of his craft. We are not good at analyzing it in terms of his politics, and by and large we do not do so.

---

<sup>189</sup> Linda Wagner-Martin, "Giving Way to Bedrock: Atwood's Later Poems" en Lorraine York,

By "politics" I do not mean how you voted in the last election, although that is included. I mean who is entitled to do what to whom, with impunity; who profits by it; and who therefore eats what. Such material enters a writer's work not because the writer is or is not consciously political but because a writer is an observer, a witness, and such observations are the air he breathes. They are in the air all of us breathe; the only difference is that the author looks, and then writes down what he sees. What he sees will depend on how closely he looks and at what, but look he must.

Concluye su discurso con las siguientes palabras:

The most lethal weapon in the world's arsenal is not the neutron bomb or chemical warfare; but the human mind that devises such things and puts them to use. But it is the human mind also that can summon up the power to resist, that can imagine a better world than the one before it, that can retain memory and courage in the face of unspeakable suffering. Oppression involves a failure of the imagination: the failure to imagine the full humanity of other human beings. If the imagination were a negligible thing and the act of writing a mere frill, as many in this society would like to believe, regimes all over the world would not be at such pains to exterminate them. The ultimate desire of Procrustes is a population of lobotomized zombies. The writer, unless he is a mere word processor, retains three attributes that power-mad regimes cannot tolerate: a human imagination, in the many forms it may take; the power to communicate; and hope.<sup>190</sup>

---

*Various Atwoods: essays on the later poems, short fiction and novels, p. 77.*

Este discurso me parece de central importancia, ya que no sólo rescata la obligación moral que tiene un escritor de observar su mundo y de dejar registro escrito de lo que ve, incluyendo la existencia de otros en toda su dimensión y diferencia, aspecto que ya he comentado, sino que introduce un cambio al retomar el tema del poder que tienen los escritores de comunicar, sumado al de recuperar el concepto de imaginación, término notablemente ausente de mucha crítica literaria actual.

Lo que me interesa subrayar aquí son las aparentes consecuencias que tiene en esta poeta el haberse internado en más de un callejón sin salida en cuanto a la poesía, es decir aquellos relacionados con la ironía, el descreimiento y la despoetización del capítulo anterior además de las limitantes intrínsecas del lenguaje y la literatura cuando se enfrentan con situaciones extremas y cómo esto, en lugar de conducirla a la desesperanza y al silencio, la conduce a una nueva dimensión en donde el poder comunicativo de la poesía resulta fundamental. Aquí, incluso, resulta de interés la cita de Shannon Eileen Hengen porque afirma, en gran medida, justamente lo opuesto de lo que deseo plantear y sólo menciona, al pasar, y al final del párrafo, uno de los aspectos que considero más relevantes para el estudio de la poesía de Atwood de esta etapa. Dice:

Atwood's works of poetry in the 1980's show speakers who are notably silent and apolitical. Having argued that politically engaged language results when Canadian women reclaim their histories and incorporate them at the level of public influence, Atwood's own poetic language takes neither new forms nor addresses new topics in the 1980's. *Interlunar* (1984) and the "New Poems 1985 - 1986" section of her *Selected Poems II* (1986) maintain familiar themes in a familiar idiom: gender

---

<sup>190</sup> Second Words, p. 393.

power imbalances persist, and women's romantic fantasies fed by the media, including literature, support them. Relatedly, those power imbalances allow or encourage imbalances of other kinds, while the natural world, by contrast, provides a model of perfect balance. Hope is somehow still possible, however, through language imaginatively used.<sup>191</sup>

Según el planteamiento que hago aquí, esta poeta está más que consciente de las limitantes y restricciones del lenguaje; sin embargo, a pesar de esto cree en la palabra y, por lo tanto, en el poema, en gran parte debido a que es lo único que tenemos. Dice al respecto en una entrevista cuando se le pregunta acerca del lenguaje:

Atwood: Language *is* a distortion.

Hancock: Do you mean we can't trust language to get through to "truth"?

Atwood: Although I've used language to express that, it's true. I think most writers share this distrust of language –just as painters are always wishing there were more colours, more dimensions. But language is one of the few tools we *do* have. So we have to use it. We even have to trust it, though it's untrustworthy.<sup>192</sup>

En varios poemas de su última etapa, esto se vuelve cada vez más evidente; "Variations on the word love", un logrado estudio de cómo y para qué usamos este término, es sin duda un buen ejemplo de todo ello. Otro poema importante que gira en

---

<sup>191</sup> Shannon Eileen Hengen, *Margaret Atwoods's Power: mirrors, reflections and images in select fiction and poetry*, p 103.

<sup>192</sup> Luego agrega: "The question is, How do we know "reality"? How do you encounter the piece of granite? How do you know it directly? Is there such a thing as knowing directly without language? Small babies know the world without language. How do they know it? Cats know the world without language, without what we would call language. How are they experiencing the world? Language is a very odd thing.

torno a la complejidad del lenguaje es “Marsh languages”, un texto muy especial que inicia con una serie de imágenes y sonidos ligeramente voluptuosos y que plantea la existencia de dos tipos de lenguaje, uno anterior, primario, no individual —de hecho un lenguaje que trae a la mente muchas de las propuestas de Julia Kristeva— y otro —que incluso se impone en el mismo poema hacia el final— duro, autoritario y dicotómico que está acabando con el primero y que en lo esencial se diferencia, a tal grado, del anterior que vuelve imposible todo intento de traducción. Sumado a esto, el poema también sugiere la necesidad de intentar proteger, o incluso revivir, estos lenguajes originales, estos “languages of the dying suns”, ya que si mueren también morirán con ellos los soles mismos.

En otra entrevista, Atwood también habla de que el lenguaje primigenio, es decir la poesía, funciona como un semillero potencial que puede enriquecer nuestras vidas al inyectarle todo aquello que gradualmente va quedando marginado de nuestra experiencia cotidiana. Dice:

I don't know whether poetry is an advantage to me as a novelist or not. For me poetry is where the language is renewed. If poetry vanished, language would become dead. It would become embalmed. People say, “Well, now that you are writing successful novels I suppose that you will be giving up poetry.” As if one wrote in order to be successful. The fact is, I would never give up poetry. Poetry might give me up, but that's another matter. It's true that poetry doesn't make money. But it's the heart of the language. If you think of language as a series of concentric circles, poetry is right at the centre. It's where precision takes place. It's

---

We take it very much for granted. But it's one of the most peculiar items that exists. G. Hancock en Earl

where that use of language takes place that can extend a word yet have it be precise.<sup>193</sup>

Atwood profundiza sobre este aspecto del lenguaje al comentar, en otro momento, que también el poeta tiene un papel activo en la vida de un idioma, al crear o recontextualizar palabras, mediante la producción de nuevos “diseños” (patterns). Nos dice a este respecto:

Unfortunately, we're stuck with language and, by and large, it determines our categories. Poets generally are working with the expansion and elaboration of the language. When the Anglo-Saxons didn't have a word for something they made one up. That's not outside the English tradition. It's also a matter of word arrangement. A word isn't separate from its context. That's why I say language is a solution, something in which you are immersed rather than a dictionary. There are little constellations of language here and there, and the meaning of a word changes according to its context in its constellation. The word *woman* already has changed because of the different constellations that have been made around it. Language changes within our lifetime. As a writer you're part of that process –using an old language, but making new patterns with it.<sup>194</sup>

Para ella, estos nuevos diseños están, sin duda, ligados a cuestiones de ritmos y sonidos, un aspecto central de toda su poesía. Más de una vez, Atwood ha hablado acerca de que para ella un poema es una experiencia auditiva, a grados tales que un poeta que no

---

Ingersoll, *op. cit.*, p. 209.

