

---

## Las escrituras del yo en la obra de Margaret Atwood

Graciela Martínez-Zalce

### *Problemas y estrategias*

**E**s una historia ya larga: la crítica literaria se ha aproximado a los textos literarios escritos por mujeres desde un rótulo y a partir de una generalización universalizante: literatura femenina. Se ha buscado su especificidad en el sitio que se le dio tradicionalmente a la mujer: el de la reproducción y el hogar. Así, se ha leído en el lenguaje femenino lo que ha quedado inscrito en su espacio social tradicional y, cuando se ha intentado salir de esta perspectiva, ha sido necesario postular una inversión, ver en este discurso las características que se han considerado distintivas del masculino: el pensamiento abstracto, la política y el poder.

Ciertas críticas afirman, por ejemplo, que los textos literarios femeninos poseen rasgos especiales —en el aspecto formal— como la falta de preocupación por elevarlos a un nivel simbólico, el interés por elaborar una explicación más que una interpretación, la intromisión constante de la “realidad” en el plano ficcional; si la literatura femenina se ha expresado siempre desde un lugar de la sociedad marcado por la marginación, ¿por qué, se preguntan, debe leerse como texto literario y no como un texto literario distinto?<sup>1</sup> Correspondería, entonces —en cuanto al tema—, la afirmación de que la literatura femenina habla de sentimientos, de la vida cotidiana, de las relaciones familiares.<sup>2</sup> Si generalizamos de este modo, ¿no estamos cayendo en lo mismo que

---

<sup>1</sup> Cfr. Marta Traba, “Hipótesis de una escritura diferente”, en *La sartén por el mango*, Ediciones Huracán, Puerto Rico, 1985, pp. 21-26.

<sup>2</sup> Cfr. Rosario Ferré, “La cocina de la escritura”, en *Sitio a Eros*, Joaquín Mortiz, México, 1986.

criticamos?, ¿no es demasiado ambiguo hablar de un texto literario distinto?

Tal vez sea necesario hacer un poco de historia. Hubo un tiempo en que, tanto por su educación como por su estatus dentro de la cultura, las mujeres quedaban excluidas de participación activa en la esfera del discurso literario; se les concedió, sin embargo, el ejercicio escritural de lo doméstico a través de géneros que han sido considerados como menores: los diarios, las cartas, las memorias y autobiografías.<sup>3</sup> La escritura se escinde en dos tipos: la pública y la íntima, y esta última es la permitida a la mujer. Desde estas "escrituras del yo" se asume el gesto de la escritura, gesto de resistencia contra un silencio impuesto, gesto activo de resistencia pasiva si se piensa que esta escritura no tenía posibilidad de una circulación pública.

Al escribir, estas mujeres se hicieron sujetos de su escritura y construyeron marcas de subjetividad; erigieron una voz propia, distinta a la presentada en los discursos donde ella era objeto representado; las escrituras del yo se convirtieron entonces en una posibilidad de transgresión cultural en tanto se apropiaron del lenguaje y desde él se autoexpusieron públicamente.

Estos textos "íntimos" sirvieron como instrumento para que las mujeres que los producían adquirieran, poco a poco, conciencia de su actividad y dejaran de lado las certezas monolíticas. Las escrituras del yo se caracterizan, sobre todo, por los rasgos autobiográficos que contienen; son, entonces, ambiguas, pues se sitúan entre la literatura y el documento. Su verdad es una verdad a medias: en el momento de convertirse en narradora, una persona que lo fuera de carne y hueso se transforma a sí misma en personaje, ente lingüístico, ente de ficción. Su veracidad ya no es absoluta (por lo menos en términos de una racionalidad objetiva). El ser, aunque sea el propio, ha sido interpretado, traducido; es, también, fantasía.

Debido a su sustancia híbrida, las escrituras del yo no sólo reflejan la época que describen, sino también aquella desde la cual se plasman. Es aquí donde el relato cambia. Hoy en día, las mujeres escriben ya (estén o no de acuerdo con ello, se declaren o no feministas) con

---

<sup>3</sup> Cfr. Rosario Ferré, *op. cit.*; Josefina Ludmer, "Las tretas del débil" en *La sartén por el mango*, pp. 47-54; Diana Paris, "La escritura subversiva en un cuento de Angélica Gorodischer", fotocopia, Universidad de Buenos Aires, 1993.

plena conciencia del género desde el cual hablan: revaloran, pretenden narrar a contrapelo, subvirtiendo las reglas preestablecidas; eligen decir sabiendo que presentan otra cara de la verdad.

