

Aimée González  
Bolaños

*El arte de la  
transgresión:  
¿Eurídice revisitada?*

*o mito é o nada que é o tudo*

FERNANDO PESSOA

**S**i para comenzar, me estoy cuestionando la condición mítica de la imagen poética de la Eurídice de Margaret Atwood, es porque no consigo escapar de sus incitaciones que conducen mi lectura en ese sentido. Por otra parte, conocemos la tendencia de la literatura de la alta modernidad a la subversión de los relatos tradicionales, incluso, a la quiebra de los grandes metarrelatos que constituyen paradigmas culturales. Prácticamente resulta un lugar común decir que la interpretación del mito es transgresora. Pero aun así, cabe la pregunta sobre sus estrategias. ¿Estamos apenas ante una desacralización o ese proceso de subversión también nos podría llevar a un tipo diferente de propuesta en nuevos marcos de género?

A continuación leo los poemas «Eurydice» e «Orpheus (1)»<sup>1</sup> del libro *Interlunar* (1984), que implican, como sus propios nombres lo proclaman, el mitema de Eurídice y también, pero secundariamente, el de Orfeo, versiones atwoodianas de figuras vinculadas al cosmos subterráneo como mundo posible, lo que en esos textos pudiera suponer otro tipo de pensamiento estético en su reescritura del mito. Además, no es posible desconocer en esa reescritura la continuidad del motivo del descenso al mundo infernal a partir de los textos canónicos de Homero, Virgilio y Dante.

<sup>1</sup> Ver anexo. Los poemas se encuentran en el sitio <http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/atwood.html>, consultado el 10 de noviembre de 2003.

Generalmente, la crítica en relación con Atwood destaca la preferencia por los arquetipos. Louise Dejadins, en la presentación de su traducción al francés de *Power Politics*, argumenta: «Le langage atwoodien, sous des apparences de banalité, implique des réalités philosophiques et témoigne d'une connaissance profonde des archétypes. Le poème navigue entre le pop-corn et les apparitions de personnages de sciencia-fiction en passant par les nuits sidérales et les insectes. Mythes et mites, sans jeu de mots» (Dejadins, 1995: 12).<sup>2</sup>

Otro punto de coincidencia de la crítica pudiera ser situado en la ascendencia gótica con la presencia del horror y del misterio, a través del filtro del simulacro, de la parodia y de la ironía, patente en las elecciones temáticas, en las configuraciones espaciales y temporales, y en el gusto por la tensión y el suspense. Para Amparo Arróspide, reflexionando sobre su traducción al español, de «Eurydice», «Orpheus (1)» e «Orpheus (2)»: «En la descripción del infierno que recogen estos tres poemas citados, se recrea la morada subterránea del Orfeo de Ovidio, y seguramente hay ecos de pintores italianos prerrenacentistas y renacentistas» (Arrospide, 1998-1999).

En ese rico flujo hipertextual que integra la tradición clásica, la cultura popular y de masas, géneros ficcionales y de reflexión, Margaret Atwood desenvuelve sus peculiares estrategias textuales, revisitando con intención artística motivos de relevante itinerario en la cultura universal. Al fusionar significaciones míticas y filosóficas, ontológicas y socioculturales, en un discurso híbrido —fábula y poesía, narración y representación escénica—, desarrolla una forma suprapersonal e hiperreal en su recreación de arquetipos y géneros, forma compositiva en la que las metáforas de la existencia pueden alcanzar sentido ejemplar y simbólico.

<sup>2</sup> El lenguaje atwoodiano, bajo la apariencia de la banalidad, implica realidades filosóficas y testimonia un conocimiento profundo de los arquetipos. El poema navega entre el *pop corn* y las apariciones de personajes de la ciencia ficción pasando por las noches siderales y los insectos. Mitos y *mites* (trazas), sin juego de palabras. (Traducción: AGB.)

## La metamorfosis de Eurídice

«Eurydice», en la visión atwoodiana, se abre a imprevisibles significaciones. El discurso textual es instaurado por una voz heterodiegética con marcas de credibilidad y de un conocimiento abarcador y objetivo —lo que ha sucedido, lo que está sucediendo— y perturbadoramente subjetivo —lo que piensan y sienten sus actores—, creando en su abertura un efecto de extrañamiento, también especular y analógico, que modela las expectativas de lectura. Leemos el mito,<sup>3</sup> pero recontado. Estamos ante un palimpsesto que lleva al lector a una lectura alternativa, privilegiando las semejanzas y las diferencias a partir de vestigios. Desde el punto de vista de la construcción artística, asistimos a una escena dramática: Orfeo todavía está buscando a Eurídice, pero las dos figuras parecen detenidas en el evento de la propia búsqueda, comentadas sus motivaciones por una voz sabia y ceremonial que da amplitud y ofrece densidad y trascendencia a la historia, muy próxima por sus funciones a coro del teatro griego:

