



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.

TESIS DE MAESTRÍA.

“TEMAS, MOTIVOS Y SÍMBOLOS EN *THE CIRCLE GAME* DE MARGARET ATWOOD”.

MAESTRÍA EN LITERATURAS CONTEMPORÁNEAS EN LENGUA INGLESA.

NOMBRE DEL TESISISTA: JUAN PABLO DUBOUÉ.

NOMBRE DE LA DIRECTORA: MARCELA RAGGIO.

MENDOZA, 2019.



## Dedicatorias y Agradecimientos.

“I would define, in brief, the poetry of words  
as the rhythmical creation of beauty.”  
Edgar Allan Poe, “The Poetic Principle”, 1850.

“Beauty is Nature in perfection;  
circularity is its chief attribute.  
Behold the full moon,  
the enchanting golf ball,  
the domes of splendid temples,  
the huckleberry pie,  
the wedding ring,  
the circus ring, the ring for the waiter,  
and the “round” of drinks.”  
“Squaring the Circle”, O. Henry, 1908.

“Nothing without you, Nothing without us.”  
Fr. Joseph Kentenich, 1914.

Quiero dedicarle esta tesis a mi madre, María Gabriela Iuvaro y a mis abuelos Dora Figueiredo y Héctor Iuvaro por ser ejemplos de estudio, perseverancia y trabajo.

Agradezco a mi directora, Marcela Raggio por su paciencia, guía constante, sugerencias y correcciones (con cambio de tema de tesis incluido).

A Tania Molina por su apoyo incondicional.

Y a las profesoras que tuve durante mi carrera universitaria y en el cursado de la maestría que reafirmaron mi amor por la lectura, el análisis y la escritura de la poesía.

## Índice:

Introducción. Margaret Atwood: Una breve aproximación a su obra.....	7
a) Estado de la investigación sobre el tema.....	9
b) Justificación y fundamentación del problema a investigar. Objetivos.....	14
c) Sustento teórico y formulación de hipótesis.....	16
d) Metodología y delimitación.....	23
Capítulo 1: <i>The Circle Game</i> .....	28
1.1) <i>The Circle Game</i> : breve contextualización.....	28
1.2) Referencia a las distintas partes de la colección y análisis estilístico general.....	30
Capítulo 2: Temas Recurrentes.....	39
2.1) Roles de género.....	39
2.2) Supervivencia.....	53
2.3) Lo Oculto.....	62
Capítulo 3: Motivos Recurrentes.....	69
3.1) Circularidad y Ciclos Poéticos.....	69
3.2) Naturaleza.....	80
3.3) Otros Motivos Recurrentes.....	98

Capítulo 4: Símbolos Recurrentes.....	109
4.1) Símbolos Naturales.....	109
4.2) Otros Símbolos Naturales.....	125
4.3) Otros Símbolos Significativos.....	136
4.4) El ciclo y el círculo.....	144
Conclusiones. Atwood, una poeta con preocupaciones sociales.....	150
a) Visión de conjunto.....	150
b) Confirmación de la hipótesis.....	153
Bibliografía.....	157



## INTRODUCCIÓN

### MARGARET ATWOOD: UNA BREVE APROXIMACIÓN A SU OBRA

Margaret Atwood es una autora prolífica y versátil que ha sabido destacarse en todos los ámbitos de la literatura. Desde la autopublicación de su primera obra literaria no oficial, la colección de poemas *Double Persephone* (1961), Atwood no se encasilló simplemente en el rol de poeta; y a lo largo de su carrera ha producido novelas, cuentos para adultos y niños, libretos, crítica literaria y hasta un cómic guionizado, *Angel Catbird* (2016). Además de su obra poética y de ficción, Atwood se ha dedicado a la crítica y el análisis literario. Según Joseph Pivato (2016) quien explora la obra máxima de crítica literaria de Atwood *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972) “*Survival (...) is considered somewhat outdated, but remains a standard introduction to Canadian literature in Canadian Studies programs internationally*” (Pivato, 2016). Uno de los postulados principales de *Survival* es el símbolo de la supervivencia como inherente a la identidad canadiense. Es interesante observar cómo, ocho años antes, con la publicación de *The Circle Game* la autora ya evidenciaba esta fuerte noción de la supervivencia y el opuesto binario victimario/víctima en sus poemas (una noción que luego volcaría en *Survival* desde una perspectiva crítica). Si bien algunas de sus propuestas en *Survival* pueden haber perdido relevancia en la actualidad, es innegable la contribución de Atwood a la teorización de una “identidad canadiense” en lo que respecta a la literatura. Cabe destacar también que ciertos trabajos de escritura creativa como la colección de poemas *The Journals of Susanna Moodie* (1970) y las novelas *Alias Grace* (1996) y *The Blind Assassin* (2000) presentan, dentro de sus historias de ficción, lo que Linda Hutcheon (1947) llama “metaficción historiográfica”. En estos trabajos se observa una exploración explícita de las relaciones entre la historia y la narrativa.

Más allá de esta temprana obra crítica, Atwood es reconocida en especial por sus contribuciones a la ficción especulativa, el subgénero de la distopía y la ecocrítica. En el año 2003, Atwood aclaró en una entrevista de Robert Potts para el diario *The Guardian* titulada “Light in the Darkness” que sus novelas *The Handmaid’s Tale* (1985) y *Oryx and Crake* (2003) no debían ser consideradas de cienciaficción, argumentando que “*Science fiction has monsters and spaceships;*

*speculative fiction could really happen*" (Atwood, 2003). De esta manera, Atwood sentaba las bases de su visión sobre los géneros literarios de sus novelas, educando a lectores y críticos en el correcto uso de la terminología que prefiere para sus obras. Y justamente en lo referido a subgéneros se hallan las famosas novelas distópicas incluidas en la trilogía *MaddAddam* (2003-2013). Las mismas presentan un futuro post apocalíptico que Atwood utiliza para tratar diversos temas, como los roles de la mujer y las consecuencias del cambio climático en la humanidad. En lo que respecta a la exploración de las relaciones entre seres humanos y animales, Atwood ha incluido observaciones en sus novelas *Surfacing* (1972) y *Cat's Eye* (1988). Esta presencia de la "ecocrítica" es algo que atraviesa todos sus trabajos, independientemente del género en que se los encasille. En palabras de Cheryl Glotfelty (1996), "*ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment*" (18). Uno de sus objetivos principales es la recuperación de la dignidad para lo que Glotfelty llama "*undervalued genre of nature writing*" (31).

Por otro lado, cabe preguntarse ¿qué visión tiene Atwood sobre la poesía y de ella misma como poeta? No resulta un dato menor que sus primeras publicaciones literarias fueron colecciones de poemas durante la década de los sesenta y setenta del siglo XX. Se torna fundamental conocer la poética de Atwood y para tratar de reflejar una clara idea de la autora y su estilo poético se han consultado entrevistas y artículos que contribuyen a completar lo que se puede decir sobre este aspecto. En la entrevista de Joyce Carol Oates para *The New York Times*, "On Being a Poet: A Conversation with Margaret Atwood", Atwood cita como influencias principales los trabajos de Edgar Allan Poe y los cuentos de hadas de los hermanos Grimm. Atwood comenta que comenzó a experimentar con la poesía cuando era estudiante de secundaria, y que ya en esa época veía a la lírica no como una actividad racional, sino auditiva: "*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*" (1978). Esta cita esclarece que la autora suele darle más importancia a la cualidad sonora de las palabras más que al significado, argumentando que "*for me, every poem has a texture of sound which is at least as important to me as the argument*" (1978). Se puede afirmar entonces que Atwood es una poeta que presta especial atención a la calidad del sonido, que tiene tanta importancia como el contenido del poema. Concerniente también a su estilo es la presencia temática del eterno conflicto entre la naturaleza y las formas

que el hombre ha adoptado para dominarla o, si se quiere para generalizar, el “conflicto” como tema recurrente en su poesía. Tal como sostiene Manijeh Mannani (2006), “*conflict, in general, constitutes the backbone of most of Atwood’s poetry.*” En sus primeras colecciones como *Double Persephone* (1961) y *The Circle Game* (1966) el conflicto se manifiesta entre el hombre y la naturaleza, y el hombre y el arte. La confrontación es explorada a través de imágenes, metáforas y descripciones que resaltan las limitaciones de los hombres para comprender y comulgar con el mundo natural. En una entrevista radial de Bill McNeill en el año 1968, el presentador le preguntó qué significaba la poesía para ella, a lo cual Atwood respondió: “*It’s a form of thought, not a form of expression because a form of expression means that you have something separate from what it’s being expressed. Do you ask a painter what is this painting saying?*” (1968). Evidentemente, incluso cuando escribe en prosa, Atwood está pensando en poesía. Es decir, no es que la escritora piense en prosa y luego traduzca a poesía, sino que la poesía es una forma de pensamiento que surge como tal desde su interior: “*It’s not that I have a message in prose and then translate it into poetry, at all*” (1968). Queda claro en esta breve aproximación a Atwood y su relación con la poesía que la autora da igual valor a la calidad sonora de las palabras que al tema del poema. Además, se evidencia el eje temático del conflicto (principalmente entre el hombre y la naturaleza) que es transversal a sus colecciones de poesía desde los sesenta hasta su última colección en 2007, *The Door*.

#### a) Estado de la investigación sobre el tema

Esta tesis toma como punto de partida la bibliografía existente sobre la poesía de Atwood.

1. CARPENTER CONNER, Susan. (1982). *Inside Out: Eye Imagery and Female Identity in Margaret Atwood’s Poetry*. Tesis de grado.

En esta tesis la autora propone una división tripartita de la poesía de Atwood recorrida por fuertes imágenes y motivos de “ojos” que denotan observación interna, percepciones y reflejos de la persona poética. En esta división Carpenter plantea llamar “*Eyes Distorted*” a la poesía temprana de Atwood, “*Eyes Confused*” a su poesía media y “*Eyes Angered*” a su poesía más actual. El

análisis de Carpenter cubre todo el trabajo poético de Atwood hasta la fecha de su publicación, y su aporte es relevante en la sección que respecta a las colecciones de poesía iniciales, entre las cuales Carpenter analiza algunos de los poemas incluidos en *The Circle Game* y los agrupa según sus imágenes de distorsión en lo que respecta a la visión del mundo, la identidad femenina y los roles de género. Resumiendo a Conner, Atwood no relaciona las imágenes de los ojos de manera directa con el tema de la identidad femenina; pero una comparación indirecta es totalmente plausible debido a sus hablantes que logran ver y ser vistas a través de cualquier distorsión (15).

Esta cita permite dilucidar el trabajo de análisis de Carpenter, ya que si bien Atwood no hace una relación explícita de dichas imágenes con el tema de la identidad femenina, uno puede encontrar comparaciones y llegar a conclusiones en base a sus poemas y las imágenes que describen. De esta manera, esta tesis de grado se transforma en uno de los antecedentes más relevantes en lo que respecta a la agrupación de poemas de Atwood según una cierta categoría; en este caso, imágenes recurrentes.

2. GILLIGAN, CAROL (1982). *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*.

Este libro, cuyo objetivo es evidenciar y presentar distintos estudios de género, presenta los roles de las mujeres y las diferencias entre masculino y femenino. Gilligan argumenta que el mayor problema al comprender el mundo interior de la mujer nace de las diferencias que se observan en sus relaciones, principalmente, con el sexo opuesto (2). Esto se evidencia en los poemas “Camera,” “Man with a Hook” y “An Attempted Solution to Chess Problems” en *The Circle Game* ya que estos poemas tratan directamente con el tema de las mujeres y las personas con las cuales se relacionan.

3. BENTON, Carol L. (1990). “**The Impulse toward Comedy in Margaret Atwood’s Poetry.**”

En este artículo la autora propone trabajar con elementos de comedia presentes en la poesía de Atwood ya que considera que la mayoría de los trabajos realizados sobre sus obras se concentran en lo gótico, características metafísicas y los roles de la mujer; y que si bien en la prosa se han

notado elementos de comedia, no así en su poesía. De esta manera Benton plantea otra forma de agrupación de la poesía de Atwood; en este caso prestando atención a la actitud del sujeto lírico y al tono de los poemas estrechamente relacionado con el lector. La autora se concentra en cualidades como ritmo, tono, volumen, acentuación e intención de la voz en los poemas que revelan distintos estilos de comedia, por ejemplo el sarcasmo, la parodia y la ironía. Su relevancia como antecedente yace netamente en ser un trabajo que presenta una categorización de la poesía de la autora desde la perspectiva de géneros literarios.

4. MCCOMBS, JUDITH (1994). **“From ‘Places, Migrations’ to *The Circle Game*: Atwood’s Canadian and Female Metamorphoses”** en *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity: New Critical Essays*.

En este ensayo, Judith McCombs propone un modo de organizar los poemas en *The Circle Game* dividiéndolos en grupos de siete. McCombs observa que el número siete, además de ser un número con una simbología mágica y usualmente adjudicada a lo perfecto y sobrenatural está presente a lo largo de la colección ya que varios poemas contienen siete estrofas y el poema “The Circle Game”, a su vez, contiene siete partes. En este caso, McCombs se basa más en una división simétrica y temática, diferente a Sherrill Grace que se basa en los conflictos que se observan en los poemas. Se tomarán en cuenta estas dos propuestas sobre la organización de los poemas de *The Circle Game* ya que son dos antecedentes relevantes para esta tesis.

5. GRACE, SHERRILL (1998). ***The Circle Game. Introduction (ix-xiv)***.

En esta introducción a *The Circle Game*, Grace propone un acercamiento a una posible división y agrupación de los poemas aclarando que surge de manera natural y no como una imposición rígida de categorización. Este patrón al que Grace hace referencia agrupa los poemas en ejes temáticos, como por ejemplo: poemas de escape y poemas que denotan cierto equilibrio. Si bien la crítica lo plantea desde un punto de vista introductorio hacia la colección, es un antecedente importante en cuanto a la agrupación de los poemas según sus temas.

6. LJUNGBERG, Christina. (2001). **“Iconic Dimensions in Margaret Atwood’s Poetry and Prose.”**

La primera parte de este artículo, que es la concerniente a la poesía de Atwood, plantea a la naturaleza y los paisajes como temas y motivos recurrentes en sus obras. Al analizar uno de los poemas de *The Circle Game*, “This Is A Photograph of Me” la autora pone de manifiesto que el tema de la naturaleza no solo se encuentra en novelas de Atwood como *The Year of The Flood* (2009) sino que también es una preocupación que la poeta expresa desde los inicios de su carrera literaria en su poesía. Este artículo se diferencia de los antecedentes anteriores ya que toma pocos poemas y los analiza en profundidad, en contraposición con los trabajos ya existentes que generalmente toman toda la poesía de la autora. Además del tema de la naturaleza, Ljungberg explica que *The Circle Game* también presenta subtemas referidos a la metamorfosis y percepción como se observa en “Eventual Proteus” y “After the Flood, We.”

7. ŘIMÁKOVÁ, Alice. (2014). ***Identity in the Poetry of Margaret Atwood***. Tesis de grado.

La autora se concentra en la colección de poemas *The Journals of Susanna Moodie* e incluye también algunos poemas sueltos de colecciones anteriores para explorar temas y motivos recurrentes en la literatura canadiense. Citando a distintos críticos canadienses y a la misma Atwood, la autora analiza temas como la naturaleza, la crueldad del clima y la identidad como evidentes en su poesía. En lo que respecta a motivos específicos de Atwood, distingue los espejos, el agua y los paisajes como los principales y justamente son estos algunos de los temas y motivos que se desarrollan en esta tesis. Řimáková toma toda la poesía de las primeras etapas de Atwood, es decir *Double Persephone*, *The Circle Game* y *The Journals of Susanna Moodie* y explicita los temas y motivos arriba mencionados logrando encontrar una recurrencia en los mismos. Finalmente, sostiene que las primeras colecciones de poesía de Atwood no presentan gran multiplicidad en las voces de sus hablantes, lo cual es un acierto ya que en esta tesis se argumentará justamente la idea de una hablante general en *The Circle Game*.

8. SAMY ABOLFOTOH, Inas. (2015). **“The “Cli-Fi” and the Ecocritical in Margaret Atwood’s Ecopoetry.”**

Este artículo rescata la figura de Atwood como poeta y digna representante del subgénero Cli-Fi, un neologismo que se utiliza para identificar distintos tipos de literatura que hacen referencia directa y se centran en temas como el cambio climático y sus consecuencias y otros fenómenos del medio ambiente asociados (166). Al seleccionar distintos poemas de sus colecciones más importantes, Abolfotoh argumenta que no solo han sido escritos con una finalidad artística sino también como una suerte de protesta. Atwood advierte en estos poemas sobre la desaparición de los glaciares, el abuso animal, el peligro de las inundaciones y otros desastres climáticos que nos aquejan como sociedad desde hace siglos. Este artículo pretende rescatar a Atwood como poeta y fiel propulsora del cli-fi y la ecocrítica argumentando que la mayor parte de los estudios y críticas sobre ella se han dedicado a sus novelas, dejando de lado su contribución a la poesía.

9. RAO, Eleonora. (2017). **“It always Takes a Long Time/to Decipher Where You Are”:  
Uncanny Spaces and Troubled Times in Margaret Atwood’s Poetry.**

Este artículo incluye un acercamiento a las colecciones más recientes de Atwood: *Morning in the Burned House* (1995), *The Door* (2007) y los poemas en prosa de *The Tent* (2006). Rao decide concentrarse en estas colecciones ya que encuentra que tienen ejes temáticos en común: la preocupación por la mortalidad del ser humano, la escritura de poesía y una preocupación por el espacio y los paisajes. Es de especial importancia destacar que Rao propone al espacio y la geografía como agentes activos en los poemas de Atwood y en algunos casos, como personajes o inclusive sujetos líricos en sí mismos.

10. Entrevistas

Las siguientes entrevistas otorgadas por Margaret Atwood aportan una comprensión más acabada como poeta y su visión de la poesía:

10.1 MCNEILL, Bill. **“The difference between prose and poetry, according to Margaret Atwood,”** CBC Radio, 18 de septiembre de 1968.

Esta entrevista de tan solo tres minutos y medio deja entrever la concepción de Atwood sobre la poesía. La autora explica que, en su opinión, la poesía es una forma de pensamiento en oposición a ser una forma de expresión ya que de serlo así, implicaría una separación entre lo que uno expresa y cómo lo hace. Además demuestra cómo le desagrada que se le pregunte de qué trata un poema justificándolo con la pregunta “¿Usted le pregunta a un pintor de qué trata su cuadro?” Esto deja entrever la forma particular en la cual Atwood piensa y vive la poesía lo cual es de relevancia para analizar con mayor profundidad los poemas elegidos de la colección.

10.2 OATES, Joyce Carol. **“On Being a Poet: A Conversation With Margaret Atwood,”** *The New York Times*, 21 de mayo de 1978.

Esta entrevista recorre los inicios en la escritura de poesía de Atwood cuando era una adolescente y cómo Edgar Allan Poe, los Hermanos Grimm y la literatura gótica fueron una de sus influencias más tempranas. Atwood le revela a Oates su preferencia de experimentar con la rima en la mitad de los versos en lugar de al final de cada uno así como la importancia que le otorga a los sonidos de las palabras y la dicción. Además, la autora corrige el preconcepto de que si un autor escribe en primera persona se considera automáticamente algo autobiográfico. Finalmente, la entrevista termina con Atwood haciendo referencia a la identidad canadiense y las diferencias entre este país y Estados Unidos.

**b) Justificación y fundamentación del problema a investigar. Objetivos.**

La mayoría de los trabajos y estudios críticos existentes sobre la autora canadiense Margaret Atwood versan sobre sus exitosas novelas de ficción y su contribución al género de la eco-distopía, el cli-fi y la literatura feminista. Sin embargo, Atwood es también una autora prolífica de poesía con dieciocho exitosas colecciones publicadas hasta la fecha, si bien solo algunas han recibido

cierta atención; entre ellas, *The Animals in That Country* (1968) y *The Journals of Susanna Moodie* (1970). La poesía le permite a Atwood expresar temas transversalmente recurrentes en todas sus obras desde otra perspectiva; por ejemplo el duro clima canadiense y sus consecuencias, las relaciones intra e interpersonales, la importancia del paisaje y la geografía relacionados con el sentido de “lugar” y pertenencia, y las dificultades entre la humanidad y la naturaleza. Estos temas principales acompañados de otros subtemas están presentes en la segunda colección de poemas de Atwood, *The Circle Game* (1964) por la cual fue distinguida con el Governor General’s Award en 1966, al ser reconocida como una poeta con una gran capacidad de observación del mundo que la rodea. Es por ello que en esta tesis de maestría se plantea destacar a Margaret Atwood como poeta a partir del estudio de su libro *The Circle Game*, una colección de poemas en la que se evidencian temas de la autora que se han convertido en ejes principales de sus obras tales como el comportamiento humano y el mundo natural. Al analizar los temas, motivos y símbolos recurrentes se logrará un mayor entendimiento de Atwood como escritora, y ya que esta es una de sus primeras colecciones, también arrojar luz sobre los asuntos que le interesaban desde sus inicios en el mundo de la literatura. Particularmente en la Argentina, la enseñanza de la literatura canadiense se encuentra relegada a algunos cuentos de autores como Margaret Laurence y Alice Munro en colegios bilingües o carreras afines a la literatura y el inglés, por lo que los resultados de esta tesis podrían generar una contribución específica a los estudios críticos sobre la poesía canadiense, a la vez que promover una discusión fructífera en el ámbito académico. Además puede constituir un aporte al ámbito de la enseñanza terciaria y universitaria en el marco del análisis de la poesía contemporánea.

Las finalidades específicas del tema que se propone son las siguientes:

- A. Destacar la importancia de Margaret Atwood como poeta contemporánea.
- B. Comparar el corpus seleccionado a fin de demostrar similitudes de los poemas en temas, motivos y símbolos elegidos por Atwood.

El objetivo principal de esta tesis es contribuir a señalar la importancia de la poesía de Margaret Atwood en la literatura canadiense y mundial. Los objetivos específicos son:

- a) fomentar el análisis de temas, motivos y símbolos la obra de Atwood,
- b) contribuir a evidenciar la recurrencia de temas, motivos y símbolos en la colección de poemas elegida,
- c) analizar la temprana aparición de temas de la eco-literatura en la primera poesía de Atwood y
- d) advertir la presencia de símbolos tradicionales resignificados en obras de la posmodernidad.

Para ello, se analizarán los poemas de Margaret Atwood incluidos en *The Circle Game* teniendo en cuenta la estética de la Recepción (Jauss) y los conceptos de análisis poéticos vertidos en *Practical Criticism* de Peck y Coyle (1995). Se agruparán, compararán, y contrastarán en función de la recurrencia de temas, motivos y símbolos de los mismos llegando así a un análisis exhaustivo.

### c) Sustento teórico y formulación de hipótesis

En lo que respecta al marco teórico de esa tesis se explicitan las nociones sobre tema, motivo y símbolo en la literatura. Para ello, se han tenido en cuenta los estudios de Horst S. Daemmrich (1985), Jean Chevalier (1969) y Juan Eduardo Cirlot (1968). Finalmente, se relacionan estos tres elementos de la obra literaria para explicar la necesidad de presentarlas de manera conjunta en el estudio que se pretende realizar.

Nociones y Funciones del Tema:

En su artículo “Themes and Motifs in Literature: Approaches: Trends: Definition” (1985), Horst S. Daemmrich explica que “*a theme embodies the ideational substance of texts which manifests itself in conceptions and characterization of figures*” (571). Esta definición plantea la

universalidad del tema al adjudicar a los textos una “sustancia conceptual” que se manifiesta en las ideas del autor, y que supone la cualidad por la que se identifica claramente un tema en una obra literaria. De esta cita también se desprende la idea de que un tema funciona como representante de un asunto o asuntos universales en un texto literario. Por ejemplo, si se toma un poema en su totalidad el tema será una idea general, universal sobre la cual versa dicho poema. Daemmrich explica que el tema pone de manifiesto una cualidad universal: “*Since themes recur not only in texts of an author but also in other works, contemporaneous and distant, they establish a literary tradition that transcends time and location*” (573). Esta universalidad del tema permite que haya tantas interpretaciones y representaciones sobre el mismo como autores y obras, así como también posibles nociones y definiciones. Daemmrich plantea un desarrollo exhaustivo del “tema” luego de la consideración previa de otros autores y diccionarios literarios y sus aproximaciones, entre los cuales se destacan Villegas, Childs y Fowler. Es necesario entonces hacer una breve referencia a los conceptos de “tema” de dichos críticos para comprender mejor por qué se eligen los trabajos de Daemmrich para esta tesis.

En “Teorías de historia literaria y poesía lírica” (1984), Juan Villegas explica que los constituyentes de la lírica son tema, mensaje y envío poético y que además de estar relacionados entre sí, estos conceptos están estrechamente ligados a la función de la lírica (762). Nuevamente se aprecia la idea de la recurrencia de los temas sumada al concepto de que la misma puede resignificar asuntos que sean de importancia para un grupo de poetas pertenecientes a una generación o movimiento literario en particular, que es lo que Villegas expresa al referirse a “sensibilidad poética del grupo.” Para Villegas, “la recurrencia de ciertos temas, por ejemplo, puede constituir un indicio de la sensibilidad poética del grupo” (762). En *The Routledge Dictionary of Literary Terms* (1987) de Peter Childs y Roger Fowler se define al tema como “*a recurrent element of subject matter, but the modern insistence on simultaneous reference to form and content emphasizes the formal dimension of the term*” (239). Una vez más, la cualidad de recurrencia de un tema en diferentes obras es una característica principal e infaltable. Por su parte, Daemmrich plantea seis características principales del tema.

Las seis características:

Daemmrich argumenta que *“a theme, then, must be substantive, capable of supporting itself and its dependents”* (572). Para lograrlo, el tema reúne seis rasgos: Concepto, Probabilidad, Delineación, Función, Recurrencia y Temas Primarios. Se entiende por *concepto* que un tema clasifica sucesos que se dan en las obras literarias mediante relaciones de sujeto-objeto, tales como agresor-agresión y efecto-víctima (572). De esta manera el lector no solo analiza temáticamente la obra en cuestión sino que también el estudio del tema contribuye a crear relaciones entre los eventos principales que se dan en el texto. Con respecto a Probabilidad, Daemmrich explica que los temas deben ser siempre lógicos y psicológicamente probables, ya que sería contraproducente que un tema contradiga su esencia y significado: *“themes are represented through concrete, observable illustrations, comparisons, and associations”* (572). Si bien un tema puede representar abstracciones o concretos, lo esencial es que el mismo será representado a través de una forma tangible para el lector y su capacidad interpretativa, es por esto que un tema puede manifestarse a través de los sucesos de la obra literaria. En síntesis, la Probabilidad es la característica mediante la cual el lector puede comprender y asimilar el tema. Con respecto a la Delineación, es probable que en los textos se pueda encontrar un tema principal, o bien varios; primarios y secundarios. *“Secondary supporting themes have been linked to a central theme to create ambiguity or point in the direction of the unknown”* (572). Para ejemplificar esta idea de que un tema secundario puede crear ambigüedad, Daemmrich propone observar en cuántas obras un autor presenta un tema central como la alegría o el júbilo, pero también dentro de la misma se puede encontrar como tema secundario el rechazo o la tristeza. Independientemente de la cantidad de temas que se encuentren en un texto, cada uno permanecerá como una unidad conceptual en sí, sin importar cuánto se superponga con otros temas (572). Y esto, sin más, es la posibilidad de la Delineación a la que Daemmrich hace referencia. Se ha explicado lo que el tema usualmente clasifica, representa y cómo se puede dar en la literatura, pero ¿cuál es la función? La Función es el cuarto rasgo que propone Daemmrich: los temas son unidades mediante las cuales el texto se organiza y que, junto con los motivos y metáforas, tienen una relación de interdependencia (572-573). Es decir, una obra literaria puede perfectamente clasificarse u organizarse teniendo en cuenta los ejes temáticos a los cuales hace referencia. Finalmente, las dos últimas cualidades son la Recurrencia y la presencia de Temas primarios. Daemmrich sostiene con respecto a la recurrencia de los temas que esta no afecta

la calidad y cualidad de los mismos. Se puede decir que un tema puede ser “reciclable” y que irá renovando o cambiando según autor, obra, contexto y lector, más nunca será obsoleto. La última característica es de índole psicológica o filosófica si se quiere, ya que explica la recurrencia de temas primarios. Esto es, temas universales que se concentran en el ser humano y la sociedad. Es aquí donde Daemmrich baja plasma la teoría en la práctica proponiendo que los temas “*have contributed to a powerful literary tradition reflecting a continuing struggle for self-realization in a fictional realm that accommodates patterns of conservation and radical change*” (573). Se han elegido los aportes de Daemmrich ya que el crítico explora distintas cualidades atribuibles al tema que serán tomadas en cuenta implícitamente a la hora de analizar los poemas que componen el corpus de esta tesis.

#### Características del Motivo:

Daemmrich hace un repaso extenso de las distintas nociones primordiales aportadas por críticos entre los cuales se destacan Stith Thompson por *The Folktale* (1946) y M.B. van Buuren por “Le Concept de Motif” (1978). A grandes rasgos, Thompson y Buuren plantean el motivo como un elemento o idea recurrente en el texto cuyo valor es simbólico (171). Es imposible negar que la cualidad de recurrencia ya discutida en el tema vuelve a aparecer al hablar del motivo y es porque justamente, según Daemmrich, el motivo esclarece y da un cierto apoyo concreto al tema (568). Partiendo de estas nociones se puede afirmar que el motivo está explícito en el texto, mientras que el tema es, básicamente, algo implícito que el lector debe descubrir, muchas veces con la ayuda de la capacidad concreta del motivo. Cada motivo es un motor que representa en sí mismo un tema abstracto. Queda en evidencia entonces que al hablar de temas y motivos se llegarían a conclusiones incompletas si no se consideran ambos como retroalimentados y dependientes.

Luego de más de una década dedicada a los estudios del motivo, Daemmrich propone siete principios o características: semblanza, posicionamiento, polaridad, tensión, esquematización, apoyo a temas y organización textual. Por Semblanza, Daemmrich explica que los motivos suelen dar la idea de algo concreto, observable y actual (569) refiriéndose a que se encuentran motivos que son lugares (topos), objetos, imágenes y figuras. En el caso de que un motivo tenga un tinte más abstracto, siempre estará relacionado con patrones de asociación que le permitan al lector

relacionarlo rápidamente con algo concreto. Esta primera característica entonces se refiere a que los motivos tienen esta virtud de ser palpables. Sobre Posicionamiento, el autor explica: “*motifs serve as coupling devices on the narrative plane that provide for and facilitate integrational relations with successively different planes of signification*” (569). Daemmrich invita a ver al motivo como un “interruptor” que, a medida que se aprieta, guía al lector a distintos planos interpretativos. El motivo de la niebla puede llevar al lector a realizar asociaciones secundarias (*fog: haze, dense atmosphere, descending clouds/lifting fog, light, clarity*) que ocurren en un plano específico pero a su vez están distribuidos “*like nodes on an axis*” (569). Mediante el principio de Polaridad, se desafía a los lectores a realizar una reflexión y pensar más allá de lo obvio que puede representar un motivo. Daemmrich argumenta que el motivo puede aparecer como transparente y de fácil lectura, pero que si se profundiza se pueden establecer conexiones con los objetos, fenómenos y elementos culturales que representan (570). Al establecer estas relaciones, el lector se encuentra ante un proceso de “*recognition, reflection, increased awareness, new observation, and continuing reflection*” (570). Los motivos tienen la particularidad de persistir en el tiempo, quizás por la reflexión constante a la que Daemmrich hace referencia en este principio de polaridad. La tendencia de los motivos a ocurrir en secuencias o “*clusters*” como explica Daemmrich constituye la característica de Tensión, mediante la cual se pueden observar motivos como corazón-mano, camino sinuoso-camino recto o barco-naufragio/bahía (570). Se podría argumentar que esta cuarta característica es una expansión del principio de Polaridad ya que prima nuevamente la idea de generar asociaciones entre los motivos que se presentan en una obra literaria. Mediante la Esquematización y el principio de Apoyo a Temas, queda claro que los motivos ayudan a lograr a esclarecer los temas y que su presencia a lo largo de la literatura permite que se realicen predicciones en base a su ocurrencia, recurrencia y clasificación (570). De esta manera, el motivo universal del “monstruo” no representa lo mismo en *Othello*, *Frankenstein* o *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Finalmente, los motivos muchas veces funcionan como motor de impulso a las acciones y conflictos en el texto. Dentro de la Organización Textual “*motifs serve the textual cohesion by motivating behavior and coordinating action. They can also, as in the ruins and garden motifs, establish significant temporal and spatial relations*” (570). La presencia de los motivos entonces, no se ve relegada simplemente a un simbolismo recurrente que contribuye al tema sino que del mismo también depende el aspecto lingüístico del texto literario.

## Los Símbolos y su importancia:

Pensar un símbolo como simplemente un elemento literario sería minimizar su existencia y un grave error ya que los símbolos existen desde el origen del ser humano. Los símbolos forman parte de lo cotidiano del ser, viéndose reflejados en la historia, las religiones y, en el caso de uno de los objetos de estudio de esta tesis, en la literatura. A lo largo de la historia, grandes pensadores, críticos e inclusive psicólogos han llevado a cabo estudios sobre simbología. Se torna imposible no mencionar a Carl G. Jung y sus estudios sobre los símbolos y arquetipos, o a Peter L. Berger que relacionó los símbolos con valores y estilos de vida de las personas corrientes en su existencia cotidiana. El símbolo representa algo abstracto, algo no tangible. En pos de lograr un estudio particular y específico para esta tesis y el estudio que se plantea se tomarán los estudios de los símbolos realizados por Jean Chevalier y Juan Eduardo Cirlot que fueron volcados en sus respectivos diccionarios específicos de simbología. Según Chevalier, “el símbolo es más que un simple signo: lleva más allá de la significación, necesita de la interpretación y ésta de una cierta predisposición. Está cargado de afectividad y dinamismo” (19). Cirlot, por su parte, plantea que cada símbolo vale por lo que es en sí mismo y por el valor interpretativo que se le asigna (12). Todo puede poseer valor simbólico, “ya sea natural (piedras, metales, árboles, frutos, animales, ríos y océanos, montes y valles, plantas, fuego, rayo, etc.) o sea abstracto (forma geométrica, número, ritmo, idea, etc.)” (22). El estudio de Chevalier, además, plantea nueve funciones del símbolo. Las mismas son de orden Exploratorio, Función de Substituto, de orden Mediador, Fuerzas Unificadoras, Pedagógica/Terapéutica, Socializante, Resonancia, de orden Transcendente y de orden Transformador. Se explicarán las primeras siete funciones ya que son las más relevantes para este tesis y aplicables al campo de la lírica<sup>1</sup>. La función exploratoria implica que el símbolo revela y pone de manifiesto lo que suele ser difícil de comprender por sí solo. Dice Chevalier: “utilizamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos comprender ni definir” (25). De este modo, el símbolo logra construir un puente entre lo incomprensible y nuestro raciocinio humano para poder comenzar a entender el concepto abstracto al cual se está refiriendo. La función de Sustituto remite a que lo representado por el símbolo es

---

<sup>1</sup> Las otras dos funciones corresponden al campo de la psicología.

todo lo que uno no puede, no debe o no está listo para decir o expresar (26). De ahí la palabra “sustituto” que en este caso está cargada de un gran significado dual: lo que se está sustituyendo y el símbolo que se elige para hacerlo. La siguiente función, el símbolo como Mediador, está estrechamente relacionada con la anterior. Los símbolos crean relaciones entre otros símbolos y entre todo lo que rodea al símbolo en cuestión (26). Por Fuerzas Unificadoras Chevalier toma a los símbolos fundamentales que rodean al hombre, ya sean religiosos (cruz), cósmicos (luna), sociales y psíquicos y explica que los mismos enlazan al hombre con el resto del mundo (27). Por esto se entiende que gracias al símbolo y lo que este representa, el hombre logra conectarse y crear asociaciones entre el símbolo y el universo. La función Pedagógica/Terapéutica es bastante auto-explicativa. Chevalier comenta que gracias a esta función el símbolo logra proveer una sensación de pertenencia, identificación o participación en quien lo devela. Si se considera que “una civilización que ya no tiene símbolos muere y sólo pertenece a la historia” (28) en palabras de Chevalier, la función Socializante es la que clasifica determinados símbolos dentro de un período o pertenecientes a cierto grupo de personas. Cada época y cada civilización tiene sus símbolos que, al ser estudiados y comprendidos, nos permiten tener una mayor aproximación a ese tiempo y personas determinadas. Finalmente, relacionada con esta última, la función de Resonancia distingue entre símbolos vivos y muertos. Chevalier explica que hay ciertos símbolos que solo tienen importancia en la historia ya que en la actualidad carecen de la misma vibración que en ese contexto determinado (28). Es importante entonces, en un estudio de símbolos, discernir si los símbolos considerados continúan siendo vigentes o si representaban algo en el pasado que ahora ya carece de “resonancia.”

La relación entre Tema, Motivo y Símbolo:

El tema es la idea original, sustancial; el mensaje que se transmite en la obra literaria, mientras que el motivo es una idea o elemento recurrente, con valor simbólico en el texto; y el símbolo la representación concreta de una idea o concepto. En esta primera aproximación se advierte que el tema es más general, y que el motivo está cargado de un tinte simbólico, pudiendo incluso llegar a manifestarse a través del uso de un símbolo. En segundo lugar, el tema no aparece de manera explícita en el texto, mientras que el motivo y el símbolo sí. Finalmente, el tema es abstracto, mientras que el motivo y el símbolo son concretos. Al tener en cuenta estas diferencias y

similitudes, se pueden realizar las siguientes afirmaciones: el Tema, abstracto y universal, se encuentra reflejado a lo largo de todo el texto literario, más al ser implícito, es responsabilidad del lector encontrar las pistas o evidencias que el autor desparrama en el texto para crear el tema. El Motivo, recurrente y concreto, se vale de su don de repetirse para iluminar ciertos elementos del texto que deben ser observados con mayor atención y que tienen una importancia mayor a otros elementos de la obra. El Símbolo, cargado de asociaciones, realza en su virtud tangible al motivo y al tema esclareciéndolos aún más. En conclusión, se tomará al tema como eje gobernante de la colección de poemas que se presenta en esta tesis y se observará su recurrencia y cómo los motivos y símbolos contribuyen al tema en cuestión y si presentan otras posibles aristas de análisis.