Hacer escritos autobiográficos después del feminismo implica estar consciente de que éste implicó una revisión epistemológica.<sup>4</sup> Quien escribe hoy en día abreva en una tradición, pero procede de manera distinta pues habla desde un yo que ha sido sexual/genéricamente marcado con el fin de historizarlo. De este modo, las escrituras del yo dejan el ámbito doméstico pues aspiran a entregar un punto de vista crítico sobre las concreciones sociales y culturales que determinan el discurso.

¿Desde dónde se retoma la tradición de las escrituras del yo? Las escritoras parten de inquietudes similares a las de sus antecesoras. Encontrar una identidad como escritora, ordenar el rompecabezas que la ha llevado a ser tal. Sin embargo, hay una diferencia:

Las escritoras de hoy saben que si desean llegar a ser buenas escritoras, tendrán que ser mujeres antes que nada, porque en el arte la autenticidad lo es todo. Tendrán que aprender a conocer los secretos más íntimos de su cuerpo y a hablar sin eufemismos de él. ...Tendrán que aprender a explorar su ira y su frustración así como sus satisfacciones ante el hecho de ser mujer. ...Tendrán que escribir, en fin, para comprender mejor y para enseñarle a sus lectoras a comprenderse mejor.<sup>5</sup>

Desde esta conciencia, pues, su trabajo es el de relatar una "realidad" que podría comprobarse históricamente: deben presentar un perfil de la vida sin las deformadoras abstracciones conceptuales que rodean a los dramas colectivos; el producto de su trabajo es una interpretación de su presente y su pasado.

Una idea básica permeaba las escrituras del yo ancladas en la tradición: la de humanidad como totalidad, ente abstracto y universal; debido a la influencia de este concepto, en ellas se tendía a relacionar el desarrollo histórico con ciertos valores vigentes en el seno del grupo; la existencia individual aparecía como representativa o transgresiva de los ideales colectivos; desde esa preconcepción, las escritoras se

---

<sup>4</sup> Cfr. Giulia Colaizzi, "Feminismo y teoría del discurso. Razones para un debate", en *Feminismo y teoría del discurso*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 13-29. Aunque el texto habla de la relación entre el feminismo y la revisión epistemológica del discurso en general, las observaciones me parecen pertinentes para el análisis del género autobiográfico producido por mujeres en la actualidad.

<sup>5</sup> Cfr. Rosario Ferré, *op. cit.*, p. 37.

hundían en el microcosmos del sujeto femenino (opuesto inconscientemente al sujeto abstracto) y describían la línea de su desarrollo individual.

Ahora, se coincide con la tradición porque se elige alguno de los subgéneros, pero para representar ese yo que es un ser vivo en una época viva, no se parte del abstracto humano.<sup>6</sup> Los textos pueden entregar, en cuanto hechos y datos hasta cierto punto comprobables, los necesarios para situar sus piezas; pero además acuden a aquello que es imposible encontrar en archivos: los matices de una personalidad, los resortes que van detonando las acciones, las gradaciones de pasiones y motivos, el surgimiento de ideas. Escribir es hurgar en el interior: circunstancias y emociones que urden una historia (no la Historia): la conformación de una identidad, de una subjetividad femenina.

En las escrituras del yo se realiza un desdoblamiento. La escritora es, a la vez, narradora y personaje narrado. ¿Cuál es la relación especial que se establece entre narradora y personaje? De la primera a la segunda se da un movimiento de la curiosidad a la empatía. Así surge la reconstrucción de una vida con el fin de develar sus porqués y para qué. Se establece un diálogo pues sólo a través de él se hallarán las respuestas a las preguntas que han ido formando una capa calcárea alrededor de su personaje; escribir resulta paralelo a restaurar: hay que desempolvar, modelar, insuflar el lenguaje en el retrato. Una vez terminada esta etapa, el personaje se ha echado a andar por el mundo que redescubre y, por el cual, se abandona el plano íntimo y se pasa al público.

