

Identidad, espacio, y otras afinidades culturales en la narrativa de Margaret Atwood

MÁRGARA RUSSOTTO

—UCV—

Las figuras de una creación poética nunca pueden estar sometidas a un juicio moral (...) No quiero referirme a un juicio sobre comportamiento, sino a un juicio sobre su lenguaje.

Walter Benjamin:

Las afinidades electivas de Goethe.

Margaret Atwood (Ottawa, 1939) no es la única escritora importante del Canadá, pero sí una de las más traducidas, difundidas y estudiadas actualmente, y quizás una de las embajadoras más eficaces y coherentes, si bien indirectas, de la compleja cultura a la cual pertenece. Basta citar algunos ejemplos: casi 500 tesis universitarias se han dedicado a estudiar aspectos de su producción durante los últimos años. Su primera novela, *The edible woman* (1969) tuvo un éxito fulminante, y se fue reeditando en la década del 80 casi a cada año (en 1982, 1983, 1985, 1986, 1988 y 1989); en 1990 tuvo tres ediciones.

Aunque empieza a publicar en la década del 60, y pronto se le reconoce como poeta y crítica, adquiere fama internacional gracias a su narrativa (cuentos y novelas); sin embargo también cultiva el ensayo, la entrevista, hace caricaturas y libros para niños y, sobre todo, ejerce activamente la

docencia universitaria y la crítica literaria; en esta última se estrena en 1972, con un polémico estudio sobre la historia de la literatura canadiense titulado *Survival; A thematic guide to Canadian literature* (Toronto, Anansi, 1972¹).

La producción de esta brillante escritora parece situarse en una encrucijada excepcionalmente favorable, cuyas coordenadas culturales es preciso considerar como parte integrante de su propia estrategia narrativa. La primera en la cual necesariamente se inserta su obra es, antes que nada, el pensamiento feminista y la consolidación de la participación cultural de las mujeres que ha ido ganando espacio durante los últimos veinte años. Al reconocimiento de un "punto de vista" discrepante en su peculiaridad y diferencia, le ha seguido en efecto la estabilización de su producción artística e intelectual, capaz de abrir nuevos cauces de alto tenor crítico y compositivo, y la consiguiente aceptación institucional.

Apertura a las discrepancias y consideración de pluralidades son, a su vez, los signos de nuestro tiempo. Vivimos en un momento expansivo de la sensibilidad, cuya tendencia es justamente la búsqueda de nuevos modelos de interpretación de la realidad; y sobre todo el cuestionamiento de la supuesta neutralidad del conocimiento, lo que ha llevado las ciencias a la revisión crítica de sus paradigmas tradicionalmente consagrados —morales, políticos, estéticos— produciendo una transformación radical de los respectivos campos disciplinarios.

En esta revolución que experimentan sobre todo las ciencias humanas, la crítica literaria feminista ha desarrollado una actividad abiertamente protagonista y pionera en muchos sentidos. Son los llamados "Estudios del Género"² los que enfatizan la importancia y singularidad de la participación de la mujer en todos los campos del saber, instrumentali-

1. Su obra poética ha sido reunida recientemente en dos volúmenes: *Poems* (1965-1975), y *Poems* (1976-1986), ambos editados en Londres, Virago Press, 1991 y 1992 respectivamente. En ellos se incluyen selecciones tomadas de poemarios anteriores. Ha publicado varios volúmenes de cuentos —como *Dancing girls* y *Bluebeard's Egg*— pero adquiere notoriedad internacional con sus novelas traducidas a más de veinte idiomas: *The edible woman* (1969), *Surfacing* (1972), *Lady Oracle* (1976), *Life before man* (1979), *Bodily Harm* (1981), *The Handmaid's Tale* (1985) (también llevada al cine), y *Cal's Eye* (1989). Sólo hay traducción al español, hasta donde sepamos, de *En la superficie* (Habana, Arte y Literatura, 1989), *Daño corporal* (Buenos Aires, Sudamericana, 1985) y *El cuento de la criada* (Barcelona, Seix Barral, 1987).