A partir de estas lecturas, se plantea la siguiente hipótesis:

**El sustrato ideológico funciona en el libro de poemas *The Circle Game*, de Margaret Atwood, como responsable de una visión del mundo plasmada en los distintos niveles escriturarios (el tratamiento de las imágenes y símbolos, los rasgos estilísticos, temáticos y sus filiaciones), no solo a nivel de la presencia de estereotipias sino por medio de las marcas textuales de esa enunciación.**

#### **d) Metodología y delimitación**

##### **La estética de la recepción**

En cuanto a la metodología se tomarán en cuenta las nociones vertidas en la estética de la recepción, principalmente las ideas de Hans Robert Jauss en *Experiencia Estética y hermenéutica literaria* (1992). En breve, la estética de la recepción es una de las teorías literarias que analizan la respuesta del lector ante los textos literarios. En esta escuela se hace especial hincapié en el modo de recepción de los lectores, concebidos como un colectivo histórico. El teórico principal es Hans Robert Jauss, quien escribe desde finales de la década de 1960, con las colaboraciones de Wolfgang Iser y Harald Weinrich. La teoría de la recepción ejerció una gran influencia hasta los

años ochenta, sobre todo en Alemania y la Europa Occidental. Es paralela a los estudios sobre el "lector modelo" de Umberto Eco y a la teoría literaria inglesa del "*reader's response criticism*". En palabras de Jauss:

Mi intento de superar el abismo existente entre literatura e historia, entre conocimiento histórico y conocimiento estético, puede comenzar en el límite ante el cual se han detenido ambas escuelas. Sus métodos conciben el hecho literario en el círculo cerrado de una estética de la producción y de la presentación. Con ello quitan a la literatura una dimensión que forma parte imprescindiblemente tanto de su carácter estético como de su función social: la dimensión de su recepción y efecto. (1992: 162)

A través de la estética de la recepción, los hechos literarios no se conectan solo con su historia particular y cronológica, sino con los efectos causados por esos textos en la sociedad a la que se dirigen. Jauss otorga al público su concepción de fuerza creadora e histórica, que es tan importante como la fuerza del autor y el texto. Como indica Jauss, la obra literaria posee una vida histórica que sólo puede conocerse desde el papel activo que desempeña el receptor (163). Tal es así que una lectura de un texto presupone una implicación estética, puesto que un lector pone en juego, aunque no quiera, toda la serie de lecturas que anteriormente ha hecho, y con ello contribuye a la constitución de una tradición de recepciones, que funciona como una implicación histórica (164-165). Es por esto que Jauss plantea siete fundamentos que se desarrollan en el proceso de la recepción. El primero, llamado "modo de concebir la historia", es la forma en que el lector ve la obra, es decir, su experiencia con ella. Por "horizonte de expectativas" se entiende qué son las expectativas que tiene el lector sobre la obra, lo que el lector espera que pase en la historia: "El nuevo texto evoca para el lector (oyente) el horizonte de expectativas que le es familiar de textos anteriores y las reglas de juego que luego son variadas, corregidas, modificadas o reproducidas" (171). La "distancia estética" es una mezcla entre las expectativas y el público, es decir, lo que el lector espera del libro y la recepción que le da el público. El "papel del pasado en la recepción del presente" se refiere al análisis de como la obra fue recibida en el pasado y como es recibida ahora. Por "encontrar la obra concreta en su serie o evolución literaria" se entiende que es el valor que

se le da a un texto en una obra literaria en el pasado y en la actualidad mientras que la aplicación de “métodos diacrónicos y sincrónicos” es el estudio hecho de forma diacrónica que va acompañado de un análisis sincrónico, con el fin de clasificar una obra (200). Finalmente, “literatura y sociedad” se basa en la actividad cotidiana debido a que una obra tiene relación con un nivel o contexto social que va de la mano de la literatura al momento de enunciar una exposición de algún problema:

La función social de la literatura sólo se hace manifiesta en su genuina posibilidad allí donde la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de la práctica de su vida, forma su comprensión del mundo y con ello repercute también en sus formas de comportamiento social (201).

De estas ideas se desprende que el lector interpreta los significados del texto basado en su bagaje cultural y experiencias vividas es por esto que se cree fundamental la estética de la recepción para el análisis de la colección de poemas en esta tesis ya que se concibe a la poesía como un todo subjetivo, que tiene generalidades y características universales pero que a su vez cada lector le otorga un sentido que yace en lo personal y se remonta a cada lector en particular.

En lo que respecta al análisis estilístico de los poemas, si bien esta tesis plantea un análisis desde el punto de vista de los temas, motivos y símbolos, se hará referencia a las distintas figuras literarias presentes en la colección en general abordando así los principales y clásicos ejes de análisis de la lírica. Para ello, en el Capítulo I se consideran los conceptos vertidos por Peck y Coyle en el libro *Practical Criticism* (1995) en especial los que hacen referencia a verso libre, aliteración, repetición, asonancia y ritmo ya que estos son los que se destacan en *The Circle Game*. Además, dicho capítulo cuenta con una breve contextualización de la colección y las sugerencias de división de los poemas vertidas por las críticas Grace y McCombs.

En el Capítulo 2 se explicitan los temas presentes en la colección. Primero, los roles de género según las nociones de J.R. Levesque partiendo de la base de que cada género tiene ciertos roles que surgen de la cultura a la cual el individuo pertenece. De esta manera, se toman los poemas que reflejan este primer tema y se analizan en base al mismo para comprobar la presencia de éste

en la colección. Segundo, la supervivencia como una característica inherente a la literatura canadiense. En este caso se toma el ensayo crítico *Survival* de la misma Atwood para analizar los poemas en *The Circle Game* en los cuales el sobrevivir a situaciones extremas se vislumbra como tema primordial. Por último, se plantea el tema de lo oculto como transversal a la mayoría de los poemas de *The Circle Game* argumentando el uso de la dicción y estructuras poéticas de Atwood como elementos que permiten vislumbrar más allá del poema, sus palabras y descripciones.

En el Capítulo 3 se plantean los motivos recurrentes comenzando con la circularidad y los ciclos poéticos. Para este primer motivo se toma la contribución de Hönnighausen al respecto del uso de los ciclos poéticos en la poesía de Atwood dejando en evidencia que este motivo está presente en más de una de sus colecciones. Se analizan también motivos concernientes a la naturaleza como el agua, los animales y los paisajes siendo estos reiterados en varios de los poemas de la colección. Finalmente, se plantean otros motivos relevantes: las ventanas y lo que las mismas significan en conexión con su función simbólica y contribución al tema de los roles de género y lo oculto; y el periplo del héroe como motivo re-imaginado por Atwood en base al orden adjudicado a los poemas de la colección y las relaciones entre los mismos.

Habiendo explicitado los temas y motivos, el cuarto y último capítulo presenta la exploración de los símbolos recurrentes. Se inicia con los símbolos naturales entre los cuales se destacan el agua, los minerales y otros fenómenos de la naturaleza con una gran carga simbólica. A continuación, se describen otros símbolos relevantes como la habitación, las ventanas y los espejos prestando especial atención a estos últimos y su gran simbolismo literario. Finalmente, se toman la circularidad y los ciclos poéticos como los últimos para complementar su importancia simbólica con la ya explicada en los motivos.

Cabe destacar que, a los propósitos de unidad y cohesión, se referirá al sujeto lírico presente en los poemas de la colección con el género femenino, utilizando “la hablante” cada vez que se la mencione (entre otros sinónimos). Motiva esta decisión la gran mayoría de poemas en *The Circle Game* en los cuales las apreciaciones, conflictos y situaciones que se presentan hacen una obvia alusión a una hablante mujer.



## CAPÍTULO 1: *THE CIRCLE GAME* (1966)

En este capítulo se explica la organización de la colección de poemas elegidos según los estudios de Sherrill Grace y Judith McCombs, y se mencionan brevemente las figuras retóricas importantes en *The Circle Game*, tomando en cuenta las nociones de John Peck y Martin Coyle en *Practical Criticism* (1995).

### 1.1 *The Circle Game*: breve contextualización

Luego de su primera colección de poemas *Double Persephone* en 1961, que publicó por su cuenta y que tuvo una tirada de 220 ejemplares, Atwood publica *The Circle Game* en 1966 a través de Contact Press y se hace acreedora del Governor General's Award en el mismo año. Es innegable que la temática de este libro de poemas refleja no solo las preocupaciones de Atwood (que se han mantenido constantes hasta la fecha), sino también ciertas preocupaciones influenciadas quizás por la situación canadiense en la década de 1960, y que continuarían en los setenta. Es por eso que se cree relevante contextualizar histórica y socialmente *The Circle Game*, para acceder a una interpretación más profunda e integral del libro. Los años sesenta y setenta del siglo pasado fueron relevantes en la literatura canadiense principalmente en lo que respecta a su institucionalización, la concientización de la importancia del medio ambiente en obras literarias canadienses y la reflexión sobre perspectivas de género en las narrativas de grandes autores de este país. Es interesante notar cómo estos tres ejes (y en particular los dos últimos) son fundamentales a lo largo de toda la obra de Atwood. En lo que respecta a la institucionalización de la literatura canadiense, la publicación de varios ensayos y obras críticas sobre autores y realidades canadienses contribuyeron a la construcción de la identidad literaria del país. Entre esas obras se destaca la ya mencionada guía de Atwood *Survival* (1972) y *To Know Ourselves* de T.H.B Symons (1975). Estos estudios sobre literatura canadiense impulsaron su enseñanza profunda en las escuelas, superada la preocupación inicial de que quizás no había suficiente material y docentes especializados. En respuesta a esta preocupación surgen diversas revistas literarias como *Journal*

*of Canadian Studies, Canadian Children's Literature* y *A Room of One's Own*, todas centradas en generar material académico y crítica literaria para fomentar la formación de una identidad canadiense en el mundo de las letras. Quizás el punto culminante de estos sucesos fue la creación de la organización Writers' Union of Canada en 1973, de la cual Atwood es aún un miembro activo. Es claro entonces cómo, desde mediados de los sesenta y a lo largo de los setenta, Canadá consolidó una literatura propia y profundizó la crítica literaria. La *Canadian Encyclopedia* sostiene: “*much writing about the land engaged with Indigenous issues, but authors also approached the land by way of the emerging global environmental movement*” (Follett, para. 15). La línea temática que entronca con la historia de los aborígenes fue otra vertiente de autores de la época, entre los cuales se destaca Margaret Laurence (1926-1987) cuyas ficciones incluían no solo aborígenes, sino también maravillosas descripciones de la geografía del país. Otro autor influyente del período es Farley Mowat (1921) que trató temas como la conservación de animales salvajes y la violencia humana hacia los animales. Su libro *Whale for the Killing* (1972) impactó a la sociedad canadiense y logró impulsar la escritura ecocrítica y darle un lugar visible en la literatura del país. Para una Margaret Atwood que comenzaba a explorar el medio ambiente en sus escritos, estos sucesos seguramente deben haber sido una influencia o, al menos, una suerte de disparador ya que en *The Circle Game* se observa una presencia constante de alusiones al medio ambiente, específicamente lo concerniente a distintos elementos de la naturaleza y el clima. En tercer lugar, esta época en la que aparece la colección de poemas de Atwood vio un crecimiento de las visiones sobre el género en la literatura canadiense. Sin duda alguna, una de las propulsoras principales fue Margaret Laurence que en las décadas mencionadas se consolida como una de las escritoras más admiradas de Canadá:

Subsequent work addressed the lives of women in Manawaka, a fictionalized version of Neepawa, Manitoba. The “Manawaka Cycle” traces women’s history from Edwardian affirmations of stability, through various forms of rebellion, to the ongoing process of reconciliation — with family, the past and whatever comes under the category of “Other,” whether in the community or in the person herself (Follett, para. 16).

Para la época, Laurence fue una de las escritoras más populares en hacer referencia y hablar explícitamente sobre el género y los roles de la mujer en sus novelas. Y, por supuesto, la poesía inicial de Atwood puso bajo la lupa a los esquemas masculinos anticuados desde un temprano acercamiento al feminismo.

## 1.2 Referencia a las distintas partes de la colección y análisis estilístico general

Si bien el poema que da su nombre a la colección había sido publicado dos años antes en una edición limitada, el libro completo se edita en 1966 a través de Contact Press. Ya que la primera edición se agotó rápidamente, al año siguiente fue reeditado por House of Anansi Press con una introducción de Sherrill Grace de la Universidad de British Columbia. En esta introducción, Grace propone una clara división del volumen en cuatro partes que siguen una suerte de patrón definitorio: “*although one must be wary of forcing too rigid an order upon the poems, the arrangement of The Circle Game does suggest a definite pattern*” (8). Los primeros trece poemas sugieren una suerte de juegos de rondas, esto es, distintas situaciones cíclicas o repetitivas de las cuales la hablante trata de escapar, de quebrar el hábito sin tener éxito. Esta lucha por escapar alcanza su clímax en el decimocuarto poema que lleva el título de la colección, en el cual la hablante se da cuenta de que quiere romper este círculo en el que está atrapada:

I want to break  
these bones, your prisoning rhythms  
    (winter,  
    summer)  
all the glass cases,  
  
erase all maps,  
crack the protecting  
eggshell of your turning  
singing children:  
I want the circle  
broken (vv. 291-301).

Estas estrofas finales del poema revelan claramente el deseo del sujeto lírico de romper este círculo, de finalizar con la monotonía de lo rutinario y lo cíclico. Los dos últimos versos marcan este deseo explícito y a partir de ese momento surge la tercera parte, según la división planteada por Sherrill Grace. Los siguientes once poemas presentan una suerte de búsqueda en la cual la hablante trata de encontrar diversas vías de escape de estos “juegos.” Una suerte de prueba-error que definitivamente muestra un cambio de actitud en las voces presentes en los poemas que abren la colección. Finalmente, los últimos tres poemas traen un “*sense of equilibrium*” (Grace, 8). En palabras de Grace: “*this balance occurs, in part, through the development of both the reader’s and the speaker’s perception*” (9). En “A Place: Fragments”, el sujeto lírico se da cuenta de que puede escapar de estos juegos de rondas y que el escape que tanto busca puede ser resignificado por ella: “*this confusion, this largeness / and dissolving: /...but one / with it*” (vv. 91-95). El lector observa que la hablante se muestra atrapada, detenida por un yo egocéntrico y diversas percepciones fallidas sobre lo que la rodea; para luego atravesar una epifanía que le permite probar distintas vías de escape hasta lograr alcanzar un yo poético que ya no está atascado en círculos ni inmovilizado por, en palabras de Grace, antinomias.

Judith McCombs (1994) propone otro modo de organizar los poemas en *The Circle Game*. En su artículo la autora propone una división de los poemas en grupos de siete: “*Now Circle’s final mirroring, symmetric structure exists: its 28 poems are four groups of seven, with the seven-part, self-centred ‘Circle’ sequence at the centre*” (63). McCombs observa que el número siete, además de ser un número con una simbología mágica y usualmente adjudicada a lo perfecto y sobrenatural, está presente a lo largo de la colección ya que varios poemas contienen siete estrofas y el poema “The Circle Game”, a su vez, está formado por siete partes. En este caso, McCombs se basa más en una división simétrica y temática, diferente a Sherrill Grace que considera para su propuesta los temas de los poemas. Es por esto que se tomarán en cuenta estos dos planteos como antecedentes relevantes sobre la organización de los poemas de la colección.

Con respecto al análisis estilístico de la colección en general, se toma como marco de referencia el libro *Practical Criticism* (1995) de John Peck y Martin Coyle, que describen las figuras literarias en la poesía o, como lo llaman ellos, “*technical terms*.” La importancia de referirse brevemente a estas características de manera general radica en que, si bien cada poema

de la colección utiliza recursos literarios específicos, al analizarlos se encuentra que en *The Circle Game* hay varios que ocurren con mayor frecuencia, unificando aún más la misma. Además, como en los capítulos a continuación se desarrollarán los temas, motivos y símbolos en profundidad, resulta relevante realizar una referencia a las figuras retóricas para lograr una comprensión más integral. Citando a Peck y Coyle, “*when you are writing about poetry it is important that you describe what you can see happening in the poem*” (73). Los rasgos principales y recurrentes en la colección son verso libre, aliteración, repetición, asonancia y ritmo. Por verso libre, Peck y Coyle explican que se entiende por “*poetry written in irregular lines and without any regular metre*” (76). Este es justamente el caso de Atwood ya que la mayoría de su poesía se caracteriza por estar compuesta en verso libre, donde prima la experimentación en las estrofas y versos por sobre una rima impuesta o una métrica forzosa. Un claro ejemplo de verso libre se encuentra en el poema número tres de la colección, “A Messenger”:

swivelling from some invisible rope  
his particular features  
fading day by day  
                    his eyes melted  
                    first; Thursday  
                    his flesh became translucent (vv. 42-  
47).

Inmediatamente se nota la irregularidad de los versos en esta estrofa ya que se observan variaciones en la métrica en los primeros tres, además del claro juego tipográfico que logra Atwood al incluir los últimos en una letra más pequeña y con una sangría que los distingue de los primeros. Esta libertad de balance entre las estrofas, versos y métrica se observa aún más en el séptimo poema, “A Descent Through the Carpet”:

Outside the window the harbour is  
a surface only with mountains and  
sailboats and  
destroyers  
                    depthless on the glass (vv. 1-5).

En esta estrofa se puede ver cómo Atwood va reduciendo el número de palabras por verso a medida que avanza el poema, afectando la métrica y la regularidad en los mismos hasta terminar con una sola, “*destroyers*”; para luego incluir un verso final con una sangría visiblemente distinta. En el caso de “*Letters, Towards and Away*”, el poema número veinticinco de la colección, Atwood juega con la irregularidad de los versos e inclusive con la métrica, dificultando en algunos casos la lectura fluida del poema, con el propósito de enfatizar ciertas frases o palabras y darle un tono más dramático:

It is not available to us  
it  
is not available, I said  
closing my hours against you.  
(...)  
Letters  
are permitted but  
don't touch me, I'd  
crumple  
  
I said  
  
everything depends on you  
  
staying away (vv. 1-4, vv. 9-15).

La siguiente figura, la aliteración, es definida por Peck y Coyle como “*repetition of the same letter (or, more precisely, sound) at the beginning of two or more words in a line of poetry*” (73). En *The Circle Game* abundan ejemplos, por lo cual se seleccionaron los más relevantes teniendo en cuenta la idea expresada por Atwood en la entrevista mencionada en el capítulo anterior, la “textura de los sonidos”. En “*After the Flood, We*” se encuentra la aliteración de /w/: “*while the white mist washes / around my legs like water*” (vv. 11-12). Este sonido crea un movimiento fluido entre las palabras y los versos, que parecen imitar el devenir de una ola. Este mismo sonido se repite en varios poemas de la colección, como por ejemplo en “*In My Ravines*”: “*it was warm for a long time / (...) / walked-waist high through the yellow grass*” (vv. 2-5) y también en “*Winter Sleepers*”:

only perhaps this floating

bed which holds them up, a life-  
raft where they weather seas  
that undulate with danger (vv. 11-14).

Otro sonido que se destaca en toda la colección es /m/, otorgando a los versos una suerte de movimiento más pausado entre palabra y palabra que invita a pronunciar cada una de ellas inclusive con cierto detenimiento, para asimilar lo que la hablante del poema está expresando. Esto se observa en “Evening Trainstation, Before Departure”: “*In a minute everything will begin / to move: the man / will tumble from the room, the lady*” (vv. 30-32). Es imposible negar la presencia de cierta consonancia en “*tumble*” y “*room*” que no hace más que enfatizar el hipnótico /m/ a lo largo de estos versos. La misma cualidad hipnótica se presenta claramente en “An Attempted Solution for Chess Problems”: “*a meshing of green on green, the inner / membrane of the gaping moment*” (vv. 20-21). Es interesante notar cómo, al pronunciar las palabras con el sonido /m/ en este caso, parece que las mismas quedan resonando a través de la lectura incluso luego de ser pronunciadas. Dicha continuidad es puesta a prueba en el poema “The Circle Game”, donde el fonema /m/ logra extender y también cortar las palabras que afecta; una suerte de antagonismo, de oposición que afecta a la lectura:

you said  
in childhood you were  
a tracer of maps  
(not making but) moving  
a pen or a forefinger  
over the courses of the rivers,  
the different colours  
that mark the rise of the mountains  
a memorizer (vv. 135-143).

La siguiente figura retórica que se destaca en la colección es la asonancia que, según Peck y Coyle se puede definir como: “*repetition of the same vowel sound of two or more words in a line of poetry (...) This reinforces the meaning of the words and gives them emphasis*” (74). Se destacan el diptongo /au/ y los sonidos de /i/, /i:/, como se observa en “After the Flood, We”:

gathering the sunken  
bones of the drowned mothers  
(hard and round in my hands)  
while the white mist washes  
around my legs like water;

fish must be swimming  
down in the forest beneath us,  
like birds, from tree to tree  
and a mile away  
the city, wide and silent,  
is lying lost, far undersea (vv. 8-18).

En “The City Planners”, la asonancia de los sonidos /i/ e /i:/ logran un efecto que arrastra la primera estrofa del poema invitando al lector a que continúe leyendo la historia que se cuenta:

Cruising these residential Sunday  
streets in dry August sunlight:  
what offends us is  
the sanities:  
the houses in pedantic rows, the planted  
sanitary trees, assert (vv. 1-6).

Continúa la asonancia en el poema “Camera”, donde esta figura retórica contribuye con la creación de imágenes visuales relacionada con las estaciones y la naturaleza:

You want this instant:  
nearly spring, both of us walking,  
wind blowing  
  
walking  
sunlight knitting the leaves before our eyes  
the wind empty as Sunday (vv. 1-6).

Con respecto a la repetición de frases o palabras, en *The Circle Game* esto se usa para indicar énfasis o monotonía. La repetición enfática de “*moving*”, y “*move with me*” al final de cada estrofa en “Evening Trainstation, Before Departure” otorga al poema una sensación de movimiento y de conexión entre estrofa y estrofa, además de reforzar el lugar donde transcurren

los eventos que se describen (una estación de trenes). La repetición de la frase “*my sybil*” en el poema “A Sibyl”, está teñida al mismo de una cierta monotonía ya que el uso de la frase está cargado de pesadez y esta sibila se presenta como una suerte de espíritu controlador que todo lo observa:

on my shelves the bottles  
accumulate  
    my sibyl (every woman  
    should have one) has chosen  
    to live there  
(...)  
my sibyl crouches  
in one of them  
wrinkled as a pickled (vv. 6-10, vv. 15-17).

Además de estos ejemplos puntuales que reflejan la repetición como figura retórica, también hay repetición de algunas palabras en torno a un eje temático o motivo. Como dichas figuras serán desarrolladas con profundidad en los siguientes capítulos, en este apartado simplemente se mencionarán las palabras y su recurrencia en la colección. La que se repite una mayor cantidad de veces (treinta y tres) es “*circle*”, lo cual no es extraño ya que, además de estar en el título del poema principal y de la colección, presenta el tema de la mayoría de los poemas. También es digna de explorarse la repetición de palabras relacionadas con el medio ambiente, que Atwood explora ampliamente en toda su literatura. Se encuentra que “*sea*” se repite veintitrés veces; “*green*”, catorce; “*water*”, doce; y “*island*”, diez. Esto claramente explicita los contextos de una gran parte de los poemas que suceden en ambientes naturales o en el cual se utilizan ciertas palabras de la naturaleza como reflejo de características humanas. Finalmente, la repetición de las palabras “*window*” catorce veces y “*mirror*”, siete, deja entrever uno de los temas más fuertes en la colección: la identidad reflejada en los roles de género, y el motivo de los espejos.

Finalmente, en lo que respecta a ritmo, Peck y Coyle explican que:

Rhythm means the flow or movement of a line, whether it goes fast or slow, is calm or troubled. But how do we know whether a line is fast or slow? The answer is that the meaning of the words tell us: rhythm and meaning cannot be separated (83).

Atwood es una gran artífice del ritmo en la lírica como se ve en “A Descent Through the Carpet” en el cual combina el verso libre con la elección de adjetivos y verbos impactantes para lograr un ritmo escalonado, como es evidente en la siguiente estrofa:

and in the green halflight  
I drift down past the  
marginal orchards branched  
colourful  
    feathered  
        and overfilled  
    with giving  
into the long iceage  
    the pressures  
of winter  
        the snowfall endless in the sea (vv.  
19-29).

Cabe destacar que Atwood también predice en cierto modo la estructura y el ritmo de este poema inclusive con la palabra “*descent*” desde el título. Por otro lado, un ritmo que se asemeja a un poema en prosa en su lectura se presenta también en varios poemas de la colección, por ejemplo en “Spring in the Igloo”:

The sun had been burning for a long time  
before we saw it, and we saw it  
only then because  
it seared itself through the roof.

We, who thought we were living  
in the centre of a vast night  
and therefore spent our time  
hoarding our own heat (vv. 1-8).

Si uno desarma estas dos estrofas y las coloca en oraciones como si fueran parte de un cuento, el ritmo y el efecto que se logran son bastante parecidos. Al profundizar en estas figuras retóricas presentes en toda la colección de poemas, se evidencia cómo la poeta vive y transmite la poesía y, por supuesto, se devela el estilo tan particular de Atwood. Un estilo gobernado por el verso libre característico de los Modernistas, la poesía experimental en lo que respecta a saltos de

línea y sintaxis y el uso de aliteración, asonancia y repetición en pos de lograr énfasis en lo que se desea transmitir en cada poema.

## CAPÍTULO 2: TEMAS RECURRENTES

En el siguiente capítulo se explicitan los temas recurrentes en la colección: Roles de género, Supervivencia y Lo Oculto. A través de los Roles de género se ponen en evidencia estereotipos de mujeres-objeto y diferencias entre lo femenino y lo masculino. Por su parte, el tema de la Supervivencia se ve plasmado en poemas que presentan desastres naturales y contextos distópicos donde Lo Oculto surge como aquello que yace bajo la superficie y las apariencias.

### 2.1 Roles de género

Dentro de los temas principales que se destacan en varios poemas de la colección, los roles de género, con especial énfasis en el femenino, se presentan de manera explícita e implícita. Según Roger J.R. Levesque en *Sex, Roles and Gender Roles* (2011),

A gender role, also known as a sex role, is a social role encompassing a range of behaviors and attitudes that are generally considered acceptable, appropriate, or desirable for people based on their actual or perceived sex or sexuality. Gender roles are usually centered on conceptions of femininity and masculinity, although there are exceptions and variations. The specifics regarding these gendered expectations may vary substantially among cultures, while other characteristics may be common throughout a range of cultures. There is ongoing debate as to what extent gender roles and their variations are biologically determined, and to what extent they are socially constructed (para. 4).

Cada género tiene ciertos roles o conductas características basadas en las culturas o civilizaciones a las que pertenece. Pero cabe destacar que el autor menciona que en la actualidad hay un debate sobre hasta qué punto los roles de género son realmente determinados biológicamente y hasta qué punto son simplemente una construcción social. Los roles de género son una construcción social que, indefectiblemente, indica cierta desventaja. Para lograr un mayor entendimiento de por qué este tema es relevante para Atwood se hará una breve reseña histórica con respecto a las mujeres en la literatura en lengua inglesa. Para ello se tendrán en cuenta los aportes de Virginia Woolf (1882) así como los de otras autoras importantes y los avances históricos en temáticas concernientes a los derechos de la mujer.

En una de las tantas conferencias que dio Virginia Woolf en Cambridge, se destaca la del día 10 de noviembre de 1929 en la cual se refirió a las mujeres y la ficción. En esta charla, Woolf explicó que, si bien las mujeres llevaban siglos escribiendo, hasta los comienzos del siglo XX enfrentaron obstáculos destinados a la falta de libertad que tenían al escribir. De hecho, la escritora afirma que las temáticas sobre las cuales las autoras escribían estaban dictadas por los estándares respecto de los roles impuestos sobre ellas por la sociedad. Un par de décadas después, los avances en cuanto a los derechos de las mujeres en campos como la salud reproductiva, el derecho a votar y las oportunidades de trabajo fuera del hogar sin duda otorgaron cierta libertad artística en cuanto a la escritura de mujeres pero aún se mantenían ciertos límites impuestos de manera tácita. No sería hasta la llamada Segunda Ola del Feminismo en la década del sesenta que las mujeres lograrían más libertades respecto de sus derechos, y esto se vería reflejado en la literatura. Carol Gilligan explica en *In a Different Voice: Women's Conceptions of Self and Morality* (1985) que el Feminismo como movimiento social permitió el nacimiento de una teoría feminista que propulsó el entendimiento de la naturaleza de las diferencias y desigualdades de género mediante el análisis de los roles sociales y las experiencias de las mujeres. Esta teoría presentó una visión más profunda sobre el Feminismo al ser aplicada en diferentes campos, en especial el de la Literatura, donde las autoras podían expresar mediante la escritura la necesidad de que evolucionara la visión de la mujer, respecto de las desigualdades de género y los roles femeninos. Obras como *The Feminine Mystique* de Betty Friedan (1963), *The Bell Jar* (1971) de Sylvia Plath, y de otras autoras como Germaine Greer, Gloria Steinem, y Marilyn French contribuyeron al despertar de temáticas relacionadas con la conciencia feminista, logrando así que escritoras futuras pudieran explorar las

realidades de las mujeres con mayor libertad. Es por esto que las obras literarias a partir de los años sesenta se concentraron en los puntos de vista de las mujeres sobre temas como la sexualidad, las libertades personales, la raza<sup>2</sup> y el género. Así, no es extraño que uno de los temas centrales en *The Circle Game* sean los roles de género, con especial énfasis en los roles de la mujer. En poemas como “Playing Cards”, “Man with a Hook” y “On the Streets, Love” hay claramente una referencia a los roles y, en algunos casos, una lucha de poder con los hombres. Mientras que en “An Attempted Solution to Chess Problems”, “Camera”, “A Sibyl” y “The Islands”, el tema está implícito, encubierto en imágenes y metáforas. Como explica Alice Řimáková:

Another frequently used theme are women. Margaret Atwood explores how the women are treated by men and what is their position in society. Again, the results are not very optimistic. She reveals that women in general are subordinated to men, or to their husbands. A wife has to serve her husband, but he is the only one who dominates and controls everything. They are women who have to listen to men and satisfy their requirements anytime (43).

Esta cita hace referencia al tema de los roles de la mujer en toda la poesía de Atwood, así como también al trato que reciben de los hombres. El primer caso que se presenta es el típico estereotipo de la mujer como objeto, como ser inferior respecto del hombre, que Atwood utiliza para criticar y reflexionar sobre los roles impuestos. En “Playing Cards” se presenta a un hombre y una mujer encerrados en una habitación jugando al doble solitario, ya que es el único juego en el que alguno de ellos tiene posibilidad de ganar: “*we get out cards and play / at double solitaire: / the only thing / either of us might win*” (vv. 3-7). A medida que el juego avanza, la hablante se ve interrumpida por su propio cuestionamiento sobre dos cartas que le llaman la atención: la reina de corazones y el rey de picas. Comienza entonces una descripción en el mejor estilo de un monólogo interior, acompañada de interrupciones críticas sobre lo que representan. Al describir a la reina, la hablante tiene varios interrogantes sobre su figura y apariencia:

---

<sup>2</sup> Entiéndase el concepto de “raza” dentro del contexto de 1960, ya que en la actualidad la idea de clasificación de razas ha perdido credibilidad en el campo de la antropología siendo considerado insostenible como indica Clark Spencer Larsen en *A Companion to Biological Anthropology* (2010).

There's a queen.  
Or rather two of them  
joined at the waist, or near  
(you can't tell where  
exactly, under the thick  
brocaded costume)  
or is it one  
woman with two heads? (vv. 8-15).

Lo primero que llama la atención es la idea de si la reina de corazones es una mujer con dos cabezas o si son dos, unidas por la cintura. Sin duda esto hace referencia a conceptos como la dualidad, la inversión, lo que está dicho y lo que permanece callado. El sujeto lírico reflexiona sobre todos estos supuestos en silencio mientras el juego continúa y parece no encontrar respuestas, sino que simplemente se detiene a observar y describir. En su descripción hace referencia a un estereotipo de la mujer sumisa que esconde sus sentimientos detrás de una sonrisa ensayada, como observa en esta reina de corazones: *“and a half-smile that is part / of a set pattern”* (vv. 18-19). La cuarta estrofa del poema menciona que esta mujer tiene una flor de cinco pétalos perfectamente ordenados y *“unwilted”*, con el prefijo *“un”* que significa “no” y el verbo *“wilt”* (marchitar) para detallar que la flor no puede marchitarse. De esta manera, la hablante finaliza su observación sobre la reina de corazones, una mujer dual, que sonríe por compromiso y cuyo único atributo es una flor dorada, impecable y virginal. Pero las apariencias engañan, y esta mujer que parece perfecta y unidimensional es simplemente una imagen en una carta.

En la sexta estrofa, la hablante describe al rey de picas con *“a beard to show / he is a man”* (vv. 26-27). Se observa aquí un estereotipo de los hombres, como si la barba fuera un requisito de masculinidad, de hombría inclusive. Pero al describir el atributo duda, y nuevamente surge esta dualidad: *“something abstract / in his hand / that might be either / a sceptre or a sword”* (vv. 28-31). Así como la flor representa lo femenino, en este caso el cetro o la espada son representativos de lo masculino. Lo que parecía un simple juego de doble solitario se transforma en un estudio sobre los estereotipos clásicos sobre la mujer y el hombre -enfrentados, no solo como adversarios en este juego, sino también literalmente sentados uno enfrente del otro. Así, lo que usualmente podría ser tomado como una situación desventajosa para la mujer se transforma en un caso de igualdad ya que, al principio del poema, se le informa al lector que ambos participantes, ambos

sexos, tienen igual oportunidad de ganar en este juego: “*either of us might win*” (v. 7). Y en una suerte de un círculo perfecto, este poema que comienza con igualdad de oportunidades termina casi de la misma manera, con una reflexión realista y conciliadora:

and in this lighted room  
across the table, we  
confront each other

wearing no costumes.

You have nothing  
that serves the function of a scepter  
and I have  
certainly  
no flowers (vv. 42-50).

Los protagonistas están despojados de sus disfraces, de sus roles de género preconcebidos y se observan tal cual son: sin estos atributos estereotipados, sin ornamentos. A través de las figuras de dos cartas de póker Atwood logra poner en evidencia imágenes típicas sobre la mujer y el hombre y desafiarlas, atribuyéndoles cualidades antiguas, acartonadas y unidimensionales. En palabras de Řimáková al referirse a “Playing Cards”: “*All in all, by this poem Margaret Atwood wants to point to the fact that everything has the two opposite sides, which can be applied to the relationships*” (20). Por lados opuestos se puede inferir que la hablante justamente no se identifica con esta reina de corazones, y esto no la hace más ni menos mujer.

En “Man with a Hook”, la noción errónea de que la mujer es inferior al hombre se presenta con una interesante descripción. Un hombre ha perdido su brazo luego de un intento fallido de armar una bomba para matar a los petirrojos que atestaban su jardín. Tras ese accidente, se le coloca un brazo ortopédico con un garfio. Lo que uno normalmente vería como un impedimento, como algo diferente, se ve naturalizado y hasta glorificado en este poema:

It is an ingenious  
gadget, and comes  
with various attachments:  
knife for meals,  
pink plastic hand for everyday  
handshakes, black stuffed leather glove

for social functions (vv. 10-16).

La hablante, que se puede suponer que es una mujer debido a los contrastes constantes del hombre con el garfio y la persona poética que lo describe anonadada, además de la descripción de los dedos del hablante que hacen alusión a dedos delicados: “*my clumsy tenderskinned pink fingers*” (v. 30), describe este garfio como si fuera una mejoría de la mano. Inclusive ella intenta tener compasión por este hombre: “*I attempt pity*” (v. 17), aun si él se empeña en demostrar la versatilidad de este instrumento casi jactándose, llenándose de orgullo. A medida que el poema avanza, el sentimiento de grandeza del hombre se contrasta claramente con la ínfima imagen de la mujer relegada a ser una observadora pasiva de este espectáculo de hombría: “*But, Look, he says, glittering / like a fanatic, My hook / is an improvement*” (vv. 18-20). La imagen final resume la temática de roles de género con una sencillez característica de Atwood:

and from his burning  
cigarette  
  
                  unscrews  
and holds the delicate  
ash: a thing  
precise  
my clumsy tenderskinned pink fingers  
couldn't do (vv. 23-30).

Los únicos indicativos de delicadeza que se presentan en el poema son los petirrojos, la ceniza del cigarrillo que el hombre estaba fumando y los dedos torpes y rosados de la mujer que observa. En ese orden, el hombre del garfio quería matar a los pájaros indefensos, luego la ceniza termina en el agujero de la prótesis cual cenicero y, finalmente, el paralelismo entre los dedos de la mujer y la habilidad del hombre de poder contener las cenizas calientes indican una relación de poder totalmente desbalanceada. El hombre, con un brazo prostético y un garfio, puede vivir una vida mejorada ya que este aparato tiene usos múltiples y se adecua a cualquier situación; mientras que la mujer queda como una espectadora con dedos torpes, por debajo de este “prodigio”. Al exagerar las cualidades de este hombre-robot, Atwood logra iluminar el sentimiento que una mujer experimenta al ser vista como algo inferior al hombre. Tal como afirma Paul L. Thomas,

What feminism means in Atwood's writing is that she is keenly aware that gender does matter, that much of history and of the contemporary world revolves around the sex of any person—more often than not to the disadvantage of females. I would argue that Atwood, however, is not an ideologue for radical feminism although some may try to discount her as such, but her works reveal a writer exploring the ambiguity in issues of gender (16).