Diarios, cartas, escritos autobiográficos, textos donde las protagonistas, a través de documentos no oficiales, nos permiten reconocer un estilo, interpretar una cosmovisión, descubrir una posición determinada frente a la política o al trabajo artístico. Y también, por qué no, saber, por medio de lo que dicen y lo que ocultan, de las relaciones familiares o de pareja, de la situación socioeconómica, de la historia de sus cuerpos.

Las escrituras del yo permiten a críticas y lectoras convertirse en recreadoras: armar el rompecabezas del devenir histórico en un plazo preciso, aquel en el cual se sitúa la producción del texto. A través de ellas, podemos ordenar la sucesión de las etapas que son relevantes

---

<sup>6</sup> Que, por otro lado, se ha comprobado que de abstracto no tiene nada porque es, más bien, masculino.

para la escritora. Podremos utilizarlas para reconstruir nuestro objeto de estudio en tanto sujeto de discurso, construcción, producto específico de su época, de las relaciones de poder que lo afectaron como cuerpo e inteligencia.

Es cierto que al igual que en los textos autobiográficos tradicionales, la escritora surge de una adscripción del devenir colectivo, y que su vocación escrituraria la recluye en su existencia individual. Sobre ella se acumulan los elementos de la acción de la colectividad; sin embargo, no desea erigirse en símbolo ni expresar los ideales comunitarios a tal grado de convertirse en arquetipo despersonalizado en favor del proceso colectivo. La prueba es que, en muchas ocasiones, su camino hacia la individualización la ha marginado, convirtiéndola en forajida, en transgresora.<sup>7</sup>

Más que eso, en las escrituras del yo encontramos la intención de ese yo de marcarse sexualmente al convertirse en sujeto de discurso. Hay un deseo de historizar a partir de una voz proveniente de un individuo mujer que, a pesar de o aprovechando las condiciones del contexto, se concibe a sí misma como una entidad consciente de sí, autónoma, capaz de organizar el mundo. Al enfrentar en la escritura a ese sujeto femenino sexualmente marcado, la escritora lleva a cabo un cuestionamiento de la voluntad de universalidad y totalidad implícita en la concepción de sujeto como ente abstracto y devuelve a su personaje (ella misma) su especificidad histórica y (aunque sea ficcionalmente) psicológica. Se convierte, así, en una metáfora viviente de la existencia femenina.

Las escrituras del yo enfocan al individuo, su vida y obra consideradas desde una absoluta singularidad; reconstruyen su hacer y pensar; hacen resurgir los valores de su mundo interior y la importancia de los nexos de éste con su actuar. Quienes las practican hoy en día se enfrentan, desde ellas, a la noción de subjetividad y su significación desde la idea del género y, a la vez, a la posición paradójica de la propia escritura del yo, ya consciente de la tensión entre lo público y lo privado que se establece en ella.

---

<sup>7</sup> Por eso es que en tantas ocasiones biógrafas y críticas rescatan estas figuras. Se las erige como ejemplo no sólo porque hayan sido notables en algún oficio artístico, sino porque se opusieron a los valores establecidos por una humanidad que no las tomaba en serio ni al ejercer sus oficios ni como sujetos.

Como formas literarias, las escrituras del yo son narración que da ritmo a las circunstancias y a lo invariable de una vida. El(la) lector(a) se deleita en ellas pues le permiten verse en otra, comprenderla, ver el mundo desde su perspectiva. Son, al presentarnos una figura mitad realidad, mitad ficción, el arte de lo imposible. Arte, también de la individualización.

Estudiarlas nos permitiría construir genealogías de lo femenino, descubrir maneras de descifrar, interpretar y concretar la "otredad" de la mujer. Porque hablan de la vida pública y la privada, la activa y la quieta, dibujan al personaje a través de una forma específica: el diálogo consigo misma. La modelo se exige a sí la magnitud con la cual ha de describirse, el *tempo* en el que ha de narrarse. Hechos y obras giran alrededor de un carácter y un estilo; la historia de cada sujeto de discurso, de cada espíritu, de cada cuerpo se dicta a sí misma.