*He is here, come down to look for you  
It is the sound that calls you back,  
a song of joy and suffering:  
equally: a promise  
that things will be different up there  
than they were last time.*

Ya en el comienzo, el conflicto resulta patente: el mito de la Felicidad Doméstica (*The Domestic Bliss*) tiene su primer estremecimiento. Una pregunta queda gravitando: ¿cómo fueron las

<sup>3</sup> En torno a este asunto, Peônia Guedes ofrece indicaciones bibliográficas valiosas: «Observando que narrativas de mito, supostamente universais, são em geral mensageiras de sistemas ideológicos, que são histórica, cultural e politicamente determinados, críticas como Carol Christ, Annis Pratt, Carol Pearson, Katherine Pope, Lee Edwards e Rachel DuPlessis acentuam, em suas obras, as variantes e os padrões femininos e feministas do mito da busca» (Guedes, 1997: 17). Ver capítulo 1: «A busca feminina de identidade e integridade psicológica». Observando que narrativas de mito, supuestamente universales, son en general mensajeras de sistemas ideológicos, que son histórica, cultural y políticamente determinados, críticas como Carol Christ, Annis Pratt, Carol Pearson, Katherine Pope, Lee Edwards y Rachel DuPlessis acentúan, en sus obras, las variantes y los patrones femeninos y feministas del mito de la búsqueda. (Traducción AGB.)

cosas allá, en el otro mundo? De modo expresivo, la perspectiva mudó, pues ese reino subterráneo no es solamente infernal, más bien parece una tregua, un tempo de gracia para la creación, tal vez propia. Por otro lado, esa visión no absolutamente terrorífica del submundo coincide más con el concepto grecolatino del Hades que con la mitología judeo-cristiana del infierno. Eurídice no se muestra tan perdida y desesperada:

*You would rather have gone on feeling  
nothing,  
emptiness and silent, the stagnant peace  
of the deepest sea, which is easier  
than the noise and the flesh of the surface.*

La elección entre el sonido y el silencio (el sonido que también acompaña a la furia); entre la paz, si bien inerte, y el estremecimiento de la carne, resulta indicativa de opciones existenciales. Eurídice, en el descenso a su reino interior, busca un acuerdo consigo misma en ese espacio simbólico recodificado. Anunciado desde el primer verso, pero solo en este evento verdaderamente actuante, Orfeo con su discurso ambivalente, entre emociones genuinas y su cultura androcéntrica de los roles sexuales culturales, pretende traerla de vuelta en correspondencia con la versión canónica del mito. Pero un lector de género está ya dudando: ¿De vuelta, a qué vida?

Orfeo quiere a su Eurídice como fue antes de la caída. En ese contraste temporal marcadamente identitario — como él imagina que ella era en el tiempo de la vida, como está siendo ahora en el tiempo de la muerte — las metáforas de lo mínimo, de lo intangible y de la ausencia, de la falta, sugieren otra imagen:

*so chilled and minimal, moving and still  
both, like a curtain blowing  
in the draft from and half-opened window  
beside a chair on which nobody sits.  
He wants you to be what he calls real.*

En ese punto álgido, cuando los conflictos están tensionándose al máximo, sobre todo en lo que concierne al estatuto de lo real y sus formas de identidad, la voz narrativa en una enunciación cada vez más tropológica, cumple otras funciones. Sugiere, entonces, una figura más próxima y coloquial, baja de sus coturnos y comienza a mostrarse marcadamente personal, íntima, subjetiva. De ese modo, y sin perder sus atributos épicos canónicos,

acentúa su voz de segunda persona –no solo coral– dialogando con Eurídice, hasta constituirse como otro personaje, el cual narrando cumple una función autoral, acaso también *alter ego*, pero que sabe más que Eurídice y la propia autora, pues ya experimentó metamorfosis. Así, como si fuera una fuerza de la *poiesis* en estado puro, en su voz y mirada se unen las perspectivas de Eurídice, de la narradora épica y de la *narratrice* o narradora de voz autoral, en una imagen compleja de significaciones y funciones plurales. Esa fusión sucede en un momento singular que marca la anagnórisis de Eurídice:

*But you knew suddenly as you left your body  
cooling and whitening on the lawn  
was that you love him anywhere  
even in this land of no memory,  
even in this domain of hunger.*

Privada, en esa tierra de la no memoria y del hambre, de funciones vitales, principalmente del cuerpo y de la acción de comer, recurrentes en la constitución del sujeto en los textos atwoodianos, Eurídice se define a partir de una secreta memoria, en sus pasiones y tendencias dominantes. Todo lo que en ella ha estado y todavía está oculto, innominado, alcanza a expresarse de una forma más plena al exteriorizar la intensa vivencia de sí en un ensayo de autoconocimiento.