Thomas detalla claramente la posición de Atwood al respecto de los temas relacionados con el género, en especial la noción de ambigüedad y de la desventaja que sufren las mujeres. Es el caso de “On the Streets, Love” en el cual la poeta, a través de una fuerte crítica social a las miradas y expectativas del amor superficial, deja entrever roles de género negativos y estereotipados, fomentados por los medios de comunicación. El poema abre comentando cómo el amor en las calles es un asunto de depredadores y carroñeros, posicionando a los seres humanos como animales básicos, instintivos y deseosos de una gratificación instantánea:

On the streets  
love  
these days  
is a matter for  
either scavengers  
(turning death to life) or  
(turning life  
to death) for predators (vv. 1-8).

La segunda estrofa presenta a una mujer en una valla publicitaria que atrae a los hombres que pasan por la calle con sus dientes blancos y garras rojas esmaltadas, una suerte de lobacaperucita posmoderna. Es clara la alusión a una mujer como depredadora y en exhibición para los hombres que pasan a su lado, dándole vida: “*the men / (...) / never guess they have brought her / to life, or that her / body's made of cardboard*” (vv. 13, 15-17). El concepto de una “*femme fatale*” se intensifica cuando, en las siguientes estrofas, el sujeto lírico describe a un hombre que también está en una valla publicitaria; pero su descripción es de un hombre bueno, suave que está a la merced de las mujeres voraces que pasan por la calle. Mediante este contraste, es evidente la visión negativa de una mujer provocadora por la cual los hombres no tienen otra opción más que mirarla y deseirla. Es innegable la imagen de una mujer con garras rojas que contrasta con la descripción

del hombre con un caminar suave y pelo gris; las transeúntes, al verlo tan prolijo, desean adueñarse de él. Al visualizar estas imágenes, es evidente la presencia del estereotipo de las mujeres como provocadoras y de los hombres como pobres animales que no pueden resistir sus impulsos y deseos. De este modo, la que recibe toda la carga negativa y el juicio social termina siendo la mujer, como observa la hablante que rechaza terminantemente estas construcciones sociales sobre el género: “*we are not part of those / people, scraps glued together / waiting for a chance / to come to life*” (vv. 38-41). Atwood logra expresar este tema siempre con una perspectiva crítica y social, tratando de ir más allá de la mera observación, sutil y correcta en sus críticas para que el lector saque sus propias conclusiones. Los cuatro poemas que se analizarán a continuación también contienen el tema del género pero logrado desde lo implícito, a través de guiños de la autora que se dejan entrever en ciertos versos que cuestionan al lector.

En “An Attempted Solution to Chess Problems” Atwood retoma el motivo del juego que ya fue presentado en “Playing Cards” para alumbrar ciertas cuestiones de género intrínsecamente ligadas a roles unidimensionales de mujeres y hombres. En este caso la hablante comenta que su hermana menor está considerando su próximo movimiento en un juego de ajedrez: “*ponders her next move / the arrangement of her empire*” (vv. 2-3). Paralelamente, en el sótano de la casa, se mencionan unos disfraces que solían pertenecer a la madre. En el momento en el que la persona del poema duda sobre su próxima jugada, los trajes comienzan a cobrar vida. Desde allí, se da lugar a una descripción casi épica de cómo el oponente va conquistando el reino en el juego de ajedrez:

The shadows of the chessmen  
stretch, fall across her: she  
is obsessed by history;  
each wooden totem rises  
like the cairn of an event (vv. 12-16).

El sentimiento de ataque es innegable en esta estrofa: a partir de un momento de vacilación se ha puesto en marcha un engranaje imposible de detener. Primero la duda, luego los disfraces que cobran vida y ahora las piezas de ajedrez, que irónicamente incluyen la palabra “*men*” en su versión inglesa, lanzan una sombra por sobre el tablero e, indirectamente, sobre ella. Nuevamente

se hace referencia al sótano: “*darkness looming with archaic / silver clocks, brocaded chairs, the fading echoes*” (vv. 27-28). Es de especial interés notar el uso del adjetivo “*archaic*” en este verso, no solo los disfraces están en el sótano que es un lugar oscuro, sino que también allí yacen artículos antiguos como esperando ser reanimados. Finalmente, la figura masculina, “*the white king*” ingresa a la escena y como rey y varón, se apodera de todo:

The white king moves  
by memories and procedures  
and corners  
no final ending but  
a stalemate,  
forcing her universe to his  
geographies: the choice imposes  
vestiges of black and white  
ruled squares on the green landscape (vv. 30-38).

Se destaca la elección de palabras por parte de Atwood para lograr un efecto terminante tales como *forcing, imposes, universe y geographies*. En esta estrofa, el paralelismo que se crea entre un juego de ajedrez y la dominación de un hombre sobre una mujer parece ser imposible de rechazar, como lo deja claro la frase “*forcing her universe to his geographies,*” siendo la mujer la que debe forzar su universo a encajar en las geografías ya existentes del varón. Además, el sujeto lírico se ocupó de advertir que la protagonista es su hermana menor quien suele ser considerada la hermana más liberal, relajada y menos políticamente correcta; todo lo cual agrega un mayor peso a esta “conquista.” En la estrofa final, la hermana menor desciende al sótano y observa a los disfraces: “*costumes rustle / waiting to be put on*” (vv. 48-49). Queda planteada así la incógnita de los disfraces, ¿son acaso roles antiguos relacionados con la mujer? ¿Arquetipos quizás como la madre, la doncella, la reina? Estas preguntas no tienen respuestas definitivas; pero lo que sí se observa en “An Attempted Solution to Chess Problems” es la dominación, la conquista del hombre sobre la mujer mediante la metáfora de una batalla de ajedrez. Este poder se presenta nuevamente en el poema “Camera” mediante la descripción de una mujer que debe posar para una foto que tomará su pareja. El poema, en la voz de la hablante, comienza con una caminata de esta pareja en un día soleado y desde los primeros versos hace referencia a que la figura masculina quiere capturar este instante: “*You want this instant: / nearly spring, both of us walking, / wind blowing*” (vv. 1-3). Hasta allí uno puede pensar que el tema de este poema es el amor, el deseo de querer congelar

los momentos placenteros con la pareja; pero en ningún momento se expresa que la hablante esté de acuerdo con esta situación. Ya en la cuarta y quinta estrofas, la elección de palabras para describir lo que sucede manifiesta sus sentimientos: *“you make me stop walking / and compose me on the lawn”* (vv. 14-15). Al uso de *“compose”* se le suma *“arrange”* que se menciona en estrofas anteriores, dos palabras que dan la idea de que la mujer es como un modelo para que su pareja logre capturar este momento ideal. La obsesión por la perfección en la toma de esta foto impide al protagonista masculino disfrutar la situación en pos de un instante perfecto, a pesar de que la hablante no desee la fotografía:

you insist  
that the clouds stop moving  
the wind stop swaying the church  
on its boggy foundations  
the sun hold still in the sky

for your organized instant (vv. 16-21).

Tampoco se puede asegurar que este camarógrafo es consciente de cómo está haciendo sentir a su pareja ya que en ningún momento del poema se observa un destrato directo, pero la sutileza de no prestarle atención a la hablante y preocuparse más porque una foto salga perfecta, ubicándola a ella y moviéndola como si fuera un objeto, deja entrever que el hombre está más preocupado por un logro final que por disfrutar un momento con su amada. En la octava estrofa, el sujeto lírico finalmente le habla directamente al hombre: *“Camera man / how can I love your glass eye?”* (vv. 22-23). La imagen de un ojo de vidrio despierta nociones de una mirada estética, pero fría, distante, sin vida o sensaciones. La mujer continúa: *“now, look again / at your souvenir”* (vv. 25-26). El tono es casi sumiso, como si aceptara la situación. La hablante se ha transformado en un souvenir, en una imagen ideal capturada en una foto más las fotos son sólo momentos en los cuales uno posa y, muchas veces, las emociones se pueden esconder detrás de sonrisas o de un paisaje imponente. Quizás uno de los subtemas de este poema sí puede ser el amor o las relaciones de pareja, pero la idea de una mujer que es pasada por alto y en donde sus sentimientos son ignorados es sin duda un tema principal de "Camera".

Los dos últimos poemas que representan roles de género muestran un cierto avance en lo respectivo a la liberación de la mujer y su igualdad con el hombre. No es casual que estos poemas estén entre los últimos de la colección ya que, si se toma como ejemplo la organización propuesta por Sherrill Grace, estos poemas suceden después del poema clave "The Circle Game", lo cual denota que la voz reinante en la colección comienza a encontrar una salida a estos juegos cíclicos atrapantes. En los poemas analizados hasta el momento se representan distintos roles de género explícitos e implícitos que generalmente desfavorecen a la mujer o la ilustran como objeto, persona débil e inferior al hombre. Por el contrario, en "A Sibyl", la hablante se muestra despreocupada, plantada en sus decisiones e independiente. Este poema explica como todas las mujeres tienen escondida a una sibila en su interior, una especie de oráculo que profetiza tragedias y tristeza para las que son libres y felices. En las primeras estrofas, se presenta a una mujer que ve a través de una ventana cómo unos niños juegan felizmente mientras que, en la alacena de su cocina, se entrevé la figura oscura de la sibila:

on my shelves the bottles  
accumulate  
my sibyl (every woman  
should have one) has chosen  
to live there (vv. 6-9).

A medida que el sujeto lírico describe a esta sibila, el lector comienza a hacerse una clara imagen de su extraña apariencia: "*wrinkled as a pickled / baby, twoheaded prodigy / at a freakfair*" (vv. 17-19). Las palabras "arrugada", "con dos cabezas" y "espectáculo de fenómenos" sin duda invocan una imagen de una criatura poco amigable y extraña que, como continúan explicando los versos, carece de pelo y tiene ojos "*like eggwhites*." También es importante notar la repetición de la frase "*my sibyl*" mediante la cual se produce una simbiosis entre la sibila y la persona poética, enfatizando que toda mujer tiene o debería tener una profetisa. Cuando la mujer vuelve a mirar a través de su ventana, el poema toma un tinte más oscuro ya que la ciudad se presenta como desvanecida y comienza a escuchar la voz de su sibila que le predice que va a morir tarde o temprano y que el acto de "*coupling*" no va a marcar ninguna diferencia en su vida. Parece ser que esta sibila está refiriéndose a una verdad como la muerte, pero de una manera taxativa y desmereciendo cualquier tipo de progenie que la hablante tenga o pueda llegar a tener. Ante estas verdades que la sibila pronuncia, la persona poética reacciona naturalmente con un "*but she*

*doesn't reach me*" (v. 35). Y es esto lo que se observa como un rol de la mujer distinto a los anteriores, una mujer plantada en su lugar y que puede hacer caso omiso de lo que esa sibila represente, ya sea una culpa interna o una mujer resentida:

Old spider  
sibyl, I'll  
uncork you  
let in a little air  
or I'll ignore you (vv. 36-40).

Con total naturalidad, el sujeto lírico entiende que esta figura no tiene tanto poder sobre ella, que es libre de hacer lo que desea sin tener que cumplir con profecías inquebrantables o roles estáticos. Esta sibila que se compara con una araña vieja y que tiene las características arquetípicas de una anciana sabia, puede ser un rasgo de la personalidad de la persona poética en el cual se albergan sus miedos y sus angustias; si bien la hablante descubre que puede "airearla" como a un vino, ignorarla y vivir sin tapujos:

The thing that calls itself  
I  
right now  
doesn't care. (vv. 66-69)

Ya que la sibila no es más que una parte del yo lírico que se expresa de esa manera, es como una sombra que representa angustia y desesperación según lo que nos dicen las estrofas finales. Y es así que la sibila que habita en la cocina de la mujer se manifiesta recordándole el paso del tiempo y la muerte inevitable, aunque la hablante elige vivir su vida y concentrarse en el momento, en el aquí y ahora:

Right now  
my skin is a sack of  
clever tricks  
(...)  
  
and a man dances  
in my kitchen, moving  
like a metronome  
with hopes of staying  
for breakfast (...) (vv. 41-43, 47-51).

Estas estrofas explican por qué la persona poética quiere ignorar a la sibila: hay un hombre en su cocina, tiene una razón para disfrutar el momento y concentrarse en el presente. Sin duda alguna, "A Sibyl" presenta a la mujer como protagonista y encargada de sus propias decisiones y destino, lo que representa un avance si se compara con los tres primeros poemas analizados dentro de la temática de roles de género. En palabras de Susan Carpenter Conner (1982) al referirse a las primeras colecciones de poesía de Margaret Atwood, "*Atwood encourages women not to seek vindictive action (...), but to search for their own true identity*" (1). Sin duda lo que trasluce en estos poemas analizados y en el que se analizará a continuación es la idea de búsqueda de la identidad en roles de género específicamente centrados en la mujer.

Luego de que se muestra una mujer un tanto más segura de sí misma en "A Sibyl", lo que podría esperarse en el poema que cierra la temática de roles de género es la igualdad de los sexos. Esto es, si se toma la colección de poemas como una progresión en cuatro partes: "planteo de los problemas circulares o juegos" – "epifanía" – "búsqueda de escapes" – "liberación." Justamente, al acercarse al final de la colección se encuentra el poema "The Islands" (número 24) que presenta a un hombre y una mujer en igualdad de condiciones, armonía y amor. Es un poema directo y corto de ocho estrofas que presenta la situación principal sin introducción: "*There are two of them:*" (v. 1). Los dos puntos ubicados al final ya indican que se va a describir a estas dos islas con accidentes geográficos diversos. La isla más grande tiene acantilados de granito que terminan en un lago que la separa de la más pequeña, que contiene un arrecife y árboles grises. En ambas islas prima una sensación de soledad que no pesa, sino que se acepta, y se informa que ambas están deshabitadas: "*We know they are alone / and always will be*" (vv. 9-10). A medida que el poema avanza se describe cómo esta pareja está ubicada en la isla más grande, observando todo el paisaje desde uno de los acantilados, si bien esto desdice la idea inicial de que las islas están en soledad. ¿Acaso hay una tercera isla que los refugia a ellos dos? ¿O la idea de soledad se refiere a que simplemente el hombre y la mujer son los únicos habitantes?

Yet, standing on the cliff  
(the two  
of us)  
on our bigger island,  
looking (vv. 17-21).

Si se observa esta estrofa de cerca, se ve que la palabra “*cliff*” desde donde está parada esta pareja se utiliza también para describir la isla mayor, por lo cual se deduce que hay dos islas y que tanto el hombre como la mujer habitan la isla más grande. Es interesante notar cómo los dos están observando a su alrededor cual dueños de los paisajes imponentes que se describen, la palabra “*us*” denota también una concepción de igualdad que se refuerza a lo largo de todo el poema ya que en ningún momento se hace alusión a una diferencia entre esta pareja, ya sea de género o de poder. A esta elección de palabras se le suma el tono pacífico, elevado inclusive, logrando un ritmo particular de tranquilidad en las ocho estrofas. Justamente la última cierra el poema con un interesante punto de vista apelando a la simetría y a las emociones, y deja al lector una idea de igualdad:

we find it pleasing  
(it soothes our instinct for  
symmetry, proportion,  
for company perhaps)

that there are two of them (vv. 22-26).

Queda así en evidencia que la existencia de dos islas es algo que le brinda paz y calma a la pareja. Han elegido habitar una isla, vivir en compañía e igualdad, pero esto no anula ni imposibilita la existencia de la otra. La presencia de una libertad tácita al expresar que hay algo más allá del lugar donde están es donde radica la sensación de igualdad que Atwood crea en este poema corto. Inclusive uno puede pensar que, en momentos donde cada uno de los amantes decida pasar tiempo solo, tiene una isla completa para excluirse y estar con sus pensamientos. Sin duda la poeta explora ampliamente ciertos aspectos relacionados con el tema de los roles de género en estos siete poemas, en una suerte de progresión desde una visión de mujer como objeto hasta un planteo de igualdad en una relación de pareja. Desde la lucha de poder entre mujer y hombre en "Playing Cards", pasando por una crítica social a la idea de la provocación en "On the Streets, Love", el resurgimiento del arquetipo clásico de la anciana sabia en "A Sibyl" hasta la evocación de una estabilidad en "The Islands", Atwood explora con sutileza los roles de género concentrándose principalmente en el rol de la mujer.

## 2.2 Supervivencia

Una gran cantidad de poemas y novelas de Margaret Atwood describen la geografía canadiense, específicamente los paisajes y el clima. Si bien se consideran motivos y serán explorados con mayor detalle en los capítulos siguientes, lo que se desprende de estos es el tema de la supervivencia. Para contextualizar a la supervivencia como eje temático se recurrirá a la misma Atwood en su libro *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972):

Survival, la Surviance. [...] For early explorers and settlers, it meant bare survival in the face of “hostile” elements and/or natives: carving out a place and a way of keeping alive. But the word can also suggest survival of a crisis or disaster, like a hurricane or a wreck, and many Canadian poems have this kind of survival as a theme; what you might call ‘grim’ survival as opposed to ‘bare’ survival. For French Canada after the English took over it became cultural survival, hanging on as a people, retaining a religion and a language under an alien government. And in English Canada now while the Americans are taking over it is acquiring a similar meaning. [...] But the main idea is the first one: hanging on, staying alive (32-33).

Como explica Atwood en esta cita, la supervivencia como tema es inherente a todas las obras canadienses ya que es algo que los marcó como pueblo y en esta colección de poemas es un tema que se destaca. Se considerarán entonces los poemas que contengan voces que se enfrentan a contextos hostiles, geografías indeseadas y desastres naturales a los que logran sobrevivir y resurgir luego de descender a lo más profundo. Se hará referencia primero a tres poemas que indican supervivencia luego de un “descenso” forzoso hacia las profundidades del mundo interior, como indica Judith McCombs los llamados “*descent poems*” “A Descent Through the Carpet,” “Journey to the Interior” y “Pre-Amphibian.” Una vez explicitada la supervivencia como tema en esos poemas, se analizará su recurrencia en “This Is a Photograph of Me”, “After the Flood, We” y “Winter Sleepers.”

La supervivencia en “A Descent...” es casi palpable debido a la vívida descripción de Atwood que crea intensas imágenes visuales conectadas con el océano. El poema se divide en tres partes: la primera describe a una persona que observa un mundo de *destructores* a través del *vidrio superficial* de su ventana. La hablante describe lo que ve afuera, representado por una bahía mientras ella está adentro, en el interior de su hogar. Esto sugiere un mundo exterior peligroso, inseguro y un mundo interior que funciona como refugio. Se estima que está en el living o una sala ya que le llama la atención la alfombra que:

                  makes the sea  
                  accessible  
                  as I stretch out with these  
                  convoluted gardens  
                  at eyelevel,  
                  the sun  
                  filtering down through the windows  
                  of this housetop aquarium (vv. 11-18).

El paralelismo creado entre el océano y la alfombra es innegable, más aún cuando el yo lírico comienza a describir cómo desciende a las profundidades de la alfombra “*past the marginal orchards*” que representan todo lo que está al nivel de la tierra, “*into the long ice age*” representando lo más profundo. Esta suerte de descenso como si fuera una persona bajando escaleras cierra la primera parte del poema, mientras que la segunda presenta una descripción de lo que observa a medida que desciende:

                  the dream creatures that glow  
                  sulphurous in darkness or  
                  flash like neurons  
                  are blind, insatiable, all  
                  gaping jaws and famine (vv. 40-44).

En la segunda parte reina una constante oscuridad, interrumpida solamente por las criaturas que brillan rápidamente al pasar. La sensación de desolación aumenta cuando la persona poética describe que en este océano no hay reinos hundidos ni un edén. Sumado a la idea de la era del hielo descrita en la primer parte, esto puede evidenciar que la hablante está descendiendo en el tiempo, retrocediendo, volviendo al inicio donde solo había criaturas, instinto y oscuridad; donde

la supervivencia era la regla primordial. Este mundo interior al cual va accediendo ya no es refugio, sino que imita el peligro descrito en el “afuera” de las primeras estrofas. El cierre de la segunda parte deja al lector con una sensación de incertidumbre: “*to be aware is / to know total / fear*” (vv. 45-47). La parte final del poema contiene la representación de lo que Judith McCombs asegura es el mito de la Gran Madre: “*the narrator’s claim has become a perilous undersea journey to the frigid evolutionary depths of the Great Mother*” (McCombs, 59). La persona poética sale de su trance al escuchar un disparo que viene de afuera: “*Somehow I sit up / breaking the membrane of water*” (vv. 52-53). La imagen de romper la membrana del agua, sumada a otras palabras elegidas durante esta parte final como “*emerge*”, “*born*”, “*beached*” y “*harboured*” apuntan a algún tipo de nacimiento y, por ende, a una entidad maternal. Como explica C.G. Jung en *Man and his symbols*: “*the Great Mother that could encompass and express the profound emotional meaning of Mother Earth*” (94-95) es el arquetipo que parece sobresalir en este poema; “*the Great Mother (the container of all life)*” (Jung, 132). Más específicamente, se encuentra una explicación detallada de dicho arquetipo por W.V Caldwell en su artículo online “Archetype of the Great Mother”:

The symbols of this archetype are Isis; Virgin Mary; Lakshmi; sometimes one’s own mother; a divine female; an old or ageless woman; the Earth; a blue grotto; the sea; a hole; a whale; a cave, a tree, blood or the colour of blood. Whatever the image it often contains great religious feeling or spiritual uplift. After all, our mother was the most powerful being in our early world. ‘Did she admire hunters; then we would kill dragons and cleanse the world. Did she feel the weight of the world; then we would be the peace maker and bring her joy’ (para. 3).

La descripción del arquetipo de la gran madre provista por Caldwell resuena en este poema, en especial en lo referente al color azul, el mar y la figura de un hueco o cueva. La persona poética accede, a través de un elemento decorativo y mundano como la alfombra, a las profundidades del mar que otrora observaba desde su ventana. Pasa de ser una simple observadora a ensuciarse las manos en este viaje interior que la lleva no solo a lo más profundo, sino atrás en el tiempo, al inicio de todo, a la gran madre. Cuando rompe esta “membrana” en una suerte de volver a nacer, observa sus manos que traen unos suvenires de su viaje: “*remnants of ancestors / fossil bones and fangs*”

(vv. 63-64). Hay un cambio evidente entre el yo lírico al principio y al final, lo cual denota un crecimiento interno además de una clara supervivencia luego de esta aventura con tintes de viaje astral. La idea presentada por Atwood de un “*grim survival*” se destaca en “A Descent...” ya que la voz poética ha sobrevivido nada más ni nada menos que a su propio renacer:

acknowledgement:

I was born  
    dredged up from time  
and harboured  
the night these wars began (vv. 65-69).

Es interesante notar cómo el último verso respeta la tácita estructura cíclica de la colección. “A Descent...” comenzó con una guerra que la hablante observaba en el exterior, luego accedió a este trance que la retrotrajo a un lugar inhóspito del cual salió airoso, renovada, pudiendo ser asertiva en su epifanía final. Y es esta aceptación de la verdad que la persona poética tiene consigo misma la que se retoma en “Journey to the Interior”, en el cual el yo poético está sumido en su mundo interior desde el principio. En “Journey...” la hablante refleja un mundo interior que se asemeja al mundo externo en cuanto a la geografía. Las dos primeras estrofas describen las similitudes y diferencias. A primera vista, parece no haber muchas diferencias; pero si se presta atención, la persona poética explica que en este lugar las colinas son planas como paredes y se abren para dejarla pasar. Nuevamente aparece la idea de atravesar algo, de traspasarlo para adentrarse en las profundidades. En “A Descent...” el yo lírico se sumergía en su alfombra, mientras que en “Journey...” las montañas se abren a su paso cual pasadizo secreto: “*open as I move / to let me through*” (vv. 4-5). Otra diferencia importante respecto de este paisaje natural es que allí no sirven ni los mapas, ni los planos “*the lack of reliable charts*” (v. 22), ni las brújulas: “*a compass is useless*” (v. 35). Se sugiere entonces que el raciocinio es algo que hay que dejar de lado para sobrevivir en el viaje al interior. De esta manera se presenta un viaje en el cual es difícil mantenerse encaminado porque si uno no puede confiar en las típicas herramientas de guía, ¿qué queda más que la intuición? Y este es uno de los puntos en los cuales hace hincapié el poema, al advertir:

that travel is not the easy going  
from point to point, a dotted

line on a map, location  
plotted on a square surface (vv. 12-15).

En la observación queda de manifiesto que para adentrarse en este mundo se debe dejar de lado cualquier preconceito asociado con un viaje ya que en este, al interior, no hay caminos fijos ni una equis que marca el tesoro o destino final. De hecho, en ningún momento del poema el yo lírico explicita si este viaje tiene una finalidad concreta, y las seis estrofas que lo componen parecen ser una viñeta de un momento de reflexión sobre el proceso en sí. En la tercera estrofa, que se destaca por tener una sangría distinta y tan solo dos versos, la hablante hace una pregunta retórica que resuena en toda la colección: “(have I been / walking in circles again?)” (vv. 30-31). Sin duda el uso de paréntesis refuerza aún más la idea de preguntarse algo a uno mismo y también funciona como una referencia directa a la primera parte de la colección, donde la voz lírica parece estar atrapada en un estadio cíclico. A esta pregunta se le suma el peligro imperante que emana de los versos siguientes: “but mostly the danger: / many have been here, but only / some have returned safely” (vv. 32-34). Si se recapitula, el lector se encuentra con una persona sumida en su mundo interior, donde nada es lo que parece, donde no hay guía y el peligro es un hecho, ya que no todos vuelven de esa “dimensión.” Sin embargo, la hablante es una sobreviviente como lo indica la última estrofa, que comienza con una afirmación como clave para sobrellevar un viaje al interior:

Whatever I do I must  
keep my head. I know  
it is easier for me to lose my way  
forever here, than in other landscapes (vv. 42-45).

De esta estrofa final se desprenden dos conceptos importantes. El primero es la noción de reconocer que la persona es mínima si se la compara con el paisaje y las características geográficas. Por otro lado, el segundo concepto es la presentación de una metáfora del ser como paisaje que es característica en la escritura de Atwood y que justamente es común en textos cuyo tema es la supervivencia. Como sostiene Branko Gorjup (2006) al respecto de la metáfora “el ser como paisaje”:

The landscape of the poem is not merely a surface  
beneath which the speaker’s image may be  
discovered; it is an intersection of place and time,

subject and object (...) The poem is a portrait of the artist as landscape, of the artist who enters landscape (134).

En “Journey to the Interior” los paisajes corresponden al mundo interior de la persona poética y este viaje es hacia su propio interior, por lo cual está sobreviviendo a ella misma, a las profundidades del ser. En el último de los “*descent poems*”, “Pre-Amphibian”, Atwood presenta a la hablante interactuando con su pareja en una suerte de estupor erótico. Según Lothar Hönnighausen: “*In Pre-Amphibian an erotic dream fulfills itself in a symbolistic underwater seascape*” (100). Nuevamente la supervivencia se presenta en un contexto marino como en “A Descent Through the Carpet”. Pero además, en este caso se suma un erotismo sutil que no se veía en los dos poemas anteriores. En el caso de “Pre-Amphibian” las palabras “*subside*” y “*submerge*” transmiten la idea de descender, de hundirse en un mundo submarino que se equipara con el proceso del sueño:

Again so I subside  
nudged by the softening  
driftwood of your body  
tangle on you like a water-  
weed caught  
on a submerged treelimb (vv. 1-6).

Las imágenes visuales relacionadas con el agua para describir un acto erótico prevalecen en la primera estrofa, en la cual la hablante se rinde a su pareja y aclara que no es la primera vez que sucede. La conexión entre dos personas se muestra de una manera bastante primitiva mediante alusiones naturales, como se observa en la frase “*tangle on you like a water-weed*” y, en estrofas posteriores con las frases “*where we transmuted are*” refiriéndose a la unión que brinda el acto sexual y “*this quiet spawning of roots*” que recrea el contacto físico entre ellos mediante una imagen de raíces de plantas que se extienden. Es esta conexión física casi abrumadora a lo que tiene que sobrevivir la persona poética o, mejor dicho, tratar de transformar para poder sobrellevarlo. Los indicios que indican esto se encuentran en la cuarta estrofa:

but here I blur  
into you our breathing sinking  
to green millenniums

and sluggish in our blood  
all ancestors  
are warm fish moving (vv. 24-29).

En este descenso la hablante describe que se vuelve difusa, se funde con su pareja entre largas respiraciones hundiéndose y encontrando a sus ancestros, los mismos ancestros marinos de “A Descent Through the Carpet”. Y es aquí donde resurge también el mito/arquetipo de la Gran Madre mencionado anteriormente para cerrar esta tríada de poemas con un guiño al inicio de los tiempos: “*the earth / shifts, bringing / the moment before focus, when / these tides recede*” (vv. 30-33). La tierra, el “momento antes de” y la marea son claras representaciones de un comienzo que, sumadas al título del poema y el tema de sobrevivir a un primer encuentro sexual para renacer indican que “Pre-Amphibian” puede contener alusiones al origen del mundo. Jennifer Glack (2009), explica al referirse a los tetrápodos:

Long before mammals, birds and dinosaurs roamed the Earth, the first four-legged creatures made their first steps onto land, and quickly inhabited a wide range of terrestrial environments. These early land vertebrates varied considerably in size and shape (para. 4).

Al descubrir esta referencia en el título del poema, sumado a las vívidas imágenes visuales no queda duda de que este poema está describiendo una suerte de comienzo, ya sea personal perteneciente al mundo interior de la hablante o con un tinte más “meta” relacionado a los inicios del mundo tal como lo conocemos. De esta manera, el tema de sobrevivir para luego renacer queda esclarecido y finaliza el poema: “*we flounder, the air / ungainly in our new lungs / with sunlight streaming merciless on the shores of morning*” (vv. 38-40). La luz del sol que brilla imponente, sumada a la imagen de “nuestros nuevos pulmones”, fortalece la visión de emerger, de nacer luego del acto que se describe en las primeras estrofas. Como se explicó, según Judith McCombs estos tres poemas corresponden a una serie de “*descent poems*” en la cual se explicita el descenso a las profundidades del interior, con obstáculos a los que la voz del poema logra sobrevivir para luego resurgir.

Los siguientes poemas que presentan la supervivencia como tema continúan con el planteo de contextos trágicos o distópicos. En “This is a Photograph of Me”, poema que abre la colección como disparador de temas, motivos y símbolos recurrentes a lo largo de la misma, se plantea la terrible situación de una muerte por ahogo. La hablante describe una fotografía antigua en la que se ve un lago. El uso del tiempo presente da énfasis a esta descripción y contrasta con la antigüedad de la fotografía:

then, as you scan  
it, you see in the left-hand corner  
a thing that is like a branch: part of a tree  
(balsam or spruce) emerging (vv. 6-9).

Hasta la cuarta estrofa el lector simplemente recibe una descripción de un paisaje natural, posiblemente un bosque o pradera; pero todo cambia con la afirmación parentética que simula un pensamiento interno o acotación: “(*The photograph was taken / the day after I drowned*)” (vv. 15-16). Aquí los interrogantes son varios: la hablante ¿se refiere a un ahogo literal?, ¿a un ahogo de su identidad? A medida que el poema avanza, en especial en los últimos versos, se observa una leve evidencia que podría indicar el simbolismo de esta situación: “*but if you look long enough, / eventually / you will be able to see me*)” (vv. 24-26). Si uno mira más allá de la foto, debajo de la quietud del lago, encontrará al yo lírico que le habla al lector desde las profundidades del agua. Y es aquí donde se observa la llama de la supervivencia, la necesidad de “ser vista.” Teniendo en cuenta que “This Is a Photograph...” es el primer poema de la colección, la supervivencia es la que abre el camino que luego las voces poéticas recorrerán para salir de las distintas situaciones cíclicas en las que se encuentran. Continúa el contexto acuático en el poema “After the Flood, We” donde se presenta a una pareja como la única sobreviviente a una inundación que acabó con la civilización: “*We must be the only ones / left, in the mist that has risen*” (vv. 1-2). La atmósfera de distopía es nuevamente un elemento que Atwood utiliza para dar énfasis al tema de la supervivencia, resaltando cómo estas dos personas, algunos animales y otros elementos naturales son los únicos que han logrado sobrellevar la inundación. Quizás “After the Flood, We” se puede considerar como el poema más “natural” de la colección ya que la pareja habitaba y habita en el medio del bosque. La presencia central de la contraparte femenina es relevante ya que ella relata lo sucedido y su pareja simplemente niega o ignora la gravedad de la situación:

You saunter beside me, talking  
of the beauty of the morning,  
not even knowing  
that there has been a flood (vv. 19-22).

Mientras el hombre ve a su alrededor y disfruta de una hermosa mañana, es la mujer la que entiende lo sucedido y logra llegar a tierras altas para poder sobrevivir, salvando también a su amante. De la misma manera, en “Winter Sleepers” se presenta una pareja en una situación natural extrema que imita el quiebre de una relación. Se utilizan imágenes que evocan a la frialdad del invierno para describir que esta pareja no se habla: “*They lie side by side / under a thick quilt of silence / The air silts up with snow*” (vv. 1-3). La pareja se encuentra en un bote en el medio del océano que simula una cama y lo único que tienen a su alrededor es nieve y tierra a la deriva, que se aleja más y más. La sensación de peligro y la necesidad de supervivencia a merced de la geografía imperante es inminente: “*a life / raft where they weather seas / that undulate with danger*” (vv. 12-14). Esta situación extrema se ve aumentada además por la falta de comunicación de la pareja, que no se dirige la palabra durante todo el poema. A medida que esta suerte de bote salvavidas avanza, la hablante se da cuenta de que no están solos y que a su alrededor hay hombres hundiéndose en el agua congelada: “*...filled with drowning men*” (v. 24). Esto parece anunciar un final para el hombre que la acompaña, ya que es evidente la suerte que corren las personas de sexo masculino en este poema: “*he foundered and went down / sometime before she knew*” (vv. 27-28) son los últimos dos versos que indican el ahogo preanunciado del hombre. Si se toma el simbolismo de una relación a punto de terminar, el final es claro: la mujer y el hombre se separan y, ya que la mujer sobrevive, se puede argumentar que era ella la que estaba lista para continuar con su vida sin su pareja.

En esta selección de poemas el tema de la supervivencia es clave y se presenta principalmente en situaciones climáticas y/o de paisajes extremos, fieles a lo que Atwood describe y explica en su obra de crítica literaria *Survival*. Ya sea sobrevivir a las profundidades del mundo interior que muchas veces es un gran enemigo, a condiciones naturales inhóspitas o a una relación de pareja, la supervivencia como tema es recurrente en *The Circle Game*.

## 2.3 Lo Oculto

Si bien los roles de género y la supervivencia son los temas centrales dentro de la colección, hay otro tema común a varios poemas. A este tema se propone llamarlo “lo oculto” ya que hace referencia a situaciones que no son lo que parecen o cuyas voces esconden algo detrás de lo que se plantea. Son poemas que, en cierto modo, retan al lector a ver más allá de lo que se presenta, mediante pistas o guiños de la autora. Lo oculto está estrechamente ligado a las apariencias y a lo que se halla debajo de la superficie que son, justamente, aspectos trabajados en los temas anteriores. Los poemas en los cuales se presenta esta temática son “This Is a Photograph of Me”, “A Meal”, “Against Still Life” y “Letters, Towards and Away.” En “This Is a Photograph...” se da no solo mediante la descripción de la situación del poema, sino también de manera visual ya que Atwood utiliza paréntesis desde la mitad hasta el final para indicar que habla la persona que está ahogada debajo del lago. En la primera estrofa, el uso de palabras que evocan algo difuso contribuye a esta temática: *“a smeared / print: blurred lines and grey flecks / blended with the paper”* (vv. 3-5). Los versos que se refieren a la fotografía del título inmediatamente disparan imágenes que distan de ser claras y concisas, en especial los adjetivos *“smeared”* y *“blurred.”* La siguiente estrofa continúa con el halo de misterio al utilizar la palabra *“thing”*, un término inespecífico para referirse a “algo” que sobresale en el lago. Esta “cosa” emerge y en cierto modo irrumpe en la fotografía y, al ser un elemento que la hablante no sabe describir con exactitud, contrasta con el resto que sí llama por su nombre: lago, árbol, rama, casa. En la quinta estrofa, donde la hablante ya está hablando protegida por los paréntesis, se describe la afirmación comentada en el tema anterior: *“I am in the lake, in the centre / of the picture, just under the surface”* (vv. 17, 18). De esta manera, el lago actúa como un velo que oculta al yo lírico mas no logra callarlo, ya que está contando su historia a través de este poema. Lo oculto en “This Is a Photograph...” puede comprender la identidad de la hablante mediante sus palabras y su necesidad de expresión, que logra ser manifestada a través de una fotografía difusa y un mensaje críptico: *“eventually / you will be able to see me)”* (vv. 25, 26). Con respecto al uso de paréntesis en este poema, cabe destacar que los mismos se abren en la cuarta estrofa y cierran al final. Se podría decir que este poema está dividido en dos partes y que, justamente la parte entre paréntesis naturalmente

se lee como más íntima. Como indica Holly Tammens en el artículo online “Poetic Feminism” (2008):

The existence of parentheses often indicates that the contents inside of them are not as important as the regular text. By using parentheses in the description of the woman’s spirit, Atwood is demonstrating how women are often viewed as insignificant. The poem is clearly divided into two halves with the description of the landscape in the first half, and the existence of the woman’s essence in the second half. (Tammens, para. 5)

Teniendo en cuenta esto, queda en evidencia que lo oculto en el poema es el espíritu de la mujer ahogada, su esencia y su verdadero yo. Mediante la elección de palabras que crean una imagen de algo difuso, la presentación de un paisaje dividido en dos (la superficie del lago – sus profundidades) y la utilización de paréntesis, Atwood crea una atmósfera en donde el tema de lo oculto, lo que no se puede ver fácilmente se despliega con un halo de misterio.

