

«Ser testigo es necesario»²: la poética política de Margaret Atwood

«*Witness is What You Must Bear*»:
Margaret Atwood's Poetic Politics

RESUMEN

La relación entre literatura y compromiso político es una preocupación central de la escritora canadiense Margaret Atwood (Ottawa, 1939) que no se limita a su obra literaria, sino que se completa y reafirma con su militancia en organizaciones como Amnistía Internacional. Desde su dimensión como autora comprometida con la defensa de los derechos humanos, este ensayo presenta una aproximación a la poética política de Margaret Atwood a través del comentario de sus colecciones de poemas publicadas en las décadas de los setenta y de los ochenta. Del análisis de dichos poemarios se desprende que la política, entendida como la organización humana del poder, es un aspecto esencial para comprender su obra, pese a que muchos críticos hayan ignorado el contenido socialista y democrático de su producción literaria.

Palabras claves: Margaret Atwood, Literatura Canadiense, Poesía política, Literatura y poder, Literatura y derechos humanos, Política canadiense, Foucault.

ABSTRACT

The relationship between literature and politics is a central preoccupation for the Canadian writer Margaret Atwood, which is not restricted to her literary works, but is, rather, completed and reaffirmed by her belonging to organizations such as Amnesty International. Approaching Atwood as a writer who is engaged with the defence of human rights, this essay explores her collections of poetry published in the Seventies and Eighties. The analysis of these collections proves that, although critics have usually ignored the democratic-socialist content of Atwood's writing, politics is an essential issue to understanding her works.

Key words: Margaret Atwood, Canadian Literature, Political poetry, Literature and power, Literature and human rights, Canadian politics, Foucault.

SUMARIO:

— 1. Introducción. — 2. Poemas políticos de la década de los setenta: *Juegos de poder* (1971) y *Poemas de dos cabezas* (1978). — 3. El compromiso político de Margaret Atwood en *Notas para un poema que nunca podrá ser escrito* (1981). — 4. Conclusión

¹ Universidad Autónoma de Madrid.

² «Witness is what you must bear» (Atwood, 1990: 265).

Ver con claridad este mundo / es ver con los ojos llenos de lágrimas³
(Margaret Atwood, «Notas para un poema que nunca podrá ser escrito»)

Introducción

La relación entre literatura y compromiso político es una preocupación central de la escritora canadiense Margaret Atwood (Ottawa, 1939), como ella misma revela en este discurso dirigido a Amnistía Internacional⁴:

El tema que vamos a tratar cada vez tiene más importancia [...]: ¿cuál es la responsabilidad del escritor, si es que tiene alguna, con la sociedad en la que vive? [...] el arte [debe ser] un espejo que refleje la vida... [y no] una especie de Disneylandia espiritual que contenga... todos los paraísos del escapismo que son mucho más agradables que la compleja realidad. [...] Situar la política y la poética en dos compartimentos estancos es un lujo [...] El escritor cuenta con tres armas para luchar contra los regímenes políticos dictatoriales: la imaginación humana en todas sus formas; el poder de comunicar y la esperanza.⁵

El perfil político de Atwood no se limita a su obra literaria, sino que se completa y reafirma con su militancia en organizaciones como la citada Amnistía Internacional o PEN, una asociación de escritores implicados en la defensa de los derechos humanos. Aunque siempre ha negado su adscripción al movimiento feminista, los años de su formación a finales de los cincuenta y principios de los sesenta coinciden con la segunda ola del feminismo en Norteamérica, y ha confesado que *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir y *La mística femenina* de Betty Friedan son obras que marcaron su trayectoria (Somacarrera, 1999: 179). En un ensayo titulado «Villanas de manos manchadas» publicado en el volumen *La maldición de Eva*⁶, ha reconocido las aportacio-

3 «The facts of this world seen clearly / are seen through tears» (Atwood 1990:262). Las traducciones al castellano de los ensayos y los poemas de Atwood que se incluyen en este ensayo son mías, excepto las de los incluidos en *La maldición de Eva*.

4 Este texto fue publicado después como ensayo en el volumen *Second Words (Segundas palabras)*.

5 «The subject we have come together to address is one which increases in importance [...] art [should be] a mirror held up to life [and not] a Disneyland of the soul, containing...all the other Escapelands which are so much more agreeable than the complex truth. [...] Placing politics and poetics in two watertight compartments is a luxury, [...] The writer...retains three attributes that power-mad regimes cannot tolerate: a human imagination...the power to communicate; and hope.» (Atwood, 1982: 393, 394, 397).

6 Margaret Atwood, *La maldición de Eva* (Barcelona: Lumen, 2006), prólogo de Mercedes Monmany y traducción de Montse Roca.

nes del movimiento feminista a la literatura, entre las que destacan una mirada crítica a la forma como se ejerce el poder en las relaciones entre ambos sexos (Atwood, 2006a: 86).

Traducida a más de veinte lenguas y publicada en veinticinco países, Atwood no es sólo la máxima representante de la literatura canadiense actual, sino una de las escritoras más significativas del panorama literario occidental. Ganadora del Premio Booker por su novela *El asesino ciego* en el año 2000, es, además, candidata permanente al Premio Nobel de Literatura. Su amplia obra, que incluye prácticamente todos los géneros literarios, ha tenido un enorme impacto en el discurso crítico. Como muestra de ello, sirva señalar que es una de las pocas autoras –si no la única– que, en vida, ha recibido el reconocimiento suficiente para que se organice un congreso internacional dedicado exclusivamente a ella⁷ y para que la editorial de la Universidad de Cambridge publique una introducción a su obra⁸. En un artículo aparecido en el diario *El País*, la escritora Ana María Moix se refiere a Margaret Atwood en los siguientes términos: «una poeta excelente, autora de una quincena de poemarios merecedores de varios premios, dentro y fuera de nuestro país» (2001: 3). Moix traduce, además, la explicación de la escritora sobre su peculiar dualidad como poeta y novelista: «En mi opinión, la poesía se nutre de la parte melancólica del cerebro, y si no haces nada para evitarlo, te encuentras caminando lentamente por un largo túnel sin salida. Yo he evitado esta situación convirtiéndome en ambidiestra: también escribo novelas» (del ensayo «Bajo el Pulgar: Cómo me convertí en poeta», citado en Moix, 2001: 3). En otro ensayo, Atwood comenta de manera humorística la dimensión trágica asociada habitualmente a las mujeres poetas: «Había ciertas convenciones asociadas a las mujeres poetas; algunas tenían que encerrarse en un armario (como Emily Dickinson), o contemplar la vida desde los agujeros de una mortaja (como Christina Rossetti), o emborracharse o suicidarse para ser verdaderas poetas»⁹.