En verdad, la contradicción Orfeo/Eurídice se muestra irreconciliable. De Orfeo se dice: «He cannot believe, without seeing». En la órbita no exenta de ironía del pensamiento escolástico, Orfeo es sugerido, hipercentrado en sí mismo y falto de fe, por la metáfora de la «comida» («but he wants to be fed again/ for you»). Por su parte, Eurídice será caracterizada por un acto de fuerte potencia simbólica: «You hold love in your hand, a red see/ you had forgotten you were holding.» De tal modo se revela la riqueza conceptual de este tipo de poesía si consideramos la naturaleza de la antítesis antagónica que el sistema tropológico ricamente despliega en la oposición entre el canibalismo de Orfeo y la semilla roja que Eurídice sostiene, casi sin saberlo, en sus manos amorosas y pródigas como promesa y augurio de la continuidad de la vida. Entonces su figura se liga a la mítica de Perséfone, muy patente en la literatura de Margaret Atwood, por sus alusiones a la perennidad de los ciclos vitales y naturales, también al renacer de las diferentes formas da vida.

Por tanto, la falla no viene de la violación de un acto prohibido (la mirada hacia atrás de Orfeo), sino de una personalidad que se exterioriza en sus acciones, de modo tal que no podría ser una esencia trágica inmutable. Lo trágico, también permeado de ironía, resulta de un juego de roles socialmente asumidos e irrumpe de la relación de poder vinculada al tema de las identidades, todo lo cual una Atwood con marcado humor ha llamado ambivalentemente, en su libro homónimo, *Power Politics*. En este sentido valdría la pena comentar cómo la línea narrativa del referido libro de poemas, al contar el fin de un amor como historia de la vida privada, configura formas de política sexual de alienación que vinculan de modo orgánico las relaciones personales y las sociales, considerando entre estas últimas, y con significaciones fundamentales, las estéticas. En consecuencia se puede hablar de una política sexual artística en Margaret Atwood<sup>4</sup>. En esta dirección me gustaría resaltar que cuando Colin Nicholson se refiere al texto «Journey to the interior», muestra una orientación dominante en el pensamiento artístico de género en la escritora, válida para toda su obra: «Against masculine codes of subordination and control, the poem sets a mapping of the self in a world of words which will always privilege transformation» (Colins, 1994: 24).<sup>5</sup>

El poema «Eurydice», en la secuencia final, ofrece la imagen irradiante de su figura central femenina, indicativa de una rica humanidad abierta: «O handful of gauze, little/bandage, handful of cold air [...]», acentuando su condición evasiva, difusa, incorpórea, de simbolismo plural. Significativamente, en esa pérdida del cuerpo de la vida, en ese viaje al mundo interior descendiendo hasta los estratos más profundos de su espiritualidad en el abandono de los atributos del «mundo real», Eurídice

<sup>4</sup> En esa misma dirección se manifiesta Wilson: «Atwood develops the theme of the sexual politics of art through re-visioned fairy-tale, mythic, and related intertext about the female artist's marriage to death and her need to recover the «godmother» of goddess in herself.» (Wilson, 1993: 15) Atwood desarrolla el tema de la política sexual a través de la revisión de los cuentos de hadas, mitos y relatos intertextuales sobre el matrimonio de la mujer artista con la muerte y su necesidad de recobrar el madrinazgo de la diosa en sí misma.» (Traducción: AGB.)

<sup>5</sup> Contra códigos masculinos de subordinación y control, el poema traza un mapa de la propia subjetividad en un mundo de palabras, las cuales siempre privilegiarán la transformación. (Traducción: AGB.)

se depara con el yo dislocado del sujeto de la crisis humanista, tomando cuenta de su condición desenraizada, desestabilizada, descentrada. El personaje vive una existencia experimental, con una identidad por hacer a partir de los fragmentos de la memoria y de la imaginación, mas también real y sustancial, proyectada a un casi increíble tiempo por venir desde su mundo subterráneo, en el que, lejos de perderse, encuentra refugio y fuerzas renovadas. Eurídice está ya en el camino de su búsqueda, solo ella podrá encontrarse, salvarse. Así, el poema está reescribiendo el tema de la búsqueda, uno de los principales motivos articuladores de los grandes metarrelatos mitológicos y literarios, de sensible originalidad por la constitución de su imaginario en fuerte vínculo con sus utopías de realización humana.