2. Por "Estudios del Género" —o también "Temática del Género"— se entiende una disciplina perteneciente al campo de las ciencias sociales, cuya metodología y enfoque suelen ser interdisciplinarios (psicología, historia, antropología, psicoanálisis, crítica literaria etc.); ella estudia la mujer como sujeto de determinadas prácticas culturales y/o como objeto de representación de las mismas.

zando una amplia plataforma de crítica cultural (crítica del estado, del sujeto, de la vida cotidiana o de las mentalidades etc.) a partir del análisis literario y/o análisis del discurso. De hecho, la renovación o suerte de renacimiento de los estudios literarios en la llamada fase post-estructuralista se debe en parte al reconocimiento, como objeto crítico, de esta afortunada asociación *mujer-literatura*; ésta, si bien constituye históricamente un antiquísimo binomio de indisoluble relación en el proceso de emancipación femenina³, sólo en estas últimas décadas se ha institucionalizado y normatizado, por lo menos en la mayor parte de las universidades y centros de estudios norteamericanos y europeos, y en algunos del tercer mundo.

De modo que si la crítica feminista de perspectiva cultural nace en el corazón de la literatura y privilegia la expresión estética verbal, es porque entiende la crítica literaria como práctica política y un modo de transformación del mundo, ya que su objeto —la literatura—, lejos de ser algo inerte o inefable, se constituye en fuente de conocimiento real. De allí la especificidad de sus intereses y de su comportamiento crítico ampliamente conocidos: el rechazo de nociones esencialistas o "universales" sobre la mujer (o sobre cualquier otro objeto de estudio), la revisión de códigos culturales que guíen la valoración del hecho estético, la reformulación de convenciones y estereotipos —con sus cánones de jerarquía y excelencia— formadores del juicio, la atención sostenida sobre las técnicas de representación artística vinculadas a las ideologías imperantes y a las circunstancias epocales, la revalorización de la experiencia y, finalmente, la arqueología legitimadora de obras del pasado, de autoría femenina, para deconstruir la serie de imitaciones, desvíos y oblicuidades, pactos y rebeliones, en la constitución —real y simbólica— del sujeto femenino. Porque, como bien se ha dicho:

...una vida de mujer es, pues, siempre demasiado, o demasiado poco. Jamás alcanza el equilibrio entre ese cuerpo que es demasiado estrepitoso o no lo bastante, y ese espíritu que busca una regulación, una evolución progresiva y lógica⁴.

Con esta afirmación, que proviene del campo psicoanalítico, podría perseguirse el secreto hilo conductor de la ficción de Margaret Atwood, la cual se inserta en la problemática de la "inadecuación" histórica (aunque también biológica, social y espiritual) del sujeto femenino, no sólo por

3. Hemos estudiado algunas variantes de dicha relación en *Tópicos de retórica femenina* —"Memoria y Pasión del género". Caracas, Monte Avila, 1993.

4. Christiane Olivier: *Los hijos de Yocasta*. La huella de la madre. México, FCE, 1984, p. 143.

necesidad epocal y coyuntura socio-política, sino también porque resulta casi programático en lo reiterado e incisivo de sus elecciones temáticas y compositivas. Como respondiendo a un programa —en el sentido de organicidad y compromiso voluntario con un determinado proyecto estético-ideológico— la experiencia femenina es fuente de legítima autoridad tanto en su ficción como en sus estudios críticos; así como también emprende la descalificación irónica de las convenciones (sociales y literarias) del Canadá superdesarrollado; la sátira a la sociedad patriarcal, con la insuficiencia de su tecnología, su mitología cotidiana y sus abusos de poder; el tema de las identidades de género y, en especial, del femenino en su constante proceso de transformación y redefinición; los problemas particulares de la escritora obligada a realizar una suerte de "picaresca al femenino" para sobrevivir en un mundo de valores masculinos. En otras palabras, su ficción parece recordarnos cuán insuficientes o superficiales son las mencionadas aperturas a la pluralidad —los cambios declarados en el orden intelectual y teórico— comparados con los hábitos de la cotidianidad y la subjetividad más profunda.