Desde su dimensión como autora comprometida con la defensa de los derechos humanos, en este ensayo realizaré una aproximación a la poética política de Margaret Atwood a través del comentario, en primer lugar, de sus colecciones de poemas publicadas en la década de los setenta. A continuación,

7 El congreso se celebró en la Universidad de Ottawa en abril de 2004 con el título de «Margaret Atwood: The Open Eye» («Margaret Atwood: el ojo abierto»). Una selección de los trabajos presentados se acaba de publicar en un volumen con el mismo título que el congreso (University of Ottawa Press, 2006).

8 *The Cambridge Companion to Margaret Atwood* (Cambridge University Press, 2006), editado por Coral Ann Howells.

9 «There were certain conventions attached to women poets; they might have to shut themselves up in a cupboard (pace Emily Dickinson) or look at life through the wormholes in a shroud (pace Christina Rossetti) or drink or kill themselves in order to be real poets.» (citado en Sullivan, 1988: 159).

abordaré su etapa de mayor compromiso político, los primeros años de la década de los ochenta, a través de su secuencia poética *Notes Towards a Poem that Can Never Be Written*.

Poemas políticos de la década de los setenta: *Juegos de poder* (1971) y *Poemas de dos cabezas* (1978)

El tema del poder en la literatura ha interesado a Margaret Atwood desde el principio de su carrera. La preocupación por el poder sexual y político aparece por primera vez en su poemario *Power Politics* (*Juegos de poder*) y continúa a lo largo de toda su obra llegando hasta sus dos últimas novelas, *El asesino ciego* (2000) y *Oryx y Crake* (2003), con pinceladas en casi todas sus colecciones de poemas y ensayos. Uno de los textos fundamentales para comprender el tema del poder es el titulado «Notes on *Power Politics*» («Notas sobre *Juegos de poder*» 1973), en el que Atwood define claramente su visión sobre este concepto:

El poder es nuestro medio ambiente. Vivimos rodeados por él; invade todo lo que somos y hacemos, de manera invisible y silenciosa, como el aire [...].

A todos nos gustaría tener una vida privada separada de la pública donde no existieran ni los gobernantes ni los gobernados, ni las jerarquías, ni los políticos, sólo la igualdad y las personas libres. Sin embargo, debido a que todas las culturas son sistemas cerrados y nuestra cultura está basada en el poder, esto es imposible, o al menos muy difícil. (Atwood, 1973: 7; traducción en Somacarrera, 2000: 68)

La escritora ofrece la siguiente definición de la palabra *política* que, una vez más, vincula lo personal y lo público:

La política, para mí, es lo que permite a alguien hacerle algo a otra persona... La política [...] no sólo son las elecciones [...]. La política tiene que ver con la manera en que las personas ordenan sus sociedades, a quién se adscribe el poder, quién se considera que tiene poder. El poder es fundamentalmente adscripción¹⁰.

Aunque Atwood ha afirmado que sus ideas sobre el poder proceden de sus

¹⁰ «Politics, for me, is everything that involves who gets to do what to whom...It's not just elections [...] Politics really has to do with how people order their societies, to whom power is ascribed, who is considered to have power. A lot of power is ascription.» (Ingersoll, 1990: 149).

lecturas históricas y políticas, así como de la obra de Shakespeare, y de su observación de los cambios históricos¹¹, existen ciertas similitudes entre su percepción de este concepto y las teorías del filósofo francés Michel Foucault. Según Foucault, el poder como sustantivo, «*le*» *pouvoir*, no existe (1980: 198). Al igual que Atwood, el filósofo ve el poder como una especie de energía omnipresente (Foucault, 1978: 93) y objeto de una lucha constante (1976: 204). Para él, el poder no reside en un punto, (1983: 188), sino que consiste, en realidad, en un haz más o menos organizado, más o menos piramidalizado, más o menos coordinado, de relaciones. (1983: 188).

Como ya he indicado antes, *Power Politics* (1971) supone el inicio del recorrido por el tema de los juegos de poder en el ámbito público y personal en la obra poética de Atwood. El libro puede ser considerado una respuesta a la obra seminal de Kate Millett *Sexual Politics* (1971), en la que las relaciones sexuales heterosexuales son definidas en términos políticos (Stein, 1999: 30)¹². Puesto que en otros trabajos (Somacarrera, 1999), he interpretado ya este libro como un tratado sobre la lucha por el poder sexual entre hombre y mujer, en este ensayo voy a realizar una lectura estrictamente política de alguno de los poemas de esta colección, comenzando con el epigrama inicial:

encajas en mí
como el gancho en su presilla

un anzuelo
un ojo abierto¹³
(Atwood, 2000: 25)

Estos versos presentan una visión chocante de las relaciones sexuales basada en la transición de una imagen de felicidad doméstica –la de los dos primeros versos– a una escena de horror en los dos últimos (Somacarrera, 1999: 184 y 2000: 13). Sin embargo, el poema realiza un comentario de repercusiones mucho más amplias sobre el abuso del poder y la violencia en cualquier contexto, ilustrando la noción que Atwood tiene de la política como la capacidad de alguien para hacerle algo a otra persona. La escritora ha confesado que la imagen de los dos últimos versos fue inspirada por la escena en la que una

11 Correo electrónico dirigido a la autora de este ensayo.

12 Sin embargo, el uso de metáforas políticas para describir la relación entre el hombre y la mujer tiene una larga historia en la literatura y se remonta a los sonetos de Shakespeare y a la poesía metafísica inglesa. Jean Mallinson ha observado que en el carácter argumentativo de la poesía amorosa de Margaret Atwood se percibe la influencia de John Donne (1985: 5).