La última sentencia del coro, sin perder la subjetividad que ahora es compartida con el saber suprapersonal y participativo, acaso de premonición de otras formas de conciencia y convivencia, deja abierta de manera provocativa la historia al poner en su centro el motivo de la libertad: «[...] it is not through him/ you will get your freedom.» La arqueología del saber mitológico se torna ardiente actualidad, la universalidad se revela contemporánea, expresada por sujetos actuantes. El imaginario del poema queda en suspenso, convidando a la fabulación, al pensamiento crítico, liberador.

### **Eurídice por Eurídice**

Evidentemente vinculado a nivel diegético al poema «Eurydice», en el texto denominado «Orpheus (1)», asistimos a una modificación esencial del discurso, pues el sujeto lírico, Eurídice, se instaura a sí mismo y constituye a Orfeo, lo que disloca el poema de la visión desde Orfeo, perspectiva dominante en el mito. Ahora vemos y sabemos a partir de la subjetividad de Eurídice, dueña no solo de la voz, sino también de la focalización («You walked in front of me»). Con el tono deliberadamente intimista de un discurso interior y de mundo subterráneo como metáfora, se conforma el pasaje climático del mito y la vuelta al mundo de la vida: «Before your eyes you held steady/ the image of what you wanted/ me to become: living again».

Al asumir un papel aparentemente pasivo, Eurídice resiste desde el principio al poder de Orfeo. El texto desenvuelve el paralelismo antagónico entre las pretensiones del esposo y las

decisiones internas de la ya no más esposa, remodelándose la situación arquetípica de la pareja:

*I was obedient, but  
numb, like an arm  
gone to sleep; the return  
to time was not my choice.*

En el mundo homocéntrico por excelencia de la mitología griega que mostró el tránsito del matriarcado al patriarcado de modo tan elocuentemente trágico – tal vez los mitemas de Agamenón y Clitemnestra su expresión culminante en la trilogía de Esquilo –, en ese referencial de los arquetipos paternos y conyugales dominantes con sus discursos de poder característicos, Eurídice escoge el silencio como su manera de decir y actuar. En ese contexto, dice: «By then I was used to silence», desestabilizándose el mito al ser introducida de forma explícita la diferencia. En oposición a lo que Eurídice expresa callando, Orfeo usa la palabra con un valor asumidamente pragmático:

*I was your hallucination, listening  
and floral, and you singing me:  
already new skin was forming on me  
within the luminous misty shroud  
of my other body; already  
there was dirt on my hand and I was thirsty.*

La concentración de sentido es relevante, si bien son sentidos que proliferan en direcciones conflictivas. La invocación de Orfeo, su voz corpórea, parece tener el poder de recrearla. Eurídice, rehecha en la perspectiva de Orfeo, es oyente y floral, pero irreal. Ella se sabe apenas una proyección del deseo órfico. En la contemplación de su cuerpo regenerado por el poder del canto, Eurídice, a quien ya ni siquiera su antiguo nombre identifica, solo encuentra la suciedad y la sed, formas del ser en el dolor, en la falta.

De manera semejante a como había sucedido en el poema anteriormente leído, en «Orpheus (1)» el proceso textual funciona como un esclarecimiento gradual, en el que no todo puede ser referido por el logos. Dominan los vacíos y las zonas de indeterminación, de manera que el lector se confronta con un enigma y debe seguir los rastros, en una lectura alternativa de interpretación continua. A este propósito, también contribuye

poderosamente la enunciación metafórica que no supone un ornamento, desvío o sustitución de significado. En los poemas de Atwood, las metáforas, si bien evidencian un parentesco nada común a través de inusitadas relaciones isomórficas, están dotadas de una lógica poética que atañe a la semántica profunda del texto. De ese modo, sus metáforas, que muestran una intensa tesitura emocional, nos dicen algo nuevo sobre el mundo, conjugando diversos significados hasta articularse en una red de sentidos de nivel simbólico, expresivo de un imaginario propio que se constituye en un diálogo tenso con los arquetipos mitológicos.

En el discurso de Margaret Atwood como escritora de fronteras, de espacios limares e intersticios, nada es definitivo. Los niveles de lectura son oscilantes y los sentidos móviles, en profunda correspondencia con los procesos de identificación narrados, relacionándose todo ello tanto con la identidad estética del texto como con la identidad en el sentido de la constitución de los sujetos, sobre todo femeninos, abriéndose a preguntas sobre la existencia y sus circunstancias que resultan recurrentes en su literatura. De tal modo, los arquetipos inherentes a su visión arqueológica también son portadores de una matizada exploración del mundo subjetivo en su singular complejidad, interactuando con los paradigmas culturales y con los referentes del mundo de la vida contemporánea, para narrativizar un proceso de autodescubrimiento e identificación que funciona como un viaje de ida y vuelta continua. En esta dirección, Caroline Rosenthal apunta: «The Canadian writer Margaret Atwood has commented on the correlation between fictional stories and real life by saying that each person has a 'story of my life' that he or she is constantly rewriting. According to Atwood, people consistently fictionalize themselves, and reading fictions helps them to gain a deeper understanding of these processes in real life» (Rosenthal, 2003: 11).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> La escritora canadiense Margaret Atwood ha comentado la relación entre historias ficcionales y la vida real diciendo que cada persona tiene «la historia de mi vida» que él o ella continuamente reescriben. De acuerdo a Atwood, la gente consistentemente se ficcionaliza a sí misma, y la lectura de ficciones los ayuda a ganar una comprensión más profunda de esos procesos en la vida real. (Traducción: AGB.)

