

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

VOLUMEN 12 / MÉXICO / 2004

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 12 MÉXICO 2004

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

El Consejo de Redacción:

Nair Anaya

Marina Fe

Mariapia Lamberti

Rosalba Lendo

Laura López

Federico Patán

Marlene Rall †

Claudia Ruiz

Renata von Hanffstengel

Directora:

Marina Fe

Secretaria:

Rosalba Lendo

Cuidado de la edición: Raúl Gutiérrez Moreno

Diseño de la cubierta: Gabriela Carrillo

Ilustración de la cubierta: Antonio Canova: *Amor y Psyche*,
1786-1793. Mármol, 155 x 168 cm. París, Louvre

DR © 2005, Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.

Impreso y hecho en México

ISSN 0186-0526

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	9
ENSAYOS	
Rosalba LENDO FUENTES, “La imagen del caballero en la novela artúrica”	13
Axayácatl CAMPOS GARCÍA ROJAS, “‘E fueron tan bien nodridos e tan bien acostunbrados’: educación y desarrollo heroico en el <i>Libro del cavallero Zifar</i> ”	25
Federico PATÁN, “Hamlet dialoga con Ofelia”	45
Claudia RUIZ GARCÍA, “La imagen de la vida conventual durante los siglos XVI, XVII y XVIII”	55
Ana Elena GONZÁLEZ TREVIÑO, “Para ser rico y feliz: un nuevo contexto de estudio de la obra de Thomas Traherne”	73
Jorge ALCÁZAR, “Parodia escatológica en dos poemas de Swift: ‘The Lady’s Dressing Room’ y ‘Cassinus and Peter’”	95
Marina FE, “Voces femeninas en <i>To the Lighthouse</i> de Virginia Woolf”	107
María Cristina SECCI, “El <i>Ulises criollo</i> y la inquietud del retorno (o del recuerdo)”	115

Haydée SILVA OCHOA, “La métaphore du jeu dans le Nouveau Roman. Une proposition d’analyse des structures ludiques en littérature”	131
---	-----

Laura LÓPEZ MORALES, “Más allá de los orígenes: la nueva literatura quebequense”	141
--	-----

Claudia LUCOTTI, “Margaret Atwood y su arte de hacer poesía”	163
--	-----

Marisa BELAUSTEGUIGOITIA, “La literatura poscolonial: narrativas de fuga en <i>Hunger</i> de Samantha Chang”	183
--	-----

Cinzia SAMÀ, “Cerdeña: ¿podemos hablar de bilingüismo con diglosia?”	191
--	-----

ECOS ACADÉMICOS

José Luis BERNAL, “Giambattista Vico: dos razones (entre otras) para no olvidar el <i>Settecento</i> ”	209
--	-----

Mariapia LAMBERTI, “La ilustración italiana: defensa de los derechos humanos. Cesare Beccaria (1738-1794) y Pietro Verri (1728-1797)”	219
---	-----

Esther MARTÍNEZ LUNA, “Poéticas y preceptivas del siglo XVIII: Hugh Blair en México”	233
--	-----

Marlene RALL, “Homenaje a Johann Wolfgang con motivo de su 250 aniversario”	241
---	-----

Dieter RALL, “Goethe y la economía”	249
---	-----

Renata VON HANFFSTENGEL, “450 años de tradición humanista. Una visión desde las letras alemanas”	259
--	-----

RESEÑAS

Esther COHEN, <i>Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento</i> (J. R. CHAVES)	269
---	-----

Rosalba LENDO FUENTES, <i>El proceso de reescritura de la novela artúrica: la Suite du Merlin</i> (C. RUIZ GARCÍA)	275
Annunziata ROSSI, <i>Ensayos sobre el Renacimiento italiano</i> (N. M. ANAYA FERREIRA)	279
María STOOPEN, <i>Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605</i> (L. A. PIMENTEL)	284
William SHAKESPEARE, <i>Sonetos</i> (A. MICHEL MODENESSI)	288
María STEN, <i>Cuando Orestes muere en Veracruz</i> (C. TERCERO VASCONCELOS)	295
Hanna SCOLNICOV y Peter HOLLAND, eds., <i>The Play Out of Context, Transferring Plays from Culture to Culture</i> (M. E. GONZÁLEZ PADILLA)	299
Charlotte PERKINS GILMAN, <i>El tapiz amarillo</i> (M. FE)	304
Gilles PELLERIN, selecc. y pról., <i>¿Un continente a la deriva? Antología de narradores de Quebec</i> (L. LÓPEZ MORALES)	308
Claudia LUCOTTI, coord., <i>¿Dónde es aquí? 25 cuentos canadienses</i> (N. NOVELL)	310
José Ricardo CHAVES, <i>Jaguares góticos</i> (A. PIÑEIRO)	313
Aurora PIÑEIRO, <i>En el fuego y la miel</i> (F. PATÁN)	316