“A Meal” presenta a una pareja enfrentada en una mesa, probablemente mientras comparten una comida, aunque en este caso, lo que “comen” son sus pensamientos: “*We sit at a table / eating thoughts from clean plates*” (vv. 1-2). En los dos versos iniciales ya se puede advertir que la pareja oculta sus verdaderas emociones y opiniones. El uso de “*clean*” enfatiza inclusive la idea de que las apariencias engañan y que algo limpio y pulcro en realidad puede ocultar una gran oscuridad de las cosas que quedan sin decir. A lo largo de toda la descripción de esta escena, el hombre es el único que parece hablar y lo hace mencionando nimiedades: “*words that fall spare / on the ear like the metallic clink*” (vv. 9-10). Esto contrasta con el monólogo interno de la hablante que oculta un mundo de sensaciones y palabras que desea verbalizar. En la sexta estrofa la conjunción “*but*” indica un cambio en el poema y es justamente donde se comienza a describir esto que oculta la contrapartida femenina:

but something is hiding  
somewhere  
in the scrubbed bare  
cupboard of my body  
flattening itself

against a shelf (vv. 16-21).

La imagen visual en esta estrofa deja más que claro que lo que se oculta está oprimiendo su cuerpo, deseoso de salir a la luz, de ser descubierto. Cuando por fin la voz poética logra darle forma a esto que tiene dentro suyo, lo hace utilizando imágenes fuertes que se consideran desagradables:

a furtive insect, sly and primitive  
the necessary cockroach  
in the flesh  
that nests in dust (vv. 24-27).

La elección de un insecto que suele huirle a la luz y se encuentra casi siempre escondido resalta aún más la temática de lo oculto en este poema. Si se considera que lo que el yo lírico tiene en su interior y no puede expresar son sus emociones y deseos, esta estrofa deja en claro que lo viene haciendo hace mucho tiempo y que es algo que le trae congoja y pesadez: “*It will sidle out / when the lights have all gone off*” (vv. 28-29) claramente manifiesta que la hablante solo puede comunicar cuando nadie la ve, cuando las luces se apagan. Sin duda todo este monólogo interno contrasta con la escena en la cual la pareja está involucrada: una comida, platos limpios y la luz del día; respirándose pulcritud. Nuevamente aparecen los paréntesis que justamente Atwood utiliza en la mayoría de los poemas seleccionados para representar el tema de lo oculto ya que, visualmente, indican cierto tipo de “refugio”, aclaración o situaciones que suceden “por debajo”:

(and you can't  
crush it in the dark then  
my friend or search it out  
with your mind's hands that smell  
of insecticide and careful soap) (vv. 31-35).

¿Puede ser que la hablante oculte el amor por su pareja a pesar de todo? Las últimas dos estrofas parecen revelar esto ya que el poema finaliza aclarando que este “insecto” se mantiene vivo sin importar qué y se atraca en las migajas del amor. Lo oculto son las emociones amorosas de esta mujer hacia el hombre que tiene en frente, a pesar de que la relación que tienen no sea perfecta. Lo que queda por parte del lector es decidir si la voz poética está presa o es, no obstante

los inconvenientes, feliz: *“how it gorges on a few / unintentional / spilled crumbs of love.”* (vv. 38-40). En “A Meal” Atwood expresa la temática de lo oculto a la perfección creando una dualidad entre una situación externa y haciendo zoom sobre lo que le sucede al yo lírico en su interior con imágenes que perturban además de un final que tal vez no es el esperado para un poema un tanto oscuro. Y es una situación similar de una pareja con problemas de comunicación la que se presenta en “Against Still Life”, solo que en este caso, es el hombre el que permanece callado, mientras la hablante reflexiona sobre la relación. En este caso, Atwood utiliza el símbolo de una naranja en medio de una pareja sentada en la mesa, lo cual naturalmente se conecta con la frase del título *“still life”*. La voz poética desea “pelar” esta naranja que está quieta, sin vida al igual que su pareja. En este caso, lo oculto se manifiesta en la imagen de una fruta y todo lo que la misma esconde en su interior: la fruta representa al hombre y todo lo que no dice al respecto de la relación. Es tal la desesperación de la hablante por un reconocimiento, por una mínima demostración de vida, de apertura de este mundo oculto, que reclama:

Your silence  
isn't enough for me  
now, no matter with what  
contentment you fold  
your hands together; I want  
anything you can say (vv. 21-26).

Los deseos del yo lírico de algún tipo de comunicación se ven enfatizados por las imágenes que crean una necesidad de apertura del hombre-naranja: *“I want to peel the / skin off”* (vv. 11-12); *“I'd crack your skull / like a walnut, split it like a pumpkin”* (vv. 36-37). Todas estas frases crean en el lector una idea de romper, de quebrar, de liberar algo que está oculto. La necesidad de la hablante de que su pareja se abra ante ella pone de manifiesto la temática de lo oculto ya que inclusive “demanda” saber y conocer absolutamente todo sobre su amante. A lo largo de “A Meal” el yo lírico deja por expreso que necesita saber las historias de la niñez de su hombre, sus viajes, sus amores y sus mentiras. Es la necesidad de conocer todo sobre alguien lo que contrasta con el hombre que calla y oculta:

all I need to know:  
tell me  
everything  
just as it was

from the beginning (vv. 73-77).

El último poema seleccionado para ejemplificar la temática de lo oculto es “Letters, Towards and Away” el cual está dividido en siete partes donde cada una representa distintas ideas de este tema. La primera hace referencia a una voz poética que se encuentra fuera del alcance de su amor, dando la idea de un amor platónico casi por elección: “*everything depends on you / staying away*” (vv. 14-15). Lo oculto, en esta parte, se relaciona con la no disponibilidad que explica la hablante:

It is not available to us  
it  
is not available, I said  
closing my hours against you (vv. 1-4).

A continuación, la segunda parte habla de una invasión a la voz poética a pesar de sus órdenes expresas de no hacerlo. Si fuera por ella, este amor permanecería invisible: “*I didn’t want you to be / visible*” (vv. 16-17). En este caso lo oculto es sinónimo de invisibilidad. El lector recibe pistas que le hacen creer que si algo no se ve, no está ahí o no existe. Como se explica, lo que “*stay[s] in the borders*” (v. 24) debe permanecer allí. La siguiente parte presenta una invasión a la casa de la hablante, es decir, el amor o su amante finalmente logran quebrar esta casa de papel que se describe en las primeras estrofas. De esta manera, la voz poética ya no está oculta; sin embargo sigue reticente a este quiebre en sus paredes protectoras ya que encuentra la situación “*not normal for me*” (v. 38). Pero si bien la hablante ha sido “descubierta” o develada, aún tiene herramientas para resistir esta invasión y ocultar, en la cuarta parte, sus palabras. Porque la persona que invade al yo lírico demanda que éste hable y diga de manera expresa sus sentimientos de amor: “*you force me to speak / love*” (vv. 56-57). Las siguientes dos partes del poema se refieren a cómo esta invasión va avanzando con palabras como “*collapse*” y “*put together*” que destrozan el refugio que el sujeto lírico había creado para ocultarse. Es evidente en este poema muestra cómo lo oculto comienza a ser develado sin importar la resistencia que expresa la hablante quien, en el final, confiesa que se siente sin techo ante semejante exposición:

what you  
destroyed  
with your transient hands

you did so gently  
I didn't notice at the time

but where is all that wall-  
paper?

Now  
I'm roofless (vv. 84-92).

Mediante el análisis temático de estos poemas se observa que “lo oculto” se presenta de varias formas, ya sea a través de un cuerpo de agua que oculta en sus profundidades un secreto de identidad como en “This Is A Photograph...” o mediante palabras y emociones que no se dicen y quedan escondidas en el paisaje interior de sus voces como en “A Meal” y “Against Still Life.” Además, es evidente que este tema referencia a una necesidad de refugio y miedo a una invasión como se ve en “Letters, Towards and Away.”

En este capítulo se han explicitado los tres temas recurrentes en los poemas de *The Circle Game*: Roles de género, Supervivencia y Lo oculto, evidenciando cómo los mismos están presentes a lo largo de la colección para representar inquietudes principales de la autora. Desde sus inicios y hasta la actualidad, Margaret Atwood ha tratado estos temas en casi todas sus obras ya que, como lo explica ella misma en *Survival*, además de ser universales, son específicos de la literatura canadiense. En lo que respecta a Roles de género, Řimáková explica en su tesis de grado “Identity in the Poetry of Margaret Atwood” que Margaret Atwood tiene una fascinación por mostrar “*objectified women*” (v. 34) lo que se explicita en varios de los poemas analizados, además de otras relaciones que se pueden dar entre los géneros masculino y femenino. El tema de la Supervivencia, resumiendo a Atwood, es central en la literatura canadiense ya que ha dado forma a la identidad de la misma debido a las distintas maneras de adaptación del pueblo canadiense ante un clima extremo e invasiones variadas (vv. 32-33), lo cual ha sido evidenciado en los poemas que reflejan este tema. Finalmente, lo oculto se revela como un tema que refleja lo que no se dice, lo que uno se guarda en su paisaje interior como se observa en los cuatro poemas elegidos para explicitarlo.



## CAPÍTULO 3: MOTIVOS RECURRENTE

En este capítulo se detallan los principales motivos recurrentes en la colección: la Circularidad y Ciclos Poéticos, la Naturaleza, las Ventanas y el Periplo del héroe.

### 3.1 Circularidad y Ciclos Poéticos

En palabras de Lothar Hönnighausen (2000):

The title poem, “Circle Game,” is one of Atwood’s many poetic cycles, a genre which she seems so fond because the cycle form contains additional potential for variation and for structuring, for openness and formal firmness. Furthermore, the motif of the children’s “Circle Game” allows metaphoric development and lends coherence not only to the seven parts of the poem, but also to the whole volume (99).

Como se observa en la cita, la circularidad como motivo está presente no solo en el poema principal de la colección, sino en *The Circle Game* en su totalidad. Esta “circularidad” que toma forma, ya sea mediante colecciones de ciclos poéticos o en las imágenes de juegos de rondas de niños como se observa en el poema homónimo, no es más que una metáfora para la necesidad de escape de las hablantes. Si se analizan los poemas desde el inicio hasta “The Circle Game”, hay sujetos líricos presos en situaciones que van desde distopías hasta desastres naturales, pasando por muertes simbólicas e intentos fallidos de liberarse de este ciclo repetitivo de oscuridad. Si se observan, en cambio, los poemas siguientes a “The Circle Game”, hay claramente una ruptura progresiva de estos “círculos” en pos de la búsqueda de la identidad que “liberará” a las hablantes de los ciclos rutinarios de los cuales eran presas. A los propósitos de analizar este motivo, entonces, se entenderá la circularidad como el más evidente en esta colección de Atwood, ya que atraviesa la mayoría de los poemas, alcanzando su expresión máxima en “The Circle Game.” Podría dividirse toda la colección en tres partes: los primeros trece poemas representan el ciclo poético

del “descenso” en el cual las hablantes se encuentran desorientadas en las profundidades: ocultas. De esta manera se intentará comprobar que estos poemas manifiestan la circularidad como motivo desde un punto de partida en el que las personas poéticas caminan en círculos sin llegar a nada; como si estuvieran atrapadas en una especie de rueda para hámsters sin fin. El poema número catorce, “The Circle Game,” constituye la segunda parte del ciclo poético en la cual la hablante experimenta una “epifanía” que le permite romper con la circularidad, como indican sus versos finales: “*I want the circle/broken*” (vv. 300-301). Los últimos catorce poemas representan la tercera parte en la cual se describe un “ascenso”, el intento por salir del conformismo y la rutina: los sujetos líricos reconocen que son presos de esta circularidad y pueden actuar en consecuencia.

En los primeros tres poemas se observa claramente la noción de “*encierro*” que representa el motivo de la circularidad. La hablante de “This Is A Photograph of Me” informa al lector que su destino es estar atrapada, difusa, debajo de un lago, implorando paciencia a quienes deseen verla, ya que la distorsión es extrema. La palabra “*eventually*” en la última estrofa contribuye a la idea de que uno debe mirar con ansias a través del agua para lograr encontrar el cuerpo de la hablante, aunque no hay garantía de nada. Ella no puede hacer más que describir la única foto existente con detalle, indicar donde se encuentra e instar al lector a que mire pausadamente para descubrirla, una y otra vez. De igual manera en “After the Flood, We”, está presa de las condiciones climáticas luego de una inundación que ha dejado a la pareja como los únicos sobrevivientes aparentes. En este poema, el yo lírico camina en círculos entre el bosque, observando distintas imágenes que hacen alusión a ciclos y círculos: las copas de los árboles, huesos redondos, peces que nadan en círculos y pájaros que vuelan de la misma manera y, finalmente, piedras que su pareja tira al agua para hacer pequeñas olas repetitivas. Es esta especie de efecto dominó el que parece expandirse a lo largo del resto de los poemas del primer ciclo en una repetición monótona como se observa en “A Messenger” y “Evening Trainstation, Before Departure”. “A Messenger” (tal vez el poema más críptico) presenta a una hablante que observa a un ángel desfigurado desde la ventana de su hogar “*suspended in the air/between the ground and the tree bough*” (vv. 5-6). Este hombre-ángel-mensajero que está “dando vueltas alrededor de su ventana” (vv. 22) vocifera palabras a la hablante, quien no está lista para escucharlas. A medida que el poema avanza, el lector descubre que el mensajero se presenta todos los días tratando de hablarle, siempre en el mismo lugar y de la misma manera, lo que contribuye a esta idea de

repetición, de circularidad. La hablante de los poemas anteriores estaba claramente supeditada a los sucesos que la afectan, mientras que en “Evening Trainstation...” se observa una acción, un movimiento. La repetición de las variantes del verbo “*move*” en el poema presenta una imagen estructural de circularidad atribuida a la repetición y a su presentación en estrofas separadas. La importancia de este poema yace justamente en cómo la hablante comienza a darse cuenta de que el movimiento es lo que la va a sacar de esta rutina, de esta cárcel en la cual se sentía atrapada en “This Is A Photograph...”. En “Evening...”, el yo lírico va recolectando caras, experiencias y personas que pasan por la estación de trenes y las archiva en su interior representado por un maletín. A medida que recorre las estaciones, espera encontrar hombres y mujeres para agregar a su colección, y ese acto repetitivo es lo que está relacionado con el motivo de la circularidad. Lo que llama la atención en este poema son dos estrofas que hacen alusión a consideraciones filosóficas por primera vez:

The world is turning  
me into evening.

I'm almost ready:  
this time it will be far (vv. 48-51).

En estas estrofas la hablante sale de su centro, de su ego y personalización constante que es tan evidente en los poemas anteriores, para conectarse con algo mayor, algo que la supera. De esta manera, expresa por primera vez en la colección una necesidad de romper con los círculos repetitivos. Está casi lista y sabe que lo que el “mundo” tiene planeado para ella la llevará lejos, pero antes debe pasar por distintos obstáculos. Los poemas que siguen a “Evening Trainstation...” describen estas dificultades, una serie de pruebas como las que debió sortear Hércules, enfatizando así el motivo de la circularidad y repetición, ya que cada poema describe un conflicto y su intento de resolución sucesivamente hasta llegar al poema que le da título al libro. En “An Attempted Solution for Chess Problems” y “Playing Cards” Atwood incluye además el motivo del juego: dos personas juegan ajedrez y póker y en cada ida y vuelta la hablante parece ir dándose cuenta de diversas realidades sobre su ser y sobre temas de alcance universal. Es imposible no notar el motivo de la circularidad en “Playing Cards” cuando se describen las cartas de reina y rey: “*There's a queen/Or rather two of them/joined at the waist, or near*” (vv. 8-10). La imagen de no saber dónde empieza y termina el dibujo de la reina o si son dos otorga al lector una idea de

circularidad, de algo que va y viene sin tener un principio o fin marcados, ni lados definidos. Lo mismo sucede en “An Attempted Solution...” donde la hablante narra también una situación de dos personas enfrentadas que compiten en un juego de mesa sin fin que deja en descubierto realidades, en este poema en particular, de roles de género. Si bien en este último tal vez no se encuentra un elemento concreto o explícito que se relacione con el motivo de la circularidad, sí está presente mediante el acto de jugar ya que involucra un ir y venir entre participantes y una noción de repetición que hace alusión al motivo.

En “A Descent Through the Carpet” se hace evidente la primera parte de este ciclo poético de trece poemas del “descenso”. La hablante oculta y difusa de “This Is A Photograph...” reaparece para sumergirse en las aguas hostiles del autoconocimiento y emerger como una nueva persona, una suerte de “técnica de renacimiento” poética que se relaciona con el motivo de la circularidad y los ciclos ya que la hablante regresa renovada a su punto de partida como si su situación se hubiera completado, el “*círculo completo*”: “*acknowledgement:/I was born/dredged up from time/and harboured/the night these wars began*” (vv. 65-69). Es importante notar la palabra “*wars*” ya que justamente hace referencia al clima general de estos primeros trece poemas del “descenso” en los que la hablante simplemente se da cuenta de las situaciones que la tienen presa de círculos repetitivos. Más allá de este reconocimiento, todo se mantiene en el plano de la mente y las emociones, sin pasar aún a la acción. En “Man with a Hook”, “The City Planners” y “On the Streets, Love” la hablante reconoce sus sentimientos de “*encierro*” y sumisión desde una perspectiva de género (“Man with a Hook” y “On the Streets, Love”) y de crítica social como se evidencia en “The City...”, un poema que critica la vida suburbana vacía, superficial y monótona a partir de la vívida descripción de una zona residencial un día domingo. Todo lo que se describe carece de individualidad y se repite: “*the houses in pedantic rows*” (v. 5), “*the planted sanitary trees*” (v. 6), “*the roofs all display the same slant of avoidance to the hot sky*” (v. 16). Es interesante notar cómo desde el primer poema se nota una transición de lo particular a lo general tanto en la descripción de las imágenes como en la hablante. En “The City Planners” se observa un sujeto lírico que ya no busca simplemente ser notado como en “This Is A Photograph...”, sino que hace explícitos los círculos viciosos de los cuales es presa la sociedad en general. Es aquí donde claramente confluyen motivo y tema.

En el último poema de esta primera parte, “A Meal”, la hablante regresa a un método ya utilizado, el de dos personas enfrentadas en una mesa, aunque en este caso no están jugando, sino que simplemente se observan. Este poema representa el último del ciclo del “descenso” y es también el último en el cual Atwood plantea este contexto de dos personas enfrentadas, completamente vulnerables. La hablante manifiesta que dentro de ella se esconde una especie de insecto que no puede ser matado. Así se representa la necesidad de liberarse de esta rutina que lo aqueja, de la circularidad monótona:

[the insect] will sidle out  
when the lights have all gone off  
in this bright room  
(and you can't  
crush it in the dark then  
my friend or search it out  
with your mind's hands that smell  
of insecticide and careful soap) (vv. 28-35).

Cabe destacar cómo esta estrofa juega con la metáfora de un insecto que, pase lo que pase, logrará escapar a través de la oscuridad (lo que no se ve, lo difuso) sin importar que intenten detenerlo. Esta estrofa resume los primeros trece poemas de la colección en cuanto a motivo, tema y actitud de la hablante, como un poderoso cierre de este primer ciclo poético para dar pase al segundo, constituido por el poema “The Circle Game.”

Este poema representa el motivo del círculo a la perfección ya que el lector observa la necesidad de la voz poética de “romper” con los mundos estructurados que Atwood presentó en los poemas anteriores e incluso en “The Circle Game”, hasta el verso final. La necesidad de terminar con estos círculos nace de una impronta de correr el velo de un mundo que controla y resguarda en demasía a las personas que desean una libertad de pensamiento, un no-conformismo. Para demostrar esto, Atwood divide el poema en siete partes que entrelazan vivencias de niños y adultos, dejando en evidencia que los juegos de rondas de los niños son una suerte de entrenamiento para la adultez (y sus propios “juegos” de rondas) ya que se promueve un individualismo extremo, como así también una inmadurez emocional. En la primera parte, se presenta a un grupo de niños jugando a la ronda, más el contacto físico de sus manos entrelazadas no provoca ningún tipo de alegría. De hecho, es casi como un movimiento mecánico: “*They are*

*singing, but/not to each other*” (vv. 10-11); “*We might mistake this/tranced moving for joy/but there is no joy in it*” (vv. 20-22). Lo único importante es mantenerse en un constante girar y girar, lo cual contribuye a este motivo de la circularidad como espejo de una actividad repetitiva, carente de emoción. En la segunda parte se presenta a una pareja en una habitación. La hablante expresa que estar allí con su pareja se asemeja a tantear un espejo de consistencia gelatinosa:

Being with you (...)  
is like groping through a mirror  
whose glass has melted  
to the consistency  
of gelatin

You refuse to be  
(and I)  
an exact reflection, yet  
will not walk from the glass,  
be separate (vv. 38-47).

Esta poderosa imagen del espejo sumada a la negativa de querer ser una réplica, un reflejo idéntico, retrotrae al lector a la primera parte y la descripción del juego de la ronda donde cada niño debe ir al compás, repitiendo los mismos movimientos. En este caso, la hablante y su pareja desean su individualidad, mas no quieren separarse de este espejo, lo cual demuestra el miedo a lo desconocido, a lo que está más allá del espejo: el miedo a romper este círculo de patrones repetitivos y monotonía que les otorga seguridad. El poema avanza con una tercera, cuarta y quinta parte donde los niños se divierten con otras actividades típicas como construir fuertes para una guerra imaginaria, o reunirse en círculo a escuchar cuentos y leyendas. Justamente el acto de construir un fuerte refleja la misma necesidad de refugio y de protección ante lo desconocido, como también la narración oral que ciertamente se solía hacer formando círculos o semicírculos con el narrador en el medio o, por encima de ellos, guiando la sesión. La sexta parte del poema muestra un cambio en el tono y el tipo de juegos. Aquí se observa a la pareja que estaba en la habitación y la hablante le recrimina al otro que juega “*the orphan game*” (v. 201), “*the ragged winter game*” (v. 202), “*the game of the waif*” (v. 206). Todos estos juegos inventados por Atwood sin duda marcan una tendencia a la victimización (el vagabundo), a la pena (el huérfano), a estar a merced del contexto sin poder hacer nada para cambiarlo. De esta manera se observa la progresión de juegos de rondas a “juegos” de adultos tales como la victimización y la manipulación. Atwood

afirma que si desde pequeños se les enseña a los niños a jugar a la ronda sin prestar atención al contacto físico al tomarse de las manos, o a la implicancia que tiene el mirarse a los ojos mientras se canta y comparte, es natural que en la adultez puedan ser presos de juegos monótonos y de victimización. Finalmente, la séptima parte del poema es la más rica en cuanto a imágenes concretas que hacen alusión al motivo de la circularidad y los ciclos, como por ejemplo la frase “*summer again*” lo que deja entrever que los sucesos anteriormente descritos sucedían en otras estaciones y ahora, nuevamente, se regresa al punto de partida. “*The children wheel*” para aludir a la ronda, “*circling trees*”, “*turn and turn*” y “*the children spin a round cage of glass*” son solo algunas expresiones que dan vida a este motivo. En esta última parte también se hace referencia explícita a la monotonía en la vida de la hablante:

and as we lie  
here, caught  
in the monotony of wandering  
from room to room, shifting  
the place of our defences (vv. 286-290).

No es casualidad que, a medida que el poema va terminando, Atwood incluya la palabra “*monotony*” de manera expresa. La hablante tiene una suerte de epifanía al observar estas escenas de niños jugando y a sí misma con su pareja en una habitación, temiendo lo que hay a través del espejo logrando llegar a la conclusión de que está atrapada en una monotonía, un ir y venir circular cuya repetición se asemeja a la de los juegos de rondas, a la de las estaciones del año y tantas otras situaciones de la vida diaria y del mundo natural. Las estrofas finales son el cierre perfecto de este ciclo representado por un solo poema, dándole también una apertura al ciclo final donde el sujeto lírico experimentará con distintas formas de quebrar este círculo vicioso:

I want to break  
these bones, your prisoning rhythms  
    (winter,  
    summer)  
all the glass cases,  
  
erase all maps,  
crack the protecting  
eggshell of your turning  
singing children:

I want the circle  
broken (vv. 291-301).

Es evidente cómo en estas dos estrofas finales, la hablante verbaliza lo que necesita y desea hacer. Las imágenes de cada verso disparan conceptos universales como el nacimiento (*crack the protecting eggshell*) y la necesidad de liberarse en el querer “romper” tanto los huesos que la tienen casi entumecida, como el devenir de las estaciones del año. En la frase “*erase all maps*” Atwood explora el deseo de la hablante de volver a empezar, de forjar su propio camino en lugar de andar por senderos recorridos cuya eficiencia (¿o ineficiencia?) ya ha sido comprobada. El poema concluye con una poderosa afirmación que manifiesta la epifanía del yo lírico y da lugar al ciclo poético final, que proponemos llamar del “ascenso” como contraste con los primeros trece poemas. En este último grupo de poemas, la hablante atraviesa por distintos paisajes, estados de ánimo y situaciones, con el objetivo claro de la búsqueda de su identidad. Varios poemas de esta parte final parecen reflejos de los poemas del ciclo del “descenso” ya que se encuentran varias imágenes en común con el detalle de que los últimos presentan una clara acción de deseo de liberarse de los círculos atrapantes luego de la epifanía mencionada. En “Camera”, la hablante presenta un paralelismo con “This Is a Photograph of Me” con la diferencia de que, en este caso, ella no se encuentra oculta en las profundidades de un lago, sino bajo la lente de la cámara de su amante. Si bien sigue en una posición de sumisión, se da cuenta de esto y se transforma en una gran observadora de lo que sucede a su alrededor para finalmente huir de esta situación de desigualdad:

that small black speck  
travelling towards the horizon  
at almost the speed of light

is me (vv. 37-40).

Se podría argumentar que el sujeto lírico no “enfrenta” la situación de sumisión de la cual es preso sino que escapa. Es natural que a la hablante le cueste enfrentar la circularidad de la monotonía al principio ya que ha sido lo único conocido hasta el momento y, al menos, ahora puede reconocer lo que no desea y comenzar una retirada. “Camera” está plagado de distintas alusiones a patrones circulares entre las cuales se destacan la mención de un ojo de vidrio para referirse al lente de la cámara y, por ende, al de su amante; lo que sin duda transmite al lector una sensación de frialdad y vacío. También la presencia de las estaciones del año, en este caso el otoño,

contribuye al motivo de lo circular en cuanto a fenómenos repetitivos y, finalmente, la mención de un huracán para hacer referencia al escape de la hablante mencionado en la cita anterior. De todas las catástrofes naturales que se podrían elegir, el huracán se destaca debido a su fuerza destructora justamente en forma de embudo, de círculo. Los siguientes dos poemas, “Winter Sleepers” y “Spring in the Igloo” parecen crear un paralelismo con “After the Flood, We” ya que contienen el motivo de los desastres naturales o condiciones climáticas extremas como contexto. Sin embargo, es posible observar una diferencia pues la hablante ya no se siente tan desesperanzada y está, después de “The Circle Game”, realizando ejercicios de prueba-error que le permitan escapar de los círculos repetitivos para encontrar su identidad. En “Winter Sleepers” se retoma el aislamiento de una pareja tan explorado en “After the Flood, We”, aunque en este caso la hablante sobrevive luego de que su pareja se hunde en *“the land/(...)filled with drowning men”* (vv. 23-24). Si se toma el tema de los roles de género mencionado en el capítulo anterior, se puede concluir que la muerte de la pareja de la hablante y de todos estos *“drowning men”* representan una gran liberación del sujeto lírico femenino en “Winter Sleepers” y, de hecho, en la mayoría de los poemas de este último ciclo. Y es que, justamente, uno de los círculos repetitivos claramente hace referencia a la concepción de la mujer como un ser inferior al hombre. La última estrofa cuenta con una irreverencia refrescante al describir cómo el amante de la hablante desaparece: *“he foundered and went down/some time before she knew”* (vv. 27-28). Esta actitud despreocupada que comienza a surgir en la hablante sin duda comienza a cimentar la base de su propia liberación. De la misma manera, en “Spring in the Igloo”, Atwood juega con la idea del deshielo en el hogar de una pareja donde la mujer adoraba a su hombre como si fuera el mismísimo sol: *“(...)where you could be/if only by comparison, a/substitute for sun”* (vv. 12-14). En este poema, la hablante y su pareja se sorprenden al ver la luz del verdadero sol entrar en su hogar; y el calor comienza a derretir todo a su alrededor de manera que los amantes quedan a la deriva en un océano con tan solo *“a shrinking piece of winter”* como única balsa. El ciclo de las estaciones del año en este poema indica también la necesidad de liberación de la hablante, ya que es gracias a la primavera que el sol derrite el invierno constante en el que estaban sumidos. Naturalmente, hay miedo e incertidumbre por parte del sujeto lírico, mas no hay otra opción que continuar con este “desastre” primaveral *“with ice the only thing/between us and disaster”* (vv. 27-28) que simplemente representa el quiebre de la costumbre y la rutina en pos de la tan deseada liberación. En el caso de “A Sibyl”, el deseo de ser libre y de encontrar la identidad propia se ve casi flanqueado por la autocrítica y esa cacofonía de

voces internas de la hablante que le susurran que no hay escapatoria a los juegos de rondas y la monotonía de conductas aprendidas. Similar a “The Messenger”, “A Sibyl” presenta a un ser, una especie de criatura que desea contactarse con el sujeto lírico para hacerle saber algo. La diferencia es que en “The Messenger”, el ser está afuera de la casa del sujeto lírico, a través de una ventana; mientras que en “A Sibyl” se manifiesta como un oráculo femenino interno que habita en los más recónditos lugares del hogar (y del alma). A medida que el poema avanza, el lector descubre que la sibila es una especie de conciencia que aboga por que el sujeto lírico se mantenga en su zona de confort, en la comodidad de la rutina; pero logra romper con las cadenas ya que se encuentra atravesando este camino de búsqueda y crecimiento:

Old spider  
sibyl; I'll  
uncork you  
let in a little air  
or I'll ignore you (vv. 36-40.)

Es claro cómo, en la estrofa citada, el sujeto lírico reconoce la presencia de la sibila, si bien elige ignorarla. En lo que respecta a indicaciones explícitas de elementos circulares, “A Sibyl” presenta la imagen de una telaraña rota en la sexta estrofa, lo cual claramente indica un quiebre de los patrones circulares previos. Estos patrones se repiten en “Journey to the Interior” que se asemeja a “A Descent Through the Carpet” en cuanto al contexto de paisajes internos de la hablante en los cuales ella misma debe reconocerse, aceptarse y seguir adelante. En “Journey...” se observa la duda, el cuestionamiento mediante la pregunta retórica: “(have I been/walking in circles again?)” (vv. 30-31). Se puede decir que este poema manifiesta el miedo de la hablante al dudar si está camino a alcanzar su “identidad” y evolucionar, o si nuevamente es presa de estos juegos de rondas aprendidos y arraigados desde la niñez. La imagen de caminar en círculos, entonces, no sólo contribuye a este motivo sino que también hace a la idea de encontrarse perdido y desorientado dentro de uno mismo. Se puede argumentar que “Journey...” es el poema que hace las veces de recordatorio, ya que la hablante es simplemente un ser humano que, a pesar de haber tenido una epifanía, puede fallar o retroceder en su camino a la cima. Otros poemas que se destacan en este último ciclo son “Letters, Towards and Away” y “A Place, Fragments” cuya división en siete partes parece ser un guiño al poema principal, “The Circle Game.” En “Letters...” la hablante describe un proceso de liberación y vulnerabilidad extrema donde termina completamente “sin

techo” expuesta al mundo o ¿por qué no? abierta al mundo exterior. “Letters...” parece ser una continuación de “The Circle Game” ya que la hablante se va despojando de sus miedos e inseguridades para terminar completamente expuesta, algo que Atwood logra expresar a través de la metáfora de una mujer y sus dudas sobre dejar entrar a un hombre en su vida:

everything depends on you  
staying away.  
(...)  
How could you invade  
me when  
I ordered you not  
to  
(...)  
You collapse my house of cards  
merely by breathing (vv. 14-15, 18-21, 58-59).

Esta especie de invasión que la hablante describe es un prelude para el final del poema en el cual termina despojada y expuesta. Si “The Circle Game” representa una epifanía, “Letters...” lleva al extremo las imágenes de liberación y el miedo que conlleva recorrer caminos inexplorados que no comienzan y terminan en el mismo lugar; por consiguiente, los círculos se quiebran, son interrumpidos. La misma estructura de división en siete partes se presenta en “A Place, Fragments” donde la hablante reconoce, por un lado, el peligro de los juegos de rondas por su arraigo dentro del ser:

There is no centre;  
the centres  
travel with us unseen  
like our shadows  
on a day when there is no sun (vv. 65-69).

Y por el otro, verbaliza lo que tanto anhela encontrar al dejar ir estos viejos patrones circulares que lo tienen preso de una comodidad poco sana: “*identity:/something too huge and simple/for us to see*” (vv. 96-98). De esta manera, el tercer y último ciclo que elegimos denominar del “ascenso” demuestra cómo, luego de la epifanía en “The Circle Game”, la hablante inicia un recorrido difícil, aunque reconfortante por la nobleza de lo que se persigue: la búsqueda de la

identidad. Recapitulando, en esta colección, el motivo de la circularidad se manifiesta principalmente en el paralelismo de los juegos de rondas que se aprenden en la niñez con las situaciones de la vida diaria de la adultez que promueven aislamiento y alienación. A su vez, dentro de este motivo, se encuentra el de los ciclos poéticos, en la división exacta de los poemas en los tres ciclos arriba mencionados.

### 3.2 Naturaleza

Daemmrich explica que los motivos son ejemplos concretos que ocurren varias veces en una obra y que cumplen la función imprescindible de explicitar un tema. En *The Circle Game* se observan, motivos relacionados con la naturaleza tales como el agua, los animales y los paisajes. Como indica Marcello Potocco en “Water in English Canadian Literature: Imagery and Appropriations” (2011) el uso del motivo del agua como elemento amenazador fue popularizado en la literatura canadiense por Northrop Frye y retomado por Atwood como punto de partida para lo que ahora se reconoce como un “*mito cultural canadiense*” (21). Tal es así que en su trabajo crítico *Survival*, Atwood propone que el medio ambiente natural en el cual los sujetos líricos se encuentran sumidos es algo que los enfrenta constantemente con el peligro. Esta idea se ve plasmada en lo que sugiere Gaile McGregor (1993):

Canadian poetry is a terror of the unknown, confronted by the otherness of nature, water, the indigenous population, and, by extrapolation, one's own unconscious self, as, for example, in the poetry of Margaret Atwood (275).

De esta manera, en la poesía canadiense el agua tiene una función destructora, estática, hostil y transformadora como se observa en los poemas “This Is a Photograph of Me”, “The Circle Game”, “After the Flood, We”, “Migration: C.P.R.”, “A Descent Through the Carpet” y “Pre-Amphibian.”

En “This Is a Photograph of Me”, el agua se manifiesta como un lago que ocupa toda la imagen visual en la descripción de una foto que encuentra la hablante. El agua estática oculta un “cadáver” en su profundidad que no es más que el cuerpo de la hablante: “*I am in the lake, in the centre/of the picture, just under the surface*” (vv. 17-18) indicando tal vez este “*unconscious self*” al que se refería McGregor. De hecho, la imagen natural más imponente que se presenta en este poema de siete estrofas es la del lago, ya que el resto de los elementos naturales (ramas, colinas) se ven ínfimos al lado de la descripción del espejo de agua. Inclusive en un punto la voz poética hace referencia al efecto que el agua tiene sobre la luz, ¿del sol?, ¿de la foto?: “*the effect of water/on light is a distortion*” (vv. 22-23) profundizando aún más el motivo del agua como destructora y jugando con su elección de palabras dando vuelta la imagen habitual que sería “el efecto de la luz sobre el agua”. Es también relevante notar cómo el agua presenta una separación, una fragmentación del sujeto lírico que narra el poema, en un yo narrativo que yace ahogado en el lago. Esta “otra” que se encuentra debajo del agua es incluso difícil de localizar ya que está sumergida y por ende, oprimida, lo cual contribuye a enfatizar el motivo del agua como elemento estático: nada en este poema sugiere movimiento, ni en la superficie ni en las profundidades.

En “The Circle Game” se presenta una isla rodeada por lagos en donde cualquier intento de escapar de estos juegos circulares se ve limitado por el agua. Si se tiene en cuenta que “This Is A Photograph of Me” es el poema que abre la colección, no es casual que el motivo del lago vuelva a aparecer en el poema que da nombre a la misma que es, a su vez, el más largo y significativo. El yo lírico comienza su “aventura” en las profundidades de un lago que lo persigue hasta “The Circle Game”, donde sus habilidades son puestas a prueba nuevamente por el agua estática y hostil que, sin necesidad de dinamismo, puede arrasarse con todo. Los motivos del agua destructora y estática se ven enfatizados en “After the Flood, We”, donde Atwood presenta imágenes de inundación lo que, según Potocco, representa una función de agua destructora que purifica (25). En los siguientes versos del poema se ve claramente la evocación de una ciudad desolada por la destrucción del agua:

We must be the only ones  
left, in the mist that has risen  
everywhere as well  
as in these woods

I walk across the bridge  
towards the safety of high ground (...)

gathering the sunken  
bones of drowned mothers  
(...) while the white mist washes  
around my legs like water;

fish must be swimming,  
down in the forest beneath us (...)  
and a mile away  
the city, wide and silent,  
is lying lost, far undersea (vv. 1-18).

Atwood crea una imagen de destrucción al describir esa ciudad que la hablante recorre sin poder creer lo que ven sus ojos. Mientras el lector no está al tanto de lo sucedido, la hablante sí puede observar las consecuencias de una inundación que fortalece la cualidad del agua estática, estancada. Y el agua quieta es algo que va erosionando todo lo que está por debajo de ella sin protección alguna, ya sean huesos de madres o de cualquier ser vivo. En palabras de Potocco: *“the devastating agency of flood is implied, not by active chaos, but by observing the consequences of devastation: the bones, the stones and the city”* (25). Pero el agua también es transformadora ya que en la última estrofa, la hablante advierte la llegada de un nuevo ser *“almost-born”* y *“almost-human”* una vez pasada la inundación:

not hearing the first stumbling  
footsteps of the almost-born  
coming (slowly) behind us,  
not seeing  
the almost-human  
brutal faces forming  
(slowly)  
out of stone (vv. 26-33).