El lector, de manera semejante a como ocurre en la literatura trivial, se depara con una historia conocida que deberá ser incessantemente escrita, sobre todo a partir de la refuncionalización de sus ideas motrices que, en ese caso, muestran marcas ostensivas de su condición «gendrada». En el choque violento, aunque implícito, entre las fronteras de la «realidad» y de lo mítico contado de nuevo, los personajes, incluido el referente como parte de las estrategias textuales, también se resemantizan en una relectura del mito, más que nada en relación con los significados de las figuras narrativizadas, creándose otros referentes culturales. Sin duda, ese mundo de desintegración y alienación, donde las figuras femeninas, como la Eurídice de Atwood, son oscuros objetos del deseo, proyecciones del Otro, reflejo, en fin, solo eco, no es más el lugar de la enunciación del mito órfico clásico, particularmente en lo que concierne a la imagen de Eurídice reinventada en contraposición a la figura canónica de la mitología.

Por otro lado, a semejanza de la Alicia de Carroll,<sup>7</sup> en la violación de las fronteras establecidas, en la transgresión del mundo de la lógica instrumental, llamado «real», tienen lugar las experiencias más humanizadoras en la búsqueda de identidad que también es una lucha contra la alienación. Significativamente, tal proceso en «Orpheus (1)», como en «Eurydice», está aconteciendo en el mundo tenebroso e «infernol» de ultratumba, con la forma artística de un discurso metafórico, fantástico y mitologizante, resulta una de las propuestas textuales más instigantes y activamente transgresoras de Atwood en su manera de interperlar la historia de la cultura desde la conciencia de su lugar de enunciación, donde es capaz de desenvolver originales estrategias de sobrevivencia, de resurrección y hasta de renacimiento.<sup>8</sup> El poema «Orpheus (1)» culmina con la paradoja de la «im-

<sup>7</sup>En la opinión de Barbara Hill: «Like all of Atwood's heroines, Marian [la protagonista de *The Edible Woman*] lives a double life, the more interesting of which is her psychic 'underground' life, her Alice-in-Wonderland like dream existence.» (Hill, 1987: 19) Como todas las heroínas de Atwood, Marian vive una doble vida, la más interesante de las cuales es su vida psíquica subterránea, su existencia soñada como una Alicia en el País de las Maravillas. (Traducción: AGB.) Ver su capítulo «Alice and the animals: *The Edible Woman* and early poems», pp. 18-61.

<sup>8</sup>Hill destaca en tal sentido: «The descent and return pattern in Atwood's novel is also associated symbolically with images of rebirth.» (Hill, 1987: 53). El

posible-posible salida» de Eurídice, la cual, bajo la forma de una «gray moth», nueva metamorfosis licantrópica que remite a otras formas de vida y muerte, sugiere diferentes sentidos para el desenlace mítico que refocaliza e ilumina toda nuestra lectura del poema:

*I saw of you was a dark oval.  
Though I knew how this failure  
would hurt you, I had to  
fold like a gray moth and let go.  
You could not believe I was more than your echo.*

### **La poética de las tinieblas luminosas: una búsqueda de Margaret Atwood**

Con la perspectiva de los dos poemas, que ciertamente se comunican entre sí, también con la del universo atwoodiano, se perfila una poética de las tinieblas luminosas que opera a través de las tensiones extremas, de los antagonismos productivos, del pensamiento paradójico e irónico. Revisión, subversión, recreación, metamorfosis, son alternativas atwoodianas para la crisis del sujeto que agudamente caracteriza nuestro tiempo. Todo esto, en el contexto mayor de una poesía de la inteligencia de densidad intelectual y reflexiva que, apelando tanto a lo físico como a lo metafísico, es capaz de mover emociones humanamente productivas, cargadas de consecuencias estéticas, en la tradición de la poesía de Dante que integra el pensamiento y las emociones, las sensaciones y la abstracción en su arquetipo artístico de *Inferno*. Margaret Atwood, con su realismo figural de nuevo tipo, trabaja niveles literales y simbólicos que se presuponen, el cotidiano irrelevante y la fábula consagratória del mito donde todo resulta definitivo y trascendente, poniendo en el centro a la individualidad humana con su capacidad proteica de transformación en la interioridad de nuestra conturbada alta modernidad postcolonial.