<sup>193</sup> Earl Ingersoll, *op. cit.*, p.127.



sea consciente de las cuestiones rítmicas seguramente no resultará un buen poeta.<sup>195</sup> Toda su obra es un ejemplo clarísimo de esto, en la medida en que la disposición y el orden de las palabras, a pesar de estar inscritas dentro de lo que llamamos verso libre, logran un efecto rítmico muy valioso porque le dan totalidad al texto, una totalidad que se liga con la impresión de estar presenciando los complejos procesos mentales de la voz poética. Este efecto rítmico es, según mi lectura, producto de cómo la construcción de los poemas en sí nos obliga a leerlos de modos específicos, a partir de las ideas y sentimientos que despiertan, así como de una cierta recurrencia en el uso de palabras y de imágenes interconectadas, o de argumentos que se van estructurando. Por otra parte, en más de una ocasión, Atwood ha comentado acerca de cuestiones específicas de versificación, tanto en relación con la obra de otros poetas como de la suya. Un ejemplo de esto último sería la cita que incluyo a continuación:

I've never quite understood what "free verse" was. It doesn't seem to me that any verse is entirely "free." Very young poets think they are writing in free verse, yet slip into iambic pentameter because they have read so much Shakespeare in school. I did a great deal of formal pattern writing when I was quite young. Many readers think that modern poetry lacks structure, but they have not been taught to look for it. Then they either write iambics without recognizing them as such or slip into a

---

<sup>194</sup> *Ibid*, p.112.

<sup>195</sup> En una entrevista con Linda Sandler dice: "A poem is something you hear, and the primary focus of interest is words. A novel is something you see, and the primary focus of interest is people". Earl Ingersoll, *op. cit.*, p. 50. En otra con Gregory Fitz Gerald y Kathryn Crabbe agrega: "I think of the poem as an aural experience; the visual experience is a notation. That's not an eccentricity of mine; many poets think of their poems that way. Any poet who is not conscious of rhythm probably would not be a very good poet". Earl Ingersoll, *op. cit.*, p. 132.

kind of porridgy writing. Formal training doesn't hurt anyone; everyone should have to write a sonnet once, just to see what it is.<sup>196</sup>

Es claro que, por lo menos, Atwood sí se ejercitó en muchas de estas formas más tradicionales, como bien lo comprueban los poemas que conforman *Double Persephone*, pues son todos ejercicios que giran en torno a la forma tradicional del soneto aunque, en la mayoría de los casos, distan mucho de ser una muestra acabada de ello, ya que parece desafiar las reglas que definen esta modalidad poética. De hecho, en toda su poesía, por debajo de un aparente desinterés por metros y estructuras tradicionales, hay un uso muy cuidadoso, incluso de gran conocedora, de todo esto. Por ejemplo, los poemas que conforman *Power Politics* son deliberada y efectivamente epigramáticos,<sup>197</sup> mientras que en *True Stories* experimenta con combinaciones muy interesantes de poesía y prosa.

Todas estas preocupaciones no acaban aquí sino que se ligan con un interés de esta poeta por cuestiones de forma más generales que la llevan, incluso, a afirmar que la poesía, a pesar de sus múltiples modos de manifestarse, se caracteriza por poseer una forma propia, si bien no se adentra en el tema, más allá de considerarla el género literario más gozoso. Al ser interrogada en una entrevista acerca de las diferentes personalidades que tienen la poesía y la prosa, dice al respecto:

Not just a "somewhat different" personality, an almost totally different one ((...)) If you think of writing as expressing "itself" rather than "the writer," this makes total

---

<sup>196</sup> Earl Ingersoll, *op. cit.*, p. 133.

<sup>197</sup> Dice Atwood textualmente: "I don't think there is anything formally distinguishing about my writing as a whole. Much of *Power Politics* is epigrammatic, and the line is just about as short as you can get without disappearing altogether. In *You Are Happy* the line gets longer again, and it will probably go on changing. What you're doing is finding out how to write the poem while you're actually writing it. Once you

sense. For me, reviewing and criticism are the most difficult forms, because of the duty they involve, a duty to the book being talked about as well as to the reader. Poetry is the most joyful form, and prose fiction —the personality I feel there is a curious, often bemused, sometimes disheartened observer of society.<sup>198</sup>

Estos comentarios mencionan algunos aspectos nodales para mi análisis, ya que sacan a relucir una característica de creciente relevancia para la poesía y poética de Atwood: su involucramiento con cuestiones de forma, entre las cuales la métrica y la versificación —si bien no necesariamente tradicionales— tienen un papel central y están ligadas, a su vez, a toda otra serie de recursos poéticos, entre los que destaca la marcada presencia de un lenguaje y de una serie de imágenes asociadas a los mitos de Occidente como, por ejemplo, la figura de la serpiente y de los dioses y diosas griegos y sin que exista, de manera paralela, un interés por deconstruirlos como sucedió previamente. Esto a su vez me lleva a proponer que Atwood, con los años, reelabora —cada vez con mayor convicción— una concepción y práctica de la poesía en términos más puros, más absolutos, pero desde una posición nueva, es decir marcada por su tiempo y su experiencia.<sup>199</sup>

Muchos críticos han hecho referencia a la creciente presencia de todos estos elementos poéticos —tanto los que ya aparecían en su obra anterior pero que se refuerzan, así como de otros más novedosos— que caracterizan la poesía de Atwood en esta etapa.

---

know how to do that poem or that kind of poem, that's the moment when you should stop and go on to something else. Otherwise you become an imitator of yourself". Earl Ingersoll, *op. cit.*, p. 52.

<sup>198</sup> Earl Ingersoll, *op. cit.*, p. 71.

<sup>199</sup> Ver cómo "The words continue their journey" en *Selected Poems II. Poems Selected and New 1976-1986* de algún modo es un poema muy simbólico porque representa este momento de replanteamiento en la poesía de Atwood.