Desde el comienzo, además, su poesía asume claramente una conciencia de género en *The journals of Susanna Moodie* (1976) al invocar la "autoridad" de esta escritora pionera, quien vivió entre 1803 y 1885 y consignó una de las primeras poéticas de la resistencia al referirse a las duras condiciones de vida del Canadá en una obra autobiográfica fundadora: *Roughing It the Bush*. Insertarse en su legado, rehacer sus huellas sobre la dura y helada superficie continental, es muestra evidente de aquella pasión arqueológica y afirmativa de una tradición cultural, femenina por un lado y canadiense por el otro.

Pero no es solamente esta doble herencia lo que se descubre y reconfigura sino también el propio presente. Pues la obra de Margaret Atwood propone lecturas en direcciones diasporizantes: reconquista de un territorio ya conquistado, y nuevo mapeamiento; un territorio que es, a la vez, escenario geográfico-cultural e historia literaria.

En efecto, tal como su obra confirma las tendencias y actitudes del pensamiento feminista, también tiene la virtud de anticiparse a ellas, profetizarlas y superarlas al mismo tiempo. Las profetiza, porque históricamente su perspectiva irónica y desacralizadora es anterior a la explosión del movimiento en pro de la liberación de la mujer durante la década del 60, según lo afirma en la breve nota introductoria de su primera novela, *The edible woman*, escrita mientras todavía cursaba la Universidad; por lo cual sería incorrecto reducirla a esa única coordenada, como han pretendido algunos críticos. Y también las supera, puesto que su acidez crítica la mantiene alerta contra toda mitificación llevándola

a desbordar el pragmatismo y el militantismo feminista para asumir proyectos ficcionales de mayor complejidad que corresponden propiamente a la llamada etapa post-feminista.

En este sentido, ningún aspecto de la vida contemporánea, observado bajo la lupa tierna e irónica de una intelectual universitaria, parecería serle ajeno. Su *corpus* temático es, por eso, tan variado como sorprendente. Escritora versátil, caprichosa, cultísima e insaciable en su antropofagización —deglución o ingestión— de temas y problemas contemporáneos, actúa con una voracidad sólo comparable a la de los medios de comunicación masiva que tanto ridiculiza. El tema de la *obesidad* como metáfora de desequilibrio (social, bio-ecológico, mental), que no sólo fue el mayor acierto de *The edible woman* sino la obsesión subrepticia de muchos otros relatos, podría ilustrar un poco el barroquismo rústico y encantador de sus historias; la sobrealimentación —no necesariamente indigesta— de los genotextos que son fuentes de su ficción; las curvas levemente "hinchadas" de las subjetividades femeninas que suele representar, —siempre inapropiadas, inadecuadas, intoleradas, social y estéticamente— y que son el correlato de otras protuberancias indecentes de las sociedades altamente desarrolladas, en sentido material, y prácticamente anémicas de valores, coherencia y espiritualidad.