Es claro cómo se hace hincapié en el final del poema sobre esta criatura que está naciendo o se está formando y, si bien aún no está completamente viva, presenta diferencias respecto de la hablante y su pareja, un “otro” que está surgiendo, una raza nueva, algo “oculto.” Es esta nueva raza la que se retoma en “Migration C.P.R.” donde el sujeto lírico narra una travesía marina hacia el oeste de Canadá para dirigirse a las praderas:

and the prairies were so nearly  
empty as prehistory  
that each of the  
few solid objects took some great  
implication, hidden but  
more sudden than a signpost. (vv. 33-38)

Por medio de la referencia a las Praderas Canadienses, la hablante describe el dinamismo del océano en oposición directa con el paisaje interno de su mente, que se asemeja a un lago, similar al motivo del lago que se introduce en “This Is A Photograph of Me” Si bien se argumentó que la mayoría de los poemas con este motivo presentan al agua quieta, en este caso el océano es una fuerza con un movimiento brutal, contrapuesto a los “lagos internos” del yo lírico: “*but the inner lakes reminded / us too much of ancient oceans / first flood: blood*” (vv. 27-29). En este caso el motivo del agua se presenta no solo como una fuerza transformadora que da a luz a un nuevo comienzo, a una nueva vida, sino también como vehículo para que la hablante llegue a su destino. El concepto de una nueva raza surge de las primeras estrofas, en las cuales el lector entiende que se está realizando un escape, una migración para dejar viejas costumbres y empezar de nuevo:

Escaping allegories  
(...) where inherited events  
barnacle on the mind (...)  
(...) warning of the old evil  
(...) forgotten histories (vv. 1-10, selección).

Es el agua el conducto que, en cierto modo, salva a la hablante de las formas antiguas, presentándole una nueva oportunidad en la forma de un punto cardinal: el oeste, “*we ran west*” (v. 20). Pero la travesía tiene que suceder y, naturalmente, debe ser por agua afianzando este motivo, en este caso con una característica positiva, como uno de los emblemáticos en la literatura

canadiense. A través del océano el yo lírico llegará a destino y podrá tener esa calma estática que visualiza en su mente como un lago interno.

Esta misma agua “transformadora” se evidencia en “A Descent...” donde la voz poética descende hacia las profundidades de un océano oscuro que, en este caso, tiene cierto movimiento y dinamismo, en contraposición con “After the Flood, We” ya que en este último la inundación cubre la tierra mientras que en “A Descent...” es el yo lírico quien se sumerge en el agua:

(...) in the waste ocean  
  
(...) only the cold jewelled symmetries  
of the voracious eater  
the voracious eaten  
  
the dream creatures that glow  
sulphurous in darkness or  
flash like neurons  
are blind, insatiable (vv. 34; 37-43).

Si bien se percibe el dinamismo acuático, la imagen principal es la del agua hostil que, luego de demostrar el peligro de sus profundidades, “bendice” al yo lírico con energía transformadora de la cual la hablante emerge “*breaking the membrane of water*” (v. 53). Finalmente, en “Pre-Amphibian” el motivo del agua se presenta en un pantano quieto y espeso:

a swamp  
growing, closing around me  
sending its tendrils through the brown  
sediments of darkness  
where we transmuted are  
part of this warm rotten  
of vegetable flesh  
this quiet spawning of roots (vv. 7-14).

Sin duda en este poema se evidencian imágenes de encierro, al describir a una hablante que está a merced del “sueño pantanoso” que la paraliza e impide que se levante. El uso de palabras como “*water weed*”, “*submerged*” y “*sink*” en las demás estrofas contribuye a afianzar el motivo del agua quieta y profunda. Y si se toma en cuenta el título del poema y los comentarios del

capítulo anterior de esta tesis respecto de los anfibios, también surge el motivo del agua como transformadora o creadora de vida, ya que estos seres fueron de los primeros en habitar la tierra.

El siguiente motivo que se encuentra bajo el término general de la naturaleza comprende a los animales entre los cuales, en la colección de Atwood, priman los marinos. Particularmente en *The Circle Game* se observa una recurrencia de animales acuáticos tales como los anfibios, lo cual ayuda a enfatizar el motivo del agua.

A lo largo de la literatura, los animales como motivo han contribuido a enfatizar temas y símbolos. Como indica Eugenio Bolongaro (2009) los animales como motivo literario cumplen un rol definitivo en las fábulas, por ejemplo. Pensar una poesía occidental sin animales es casi imposible (105). Específicamente en la obra de Atwood, la presencia de animales suele tener una función literal, pero en sus obras más antiguas -entre las cuales se encuentra el corpus de análisis de esta tesis- el motivo de los animales suele indicar algo más figurativo y metafórico. Según Maria Moss (2015):

Margaret Atwood, as both an influential literary critic and a highly accomplished writer of poetry, short stories and novels, concentrates in much of her writings on the lives of animals – in the wilderness, as domesticated pets or as laboratory objects. In all of her writings featuring animals they are foremost exactly this – animals; however, especially in Atwood’s earlier texts, animals frequently function as symbols of Canadian identity (or the lack thereof) (122).

En “Pre-Amphibian” el título indica la presencia de esta clase de animales vertebrados yendo aún más hacia los orígenes del mundo, como indica el prefijo “pre”. Si bien Atwood no menciona explícitamente ningún animal a excepción del incluido en el título, el poema indica que una pareja estaría adquiriendo cualidades “anfibia”:

see each other through the  
hardening scales of walking

stranded, astounded

in a drying world

we flounder, the air  
ungainly in our new lungs  
with sunlight steaming merciless on the shores of  
morning (vv. 34-40).

La elección de palabras para estas estrofas indica claramente el paralelismo entre los sujetos humanos y la especie animal. Palabras como “*scales*”, “*flounder*” y “*new lungs*” se relacionan definitivamente con los anfibios ya que, al ser descendientes de los peces, comienzan su vida en el agua con branquias para luego evolucionar y poder vivir en la superficie al desarrollar pulmones. El motivo de los animales es utilizado para representar una transmutación, un cambio, en palabras de la persona poética “*where we transmuted are*” (v. 11). La misma idea implícita de animales marinos se presenta en “*A Descent...*” donde Atwood no menciona animales marinos per se, aunque utiliza palabras como “*creatures*”, “*gaping jaws*”, “*beached*”, nuevamente “*scales*” y “*fangs*” dentro del contexto del océano. En este poema se logra una atmósfera casi mitológica, en la cual lo que sea que habita en las profundidades a las cuales la persona poética desciende es algo enorme y poderoso: el verbo “encallar” y los sustantivos “escamas” y “colmillos” crean una imagen visual de animales marinos imponentes. El coqueteo con la mitología suele estar presente en otras obras de Atwood como *Interlunar* (1984) y *Morning in the Burned House* (1995). Debido al contexto oscuro y una atmósfera que remonta a tiempos arcaicos y las descripciones de criaturas carentes de nombres, el lector recibe una idea de animales marinos casi supernaturales, si se quiere mitológicos en este poema:

sunken kingdoms no  
edens in the waste ocean  
(...)  
the voracious eater  
the voracious eaten

the dream creatures that glow  
sulphurous in darkness or  
flash like neurons  
(...) insatiable (vv. 33-43, selección).

Jane Garry (2005) explica el motivo de Animales Mitológicos dentro de las concepciones de Stith Thompson. Destacan “*a small class of Fish-beasts*” (67) que parece ser a lo que hace

referencia Atwood en este poema. Garry comenta cómo entre estas bestias mitológicas marinas se encuentran serpientes marinas voraces con sus colmillos y bestialidad (68) como la que emana de “A Descent Through the Carpet”: *“remnants of ancestors/fossil bones and fangs”* (vv. 63, 64). Y esta idea implícita se vuelve explícita en “Migration C.P.R.” donde la voz poética describe el vehículo que la está llevando a su destino como si fuera una serpiente marina:

but the inner lakes reminded  
us too much of ancient oceans  
first flood: blood-  
enemy and substance  
(was our train like  
an ark or like a seasnake?) (vv. 27-32).

En “Migration...” el motivo de los animales marinos junto con el del agua se presenta como un todo otorgando un contexto mitológico a la travesía. Este viaje que el sujeto lírico emprende de este a oeste, primero por tierra y luego por agua, se asemeja a una odisea en la cual criaturas marinas como serpientes gigantes y ballenas encuentran su lugar natural:

There is also a sea  
that refuses to stay in the harbour:  
becomes opaque  
air or throws  
brown seaweeds like small drowned hands  
up on these shores

(the fishermen  
are casting their nets here  
as well)

and blunted mountains  
rolling  
(the first whales maybe?)  
in the  
inescapable mists (vv. 119-132).

Finalmente, en “After the Flood, We”, una inundación da lugar a la aparición del motivo de animales marinos representado en los peces. Nuevamente se alude a los inicios, los orígenes de los tiempos: hay una pareja en el medio de una civilización devastada por el agua donde los únicos seres vivos además de ellos y las plantas son los pájaros y los peces:

fish must be swimming  
down in the forest beneath us,  
like birds from tree to tree  
and a mile away  
the city, wide and silent,  
is lying lost, far undersea<sup>3</sup> (vv. 13-18).

Es interesante observar cómo, en este caso, los peces son comparados con pájaros a través de la palabra “*like*”. En esta imagen visual de un bosque completamente inundado, solo las copas de los árboles sobresalen del agua y los peces nadan entre ellas, como pájaros. En este poema, el motivo de animales marinos es secundario; pero suma a la idea general del motivo de la inundación logrando un efecto que completa la imponente imagen visual.

Además de los animales acuáticos, *The Circle Game* cuenta con la presencia de pájaros en los poemas “Eventual Proteus”, “Man with a Hook” y “Some Objects of Wood and Stone”, para indicar un contraste con la idea de encierro que reina a lo largo de la primera parte de la colección. Los pájaros, al poder volar, son símbolos universales de la libertad y la independencia; por lo cual la inclusión de este motivo animal es un guiño de la autora que contrarresta el eje temático principal finalizando con el quiebre final del círculo. “Eventual Proteus” es un poema de transformación en el cual la persona poética narra cómo observó el crecimiento de una persona (de niño a hombre). En este poema se utiliza el grito desesperante de un pájaro para demostrar emociones contenidas:

I held you  
through all your shifts  
of structure: while your bones turned  
from caved rock back to marrow,  
the dangerous  
fur faded to hair  
the bird’s cry died in your throat (vv. 1-7).

Al describir un grito o llanto de pájaro que muere en la garganta se crea una poderosa imagen de impotencia. Por lo general, los pájaros vuelan libres y su canto es escuchado sin

---

<sup>3</sup> Dentro de esta especie de alusión mitológica de Atwood, cabe destacar el poema “Eventual Proteus” que, si bien no contiene imágenes fuertes de animales marinos o de agua, en su título invoca al antiguo dios marino Proteo, dios de los cambios en la marea y de un mar engañoso y traicionero.

restricción; pero en este caso la imagen de algo contenido, de un grito que se apaga es evidente. Si se considera que este poema pertenece a la primera parte de la colección, se esclarece aún más el uso del motivo ya que en los primeros poemas se narran situaciones circulares casi sin escape. Naturalmente, al tener en cuenta dicha disposición, la imagen del “grito de un pájaro” que se “apaga” en la garganta cobra más fuerza. Este idea de impotencia y vulnerabilidad se presenta también en “Man with a Hook” incluido, como “Eventual Proteus”, en la primera parte de *The Circle Game*. En este poema, Atwood no deja nada a la imaginación y es bastante directa sobre el motivo de los animales: se presenta a un hombre cruel que desea matar a los petirrojos que visitan su jardín y alrededores:

This man I  
know (about a year  
ago, when he was young) blew  
his arm off in the cellar  
making bombs  
to explode the robins  
on the lawns (vv. 1-7).

La figura monstruosa de un hombre con un garfio, consecuencia de una bomba que explotó en su mano, se contrapone a los delicados petirrojos, pájaros pequeños y de un trinar armonioso. En este caso, el motivo animal denota una suerte de vulnerabilidad, de debilidad y total sumisión al hombre. Al tener en cuenta que la hablante del poema es una mujer frágil, es evidente que los petirrojos la representan; y este hombre con un garfio encarna la típica dominación masculina; el varón que puede hacer y deshacer a gusto. En “Eventual Proteus”, el grito de un pájaro hace hincapié en algo interno para luego en “Man with a Hook” visualizar a los petirrojos. En ambos poemas los pájaros están marcados por su vulnerabilidad, a merced del ser humano que evoluciona, en cierta medida, en “Some Objects of Wood and Stone”, poema que se ubica casi al final y que deje entrever indudablemente la noción de liberación de círculos atrapantes que impregna toda la colección. En la segunda parte de este poema, denominada “Pebbles”, se observa a una pareja que migra y encuentra los pájaros:

and when finally  
we spoke  
the sounds of our voices fell  
into the air single and

solid and rounded and really  
there  
and then dulled, and then like sounds  
gone, a fistful of gathered  
pebbles there was no point  
in taking home, dropped on a beachful  
of other coloured pebbles

and when we turned to go  
a flock of small  
birds flew scattered by the  
fright of our sudden moving  
and disappeared: hard  
sea pebbles  
thrown solid for an instant  
against the sky

flight of words (vv. 49-67).

En la primera estrofa citada se observa la presencia de estos “guijarros” de varios tamaños y colores para crear una imagen auditiva de los sonidos de la hablante y su pareja y cómo se los lleva el viento, igual que al trinar de los pájaros. La imagen de las piedras en una playa es un reflejo de la que se presenta en la siguiente estrofa al describir una bandada de pájaros que vuelan, asustados por el movimiento de la voz poética. Finalmente, estas imágenes auditivas y visuales convergen al final de la cita donde piedras, pájaros y palabras se unen en la frase “*flight of words*” que juega con el sustantivo “vuelo” y las “palabras” creando una comunión entre este motivo y la pareja. La presencia de animales tan opuestos como los marinos y los alados, naturalmente representando a las profundidades y al cielo es evidente en estos poemas de Atwood, así como también la ingeniosa ubicación de los poemas comenzando por aquellos que contienen motivos de animales marinos incitando a lo oculto y, a medida que la colección progresa, planteando una especie de “ascenso” a la superficie que coincide con la idea de “encierro versus libertad” que se observa a lo largo de la colección.

El siguiente motivo, el de los paisajes, es frecuente en los trabajos de Atwood y muchos autores canadienses. Usualmente representa la lucha de este país por encontrar su identidad ante las adversidades de, por ejemplo, el colonialismo inglés y francés y la constante comparación con los Estados Unidos. De esta manera, los paisajes hostiles a la influencia humana y con un clima

adverso parecen explicitar la oposición constante entre Canadá y sus antagonistas. En palabras de Faye Hamill en “Canadian Literature” (2007):

Dealing with the major themes and motifs occurring in the works of Canadian authors, they are directly linked with a unique Canadian environment and its colonial past: ‘Canadian literature from all periods is shaped by Canada’s particular social and physical landscapes, and by its history’ (4).

Es decir que los paisajes y accidentes remiten a algo más profundo que simplemente una descripción. Y, en segunda instancia, los paisajes también suelen ser un reflejo del mundo interior de sus autores. Como explica Řimáková refiriéndose específicamente a la poesía de Atwood:

Poems which contain descriptions of landscapes and natural objects are often dismissed as being mere Nature poetry. But Nature poetry is seldom just about Nature; it is usually about the poet’s attitude towards the external natural universe. That is, landscapes in poems are often interior landscapes; they are maps of a state of mind (38).

En *The Circle Game*, los paisajes como motivo se encuentran en varios poemas que reflejan diferentes mapas internos de las hablantes, proyectando sus actitudes y estados de ánimo. “In My Ravines” describe un paisaje marcado por barrancos y desfiladeros en donde el pronombre “my” logra una personalización del mismo haciéndolo parte de la voz poética casi como si fuera de ella o si se desprendiera de su interior:

This year in my ravines  
it was warm for a long time  
although the leaves fell early  
and my old men, remembering themselves  
walked waist-high through the  
yellow grass (vv. 1-6).

Desde la primera estrofa se observa no solo la descripción de una escena natural, sino también la afirmación de que lo que se describe pertenece de alguna manera a la hablante ya que

a ciertos sustantivos se les antepone el pronombre “my.” Esto, sin duda, es una referencia directa al yo lírico y puede suponerse que este paisaje que describe es una proyección de su interior. El uso de “my” también resulta un guiño hacia la representación de una “posesión” del sujeto lírico, un “dominio” si de paisajes se trata. Las seis estrofas de este poema son una descripción exhaustiva de una escena natural que, además de detallar accidentes geográficos, incluye árboles y plantas nativas de Canadá como los alisos, erizos y rebabas. De esta manera, Atwood logra, además de reflejar un paisaje interno, pintar una imagen realista sobre el país que recuerda. Con respecto a la hablante, parece estar sola y en una posición de poder ya que observa esta escena con cierta melancolía lo cual indudablemente es un reflejo de su paisaje interno: la escena que se describe transmite tranquilidad, pero a su vez una desolación evidente y, si bien se mencionan otros actores en el poema, los mismos están alejados o son un mero recuerdo de la hablante:

old men, ravelled as thistles  
their clothing gone to seed  
their beards cut stubble

while the young boys  
climbed and swung  
above them wildly (vv. 23-28).

Como se observa en estas estrofas, queda clara la superposición de un paisaje interno con el externo al mezclarse sentimientos con personas que se comparan con la vegetación en una suerte de metamorfosis que atestigua la hablante. Esta metamorfosis es la misma que ocurre en “Journey to the Interior” donde Atwood deja las sutilezas de “In my Ravines” y, desde el título vaticina que se trata de un viaje a los mapas internos de la hablante. Mediante el uso de la palabra “*similarities*” y la comparación constante de accidentes geográficos con la hablante, Atwood presenta un texto que puede considerarse como la piedra fundamental de los poemas cuyo motivo son los paisajes como espejos del interior. En los siguientes versos de distintas estrofas se observa un paralelismo entre este viaje al interior y el mundo externo:

I notice: that the hills  
(...) open as I move  
to let me through; become  
endless as prairies; that the trees  
grow spindly, have their roots

often in swamps; that this is a poor country

(...) I move surrounded by a tangle  
of branches, a net of air and alternate  
light and dark, at all times (vv. 2, 3-8, 16-18).

Cabe destacar como, al igual que en “In my Ravines”, la voz poética parece estar sola en este paisaje rodeado de acantilados, montañas que se abren y dan a luz a praderas y pantanos combinando así distintos tipos de escenas naturales lo cual, sin duda, refleja la complejidad de su mundo interior. A medida que las estrofas avanzan, el sujeto lírico hace énfasis en las diferencias sutiles que se encuentran entre este paisaje interno en contraposición con la realidad: “*There are differences/of course: the lack of reliable charts*” (vv. 21-22). El transitar este viaje al interior es todo un enigma; no hay mapas específicos, ni una X que marque el lugar de destino. La certeza no es moneda corriente y la hablante se pregunta “*(have I been/walking in circles again?)*” (vv. 30-31). Es que, justamente, los paisajes internos carecen de previsibilidad ya que son tan cambiantes y erráticos como la hablante que los origina. Es por esto que, a partir de la tercera estrofa, el poema cambia su tono descriptivo por uno de advertencia. Atwood no solo se confía en este cambio de tono, sino que lo marca visualmente al utilizar la conjunción “*but*”:

but mostly the danger:  
many have been here, but only  
some have returned safely.

A compass is useless; also  
trying to take directions  
from the movements of the sun,  
which are erratic (vv. 32-38).

El paisaje hostil de *Survival* surge de estas estrofas que apuntan a la caprichosa escena que se describe. Las hermosas colinas y vastas praderas se transforman en una suerte de agujero negro que desaparece a quien se adentre en este lugar donde no hay una garantía de un regreso seguro. Si se toma la metáfora del paisaje externo como espejo del mundo interior del sujeto lírico, se está frente a una hablante compleja, errática, indecisa, que advierte los peligros y que sin embargo, es presa de este caminar en círculos rodeada de elementos que aluden a dicha circularidad como las brújulas y el sol.

En estos dos poemas el motivo del paisaje parece estar “contenido” en escenas naturales. Pero en los tres siguientes, Atwood aleja el zoom y logra crear paisajes que van desde los suburbios hasta el espacio exterior maximizando la hostilidad de los mismos en pos de reflejar mapas internos de hablantes que están en constante búsqueda de sus identidades. En “A Place: Fragments” el lector observa cómo el poema, dividido en siete partes, comienza desde un punto particular y privado “retirándose” hacia lo general. La hablante describe en detalle una travesía personal que se podría esquematizar de la siguiente manera: Hogar – provincia – el afuera – el espacio exterior. En esta progresión, el sujeto lírico explicita sus vivencias con los paisajes que lo rodean primando una sensación de búsqueda y peligro. La primera parte presenta una sola estrofa que describe la vivienda de la hablante como una casa de hielo donde el invierno es constante y se hace lo que se puede para sobrevivir: “*we make what we can and have to/with what we have*” (vv. 7-8). Sin duda esta primera estrofa ya advierte al lector del gélido paisaje canadiense y de la idea de la supervivencia tan característica de la identidad de este país. La segunda y tercera parte presentan un recorrido de paisajes hostiles entre los cuales resalta una sensación de decadencia apoyada en la utilización de imágenes urbanas carentes de vida:

ditch by the road; dried  
reeds in the wind: flat  
wet bush, grey sky  
sweeping away outside.

The cities are only outposts (vv. 37-41).

Estos versos señalan claramente la desolación que la hablante siente en su interior al recorrer la ciudad que describe. La vegetación, que usualmente se relaciona con el verde y la vida, está seca y esto refleja el gris del cielo. Inclusive la imagen de un arbusto moviéndose “afuera” contribuye al sentimiento de soledad imperante; pero es el verso final el que afirma que las ciudades son simplemente puestos lejanos, fronterizos, despojándolas de cualquier identidad. La ciudad que recorre la voz poética es simplemente un “puesto”, un lugar de paso: no es un destino final. Esto refleja el paisaje interno del sujeto lírico lleno de incógnitas, carente de un sentido de pertenencia; un sujeto que deambula por paisajes hostiles que no son más que su propio reflejo. En la cuarta estrofa se percibe una atmósfera surrealista en cuanto a los enunciados casi fácticos

de las primeras ya que la hablante se refiere a las personas que van a esta ciudad como cuerpos difusos que se pierden en el aire: “*their bodies becoming/nebulous, diffused, quietly*” (vv. 54-55). Y es a partir de esta estrofa donde se observa la transición final del paisaje mundano hacia uno desconocido, el del espacio exterior, mediante una suposición de la hablante:

This is what it must be  
like in outer space  
where the stars are pasted flat  
against the total  
black of expanding  
eye, fly-  
specks of burning dust (vv. 58-64).

Si se recapitula sobre lo expresado al inicio del análisis de “A Place: Fragments”, del hogar gélido se pasa a una provincia o ciudad, luego hacia “el afuera” por donde los transeúntes se vuelven difusos hasta la comparación final de cómo se vería el espacio exterior. Mediante la comparación, el lenguaje descriptivo y las imágenes que remontan a paisajes espaciales, la hablante, que es extremadamente observadora, presenta su paisaje interno como oscuro, inhóspito, carente de un centro o eje gravitacional:

There is no centre;  
the centres  
travel with us unseen  
like our shadows  
on a day when there is no sun (vv. 65-69).

Si bien los paisajes iniciales se caracterizaban por su hostilidad, los mismos estaban revestidos de elementos mundanos y familiares: el sol, la calle, una ciudad, un hogar; mas en este caso, imperan la oscuridad y las sombras. No es sino hasta la última estrofa que la hablante afirma de manera natural y sin rodeos la conclusión de la geografía imperante:

something not lost or hidden  
but just not found yet (...)

not above or behind  
or within it, but one  
with it: an

identity:  
something too huge and simple  
for us to see (vv. 88-89, 93-98).

Es en estas últimas estrofas en las que se evidencia claramente el motivo del paisaje y la geografía como reflejo de los mapas internos de la hablante planteando la búsqueda de la identidad como eje central en “A Place...”. El yo lírico está sumido en una especie de limbo a lo largo de su recorrido en el poema ya que lo que busca no está perdido sino que aún no ha sido encontrado. Cabe destacar el juego de palabras de la penúltima estrofa que parece revestir de mayor misterio al poema con las palabras “*within it*” y “*with it*” haciendo alusión a que la identidad es algo que está dentro de uno o que va con uno, algo que acompaña a la hablante. Finalmente, el encabalgamiento estrófico entre “*an*” que luego continúa en la última estrofa con “*identity*” es el cierre perfecto de este poema en el cual los paisajes externos reflejan los internos de la hablante en esta búsqueda del ser. Esta búsqueda de identidad aparente en el paisaje como motivo se termina de evidenciar en los dos últimos poemas de la colección, “The Explorers” y “The Settlers”, en los cuales la geografía define a la hablante. Antes de analizar el motivo en cuestión, cabe destacar que ambos poemas tienen la particularidad de poder leerse de tres maneras distintas. Esto se debe a que Atwood utiliza paréntesis para expresar la voz de los colonizados, y la ausencia de paréntesis para la de los colonos. De esta manera cada uno de los dos poemas puede leerse como un todo o teniendo en cuenta sólo lo que está en paréntesis o excluido de los mismos. El uso de paréntesis para los nativos no es casual, ya que lo que se incluye entre paréntesis suele significar una aclaración, algo extra, lo que inmediatamente denota la sumisión de los colonizados ante los exploradores que llegan. Esto expresa, además de su función visual, las opiniones de Atwood sobre el tema de las colonias en Canadá y lo que significó esto en la historia del país. En “The Explorers” la hablante vaticina la llegada de los exploradores asegurando que ya están en camino, que es típico de ellos llegar tarde. Los exploradores no van a descubrir nada porque esta isla ya “es.” La descripción de esta como pequeña, casi atrofiada, rocosa y con una fina capa de suelo denota la pequeñez de la misma ante los exploradores, quizás también una sensación de estar “a merced de”, sin poder evitar lo que se avecina: “*hardly/ bigger than a bed/That is how/they’ve missed it/until now*)” (vv. 7-11). Atrás quedan los paisajes imponentes y fantásticos de los poemas anteriores ya

que, en este caso, la isla y su geografía reflejan una sensación de pequeñez y falta de vida que nuevamente condice con el mundo interno de la hablante:

(they won't be able  
to tell how long  
we were cast away, or why,  
or, from these  
gnawed bones,  
which was the survivor)

at the two skeletons (vv. 27-33).

Como se observa en estos últimos versos, la persona poética del poema es un sujeto omnipresente que narra lo sucedido desde otro lugar que el que se describe. El participio “*cast away*” sin duda resuena en el tercer verso ya que remonta a la idea de que los nativos sufrieron un naufragio al huir o, ¿por qué no también?, al ser echados de la isla. Y, sin duda, la imagen de huesos roídos y dos esqueletos que sorprenden a los exploradores remontan el concepto de que esta isla ya tenía habitantes; que el comienzo de la misma no se da ante la llegada de estos colonos que se explicita con detalle en el siguiente poema, “The Settlers.” En este poema, Atwood demuestra el paisaje como motivo en su forma máxima ya que los colonizados no son más que las tierras, los océanos, las rocas y todos los elementos naturales. Paisaje y persona se funden en la voz del sujeto lírico como venía sucediendo en “The Explorers” y se termina de entender en el poema en cuestión. “The Settlers” muestra la llegada de los colonos y sus acciones desde que los barcos arriban a la costa: el agua se empieza a transformar en tierra, se crean caminos y redes de cercas y vallas; construcciones que remiten a la creación de límites, de fronteras, de una tierra “contenida.” La isla otrora virgen y natural va mutando lentamente a un centro más urbano, o como dirían los colonos, “civilizado” y el lector es testigo de esto por la exhaustiva descripción del paisaje. En estos últimos dos poemas Atwood afirma, a través de los paisajes y la geografía, distintas máximas como que el “descubrimiento” de algo es siempre tardío ya que uno encuentra vestigios de vida como es el caso de esta isla. También se puede argumentar que en “The Explorers” y “The Settlers” se presenta una referencia a los aspectos geográficos, evolutivos e históricos no solo de Canadá sino también de las colonias en general, y de todas las sociedades. Finalmente, la determinación de la función poética a través de los paisajes es, sin duda, lo que

resalta ya que Atwood parece indicar que los mismos ayudan a definir a las personas, como ocurre con las hablantes de sus poemas.

### 3.3 Otros motivos recurrentes

Dentro de la colección de poemas se encuentran otros dos motivos recurrentes. El primero, el de las ventanas, ahonda en la introspección, cualidad que se encuentra sumamente explorada en esta colección; mientras que el segundo es un motivo que aparece a lo largo de grandes obras literarias como sinónimo de autoconocimiento y madurez: el viaje. Dentro del uso de las ventanas como motivo, se destaca la concepción de Demsky:

On the one hand, the window allows and sometimes invites the outsider or viewer to intrude into the private space of someone else and satisfy their curiosity or even prurient interest. On the other hand, it allows someone cloistered inside to look out to see the real world, to become enlightened (para. 7).

Esta idea de una persona ajena, de un forastero que aparece en el exterior de la casa de la hablante en el poema “A Messenger” sin duda ejemplifica el primer significado que Demsky le otorga al motivo de la ventana:

The man came from nowhere  
and is going nowhere

one day he suddenly appeared  
outside my window  
suspended in the air  
between the ground and the tree bough (vv. 1-6).

Desde la división del vidrio, el mensajero espía a la persona poética y se comunica con ella mediante mensajes crípticos representando una suerte de hostilidad en el afuera versus la confortabilidad del interior del hogar. En “A Messenger”, justamente la persona que da título al

poema es nada más y nada menos que el antagonista del sujeto lírico que se presenta entregado a la situación teniendo sólo su ventana como separación de este mensajero foráneo: *shouting at me/(...)/desperate messages with his/obliterated mouth*” (48-51). De la misma manera, en “An Attempted Solution to Chess Problems”, las ventanas del cuarto donde la hablante juega al ajedrez reflejan un exterior salvaje, libertino que se opone totalmente al orden de la habitación y a un juego tan estructurado:

Outside the windows of this room  
the land unrolls without landmark  
a meshing of green on green, the inner  
membrane of the gaping moment  
opening around a sun that is  
a hole burnt in the sky. (18-23)

Esta estrofa describe claramente cómo la tierra se “desenrolla” sin límites y el sol es un agujero “quemado” en el cielo, lo que refuerza la idea de un exterior inhóspito. Si se considera que este poema pertenece al primer ciclo mencionado en el motivo anterior, las ventanas también pueden estar contribuyendo a esta necesidad de liberación de la hablante. A través de ellas, el sujeto lírico puede observar un paisaje natural, a veces caótico, aunque nunca preso de los demonios internos contra los cuales lucha. En “An Attempted...” las ventanas, además de servir como división de lo interno y lo externo, muestran tal vez ese anhelo del sujeto lírico que alcanzará su epifanía en “The Circle Game.” Un paisaje aún más hostil es el que observa en “A Descent Through the Carpet”, tan hostil que, en su afán de refugiarse, el sujeto lírico termina creando un propio mundo debajo de su alfombra. Este contraste entre exterior-interior se observa a la perfección en las primeras estrofas:

Outside the window the harbour is  
a surface only with mountains and  
sailboats and  
destroyers  
depthless on the gass  
but inside there’s a  
patterned carpet on the floor  
maroon green purple  
brittle fronds and hard  
petals (vv. 1-10).

Las imágenes que crean estos versos hablan por sí solas: la ventana divide un interior aparentemente acogedor, colorido y decorado; mientras que el exterior se presenta como una simple superficie, con la imagen de una bahía naturalmente grisácea. El motivo de la ventana se sumerge más en esta idea de separación/protección ante la peligrosidad en la siguiente estrofa: “*Gunshot/outside the window/nine o’clock*” (vv. 49-51). Este disparo hacia el final del poema es lo que lo trae de vuelta a la realidad, lo que finaliza su viaje de descenso a las profundidades de su mundo interior. Queda claro, entonces, cómo en “A Descent...” las dos veces que ocurre el motivo de las ventanas llevan la intención dual de lograr, por un lado una distinción entre el mundo externo (oscuro y amenazador) y el interno (protector); y por el otro, una presentación de un descenso al interior de la hablante que se muestra como oculto, incierto y desconocido. Atwood marca, en este caso, que no todo es lo que parece y que los límites entre ambos mundos no existen en tales extremos. El motivo de la ventana sirve como un indicador básico; pero a medida que la hablante descubre que debe convivir en armonía con lo interno y externo no hay ventanas que la separen de la realidad. Justamente esta combinación de los dos mundos se observa en el último poema que incluye la ventana como motivo, “Winter Sleepers.” En este poema la persona poética y su pareja comienzan en la seguridad de la cama de su hogar para terminar flotando a la deriva, sin techo ni paredes: completamente expuestos. Es en la segunda y tercera estrofa donde Atwood escribe:

The drifting land  
merges with the inside room  
gradually through the window  
  
and the white sheet  
swells and furrows  
in the wind: no things  
in this deep sleep are solid (vv. 4-10).

Los primeros tres versos de esta cita describen a la perfección cómo la ventana ya no es simplemente un objeto divisorio sino que es la que posibilita el ingreso de esta tierra *a la deriva*, de lo externo logrando así una fusión de las dos partes. La imagen de la sábana volada por el viento y el conocimiento de que nada es sólido, fijo o seguro parecen enfatizar aún más el inevitable mundo externo que avanza. En resumen, en estos poemas se observa que el motivo de la ventana

comienza representando una división con cualidades protectoras, para luego ir evolucionando y llegar a ser lo que el sujeto lírico necesita mirar para dejar entrar al afuera sin temor, volviendo luego a sí mismo como un ejercicio de introspección y autoconocimiento.

El siguiente motivo, el del viaje, generalmente representa traslados externos y/o internos que llevan a los personajes a crecer o aprender algo sobre ellos mismos. Sin duda una de las manifestaciones más populares de este motivo es a través del “periplo del héroe”, término acuñado por Joseph Campbell en 1949 para definir el modelo de los relatos épicos universales. En *El Héroe de las mil caras*, Campbell describe este periplo, también conocido como monomito o viaje, como uno donde el héroe:

(...) se lanza a la aventura desde su mundo cotidiano a regiones de maravillas sobrenaturales; el héroe tropieza con fuerzas fabulosas y acaba obteniendo una victoria decisiva; el héroe regresa de esta misteriosa aventura con el poder de otorgar favores a sus semejantes. (23)

Se utilizará el periplo del héroe como motivo en este trabajo ya que se encuentran varias de sus características en los poemas de la colección revisitando así, de manera posmoderna, este término otrora utilizado sólo en relatos épicos. Según Campbell son diecisiete las etapas del periplo. En esta tesis se trabajará sólo con las consideradas fundamentales, que están presentes en los poemas seleccionados: la llamada a la aventura, el rechazo de la llamada, la ayuda sobrenatural, el cruce del umbral, el vientre de la ballena, las distintas pruebas, el encuentro con la diosa, la apoteosis y el don final. De esta manera, se pretende demostrar cómo el motivo del viaje es relevante a esta colección, siendo explicitado a través del monomito. Por “la llamada a la aventura”, se entiende que el héroe parte de una situación mundana de normalidad en la que le llega una información que actúa en su mente como llamada hacia lo desconocido. En este caso, el primer poema de la colección, “This Is a Photograph of Me” representa claramente esta llamada. La situación mundana en la cual se encuentra el sujeto lírico estaría representada por el estado de quietud debajo de las aguas del lago. En la última estrofa, cuando la hablante insta al lector a que mire a la foto con paciencia y detenimiento se puede visualizar la llamada a la aventura, ya que la hablante se vuelve reconocida, “pasa a la luz” gracias a que el lector lo observa y considera. Más

con tan sólo una llamada no se logra “despertar” a este “héroe” ya que la voz poética ha estado sumida en el sopor de la rutina y el conformismo por mucho tiempo. Es por eso que en “A Messenger”, se observa claramente el rechazo de la llamada:

El rechazo de la llamada convierte la aventura en su opuesto. Emboscado en el aburrimiento, el trabajo rutinario o la "cultura", el sujeto renuncia al valor de la acción significativa y positiva y acaba convertido en víctima a rescatar. Su mundo floreciente se vuelve un baldío reseco y su vida parece sin sentido (59).

Esta negativa puede estar causada por varios motivos, entre los cuales se destacan el miedo del héroe y la culpa por no cumplir con sus rutinas y obligaciones si decide escuchar dicha llamada. En “A Messenger” se observa claramente esta negativa de la hablante a querer escuchar a su mensajero argumentando que el mismo es hostil y que habla un lenguaje silencioso inentendible:

shouting at me  
(specific) me  
desperate messages with his  
obliterated mouth  
  
in a silent language. (48-52)

La presencia de la rutina también es evidente en este poema cuando el sujeto lírico explica que pensaba que todos los encuentros eran planeados, que todo tenía un orden y un momento para suceder. Es natural, entonces, que esta espontaneidad asuste a la hablante y su reacción inicial sea rechazar la llamada a la aventura. Los siguientes pasos se encuentran en “A Descent Through the Carpet”, poema que, como ha sido mencionado anteriormente marca sin duda el comienzo de un viaje hacia las profundidades de la hablante en pos de encontrar su propia voz y libertad. En este poema, la misma alfombra: vistosa, colorida y delicadamente bordada llaman la atención de la persona poética quien, al sumergirse en ella, ingresa a una especie de inframundo acuático. De esta manera, la alfombra hace las veces de “ayuda sobrenatural” ya que gracias a ella el sujeto lírico puede ingresar a su interior siempre y cuando “cruce el umbral” representado por la metáfora de sumergirse y descender mediante la alfombra:

but inside there's a  
patterned carpet on the floor  
    maroon green purple  
    brittle fronds and hard  
    petals

It makes the sea  
accessible  
as I stretch out with these  
convoluted gardens (vv. 6-14).