Karen Stein, por ejemplo, comenta lo siguiente con respecto a la producción más reciente de esta poeta:

If *True Stories* is a “firestorm”, *Interlunar* is the glimmering light of fireflies in a jar, the glow emanating from a marsh or a lake at night, the unexpected shining that occasionally lights up the ordinary, mundane world. The book is about paradoxes of light and dark, life and death. It asks whether language and poetry have the power to heal or to assuage our grief for our mortality. *True Stories* is about power used against others; *Interlunar* is about the power of myth, magic, and trust.<sup>200</sup>

De modo similar, Linda Wagner-Martin afirma lo siguiente:

If Atwood’s writing during the early 1980s can be seen as a prelude to *The Handmaid’s Tale*, her bitter parable about the meaninglessness of both language and women’s lives, then her 1984 poetry collection *Interlunar* deserves investigation. Its stark testimony to disaster—with the poet and all humankind described as “some doomed caravan”—is voiced through a series of mythic personae, anthropomorphized in animal speakers (a series of snake poems), and generally different from the usual Atwoodian persona. Atwood’s attempt to approach the mythic heart of experience may not have succeeded, but as she said in an interview at the time, she wanted poetry to move beyond the personal and toward the “unconscious mythologies” that motivate most human beings.<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> Karen Stein, *op. cit.*, p. 122.

<sup>201</sup> Lorraine York, *op. cit.*, p. 81.

Es imposible estar en desacuerdo con este tipo de lecturas, ya que sin duda describen las características centrales de los poemas, así como de los efectos que producen en el lector. Son poemas que se van poblando de ingredientes poéticos, tanto en relación con las imágenes, como con las aliteraciones, rimas y consonancias. Todo esto da por resultado una serie de textos mucho más ricos y complejos que, al desaparecer el sentimiento de control y de tensión tan marcado de los poemas de su etapa anterior, ofrecen al lector una experiencia de lectura más fluida y gozosa.

No obstante ello, estas lecturas críticas resultan algo simples y obvias, pues no aportan nada al otro aspecto que me interesa explorar, es decir cómo la obra de Atwood está marcada por algo específico y que no descarto se pueda deber, en gran medida, a la relación clara y consciente que establece con un lugar y un momento particulares, todo lo cual siento que es central para un análisis acabado del tema, ya que insisto en que la poesía y la poética de Atwood en este punto no consisten en un simple retorno a una serie de tradiciones y recursos literarios atemporales con los cuales siempre pareció querer romper, como ya planteamos en el primer capítulo.

Mi propuesta es que todas estas cuestiones formales resultan relevantes no como, o no sólo como, el tema del poema o un recurso más bien ornamental. En su lugar, lo que estoy proponiendo es que se vuelven parte integral de estos poemas, los cuales surgen — cada vez más— como textos poderosos, profundamente auténticos, y movidos por una visión renovada y cada vez más profunda del mundo, producto de una gran capacidad de observación y de una inteligencia clara y aguda. Para intentar explicar esto, con mayor precisión, haré referencia a una serie de ideas que ofrece Roberto Calasso en su libro, *Literature and the Gods*

Para Calasso, durante el siglo XVIII, surge una nueva concepción de la literatura, la literatura absoluta, cuyas repercusiones nos afectan aún hoy. Este tipo de literatura se rebela contra un mundo gobernado por leyes que regulan lo social, buscando recuperar su conexión con lo divino, aunque esto claramente no se reduce a, como decía Leopardi, “meter a los dioses físicamente a empellones” sino más bien que se convierte en el único vehículo que nos queda, a través del cual podemos aún atisbar el espíritu del mundo o el caos original, y que resulta finalmente en una poesía que funciona como una metafísica basada en las formas, en lugar de los conceptos. Calasso, incluso, explica las razones por las que a la literatura absoluta le corresponde este nombre. A continuación cito lo que dice sobre esto:

“Literature” because it is a knowledge that claims to be accessible only and exclusively by way of literary composition; “absolute” because it is a knowledge that one assimilates while in search of an absolute, and that thus draws in no less than everything; and at the same time it is something *absolutum*, unbound, freed from any duty or common cause, from any social utility.<sup>202</sup>

Para él, entonces, la verdadera literatura, a través de infinitas formas imposibles de definir o catalogar, logra acercarse a lo absoluto que incluye todo para así hacerse de un conocimiento mucho más completo y que por lo general se halla ausente de los universos baldíos que habitamos. Sin embargo, aquí Calasso presta particular atención a un comentario que hace Nietzsche acerca de que el conocimiento que buscamos está constituido, en el fondo, por un “ejército móvil de metáforas”, a partir del cual el ser

---

<sup>202</sup> Cfr. Roberto Calasso, *Literature and the Gods*, pp. 169-170.

humano no tanto descubre sino que inventa el conocimiento. Y luego agrega —también siguiendo a Nietzsche— que:

Knowledge and simulation are no longer enemies but accomplices. If every kind of knowledge is a form of simulation, art is if nothing else, the most immediate and the most vibrant. What's more: if metaphor is the normal and primordial vehicle of knowledge, then man's relationship with the gods and their myths will appear as something obvious and self-evident.<sup>203</sup>

Todo ello nos ayuda a desentrañar lo que sucede en el caso de Atwood, cuya obra se involucra y se complementa con un conocimiento, cada vez más profundo, de su contexto, un conocimiento que presentimos no es simplemente descubierto —lo cual implica formas y conceptos preexistentes— sino que más bien es inventado a partir de simulaciones, que consisten en formas poéticas, las cuales encarnan una forma particular de percibir y organizar, de modos nuevos y propios, el mundo que la rodea. Lograr esto implica mucho más que técnica, o que un despertar de las emociones, y se liga con otro comentario central de Calasso cuando, al hablar de Proust y de su modo de concebir cómo funciona el arte, introduce el concepto de observación.

Para Calasso, Proust siempre se interesó por las relaciones que existen entre la literatura y el conocimiento y prestó particular atención a la presencia de leyes que gobiernan la creación literaria. Pare el autor francés, el poeta es aquel que observa todo, incluso aquello a lo que el hombre común no presta atención, con un grado de intensidad febril, muy similar a la que caracteriza a un enamorado o a un espía. En el caso de los

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 185.

escritores, esta capacidad de observación obsesiva está gobernada por una serie de leyes misteriosas pero rigurosas que lleva el poeta dentro de sí, y que son las que le permiten finalmente organizar, y a su vez, mostrarnos, la belleza total de cada cosa.<sup>204</sup>

Estos comentarios arrojan cierta luz sobre la poesía de Atwood y ayudan a volver visibles, si bien de modo inesperado, aquellos aspectos primordiales de su obra y de su poética que busqué comentar en este capítulo, es decir la creación de una obra en donde lo poético sí está totalmente presente, pero sin funcionar en ningún momento ni como simple adorno, ni como instrumento para repetir una vez más cuestiones ya dichas y sabidas. Todo lo contrario, Atwood usa lo poético —y hace poesía— pero siempre con el fin de brindarnos un conocimiento nuevo, original, acerca de todos los planos y aspectos que conforman su existencia, los cuales están vistos desde su posición particular en el mundo. Esto lo hace a partir de una capacidad de observación muy exacerbada pero que se encuentra gobernada por toda una serie de leyes propias, perceptuales y poéticas, que organizan dicha percepción y la vuelven transmisible, única, íntegra y, por ende, bella.