Es esta "obesidad", entendida como desproporción y disparate del mundo, el verdadero tema de su ficción reformulado sin cesar desde varios ángulos. No son historias de personajes por tanto lo que se relata, sino de relaciones. Y es una "obesidad" también en sentido formal, a la cual contribuye especialmente la independencia tanto de las *tramas* como de los *tonos* narrativos, ya que aparecen desconectados entre sí y autónomos en cada texto. Por eso, una lectura diacrónica de su ficción, sin ser necesariamente lineal, nos revelaría diferentes ejes temáticos, tonos estilísticos y estructuras compositivas muy diferentes y sin aparentes engarces resolutivos. Pues ¿cómo vincular las cómicas peripecias de una chica anoréxica y fácilmente "devorable" por la sociedad contemporánea de *The edible woman* con ese retrato del artista cachorro, *trickster* femenino que retoza entre ambientes, amantes y estilos, sin definir jamás su identidad, de *Lady Oracle*? ¿Qué relación puede haber entre el intenso realismo psicológico, con su tono de *profundis*, de *En la superficie*, y la abstracción de una voz impersonal y dividida que relata las cuitas sentimentales y eróticas de parejas-tipo en *Life before man*? ¿Y cómo entender esa rígida polaridad Canadá/Caribe de *Bodily Harm*, casi una historia carpenteriana de afirmación latinoamericanista si no fuera por el (engañoso) escepticismo inicial? ¿Cuál es el puente que une intimismo y ecología, ciencia ficción y comicidad, identidad del sujeto e identidad

cultural, sofisticación y trivialidad, alegría y erudición? ¿pantagruelismo y soledad?

Es difícil trazar, en esos términos, un recorrido lineal o diacrónico con criterio sistemático. La sistematicidad no es pertinente a esta producción; todo lo contrario. Ya en muchos de sus cuentos de la década del setenta, por ejemplo, se evidencian las marcas de una retórica basada en violentos antagonismos, en dualismos irreconciliables, separaciones y mutuas negaciones. Allí se opta, por una parte, por el uso indiscriminado y voluntario de los clichés de época —lenguaje unisex de los personajes, finales inconexos, amenazas apocalípticas, referencias sobre tópicos intelectuales de moda, irresoluciones ambiguas; y por la otra, se asume el desdoblamiento sistemático de la voz narrativa que lo somete todo a una observación neutral, objetiva y científica, como mirada a través del microscopio. Es el “gesto científico” —el tic crítico que hace su narración tan híbrida y tan permeada de ensayismo— lo que permite invertir la posición del sujeto en objeto, y viceversa (un movimiento que puede incluso explicitarse en el propio título, como en “Under glass”, por ejemplo), borrando de este modo el estereotipo por efectos del análisis, la crítica o la sátira, aunque éste reaparezca sin cesar.

Este comportamiento, manifiesto en muchas escenas y fragmentos, reproduce así, en el nivel retórico, las divisiones irreconciliables que permanecen a nivel más profundo y que corresponden a la experiencia psico-social de la narradora: el juego aflora en la superficie y la seriedad se mantiene oculta. El resultado suele ser una narración híbrida de pragmatismo y especulación, y una anulación mutua de las polaridades —en este caso, de ambos recursos, el cliché y el análisis— que desemboca en finales todavía más enigmáticos y pesimistas.

En los cuentos, esa anulación es paradigmática. “Momentos significativos en la vida de mi madre”, que trata el tema recurrente de las relaciones madre-hija, muestra el juego de des-identidades y de vivencias temporales irreconciliables, anulando toda garantía de veracidad o de visión abarcante. Con un lenguaje aparentemente realista, se cuestiona el propio “realismo” de la experiencia. Desde la propia indiferencia por los aspectos formales del cuento —fragmentado, desgajado en varios microrrelatos, con abundantes intervenciones autoriales de tipo correctivo o dispersivo (“la infancia de mi madre es una cosa, la mía otra completamente distinta”, o “aunque mi madre es dulce y vieja y una dama, evita ser una dulce vieja dama”)⁵ hasta el uso del humor que actúa

como desestabilizador sistemático de la emoción, todo contribuye a la configuración de un boceto más bien “plano”, un retrato picassiano de líneas geométricas en fuga que se lanzan al espacio, estableciendo relaciones ora íntimas ora disparatadas, sin llegar a espesar propiamente ni a un personaje (la madre), ni una historia. Y tal como ése es un falso o (pseudo) relato, también el coloquialismo unisex de otros cuentos es falso, puesto que no brota de relaciones de igualdad entre los sexos, sino de transgresiones superficiales —en este caso, de las fronteras entre lenguaje masculino y lenguaje femenino— que no afecta en profundidad las respectivas identidades de género.