13 Las traducciones al castellano de los poemas de *Power Politics* corresponden a la edición de Hiperión (*Juegos de poder*, 2000), versión, introducción y notas de Pilar Somacarrera Íñigo. «You fit into me / like a hook into an eye / a fish hook / an open eye» (Atwood, 2000: 24).

cuchilla de afeitar entra dentro de un ojo de la película *Un perro andaluz* de Luís Buñuel, una referencia que aparece de manera explícita en uno de los poemas más claramente políticos de la autora, *Notes Towards a Poem that Can Never Be Written* (*Notas para un poema que nunca podrá ser escrito*): «La cuchilla que corta el ojo / es una escena de una vieja película. / También es una verdad. / Ser testigo es necesario»¹⁴. Nos advierte Atwood en estos dos poemas de que no se puede cerrar los ojos ante la violencia, y de que, por muy doloroso que sea, es necesario ser testigo y observador consciente de los abusos de poder. Especialmente alerta debe estar el escritor, cuyo papel es el de ser una lente que focaliza el mundo (Atwood, 1982: 394).

La segunda parte de *Juegos de poder* se abre con otro breve poema, en el que, según George Bowering (1990: 83), la metáfora central convierte a la voz femenina en primera persona en Canadá, mientras que el «tú» al que se dirige es Estados Unidos:

Imperialista, apártate
de los árboles, dije.

Es inútil: andas hacia atrás,
admirando tus propias huellas¹⁵. (Atwood, 2000: 53)

Aunque el yo califica al tú de «Imperialista», el destinatario del insulto se revela como un sujeto patético que «anda hacia atrás», inmerso en su propio narcisismo. En este alegato contra el imperialismo, se entremezclan la política sexual y la internacional, así como las preocupaciones ecologistas de Atwood, que en su ensayo «Notes on *Power Politics*» se refiere al permanente afán colonizador del hombre: «el hombre se siente obligado a conquistar, ya sea a otros hombres, a mujeres, o a la naturaleza.»¹⁶ Un diálogo similar entre Canadá y Estados Unidos se establece en el poema «Backdrop addresses cowboy» («El decorado se dirige al vaquero»), en el que Canadá, aunque en situación de inferioridad y amenazada por la polución que procede del país vecino, continúa resistiéndose:

Soy el horizonte
hacia el que cabalgas, la cosa que nunca puedes

14 «The razor across the eyeball / is a detail from an old film. / It is also a truth. / Witness is what you must bear» (Atwood, 1990: 265).

15 «Imperialist, keep off / the trees I said. / No use: you walk backwards, / admiring your own footprints.» (Atwood, 2000: 52).

16 «man must conquer. He must conquer other men, or women, or nature itself.» (Atwood, 1973: 14).

atrapar
también soy lo que te rodea:
mi cerebro
contaminado con tus
latas, huesos, conchas vacías,
la basura de tus invasiones¹⁷.

Las relaciones entre Canadá y Estados Unidos son también un motivo central de *Poemas de dos cabezas* (*Two-Headed Poems*), perteneciente a la colección del mismo título publicada en 1978. Sin embargo, su contexto político más conocido es el de las hostilidades entre el Canadá inglés y Québec que, desde 1976, habían ido en aumento debido a los conflictos lingüísticos entre el inglés y el francés y al auge del movimiento separatista.

Aunque habían cesado los ataques terroristas del Frente de Liberación de Québec, y el Primer Ministro Pierre Elliott Trudeau había establecido el bilingüismo oficial, el Partido Quebecois había ganado mucho poder, y se produjo una fuerte reacción en el Canadá inglés. La secuencia poética está dividida en once partes que exploran dos de los temas favoritos de Atwood: la duplicidad y el lenguaje¹⁸. Su epígrafe es un reclamo de una conocida exposición canadiense en la que se exhiben unos hermanos siameses: «Unidos por sus cabezas pero vivos.»¹⁹ Como afirma Karen F. Stein, los siameses son un motivo gótico que sugiere caos y desorden (1999: 152). En una nota, la autora advierte que la secuencia poética es un diálogo en el que los dos gemelos hablan, a veces al unísono y otras veces por separado, y cada uno de ellos habla un idioma diferente. Estos hermanos, que como todos los siameses sueñan con la separación, son las dos caras de Canadá, con sus dos lenguas y culturas oficiales, la inglesa y la francesa, pero también son Estados Unidos y Canadá, dos países condenados a estar juntos, pero en permanente conflicto. Atwood mantiene constantemente la ambigüedad de los referentes de las voces. La conclusión es que el diálogo es imposible, ya que en realidad «no es un debate / sino un dueto / con dos cantantes sordas»²⁰, una imagen, que refleja a la perfección el diálogo entre facciones políticas de signo opuesto.

El poema *i* se refiere a una gran grieta que provoca que todo se derrumbe hacia «el gran hoyo que dejó Cincinatti», en Ohio, uno de los estados de Estados Unidos que comparte frontera con Canadá. Tras esta referencia a la

17 «I am the horizon / you ride towards, / the thing you can never lasso // I am what surrounds you: / my brain / scattered with your / tincans, bones, empty shells, / the litter of your invasions.» (Atwood 1990: 57, traducción en Somacarrera, 2001: 367).

18 Sobre el segundo de estos temas, véase mi trabajo «Mitos, palabras y lenguajes: la metáfora lingüística en la poesía de Margaret Atwood».

19 «*Joined Head to Head, and still alive.*» (Atwood, 1990: 222).

20 «*This is not a debate / but a duet / with two deaf singers.*» (Atwood, 1990: 231).

división interna del país y a la creciente influencia de Estados Unidos, favorecida por la política de Trudeau, las voces se refieren a las escasas esperanzas para el futuro. Sólo quedan escombros y *slogans*, y el porvenir de los niños, que representan la vida, es incierto. Atwood retorna a una iconografía gótica que, como indica Eulalia Piñero, le permite articular vivencias complejas y la experiencia de la dualidad (1999: 238). De esta manera, las palabras acumuladas por los políticos son comparadas con cadáveres amontonados en un depósito: «¿Qué les pasará a los niños? / Por no hablar de las palabras / que hemos acumulado estos diez años, / definiéndolas, congelándolas / almacenándolas en la bodega»; y, finalmente, se recurre a imágenes de desintegración: «la muerte de los zapatos, dedos / disolviéndose de nuestras manos / la atrofia de la lengua, / el espejo vacío»²¹.