Lo anterior nos conduce al tercer punto que me interesa analizar en este capítulo y que consiste en ver cómo influye esta forma que tiene Atwood de hacer poesía en su visión

---

<sup>204</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 186-188. A continuación incluyo la cita completa por considerarla de interés: And no sooner does he speak of literature and what it is than we note a certain toughness, an intransigence in his voice. Immediately he speaks about it in terms of *knowledge*. Few words chime with more obsessive regularity in the *Recherche* than the word "laws," and this every time that appearances are torn open and a dark or dazzling background is glimpsed beyond. One is tempted to say Proust's main concern was establishing laws, as if —rather than a novelist— it were a physicist writing ((...)) In a fragment we can date back to the period of *Jean Santeuil*, and hence to a time of apparent wordly indulgence, Proust gives us, almost in passing, a definition of literature that goes so far as to have it coincide with its lawmaking function, beginning with the vision of the poet who "stands still before whatever does not deserve the attention of the sedate man, so much so that one wonders whether he might be a lover or a spy, or again, after he seems he's been looking at a tree for a long time, what in reality he is looking at." At this point one asks oneself, as in some Zen story, what there might be "beyond the tree." ((...)) It is not feelings, then, but laws that we find at the center of that perception which distinguishes the writer from every other being —and that causes him to observe the things of the world with the maniacal concentration that has us thinking of spies and lovers. The whole of the *Recherche* was to be woven out of these "mysterious laws", but it seems clear that as far as Proust was concerned all literature must be woven from them.



de la función del poeta, o de sí misma como poeta. En una entrevista dice que "Procedures for underground" es el único poema en el que explora el proceso creativo.<sup>205</sup> No estoy de acuerdo con ella, pues siento que en varios otros poemas reflexiona sobre el tema, sobre todo debido a que muchos de ellos se conforman a partir de una voz que comenta, de modo directo o indirecto, acerca de la labor poética que realiza. Algunos de sus poemas más recientes son ejemplo de esto; pensemos en casos como "Circe/Mud Poems", "Notes towards a poem that can never be written", o de modo más reciente "Mushrooms", "Doorway", "Interlunar", "Aging female poet sits on the balcony", "Aging female poet reads little magazines", "Aging female poet on laundry day" y "Another elegy", entre otros.

Mucha de la crítica se ha interesado, de manera muy particular, por los poemas que aparecen en la última sección de *True Stories*, así como por los que conforman el volumen de *Interlunar*.<sup>206</sup> Tradicionalmente, dicha crítica ha comentado que en estos textos la voz de la poeta se vuelve más sabia y se relaciona con un cierto poder para enfrentar los grandes interrogantes que se plantea el ser humano en torno a la vida, el paso del tiempo, la muerte y el sufrimiento. Karen Stein, por ejemplo, dice lo siguiente sobre esta cuestión:

The narrator of the earlier poems often believed herself a victim, a Persephone bereft of her mother's protection struggling or submerging in a frozen landscape. In contrast, the speaker here is a crone, a witness, an older and wiser woman who

---

<sup>205</sup> Dice Atwood textualmente: "One of the few poems I've written about the creative process is "Procedures for underground", and I do see it as a descent to the underworld". Cfr. Linda Sandler en Earl Ingersoll, p. 49.

<sup>206</sup> Véase a Karen Stein, y Linda Wagner-Martin entre otros.

observes life's events with sympathy, humor, anger, indignation, and compassion.<sup>207</sup>

Hay también comentarios que asocian estas características con otras de índole más oracular e incluso existen intentos por ligar algunas de éstas, al menos en parte, con ciertas prácticas chamánicas, debido a que visualizan el proceso poético como un proceso que establece contacto con lo oculto, lo cual, a su vez, implica haber convertido al poeta en el receptáculo a través del cual se manifiesta lo sagrado, y entonces éste queda marcado y transformado de modo permanente.<sup>208</sup>

Es cierto que hay un cambio en el lenguaje y la textura de estos poemas, así como de la persona poética que de ellos emerge, la cual se expresa a través de una voz distinta, una voz más pausada, sabia, comprensiva y concentrada en transmitir algún conocimiento, de una poeta que se sabe poeta. Sin embargo, no estoy de acuerdo con estos planteamientos que la asocian con una voz oracular y sagrada, la voz de la vieja sabia de la tribu, por considerar que esto puede fácilmente conducir a una lectura que promueva una visión de la poeta como un sujeto que se pone una máscara arcaica, artificial y rígida a la hora de enunciar un discurso poético, que —por emerger de la voz de un sujeto preestablecido— queda, de algún modo, condicionado de entrada.

En cuanto al ingrediente de sabiduría que estos críticos detectan, y con lo cual sí estoy básicamente de acuerdo, quiero comentar que los poemas configurados en torno a una persona poética que corresponde a la vieja sabia son interesantes, antes que nada, porque funcionan como puente o parteaguas que marcan el inicio de una nueva etapa en su

---

<sup>207</sup> Karen Stein, *op. cit.*, p. 110.

<sup>208</sup> Véase el comentario de Rosemary Sullivan sobre este tema que incluye Eli Mandel en su artículo.

poesía, una etapa caracterizada por la presencia de una conciencia cada vez más profunda, crítica e inteligente, aunque este elemento, al igual que la voz poética a través de la cual se realiza, sufrirá ciertas transformaciones.

Esta nueva etapa, según mi propuesta, se liga entonces con algunos puntos mencionados con anterioridad en este capítulo, y relacionados justamente con su cada vez más lúcida capacidad de observación, producto de una mayor capacidad organizativa, madurez y experiencia.<sup>209</sup> Y lo que más me interesa plantear en torno a esta lucidez de visión y claridad de representación es cómo nos permiten conocer, en profundidad, las cosas acerca de las que nos habla, al estar relacionadas con su manera tan especial de elaborar conocimiento en torno al complejo, múltiple, y muchas veces caótico, corazón de la existencia tal y como nos afecta, sin recurrir a conceptos que de tan usados se han fosilizado y que intentamos a veces revivir adornándolos con metáforas superficiales. En su defecto, Atwood —a través de sus personas poéticas y cultivando y ejercitando una inteligencia que llama la atención, y a grados tales que podríamos incluso llegar a considerar que esta cualidad pasa a convertirse en su nueva musa— descarta mucho de lo heredado y, en su lugar, crea conocimiento claro, nuevo y complejo mediante la invención —a partir de una imaginación privilegiada— de representaciones primarias, es decir de imágenes nuevas, a través de las cuales organiza y encarna algún aspecto del caos en el que se inscribe, en el fondo, toda vida.