También en “Betty” encontramos la reconstrucción de escenas desde el punto de vista, y el lenguaje, de una adolescente marcada por su posición familiar de hermana menor; una posición por cierto que llega a determinar toda una visión de mundo “desde abajo” y marginal. Pero tampoco aquí es posible construir una coherencia a través de la escritura hasta el punto de ordenar la evocación, pues la joven pareja observada —y Betty en particular— sigue siendo enigma y núcleo de nuevas ficciones. El “otro” será siempre algo incomprensible: un cuerpo bronceado por la mitad; una sospechosa gentileza como de “marciano”; el ininteligible dibujo de unos nigerianos en la pared. Los seres humanos de sus relatos existen como re-construcciones imperfectas: palimpsestos, pastiches, objetos astillados (por la experiencial social) y mal reparados (por la evocación).

En este sentido, y vista en conjunto, su obra no asume una perspectiva complaciente, aunque tampoco revela un pesimismo metafísico/existencial insuperable. Producto de una conciencia hipercrítica, insatisfecha y en constante búsqueda, parece atravesada por haces múltiples: no sólo por las transformaciones sociales y políticas de su tiempo —tal como repercuten en la cotidianidad des-heroica de los personajes— sino por las variaciones del punto de vista y una compleja reelaboración intertextual de la tradición literaria occidental. En ella habla una sensibilidad muy moderna, que se transforma y madura sin cesar —que se actualiza al tocar exitosamente diferentes “teclas” temáticas y que *problematiza* la propia noción de estilo en sentido tradicional. No es de extrañar entonces que resulte incómoda ante cualquier clasificación, tanto para los académicos puristas como para los alternativos espontaneístas, ya que si los primeros podrían no perdonarle las concesiones hechas a la trama —verdadero emporio del mejor folletín decimonónico— que conquistan al público masivo, los segundos no tolerarían los rigores de ciertos diseños formales (*Life before man*), la crítica implacable a la tecnología y al poder patriarcal (*El cuento de la criada*), la desacralización en todo proceso de

5. *La reina negra y otras historias* —Antología del cuento canadiense. Santiago de Chile, Casn Canadá, 1989. p. 42.

individuación (*Lady Oracle*), el uso proustiano de la evocación —en su caso, vía simbolismo acuático— (*En la superficie*); en fin, la formación universitaria, el oficio conquistado, la participación política, la lucidez de una escritura que ya no redime; en otras palabras: la *inteligencia en vez del sentimiento*.

Pero estos son, evidentemente, los reproches *standard* sobre las "debilidades formales" que podría compartir con buena parte de la producción narrativa femenina, sobre todo latinoamericana. Porque, con igual hibridez, esta última se atreve a hacer humor culinario (Laura Esquivel) y cocina metafísica (Clarice Lispector), convirtiendo la comida en un tópico "respetable"; las relaciones familiares en una crítica a la sociedad (Rosario Castellanos); la política mexicana en un juego de cinismo y descalificación de la virilidad (Angeles Mastretta), y la denuncia progresista en una sátira de las virtudes y defectos de la propia cultura caribeña (Ana Lydia Vega).

América Latina podría considerarse entonces otra de las coordenadas, o afinidades culturales, que inciden en la producción de Margaret Atwood⁶. No solamente por constituir un polo utópico reiterado —Cuba es una fugaz esperanza en *El cuento de la criada*; y una atrasada isla del Caribe devorada por el imperialismo, es capaz de darle sentido a la vida inútil de una periodista "chic radical", en *Daño corporal*— sino por otras razones menos temáticas y más estructurales. Lejos de ser producto de una simple solidaridad ideológica, América Latina es también el espejo invertido de una misma relación desigual en el proceso de contacto de culturas; igualmente brutal para Canadá, si pensamos en la destrucción ecológica descrita en *En la superficie*; y con igual urgencia emancipadora, si pensamos en la pregunta que recorre *Surfacing*, (*Where is here?*) exhortando a un conocimiento puntual del espacio en sí y, sobre todo, de las coordenadas culturales que lo atraviesan.