### *Margaret Atwood : escritora canadiense*

Margaret Atwood es la figura literaria más importante del Canadá. Nacida en Ottawa en 1939, se trasladó con su familia a Sault St. Marie en 1945 y un año después a Toronto. Por ser hija de un entomólogo especializado en insectos del bosque, llegó a familiarizarse con los bosques<sup>8</sup> del norte de Ontario y Québec. Se graduó de la Universidad de Toronto e hizo estudios de posgrado en Radcliffe, Harvard, en 1962. Ha sido profesora universitaria y editora; desde finales de los sesenta ha publicado constantemente poesía, narrativa y crítica; entre 1982 y 1983 fue presidenta del *Writer's Union* de Canadá. Por sus libros ha recibido los premios más importantes otorgados en su país.<sup>9</sup>

Los textos de Atwood se caracterizan por un control altamente intelectual de sus materiales. En cada libro, a partir de una unidad te-

---

<sup>8</sup> En Canadá llamados *bush country*.

<sup>9</sup> Una breve bibliografía de Atwood, por géneros, sería, POESÍA: *The circle game* (1966), *Power politics* (1973), *Two-headed poems* (1978), *Murder in the dark* (prosas poéticas, 1983); NARRATIVA: *The edible woman* (1969), *Surfacing* (1972), *Lady Oracle* (1976), *Dancing girls* (1977), *Bluebeard's egg*, 1983; (hay edición en español: *El huevo de Barba Azul*, Alcor, Barcelona, 1990), *The handmaid's tale*, 1985, (hay edición en español: *El cuento de la criada*, Seix Barral, Barcelona, 1993), *Cat's eye* (1988), *The robber bride* (1993); ENSAYO: *Survival: a thematic guide to Canadian literature* (1972), *Second words: selected critical prose* (1982).

mática y desde una perspectiva irónica, explora la preocupación central de toda su obra: el papel de la mitología, tanto personal como cultural, en la vida de cada individuo, pues percibe y delinea con agudeza las convenciones que subyacen a la realidad cotidiana (considerada por ella como la subestructura mitológica de la cultura moderna). La responsabilidad de la escritora sería exponer las convenciones (psicológicas, lingüísticas y míticas) con las que cada quien crea una versión conveniente de sí mismo/a.

Sus personajes nos permiten saber que ella ve al hombre y a la mujer modernos como presas de continuas oleadas de miedo —que, a veces, llega a la paranoia— porque su anacrónico inconsciente aún cree en el orden y la civilización, pero el barbarismo de este siglo contradice esa creencia. La solución estaría en que la parte racional de la mente se integrara con su lado oscuro, ése que la civilización ha reprimido por su fe en el orden; Atwood explora esa fase salvaje del ser a través de sus personajes.<sup>10</sup> Cuando se trata de personajes femeninos, esto se expresa de la siguiente manera: la mujer —que se desarrolla como profesional en una sociedad de consumo— se ve forzada a comprometerse en un proceso de reafirmación cuando alguna persona o circunstancia ajena a su voluntad destruye el tinglado que sostenía la esmerada versión de sí misma que se había forjado. Esto no sólo les sucede en el ámbito de lo personal, lo íntimo, sino también en el cultural; es decir, llegan a cierto punto en sus vidas en que parecería que se han vuelto locas, pero se trata de que se han visto obligadas a reevaluar sus prejuicios y creencias en este plano. Así, Atwood desafía el modo occidental de percibir y acercarse en algunos casos a la naturaleza y en otros a la sociedad desde un sitio que es, al mismo tiempo, psicológico, físico y discursivo.