Los poemas *ii* y *iii* tratan sobre el intento de Canadá de autodefinirse a través de la definición del «otro», en este caso Estados Unidos. Como apunta Judith McCombs, definir a los otros primero y a uno mismo después es un hábito típicamente canadiense y un síntoma de su falta de identidad independiente (1988: 154), expresada también mediante la metáfora de la bandera, muy frecuente en la obra de Atwood («Nuestra bandera ha sido el silencio») ²². Retornan además las cuestiones lingüísticas, en concreto la política de eliminación del inglés que el Gobierno de Québec llevó a cabo especialmente en Montreal:

Corta esta palabra de esta boca.

Corta esta boca.

(Expurgación: purgar.

Purgar es limpiar,
también es matar)²³

Según Atwood, el que impone unas palabras o purga otras, mata el lenguaje, los corazones y las bocas y, en definitiva, atenta contra los derechos humanos. También el afán exagerado de codificar la realidad es negativo y atenta contra la libertad, como nos recuerda la escritora en una estrofa del poema *v*:

21 «What will happen to the children / not to mention the words / we've been stockpiling for ten years now, / defining them, freezing them, storing / then in the cellar. [...] / the death of shoes, fingers / dissolving from our hands, / atrophy of the tongue, / the empty mirror» (Atwood, 1990: 222-23).

22 «Our flag has been silence» (Atwood, 1990: 224).

23 «Cut this word from this mouth. / Cut this mouth. / (Expurgation: purge. / To purge is to clean, / also to kill.)» (Atwood, 1990: 24).

Queríamos describir la nieve,
 la nieve, aquí, en la esquina
 de nuestra casa y la huerta,
 en un lenguaje tan preciso
 y secreto que ni siquiera era
 un código, era nieve,
 no podía haber traducción²⁴.

Podemos leer estos versos como una sátira contra la obsesión de las instituciones canadienses de traducir cualquier discurso a las dos lenguas oficiales. Como nos recuerda la autora, la nieve –un fenómeno atmosférico muy frecuente en Canadá y que opera aquí como una metonimia– «no puede ser devorada ni capturada» (Atwood, 2000: 96)²⁵. El tema del lenguaje continúa en el siguiente poema (*vi*); en él y en el *ix* se describen las palabras en términos antropomórficos. Cómo las personas, envejecen y se arrugan, pero además se las asimila con entidades políticas, familiares e, incluso, sobrenaturales:

cada
 palabra está arrugada
 por la edad, hinchada
 de otras palabras, de sangre
 ...
 cada palabra es imperio,
 cada palabra es vampiro y madre²⁶.

Mediante el verso «cada palabra es imperio», Atwood se refiere a la idea, de gran vigencia en la teoría literaria postcolonial, de que el lenguaje es un medio fundamental de ejercer el poder en las sociedades colonizadas (Ashcroft *et al.*, 1989: 37). Los poemas contienen, además, algunos de los comentarios más demoledores de Atwood sobre los políticos y su duplicidad. Están dedicados especialmente a Pierre Elliott Trudeau, que fue Primer Ministro de Canadá desde 1968 hasta 1979. Como apunta Shannon Hengen, la referencia a las «dos voces» de Trudeau no alude a su competencia lingüística en inglés y francés, sino a la duplicidad que desplegaba en sus relaciones con Québec y el Canadá anglófono, así como en las relaciones de Canadá con Estados Unidos (1993: 77).

24 «We wanted to describe the snow, / the snow here, at the corner / of the house and orchard / in a language so precise / and secret it was not even / a code / it was snow, / there could be no translation.» (Atwood 1990: 225).

25 «the snow / that cannot be eaten or captured» (Atwood, 2000: 97).

26 «Each / word is wrinkled / with age, swollen / with other words, / with blood ... / each word is empire, / each word is vampire and mother.» (Atwood, 1990: 226).

El poema *vii* alude de manera explícita al conocido político canadiense refiriéndose asimismo a su facilidad para manipular el lenguaje. En varias ocasiones ha expresado Atwood su desconfianza de los políticos: «No doy mi apoyo a candidatos políticos»²⁷. Más recientemente, en un ensayo sobre George Orwell («George Orwell: algunos nexos personales»), se refiere a *Rebelión en la granja*, la famosa sátira política del escritor británico: «En el mundo de *Rebelión en la granja* la mayoría de los discursos son en realidad mentiras tendenciosas y basura» (Atwood, 2006a: 108). En *Poemas de dos cabezas* insiste en que los políticos a menudo utilizan su influencia y poder en beneficio propio:

Nuestro líder
es un hombre de agua
con piel de papel de aluminio.

Tiene dos voces,
...
La mayoría de los líderes hablan
primero para ellos, luego
para el pueblo²⁸.

La secuencia de poemas finaliza aludiendo, nuevamente, a las eternas paradojas del lenguaje que continúa siendo esperanza y frustración al mismo tiempo:

Este lenguaje es
sólo una enfermedad
de la boca. Pero también
es el hospital que nos curará,
desagradable pero necesario²⁹.

El compromiso político de Margaret Atwood en *Notas para un poema que nunca podrá ser escrito* (1981)

Ya en un poema de *Juegos de poder* Margaret Atwood había alzado la voz en contra de los abusos cometidos por los regímenes autoritarios que coartan la

27 «I don't endorse political candidates.» (Ingersoll, 1990: 149).

28 «Our leader / is a man of water / with a tinfoil skin. // He has two voices, / ... / Most leaders speak / for themselves, then / for the people.» (Atwood, 1990: 226).