Predomina, en este sentido, una cierta obsesión espacial, metáfora de geografía cultural y modo de organizar el propio mundo ficcional, que puede encontrarse tanto en el imaginario cultural canadiense como en el latinoamericano. Una "novela de los lagos" (y así podría considerarse *En la superficie*), o del desierto helado, parece enlazarse a las líneas concéntricas de nuestra "novela de la selva", más en la línea de un Alvaro Mutis que de un Eustasio Rivera desde luego, por un franco sometimiento del espacio a la abstracción y ontologización hasta convertirlo en una

6. Sobre el tópico "América Latina" puede consultarse la tesis de Deborah Weiner: "Difference that kills/Difference that heals: Representing Latin America in the poetry of Elizabeth Bishop and Margaret Atwood". In *Comparative Literature East and West: Traditions and Trends*. Honolulu, University of Hawaii, 1989.

fuerza demoníaca corrosiva y degradante. Como en "Polaridades" (el título mantiene la doble connotación posicional: polos geográficos, polos de género, polos mentales), la naturaleza desmesurada y fría repele lo humano, y es imposible de concebirse como totalidad o asentamiento civilizado de nación⁷; y el intento de reunir las pluralidades, que en realidad permanecen enquistadas en los *ghettos* de la diferencia, sólo puede conducir a la locura. Hay por tanto una misma muerte "por espacio": la descomposición acelerada y surreal de la materia arrastrada por los ríos colombianos, y la locura, o muerte por hipotermia, en el abandono de los bosques canadienses. En el trópico, la vida se deshace en putrefacción perpetua; en los valles canadienses, se congela en la inmovilidad o en las desfiguraciones del espejismo.

Pues son figuras de la imaginación espacial —o por lo menos de "situación en el espacio"— la vastedad de los escenarios, el rigor climático y sus efectos sobre los cuerpos, la dispersión y diversidad de los grupos humanos, y sobre todo la tensión por mantener una cierta identidad amenazada por algo externo o que "viene de fuera", lo que impregna ambas literaturas; y a veces con tanta urgencia que se le ha reprochado ponerse al servicio de un sentido de comunidad y conciencia nacional, en vez de construir una estructura verbal desinteresada. La propia "posición de frontera", el gesto de "otear en la distancia" los espacios vacíos, la sensación de intenso "nomadismo" y la tan criticada "mentalidad de guarnición", estudiados por Northrop Frye, no hacen sino revelar las distintas estrategias del imaginario canadiense para configurar un sistema topológico significativo, tanto en la literatura como en la pintura, dignificado en sus transformaciones y expresado en diferentes lenguajes artísticos⁸. Es la búsqueda e invención de "centros cohesivos de identidad", como llamó Fernando Ainsa a esas mismas estrategias de la imaginación espacial emprendidas por la novela latinoamericana, desde el enfoque "externo-descriptivo" de las Crónicas de la Conquista hasta la significación del espacio integrado de los textos contemporáneos⁹.

7. Canadá es la segunda nación más grande del mundo; sobre 10 millones de kilómetros cuadrados se asienta una población de 25 millones (según censo de 1981). Está rodeada por tres océanos (Atlántico y Pacífico) y dividida en cinco regiones de rasgos diferenciados; además de numerosos grupos indígenas, abriga a miles de emigrantes de procedencia varia. Ver J.C.M. Ogelsby: *Breve historia del Canadá*, donde también se establecen correlaciones históricas con América Latina (Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1985).

8. Véase Northrop Frye: *Divisions on a ground — Essays on Canadian Culture*. Toronto, Anansi, 1982.

9. Fernando Ainsa ha explorado ampliamente esta temática. Ver sobre todo "El espacio en la novela latinoamericana", en *Eco*, N° 161, Bogotá, y *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Avila, 1977.