Esta visión compleja de la vida que hallamos en la obra poética de Atwood se liga, por un lado, con muchos de los puntos tratados con anterioridad en este trabajo y por el otro, con una serie de opiniones sobre la poesía —las cuales comparto— que se han vertido

---

<sup>209</sup> Considero que esta interpretación de su obra resulta más apropiada que otras que clasifican sus poemas como extremadamente fríos.

a través de los años; quizá sea Pound quien las haya expresado de modo más claro. Para él, la función de todo artista, en última instancia, es la de ofrecer un testimonio verdadero, y es por ello que a la hora de intentar representar y comunicar su concepción del mundo, deberá cuidarse de no falsificar —por la razón que sea— esta visión; de ser así fallará en su cometido. También nos dice que el artista debe poder crear una obra que vaya más allá de la simple transmisión de una sola idea o emoción para entrelazarlas e incluso incluir otras ideas, emociones, impresiones y sensaciones concomitantes o incluso opuestas o contradictorias, pero siempre introduciendo una visión nueva de la vida o de cómo nos expresamos de ella.<sup>210</sup>

A continuación, y para concluir, incluyo el poema “Not the moon” pues considero que ilustra la mayoría de los puntos y aspectos que he intentado trabajar en este capítulo:

“Not the moon”

What idiocy could transform the moon, that old sea-overgrown  
skull seen from above, to a goddess of mercy?

You fish for the silver light, there on the quiet lake, so clear  
to see; you plunge your hands into the water and come up empty.

Don't ask questions of stones. They will rightly ignore you,  
they have shoulders but no mouths, their conversation is elsewhere.

---

<sup>210</sup> Cfr. Ezra Pound, “The Serious Artist”, en *Literary Essays of Ezra Pound*, pp. 41- 57.

Expect nothing else from the perfect white birdbones, picked clean  
in the sedge in the cup of muskeg: you are none of their business.

Fresh milk in a glass on a plastic tray, a choice of breakfast  
foods; we sit at the table, discussing the theories of tragedy.

The plump pink-faced men in the metal chairs at the edge of the golf course  
adding things up, sunning themselves, adding things up.

The corpse, washed and dressed, beloved meat pumped full of chemicals  
and burned, if turned back into money could feed two hundred.

Voluptuousness of the newspaper; scratching your back on the bad news;  
furious anger in spring sunshine, a plate of fruit on the table.

Ask of the apple, crisp heart, ask the pear or suave banana  
which necks get sucked, whose flesh got stewed, so we could love them.

The slug, a muscular jelly, slippery and luminous, dirty  
eggwhite unrolling its ribbon mucous –this too is delicious.

The oily slick, rainbow colored, spread on the sewage  
flats in the back field is beautiful also

as is the man's hand cut off at the wrist and nailed to a tree-trunk,  
mute and imploring, as if asking for alms, or held up in warning.

Who knows what it tells you? It does not say, beg, *Have mercy*,  
it is too late for that. Perhaps only, *I too was here once, where you are.*

The star-like flower by the path, by the ferns, in the rain-  
forest, whose name I do not know, and the war in the jungle—

the war in the jungle, blood on the crushed ferns, whose name I do not  
know, and the star-like flower grow out of the same earth

whose name I do not know. Whose name for itself I do not know.

Or much else except that the moon is no goddess of mercy

but shines on us each damp warm night of her full rising  
as if she were, and that is why we keep asking

the wrong questions, he said, of the wrong things. The questions  
of things.

Ask the spider

what is the name of God, she will tell you: God is a spider.

Let the other moons pray to the moon. O Goddess of mercy,

you who are not the moon, or anything we can see clearly,

we need to know each other's names and what we are asking.

Do not be any thing. Be the night we see by.<sup>211</sup>

Aparentemente, este es un poema sencillo conformado por estrofas de dos versos, de ritmo lento y tono conversacional. Sin embargo, este ritmo está cuidadosamente logrado y engarzado para dar al texto una fuerte sensación de unidad y estructura. Sumado a ello, no tardamos en caer en la cuenta de que esto no es todo. El poema combina una serie de imágenes cotidianas con otras mucho más poéticas, aunque no en el sentido ornamental sino porque, en la medida en que despiertan nuestra capacidad imaginativa, nos abren a otra serie de ideas y emociones, que contribuyen a estructurar una visión nueva y más compleja de la realidad ya que desechan formas más tradicionales no sólo de ver sino incluso de concebir nuestro mundo. Hay que tener presente que lo que hace aquí Atwood es conectarnos con toda una serie de dimensiones mucho más allá de los clichés, pues estas imágenes tan suyas que utiliza introducen asociaciones o representaciones complejas —e incluso contradictorias— que nos obligan, aunque sea de modo infinitesimal, a modificar alguna de nuestras ideas acerca del mundo. Tomemos, por ejemplo, el caso de la luna, una imagen y referencia utilizada, hasta el cansancio, por la poesía y la mitología, muchas veces como metáfora superficial. Atwood introduce esta imagen en el título, pero ya desde ahí, en lugar de hacer lo esperado, de modo astuto, atrevido y muy contemporáneo, niega a la luna, y por lo tanto, a todas sus asociaciones y poderes tradicionales. Esto deja al lector en cero, obligándolo a reposicionarse de entrada con respecto a lo que va a leer, y pone en

funcionamiento no sólo nuestro lado emotivo sino también el racional. A continuación el poema gira en torno a, mediante todo un collage de imágenes, los múltiples modos ligeramente ridículos a través de los que el ser humano ha visualizado, de manera idealista, a la luna; y, si bien estas imágenes pueden asociarse con valores o símbolos tradicionales (incluyendo el arte o la poesía), al intentar encontrarle cualidades que no posee, esto nos remite a la imagen de aquél que quiere atrapar el agua de plata.

A continuación, el poema se abre como un abanico, al sugerir que la luna es de piedra, y a las piedras, los seres inteligentes no intentan hacerles preguntas. Dentro de nuestro mundo tan múltiple y variado, a cada cosa hay que tratarla según su propia condición y naturaleza, pues sólo de eso sabrá hablarnos. Es por ello que si le preguntamos a la araña cual es el nombre de Dios, ésta nos contestará que Dios es una araña. El poema cierra de modo interesante, pues por un lado el yo inicial se convierte en un nosotros más plural, con lo cual el yo poético vuelve evidente el hecho de que pasa a ser vocera de toda una serie de preguntas y peticiones muy actuales que no sólo la atañen a ella. Por el otro, estos interrogantes y ruegos finales apuntan hacia la necesidad que tenemos todos de trascender estas visiones estereotipadas para buscar una luz que permita un verdadero conocimiento del ser humano por el ser humano. Esta luz, de modo muy efectivo, ilumina la última estrofa del poema y deja flotando en el aire, un cierto destello que podría incluso funcionar como representativo del rastro que deja tras de sí, un poema que logra iluminar, que logra transmitir de modo íntegro, es decir, que logra ser poesía.