29 «We see this language always / and merely as a disease / of the mouth. Also / as the hospital that will cure us, / distasteful but necessary.» (Atwood, 1990: 230).

libertad de expresión e imponen la represión política, anticipándose a lo que va ser una de las preocupaciones centrales en su obra de principios de la década de los ochenta:

En estos días no tenemos noticias
de los que están en el poder
(...)
Los puños adoptan muchas formas;
un puño sabe lo que puede hacer

sin tener que molestarse en hablar:
te atrapa y te golpea.
(...)
El lenguaje, proclama
el puño mientras aprieta,
es sólo para los débiles³⁰. (Atwood, 2000: 85)

En palabras de Atwood, el fin del poder absoluto es acallar la voz y abolir las palabras, ya que la falta de poder y el silencio van unidos (1980: 427). Uno de los primeros esfuerzos realizados en una dictadura es suprimir a los escritores, los cantantes y los periodistas, a aquellos que son la voz colectiva (1982: 396). Este es el tema de *Notas para un poema que nunca podrá ser escrito* que, en palabras de Karen F. Stein, aborda la ardua tarea de nombrar aquello que preferimos ignorar –la violencia, el dolor y la tortura– (1999: 119). El poema pertenece a la colección *True Stories (Historias verdaderas, 1981)*, publicada el mismo año que su novela *Bodily Harm (Daño corporal)*, una ampliación de los temas tratados en el volumen poético y que, como éste, está inspirado en una visita realizada por Atwood a una isla del Caribe. También su novela *El cuento de la criada (The Handmaid's Tale, 1985)*, inspirada en 1984 de George Orwell, trata sobre un régimen autoritario que utiliza la tortura como método de controlar a los disidentes:

En una etapa muy posterior de mi vida, durante el auténtico 1984, Orwell se convirtió en un auténtico modelo para mí. Fue el año en el que empecé a escribir una distopía en cierto modo distinta, *El cuento de la criada*. En aquel momento yo tenía cuarenta y cuatro años y había aprendido bastante sobre despotismos reales, estudiando historia, viajando y por mi pertenencia a Amnistía Internacional, así que no

30 «We hear nothing these days / from the ones in power / ... / Fists have many forms; / a fist knows what it can do / without the nuisance of speaking: / it grabs and smashes. / Language, the fist / proclaims by squeezing / is for the weak only.» (Atwood, 2000: 84).

necesitaba inspirarme sólo en Orwell. (Atwood, 2006 a: 113)

Al igual que los «Poemas de dos cabezas», *Notas para un poema que nunca podrá ser escrito* consta de nueve secciones independientes³¹. La última lleva el mismo título que la secuencia. En las tres primeras («Una conversación», «Volando dentro de tu propio cuerpo» y «El arresto del corredor de bolsa»)³², Atwood prepara al lector para el intenso horror que suscitan las siguientes. La poeta utiliza su habitual técnica de comenzar el poema refiriéndose a un episodio trivial o agradable, para de repente sorprender al lector con una escena violenta. *Notas para un poema...* aborda el tema de la represión política, y de cómo resulta imposible escapar de los horrores provocados por ésta. En la secuencia poética se presta especial atención a los actos de tortura padecidos por las mujeres, especialmente en las secciones «Tortura», «Un asunto de mujeres» y en la polémica «Villancicos» («Christmas Carols»).

En palabras de Foucault, nada es más material y físico que el ejercicio del poder (1980: 57-58). La culminación de la materialidad del poder se produce sobre todo en la tortura, el título de la cuarta sección de *Notas para un poema...*, que describe varios episodios de esta atroz práctica empleada en los regímenes dictatoriales. En concreto, los dos episodios descritos, el de una mujer amordazada y torturada, y el de un cuerpo azotado y colgado de un muro, aparecen también en dos de las novelas de Atwood: *Daño corporal* y *El cuento de la criada*. Frente a otras definiciones que trivializan la noción de poder («El poder es un almuerzo regado con vino / y el traje de chaqueta adecuado»³³, ahora los versos de Atwood no ocultan sus aspectos más amenazadores: «un poder / como éste no es abstracto, no tiene que ver / con la política y el libre albedrío, va más allá de los *slogans*»³⁴. Antes de llegar a la sección que da título al poema, Atwood continúa añadiendo visiones de pesadilla al catálogo de horrores de esta secuencia poética. La sección sexta, «Un asunto de mujeres» («A women's issue»), presenta varios actos de violencia contra las mujeres dispuestos en una especie de exposición, comenzando con el cinturón de castidad, pasando por la ablación del clítoris hasta llegar a las violaciones colectivas que padecen las mujeres en las guerras. La voz poética concluye que lo que tienen en común todas estas escenas es «el espacio entre las piernas»³⁵, es decir, la sexualidad

31 En *Selected Poems (1966-1984)* no aparece reproducida la sección titulada «Christmas Carols» («Villancicos»), debido quizás a que se trata de una polémica sátira, con alusiones religiosas cristianas, contra los movimientos antiabortistas. Esta sección sí aparece, en cambio, en *Eating Fire: Selected Poetry 1965-1995*.

32 «A conversation», «Flying inside your body», «The arrest of the stockbroker» (Atwood, 1990: 257).

33 «Power is wine with lunch / and the right pinstripes.» (Atwood, 1990: 233).

34 «Power / like this is not abstract, it's not concerned / with politics and free will, it's beyond slogans» (Atwood, 1990: 259).

35 «You'll notice that what they have in common / is between the legs.» (Atwood, 1990: 261).

femenina. La exaltación de la maternidad es objeto de una mordaz sátira en la sección «Villancicos», en la que Atwood declara que la llegada al mundo de un niño no es siempre un acontecimiento feliz:

Los niños no siempre traen
esperanza. Algunas veces traen angustia.
Esta mujer con la cabeza rapada
para que no se ahorque
se tiró desde un tejado, violada treinta
veces y embarazada del enemigo
que le hizo esto³⁶.