En este mismo poema también se halla “el vientre de la ballena”, una etapa que, resumiendo a Campbell, indica el ser tragado por lo desconocido para luego renacer (90). Luego de sumergirse en las profundidades de su ser interno, el sujeto lírico se encuentra en aguas profundas, hostiles y pobladas de criaturas amenazantes. Por esto mismo se argumenta que es en este momento en el cual la hablante está en el vientre de la ballena, ya que es lo más bajo que puede ir siendo “tragada” por este universo interior que desconoce al no haberlo explorado antes. La estrofa que indica exactamente esta etapa es la siguiente:

and in the green half-light  
I drift down past the  
marginal orchards branched  
colourful  
                    feathered  
                            and overfilled  
                    with giving  
into the long iceage  
                            the pressures  
  
of winter  
                    the snowfall endless in the sea (vv.  
19-29).

Por un lado, una vez cruzado el umbral se observa cómo el sujeto lírico no ofrece resistencia y, por otro lado, está explícito cómo se rinde a esta era de hielo, al invierno, a la nieve... todas imágenes que remontan a la hostilidad. La hablante ha llegado al vientre de la ballena para salir más tarde, renacida. Para que esto suceda, si se siguen las etapas del periplo del héroe, las siguientes son las “distintas pruebas” que deben ser sorteadas exitosamente. En “The Circle

Game” se encuentra quizás la primera y la más importante: la de darse cuenta que los juegos de rondas que hacen los niños carecen de verdadero contacto humano y promueven un individualismo que se perpetúa en la adultez:

Returning to the room:  
I notice how  
all your word-  
plays, calculated ploys  
of the body, the witticisms  
of touch, are now  
attempts to keep me  
at a certain distance (vv. 115-122).

Esta estrofa muestra claramente a la hablante adulta que se refiere a su compañero como alguien que no desea involucrarse demasiado en la relación que tienen. Se trata de una persona calculadora, que piensa todas las palabras antes de decir las en pos de mantener cierta distancia con la hablante. Son estos los “juegos” de adultos que el sujeto lírico logra traer a la luz para darse cuenta lo que implican y así superar su primera prueba. La siguiente prueba se encuentra en “Camera”, que describe cómo la persona poética logra escapar de un hombre que la trata como si fuera un objeto hermoso que solo debe ser observado y presentado como él lo desee. Esta prueba implica, sin duda, una toma de conciencia importante relacionada con los roles de género. Algunos versos que demuestran dicho poder del hombre sobre la mujer (hablante) son, por ejemplo: “*you arrange us*” (v. 12), “*compose me on the lawn*” (v. 15) y “*your organized instant*” (v. 21). Todas por supuesto hacen referencia a la idea de tener una foto perfecta de su pareja, viéndola a través de la fría lente de la cámara en lugar de con sus propios ojos. Otra “prueba” que también se relaciona con el darse cuenta de la presencia de juegos de poder entre hombre-mujer es el poema “Playing Cards” que, en su totalidad, es una descripción de una pareja enfrentada con sus roles estereotipados expuestos: “*we confront each other/wearing no costumes*” (vv. 44-45). Mientras que en “The City Planners”, el sujeto lírico observa una realidad social haciendo hincapié en lo corrosivo que pueden ser el poder y la política:

That is where the City Planners  
with the insane faces of political conspirators  
are scattered over unsurveyed  
territories, concealed from each other,

each in his own private blizzard (vv. 29-33).

Todas estas escenas sociales de la vida diaria que la hablante experimenta se consideran “pruebas” dentro del motivo del viaje como periplo del héroe, ya que el sujeto puede ver más allá de las mismas, emergiendo de cada una con una clara visión de por qué son negativas e instan a la desigualdad. En estos poemas la hablante no lucha con espadas y actos mágicos como en los relatos épicos, sino mediante la resistencia. Una resistencia que luego transforma la realidad conformista, logrando liberarla de sus propias ataduras mentales, emocionales y sociales. Para explicitar la siguiente etapa, se tomará la explicación textual de Campbell sobre lo que implica “el encuentro con la Diosa” para luego desglosarla y demostrar la evidencia de que el poema “A Sibyl”, manifiesta esta etapa. Según Campbell:

La última aventura (...) se representa comúnmente como un matrimonio místico del héroe triunfante con la Diosa Reina del Mundo. Este es el momento culminante en el nadir, en el cenit, o en el borde extremo de la tierra, en el punto central del cosmos, en el tabernáculo del templo, o dentro de la oscuridad de la cámara más profunda del corazón. (...)Y cuando el aventurero, en este contexto, no es un joven, sino una dama, ella es la que, por sus cualidades, su belleza o sus aspiraciones, se ha vuelto apta para convertirse en la consorte de un inmortal. Entonces el esposo celestial desciende a ella y la conduce al lecho, ya de grado o por fuerza. Y si ella lo rechaza, es que la venda ha caído de sus ojos, y si ella lo ha buscado, su deseo encuentra la paz (109-119).

Lo interesante y diferente del encuentro con la diosa que plantea “A Sibyl” es que este ocurre en lo más profundo de su interior, o como, refleja el poema, “*on my shelves*” donde la sibila ha escogido vivir. Elegir las estanterías de una alacena es sin duda un guiño al lector, una suerte de ironía compartida según la idea antigua de que el lugar de una mujer es la cocina. Atwood podría haber puesto a esta sibila en cualquier lugar; pero escoge estos estantes, detrás de botellas de vino y jarras. En segundo lugar, según Campbell y los relatos épicos clásicos, es siempre un hombre el héroe y, si se trata de una mujer, la misma se encuentra con su dios, el cual es capaz de

tomarla por la fuerza en primera instancia. Esto, justamente, se ve minimizado en “A Sibyl”, donde se presenta a un hombre jovial, que baila en la cocina de la hablante, deseoso de quedarse a desayunar. Se observa cómo esta escena dista mucho de la situación de un inmortal y una joven heroína. Es más, el sujeto lírico es quien parece estar en control de las situaciones durante todo el poema, siendo sólo levemente interrumpido por su sibila que no es otra que su conciencia y juicio crítico. Con una figura masculina totalmente secundaria, el poema nos entrega un matrimonio simbólico entre la hablante y su sibila, la cual, si bien es necesaria, no debe primar en todo momento: “*I leave that to my/necessary sibyl*” (vv. 71, 72) dice la hablante, refiriéndose al acto de preocuparse en extremo y de la autocrítica. El clásico encuentro con la diosa es entonces revisitado con tintes de un encuentro consigo mismo, con la diosa interna que no necesariamente tiene que ser amigable y perfecta, sino que representa distintas partes de la psiquis de la hablante. Una suerte de comunión anunciada dentro de la colección que, a medida que avanza en poemas, va demostrando la liberación y la búsqueda de la identidad. Luego de esta unión matrimonial consigo misma, la siguiente etapa, la “apoteosis”, pone de manifiesto el sufrimiento de una muerte física para vivir en el espíritu; trasladándose así a un estado de conocimiento divino y felicidad. Una forma más mundana de ver este paso es que se trata de un período de descanso, paz y plenitud previo al comienzo del regreso del héroe (167). El poema que indica una suerte de apoteosis es, sin duda, “Pre-Amphibian”. En él se describe un sopor intenso en las profundidades del agua, que remite a la hablante bajo el lago de “This Is A Photograph of Me”, pero en este caso se presentan la muerte y el renacer mediante imágenes marinas. El verso “*where we transmuted are*” (v. 11), por ejemplo, indica una pérdida para obtener una ganancia. De la misma manera en que el plomo debe perder protones para transmutarse en oro, la hablante debe dejar atrás este eterno dormir para despertar al mundo. Los versos “*Stranded, astounded/in a dying world*” (vv. 36-37) realzan la imagen de la muerte, mientras que “*we flounder, the air/ungainly in our new lungs/with sunlight steaming merciless on the shores of morning*” (vv. 38-40) le regalan al lector una seguidilla de imágenes de renacimiento en las palabras “*new lungs*”, “*sunlight*” y “*morning*”. Si bien la última etapa que se considerará en este motivo de viaje no es la última per se según Campbell, se haya entre el final del periplo del héroe. Por “don final”, se entiende el don que dicho viaje otorga a su héroe al concluirlo. Es por lo cual la persona se esforzó y emprendió este periplo; los pasos anteriores sirviendo de preparación para esta bendición final. En *The Circle Game*, el don se encuentra en “A Place: Fragments”, poema que lleva a su hablante en un viaje desde lo particular

a lo general para demostrarle que hay un mundo fuera del que este considera como suyo: “*the centres/travel with us unseen*” (vv. 66-67). En “A Place...”, el sujeto lírico es consciente de que ha perdido algo y lo expresa de manera explícita: “*we have lost something/some key to these things*” (vv. 81-82). Mediante este reconocimiento se le otorga el don final: la propia identidad: “*identity:/something too huge and simple/for us to see*” (vv. 96-98). Justamente este es el don que caracteriza la búsqueda que inicia la hablante desde el primer poema de la colección “This Is a Photograph of Me” hasta el final. Una identidad propia, única para cada ser que la desprende de los juegos de rondas que no son más que conductas adquiridas desde la niñez y repetidas en la adultez cual programación mental y emocional. Una vez que el sujeto lírico logra quebrar con las cadenas de la rutina, la monotonía y el “no sentir”, el don florece, no sin antes haberle presentado a la hablante los obstáculos y las pruebas necesarias.

De este modo, *The Circle Game* completa el círculo en lo que respecta a los motivos recurrentes comenzando por el fuerte motivo de la circularidad inherente a esta colección, los motivos de la naturaleza tan presentes en todas las obras de Atwood, y el motivo de las ventanas como divisoras de dos mundos que Atwood explora en detalle: el externo y el interno. Finalmente, el motivo del viaje se presenta en la estructura clásica del monomito o periplo del héroe, el cual Atwood logra visitar en los poemas de su colección, en concordancia con una de las características de su estilo personal en el que suele visitar y reinventar mitos antiguos. Al haber ya explorado los temas y motivos de la colección, el siguiente y último capítulo evidenciará los símbolos, intrínsecamente conectados a estos últimos ya que representan una abstracción de manera concreta retroalimentando así a los motivos y temas.



## CAPÍTULO 4: SÍMBOLOS RECURRENTES

En este capítulo se presentan los símbolos recurrentes en el poemario: los que refieren a animales, minerales, vegetales así como también fenómenos de la naturaleza. A continuación, se discuten otros símbolos relevantes como las ventanas y espejos, para finalizar con la simbología de los ciclos y los círculos.

### 4.1 Símbolos Naturales

Tal como sostiene Cirlot (1968), todo elemento natural o abstracto puede poseer valor simbólico; (22). Dentro de lo natural, Cirlot incluye, entre otros, el reino animal, vegetal y mineral; los fenómenos naturales y las estaciones del año que son de gran relevancia en *The Circle Game*. Por su parte, Jean Chevalier (1969) explica la función Exploratoria de los símbolos como la utilización de términos simbólicos para representar conceptos que no se pueden entender ni definir (25); mientras que el símbolo como Sustituto es todo lo que uno no puede, no debe o no está listo para decir y expresar (26).

Es posible detectar gran cantidad de símbolos naturales en *The Circle Game*, ya que Atwood incorpora elementos de la naturaleza en la mayoría de sus escritos. La presencia del agua en varias de sus formas (océano/mar, lago, inundación, entre otros) es sin duda uno de los símbolos más recurrentes y significativos en esta colección. Tanto Cirlot como Chevalier coinciden en la acepción principal de este elemento como dadora de vida y símbolo de la madre. Dice Cirlot: “surge todo lo viviente de ellas (las aguas) como de las madres.”(53); mientras que Chevalier completa este primer simbolismo afirmando que “(las aguas son) fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración.” (52). El agua que actúa como sepulcro del hablante en la quietud del lago abre esta colección de poemas con “This Is A Photograph of Me”, abriendo la serie de poemas como “After the Flood, We”, donde el agua en forma de inundación es el medio de purificación que engendra una nueva raza junto a otro elemento natural, la piedra:

the almost-human  
brutal faces forming  
(slowly)  
out of stone (vv. 30-33).

En lo que respecta a su función regeneradora, los poemas “A Descent Through the Carpet”, “Eventual Proteus” y “Pre-Amphibian” justamente explicitan a una hablante que, luego de descender a las profundidades del agua (o estar a su merced en la superficie) emerge renovada y mejorada. En palabras de Chevalier: *“sumergirse en las aguas para salir de nuevo sin disolverse en ellas totalmente, salvo por una muerte simbólica, es retornar a las fuentes”* (52). Ese retorno constituye la esencia de la hablante y, por ende, el encuentro con su verdadera identidad, uno de los ejes temáticos principales de la colección.

En primer lugar, el agua en forma de lago en “This Is A Photograph of Me” es la imagen natural que da la bienvenida al lector en *The Circle Game*. En este poema, la hablante informa al lector que se encuentra sumergida debajo del lago que aparece en un foto antigua: *“I am in the lake, in the centre/of the picture, just under the surface”* (vv. 17-18). En cuanto a la simbología del lago, tanto Cirlot (267) como Chevalier (624) presentan este elemento como la morada de los muertos, según creencias irlandesas que sostienen que todo cuerpo de agua contiene el mundo de los muertos en sus profundidades, lo que se relaciona con la idea del lago como sepulcro en este poema: *“(The photograph was taken/the day after I drowned”* (vv. 15-16). Cirlot continúa en su exploración del simbolismo de los lagos y menciona, como segunda opción, el significado que les atribuye el sistema jeroglífico egipcio: *“...lo escondido y misterioso. Las aguas aluden a la conexión de lo superior con lo profundo”* (266). De esta manera, el lector establece una conexión con la hablante que se halla sumergido en las profundidades en una suerte de “llamada”, del deseo de ser notado que tiene la hablante como ya se ha mencionado en los capítulos anteriores: *“if you look long enough, /eventually/you will be able to see me”* (vv. 24-26). Esta conexión que simbolizan los lagos con lo íntimo del ser se continúa explorando en “Migration C.P.R.” donde la hablante hace referencia a lagos internos que la conectan con sus ancestros, con los “primeros”: *“but the inner lakes reminded/us too much of ancient oceans/first flood: blood”* (vv. 27-29). Es

imposible ignorar cómo el simbolismo y las imágenes del agua priman en estos versos ya que además de lagos se mencionan océanos e inundaciones.

Por otro lado, en “The Circle Game”, el lago aparece nuevamente, aunque es ignorado por los niños absortos en sus juegos de rondas. Esto podría interpretarse como indicador de ignorancia de una conexión con lo profundo, ya que los niños son presa de esta ronda interminable que carece de una implicancia emocional y abunda en rutina e individualismo:

We can see (arm in arm)  
as we watch them go  
round and round  
intent, almost  
studious (the grass  
underfoot ignored, the trees  
circling the lawn  
ignored, the lake ignored)  
that the whole point  
for them  
of going round and round (vv. 23-33).

En esta estrofa se observa claramente cómo los niños están sumidos en una especie de trance que hace que ignoren todo lo natural a su alrededor. El pasto, los árboles y finalmente el lago pasan a un segundo plano, dejando entrever así la superficialidad de las rondas y cómo el lago, con su simbolismo de profundidad y complejidad, queda completamente desfasado. Es evidente, entonces, que el lago tiene en este poema la cualidad simbólica del “reino de los muertos” y una representación de lo oculto y misterioso, como en otros poemas de la colección.

El siguiente cuerpo de agua presente en *The Circle Game* es el océano que, según Cirlot “es un símbolo de la vida universal frente a la particular” (337), y que, “gracias a su dinamismo, presenta modalidades transicionales entre lo estable (sólido) y lo no formado (aéreo o gaseoso)” (338). En “A Descent Through the Carpet”, el océano en el cual la hablante se sumerge tiene sin duda un simbolismo del agua en general como la transformación y regeneración, como también cualidades dinámicas y de universalidad. Es este océano hostil el que contiene revelaciones al respecto de la vida del hablante y su pasado: “*remnants of ancestors/fossil bones and fangs*” (vv. 63-64) y cuya capacidad de regeneración es evidente, ya que la hablante se sumerge en sus aguas para luego emerger “*breaking the membrane of water*” (v. 53) siendo una clara metáfora de muerte

simbólica y renacimiento. Se puede argumentar que al principio del poema todo el contexto de la hablante está perfectamente delimitado: una habitación que la separa del exterior inhóspito, una ventana que le sirve para observar y una alfombra que se transforma en el umbral que la llevará al océano. Por otro lado, una vez que ella “desciende” a las profundidades, la solidez de la cual venía disfrutando se vuelve difusa y la rodea de todo lo no formado: “*sunken kingdoms*”, “*shattered memories*” y “*dream creatures*” son algunos de los ejemplos. Entre otros símbolos relacionados con el agua hay dos que son más específicos que los cuerpos recién mencionados: la catástrofe o tempestad y la isla. En *The Circle Game* se hace referencia a catástrofes naturales relacionadas con el agua, y la inundación es la que más resalta. Según Cirlot, tales desastres, en especial las inundaciones, simplemente oscurecen el simbolismo original de las aguas (122) y se produce un “cambio por mutación en un proceso” (122). Justamente, la inundación es fundamental en “*After the Flood, We*”, poema que refleja la situación de una pareja post diluvio que deambula por un bosque sumergido. Este bosque, que hace las veces de generador de vida ya que está lleno de peces, es también sepulcro para quienes no lograron sobrevivir: “*fish must be swimming/down in the forest beneath us*” (vv. 13-14); “*gathering the sunken/bones of the drowned mothers*” (vv. 8-9). A lo largo del poema, por momentos parecen confundirse los pájaros con peces y las copas de los árboles con plantas marinas o islas. Esto aporta un sentido de ambigüedad, de no ser consciente de lo que está sucediendo, al igual que la pareja de la hablante: “*not even knowing/ that there has been a flood*” (vv. 21-22); “*not hearing the first stumbling/footsteps of the almost-born*” (vv. 26-27). Sin duda, una vez finalizada la inundación, nada queda igual. En este poema, el “cambio por mutación” al cual se refiere Cirlot se observa en la mezcla de imágenes boscosas y marinas entrelazadas y en la estrofa final que presenta una suerte de especie nueva formándose en las rocas: “*coming (slowly) behind us (...) the almost-human/brutal faces*” (vv. 28, 30-31). Al considerar a la inundación como símbolo, es necesario hacer referencia al simbolismo de la tempestad ya que es lo que usualmente la antecede. Chevalier indica que “la tempestad es una manifestación de la cólera divina y a veces un castigo” (983); mientras que Cirlot defiende la idea de que es “afín a todas las civilizaciones como mito” (430). Los elementos mitológicos en “*After the Flood, We*” contribuyen a crear un poema cargado de simbología ya que, además del gran mito del diluvio o inundación, se encuentran referencias a símbolos clásicos de animales como los pájaros y peces, que serán explorados más adelante.

El simbolismo mitológico de una tempestad/inundación se presenta con mayor fuerza en “Migration, C.P.R.”, un poema colmado de alusiones al diluvio universal, como por ejemplo:

wanting  
a place of absolute  
unformed beginning

(the train  
an ark  
upheld on the brain’s darkness)

but the inner lakes reminded  
us too much of ancient oceans  
first flood: blood-  
enemy and substance  
(was our train like  
an ark or like a seasnake? (vv. 21-32).

De esta manera queda en evidencia la utilización de imágenes bíblicas y mitológicas clásicas en referencia a la búsqueda de un nuevo comienzo. El arca, la “primera inundación” (diluvio universal) así como la presencia de un monstruo o serpiente marina constituyen una gran parte de los mitos de la creación en las principales civilizaciones y, ¿qué tienen el arca, la inundación y los monstruos marinos en común? Justamente el agua. El último símbolo perteneciente al término genérico del agua que se encuentra en la colección es el de la isla. Si bien la isla es una zona de masa terrestre, el simbolismo que tanto Cirlot como Chevalier describen hace referencia a que está rodeada de agua, es por ello que se incluirá su significado dentro de este elemento natural. En cuanto a lo que representa, ambos autores concuerdan en que la isla tiene dos posibles interpretaciones. Para los hindús es el refugio contra el amenazador asalto del mar del inconsciente; mientras que en su sentido negativo simboliza aislamiento, soledad y muerte (Cirlot 254). Por su parte, Chevalier amplía en el sentido intelectual del símbolo de la isla informando que “es simbólicamente un lugar de elección, de ciencia y de paz, en medio de la ignorancia y la agitación del mundo profano” (597). Tanto como refugio de paz o sepulcro alejado, la isla está presente en esta colección en varios de los poemas principales de la misma. En “After the Flood, We” se le informa al lector que “(*the tops of the trees are like islands*)” (v. 7) haciendo énfasis en lo catastrófico de la inundación, pero a su vez, denotando esperanza ya que las copas de los árboles logran llegar a la superficie. Estas islas claramente representan el aislamiento que sufre la pareja

del poema, así como también una suerte de refugio ante las aguas destructoras. La misma idea de refugio se presenta en la isla que aparece en *The Circle Game*:

and a lake-enclosed island  
with no bridges:  
a last attempt  
(however  
eroded by the water  
in an hour)  
to make  
maybe, a refuge human  
and secure from the reach (vv. 103-111).

Esta estrofa perteneciente a la tercera parte del poema deja entrever, además del refugio explícito, una sensación de aislamiento, de algo inalcanzable pero seguro. Sin duda el poema que más engloba el simbolismo de la isla es el titulado “The Islands” donde Atwood las utiliza como alegoría de la pareja que se presenta en dicho poema. En el mismo se puede observar cómo ambas islas presentan este aislamiento o separación mencionada por Cirlot. “*We know they are alone and always will be*” (vv. 9-10) dice la hablante al contemplar las islas. Ambas se presentan como diferentes en cuanto a tamaño y características geográficas, lo cual arroja diversas conclusiones. La primera isla se describe como imponente, de granito y con acantilados puntiagudos que “caen” rectos hacia el agua; mientras que la segunda es visiblemente más pequeña, cercana a tierra firme y contiene un arrecife y árboles semi-sumergidos, muertos. Sin duda en ambas islas se puede observar una simbología de muerte y desolación, pero en la segunda se observa un mínimo esbozo de vida al mencionar que hay un arrecife. Por su parte, la isla más grande evoca sensaciones de aislamiento y se presenta como inalcanzable si se compara con la más pequeña. Lo interesante es que tanto la hablante como su pareja observan ambas islas con cierto placer por la simetría, para saciar su necesidad de compañía:

we find it pleasing  
(it soothes our instinct for  
symmetry, proportion,  
for company perhaps)  
that there are two of them (vv. 22-26).

La isla como símbolo de aislamiento y refugio ante el “exterior” se observa en el penúltimo poema de la colección: “The Explorers.” La premisa es justamente mostrar cómo los exploradores van a descubrir una isla que no necesita ser descubierta porque ya “es”. La voz poética, una oriunda de la isla, logra un mayor énfasis en esta idea de mostrar a los exploradores como invasores, dejando así por descubierto a esta isla que representa refugio y paz para quienes la habitan: “*The explorers will come/in several minutes/and find this island*” (vv. 1-3). La descripción de la misma como pequeña, con pocos árboles y un suelo promedio es lo que hace que los exploradores hayan tardado tanto en encontrarla: “*That is how/they’ve missed it/until now*” (vv. 9-11). El lector, entonces, es testigo de cómo esta isla es “descubierta” a pesar de ser ínfima y de su lejanía dejando entrever una sensación de imposibilidad de escape ante los exploradores que arriban con sus ideas de descubrimiento, fundación y civilización:

They will be jubilant  
and shout, at finding  
that there was something  
they had not found before (vv. 15-18).

Si se considera la cita de Chevalier antes mencionada sobre la isla como un lugar de protección ante la ignorancia y agitación del mundo profano, “The Explorers” demuestra claramente este juego de poder entre los supuestos civilizados y los salvajes que viven en una isla, aislados del mundo (equiparado en el poema al desarrollo). Queda en el lector observar si realmente el salvajismo corresponde a los exploradores o a los originarios de la isla que está a punto de ser invadida: “*(we can’t see them yet;/we know they must be/coming*” (vv. 23-25). De esta manera, se evidencia cómo el simbolismo del agua es primordial en la colección, no solo por su significado genérico, sino también con las distintas variantes observadas como el lago, océano, catástrofe/inundación e isla. Al tomar el símbolo principal de las aguas según los dos autores elegidos, se puede concluir que *The Circle Game* refleja perfectamente la cualidad principal del agua como generadora de vida y elemento renovador haciendo especial énfasis en los cuerpos de agua como “lugares” donde la hablante puede atravesar una muerte simbólica.

En lo que respecta al reino animal, *The Circle Game* presenta a varios animales para contextualizar los poemas. En muchos casos, los animales se manifiestan como parte de los paisajes. Aquellos que se repiten o que pueden tener un simbolismo directamente relacionado con los temas del libro son los anfibios, peces, pájaros y arañas, además de varios insectos. Los anfibios, principalmente las ranas que para Cirlot “corresponden al agua” (71), representan una transición entre tierra y agua; y son consideradas como símbolos de resurrección por sus períodos alternos de aparición y desaparición (381). El poema “Pre-Amphibian” contiene ese simbolismo de las ranas. En este poema se pueden observar fácilmente alusiones al agua y a la tierra:

tangle on you like a water-  
weed caught  
on a submerged treelimb  
with sleep like a swamp (vv. 4-7).

Esta estrofa muestra claramente una comparación entre cómo la hablante se encuentra completamente entrelazado a su pareja y la utilizando de imágenes acuáticas para dar énfasis a dicha conexión. Las palabras “*water weed, submerged y swamp*” sin duda remontan al lector a una escena donde prima el agua y, en especial “*swamp*” logra transmitir la noción de la unión entre agua y tierra ya que los pantanos no son puramente de agua. Con respecto a la representación de resurrección, “Pre-Amphibian” describe la transmutación de una pareja de humanos a anfibios como se ha mencionado en el capítulo 3. Esta suerte de resurrección, de emerger de las aguas como renovados y con cualidades mejoradas se observa a lo largo de cada estrofa del poema en donde la hablante entremezcla imágenes acuáticas con la noción de transmutación:

where we transmuted are  
part of this warm rotting  
of vegetable flesh  
this quiet spawning of roots (vv. 11-14).

Para Cirlot, el pez es un “ser psíquico, [que representa] poder ascensorial en lo inferior, es decir, lo inconsciente” (360); mientras que Chevalier expresa que “el pez está asociado al nacimiento o a la restauración cíclica. La manifestación se produce en la superficie de las aguas (823).” Claramente, además de asociarse a las aguas, la noción de renacimiento corresponde también a los animales marinos. Lo digno de destacar en este simbolismo es el concepto de

Chevalier al asociar al pez con una restauración cíclica, que se corresponde con un motivo central del poemario analizado. En “Pre-Amphibian” los peces son mencionados como ancestros de la voz poética y su pareja, lo cual corresponde con la idea de Cirlot en cuanto a una suerte de poder ascensorial:

but here I blur  
into you our breathing sinking  
to green millenniums  
and sluggish in our blood  
all ancestors  
are warm fish moving (vv. 24-29).

Cabe destacar también la mención de milenios en esta estrofa, que remonta al simbolismo de restauración cíclica mencionado por Chevalier, ya que los milenios acaban y empiezan una y otra vez tal como la respiración de la hablante que saldrá restaurada del pantano en el que está sumergida. La siguiente aparición de los peces es en el poema “After the Flood, We” justamente en los versos mencionados anteriormente en el simbolismo del agua: “*fish must be swimming/down in the forest beneath us*” (vv. 13-14). Si bien los peces están “debajo” de la hablante, su mera presencia la alegra ya que representan “vida” luego de la inundación sufrida. El poder ascensorial es evidente en estos versos y los siguientes:

[fish]... down in the forest beneath us,  
like birds, from tree to tree  
and a mile away  
the city, wide and silent,  
is lying lost, far undersea (vv. 15-19).

La comparación pez-pájaro no hace más que alumbrar la simbología de los primeros en cuanto a seres inferiores que representan una ascensión, ya que desde lo profundo pueden nadar hasta la superficie. La sensación de esperanza que la hablante experimenta es también evidente al informar al lector que a lo lejos la ciudad está hundida, perdida y en silencio total, en contraste con la actualidad de ella, rodeada de peces. En segundo lugar, es importante mencionar que los mismos aparecen luego de la inundación, enfatizando así su simbolismo de restauradores luego de una catástrofe. En este poema se puede observar, entonces, una clara conjunción de los símbolos del agua y los peces en pos de demostrar un “nuevo comienzo”, como suele suceder siempre que hay

fenómenos naturales extremos. Finalmente, es importante mencionar la aparición de los pescadores en el poema “Migration C.P.R.” ya que, según describe la hablante, se puede interpretar que los peces representan un poder ascensorial en el inconsciente. Si bien en este poema no se explicita la palabra “*fish*”, la imagen que se crea al retratar a unos pescadores invoca a estos animales de manera indirecta:

the fishermen  
sit all day on old wharves facing  
neither sea-  
wards nor inland, mending  
and untangling their old nets  
of thought

and language is the law (vv. 13-19).

Al pasarse días tratando de desenredar estas “redes de pensamientos”, los pescadores no están haciendo más que conectar con lo inconsciente para lograr develar la maraña que se esconde detrás. Otro animal recurrente en *The Circle Game* es el pájaro, que inmediatamente se puede contrastar con el pez ya que ambos representan extremos espaciales: el cielo y el mar, aunque siempre sujetos a simbolismos parecidos dentro de su contexto. Por ejemplo, así como el pez representa una suerte de poder ascensorial en las profundidades, el pájaro, según Cirlot, representa los estados superiores del ser o inclusive el alma para algunas civilizaciones como la egipcia e hindú (354). Por su parte, Chevalier también afirma este significado principal de los pájaros y agrega: “El vuelo predispone a los pájaros, para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra” (154). Al cotejar las definiciones, queda claro que los pájaros representan una elevación espiritual y también son una suerte de intermediarios entre cielo y tierra. Esta suerte de “mediación” se observa claramente en la siguiente estrofa de “After the Flood, We” citada previamente en este capítulo cuando se refirió a los peces: “*fish must be swimming/down in the forest beneath us,/like birds, from tree to tree*” (vv. 13-15). Luego del diluvio descripto, la hablante repara en que los peces, de la misma manera que los pájaros, continúan con su rutina como si fueran los encargados de restaurar un orden perdido. Esta comunión pez-pájaro obtenida mediante la comparación evidente no hace más que enfatizar la importancia de los pájaros como símbolos de “algo” espiritual que está presente. Sin embargo, en “Some Objects of Wood and Stone” los pájaros son ahuyentados por la hablante ante su deseo de jugar con piedritas:

and when we turned to go  
a flock of small  
birds flew scattered by the  
fright of our sudden moving  
and disappeared: hard (vv. 60-64).

En este caso, los pájaros continúan en sus dominios (los cielos), aunque el adjetivo “*small*” y la forma en que son ahuyentados parecen ilustrar un patrón que se repite en otro poema como “Man with a Hook”, los pájaros no son bienvenidos aquí. Si se considera el motivo de los pájaros explicitado en el capítulo anterior, se observa cómo representan el motivo de la libertad. Ahora bien, en “Some Objects of Wood and Stone” los pájaros tienen la libertad para salir volando ante el miedo que les provoca el movimiento de la hablante; pero no sucede lo mismo en “Eventual Proteus” donde se hace referencia a un grito de ahogo como si fuera el último aliento del pájaro. Sin duda el simbolismo de libertad y de elevación espiritual en cuanto a motivo se ve truncado en “Eventual Proteus”; no así el significado de animal mediador entre cielo y tierra. En “After the Flood...” y “Some Objects...” los pájaros están en el cielo, son inalcanzables; mientras que en “Eventual Proteus” y “Man with a Hook” están al mismo nivel que los humanos, como si esto indicara un descenso de los cielos a la tierra. Y es en este descenso en el cual las aves median entre lo mundano y lo espiritual, entre los hábitos aprendidos y la renovación, entre el andar en círculos y el quiebre con los mismos para liberarse. Una parte de la siguiente estrofa de “Eventual Proteus” ya fue citada en el capítulo anterior, pero se volverá a utilizar a continuación para probar los puntos arriba mencionados:

I held you  
through all your shifts  
of structure: while your bones turned  
from caved rock back to marrow,  
the dangerous  
fur faded to hair  
the bird’s cry died in your throat  
the treebark paled from your skin  
the leaves from your eyes (vv. 1-9).

Es importante destacar cómo la narración en esta estrofa presenta paralelismos constantes con el ser humano y elementos de la naturaleza, siendo el “grito de un pájaro” la imagen que prima

en cuanto a emocionalidad y factor de impacto. El llanto desgarrador de un pájaro simplemente suma al simbolismo de este animal como protector de los cielos y, por ende, como figura libertaria. En el caso de “Man with a Hook”, la autora es más específica y menciona la especie de pájaro en cuestión: los petirrojos. Cirlot indica que “todo ser alado es símbolo de espiritualización” (351) y, en las antiguas creencias europeas, los petirrojos eran símbolo de un sacrificio divino. Esto parece dar aún más énfasis a su cualidad de simbolizar lo espiritual, lo divino, lo puro. Si se observa la mitología europea en general, estos pájaros son también considerados símbolos de renovación ya que se observan con mayor frecuencia en primavera, lo cual es bastante significativo si se considera que este hombre con un garfio termina explotando su mano por querer poner bombas en el jardín para acabar con los petirrojos. La interpretación es más que evidente: al querer coartar la libertad, la espiritualidad y la característica ascensorial de estas aves, el hombre termina sin una parte de su cuerpo en una suerte de cuento con moraleja que entrelaza perfectamente tema, motivo y símbolo.

Finalmente, los últimos símbolos del reino animal corresponden a la figura de la araña y, en conjunto, a varios insectos. Tanto Cirlot como Chevalier resaltan el simbolismo creador de la araña, que tiene la capacidad de hacer y deshacer su tela. Cirlot, por su parte, se concentra en una función dual de la araña como creadora al tejer su tela, y agresiva al poder construir y destruir la misma (77). Chevalier la destaca como “artesana de la tela del mundo, la araña es dueña del destino; lo teje y lo conoce. Esto explica su función adivinadora universalmente reconocida: detenta los secretos del pasado y del porvenir (116).” Al cotejar estos significados, se puede concluir que la araña es un poderoso animal simbólico en cuanto a su capacidad de creación y destrucción, como así también su relación con el ocultismo (como adivinadora) lo cual se relaciona directamente con uno de los temas explicitados en el Capítulo 2, Lo Oculto. En *The Circle Game*, la araña aparece en dos poemas con dos simbolismos distintos. En “A Sibyl”, la hablante se refiere a su sibila como “*old spider*” que, como se explicitó en el Capítulo 2 retrotrae al lector a la figura de una anciana sabia. Al ampliar sobre dicha figura teniendo en cuenta el simbolismo de la araña, se encuentra que justamente una de las características de esta anciana sabia y bruja es la posesión de algún poder sobrenatural, como también cierta oscuridad y poder siniestro en este arquetipo clásico. De esta manera, el simbolismo es transversal: tanto en el arquetipo como en la araña que se elige como símbolo y la figura que se utiliza para compararla, ya que “A Sibyl” naturalmente hace alusión a las sibilas de los griegos y romanos, a las que se les atribuía el poder de predecir el

futuro. Por otra parte, en “A Place: Fragments”, la araña aparece con un significado distinto. En este poema el sujeto lírico describe la casa de una anciana que visitó hace tiempo poniendo especial énfasis en lo ordenada y limpia que estaba: “*The room was as/dustless as possible/and free of spiders*” (vv. 27-29). Es interesante observar la elección de la frase “*free of spiders*” al respecto de una habitación limpia ya que las mismas parecen ser una referencia directa a la suciedad, o bien, más que a las arañas, a sus telas que son las que frecuentemente disparan imágenes de polvo y suciedad en el imaginario colectivo. Sin embargo, en “A Place...” el desorden y la falta de limpieza parecen ser la norma, lo cual llama más la atención a la descripción de la habitación impoluta. Como se observa en la siguiente estrofa, la hablante se sorprende al comparar el cuarto con el mundo exterior:

I  
stood in the door-  
way, at the fulcrum where  
this trivial but  
stringent inner order  
held its delicate balance  
with the random scattering or  
clogged merging of  
things: ditch by the road; dried  
reeds in the wind; flat  
wet bush, grey sky  
sweeping away outside (vv. 30-41).

Sin duda este orden que se describe como “interno” contrasta con el exterior sucio, desordenado y decadente. Pero si el lector observa esta estrofa con mayor detenimiento, se encuentra el adjetivo “trivial.” Al volver sobre el significado de las arañas, se puede decir que en este poema su ausencia (o la de sus telas para ser más específicos) provoca un orden y una sensación de limpieza; aunque si se consideran las nociones de Cirlot y Chevalier, el primero argumenta que la araña tiene una función creadora (77); mientras que Chevalier indica que:

(...) la forma radiada de la tela simboliza el sol que segrega sus rayos, como la araña sus hilos. El hecho de que esté constituida de rayos y de círculos concéntricos recuerda el simbolismo del tejido, que consta de urdimbre y trama (115).

Si se realiza una lectura detallada de “A Place: Fragments”, llaman la atención las imágenes de oscuridad y desolación que podrían hacer referencia a que la ausencia de estos animales representa falta de luz, como se observa en la siguiente estrofa:

There is no centre;  
the centres  
travel with us unseen  
like our shadows  
on a day when there is no sun (vv. 66-70).