En consecuencia, su tematización de la identidad implica una doble visión, sintagmática y paradigmática, es decir, se refiere a

---

patrón de descenso y regreso en las novelas de Atwood está también asociado simbólicamente con las imágenes de renacimiento. (Traducción: AGB.) Ver también su lectura crítica de *Procedures for undreground*, pp. 53-56.

subjectividades únicas y diferenciadas, pero también conforma este *yo* en el orden simbólico en relación con megaconstrucciones de proyecciones universalizantes que serán tanto legitimadas como cuestionadas por la visión atwoodiana de tan variados matices. En esos textos, «Eurydice» y «Orpheus (1)», se podría decir que la escritora desenvuelve un modelo minimalista de lo que Paul Ricoeur llama narrativas de identidad, ejercicios de *poiesis* que intentan objetivar un proceso de creación del sujeto con variadas significaciones ficcionales personales y ontológicas genéricas, también socioculturales, todas de historicidad profunda, si bien no declaradas o programáticas.

La escritora escoge un camino alternativo, donde se puedan desestabilizar las expectativas de lecturas de género convencionales, tal vez apuntando hacia otras identidades genéricas. Como Rosenthal argumenta: «If gender thus marks a shifting position established by the intersection of various discourses about femininity, and if the gendered subject is formed on the meeting points of overlapping stories, it is plausible that by constructing new narratives and discourses, other gender identities can be consolidated or that subversions can take place» (Rosenthal, 2003: 18).<sup>9</sup>

En los dos poemas, identidad y género se articulan de modo natural como punto de encuentro de diferentes historias que tienen en común el tema de la búsqueda, proyectado principalmente a la constitución del sujeto. Con el fundamento de la contradicción productiva de identidad/alteridad se desenvuelve el referente discursivo mitológico a través de la función narrativa relacional. En ese espacio intermediario entre lo existencial histórico y lo mitológico canónico, en ese intersticio de notables potencialidades de sentido, la escritora subvierte el mito cruzando diferentes tipos de discursos y privilegiando la subjetividad introspectiva. Y cuando se sobreponen esos discursos inscritos en la historia de la cultura, ciertamente se activa la función interpretativa que hace funcionar los mecanismos textuales. De este modo el sujeto-lector participa críticamente en la creación

<sup>9</sup> Si el género marca una posición establecida por la intersección de variados discursos sobre feminidad, y si el sujeto genérico es formado en el punto de encuentro de historias solapadas, es plausible que por la construcción de nuevas narrativas y discursos, otras identidades genéricas puedan ser consolidadas o esa subversión pueda tener lugar. (Traducción: AGB.)

de sujetos de género, es decir «gendrados», lo que caracteriza, en su conjunto, la propuesta de Atwood al modelar una lectura participativa a partir del proceso del ser indisolublemente unido al de su conocimiento, incluyéndose en esta relación la propia condición estética del texto que hace posible tal proceso.

Sin embargo, a diferencia de «Letter from Persephone» (también de *Interlunar*), texto a nivel temático íntimamente conectado con «Eurydice», donde la apelación es directa y la subversión explícita, con fuertes marcas de temporalidad contemporánea en un discurso de violencia verbal que bordea, o tal vez simula, lo doctrinario, en «Eurydice» y «Orfeus (1)» las zonas de silencio, principalmente metafóricas y simbólicas, constituyen estrategias textuales dominantes. Entonces se instauran los significados generalmente por elipsis, alusión y presuposición, invocándose no solo el presente, sino también otras relaciones temporales, incluyendo las míticas con valor intrínseco, en la línea de las narrativas de mundo interior que se forman en la exploración del sujeto femenino problemático y consideran la ficción no como un género factual cerrado.

Por tanto, valdría la pena subrayar la correlación de las narrativas de identidad de Atwood con las formaciones identitarias de género que, precisamente, se configuran en vínculo, sea transgresivo o no, con sus tradiciones y contextos histórico-literarios y también en la interacción con las diversas fuerzas y tendencias del mundo de vida. En consecuencia, en los textos comentados, la desconstrucción/construcción de un sujeto protagónico generalmente femenino, la continuidad y la coherencia en busca de sí y el desarrollo de la autoconciencia ocupan un lugar central como proceso inconcluso, oscilante, concebido artísticamente en su ambigüedad y condición indecible por su proliferante complejidad. En la obra de Atwood, como piensa Judith Butler, «The point was not to prescribe a new gender way of life that might serve as model for reader of the text. Rather, the aim of the text was to open up the field of possibilities that ought to be realized.» (Butler, 1999: viii)<sup>10</sup>

<sup>10</sup> El punto no era la prescripción de un nuevo género de modo vida que pueda servir de modelo para el lector del texto. Más que nada, el reclamo del texto estaba en la apertura del campo de posibilidad que pudiera ser realizada. (Traducción: AGB.)