En la sección séptima «Viaje en tren desde Vienna a Bonn», la escritora parece estar rememorando las persecuciones del nazismo, a través de la imagen de un hombre huyendo en el bosque. Como afirma Lothar Hönninghausen, la narradora se plantea en la sección *iv* del poema, la cuestión moral sobre las dictaduras de Hitler y Stalin que casi nadie, excepto los alemanes, suele plantearse (2000: 111). Nuevamente, se alude a la dualidad pasividad/acción que Atwood siempre vincula a la noción de poder: «Este es el viejo temor: / no lo que te vayan a hacer / sino lo que tú podrías hacerte / a ti mismo, o dejar de hacer. // Esta es la vieja tortura»³⁷.

La sección más conocida de la secuencia y que lleva el título de ésta, «Notas para un poema que nunca podrá ser escrito», está dedicada a la poeta estadounidense Carolyn Forché a quien, como relata Nathalie Cooke, Atwood tuvo ocasión de conocer en un evento literario celebrado en Oregon en 1980 (1998: 260). Forché, una autora muy comprometida con la causa de los derechos humanos en El Salvador, informó a Atwood del terror y la tortura reinantes en este país latinoamericano, y de lo difícil que resultaba dar a conocer su situación en el exterior. Según Cooke, los poemas son definidos como «Notas» porque se refieren a actos de tortura demasiado horribles para ser descritos (1998: 262). Sin embargo, se produce, ya desde el título, una contradicción: los versos son presentados como notas para un poema³⁸ que, aparentemente, resulta imposible escribir, pero que parece estar escrito. Frank Davey indica que la palabra «escrito» (*written*) presente en el título sugiere una dicotomía entre discurso oral y escrito: el poema no puede ser escrito, pero sí imaginado o

36 «Children do not always mean / hope. To some they mean despair. / This woman with her hair cut off / so she could not hang herself / threw herself from a rooftop, thirty / times raped & pregnant by the enemy / who did this to her.» (Atwood, 2001: 254).

37 «This is the old fear: / not what can be done to you / but what you might do / to yourself, or fail to. / This is the old torture.» (Atwood, 1990: 262-63).

38 El título original en inglés («Notes Towards a Poem...») subraya aún más el carácter no escrito del poema, ya que la traducción literal de la preposición *towards* es «hacia».

declamado, o incluso gritado (1992: 49). La secuencia poética tiene un fuerte componente retórico, denominado por Aristóteles *pathos*, que consiste en apelar a la respuesta emotiva que un discurso puede provocar en sus receptores. Al mismo tiempo, Atwood despliega en estos versos recursos estilísticos retóricos típicos de los discursos políticos, como el paralelismo³⁹. De hecho, el poema comienza refiriéndose de manera repetitiva a la materialidad de un espacio geográfico, afirmando el predominio del lugar sobre la cognición y la imaginación:

i
 Este es el lugar
 del que preferirías no saber nada,
 este es el lugar que te invadirá,
 este es el lugar que no puedes imaginar,
 este es el lugar que al final te vencerá⁴⁰

En la última sección del poema (*vi*), Atwood se refiere explícitamente a las dificultades que atraviesa el escritor del Primer Mundo que intenta que su obra tenga repercusiones políticas. La poeta continúa utilizando el paralelismo para subrayar el contraste entre la situación de su país, Canadá, y la de los países del Tercer Mundo que padecen guerras o regímenes dictatoriales. Frente a éstos, en Canadá se produce la paradoja de que existe la libertad de expresión, pero el impacto de la literatura es muy escaso, ya que la población prefiere evadirse de los problemas de opresión política que padecen otros lugares del mundo:

vi
 En este país puedes decir lo que quieras
 porque nadie te escuchará,
 no hay riesgo, en este país puedes intentar escribir
 el poema que nunca podrá ser escrito,
 el poema que no inventa
 nada y no excusa nada,
 porque tú te inventas excusas cada día.

En otros lugares, este poema no es una invención.

39 Sobre los rasgos retóricos de la poesía de Atwood, véase Pilar Somacarrera: «“Barometer Couple”: Balance and Parallelism in Margaret Atwood’s *Power Politics*». *Language and Literature* n° 5 (2) (2000), pp. 135-149.

40 «This is the place / you would rather not know about, / this is the place that will inhabit you, / this is the place you cannot imagine, / this is the place that will finally defeat you» (Atwood, 1990: 263).

En otros lugares, este poema necesita valor.
 En otros lugares, este poema debe ser escrito
 Porque los poetas ya están muertos.

...

En otros lugares debes escribir este poema
 porque ya no se puede hacer otra cosa⁴¹.

Estos versos, que concluyen el poema, presentan ciertos paralelismos con el comienzo de éste y aluden de manera más explícita a la poeta Carolyn Forché, que, como apunta Rosemary Sullivan, colaboró con el arzobispo Óscar Romero en El Salvador, saliendo del país tan sólo seis días antes de que éste fuera asesinado (1998: 326). Atwood escribió una introducción para el libro que Forché publicó en 1981, titulado *The Country Between Us (El país entre nosotros)*, en la que calificó la obra de Forché, de «poesía de valor y de compasión»⁴². Ciertamente, los dos sustantivos que utiliza Atwood para describir los versos de Forché resultan de importancia capital en su propio poema, especialmente la compasión en el sentido etimológico de «sentir o sufrir con alguien». Mientras que Frank Davey afirma que los escritores de las democracias del Primer Mundo no pueden hablar en nombre de los prisioneros políticos al ser su situación tan diferente a la de las víctimas (1992: 52-53), Atwood nos transmite, por el contrario, que debemos ser voz para esas víctimas, ya que es el único recurso que les queda.

Si existe un fenómeno histórico que produce víctimas humanas en cifras considerables, éste es sin duda la guerra. Como Foucault, Atwood considera que el poder y la guerra son conceptos afines. El filósofo francés se ha referido a la relación entre el poder y las contiendas bélicas en los siguientes términos: «el poder es una guerra, una guerra continuada por otros medios» (1980: 90). Ya desde sus comienzos como escritora, Atwood ha manifestado su preocupación por los conflictos bélicos desde todos los géneros literarios que ha abordado. En su ensayo «Notes on Power Politics», define la guerra en los siguientes términos: «La forma más visible de ejercicio del poder, del intento de unos hombres de dominar a otros es la guerra, cuya manifestación privada es el asesinato. Matar a otras personas, privarles de la vida, transmitir la muerte, es el mayor poder»⁴³. De

41 «In this country you can say what you like / because no one will listen to you anyway, / it's safe enough, in this country you can try to write / the poem that can never be written, / the poem that invents / nothing and excuses nothing, / because you invent and excuse yourself each day. // Elsewhere, this poem is not invention. / Elsewhere, this poem takes courage. / Elsewhere, this poem must be written / because the poets are already dead. /.../ Elsewhere you must write this poem / because there is nothing more to do.» (Atwood, 1990: 265).