Las sombras, un día sin luz y la falta de un centro remiten a una situación desolada y oscura, lo cual coincide con las interpretaciones de Chevalier al respecto de las telas de arañas, ausentes en este poema. Otro insecto que llama la atención debido a su simbolismo es la tenia (vulgarmente llamada lombriz solitaria) que, si bien aparece en un solo poema, es relevante porque suma a los animales e insectos, recurrentes en la obra. En “A Messenger”, la hablante se ve enfrentada cara a cara con una especie de mensajero sobrenatural que la observa desde su ventana, y reflexiona:

Meanwhile, I wonder  
which of the green or  
black and white  
myths he swallowed by mistake  
is feeding on him like a tapeworm  
has raised him from the ground  
and brought him to this window (vv. 35-41).

Si bien ni Chevalier ni Cirlot describen simbolismos específicos para la tenia, se resuelve tomar el grupo general de los gusanos para analizarla. Ambos autores citan a C.G. Jung para explicar que los gusanos son símbolos de muerte, inferioridad y de lo subterráneo. Chevalier, además, amplía en el significado y argumenta que “en los sueños los gusanos se interpretan como imágenes de intrusos indeseables, que vienen a arrebatar o a carcomer una afección muy querida” (547). Es de especial interés esta última cita ya que Chevalier habla de “carcomer” que es lo que justamente hace la tenia una vez dentro del organismo. En *The Circle Game* abundan los temas y motivos relacionados con lo oculto, lo inferior, lo que está debajo. En “A Messenger” se presenta al mensajero como un ser que repite palabras sin sentido, vulgares y violentas como haciendo caso a un “mito” que se tragó por error y cuyo efecto es el de una lombriz solitaria: toma el cuerpo

como un conducto, algo vacío para ser llenado con “*desperate messages with his /obliterated mouth/in a silent language*” (vv. 50-52) que escuche para que la hablante le abra la ventana, lo escuche y entienda. En lo que respecta a insectos, se los menciona en términos genéricos en “A Meal” y “The Circle Game,” mientras que se explicitan luego dos: una cucaracha y una avispa respectivamente. En “A Meal”, se observan las siguientes estrofas incluyendo a insectos:

feeding  
on other people’s leavings

a furtive insect, sly and primitive  
the necessary cockroach  
in the flesh  
that nests in dust.

It will sidle out  
when the lights have all gone off  
in this bright room (vv. 23-30).

Sin duda estas estrofas arrojan significados típicos asociados a las cucarachas, como la suciedad (*dust*), la idea de que son insectos que han existido desde el comienzo de los tiempos (*primitive*) y el hecho de que las mismas aparecen cuando no hay luz ya que esta los espanta (*when the lights have all gone off*). Ni Cirlot ni Chevalier incluyen un simbolismo específico para las cucarachas; pero en este poema, se las muestra como paralelismo de una emoción oscura que se esconde en la hablante y que está a punto de salir. Los adjetivos como “*furtive*” y “*sly*” y el verbo “*sidle out*” colaboran con la imagen visual de este insecto y su manifestación en general en la sociedad. Es importante notar cómo aparece la imagen de la oscuridad o la falta de luz en este poema de la misma manera que sucede en “A Place: Fragments”, relacionado nuevamente con un simbolismo o asociación de ciertos animales/insectos con “lo que no se ve”, lo oculto y la ausencia de luz. Con respecto al último insecto a analizar, la avispa, Cirlot manifiesta que se la debe interpretar como lo opuesto a la abeja, que el autor describe como símbolo, en primera medida, “de laboriosidad, creación y riqueza que derivan de la producción de la miel” (19). En segundo lugar, continúa explicando que “según los órficos, las almas eran simbolizadas por las abejas, no sólo a causa de la miel, sino por su individuación producida al salir en forma de enjambre; igual salen las almas de la unidad divina” (49). Finalmente, según el simbolismo cristiano, Cirlot

manifiesta que “simbolizaron la diligencia y la elocuencia. (...) También es símbolo de matriarcado” (49). Considerando estos tres grandes significados de las abejas, se puede resumir en que simbolizan el trabajo en equipo, las almas (debido a la unidad que tienen estos insectos), y el matriarcado ya que es de público conocimiento que, en un panal, la abeja más importante es llamada “reina”. Para Cirlot, como dijimos, las avispas representan lo opuesto de las abejas, por lo cual se concluye que son símbolo de la individualidad y la carencia de alma (que puede entenderse como algo puramente oscuro, inanimado, frío). La referencia a las avispas se encuentra en la séptima y última parte del poema “The Circle Game” que versa sobre la necesidad de romper con los círculos viciosos de la monotonía impuestos desde la niñez como comportamientos mecánicos y juegos de rondas. Esta parte abre con una estrofa informando que es verano, lo que corresponde a los meses de junio y julio (en el hemisferio norte) y que justamente es cuando las avispas aparecen y atacan. En este contexto la hablante observa cómo unos niños hacen una ronda cantando las mismas canciones de antaño que se mencionan en las primeras partes del poema mientras están en una playa donde:

(a wasp comes,  
drawn by the piece of sandwich  
left on the nearby beach

(how carefully you do  
such details);

one of the children flinches  
but won't let go) (vv. 254-260).

La avispa llega atraída por los restos de un sándwich, interrumpiendo o cambiando el foco de la escena que yacía sobre la suerte de baile-trance. De hecho, se informa cómo uno de los niños se da vuelta para ver este suceso, aunque sin dejar su lugar en la ronda. La idea de que sea una sola la avispa que aparece y que sea un niño afectado por esto refuerza el simbolismo de individualidad que se comentó anteriormente. A medida que avanza esta parte del poema, se realiza un paralelismo entre los niños y, en este caso, insectos en general:

(the children spin  
a round cage of glass  
from the warm air

with their thread-thin  
insect voices) (vv. 280-284).

Como se observa en esta estrofa, la comparación de las voces de los niños con las de insectos sin duda se refiere a que los insectos suelen emitir sonidos agudos, a veces finos e imperceptibles y otras, penetrantes aunque de volumen bajo. Considerando la anterior referencia a las avispas y la idea de las “voces de insectos” se torna plausible pensar que las mismas pueden ser parecidas a los sonidos que emiten las avispas, abejas o mosquitos inclusive. Además, al informar que los niños tienen unas voces semejantes a las de insectos, Atwood logra diferenciar la dualidad en cada escena de este poema donde se contraponen una pareja de adultos con un grupo de niños.

#### **4.2 Otros Símbolos Naturales**

Otros símbolos naturales para destacar en *The Circle Game* son los referidos a las estaciones del año, la niebla, las flores y las piedras. A lo largo de la colección, ciertas estaciones integran el contexto de varios de los poemas, incluso como parte del título en algunos casos. Si bien las cuatro estaciones se mencionan explícitamente, invierno y primavera son las más recurrentes. Ciriot expresa un simbolismo general para las estaciones explicando que se refieren a las “cuatro fases del curso solar, [se] corresponden con las 4 fases de la luna y las 4 fases de la vida humana (197).” Por su parte, Chevalier las relaciona con el simbolismo de los ciclos, de particular relevancia para esta tesis:

La sucesión de las estaciones, como la de las fases de la luna, esconde el ritmo de la vida, las etapas de un ciclo de desarrollo: nacimiento, formación, madurez y declive; ciclo que conviene tanto a los seres humanos como a sus sociedades y sus civilizaciones. Ilustra igualmente el mito del perpetuo retorno. Simboliza la alternancia cíclica del empezar de nuevo (482).

Se considerará el simbolismo perteneciente a las etapas de la vida para llevar a cabo el análisis simbólico en los poemas seleccionados, ya que es uno que prima en ambos autores y, a la vez, se encuentra con mayor recurrencia en la colección. El poema “Spring in the Igloo” presenta la primavera como primordial desde el título mismo. El lector, al observar esto, naturalmente espera encontrarse con algún tipo de descripción de la primavera. “Spring in the Igloo” es sobre una pareja que vivía en la desolación provocada por el invierno “*We, who thought we were living / in the centre of a vast night*” (vv. 5-6) representado por imágenes de noche, frío y oscuridad. Esta pareja se asombra al ver cómo un rayo de sol comienza a penetrar el iglú “*it seared itself through the roof*” (v. 4) que tanto confort les traía, ya que era lo único que conocían. Al salir de su asombro, la pareja se encuentra a la deriva con tan solo una “*shrinking piece of winter*” (v. 21) separándolos del mar, el hielo y el desastre como se menciona en la última estrofa. Si se considera que esta pareja vivía encerrada en un iglú en un invierno constante donde el único “sol” para la hablante era su pareja “*where you could be / if only by comparison, a / substitute for sun*” (vv. 12-14) es clara la referencia a un invierno que se ve interrumpido por la llegada de la primavera. Al referirse a las interpretaciones de Cirlot y Chevalier, la primavera está ligada al nacimiento o, en este poema, al renacer de la pareja. En cierto modo, la irrupción del sol en sus vidas no les da otra opción que reconocer que estaban sumidos en un sopor invernal, que habían negado el calor y la luz a conciencia. “Spring in the Igloo” les recuerda al sujeto lírico y a su pareja que por más que uno ignore el sol, siempre está y encuentra la manera de colarse en las fisuras de este iglú.

but the earth  
turns for its own reasons  
ignoring mine, and these human  
miscalculations (vv. 15-18).

Esta estrofa ejemplifica cómo la “tierra” es sabia y no presta atención a las intenciones humanas. La imperfección de los seres humanos queda en evidencia al utilizar la palabra “*miscalculations*”, así como también la elección de esta pareja de recluirse en un iglú a vivir un invierno eterno. Atwood parece estar expresando la continuidad de los ciclos, en este caso, representado por las estaciones y cómo, por más que uno lo intente, no se puede escapar a esta circularidad de la misma manera que no se puede huir de las etapas de la vida. La exploración del simbolismo continúa en “Camera”, un poema en el que Atwood juega con la palabra “*spring*” tanto

como sustantivo (primavera) y verbo (saltar, brincar, brotar). Nuevamente, al igual que en “Spring in the Igloo”, hay un contexto de frío, viento y hojas que en estrofas finales remite al otoño:

sunlight knitting the leaves before our eyes  
the wind empty as Sunday  
rain drying (...)

you insist  
that the clouds stop moving  
the wind stop swaying the church (...)

it is the last of autumn  
the leaves have unraveled (vv. 5-7; 16,18; 29,30).

Estas estrofas dejan entrever que la persona poética describe no solo el clima otoñal como hostil, sino que también expresa la negativa del camarógrafo ante tal clima y su posterior rechazo. En la última estrofa citada se informa que el otoño está llegando a su fin lo cual es una relación directa a una las dos primeras líneas del poema: “*You want this instant: / nearly spring, both of us walking*” (vv. 1-2). Aquí se puede observar la dualidad de significado en la palabra “*spring*”, por un lado, como la estación del año que representa el nacimiento, la renovación y la luz que este camarógrafo desea al sacar las fotos de su pareja. Por otro, se puede tomar el significado de la palabra como verbo: saltar o brotar. Puede ser que la hablante le esté diciendo a su pareja que desea que este instante “brote”, dando a luz al color que representa la primavera en contraste con los tonos sepia monocromáticos que envuelven al otoño. Tanto en “Spring in the Igloo” como en “Camera” se puede observar la presencia de la primavera como una fuerza imposible de detener ante el invierno y el otoño. Sin duda el simbolismo de nacimiento, de cambio de etapa y de circularidad es evidente en concordancia con los temas y motivos ya discutidos que se presentan en la colección.

La siguiente estación que se destaca en el libro de Atwood es el invierno. En el primero que se hace mención a dicha estación es en “A Descent Through the Carpet”, poema que, como se ha explicado anteriormente, representa un descenso de la hablante hacia su poco explorado mundo interno. Naturalmente, las imágenes del poema hacen referencia a la simbología del invierno: el declive o muerte (en cuanto a etapas de la vida) marcado por imágenes como la era de hielo en la

primera parte del poema y la referencia a ancestros y fósiles en la parte final; y el frío y la hostilidad representados por la imagen de la hablante sumergiéndose en un océano, la caída de una nieve eterna en el mar como se indica en la primera parte y la utilización de sustantivos como frío, hielo y agua a lo largo del poema. Si se considera que, anteriormente en esta tesis, los poemas etiquetados como “del descenso” representan una renovación de la hablante luego de una muerte simbólica, “A Descent...” sin duda presenta un clima invernal tanto externo como interno para no dar lugar a dudas que lo que se está viviendo en ese momento es el ocaso de la vida tal y como la venía viviendo el sujeto lírico:

with giving  
into the long iceage  
the pressures  
of winter  
the snowfall endless in the sea (vv. 25-29).

Aquí el invierno presiona tanto físicamente ya que el paso del tiempo es inevitable, psicológica o metafóricamente en cuanto a las presiones del hablante por emerger renovado de este descenso a sus profundidades del alma. Al finalizar el poema, con el sonido de un disparo la hablante sale de este trance bajo el cual estaba sumida: “*Gunshot*” (v. 49) escribe Atwood como inicio de la tercera parte del poema. El sujeto lírico “emerge” de las profundidades de su mundo interior regresando a la normalidad de su vida. Si se considera que el poema comienza con la hablante observando una escena de guerra a través de su ventana, que termine de manera similar sin duda se condice con lo expresado por Ciriot refiriéndose a las estaciones y el mito del perpetuo retorno. “A Descent Through the Carpet” contiene todo el simbolismo de un invierno crudo, pero no escapa al carácter cíclico de las estaciones ya que en los últimos versos hay palabras que parecen indicar el comienzo de la estación siguiente (primavera), como por ejemplo: “*breaking the membrane of water*” (v. 53); “*I was born*” (v. 66); y “*harbored*” (v. 68) respetando así, quizás de manera inconsciente, el inevitable devenir de las estaciones. Sin duda, por más oscuro y sofocante que sea el contexto, los poemas de esta colección que hacen referencia a las estaciones siempre ofrecen algún tipo de indicio o conexión con la estación anterior o posterior, para reforzar el tema de lo cíclico. El siguiente poema sobre el invierno se titula “Winter Sleepers” y presenta a una pareja acostada lado a lado en la cama de su habitación. A medida que el poema avanza, esta cama comienza a moverse hasta llegar al océano donde es recibida por diversas imágenes que remiten

al invierno, y que funcionan como paralelismo de las emociones de la mujer de la pareja. Ya en la primera estrofa se le informa al lector que el aire que respiran está “colmado de nieve”, haciendo referencia a una relación fría y distante ya que la pareja está en la habitación y en la cama donde supuestamente deberían reinar el amor y el contacto físico. En la segunda estrofa, la cama comienza a moverse y parece fundirse con la ventana principal: la pareja ya está flotando en este mar donde la sábana blanca (como la nieve) parece aumentar de tamaño por el viento y, a su vez, arrugarse como imitando la necesidad de liberación de la mujer y su evidente retroceso en tal emoción al continuar en la relación:

the white sheet  
swells and furrows  
in the wind: no things  
in this deep sleep are solid (vv. 7-10).

El sueño profundo en esta estrofa parece representar la inacción de la mujer, la pasividad ante una disconformidad así como también la contradicción ya que si se habla de “cosas”, indudablemente deben ser sólidas o, al menos, palpables. Las siguientes estrofas enumeran distintas situaciones que se relacionan con el invierno: hojas secas (muertas), ramas que se quiebran y huesos de animales empapados son algunas de las imágenes que hacen alusión al declive, el fin de la vida que representa el invierno. En los versos finales de “Winter Sleepers”, el invierno aparece como símbolo de la muerte de una relación:

Outside, the land  
is filled with drowning men  
  
and stretched remote close  
  
beside her  
  
he foundered and went down  
some time before she knew (vv. 23-28).

Justamente la idea de que la mujer se da cuenta de que a su alrededor hay hombres ahogándose al finalizar el poema es lo que indica que la misma entró en conciencia y pudo realmente darse cuenta de que la relación debe terminar. Las últimas líneas en las cuales su pareja

se hunde sin que ella se percate enfatiza la fuerza de la idea de “sedación” o ingenuidad de la mujer respecto de sus verdaderas emociones. De esta manera, las estaciones del año, especialmente el invierno y la primavera están presentes en esta colección con sus simbolismos característicos.

Continuando con los fenómenos naturales, si bien la niebla no es específica para una estación, está ligada también a las manifestaciones de la naturaleza y aparece en dos poemas. Según Cirlot, la niebla representa “Lo indeterminado. Fusión entre agua y aire, oscurecimiento necesario entre cada aspecto delimitado y cada fase concreta de la creación” (324). Se toma el significado de “lo indeterminado” para analizar los poemas a continuación. En palabras de Chevalier también actúa como “predecesora de las revelaciones importantes: es el preludio de la manifestación” (752). Entonces, se tendrá en cuenta el significado de la niebla como la representación de algo indeterminado, confuso que, una vez disipada, revela algo importante. En “After the Flood, We” la presencia de la niebla “que se ha levantado en todas partes” sin duda hace que la hablante se sienta desorientada ante la inundación de la cual fue preso su mundo. Esta niebla acompaña al sujeto lírico a lo largo de todo el poema, mientras trata de buscar tierra firme o algún lugar en las alturas para sentirse a salvo. A medida que la hablante mira a su alrededor, la niebla comienza a descender y rozar sus tobillos como si fuera agua, manifestándole la situación del lugar donde está:

I walk across the bridge  
towards the safety of high ground  
(the tops of the trees are like islands)

gathering the sunken  
bones of the drowned mothers  
(hard and round in my hands)  
while the white mist washes  
around my legs like water (vv. 5-12).

Lamentablemente para la hablante, lo que encuentra mientras se dirige a las tierras altas son imágenes de la cruda realidad que dejó la inundación que se vaticina en el título del poema. De esta manera, lo indeterminado se va esclareciendo a medida que la niebla descende cumpliendo así de manera irrefutable con lo que expresan Cirlot y Chevalier respecto de su simbolismo. El paso de la niebla deja entrever las copas de los árboles y los huesos de madres ahogadas. Pero esto

es simplemente una anécdota en comparación con la revelación final que ni el hablante ni su pareja se imaginan. Y esta se da literalmente luego de que una nube espesa de niebla se disipa: una nueva raza, “casi” nacida que resurge de las piedras. Naturalmente, el poema termina con un final abierto ya que el lector es enfrentado a estos “semi-humanos” y queda a su imaginación qué sucederá cuando se encuentren con la hablante y su pareja. Lo que sí se puede afirmar es que los primeros representan lo desconocido y el miedo ante esto expresado por la voz del sujeto lírico. En “After...” la niebla cumple con todas sus funciones simbólicas: oculta y hace difuso para luego disiparse y revelar; aunque la revelación no siempre es lo que uno espera encontrar o lo que estaba allí antes de este fenómeno climático.

El siguiente poema que incluye la presencia de la niebla es “Migration: C.P.R.” donde toda una zona geográfica de la Canadá natal de Atwood se ve cubierta de una niebla, de la que el sujeto lírico escapa:

Escaping from allegories  
in the misty east, where inherited events  
barnacle on the mind; where every gloved handshake  
might be a finger pointing; you can't look  
in store windows without seeing  
reflections/remnants of privateer  
bones or methodist grandfathers with jaws  
carved as wood pulpits warning  
of the old evil (vv. 1-9).

En esta estrofa, el adjetivo “*misty*” remonta al lector al este oculto donde reina el prejuicio, las tradiciones y la moral religiosa. Lo “no visible” en este caso se trasluce en las actitudes de la gente de esta zona que, según nos dice el hablante, advierten sobre un mal antiguo. A medida que el poema continúa se describe la travesía de la hablante para formar un nuevo mundo, comenzar desde cero en el oeste; pero las tradiciones aprendidas, la sangre y los recuerdos se entrelazan y afectan este deseo de un “nuevo comienzo.” *The Canadian Encyclopedia* (2015), explica que el clima de Canadá del Este se caracteriza por sus precipitaciones, nieve y niebla tal como describe Atwood en este poema. Entonces, el simbolismo del Este neblinoso al cual se refiere el sujeto lírico enmascara la idiosincrasia de la gente de esa zona y, como la niebla allí es un fenómeno

repetitivo: “*the/inescapable mists*” (vv. 131-132), en lugar de esperar a que se disipe, la hablante huye al oeste buscando su liberación.

El siguiente símbolo natural en tres poemas de la colección: “Playing Cards”, “The Circle Game” y “A Sibyl”, es la flor. Cada flor puede poseer su propio significado como afirma Cirlot aunque tanto él como Chevalier definen el simbolismo genérico. La flor es un arquetipo del alma o imagen del centro en cuanto a lo espiritual. Pero también Cirlot comenta que la flor, por su esencia o naturaleza, es símbolo de la fugacidad de la vida y de la belleza (205). En los poemas que mencionamos, es arquetipo del alma y símbolo de lo fugaz y hermoso. “Playing Cards” muestra a una pareja jugando un juego de mesa con las cartas de póker. El sujeto lírico comienza a hacer afirmaciones y sacar conclusiones respecto de dos cartas importantes en este mazo: el rey y la reina. Tal es así que el poema se convierte en una oposición de símbolos: la espada y la flor, representativos de lo masculino y lo femenino como se mencionó en capítulos anteriores. Ahora bien, al describir a la reina de corazones la hablante dice: “*Each holds a golden flower/with five petals, ordered/and unwilting*” (vv. 19-22). De estas líneas se desprende el símbolo de la flor como algo bello que observar y disfrutar como lo hace el sujeto lírico quien podría haberse concentrado en la ropa de las reinas o en sus miradas; en cambio elige concentrarse en las flores doradas y con cinco pétalos, con un orden que afirma también esta idea de imagen “del centro” ya que ambas reinas están unidas por la cintura justo en la mitad de la carta. El símbolo de belleza (y también el de femineidad) se presenta en las dos primeras líneas de la siguiente estrofa, siendo refutado en las últimas dos:

The important things  
are the flowers and the swords;  
but they stay flat,  
are cardboard (vv. 36-39).

La afirmación de la importancia de las flores y las espadas parece apuntar a una valoración estereotipada de los géneros como definidos, marcados y opuestos. Sin embargo, la hablante informa que las mismas son planas y de cartón, en una suerte de guiño de que dichos símbolos/arquetipos han caducado y se están desafiando en este poema. Este desafío alcanza su punto culminante en la última estrofa del poema donde la hablante finalmente expresa que ni ella

ni su contrincante tienen flores o espadas. De esta manera ambos son simplemente personas que disfrutaban de un juego de cartas por igual en donde se puede observar la fugacidad que se le atribuye a la flor, ya que durante gran parte del poema es un símbolo primordial que luego se desvanece para dar lugar a la conclusión del sujeto lírico.

Las raíces de las flores son unos de los principales símbolos en la quinta parte del poema “The Circle Game” ya que también hacen referencia a la fugacidad, en este caso, de la vida:

we walk outside along  
the earthworks, noting  
how they are crumbling  
under the unceasing  
attacks of feet and flower roots (vv. 176-180).

En esta parte del poema, la pareja adulta observa cómo se destruye el mundo a su alrededor, haciendo siempre referencia a los niños encargados de los juegos circulares. En esta estrofa, ellos juegan a la guerra en el exterior de la casa mientras que la hablante y su pareja son testigos de esto. El sujeto lírico expresa cómo el pisoteo de los niños contribuye al desnivel ya existente en el suelo donde se observan excavaciones. Los “ataques” que se mencionan son, además, de las raíces de las flores, las cuales usualmente no están a la vista. Es por esto que el símbolo de la fugacidad puede ser el principal, ya que estos ataques duran tan sólo unos momentos debido a que los niños cambian de juegos constantemente. Además, el pronombre “*they*” se suele usar para referirse a los niños en este poema, pero en esta estrofa se utiliza para hacer referencia a las excavaciones y cómo la tierra parece deshacerse o caer como el paso del tiempo.

Finalmente en “A Sibyl” el simbolismo de la flor representa la juventud y la belleza, incluso la despreocupación:

Below my window  
in the darkening  
backyard the children  
play at war  
among the flowerbeds  
  
on my shelves the bottles

accumulate (vv. 1-7).

Nuevamente, al igual que en el poema anterior, se presentan niños jugando en la naturaleza; en este caso, entre un macizo de flores ignorando completamente que está anocheciendo. De esta manera, las flores en gran cantidad representan la juventud de los niños, pero la oscuridad que avanza representa a la hablante dentro de su casa rodeada de estanterías y botellas, recluida mientras monologa sobre su sibila. El verbo “*accumulate*” además, enfatiza la imagen de una casa desordenada y sucia en contraposición con el exterior, los niños y las flores.

Finalmente, el último símbolo relacionado con la naturaleza son las piedras que se presentan en varios poemas y en diversas formas (piedra-guijarro-piedrilla). En cuanto a su simbolismo, Cirlot expresa que la piedra representa a uno mismo (362) y que se debe distinguir entre una piedra entera y una fragmentada. “La piedra entera simbolizó la unidad y la fuerza; la piedra rota en muchos fragmentos, el desmembramiento, la disgregación psíquica, la enfermedad, la muerte y la derrota” (362). Además, continúa Cirlot, la piedra tiene un fuerte significado simbólico relacionado con la creación y el inicio: “la piedra constituye la primera solidificación del ritmo creador, la escultura del movimiento esencial. La piedra es la música petrificada de la creación” (362).

En “Some Objects of Wood and Stone” la voz poética encuentra consuelo en distintos objetos físicos y de la naturaleza como los guijarros. Los mismos parecen ayudarla a evitar las complicaciones de las palabras:

Talking was difficult. Instead  
we gathered coloured pebbles  
from the places on the beach  
where they occurred (vv. 40-43).

En este caso, los guijarros parecen salvarla y a su pareja de la dificultad del habla ya que el sujeto lírico se distrae recolectando pequeñas piedras en la playa, y así evita dialogar. Como explica Cirlot, las piedras también indican la escultura del movimiento esencial que se observa en la siguiente estrofa, donde los guijarros son como pequeños universos:

They were sea-smoothed, sea-completed.  
They enclosed what they intended  
to mean in shapes  
as random and necessary  
as the shapes of words (vv. 44-48).

La descripción de los mismos como completados por el mar y el verbo “*enclosed*” apuntan a esta idea de pequeños mundos, mientras que los versos siguientes los comparan con las palabras. Si se considera el simbolismo que Cirlot le otorga a las piedras rotas o fragmentadas como representantes de la disgregación psíquica y/o enfermedades en “Some Objects of Wood...” los guijarros bien pueden representar también que el sujeto lírico se ha quedado sin palabras y así se indica el impedimento que tiene para expresarse, por lo que debe unir las piedritas para lograr formar oraciones y poder decir lo que siente.

En el caso de “After the Flood, We” y “The Circle Game” las piedras están enteras y son de mayor tamaño que las anteriores, indicando unión, fuerza y la creación. El final del poema “After the Flood, We” presenta al lector con un momento de gran suspenso ya que, una vez delineado el contexto de una inundación provocada por el diluvio, donde hay al menos dos sobrevivientes, se descubre el nacimiento de una nueva raza que se forma a partir de las piedras. Al comenzar este capítulo, se habló del agua y su capacidad creadora justamente en la misma estrofa de este mismo poema que, junto con la piedra logra crear una imagen dual del nacimiento: por un lado el agua que es símbolo universal de la vida, y por otro la piedra que representa una creación primitiva y original. El sujeto lírico utiliza los adjetivos “*half-human*” y “*brutal*” para referirse a estas criaturas de piedra que indican literalmente la primera solidificación y al ser algo nuevo y desconocido, naturalmente aterran a los sobrevivientes de la inundación. Además, el significado de estos medio-humanos se ve reforzado en la situación de caos, muerte y destrucción. Este mismo simbolismo de creación o solidificación primitiva es también evidente en la quinta parte de “The Circle Game” donde los niños descubren un bloque de piedra que solía ser un fuerte y ahora es una especie de museo de guerra:

The children like the block  
of grey stone that was once a fort  
but now is a museum:

especially  
they like the guns  
and the armour brought from  
other times and countries

and when they go home  
their drawings will be full  
for some days, of swords  
archaic sunburst maces  
broken spears  
and vivid red explosions (vv. 160-172).

Sin duda, la primera estrofa demuestra sutilmente la durabilidad de la roca y su evolución de fuerte a museo. Su esencia permanece intacta ya que, en su transformación, sigue estando ligada a su estado original relacionado con las batallas mencionadas antes en el poema, libradas por los niños con espadas de madera y su imaginación frondosa. De esta manera, además de simbolizar unión y fortaleza, esta roca que ahora es un bloque también representa secundariamente el paso del tiempo desde el punto de vista del sujeto lírico que otrora hacía lo que hacen los niños ahora y jugaba de la misma manera. El símbolo de una creación o surgimiento se ve enfatizado en la segunda estrofa al mencionar los tiempos antiguos, mientras que en la tercera es evidente la circularidad y continuidad al dibujar lo que imaginaron y vieron en el museo. Los símbolos naturales como las estaciones, la niebla, las flores y las piedras sin duda remiten a los inicios, la creación, lo oculto y el paso del tiempo en estrecha relación con los temas y motivos de la obra.

### **4.3 Otros Símbolos Significativos**

En esta parte del capítulo se analizarán los símbolos que no han podido clasificarse dentro de los presentes en la naturaleza pero que son de relevancia para la colección por contener fuertes conexiones con los temas y motivos. Se comentará el simbolismo del color verde, las partes de una casa -específicamente la habitación y ventana y los espejos. Con respecto a la simbología de los colores, Chevalier sostiene que:

El primer carácter del simbolismo de los colores es su universalidad, no solamente geográfica, sino a todos los niveles del ser y del conocimiento, cosmológico, psicológico, místico, etc. Las interpretaciones pueden variar y el rojo, por ejemplo, recibir diversas significaciones según las áreas culturales; los colores siguen siendo, sin embargo, siempre y en todas partes soportes del pensamiento simbólico (317).

De lo cual se rescata la universalidad de los colores así como también de su calidad simbólica en todas partes. Cirlot especifica los significados atribuidos a los colores típicos y, sobre el verde, sostiene que este color puede representar “vegetación, muerte y lividez” (136) así como también “la fertilidad (de los campos), la simpatía y la adaptabilidad” (137). El uso constante del color verde no es una coincidencia en los trabajos de Atwood ya que gran parte de sus obras hacen alusión a la naturaleza, cuestiones ecológicas y del medio ambiente para lo cual este color es el indicado tradicionalmente en cuanto a simbolismo. Si se toman los significados de vegetación y fertilidad, en “An Attempted Solution for Chess Problems” el verde de los campos contrasta con los colores sepia y oscuros que se desprenden de la descripción del interior de la casa:

Outside the windows of this room  
the land unrolls without landmark  
a meshing of green on green, the inner  
membrane of the gaping moment  
opening around a sun that is  
a hole burnt in the sky.

The house recoils  
from the brightedged vacancy  
of leaves, into itself: the cellar  
darkness looming with archaic  
silver clocks, brocaded chairs, the fading echoes  
of a hunting horn (vv. 18-29).

La primera estrofa citada demuestra claramente cómo el exterior se presenta frondoso, con vegetación y fértil en contraste con la segunda estrofa que comenta cómo la casa retrocede, se escapa de la luz. El sol que se menciona en la primera estrofa está en oposición con la oscuridad del sótano de la segunda. Es por esto que se puede afirmar que la repetición de la palabra “*green*”

sumada al contraste con el interior de la casa da una idea del contraste luz/oscuridad y fertilidad/infertilidad que se enfatiza en los últimos versos: “*vestiges of black and white/ruled squares on the green landscape*” (vv. 37-38).

“Migration C.P.R.” también es un poema que hace referencia a la fertilidad de los campos, aunque se entrevé una sospecha hacia la naturalidad del símbolo:

Things here grow from the ground  
too insistently  
green to seem  
spontaneous (vv. 109-112).

Si bien se puede observar de manera literal el símbolo mencionado, el adverbio “*insistently*” en contraposición con el adjetivo “*spontaneous*” expresa sospechas al respecto del tipo de vegetación que crece de este suelo, además de la palabra “*things*” para hacer referencia a los frutos que es también motivo de duda ya que es una palabra muy general.

En lo que respecta al símbolo de muerte, el color verde se presenta en uno de los poemas que narra una muerte simbólica: “A Descent...” donde el verde es uno de los colores que más resalta en la alfombra que actúa de umbral entre la casa de la hablante y el mar en el cual se sumerge. Además, es el color que el sujeto lírico observa una vez sumido en las aguas:

and in the green half-light  
I drift down past the  
marginal orchards branched  
colourful (vv. 19-22).

Esta luz tenue y verde es la que ilumina levemente a la hablante a medida que va internándose en las profundidades de su ser para luego emerger renovada, es por esto que el color actúa como un indicador secundario de la muerte. El último simbolismo de dicho color que se observa en la colección hace referencia a un símbolo de simpatía como indica Cirlot, el cual es evidente en “The Settlers”:

children run, with green

smiles, (not knowing  
where) across  
the fields of our open hands (vv. 37-40).

Aquí sin duda, además de simbolizar una escena simpática y agradable (niños corriendo, disfrutando de correr sin un destino fijo), es imposible ignorar cómo el verde hace referencia a la niñez, a algo que aún no ha madurado al referirse a las sonrisas verdes de los niños.

Los poemas de *The Circle Game* presentan también otros símbolos que no corresponden al mundo de la naturaleza, como por ejemplo la habitación y las ventanas. En palabras de Cirlot, la habitación es:

Símbolo de la individualidad, del pensamiento personal. Las ventanas simbolizan la posibilidad de entender, de transir a lo exterior y lejano. También la comunicación, de cualquier especie. Por ello, la habitación cerrada, carente de ventanas, puede simbolizar la virginidad (233).

Las habitaciones que se presentan en “Playing Cards” y “The Circle Game” son efectivamente símbolos de individualidad. El primero comienza haciendo referencia a una habitación en la cual la hablante suele estar con su pareja: “*In this room we are always in:*” (v. 1); los dos puntos que finalizan este primer verso actúan como presentadores de la escena que se va a describir en la cual se observa un juego de cartas que en realidad es un juego de poder para afianzar la individualidad de los jugadores. La hablante describe y empieza a notar características individuales tanto de ella como de su contrincante, en una suerte de evaluación de perfiles a través de las cartas que ambos tienen en sus manos. Además, el hecho de que solo se mencione el mundo exterior en dos versos y de manera bastante general - “*Outside there is a truck/or possibly a motorboat*” (vv. 40-41) enfatiza la escena interna de una habitación. Por su parte, en “The Circle Game” la habitación es casi un personaje principal en la mayoría de las secciones en las que se divide el poema. Los dos adultos (entre los cuales se encuentra el sujeto lírico) observan todo lo que sucede desde habitaciones que van mutando según lo que se observa en el exterior. La primera mención de una habitación es en la segunda parte del poema: “*Being with you/here, in this room*” (vv. 37-38), donde nuevamente son dos personas las que están en este cuarto; la hablante y su

pareja. En este caso, además de la individualidad de los que están en la habitación, también se observa la simbolización de pensamiento personal ya que es desde este cuarto donde la voz poética puede ver todo lo que sucede, describirlo y emitir juicio al respecto. La siguiente mención de dicha parte de una casa está cargada de negatividad: *“There are people in the next room/arguing, opening and closing drawers/(the walls are thin)”* (vv. 54-56). La individualidad comienza a ser desafiada a medida que el poema avanza, ya que las personas en la habitación contigua se escuchan perfectamente debido a las paredes finas. Esto simboliza claramente una suerte de invasión en paralelo a lo que sucede en el exterior con los niños y su crecimiento reflejado en juegos: primero juegos de rondas, luego juegos de guerras y batallas. Además, la repetición de la frase *“There is someone in the next room”* a lo largo del poema remite a esta idea de ser invadida, de ser constantemente observada poniendo en peligro la individualidad de la hablante ya que está siendo controlada. A medida que el poema avanza, la habitación deja de reflejar algo tan personal como la individualidad y pasa a ser empleado como símbolo de algo mayor, de una identidad universal si se quiere: *“and I am fixed, stuck/down on the outspread map/of this room, of your mind’s continent”* (vv. 154-156). La evidencia para apoyar dicho supuesto se encuentra en las palabras *“map”* y *“continent”* que hacen referencia a grandes masas de tierra y agua.

Para Chevalier, “En cuanto abertura al aire y a la luz, la ventana simboliza la receptividad” (1055); mientras que para Cirlot, “Por constituir un agujero expresa la idea de penetración, de posibilidad y de lontananza: por su forma cuadrangular, su sentido se hace terrestre y racional. Es también un símbolo de la conciencia” (56). En el caso de “A Messenger”, este mensajero que la hablante rechaza aparece justamente afuera de la ventana simbolizando, en este caso, la falta de receptividad del sujeto lírico ya que no solo rechaza sus mensajes: *“one day he suddenly appeared/outside my window”* (vv. 3-4) sino también que el mensajero atraviesa la ventana ingresando así a la habitación: *“a random face/revolving outside the window”* (vv. 21-22). Cabe aclarar que en ambos casos la ventana también puede estar simbolizando la conciencia de la hablante ya que siente internamente que no quiere abrir su ventana, es decir, abrir su conciencia, su mente y raciocinio al mensajero foráneo que desea ingresar a toda costa. La imagen de receptividad también se presenta en “An Attempted Solution for Chess Problems”, donde a través de la ventana se observa una tierra fértil que se extiende: *“Outside the windows of this room/the land unrolls without landmark”* (vv. 18-19). En este caso, la hablante debe estar receptiva no solo

al panorama optimista que representa el exterior, sino a la situación mundana y oscura en la cual se halla en ese momento enfrentando a su contrincante en el ajedrez. Podría decirse que esta receptividad es “activa” en tanto que el sujeto lírico debe saber qué hacer con las realidades de las cuales toma conciencia. Continuando con la simbología de las ventanas como la conciencia, en “A Descent...”, se puede argumentar que la hablante “pierde la conciencia” (tomando esta palabra en sentido literal) una vez que observa el panorama de desolación y guerra a través de su ventana:

Outside the window the harbour is  
a surface only with mountains and  
sailboats and  
destroyers (vv. 1-4).