Margaret Atwood y su arte de hacer poesía¹

Claudia LUCOTTI
Universidad Nacional Autónoma de México

En este trabajo quiero concentrarme en un aspecto, notablemente ausente de muchos de los estudios críticos existentes, que considero central para la poesía de la escritora canadiense Margaret Atwood porque ahí conducen todos sus intereses y características. 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. Antes de esto, sin embargo, conviene pensar acerca de cómo esta poeta llega, en una parte importante de su producción, 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.² Todo ello, en más de una ocasión, conduce a un callejón sin salida. Según mi lectura, esta situación parece obligarla, finalmente, a revisar o 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 entonces consiste en que Atwood, de modo creciente a partir de los ochenta, se involucra con otro modo de hacer poesía que se

¹ El presente trabajo formó parte de la tesis que presentó la autora para obtener el grado de Maestría en Letras Inglesas.

² Aquí resulta de interés comentar 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).

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 que surgió después de la Segunda Guerra. Según Michael Hamburger (1991: 225) esta antipoesía estaba marcada ante todo por una austeridad diferente, notablemente crítica, la cual, 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.

La misma Atwood ha comentado acerca de su tendencia a esconder la rima en sus poemas al ubicarla en el centro de sus versos.³ Sin embargo, el mejor ejemplo del peso de todo lo anterior en esta poeta son sus poemas. En muchos de estos textos, sobre todo los que aparecen en *Power Politics* (1971), el uso del lenguaje se reduce a su mínima expresión, los recursos retóricos y rítmicos parecen desvanecerse, 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 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 una serie de imágenes paralelas que, más que funcionar en primer lugar como metáforas obvias, contribuyen a un proceso de demitificación, 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. Sin embargo, soy consciente de que estos otros aspectos ocultos de la realidad son introducidos mediante imágenes que

³ A continuación cito dos comentarios de Atwood sobre el tema, por considerarlos de interés: "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 me. But like many modern poets I tend to conceal rhymes by placing them in the middle of lines" (Ingersoll 1990: 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" (Rosenberg 1984: 10).

finalmente sí tienen un componente metafórico, y que por el poder que poseen dichas imágenes muy bien podemos considerar que Atwood no compartía de fondo el desagrado que sentía la antipoesía por la metáfora, la cual se consideraba 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 y son éstos los que se han de enfatizar en este trabajo, además de que se le han de sumar 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 remarcarlo ya que un estudio de la obra de esta escritora que no tome en cuenta este aspecto 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 desempeña un papel importante en su apertura hacia, y la inclusión de, los otros en su poesía. Sin embargo, en este trabajo 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.⁴

Para ella, una de las características centrales de la lengua es que 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-Headed Poems* (1978), aparentemente claro, sencillo y afirmativo, en donde, le enseña a su pequeña hija a nombrar el mundo, aunque al hacerlo también le enseña —o le

⁴ 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 ejemplo, "Giving Birth" y "Loulou; or, The Domestic Life of the Language".

anticipa— que lo variado y complejo del mundo no queda contenido en una lengua específica. “Marrying the hangman”, otro poema de este libro, también trata el tema de la lengua; 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 logra modificar, hasta con un toque de Scherezada, su destino gracias al poder de convencimiento de sus palabras.

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 (1999: 115), 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”.

De este libro (Atwood 1990: 264), sin embargo, aquí lo que más nos interesa 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.⁵ 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. De éstos, el análisis que más me interesa es el que hace Linda Wagner-Martin (1995: 77) cuando afirma que en este poema, el cual —al menos de palabra— no alcanza a ameritar el título de poema y se presenta como notas: “Atwood gives bleak voice to the desperation of the writer, unable to create the horror she feels, unable

⁵ 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.

to do her work, which is to affect her readers and thereby change unbearable situations”.