A modo de conclusión para este capítulo, considero que en esta última etapa de Atwood, lo que tenemos es una poesía que se concentra, de manera clara y lúcida, en ofrecer un testimonio auténtico —a partir de una perspectiva específica pero sin encerrarse

---

<sup>211</sup> M. Atwood, *Selected Poems II. Poems Selected and New 1976-1986*, pp. 146-147.



en ella— no sólo de las condiciones del mundo visible sino también de ciertos aspectos complejos, que se desprenden de él y que están ligados con cuestiones más absolutas. Este testimonio gira en torno a los viejos temas del sufrimiento, el amor, la compasión, la muerte, la soledad, pero vistos inevitablemente a partir de la perspectiva y la posición de una mujer canadiense de fines del siglo veinte.<sup>212</sup>

Además, dichos temas están tratados de modo tal, a través de las formas más idóneas, que —más allá de incluir la presencia de un otro como vimos en el capítulo anterior— dan cabida a las múltiples facetas, derivaciones, contradicciones, que sin duda son parte esencial de dichos temas, al menos para el complejo mundo de hoy. Esta exploración la realiza una conciencia investida de modos de pensar y sentir muy actuales, provista de una capacidad de observación y de organización, de un espíritu crítico y una inteligencia privilegiada por su capacidad de abarcar todos los aspectos que atañen a una realidad. Para todo ello hace un uso, si bien discreto, pero no por eso empobrecido, de una imaginación llena de vida, de un gran conocimiento de las formas poéticas más apropiadas para inventar y comunicar estas visiones y de un saberse y asumirse como la instancia particular en donde acontece este proceso.

---

<sup>212</sup> Aquí destacan, de modo muy especial, los poemas escritos a raíz de la enfermedad y muerte de su padre: "Wave", "Flowers" y "Two dreams", que aparecen en *Morning in the Burned House*.

## Conclusión

Here is the handful  
of shadow I have brought back to you:  
this decay, this hope, this mouth-  
ful of dirt, this poetry.

Margaret Atwood, "Mushrooms"

Desde mi perspectiva, el estudio de la poesía de Atwood da por resultado una visión muy particular de esta poeta y de su obra caracterizada, antes que nada, por el hecho de que ambas atraviesan por cuatro etapas, las cuales si bien son secuenciales, también interactúan, se nutren y se complementan, de modos crecientemente más complejos y ricos. Todo esto se liga, en cierto modo, con el comentario de esta autora —al que nos referimos en el capítulo I— acerca de que un escritor, a diferencia de un rábano, no crece ni se transforma en algo muy distinto, sino que, sencillamente, con el tiempo se va enriqueciendo al ir incorporando diversas y progresivas variaciones a su primer temática, un poco como hace un músico en una pieza más extensa con un determinado tema inicial.

Como ya vimos, el primer momento de esta escritora corresponde a una etapa en donde, en Canadá, el peso de la tradición literaria inglesa canónica y una visión del mundo, del arte y de la mujer muy convencionales todavía tienen una muy fuerte influencia, lo cual lleva a esta autora a pensar acerca de los recursos apropiados para poder romper con mitos y visiones ya inservibles por gastadas y ofrecer una visión más auténtica de su propio mundo y experiencia. Más importante aún, todo ello la lleva a darse cuenta de que este interrogante la obligará a plantearse cuestiones más de fondo acerca de qué entendemos

por arte, cuál es la función de un artista, y si se puede o no pensar en respuestas distintas a las tradicionalmente aceptadas para estas preguntas, respuestas que por cierto tendían a ligarse con una visión del arte como una forma de entronizar y perpetuar determinadas visiones.

A continuación, encontramos en mucha de su poesía un rechazo marcado por poetas o poemas que se contentan con deambular, de modo aislado y ahistórico, por vagos universos aparentemente neutrales. En su lugar, busca practicar una nueva forma de relacionarse con los espacios y los constructos específicos que habita, lo cual en un primer momento equivale a ejercitar una visión crítica y canadiense de su mundo y los mitos que lo conforman, aunque esto muy pronto se relativiza, en la medida en que Atwood no tarda en comenzar a escribir una poesía —que funciona muchas veces como un mapa— marcada por una visión y una experiencia del mundo mucho menos general, ya que ésta ahora se liga con una perspectiva influida también por cuestiones de género y clase, lo cual conforma la tercer etapa de mi lectura. En esta etapa la presencia del otro, incluso en la misma forma que desarrolla de escribir poesía, también tiene un papel preponderante

Este interés por las condiciones muy particulares del mundo que habita, sin duda la lleva a situaciones extremas en las cuales los límites entre una escritura testimonial y la poesía parecen borrarse. Atwood es muy consciente de esto, lo cual la conduce a su cuarta y última etapa, sin duda la más compleja. Aquí, parece claro que esta escritora se replantea una serie de cuestiones ligadas con el oficio de la poesía y de algunos mitos que de ahí se desprenden. Sin embargo, resulta de gran importancia subrayar cómo las respuestas que le encuentra a estas interrogantes clásicas acerca de qué es poesía y cuál es la función de un o una poeta están mediadas por una serie de elementos nuevos que esta escritora fue incorporando a su oficio al andar. A éstas las podemos resumir como su búsqueda de fondo

de una visión clara y aguda de su realidad concreta, una búsqueda por dar, con una voz muy propia, una visión cada vez más completa de lo que es para ella la existencia hoy — una existencia que, por cierto, puede abarcar múltiples capas, cambios, procesos y puntos de vista y en donde la presencia y la perspectiva de un otro también tiene cierto peso— con lo cual la visión tradicional del arte como un ejercicio que entroniza determinadas visiones y valores de modos más bien solipsísticos queda, cuando menos, cuestionada. Sumado a ello, estas respuestas apuntan también hacia una creencia en que, si bien con diferencias con respecto a épocas anteriores, los y las poetas existen por y para muchas razones, todas ellas asociadas con la necesidad de ofrecer una visión del mundo y la realidad que habitamos.

No obstante esto, y de manera creciente, queda claro que la visión que tiene Atwood tanto de la poesía como de el y la poeta hoy es una visión matizada por dudas e incertidumbres, donde el arte más que gozar de una existencia indiscutible se halla presente como una posibilidad o recordatorio de un algo, ya muy lastimado, que puede ofrecer un registro y brindar conocimiento y comprensión, y que quizá en algunos casos nos ayude a cambiar nuestra forma de pensar, si aún logramos establecer un verdadero contacto con él. Claro ejemplo de esto serían algunos de sus poemas finales como “Statuary”, “Wave” (un poema muy logrado), y “Girl without hands” que cito a continuación. Esto lo hago porque considero que este último texto, que gira —según mi lectura— en torno a la poesía misma, la cual se halla representada por una joven (a girl) que no tiene manos pero que busca establecer una relación verdadera y vital con un otro, es decir con cada uno de nosotros, cierra el círculo que se inició con la joven que, de modo opuesto, congela todo lo que toca del poema “Formal Garden” que mencionamos al comienzo de este trabajo, además de funcionar como posible respuesta a los interrogantes que ahí aparecían. Por otra parte,

quizá el aspecto más interesante de “Girl without hands” sea el planteamiento de fondo que hace acerca de cómo “the girl” —o la poesía o incluso el arte— lastimada y mutilada por el mundo que habita es la única que tiene la posibilidad de penetrar la coraza aislante que nos hemos fabricado y, así, tocarnos y no tocarnos, cambiarnos y no cambiarnos. Sin embargo, el poema sólo menciona todo esto sin resolver la cuestión de fondo. Dice:

“Girl without hands”

Walking through the ruins  
on your way to work  
that do not look like ruins  
with the sunlight pouring over  
the seen world  
like hail or melted  
silver, that bright  
and magnificent, each leaf  
and stone quickened and specific in it,  
and you can't hold it,  
you can't hold any of it. Distance surrounds you,  
marked out by the ends of your arms  
when they are stretched to their fullest.  
You can go no farther than this,  
you think, walking forward,  
pushing the distance in front of you

like a metal cart on wheel  
with its barriers and horizontals.  
Appearance melts away from you,  
the offices and pyramids  
on the horizon shimmer and cease.  
No one can enter that circle  
you have made, that clean circle  
of dead space you have made  
and stay inside,  
mourning because it is clean.