42 «A poetry of courage and compassion.» (citado en Sullivan, 1998: 326).

43 «The most obvious and visible form of the exercise of power, of men attempting to dominate each other, is of course war, the private form of which is murder. Killing other people, taking life, conferring death, is the ultimate power.» (Atwood, 1973: 13).

hecho, las guerras se forjan en las mentes de los políticos que nunca tienen que participar en ellas: «Todos los políticos son aficionados: / las guerras florecen en sus cabezas como flores / en un papel pintado»⁴⁴. Cuando se le pregunta el por qué de la omnipresencia de las guerras en su obra, Atwood responde que éstas son una constante en la historia y que aparecen en sus libros porque están en la vida real⁴⁵. En el poema «The Loneliness of the Military Historian» («La soledad de la historiadora militar»), insiste en esta misma idea («por cada año de paz ha habido cuatrocientos / años de guerra»⁴⁶) realizando una crítica demoledora de las ideologías pro-bélicas que presentan la guerra como algo heroico y glorioso, a la manera del conocido poema de Wilfred Owen «Dulce et Decourm Est».

Nos advierte Atwood, por otro lado, de cómo, aunque no queramos, las guerras invaden también el protegido espacio de nuestros hogares a través de las noticias de los periódicos y de la televisión. En el poema «It is Dangerous to Read Newspapers» («Es peligroso leer los periódicos»), relata que las guerras le han acompañado desde su infancia, más que como un telón de fondo, como un acontecimiento de impacto permanente en su vida. Al final del poema declara: «Cada vez que pulso una tecla / de mi máquina de escribir eléctrica / para hablar de pacíficos árboles // Otra aldea explota»⁴⁷, versos con eco en la secuencia «Poemas de dos cabezas», en donde se vuelve a tratar el tema de la guerra: «Por las noches gotean las noticias / de países extranjeros / esos lugares con agua contaminada. / Escuchamos las noticias de la guerra, las guerras, / cualquier vieja guerra»⁴⁸.

En un poema de *Juegos de poder*, la guerra es la protagonista de una especie de documental que va narrando la historia del mundo a través de la sucesión de conflictos bélicos, desde la Prehistoria, pasando por las Cruzadas hasta las dos Guerras Mundiales de la primera mitad del siglo XX. La voz narradora es la de una mujer, que contempla desconcertada el devenir cada vez más rápido de los acontecimientos:

Al principio tuve que esperar
siglos en cuevas, en tiendas
de cuero, sabiendo que nunca volverías

Después se aceleró la historia

44 «All politicians are amateurs: wars bloom in their heads like flowers / on wallpaper» (Atwood, 1990: 232).

45 Entrevista inédita con la autora de este ensayo.

46 «For every year of peace there have been four hundred / years of war.» (Atwood, 2001: 322).

47 «Each time I hit a key / on my electric typewriter, / speaking of peaceful trees // another village explodes.» (Atwood, 1990: 46).

48 «In the evenings the news seeps in / from foreign countries, / those places with unsafe water. / We listen to the war, the wars, / any old war.» (Atwood, 1990: 230).

...
 Pero últimamente en las malas noches
 apenas transcurren algunos segundos
 entre el aviso de la radio y la
 explosión; a mis manos
 no les da tiempo de alcanzarte⁴⁹. (Atwood, 2000: 79,81)

Como también ha afirmado Atwood, en las guerras las mujeres han sido tradicionalmente sólo observadoras o víctimas, no participantes (1973: 13). Sin embargo, en su obra de los años noventa, tanto poética como novelística, se contemplan otros roles para las mujeres en relación con las contiendas bélicas. En su novela *La novia ladrona* (1994) introduce el personaje de Tony, profesora de universidad especialista en historia militar, que comparte muchas características con la voz poética de «La soledad de la historiadora militar». Su trabajo de analizar las guerras es atípico en una mujer, ya que lo que se espera de ellas es que sean defensoras de la paz, protectoras de sus hijos o inspiradoras de valor. Éstas, apunta irónicamente Atwood en el poema, «son las funciones que consuelan a todos: / tejer calcetines para las tropas / y una especie de apoyo moral, también llorar a los muertos»⁵⁰.

Conclusiones

Como afirma el poeta irlandés William Butler Yeats, la poesía necesita siempre una causa, un país o un dios. Si bien el sentimiento religioso se encuentra ausente en la obra lírica de Margaret Atwood, los componentes nacionalistas y de compromiso político son una constante, como he tenido ocasión de demostrar a lo largo de este ensayo. Es imposible comprender a Atwood sin situarla en el contexto de su país de origen, Canadá, ya que siempre le han interesado las cuestiones de la identidad canadiense y las relaciones de Canadá con Estados Unidos (Somacarrera, 2000: 11). Recientemente, la autora ha criticado duramente al país vecino en su «Carta a América» por su participación en la guerra de Irak y la cancelación *de facto* de muchas de las libertades como consecuencia de las medidas antiterroristas tomadas a partir de los atentados del 11 de septiembre de 2001: «a la vista de lo sucedido, tus recientes aventuras en Irak han sido un error táctico garrafal [...] Estás destruyendo la Constitución.

49 «At first I was given centuries / to wait in caves, in leather / tents, knowing you would never come back // ...But recently, the bad evenings / there are only seconds / between the warning on the radio and the / explosions; my hands don't reach you» (Atwood, 2000: 78,80).

50 «These are the functions that inspire general comfort. That, and the knitting of socks for the troops / and a sort of moral cheerleading. / Also: mourning for the dead.» (Atwood, 2001: 320).