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 (1982: 393), 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.

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.

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, 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 las limitantes intrínsecas de la lengua y la literatura cuando se enfrentan con situaciones extremas y cómo esto, en lugar de conducirla a la desesperanza y el 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 Hengen (1993: 103) 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 este aspecto de la poesía de Atwood. 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 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.

Según el planteo que hago aquí, esta poeta está más que consciente de las limitantes y restricciones de 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 (Ingersoll 1990: 127) 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.

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 torno a la complejidad de los lenguajes 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 lenguajes, 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 se diferencia, a tal grado, del anterior en lo esencial, 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 (Ingersoll 1990: 127), Atwood también habla de que el lenguaje primigenio, es decir la poesía, funciona como un semillero potencial que puede enriquecer nuestras vidas al inyectarlas con 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 where that use of language takes place that can extend a word yet have it be precise.

Atwood profundiza sobre este aspecto 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). A continuación cito su comentario por considerarlo de interés (Ingersoll, 1990: 112):

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.

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 sea consciente de las cuestiones rítmicas seguramente no resulte un buen poeta. 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 con la suya. Un ejemplo de esto último sería la cita que incluyo a continuación (Ingersoll, 1990: 133):

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

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* (1961), pues son todos ejercicios que giran en torno a la forma tradicional del soneto aunque, en la mayoría de los casos, escapan de ser una muestra acabada de ello, ya que parecen 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 conocedor, de todo esto. Por ejemplo, los poemas que conforman *Power Politics* son deliberada y efectivamente epigramáticos, 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. Dice al respecto, en una entrevista (Ingersoll 1990: 71) al ser interrogada acerca de las diferentes personalidades que tienen la poesía y la prosa:

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 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.

Estos comentarios mencionan algunos aspectos centrales 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— desempeñan 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.

Muchos críticos han hecho referencia a la creciente presencia de todos estos elementos poéticos —tanto los que ya aparecían en su obra pero que se refuerzan, así como de otros que son nuevos— que caracterizan la poesía de Atwood en esta etapa. Karen Stein (1999: 122), 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.

De modo similar, Linda Wagner-Martin (1995: 81) 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.

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 a las imágenes, como con las aliteraciones, rimas y consonancias. Todo esto da por resultado una serie de textos mucho más ricos y complejos y que ofrecen al lector una experiencia de lectura más fluida y gozosa, al desaparecer el sentimiento de control y de tensión tan marcado de los poemas de su etapa anterior.

No obstante, 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 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.

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 aún nos afectan 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 empujones" 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 fun-

ciona como una metafísica basada en las formas, en lugar de los conceptos. Calasso (2001: 169) 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.

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, de fondo, por un “ejército móvil de metáforas”, a partir del cual el ser humano no tanto descubre sino que inventa el conocimiento. Y luego agrega (2001: 185), 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.

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 su modo de concebir cómo funciona el arte, introduce el concepto de observación.

Para Calasso (2001: 186), 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. Para este 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 un espía. En el caso de los 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.

Siento que 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 busco comentar, 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. Todo ello lo hace a partir de una capacidad de observación muy exacerbada pero que se encuentra gobernada por una serie de leyes, perceptuales y poéticas, propias 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 y que consiste en ver cómo influye esta forma que tiene Atwood de hacer poesía en su visión 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. 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*. 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 las grandes interrogantes que se plantea el ser humano en torno a la vida, el paso del tiempo, la muerte y el sufrimiento. Karen Stein (1999:110), 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 observes life's events with sympathy, humor, anger, indignation, and compassion.

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.

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, el cual —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 fungen como puente o parteaguas que marcan el inicio de una nueva etapa en su 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, los cuales se relacionan justamente con su cada vez más lúcido poder de observación, producto de una

mayor capacidad organizativa, madurez y experiencia. 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, no sólo demitificado sino nuevo, 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 recursos literarios 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 diferente y complejo mediante la invención —a partir de una imaginación privilegiada— de metáforas primarias en el sentido en que lo usa Nietzsche, a través de las cuales organiza y encarna algún aspecto del caos en el que se inscribe la existencia.