En la obra de Margaret Atwood, este sistema topológico significativo se refina considerablemente, y no viene dado mediante simples notaciones espaciales, sino por una comprensión funcional del espacio mucho más compleja.

En efecto, cualquier intento de sistematizar su producción podría empezar por una constatación de base: a pesar de un uso vivaz de la oralidad y del rebuscado coloquialismo, no es el factor rítmico lo que la define sino el espacial, el diseño arquitectónico ideal que marca tanto la disposición del propio argumento como el desarrollo de los personajes; la invención de un *pattern* que, en muchas de sus novelas, llega a constituir el núcleo de la semántica de la obra¹⁰. Su predominio, sin embargo, se muestra camuflado por diferentes recursos: desde la creación de ambientes, apasionadamente reconstruidos de modo documental y detallados según la tradición realista, a los espacios subjetivos y alucinados de la evocación o el desvarío del monólogo interior. Es la enumeración minuciosa de los objetos de una vieja cabaña de verano que actúa como el reconocimiento básico de una cultura de los lagos, con sus connotaciones de errancia y provisionalidad ("Betty"). Son los interiores enclaustrados de *El cuento de la criada*, minuciosamente descritos desde el ángulo de visión de la voz narrativa, guiados por el deseo de una reconstrucción "veraz", y no simplemente "verosímil", de la reclusión femenina tal como existe en la República de Gilead. Sea por la pasión de un verismo fotográfico —en el sentido de fijar fotográficamente un paisaje natural o cultural— sea como transposición simbólica de los estados emocionales de los personajes (*En la superficie*), el espacio es un topos pero también una estructura de reconocimiento y exploración del universo canadiense. Y hasta en la poesía, por ejemplo, él se expresa en la referencia a los animales como desplazamiento metonímico del espacio; presencia bastante reiterada, por cierto, en muchos otros poetas canadienses¹¹. Su poesía toma el *lo animal* como un campo semántico rico y diversificado: lo convierte en la base de metáforas táctiles, visuales u olfativas, en alegorías de comportamientos humanos, y finalmente en imágenes de la "indomesticidad" del espacio poetizado, con connotaciones no siempre negativas sino "de resistencia" (al progreso, a la modernización, a la racionalidad patriarcal).

10. E.M. Forster describe dos modos de realizarse la novela como forma: la rítmica y la espacial. Véanse sus conferencias dictadas en 1921 y actualmente reunidas en *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983; sobre todo el capítulo VIII.

11. Ver la *Antología de la poesía anglocanadiense contemporánea*, preparada por Bernd Dietz (Barcelona, Los libros de la frontera, 1985).

Como en las hoy clásicas novelas de Carpentier, todos estos "contextos" de la imaginación espacial son, en cierto modo, a la literatura canadiense lo que el repertorio de hierbas aromáticas —flora y paisajes naturales— a la literatura latinoamericana; es decir, un modo de existir ante el ojo extranjero; conciencia de una herencia, de un trasplante, y búsqueda, en ese cruce, de una identidad.

Se sabe que la preocupación por los inventarios ha sido siempre, en literatura, una manera de ocupar un espacio "nuevo", vacío; y una pasión de las literaturas en formación o que, por lo menos, se asumen en proceso de construcción. Habitar un espacio inhóspito, recorrerlo y domesticarlo, inventa(ria)rlo a través de la escritura, es el proyecto civilizador que realizan las culturas "nuevas", como podría considerarse la canadiense y la latinoamericana. Margaret Atwood retoma esta aspiración, pero la multiplica y desdobra en todos los espacios posibles; en los muchos espacios, ahora más complejos, de su tiempo: el del propio cuerpo femenino, el de la relación familiar, el de la subjetividad, y el de la propia tradición literaria de su país, que debe ser "domeñada" y reinterpretada según nuevos cánones y nuevas esperanzas.