Margaret Atwood compone sus poemas en un precario y desafiador equilibrio: intenta desestabilizar los estereotipos desde la perspectiva, si bien no excluyente, de los arquetipos. En ese intenso movimiento de la imaginación sensible y del orden simbólico, que también presupone una manera de pensar encaminada a desactivar el peso muerto de la tradición y a reciclar las constantes válidas universales principalmente en lo que respecta al asunto problemático de la humanización, la escritora despliega un discurso procesal, sin conclusiones o final cerrado. Así contribuye a instaurar un lector semiótico, aquel que se pregunta sobre la composición del texto y sus figuras, sobre el sentido profundo de las variaciones y, en este caso muy especialmente, sobre las metamorfosis tanto temáticas como genéricas, porque su competencia intertextual fue activada y progresivamente ganará conciencia de su rol en el juego de los significados.

Por su parte, la ironía intertextual, patente en la visión paradójica de la historia, tiene una función capital en ese *raconto* de lo que fue el mito canónicamente estructurado. En consecuencia, el convite es inclusivo, definición estética que activa las relaciones intertextuales entre los poemas que dialogan entre sí y con otras series de la cultura. A la ortodoxia sigue de modo transgresivo la propuesta heterodoxa: la historia ya no es contada desde Orfeo, el averno aparece como un espacio de refundación, la muerte es fecundante, el mundo de las tinieblas genera luz interior, Eurídice/cuerpo es vacía, mientras Eurídice/sombra está plena de sentidos. Y, así, *ab libitum*, de acuerdo con nuestra lectura de época, personal y advertida, porque, como Umberto Eco indica, «El suprasentido intertextual es horizontal, laberíntico, rizomático e infinito» (Eco, 2003: 218).

Todo parece indicar que difícilmente podremos escapar al eco intertextual, porque este eco es un reflejo invertido que, irónicamente, torna posible renovadas formas de conocimiento. Del otro lado del espejo, en esas tinieblas luminosas, en ese espacio simbólico de compasión y terror, también maravilloso y prometededor, alguien va a preguntarse de nuevo: ¿quién soy?

## Bibliografía

- Arróspide, Amparo: «En el corazón de las tinieblas», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, (13), Universidad Complutense de Madrid, 1998-1999.
- Atwood, Margaret: «Eurydice. Orpheus (1)», en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/atwood.html>, en 10 de noviembre de 2003.
- Butler, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York/London, 1999.
- Nicholson, Colin: «Living on the Edges: Constructions of Post-Colonial Subjectivity in Atwood's Early Poetry», en Colin Nicholson, ed.: *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity New Critical Essays*, The MacMillan Press Ltd, London, 1994.
- Dejardins, Louise: «Présentation», en Margaret Atwood: *Politique de pouvoir*, ed. bilingüe, trad. de Louise Dejardins, L'Hexagone, Montreal, 1995.
- Eco, Umberto: *Sobre a literatura*, Record, Rio de Janeiro/São Paulo, 2003.
- Guedes Viana, Peônia: *Em busca da identidade feminina: os romances de Margaret Drabble*, pp. 17-38, Sette Letras, Rio de Janeiro, 1997.
- Rigney, Barbara Hill: *Women writers. Margaret Atwood*, Mac Millan, London, 1987.
- Rosenthal, Caroline: *Narrative deconstructions of gender in works by Audrey Thomas, Daphne Marlatt, and Louise Erdrich*, Camden House, New York, 2003.
- Wilson, Sharon Rose: *Margaret Atwood's fairy-tale sexual politics*, University Press of Mississippi, Mississippi, 1993.

## Anexos

### Eurydice

He is here, come down to look for you.  
It is the song that calls you back,  
a song of joy and suffering  
equally: a promise:  
that things will be different up there  
than they were last time.  
You would rather have gone on feeling nothing,  
emptiness and silence; the stagnant peace  
of the deepest sea, which is easier  
than the noise and flesh of the surface.  
You are used to these blanched dim corridors,  
you are used to the king  
who passes you without speaking.  
The other one is different  
and you almost remember him.  
He says he is singing to you  
because he loves you,  
not as you are now,  
so chilled and minimal: moving and still  
both, like a white curtain blowing  
in the draft from a half-opened window  
beside a chair on which nobody sits.  
He wants you to be what he calls real.  
He wants you to stop light.  
He wants to feel himself thickening  
like a treetrunk or a haunch  
and see blood on his eyelids  
when he closes them, and the sun beating.  
This love of his is not something  
he can do if you aren't there,  
but what you knew suddenly as you left your body  
cooling and whitening on the lawn  
was that you love him anywhere,  
even in this land of no memory,  
even in this domain of hunger.  
You hold love in your hand, a red seed

you had forgotten you were holding.  
He has come almost too far.  
He cannot believe without seeing,  
and it's dark here.  
Go back, you whisper,  
but he wants to be fed again  
by you. O handful of gauze, little  
bandage, handful of cold  
air, it is not through him  
you will get your freedom.