Esta visión compleja de la vida que hallamos en la obra poética de Atwood se liga con una serie de opiniones sobre la poesía, las cuales comparto, que se han vertido a través de los años; quizá sea Pound (1968: 41) 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 presentar otras ideas, emociones, impresiones y sensaciones concomitantes u opuestas o contradictorias, pero siempre introduciendo una visión nueva de la vida o de cómo nos expresamos de ella.

A continuación, y para concluir, incluyo el poema "Not the Moon" (1987: 146), pues considero que ilustra la mayoría de los puntos y aspectos que he intentado trabajar en este escrito:

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 siver 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.

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 treetrunk,
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.

Aparentemente, éste 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 darle 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 tradicionales no sólo de ver sino incluso de concebir nuestro mundo.

Aquí hay que tener presente que lo que hace Atwood es conectarnos con una serie de dimensiones mucho más allá de las 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 algunas 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 de modos estereotipados. 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, lo cual pone en funcionamiento no sólo nuestro lado emotivo sino también el racional. Luego, mediante todo un collage de imágenes, el poema gira en

torno a las múltiples formas ligeramente ridículas en las que el ser humano ha idealizado a la luna al investirla de cualidades tranquilizadoras y románticas que no posee, lo cual nos remite a la imagen de aquel que quiere atrapar el agua de plata.

A continuación el poema, a partir de visiones nuevas, se abre como un abanico, al sugerir que la luna es sólo piedra, y a las piedras, los seres inteligentes no intentan hacerles preguntas, lo cual a su vez apunta hacia el hecho de que 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 cuál 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 dejar de depender de los buenos oficios de figuras idealizadas para buscar fuentes de luz reales, si bien imperfectas, dentro de nuestras realidades concretas. Sólo así avanzaremos en un conocimiento nuevo y verdadero del ser humano por el ser humano. Y esta imagen de 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 cuando logra iluminar y transmitir de modo íntegro, es decir, que logra ser poesía.

A modo de conclusión, 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 en ella— de una mente que intenta ver no sólo las condiciones del mundo visible sino también 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 XX.⁶

Sumado a esto, están tratados de modo tal, a través de las formas más idóneas, que incluyen las múltiples facetas, derivaciones, contradiccio-

⁶ Aquí destacan, de modo muy especial, los poemas escritos a raíz de la enfermedad y muerte de su padre: "Wave", "Flowers", "Two Dreams", que aparecen en *Morning in the Burned House*.

nes, que sin duda son parte esencial de dichos temas, al menos para el complejo mundo de hoy. Dicha exploración la realiza una conciencia investida de modos de pensar y sentir muy actuales, provista de una capacidad de observación y de organización, un espíritu crítico y una inteligencia privilegiada por su capacidad de abarcar todos los aspectos que atañen una realidad. Para esto hace uso, de modo discreto, pero no por eso empobrecido, de una imaginación llena de vida, de un gran conocimiento de las formas y ritmos poéticos más apropiados para inventar y comunicar estas visiones y de un saberse y asumirse como la instancia particular en donde acontece este proceso.

Obras citadas

- ATWOOD, Margaret. 1982. *Second Words*. Boston: Beacon Press.
- _____. 1987. *Selected Poems II. Poems Selected and New 1976-1986*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- _____. 1990. *Selected Poems, 1966-1984*. Toronto: Universidad de Oxford.
- CALASSO, Roberto. 2001. *Literature and the Gods*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- HAMBURGER, Michael. 1991. *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. Trad. M. A. FLORES. México: FCE.
- INGERSOLL, Earl, comp. 1990. *Margaret Atwood. Conversations*. Nueva Jersey: Ontario Review Press.
- POUND, Ezra. 1968. *Literary Essays of Ezra Pound*. Nueva York: New Directions.
- ROSENBERG, Jerome. 1984. *Margaret Atwood*. Boston: Twayne Publishers.
- STEIN, Karen. 1999. *Margaret Atwood Revisited*. Nueva York: Twayne Publishers.
- WAGNER-MARTIN, Linda. 1995. "Giving Way to Bedrock: Atwood's Later Poems". Lorraine YORK, comp. *Various Atwoods: essays on the later poems, short fiction and novels*. Toronto: Anansi Press.