Cuando se trata de poesía, el procedimiento cambia aunque el fin sea el mismo: a través del poema se entra en el espacio especular de la mente y la voz poética se convierte en una suerte de *shaman* cuyas visiones amenazan a la tribu. En algunos poemas, como desde el inframundo, el yo lírico relata el mundo como un territorio violento, de muerte. En otros, con precisión de cirujana, describe el engaño sádico que subyace al mito del amor romántico: los amantes son depredadores, hasta caníbales, porque las relaciones se convierten en una forma

---

<sup>10</sup> Véase, por ejemplo, el libro de cuentos *Wilderness tips*, de 1991.

sofisticada de consumo; el amor es la política del poder.<sup>11</sup> En las parejas retratadas por Atwood, cada individuo busca su seguridad a través del refuerzo del papel que le toca jugar, comprometido únicamente con satisfacer sus necesidades y apetitos personales y atrapado en una suerte de solipsismo. Para la mujer esto significa adoptar una posición ambigua en la cual se extorsiona mediante la pasividad, la capacidad de comportarse como arcilla, maleable según el deseo del hombre.

Otra preocupación siempre presente en su obra es la complejidad del ser canadiense, de pertenecer a una nación bicéfala,<sup>12</sup> dividida en dos culturas, que habla en dos idiomas y no produce un dueto sino dos monólogos de sordos. De ahí su preocupación por descubrir una mitología común, una base que pueda ser compartida. Precisamente debido a esta visión de una sociedad escindida por los regionalismos, sus preocupaciones políticas se abren, también, al ámbito internacional y a los problemas mundiales como problemas de todos los seres humanos. Por ello se le ha considerado como una escritora de ideas.

### *Atwood y las escrituras del yo*

#### *Autobiografía*

Lo primero que recuerdo es una línea azul. Estaba a la izquierda, donde el lago se perdía en el cielo. Había allí un risco de arena blanca que no podía verse desde donde yo estaba parada.

A la derecha, el lago se estrechaba en el río y había un dique y un puente cubierto, algunas casas y una iglesia blanca. Enfrente había una isleta de roca poco arbolada. A lo largo de la costa había grandes piedras y troncos talados de enormes árboles corrían por el agua.

Detrás hay una casa, un camino que va rumbo al bosque, la entrada a otro camino que no se ve desde donde yo me paraba pero que, de cualquier modo, estaba allí. En cierto punto el camino se ensanchaba; la avena que se había caído de las cebaderas de los caballos de los leñadores un invierno ya distante, había brotado y crecido. Ahí anidaban los halcones.

---

<sup>11</sup> Esto es válido no sólo para poemas como los de *Power politics*, sino también para *The edible woman* y *The robber bride*, su primera novela y la de publicación más reciente.

<sup>12</sup> Véase *Two-headed poems*. También en *Survival* el tema es fundamental para el desarrollo del análisis y la crítica al horizonte literario canadiense.



---

Alguna vez, en la isla de roca, hubo un cadáver de venado a medio descarnar; olía a hierro, a lo mismo que huelen las manos sudorosas cuando se ha frotado óxido. El paisaje se disuelve en el momento del olor, deja de ser un paisaje y se convierte en algo más.<sup>13</sup>

Con este texto inicia *Murder in the dark*, libro que se define a sí mismo —en el subtítulo— como una colección de cuentos cortos y poemas en prosa, pero que por ciertas peculiaridades yo colocaría como parte de las escrituras del yo. Dividido en cuatro partes, hay en él una gradación que va de lo privado a lo público y que es posible detectar en el manejo del narrador, en los tonos, en los temas.

Aunque todos los textos están narrados en primera persona, la calidad de la voz narrativa cambia según lo que se cuenta. En la primera parte, los textos son extractos de la memoria, ya sea de la infancia o de la adolescencia. Tiene que ver con momentos específicos de vida: el primer recuerdo, las travesuras teñidas de magia, el desván del abuelo, un viejo anuario escolar, los lazos de amistad con chicos y muchachas, los novios, la visita clandestina a un burlesque, la sensación del desmayo. El yo que habla aquí es uno que proviene de dentro, cuya voz es cercana a la emoción del momento, a las sensaciones que lo acompañaron. Detalles inocuos forman el recuerdo, a veces claro, a veces borroso. Memoria: incertidumbre que es certeza. En tono nostálgico, los textos, muy breves, oscilan entre el texto autobiográfico, el poema en prosa y el cuento corto; son estampas de momentos clave en el desarrollo de la niña y su culminación en la adolescente, desde el primer recuerdo —con el cual abre— hasta la sensación de haber perdido el piso, la conciencia, el dominio del cuerpo —con el cual cierra. Así, oímos a una voz preguntarse por el pecado, el bien y el mal porque, cuando preparaba brebajes venenosos con su hermano no sabe de cierto si lo arrojarían sobre algún otro niño. O por la sociedad y sus valores cambiantes, cuando en el ático encuentra el anuario de su abuelo. El descubrimiento de la muerte se da leyendo historietas de horror robadas. El del deseo se asocia con el olfato, el tacto, la ropa, porque la narradora es miope y presumida y, por quitarse los lentes, no recuerda las caras de aquellos novios. Vejez y fealdad habitan el espacio del burlesque, grotesco y asociado con lo prohibido; admiración por los cuer-