Then there's the girl, in the white dress,  
meaning purity, or the failure  
to be any colour. She has no hands, it's true.

The scream that happened to the air  
when they were taken off  
surrounds her now like an aureole  
of hot sand, of no sound.

Everything has bled out of her.

Only a girl like this  
can know what's happened to you.

If she were here she would  
reach out her arms towards  
you now, and touch you

with her absent hands  
and you would feel nothing, but you would be  
touched all the same.<sup>213</sup>

En relación con lo que Atwood parece plantear acerca de la función de la poeta y la poesía en la actualidad pueden surgir ciertas dificultades que considero debo aclarar ya que el no hacerlo podría dejar una impresión equivocada con respecto al interés que tiene su obra para mí. La terminología crítica que poseemos hoy parece orillarnos a describir las características centrales de una obra de modo tal que privilegiamos, aun sin querer, una visión de la poesía estrechamente ligada con testimonios y verdades, lo cual no es el caso aquí, como tampoco lo es a la hora de hablar de muchos otros poetas interesantes de nuestro tiempo. La obra de Atwood, a mi entender, destaca por la creciente intensidad con la que no sólo interactúa con su mundo concreto sino que, y en íntima relación con esto, también inventa y organiza imágenes poderosas —que muchas veces son metáforas, en el sentido en que utilicé el término en el capítulo IV— expresadas por medio de ritmos y voces cuidadosamente trabajados para hablar de lo que ve, piensa y siente acerca de todo ello. El resultado es una obra compleja donde la función y las características específicas de la poesía y la poeta se espesan y problematizan.

Esta tensión producto de dos fuerzas paralelas que operan en la poesía, una ligada al concepto de realidad y de conciencia social y política, y otra relacionada con lo bello y el universo del arte no es nueva, sobre todo en la historia de nuestro tiempo. Michael Hamburger, en su estudio sobre la poesía moderna, comenta lo siguiente:

En otro sentido, la poesía siempre trata de lo mismo; por esto siempre regresa a los mismos arquetipos después de sus diversos intentos de participar en el mundo fenomenológico, aprehenderlo y representarlo en palabras. En tanto la poesía sea escrita —escrita, no ensamblada por máquinas o sacada del sombrero del prestidigitador para entretener al público— seguirá representando la verdad tal como debe y como puede.

Si algo ha mostrado mi estudio, es cuántas clases de verdad han sentido la necesidad de expresar o traducir los poetas, desde el siglo pasado y antes, sin excluir las verdades más literales y evidentes. La necesaria interrelación de la belleza y la verdad en la poesía sigue siendo fascinantemente tentadora, para no decir misteriosa; pues los “literalistas de la imaginación” han tropezado con el conocimiento de que la verdad específica de la poesía quizá tenga que ser expresada mediante la ficción, o por lo que, literalmente, equivale a mentiras, y los absolutistas de la imaginación han tropezado con el conocimiento de que “debe ser humana”. Sólo la paradoja es constante y perenne.<sup>214</sup>

El que Atwood sea un ejemplo más de esta paradoja no le resta valor a su poesía. Más bien, para un lector moderno, o una lectora, esto refuerza la importancia de su obra justamente por el hecho de que en ella encontramos plasmado —en su poesía toda, así como dentro de muchos poemas en particular— este conflicto, esta tensión entre verdad y belleza, o entre analogía e ironía como plantea Paz. A mi entender, todo ello en lugar de debilitar a Atwood como poeta la vuelve muy actual, ya que su poesía es en primer lugar, producto de una mente y una sensibilidad muy contemporáneas que pueden atreverse a

---

<sup>213</sup> Margaret Atwood, *Morning in the Burned House*, pp.112-113.

<sup>214</sup> Michael Hamburger, *op. cit.*, pp. 317-318.



observar, de modo descarnado y obsesivo, lo que acontece con el arte hoy, intentando lograr alguna especie de síntesis.

Pero aún más importante es el hecho de que esta síntesis se realiza a la luz de una inteligencia aguda, que se nos presenta como una capacidad que debemos intentar cultivar de modo prioritario, y esto casi como un imperativo moral más urgente que el del cultivo del puro sentimiento. No olvidemos que Joseph Brodsky llegó a definir a la poesía como una forma de pensamiento acelerado que nos permite viajar más rápido y más lejos que cualquier otra modalidad.

En última instancia, Atwood, con esta forma tan particular de hacer poesía, nos extiende, a lo largo de las distintas etapas o variaciones que van conformando su obra, una invitación dosificada, para que repensemos lo que entendemos por poesía, incluso por arte hoy. Sumado a ello, nos permite ver cómo de modo gradual va elaborando su propia respuesta, una respuesta que es simultáneamente poesía y poética. Estos dos aspectos conforman para mí la característica central de su obra y la revisten de una solidez y una integridad poco usuales hasta ahora en la producción y el pensamiento de poetas mujeres.

## Bibliografía

- Ashcroft, Bill *et al.*, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literature*, Routledge, Londres, 1989.
- Ashcroft, Bill, *Post-Colonial Transformations*, Routledge, Londres y Nueva York, 2001.
- Atwood, Margaret, *Survival*, Anansi Press, Toronto, 1972.
- Atwood, Margaret, *Surfacing*, Gral. Publishing Co. Ltd., Toronto, 1972.
- Atwood, Margaret, *Second Words*, Beacon Press, Boston, 1982.
- Atwood, Margaret, *Dancing Girls & Other Stories*, Bantam Books, Nueva York, 1982.
- Atwood, Margaret, *Bluebeard's Egg*, Seal Books, Toronto, 1983.
- Atwood, Margaret, *Murder in the Dark*, Coach House Press, Toronto, 1983.
- Atwood, Margaret, *Cat's Eye*, Doubleday, Nueva York, 1988.
- Atwood, Margaret, *Selected Poems, 1966-1984*, Oxford University Press, Toronto, 1990.
- Atwood, Margaret, *Selected Poems II. Poems Selected and New 1976-1986*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1987.
- Atwood, Margaret, *Widerness Tips*, Seal Books, Toronto, 1992.
- Atwood, Margaret, *Good Bones*, Coach House Press, Toronto, 1992.
- Atwood, Margaret, *Strange Things. The Malevolent North in Canadian Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1995.
- Atwood, Margaret, *Morning in the Burned House*, Houghton Mifflin Company, Nueva York, 1995.
- Atwood, Margaret (comp.), *The New Oxford Book of Canadian Verse in English*, Oxford University Press, Toronto, 1983.