### **Orpheus (1)**

You walked in front of me,  
pulling me back out  
to the green light that had once  
grown fangs and killed me.  
I was obedient, but  
numb, like an arm  
gone to sleep; the return  
to time was not my choice.  
By then I was used to silence.  
Though something stretched between us  
like a whisper, like a rope:  
my former name,  
drawn tight.  
You had your old leash  
with you, love you might call it,  
and your flesh voice.  
Before your eyes you held steady  
the image of what you wanted  
me to become: living again.  
It was this hope of yours that kept me following.  
I was your hallucination, listening  
and floral, and you were singing me:  
already new skin was forming on me  
within the luminous misty shroud  
of my other body; already  
there was dirt on my hands and I was thirsty.  
I could see only the outline

of your head and shoulders,  
black against the cave mouth,  
and so could not see your face  
at all, when you turned  
and called to me because you had  
already lost me. The last  
I saw of you was a dark oval.  
Though I knew how this failure  
would hurt you, I had to  
fold like a gray moth and let go.  
You could not believe I was more than your echo.

## Traducciones

### Eurídice

El ha venido a buscarte y está aquí,  
canción que te llama y quiere que vuelvas,  
canción de dicha y de pesar  
a partes iguales, promesa  
hecha canción, promesa  
de que todo será, allá arriba, distinto  
a la última vez...  
Hubieras preferido seguir sintiendo nada,  
vacío y silencio; la estancada paz  
del mar más hondo,  
al ruido y la carne de la superficie,  
acostumbrada a estos pasillos pálidos y en sombras,  
y al rey que pasa por tu lado  
sin pronunciar palabra.  
El otro es diferente  
y casi lo recuerdas.  
Dice que canta para ti  
porque te ama,  
no como eres ahora,  
tan fría y diminuta: móvil  
y a la vez quieta, como blanca cortina  
o soplo en la corriente  
de una ventana a medio abrir

junto a una silla donde nadie se sienta.  
Te quiere «real»,  
un cuerpo opaco,  
sentir cómo se espesa  
(tronco de árbol o ancas)  
y el golpe de la sangre tras los párpados  
al cerrarlos  
la llamarada solar...  
sin tu presencia no podrá sentir  
este amor suyo...  
Mas la súbita revelación  
de tu cuerpo enfriándose en la tierra  
fue saber que le amas en cualquier lugar  
hasta en este sitio sin memoria,  
este reino del hambre.  
Como una semilla roja en la mano  
que olvidaste que aprietas,  
llevas tu amor...  
El necesita ver para creer  
y está oscuro.  
«Atrás, atrás...», le susurras,  
pero quiere que vuelvas  
a alimentarlo, Eurídice,  
puñado de tul, pequeña venda,  
soplo de aire frío,  
no se llamará Orfeo  
tu libertad...

### **Orfeo (1)**

Delante mío caminabas,  
atrayéndome  
hacia la verde luz que alguna vez  
me asesinó con sus colmillos.  
Insensible te seguí,  
como un brazo dormido y obediente  
pero no fui yo quien quiso  
volver al tiempo  
Había llegado a amar el silencio,  
pero mi antiguo nombre era una cuerda

o un susurro tendido  
entre nosotros.  
Y estaba tu amor,  
las viejas riendas de tu amor,  
tu voz corpórea...  
Ante tus ojos mantenías  
la imagen de tu deseo, que era yo,  
viva otra vez.  
Y por esta esperanza tuya continué,  
y así fui  
tu alucinación, floral  
y oyente  
tú me creabas  
al cantarme y una piel nueva me crecía  
en mi otro cuerpo, envuelto en niebla,  
y tenía ya sed, y manos sucias,  
y veía ya,  
perfilados contra la boca de la gruta,  
el perfil de tu cabeza y de tus hombros  
cuando te diste vuelta para llamarme  
y me perdiste...  
Así que no llegué a ver tu rostro,  
sólo un ovalo oscuro,  
y a pesar de sentir todo el dolor  
de tu derrota, debí rendirme,  
como se rinden las mariposas de la noche.  
Tú creíste  
que sólo fui el eco  
de tu canto.

(Versiones al español de Amparo Arróspide.)