---

<sup>13</sup> Margaret Atwood, *Murder in the dark: short fictions and prose poems*, Coach House Press, Toronto, 1983, p. 9. No hay edición en español. La traducción es mía.

pos jóvenes, empatía con el humillado de la desnudista vieja; un mundo que ha desaparecido para ella. Tono nostálgico; retrato en técnica impresionista; voz cálida y cercana. Es necesario fijar los instantes para que no desaparezcan, para que puedan convertirse en algo más; detenerlos a través de imágenes poéticas para que permanezcan.

Un solo texto —“Raw materials”— forma la segunda parte: diario de viaje por México (específicamente Palenque). La narradora es más distante, a veces hasta irónica. “¿Por qué viajamos? En otras palabras, ¿qué estamos haciendo aquí?”, se pregunta para comenzar. Descubrimos detrás de sus descripciones una preocupación presente en otros libros suyos: la compulsión moderna de ver la naturaleza como materia prima, de explicarla y dominarla según el mito del progreso y la tecnología. Sudor, mosquitos, pordioseros, pollo lodoso (mole), miedo a las alturas, a los descensos, a la humedad de las piedras, a beber agua. Después de la descripción de las incomodidades y los disgustos, la constante pregunta: ¿valdrá la pena? El viaje visto como suplicio, la incapacidad de comprender una cultura tan distante, la falta de sensibilidad ante lo diferente. Y luego, al final, el giro irónico, donde la narradora se burla de quienes ejercitan el turismo y con su presencia absurda echan todo a perder.

La tercera parte es un manual de instrucciones; la narradora se contextualiza a sí misma sólo en uno de los textos, “Murder in the dark”, el primero, y por última ocasión acude al tono autobiográfico, habla de sí misma y de su pasado. De la mitad de texto hasta el final de la sección, el(la) lector(a) recibe de la voz, que se refiere a un tú, una serie de indicaciones dirigidas específica y constantemente a él o ella. Quien lee juega en la oscuridad y es presa de quien escribe: las reglas quedan plasmadas en “Murder in the dark” y se extienden a los demás textos, cuyo tono es ya por completo intelectual, frío, irónico. Así, leemos una inversión de los papeles sexuales en la vida familiar, una caracterización de las novelas escritas por mujeres, la manera de construir historias con finales felices, la prueba de que en diferentes circunstancias hasta algo tan aparentemente inocuo como una rebanada de pan cambia por completo de significado y, por último, la búsqueda de lo que se encuentra más allá de la página en blanco. La narradora, pues, se ha asumido como tal, no sólo sujeto de discurso, sino además como constructo de ficción y a través del poder que este

hecho le proporciona, critica ciertos mitos de la sociedad contemporánea, ironiza sobre ellos, reflexiona conscientemente desde la escritura.

En el último apartado la narradora vuelve a ser su interlocutora; sin embargo, los textos abandonaron ya el tono nostálgico para no retomarlo: lo desplazó la ironía. La mudez, el papel de la mujer en la relación sexual, el sentido de la adoración casi religiosa que se hace del hombre, la mujer vista como un icono diseñado por su pareja, los tipos de zapato como metonimia de los hombres que aplastan a las mujeres, el desconocido junto al cual se duerme, la falta de esperanza, la locura como consecuencia lógica de la mimetización con el otro, la mano como metonimia de la mujer capaz de ser toda caricia, capaz de conocer el mundo por medio del tacto, capaz de apropiarse de él tocándolo. Por último, las instrucciones para un tercer ojo que nos permitirá ver, aprehender el mundo desde la conciencia. Cuarto fragmento en el cual la voz narrativa ha pasado ya, por completo, a la escritura de lo público, donde ya se puede observar lo que sucede dentro desde una distancia que permite a la escritora ponderar, reevaluar, colocar cada cosa y a cada quien en su sitio. Ser la voz de su conciencia. Hacer evidente. Develar el mito, leerlo, interpretarlo, comunicarlo y ¿por qué no?, intentar modificarlo.