Si se toman las vivencias del poema como una especie de trance en el cual el sujeto lírico se sumerge para luego salir renovado, esta pérdida de conciencia es lo que hace que el hablante atraviese su alfombra metafóricamente para ingresar a su mundo interior, representado por las profundidades del agua. Este mar de conciencia entonces crea un paralelismo con la bahía que el sujeto ve a través de su ventana, a través de la cual ha entrado el exterior para lograr que el hablante despierte. De hecho, todos los casos en los cuales la ventana interviene en este poema son para dejar en claro la penetración del exterior, obsérvese: “*the sun/filtering down through the windows*” (vv. 16-17) versos que reflejan el momento en el que el hablante comienza a volver en sí y “*outside the window/nine o'clock*” (vv. 50-51) que se menciona una vez que el sujeto ya es consciente de sus alrededores para aclarar que su estado de trance concluyó. En “The Circle Game”, la hablante también es consciente de sus alrededores, al punto de envidiar el exterior y desear estar allí:

The game of the waif who stands  
at every picture window,  
shivering, pinched nose pressed  
against the glass, the snow  
collecting on his neck,  
watching the happy families

(a game of envy) (vv. 208-214).

Es interesante notar cómo en este caso se hace una inversión respecto de los anteriores, ya que es un niño huérfano el que observa desde afuera las casas de familias felices, y envidia dicha situación. Al observar desde afuera hacia adentro se ilumina el simbolismo de la ventana como

uno de lontananza ya que el sujeto está temblando, con nieve que cae en contraposición con el calor del hogar que observa. La realidad de la hablante dista mucho de lo que ve al penetrar esta ventana que muestra las posibilidades de una vida afectuosa y amorosa. Otro ejemplo de penetración se evidencia en “Winter Sleepers” en donde el paisaje marítimo ingresa a la habitación del sujeto lírico destruyéndola, dejando sólo la cama como bote para transitarlo: “*The drifting land/merges with the inside room/gradually through the window*” (vv. 4-6). Metafóricamente, esta penetración del paisaje que luego invade y destruye la habitación no es más que un despertar de la conciencia de la hablante, ya que este hecho la lleva a darse cuenta del final de su relación amorosa como fue explicado anteriormente.

Finalmente, los espejos son símbolos universales con un extenso uso a lo largo de la literatura. Ya sea en un rol de mensajeros, de portales hacia otro mundo o de simplemente un reflejo de su usuario para la introspección, los espejos son ricos en cuanto a sus significados simbólicos. Resumiendo a Cirlot, los mismos reflejan la auto-contemplación, la contención de las imágenes que reproduce (194) y la puja entre los gemelos tesis y antítesis (195). Por su parte, Chevalier informa que los espejos son un reflejo de la verdad y la realidad (475) aunque en ciertos casos pueden reflejar una realidad invertida, distorsionada (476). En esta colección, los espejos aparecen tres veces en el poema “The Circle Game” ilustrando algunos de estos significados. La primera mención de un espejo en este poema presenta una puja por separarse del mismo, una batalla que tienen la hablante y su pareja por encontrar su identidad más allá del reflejo:

Being with you  
here, in this room

is like groping through a mirror  
whose glass has melted  
to the consistency  
of gelatin

You refuse to be  
(and I)  
an exact reflection, yet  
will not walk from the glass,  
be separate (vv. 37-47).

Se puede observar cómo en la primera estrofa, ya explorada anteriormente cuando se trató el símbolo de la habitación, se plantea una cierta privacidad e individualidad que continúa con el símbolo del espejo. Pero, en este caso, el espejo se utiliza en una comparación del sujeto lírico para explicitar que estar con su pareja es como tantear, toquetear a este objeto cuya consistencia no es del típico vidrio, sino gelatinosa. Esto crea una imagen de viscosidad, de algo imposible de tomar ya que es escurridizo. En la última estrofa citada la hablante afirma lo difícil que es separarse del espejo, de ese reflejo exacto, casi una copia que interiormente se rechaza más es difícil alejarse. Claramente, en estas estrofas, el símbolo del espejo es uno de auto-contemplación y de reflejo de la realidad que, en este caso, es una realidad que la hablante y su pareja desean cambiar para poder encontrar la propia identidad. El poema continúa y se presentan espejos para nada atractivos:

Anyway, it is right  
that they have put  
so many mirrors here  
(chipped, hung crooked)  
in this room with its high transom  
and empty wardrobe; even  
the back of the door  
has one (vv. 48-55).

Se observan adjetivos como “*chipped*” y los espejos cuelgan “*crooked*”, lo que da la imagen de una atmósfera incómoda, desordenada. Además, la gran cantidad de estos objetos da una sensación de encierro claustrofóbico al reproducir y contener imágenes diversas que seguramente se suscitan en la casa y habitación de las cuales se habla. Es por ello que, en este caso, los espejos son reflejo del encierro del cual son presos el sujeto lírico y su pareja, reproduciendo así la realidad oscura y monótona que se presenta a lo largo del poema. Y es esta monotonía la que se observa nuevamente en la séptima parte:

Summer again;  
in the mirrors of this room  
the children wheel, singing  
the same song (vv. 239-242).

El uso de “*again*” y la imagen de la rueda como también la palabra “*same*” no hacen más que sumar el tema de la monotonía anteriormente discutido. Los espejos de esta habitación, dice

la hablante, capturan el verano y a su vez esta repetición es cíclica, por lo cual queda claro en esta estrofa el simbolismo de contención y reproducción.

#### **4.4 El ciclo y el círculo**

Finalmente, se procederá a evidenciar la presencia de la simbología que se le adjudican a los ciclos y los círculos. Al respecto de los ciclos, Chevalier no explicita una simbología específica, mientras que Cirlot explica que:

El carácter cíclico de los fenómenos, con el encorvamiento de la etapa final de los procesos, tendiendo a reunirse con la etapa inicial, permite su simbolización por medio de figuras como el círculo, la espiral y la elipse. En su condición de ciclo, todos los procesos coinciden (integrando movimiento en el espacio, transcurrir en el tiempo, modificaciones de forma o condición), se trate del año, el mes, la semana, el día, o de una vida humana, la vida de una cultura o de una raza. El simbolismo zodiacal y la división por doce (cuatro veces tres, o inversamente) son las correlaciones esenciales en el sentido simbólico del ciclo (127).

De esta cita se extrae la noción de que los ciclos permiten su simbolización a través de figuras circulares. Es por esto que se tomará el ciclo y el círculo como un solo elemento al llevar a cabo el análisis de su presencia en la colección. Al hablar específicamente del círculo, en palabras de Chevalier:

El movimiento circular es perfecto, inmutable, sin comienzo ni fin, ni variaciones; lo que lo habilita para simbolizar el tiempo, que se define como una sucesión continua e invariable de instantes todos idénticos unos a otros ... El círculo simbolizará también el cielo, de movimiento circular e inalterable (301).

En este caso, Chevalier menciona los atributos del movimiento circular como sin comienzo ni fin y como representación del tiempo, de lo cual son dos ejemplos claros los poemas elegidos. Si bien toda la colección se puede tomar como un gran ciclo, aquellos en los cuales se presentan los ciclos y la circularidad de manera más evidente son “The Circle Game”, “Camera”, “Spring in the Igloo” y “Journey to the Interior.” En el poema que da título al libro, se observa claramente un ciclo en su división en siete partes, donde cada una representa el paso del tiempo. Esto se evidencia en los niños que el sujeto lírico observa al comenzar el poema y cómo luego ellos van creciendo. En las primeras partes se ve que los niños cantan, juegan y hacen las rondas despreocupados de lo que sucede alrededor de ellos, completamente ensimismados. Mientras que en las siguientes los niños crecen y juegan a la guerra, marcando claramente un cambio en sus juegos, aunque no en el carácter repetitivo de los mismos. Además de este ciclo marcado por los juegos, las estaciones del año también dejan entrever el crecimiento y el paso del tiempo. En “The Circle Game”, se mencionan explícitamente las palabras “*summer*” y “*winter*”, las cuales permiten sentir los extremos de calor y frío enfatizando aún más la idea del paso del tiempo y el atributo de la perfección de los círculos: ya sea denotando el paso de la niñez a la adolescencia y adultez o la presencia de las estaciones del año, nada se puede hacer para impedir este transcurrir de la vida. Atwood además elige cuidadosamente palabras que hacen alusión a la circularidad, por ejemplo: “*hand to hand*” (v. 2), “*go round and round*” (v. 3) y “*fullcircle*” (v. 6) refiriéndose a los juegos de rondas y verbos como “*return*” y “*come back*” que crean una imagen circular. Sin embargo, estos círculos se presentan como amenazantes, ya que lo que Atwood expresa en sus poemas es la necesidad de escapar, de romper el círculo como lo indica el verso final de este poema. Es en esta instancia donde la simbología atribuida por Cirlot y Chevalier se fusiona con la de Margaret Atwood que plantea el círculo y los ciclos como sinónimos de actividades y actitudes monótonas que apresan a sus hablantes. El sujeto lírico de “This Is A Photograph...” se encuentra atrapado en el lago, el de “A Sibyl” en su casa anhelando salir como la hablante de “A Messenger”. Las parejas de “An Attempted Solution...” y “Playing Cards” están sumidas en un sopor de negación e imposibilidad de registrar sus alrededores y así se podrían ejemplificar distintas voces líricas atrapadas de una forma u otra en varios de los poemas de esta colección. Es por ello que se argumenta que, dentro de la aparente perfección del círculo, hay una falla que es el encierro bajo

el cual las hablantes están sometidas y del que desean escapar, ensayando diversas formas hasta lograrlo.

El siguiente poema que refleja el símbolo de ciclos-circularidad es “Camera”, que desde el título hace referencia a esto, ya que usualmente las cámaras tiene un lente circular al cual se accede a través de un visor circular mediante un órgano (el ojo) que es, a su vez, redondo. Y justamente, es la pareja del sujeto lírico el que desea retratar a su novia a su manera, sin un interés profundo por ella. Este camarógrafo ya tiene una visión sobre cómo debe ser la fotografía, y termina por tratar a la hablante como un objeto al indicarle cómo posar y donde ubicarse para capturar la foto perfecta. En este caso, la hablante termina presa en la lente de la cámara, víctima del ciclo repetitivo de posar para la cámara de su pareja. Dentro de las palabras utilizadas en el poema que apoyan estas ideas mencionadas, se encuentran “*glass eye*” en la octava estrofa, en referencia al ojo del fotógrafo el cual, obviamente, es redondo; y la mención de primavera y otoño que representan los ciclos como se comentó en el poema anterior. Finalmente, al llegar a las últimas estrofas de “Camera”, la mujer decide alejarse de esta relación, rompiendo con el círculo repetitivo presentando una imagen de un huracán que la lleva lejos de donde se encuentra actualmente; haciendo otra sutil referencia a la circularidad ya que los mismos poseen un “ojo”, como se le llama vulgarmente al centro de este fenómeno natural.

El círculo que presenta “Spring in the Igloo” es nada más y nada menos que el sol, que atraviesa penetrando el techo de una pareja que vivía en un invierno eterno por elección. De esta manera, la circularidad y los ciclos se presentan en este poema a través de un doble simbolismo ya que tanto el sol como las estaciones del año tienen sus propios significados, que ya han sido explicados. Sin embargo, en este caso, el propósito es observar sus funciones en cuanto a la circularidad y lo cíclico. Al igual que en “Camera”, donde la hablante quiebra el círculo del cual era presa con ayuda del ojo del huracán que la separa. En este caso el ciclo de un frío eterno es finalizado por la imagen más caliente de todas, el fuego puro del sol:

The sun had been burning for a long time  
before we saw it, and we saw it  
only then because  
it seared itself through the roof (vv. 1-4).

Si se toman las nociones de Chevalier, el círculo puede representar al cielo y, en este caso, la imagen circular del sol pertenece obviamente al cielo. En la estrofa citada, el sol ya existía desde hace tiempo; si bien la pareja del poema solo se enteró de su existencia una vez que el mismo traspasó su vivienda. La existencia de dos cielos, el que cubre a todos por igual y el más personal, el concreto que nos separa del natural parece ser uno de los planteos de este poema en el cual el ciclo de la monotonía de la pareja es destruido por una imagen circular. De esta forma, la ruptura del ciclo/círculo es aún más poderosa y, si se quiere, desconcertante y contradictoria. Y justamente esta emoción de desconcierto es la que impera en “Journey to the Interior” en donde la hablante describe su mundo interior con imágenes de paisajes y accidentes geográficos canadienses como las praderas y acantilados. En este poema, la voz poética explicita la idea de circularidad preguntándose a ella misma: “(have I been / walking in circles again?)” (vv. 30-31) haciendo referencia a que este lugar no es lo que parece y, por más que ella lo conozca, nada sirve para orientarla. Es como si su mundo interno reflejara el externo pero con pequeños cambios y modificaciones aquí y allá, otorgándole un sentido de desorientación que la desalienta. Si se consideran los elementos que trata de usar para encontrar su camino en este mundo interior, los mapas y la brújula no son de ayuda, ya que la perfección circular de la última no sirve en este viaje a lo más íntimo. Tomando este poema en cuanto a su posición y relevancia dentro de la colección, también se observa la presencia de lo cíclico y la circularidad ya que el mismo corresponde a los últimos poemas en los cuales la hablante, armada con una noción de que debe romper con sus esquemas y patrones que la apresan, comienza con mecanismos de prueba-error para lograrlo. Nada de lo que usualmente sirve para encontrar el camino es útil en este caso, ninguna de las actitudes aprendidas y repetidas como juegos de rondas es relevante; simplemente la hablante y su conciencia: “I must keep my head” (v. 43). La ruptura de estos ciclos y circularidad imperantes constituye, además de un tema y motivo principal, un gran sentido simbólico como ha sido evidenciado. De esta forma, es necesario hacer un recorrido de los principales poemas de la colección para demostrar cómo, funcionando como un todo, este libro plantea a su vez un ciclo/círculo que termina incompleto con los últimos poemas “The Explorers” y “The Settlers.” Es así cómo, inspirados en las palabras de Atwood en el poema que le da nombre a la colección se puede argumentar que: “the circle is broken.”

Los primeros seis poemas (“This Is a Photograph of Me”, “After the Flood, We”, “A Messenger”, “Evening Trainstation, Before Departure”, “An Attempted Solution for Chess Problems” e “In My Ravines”) plantean el inicio de este ciclo de poemas que, por lo que se observa, es oscuro, invernal y catastrófico. La hablante de “This Is A Photograph...” anhela liberarse de su sepulcro subacuático para encontrar su propia identidad mientras que en “After the Flood...” y “A Messenger” se vaticinan y ocurren catástrofes naturales y personales en pos de despertar a la hablante dormida del primer poema. Los últimos tres poemas plantean una acción, un movimiento, un mínimo despertar que da a luz a la epifanía que comienza en el séptimo poema “A Descent through the Carpet” donde el mundo interno de la hablante cobra vida y, con esto, su deseo de correr el velo de sus ataduras mundanas. Los siguientes seis poemas parecen actuar de acciones crecientes hasta el clímax que presenta “The Circle Game” donde el lector observa los juegos de rondas que robotizan a los niños hasta la adultez, donde se continuará con otros tipos de “juegos” para mantenerse en un eterno sopor. El ciclo de oscuridad entonces, muta o evoluciona y los poemas que siguen al recién mencionado presentan distintos ensayos de escape de la monotonía como se ve en “Camera” y “Winter Sleepers” donde la hablante rompe con la rutina de una relación no deseada o “A Sibyl” y “Journey to the Interior”, donde logra reconocer y fusionar sus partes de luz y oscuridad. Finalmente, el ciclo de renacimiento parece comenzar a ser obvio en “The Explorers” y “The Settlers” donde se hace alusión al descubrimiento de una tierra que ya estaba ahí, ya existía y contaba con sus reglas y habitantes. Oscuridad, luz y renacer parecen representar un ciclo clásico que, como indica Cirlot, es usualmente manifestado con círculos o elementos circulares para evidenciar su perfección que, como ya fue demostrado, en esta colección es simplemente aparente. Para la hablante de esta colección, las rondas, las brújulas y los espejos (por mencionar algunos) son elementos que la agobian hasta el punto de romper con los mismos, quebrar el círculo, cortar el ciclo y liberarse.



## CONCLUSIONES

### ATWOOD, UNA POETA CON PREOCUPACIONES SOCIALES

#### a) Visión de conjunto:

Desde el establecimiento de la poesía canadiense como tal en 1867<sup>4</sup> con los “Poetas de la Confederación” y su temática de la naturaleza como eje previo de poemas diversos, la presencia de los elementos naturales, imágenes de paisajes imponentes y argumentos de conflicto se presentan como fuertes motivos de la identidad de Canadá, forjada sobre la base plural de nativos y colonos franceses y británicos. A lo largo de su prolífica carrera que continúa hasta la fecha, Margaret Atwood ha disfrutado de un éxito literario casi<sup>5</sup> sin precedentes para una autora canadiense tanto en la crítica como en el recibimiento de los lectores. Si bien su ficción especulativa evidente en algunas de sus obras más reconocidas, *The Handmaid’s Tale* (1985) y *The Year of the Flood* (2009) es lo que la ha posicionado como una autora fundamental, su poesía es también testamento de su riqueza literaria y profundidad particularmente en lo que respecta a su dicción y elección de temas, motivos y símbolos que son transversales a toda su obra. En palabras de Reingard M. Nischik (2000):

Her extraordinary intellectual and imaginative powers and gift of language, the uncanny topicality of her themes, her never-failing humor, as well as her exceptional talent for combining intellectually challenging writing with a high readability, have made her a favorite with readers, critics and scholars alike (1).

Es por esto que se decide revalorizar a Atwood como poeta a través del análisis exhaustivo de su primera colección “oficial” de poesía, *The Circle Game*. Al considerar que la poeta suele

---

<sup>4</sup> Se utiliza esta fecha ya que la poesía anterior está claramente dividida en poesía francesa y británica en Canadá.

<sup>5</sup> “Casi”, ya que tanto Margaret Laurence (1926-1987) y Alice Munro (1931-) han tenido una popularidad y relevancia comparable a la de Atwood.

tomar temas, motivos y símbolos clásicos y mezclarlos con algunos personales (indudablemente provenientes de su Canadá natal) se observan sus “poderes imaginativos” y su juego con el lenguaje como dos virtudes que Atwood posee de manera natural y que plasma fluidamente en su obra, abordada en esta tesis desde la consideración de temas, motivos y símbolos. La particularidad de Atwood no solo se ve en los poemas que hacen referencia a la búsqueda de la identidad y la liberación, sino también en aquellos que manifiestan su visión sobre la poesía que, como se expresó en el Capítulo 1, se advierte en la elección de una dicción meticulosa. Además, en dicho capítulo se demostró que Atwood es una poeta que “piensa en poesía”, que tiene que ver principalmente con la instauración de la identidad canadiense, en concordancia con la época en la cual escribió y publicó *The Circle Game*. Este libro, que contiene las preocupaciones de Atwood acerca de la concientización sobre el medio ambiente y los roles de género, es un claro ejemplo de la búsqueda de identidad en los inhóspitos paisajes internos del ser (y de la tierra canadiense) como tema y motivo fundamental. El estudio de los temas, motivos y símbolos es una forma más de plantear una categorización de los poemas que propone Grace en la introducción a la segunda edición de *The Circle Game* (1967). De esta forma, Grace plantea una especie de división entre los mismos, a partir de los temas y motivos (las rondas, las vías de escape y el deseo de romper con el círculo). La otra división explorada en el primer capítulo de esta tesis es la de Judith McCombs (1994), quien divide a los poemas en grupos de siete. Teniendo en cuenta a estas dos críticas, llegamos a la conclusión de dividir los poemas de la colección sumándole, para profundizar en el análisis, la recurrencia de temas, motivos y símbolos como eje principal de agrupación.

También en esta tesis se exploraron los temas, entre los cuales destacan los roles de género, la supervivencia y lo oculto. Con respecto a los roles de género, se observaron las sutilezas presentes en poemas donde claramente prima la lucha de poder entre el género masculino/femenino y se traslucen las ideas de Atwood sobre el feminismo que fueron volcadas décadas después en un artículo que escribió para *The New York Times*:

Is *The Handmaid's Tale* a “feminist” novel? If you mean an ideological tract in which all women are angels and/or so victimized they are incapable of moral choice, no. If you mean a novel in which women are human beings — with all the variety of character and behavior that implies — and are also

interesting and important, and what happens to them is crucial to the theme, structure and plot of the book, then yes. In that sense, many books are “feminist.” (online – para. 15).

Esta visión de la mujer como ser humano con una variedad de características y comportamientos que se valoran como interesantes e importantes es la misma que ya se destaca en *The Circle Game*. Otro motivo primordial que se exploró en esta colección es el de la naturaleza, fundamental y recurrente en todas las colecciones de poesía de Atwood así como también en sus ficciones más populares. Según Gautam y Sinha (2012), al referirse a la hablante/narradora general de los poemas y novelas de la autora:

She discovers about herself and her relation with the world. She explores the power-politics in interpersonal relationship and relates the women’s crisis of identity not only to the patriarchal structures of power and domination but also to the women’s passivity and complicity in the power structures that subject and subjugate them. (3)

Y es que justamente a través de la presentación de elementos y fenómenos naturales como motivo se deja entrever la exploración de las relaciones interpersonales como la crisis de identidad de la mujer y sus roles: “Playing Cards” y “An Attempted Solution to Chess Problems”; y la subyugación de las mujeres ante el patriarcado como se observa en “Camera,” “Man with a Hook” y “The Settlers.” La naturaleza como motivo en *The Circle Game* pone de manifiesto en sus inviernos fríos, paisajes hostiles y fenómenos naturales los temas arriba mencionados, colaborando no solo con el motivo *per se* sino con los temas principales de la misma. El último motivo que se analizó corresponde al periplo del héroe. En línea con el estilo revisionista de Atwood respecto de la mitología griega, el motivo reaparece en su poemario *Double Persephone* y se condice con la re-imaginación de historias y personajes bíblicos en *The Year of The Flood*. En *The Circle Game*, este motivo atraviesa toda la colección, en dos formas. La primera, como un viaje desde el primer poema “This Is A Photograph of Me”, hasta los últimos dos “The Explorers” y “The Settlers;” y en algunos poemas centrales se advierten las distintas etapas. La segunda es la observación del mismo en poemas específicos de gran longitud como “The Circle Game” y “Letters, Towards and Away” en los cuales se pueden evidenciar las etapas principales del viaje del héroe logrando,

además de la revisión de un motivo completamente clásico, un guiño al feminismo literario ya que el sujeto lírico es una mujer, y por ende, una heroína. Finalmente, se pudo observar una gran cantidad de símbolos tomados de la naturaleza como las estaciones, las flores, piedras y animales, como así también los círculos presentes en objetos concretos como una cámara, una isla o el mismo sol. No es extraña la presencia de símbolos que también son motivos y que, a su vez, contribuyen a los temas de la colección por lo que se puede expresar, revalorizando los conceptos de Daemmrich: temas, motivos y símbolos son dependientes y se retroalimentan. Si bien siempre existe la tentación de observar los símbolos exclusivamente mediante su significado universal, en esta tesis se propuso explorarlos en relación con ellos mismos y los contextos dados por Atwood. De esta manera, ciertos símbolos comunes como las estaciones del año son revalorizados por la poeta y, además de mencionarse su simbolismo original, se evidencian nuevos significados específicos de los poemas, la hablante y los conflictos presentados.

#### **b) Confirmación de la hipótesis:**

El objetivo de esta tesis fue analizar los temas, motivos y símbolos recurrentes en la colección de poesía *The Circle Game* de Margaret Atwood ya que se observa una gran cantidad de trabajos dedicados a la prosa de esta autora, y en cambio su producción lírica no ha sido estudiada en profundidad. Se torna fundamental entonces revalorizar a Atwood con atención especial a su poesía y con una exploración de su estilo y preocupaciones plasmadas en su obra. La hipótesis, tal y como fue planteada en la introducción sostiene que: “el sustrato ideológico funciona en el libro de poemas *The Circle Game*, de Margaret Atwood, como responsable de una visión del mundo plasmada en los distintos niveles escriturarios (el tratamiento de las imágenes y símbolos, los rasgos estilísticos, temáticos y sus filiaciones), no solo a nivel de la presencia de estereotipias sino por medio de las marcas textuales de esa enunciación”. La misma es confirmada a lo largo de esta tesis por lo expresado en la primera parte de esta conclusión y tres razones principales. En primer lugar, el sustrato ideológico que Margaret Atwood expresa de manera transversal en toda su obra

está presente en *The Circle Game*. Esto es, sus preocupaciones sociales, el énfasis en el eco-criticismo, los roles de género (en especial el de la mujer) y la supervivencia como tema clásico en la literatura canadiense. Por ejemplo, el eco-criticismo es evidente en su trilogía *MaddAddam* (2003-2013) bajo el género de la distopía, mientras que los roles de género, en especial el de la mujer, son ampliamente explorados en *The Handmaid's Tale* (1985) donde la supervivencia es fundamental para los personajes principales de estas novelas. En segundo lugar, la presencia de estereotipias en cuanto a los motivos que Atwood utiliza, como por ejemplo la circularidad y los ciclos poéticos, se revalorizan y revisan para significar algo específico en su colección: círculo = encierro y monotonía. Al respecto de esto, cabe mencionar otros motivos en sus obras, como por ejemplo el paisaje como reflejo del yo colectivo en *The Year of the Flood* (2009) o el motivo de los cuervos en *Alias Grace* (1996) por mencionar algunos en donde se evidencia que esta revisión es transversal a su obra. Y, en tercer lugar, las imágenes y símbolos se condicen con los temas y motivos presentes, de la misma manera que son recurrentes las preocupaciones sociales de Atwood tan marcadas en toda su obra, como el simbolismo de ciertos elementos naturales, de los espejos y los círculos. Esto mismo sucede en otras obras como la colección de poesía *The Animals in That Country* (1968) que presenta el simbolismo de los animales del viejo y nuevo mundo. Estas razones principales representan a los tres ejes de análisis de esta tesis (temas, motivos, símbolos) los cuales son, además de recurrentes, evidentes en las marcas textuales de la autora y en su uso detallado de la dicción.

Indudablemente, la recurrencia de temas, motivos y símbolos en *The Circle Game* sirve como testamento de un estilo particular que Atwood continuó desarrollando en las décadas posteriores no solo en su lírica, sino en su prolífica prosa.

En concordancia con el término “*garrison mentality*”<sup>6</sup>, acuñado por el crítico Northrop Frye y explorado en profundidad por Atwood mediante el tema y motivo de la supervivencia, esta tesis intenta revalorizar la contribución de la autora a la poesía canadiense en línea con los temas, motivos y símbolos clásicos que representan a dicha literatura. Si se toman las máximas de Frye y Atwood expresadas en el término arriba mencionado, en la literatura canadiense, la identidad

---

<sup>6</sup> El término carece de equivalencia en español. Se propone “mentalidad del oprimido/refugiado/inmigrante” según el contexto.

colectiva teme la inmensidad y desolación de los paisajes de este país, la opresión de otras naciones y presenta personajes/sujetos líricos que constantemente miran hacia afuera, al mundo exterior creando una suerte de fronteras metafóricas con el mismo. Sin duda la hablante en *The Circle Game* se presenta, en la mayoría de los poemas, como una mujer reflexiva que observa, muchas veces a través de ventanas físicas o internas lo que sucede afuera, poniendo en evidencia un tema central de la literatura canadiense. La “poeta” en Margaret Atwood no es ajena a esta “*garrison mentality*”, que empieza a explorar en este poemario para luego desarrollar de manera crítica en *Survival* (1972) y a lo largo de su prosa y poesía siguiente. Es aquí donde yace la importancia de *The Circle Game* como obra fundamental ya que los temas, motivos y símbolos que esbozan en esta colección serán luego los pilares fundamentales del resto de su arte, convirtiéndose este poemario en una obra relevante por su estilo y características revisionistas.

Margaret Atwood, usualmente reconocida por la crítica como representante de la literatura canadiense principalmente a través de sus novelas, que evidencia su preocupación por temas ecológicos y de género, es también una importante poeta que pone de manifiesto estas preocupaciones en su obra lírica. En futuras investigaciones podría extenderse el análisis de símbolos, temas y motivos a la producción poética posterior de Atwood, y observar si se mantienen constantes, tal como ha ocurrido en su obra de ficción. Además, se podría tomar el concepto de “*garrison mentality*” como eje de futuros estudios sobre las obras de Atwood y otros autores canadienses. Finalmente, sería relevante realizar estudios comparativos de la circularidad y ciclos poéticos como motivos y símbolos en otros géneros literarios ampliando el abanico de posibilidades de interpretación y significados.



## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes

ATWOOD, Margaret (1966). *The Circle Game*. Toronto: Harper & Row, PUBLISHERS, New York.

### General

Atwood, Margaret (1996). *Alias Grace*. Toronto: McClelland and Stewart.

Atwood, Margaret (1961). *Double Persephone*. Canadá: Autopublicado.

Atwood, Margaret (2013). *MaddAddam*. Toronto: McClelland and Stewart.

Atwood, Margaret (1996). *Morning in the Burned House*. Wilmington: Mariner Books.

Atwood, Margaret (2003). *Oryx and Crake*. Toronto: McClelland and Stewart.

Atwood, Margaret (1968). *The Animals in That Country*. New York: Atlantic Monthly Press.

Atwood, Margaret (1985). *The Handmaid's Tale*. Toronto: McClelland and Stewart.

Atwood Margaret (1970). *The Journals of Susanna Moodie*. Toronto: Oxford University Press.

Atwood, Margaret (2009). *The Year of the Flood*. Toronto: McClelland and Stewart.

Berger, Peter L. (1963). *Introducción a la sociología: una perspectiva humanística*. Nueva York: Doubleday.

Bloom, Harold (2009). *Bloom's Modern Critical Views. Margaret Atwood. New Edition*. New York: Infobase Publishing.

Caldwell, W.V. (n.d.). "Archetype of the Great Mother." Disponible en: <https://dreamhawk.com/dream-encyclopedia/archetype-of-the-great-mother/>

Campbell, Joseph (2014). *El héroe de las mil caras*. Ciudad de México: FCE.

Cox, Ryan Jacob (2011). *Politics, Language and Identity in Experimental English Canadian Literature*. (Tesis doctoral). Minnesota: University of Minnesota.

Demsky, Aaron (2017). "Looking Through the Window: A Gendered Motif." Disponible en: <https://thetorah.com/looking-through-the-window-a-gendered-motif/>

Deshaye, Joel (2010). *Metaphors of Identity Crisis in the Era of Celebrity in Canadian Poetry* (Tesis de doctorado). Montreal: McGill University.

Eagleton, Terry (2007). Introducción: "¿Qué es la literatura?" y Cap. 1° "Ascenso de las letras inglesas" en *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE.

Eco, Umberto (2011). *La estructura ausente*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

Eco, Umberto (1979). "Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo." Barcelona: Lumen.

Follett, Alec (2013). "Literary History in English 1960-1980." Disponible online en: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/literary-history-in-english-1960-1980>

Foucault, Michel (2000). "Lenguaje y literatura" en *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Akal.

Friedan, Betty (1963). *The Feminine Mystique*. Nueva York: W. W. Norton & Co.

García Berrio, Antonio (1994). *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.

García Peña, Lilia Leticia (2012): "Nociones esenciales para el análisis de símbolos en los textos literarios" (artículo en línea), 452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, 6, 124-138. Disponible en: <[http://www.452f.com/pdf/numero06/06\\_452f-mis-lilia-leticia-garcia-peña-orgnl.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero06/06_452f-mis-lilia-leticia-garcia-peña-orgnl.pdf)>

Garry, Jane (2004). *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook*. Abingdon: Routledge.

Glack, Jennifer (2009). "First Land Creatures Had Wild Appearances." Disponible en: <https://www.livescience.com/5529-land-creatures-wild-appearances.html>

Gómez Redondo, Fernando (2008). *Manual de Crítica Literaria contemporánea*. Madrid: Editorial Castalia.

Gorjup, Branko (2008). *Margaret Atwood: Essays on her works*. Montreal: Guernica Editions.

Hammill, Faye (2007). *Canadian Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Heidegger, Martin (1992). *Arte y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

Iser, Wolfgang (1987). "La estructura apelativa de los textos." En busca del texto. Teoría de la recepción literaria. Dieter Rall, compilador. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Jung, Carl G. (1995). *El Hombre y sus Símbolos*. Barcelona: Paidós.

MacDonald, Tanis (2012). *The Daughter's Way: Canadian Women's Paternal Elegies*. Waterloo: Wilfrid Laurier Univ. Press.

McGregor, Gaile (1985). *The Wacousta Syndrome*. Toronto: University of Toronto Press.

Macpherson Slettedahl, Heidi (2010). *The Cambridge Introduction to Margaret Atwood*. New York: Cambridge University Press.

Mišić Ilić, Biljana & Lopičić, Vesna (2010). *Identity Issues: Literary and Linguistic Landscapes*. Berlin: Cambridge Scholars Publishing.

Moss, Maria (2015). "Their deaths are not elegant." Portrayals of Animals in Margaret Atwood's Writings. Disponible en: [http://www.kanada-studien.org/wp-content/uploads/2015/03/zks\\_2015\\_6\\_Moss.pdf](http://www.kanada-studien.org/wp-content/uploads/2015/03/zks_2015_6_Moss.pdf)

Nicholson, Colin (1994). *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity*. Berlin: Springer.

Nischik, Reingard M. (2000). *Margaret Atwood: Works and Impact*. Columbia: Camden House.

Perera de Saravia, María Guillermina (2010). *Recreación y Revisión de la Tradición en The World's Wife, de Carol Ann Duffy*. (Tesis de Maestría). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Plath, Sylvia (1963). *The Bell Jar*. New York City: Heinemann.

Spencer Larsen, Clark (2010). *A Companion to Biological Anthropology*. New Jersey: Wiley-Blackwell.

Symons, T.H.B. (1975). *To Know Ourselves: The Report of the Commission on Canadian Studies, Volume 1*. Ontario: Association of Universities and Colleges of Canada

Tammens, Holly (n.d.). "Poetic Feminism." Disponible en:  
<http://www2.hawaii.edu/~davink/MYTHOLOGY%20CLASS/MYTHASSIGNMENTS/poeticfeminism.html>

Thomas, Paul L. (2007). *Reading, Learning, Teaching Margaret Atwood*. Bern, Switzerland: Peter Lang US. Disponible online en: <https://www.peterlang.com/view/title/58716>

Thompson, Stith (1977). *The Fokltale*. California: University of California Press.

Todorov, Tzvetan (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos (Antología)*. México: Siglo Veintiuno Editores, S.A.

van Buuren, M.B. (1981). "Le concept de motif." *Rapports* 48: 171-176.

Woolf, Virginia (2012). "A Room of One's Own." Eastford: Martino Fine Books.

### **Del marco teórico**

Chevalier, Jean (1988). *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

Childs, Peter. FOWLER, Roger (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Abingdon: Routledge Taylor & Francis Group.

Cirlot, Juan-Eduardo (1992). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor S.A.

Daemmrich, Horst S. (1985). "Themes and Motifs in Literature: Approaches: Trends: Definition." [Versión electrónica], *The German Quarterly*, Vol. 58, No. 4, 566-575. Disponible online en: <http://www.jstor.org/stable/406945>

Jauss, Hans-Robert (1986). *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.

Peck, John & Coyle, Martin (1995). *Practical Criticism*. Basingstoke: Macmillan.

Villegas, Juan (2016). "Teorías de historia literaria y poesía lírica." Biblioteca virtual Manuel de Cervantes. Recuperado el 10 de diciembre de 2017, de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp57m2>

## **Específica**

Benton, Carol L. (1990). "The Impulse toward Comedy in Margaret Atwood's Poetry." Warrensburg Missouri: Central Missouri State University.

Carpenter Conner, Susan. (1982). *Inside Out: Eye Imagery and Female Identity in Margaret Atwood's Poetry* (Tesis de grado). North Texas State University, Texas.

Gilligan, Carol (1982). *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Harvard University Press.

Glotfelty, Cheryl (1996). "Ecocriticism: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis." In *Interconnections between Human and Ecosystem Health*, edited by Richard T. Di Giulio and Emily Monosson, 229–36. London: Chapman and Hall.

Grace, Sherrill (1998). *The Circle Game*. Introduction (ix-xiv). House of Anansi Press, Toronto.

J. R. Levesque, Roger. (2011). "Sex Roles and Gender Roles." Disponible online en: [https://www.researchgate.net/publication/304035296\\_Sex\\_Roles\\_and\\_Gender\\_Roles](https://www.researchgate.net/publication/304035296_Sex_Roles_and_Gender_Roles)

Ljungberg, Christina. (2001). "Iconic Dimensions in Margaret Atwood's Poetry and Prose." Univesity of Zurich.

Mannani, Manijeh (2006). "Margaret Atwood: The Poetry." Athabasca University. Disponible en: <http://canadian-writers.athabascau.ca/english/writers/matwood/poetry.php>

McCombs, Judith (1994). "From 'Places, Migrations' to The Circle Game: Atwood's Canadian and Female Metamorphoses" en *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity: New Critical Essays*. Palgrave Macmillan UK.

Potocco, Marcello (2010). "Water in English Canadian Literature: Imagery and Appropriations." Disponible online en: <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-DI4GPKNQ/03ec83c6-5ec4-43f9-bdbb-7809d394a743/PDF>

Rao, Eleonora. (2017). "It always Takes a Long Time/to Decipher Where You Are": Uncanny Spaces and Troubled Times in Margaret Atwood's Poetry. University of Salerno.

Řimáková, Alice. (2014). *Identity in the Poetry of Margaret Atwood* (Tesis de grado). Palacký University, Moravia.

Samy Abolfotoh, Inas. (2015). "The "Cli-Fi" and the Ecocritical in Margaret Atwood's Eco-poetry." Damietta University, Faculty of Arts, Egypt.

## **Entrevistas**

McNeill, Bill. "The difference between prose and poetry, according to Margaret Atwood," CBC Radio, 18 de septiembre de 1968.

Oates, Joyce Carol. "On Being a Poet: A Conversation With Margaret Atwood," The New York Times, 21 de mayo de 1978.