- Blau DuPlessis, Rachel, *The Pink Guitar. Writing as Feminist Practice*. Routledge, Nueva York y Londres, 1990.
- Brogan, Jacqueline y Cordelia Chávez (comps.), *Women Poets of the Americas*, University of Notre Dame, Notre Dame, In., 1999.
- Brown, Craig (comp.), Traducción de Francisco González Aramburo, *La historia ilustrada de Canadá*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- Brown, Russell y Donna Bennett, *An Anthology of Canadian Literature in English*, Vol. I y II, Oxford University Press, Toronto, 1983.
- Bryan, Sharon, *Where We Stand. Women Poets and Literary Tradition*, Norton, Nueva York, 1993.
- Bryson, Valerie, *Feminist Political Theory. An Introduction*, Paragon House, Nueva York, 1992.
- Burt, Sandra et al. (comps.), *Changing Patterns, Women in Canada*, McClelland & Stuart, Toronto, 1993.
- Calasso, Roberto, *Literature and the Gods*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 2001.
- Canadian Poetry. Studies/Documents/Reviews*, University of Western Ontario, varios números.
- Chadwick, Whitney, *Women, Art, and Society*, Thames and Hudson, Londres, 1996.
- Cohen, Jean, *El lenguaje de la poesía*, Gredos, Madrid, 1982.
- Cook, Nathalie, *Margaret Atwood. A Biography*, ECW Press, Toronto, 1998.
- Davey, Frank, *Margaret Atwood: a Feminist Poetics*, Talonbooks, Vancouver, 1984.
- Davidson, Arnold E. y C. Davidson, *The Art of Margaret Atwood*, Anansi Press, Toronto, 1981.

- Fraser, Wayne, *The Dominion of Women. The Personal and the Political in Canadian Women's Literature*, Greenwood Press, Nueva York y Londres, 1991.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton y Nueva Jersey, 1957.
- Frye, Northrop, *The Bush Garden. Essays on the Canadian Imagination*, Anansi Press, Toronto, 1971.
- Frye, Northrop, *Spiritus Mundi: essays on literature myth and society*, Anansi, Toronto, 1976.
- Gibson, Graeme (entrevistador), *Eleven Canadian Novelists*, Anansi Press, Toronto, 1973.
- Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, Phaidon, Londres, 1998.
- Golubov, Nattie, *De lo colectivo a lo individual. La crisis de identidad de la teoría literaria feminista*. Universidad Pedagógica Nacional, México, 1993.
- Grace, Sherrill y Lorraine Weir (comps.), *Margaret Atwood. Language, Text, and System*, University of British Columbia Press, Vancouver, 1983.
- Graves, Robert, *The White Goddess*, Faber and Faber, Londres, 1952.
- Grosz, Elizabeth, *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*, Routledge, Londres, 1990.
- Hamburger, Michael, *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, Traducción de Miguel Angel Flores y Mercedes Córdoba Magro, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Vol. I, Guadarrama, Madrid, 1978.
- Hengen, Shannon Eileen, *Margaret Atwood's Power: mirrors, reflections and images in select fiction and poetry*, Second Story Press, 1993.
- Hutcheon, Linda, *The Canadian Postmodern*, Oxford University Press, Toronto, 1988.

- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, Routledge Press, Londres, 1988.
- Ingersoll, Earl (comp.), *Margaret Atwood. Conversations*, Ontario Review Press, Princeton, Nueva Jersey, 1990.
- Keith, W. J., *Canadian Literature in English*, Longman, Nueva York, 1985.
- Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, Nueva York, 1984.
- Laing, R. D., *The Politics of Experience and The Bird of Paradise*, Penguin Books, Harmondsworth, s/f.
- Lecker, Robert, *Canadian Canons*, University of Toronto Press, Toronto, 1991.
- Lecker, Robert, *Making It Real. The Canonization of English-Canadian Literature*, Anansi, Toronto, 1995.
- Lee, Dennis, *Savage Fields, An Essay in Literature and Cosmology*, Anansi, Toronto, 1977.
- López Beltrán, Carlos y Pedro Serrano (comps.), *La generación del cordero. Antología de la poesía actual en las Islas Británicas*, Trilce Ediciones, México, 2000.
- López García, Angel y Ricardo Morant, *Gramática femenina*, Cátedra, Madrid, 1991.
- Massey, Doreen y John Allen, *Geography Matters. A Reader*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.
- Merleau Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Traducción de Jem Cabanes, Ediciones Península, Barcelona, 1975.
- Montefiore, Jan, *Feminism and Poetry*, Pandora, Londres, 1994.
- Morris, Mary (entrevistadora), "The Art of Fiction", *The Paris Review*, Pushcart Press, Nueva York, 1990.
- New, W.H., *A History of Canadian Literature*, MacMillan Education, Londres, 1989.

- New, W. H. (comp.), *Literary History of Canada. Canadian Literature in English*, 2 edición, University of Toronto Press, Toronto, 1990.
- Ostriker, Alicia Suskin, *Stealing the Language. The Emergence of Women's Poetry in America*, Beacon Press, Boston, 1986.
- Parker, George, *The Evolution of Canadian Literature in English: 1914-1945*, Holt, Rinehart and Winston of Canada Limited, Toronto y Montreal, 1973.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Planeta, México, 1974.
- Paz, Octavio, *La otra voz. Poeta y fin de siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1990.
- Pound, Ezra, *Literary Essays of Ezra Pound*, New Directions, Nueva York, 1968.
- Prentice, Alison et al. (comps.), *Canadian Women. A History*. Harcourt Brace Canada, Toronto, 1996.
- Rich, Adrienne, *On Lies, Secrets and Silence*, Norton, Nueva York, 1979.
- Rich, Adrienne, *What is Found There? Notebooks on Poetry and Politics*, Norton, Nueva York, 1993.
- Rosenberg, Jerome H., *Margaret Atwood*, Twayne Publishers, Boston, 1984
- Smith, A. J. M., *The Oxford Book of Canadian Verse in English and in French*, Oxford University Press, Toronto, 1960.
- Staines, David, *The Canadian Imagination*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1977.
- Stein, Karen, *Margaret Atwood Revisited*, Twayne Publishers, Nueva York, 1999.
- Sternburg, Janet (comp.), *The Writer on Her Work*, Virago Press, Londres, 1992.
- Strong-Boag, Veronica et al. (comps.), *ReThinking Canada. The Promise of Women's History*, Copp Clark Pitman, Toronto, 1991.

Sullivan, Rosemary, *The Red Shoes. Margaret Atwood Starting Out*, Harper, Toronto, 1998.

Toye, William, *The Oxford Companion to Canadian Literature*, Oxford University Press, Toronto, 1983.

York, Lorraine, *Various Atwoods: essays on the later poems, short fiction and novels*, Anansi Press, Toronto, 1995.

Watchel, Eleanor, *Writers and Company in Conversation with Eleanor Watchel*, Harcourt Brace & Company, Canadá, 1993.

Waugh, Patricia, *Postmodernism. A Reader*. Edward Arnold, Nueva York, 1992