Tu casa puede ser asaltada sin permiso, sin previo aviso, te la pueden arrebatar y te pueden encarcelar sin motivo, pueden intervenir tu correo, registrar tus documentos personales» (Atwood, 2006a: 122).

Hemos comprobado como «“la política” en tanto organización humana del poder» (Atwood, 2006: 79) es una preocupación vital para Margaret Atwood y, como apunta Shannon Hengen, un aspecto esencial para comprender su obra, pese a que muchos críticos hayan ignorado el contenido socialista y democrático de su producción literaria (1993: 13). Aunque esta preocupación está presente desde el principio de su carrera, se intensifica a finales de los setenta y durante la década de los ochenta con la publicación de poemarios como *Poemas de dos cabezas* (*Two-Headed Poems*) e *Historias verdaderas* (*True Stories*). Es en este último libro y en su novela *Daño corporal* donde Atwood ratifica su dedicación a una literatura de compromiso político con los derechos humanos, al mismo tiempo que la autora se implica cada vez más en organizaciones para la defensa de estos derechos (Cooke, 1998: 2006). Aunque en *Juegos de poder*, Atwood se lamenta que «ya no es posible / ser humano y estar vivo al mismo tiempo»⁵¹ (Atwood, 2000: 8), en el último relato, *The Tent*, (*La tienda*, 2006), se deja abierta una puerta a la esperanza: «Las cosas tienen mal aspecto: lo reconozco. Tienen peor aspecto que han tenido en años, en siglos. Tienen peor aspecto que nunca. Los peligros acechan por todas partes. Pero todavía podrían arreglarse»⁵². Manteniendo siempre una visión lúcida de la realidad, Atwood sigue creyendo que es posible cambiar el mundo en el que vivimos por otro mejor.

BIBLIOGRAFÍA

- ASHCROFT, Bill *et al.* (1989): *The Empire Writes Back*. Londres: Routledge.
- ATWOOD, Margaret (1973): «Notes on Power Politics», *Acta Victoriana* 97.2, pp. 7-19.
- . (1980): «An End to Audience.» *Dalhousie Review* 60, N.º. 3, pp. 420-442.
- . (1982): *Second Words*. Toronto: Anansi.
- . (1990): *Selected Poems 1966-1984*. Toronto: Oxford University Press.
- . (2001¹⁹⁹⁸): *Eating Fire: Selected Poetry 1965-1995*. London: Virago.
- . (2000¹⁹⁷¹): *Juegos de poder / Power Politics*. Madrid: Ediciones Hiperión.
- . (2006 a): *La maldición de Eva*. Barcelona: Lumen.
- . (2006 b): *The Tent*. London: Bloomsbury.
- BOWERING, George (1992): «Atwood's Hook», *Open Letter* 8, N.º. 2 (winter), pp. 81-92.
- COOKE, Nathalie (1998): *Margaret Atwood: a Biography*. Toronto: ECW Press.

51 «It is no longer possible / to be both human and alive» (Atwood, 2000: 82).

52 «Things look bad. I admit it. They look worse than they've looked for years, for centuries. They look the worst ever. Perils loom on all side. But it could still turn out all right.» (Atwood, 2006 b: 153).

- DAVEY, Frank (1992): «What is a genre: Atwood's "Notes Towards a Poem Which Can Never Be Written"» En: W.H. NEW (ed.): *Inside the Poem: Essays and Poems in Honour of Donald Stephens*. Toronto: Oxford University Press, pp. 48-54.
- FOUCAULT, Michel (1980): *Power / Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, editado por Colin Gordon. New York: Pantheon Books.
- . (1983): *El discurso del poder*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HENGEN, Shannon (1993): *Margaret Atwood's Power: Mirrors, Reflections and Images in Select Fiction and Poetry*. Toronto: Second Story Press.
- HÖNNIGHOUSEN, Lothar (2000): «Margaret Atwood's Poetry 1966-1995». En: Reingard M. NISCHIK (ed.): *Margaret Atwood: Works and Impact*. Camden House, pp. 97-119.
- INGERSOLL, Earl G. (ed.) (1990): *Margaret Atwood. Conversations*. Princeton: Ontario Review Press.
- MALLINSON, Jean (1985): «Margaret Atwood». *Canadian Writers and their Works, Poetry Series*, vol. 9. Toronto: ECW Press, pp. 16-81.
- MCCOMBS, Judith (1988): «Politics, Structure, Poetic Development». En: Kathryn VANSPACKEREN and Jan GARDEN CASTRO (eds.): *Margaret Atwood: Vision and Forms*. Carbondale: Southern Illinois University Press, pp. 150-162.
- MOIX, Ana María (2001): «Margaret Atwood, la fuerza de la escritura», «Babelia», Suplemento Cultural de *El País*, 15 de diciembre de 2001, pp. 1-3.
- PIÑERO, Eulalia (1999): «Las poetas canadienses y el gótico femenino». *Estudios ingleses de la Universidad Complutense* N.º. 7, pp. 221-240.
- SOMACARRERA, Pilar (1999): «La retórica del poder en la poesía canadiense: Margaret Atwood». En: Rosa GARCÍA RAYEGO y Esther SÁNCHEZ-PARDO (eds.): *De mujeres, identidades y poesía*. Madrid: Horas y Horas, pp. 177-198.
- . (2000): *Margaret Atwood: poder y feminismo*. Madrid: Ediciones del Orto.
- . (2001): «Mitos, palabras y lenguajes: la metáfora lingüística en la poesía de Margaret Atwood». En: Rosa GARCÍA RAYEGO y Esther SÁNCHEZ-PARDO (eds.): *Sentir los mundos: poetas en lengua inglesa*. Madrid: Huerga y Fierro, pp. 347-381.
- STEIN, Karen F. (1999): *Margaret Atwood Revisited*. Boston: Twayne Publishers.
- SULLIVAN, Rosemary (1998): *The Red Shoes: Margaret Atwood Starting Out*. Toronto: HarperFlamingoCanada, 1998.

Recibido el 22 de enero de 2007

Aceptado el 22 de febrero de 2007

BIBLID [1132-8231 (2007)18: 119-137]