Lo mismo sucede con los ensayos de tono autobiográfico que aparecen en *Second words*.<sup>14</sup> Se puede trazar un esquema en ellos, pues por lo general inician con referencias personales a la vida de Atwood: su infancia en una familia de científicos (por lo cual los niños no podían espantarla con bichos), su época de estudiante cuando las mujeres eran excluidas de ciertos círculos académicos, sus experiencias como escritora en los medios masivos de comunicación, todo en un tono muy coloquial y salpicado de digresiones anecdóticas ligeras y divertidas. Pero de repente los textos dan saltos y Atwood se pone a discutir cuestiones estéticas, como los procedimientos de la escritora al construir tramas en un mundo donde a la mujer no le ha tocado la situación más cómoda; o problemas políticos, como lo que significa ser canadiense frente a la hegemonía estadounidense; o tópicos culturales, como la construcción de una identidad cultural a través de las obras artísticas que su país ha producido. Y detrás de ello siempre tres afirmaciones: se habla desde la voz de una mujer que ha heredado un pa-

---

<sup>14</sup> Margaret Atwood, *Second words*, Anansi, Toronto, 1982.

pel dentro de una sociedad que, gracias a la revisión epistemológica del feminismo, ha cambiado, pero aún no lo suficiente; se habla desde la especificidad de ser canadiense; se habla desde la conciencia de que la escritora tiene una obligación con respecto a la sociedad, un compromiso ético adquirido al retratarla, cuestionarla, llegar a ella para sensibilizarla. Se habla, pues, desde la conciencia. Atwood se sabe sujeto de discurso y elige pasar de lo privado a lo público para contribuir de algún modo a la destrucción de las certezas monolíticas, a la construcción de una cultura viva.

### *De vuelta al principio*

Atwood es un buen ejemplo para explicar cómo, a partir de la conciencia de género, los géneros literarios se transforman. Para las críticas tal vez la pregunta subyacente es “¿Quién soy yo?, ¿quién es ese yo mujer en tanto sujeto de la cultura?”. Tal vez la pregunta que la crítica debe hacerse es cómo se debe interpretar el papel de la mujer en tanto creadora y recreadora, cómo debe interpretar el mundo, a través de la escritura, sin caer en el extremo que implica dividirlo en dos, en oposiciones binarias, o leerlo desde una teoría de lo universal neutro.

Giulia Colaizzi afirma que para modificar esos puntos de vista debemos tener en cuenta la relación de interdependencia, de intercambio y diálogo que existe entre mundo y palabras, realidad y lenguaje; así, se entenderá por discurso un principio dialéctico y generativo a la vez, que remite a una red de relaciones de poder que son histórica y culturalmente específicas, construidas y, en consecuencia, susceptibles de cambio. Atwood, por su parte cree que podríamos empezar por ser conscientes de que a los hombres productores de cultura siempre se les ha visto como individuos, mientras que a las mujeres se les ha tomado como meros ejemplos de un género; “tal vez ya es hora de quitarle la M mayúscula a la palabra Mujer”.<sup>15</sup>

Tradicionalmente, las escrituras del yo han significado para las mujeres una posibilidad de transformación. Pero hoy en día, en ellas se piensa el cuerpo como una metáfora, no como el lugar homogéneo de alteridad sino como un espacio históricamente determinado y atra-

---

<sup>15</sup> Margaret Atwood, “The curse of Eve”, en *Second words*, op. cit. p. 227.

vesado por una multiplicidad de prácticas discursivas. Las escritoras recrean esta metáfora al concebirse como sujetos conscientes de discurso y recuperan de manera consciente la herencia de quienes las precedieron en esta historia. Es su mejor manera para responder a la constante, obsesiva, decisiva, pregunta por el yo femenino.

.