



Dos poemas, dos poetas, un
encuentro:

Margaret Atwood y Wislawa
Szymborksa

Luisa Cristina Méndez Díaz

Con la palabra creemos que podemos ordenar el caos, sostener al mundo, nombrar los objetos y hacerlos parecer “reales”. A veces pensamos que nada podría ser o estar donde falta la palabra. A propósito de esto, Martín Heidegger escribe: “Un es (está) donde la palabra se quebranta.”¹ La fragmentación de la palabra se da cuando explota en una polifonía de significados, afirma lo que niega, niega lo que afirma, nos lleva a lugares inusitados, y deja de asir lo que sabíamos ya disuelto. Entonces entramos en el juego de los nombres y quedamos irremediabilmente atrapados entre sus grietas. Aquí es donde encontramos la poesía de Margaret Atwood y Wislawa Szymborska. Sus poesías nos sumergen en la superficialidad profunda del lenguaje, nos sacan a su profundidad superficial y nos dicen también mucho de lo impronunciable. Para Margaret Atwood la poesía es una manera de sobrevivirse, de liberarse de las estructuras rígidas de la sociedad y de su propio inconsciente. Para Szymborska, es una huída y una entrega al mundo; la pérdida y la salvación; la desesperación y la esperanza. Estas poetisas nos abren el mapa de los significados “últimos” que podría tener la existencia y los derrumban, juegan con ellos, nos hacen habitar el reino de las respuestas imposibles. El propósito de este ensayo es narrar mi encuentro con dos de sus poemas: “Spelling” de Atwood y “Atlántida” de Szymborska, en relación con la idea que tienen del lenguaje.

La poeta canadiense Margaret Atwood nació en 1939 en Ottawa, Ontario y gran parte de su infancia la vivió en los bosques del norte de Québec, alejada de la civilización, lo cual le permitió intimar con la literatura a edad muy temprana. Creció “Gran depresión canadiense” en un contexto literario pobre. De allí que su mayor esfuerzo radica en darle una voz propia a la literatura de su país y que muchas veces la búsqueda por la identidad personal se traduzca en algunos de sus

poemas en la búsqueda por la identidad nacional. El hecho de haber nacido en la época de la Segunda Guerra Mundial y de haber permanecido por largos períodos de tiempo lejos de la civilización ocasionó, como lo expresa irónicamente, “un gran sustrato de ansiedad y una doble personalidad muy útil en los poetas.”² A partir de esa doble personalidad crea una poesía donde la profundidad y la superficie se presentan para evocar el mundo lleno de contrastes de mujeres, en su lucha por trascender las incongruencias heredadas por la cultura patriarcal.

Al igual que Margaret Atwood, Wislawa Szymborska nació y creció en un ambiente lejos de las grandes ciudades y en un aislamiento interno voluntario que le permitió ver con claridad la problemática del mundo contemporáneo. Szymborska nació en Bnin, Polonia en 1923; desde los diez ha vivido en Cracovia y nunca ha sido su intención viajar al exterior, pues para ella, los viajes sólo pueden realizarse al interior de nuestra conciencia. Su poesía emerge junto con la de un nuevo movimiento joven de poesía que deja atrás las estructuras rígidas del *Movimiento Social Realista* y que incursiona con una pluralidad de estilos, temas y puntos de vista sobre el mundo moderno.

A pesar de que estas poetas pertenecen a países a los que se ha denominado “periféricos” y cuya vida cultural se mantuvo subterránea; confundida con la americana y la inglesa (como es el caso de Canadá), y asfixiada por invasiones y regímenes autoritarios (como Polonia), estas mujeres empiezan a dialogar desde su centro al llamado centro, es decir, con las literaturas y tradiciones que han pertenecido a los grandes imperios desde el romano hasta el “americano”, en donde se ha concentrado el poder político y cultural, ahora tan abstracto e imposible de definir. De este diálogo que establecen con Europa, una de las teorías que influye y/o se desarrolla a la par de su poesía es la postestructuralista.

En términos generales, el postestructuralismo anula idea de *centro-esencia-poder* y se origina en las ideas del alemán Martin Heidegger. Este filósofo rechaza la idea de un sujeto trascendental y principia con una reflexión del carácter “irreductiblemente dado” de la existencia humana, *Dasein*³. Heidegger propone que los seres humanos somos seres humanos únicamente porque estamos ligados unos a otros al mundo material, y porque estas relaciones más que accidentes o casualidades son constitutivas de la vida. El mundo para Heidegger no es un objeto ubicado allá afuera, al que podemos analizar racionalmente. El objeto, los otros, están entretnejidos en nuestra existencia; por lo tanto, siempre veremos al mundo como una parte de nosotros y no como algo que podemos objetivar totalmente. La existencia no es algo que podemos ver como una totalidad, como un producto terminado, pues se hace, se está haciendo e implica siempre una búsqueda de nuevas posibilidades.

La existencia humana está constituida por el lenguaje, las cosas que nombramos, lo que pensamos y nuestro reconocimiento del mundo se da a partir del lenguaje. El crítico John Dewey afirma que el mundo de la experiencia interna depende también del lenguaje, pues ninguna persona tiene una “esencia” propia, nada es individual y solitario, pues todo lo que es conocido parte de una asociación con otra cosa. A este elemento asociativo Dewey lo llama “participación” y no referencialidad, pues el significado es el resultado directo de la interacción con otros seres humanos y no una referencia a un mundo objetivo fuera del humano: “Nature and mind both emerge form concretion in discourse; language is shown to be a social comunal and quite natural; not a spiritual, supernatural practice, and meaning is the result of usage and practice, not the discovery of essences or total structures.”⁴

Para el postestructuralismo, la creencia en las esencias es el resultado de tomar un significado, tomar una de sus parcialidades como parte constitutiva de la experiencia. Los significados no pueden

ser enteramente subjetivos, ni enteramente objetivos, pues son producto de la interacción social. El desplazamiento de los significados nos llevan a la idea de que todas las verdades son movibles: de una forma de hablar a otra, de una metáfora a otra, etc. En resumen, la verdad se da a partir de una relación, no a partir de una sustancia, y el significado no es un producto, sino un proceso: la verdad cambia, el texto literario cambia en función al lenguaje.

Margaret Atwood y Wislawa Szymborska evocan en su obra creativa la idea de que el mundo no es un producto terminado y que las estructuras lingüísticas más que fijar el significado lo movilizan. Para Atwood, el lenguaje es una forma de desplazar el centro de poder a través del discurso y romper los significados osificados y muertos a través de la fuerza vivificante de la metáfora. Para Szymborska, el lenguaje es una manera de evocar la imposibilidad de llegar a comprender el sentido de la "existencia", quizá porque no hay ninguno.

Según Atwood, los seres humanos somos víctimas y esclavos de las construcciones sociales, los cuales impiden nuestra "realización personal". En "In being a Woman Writer explora los estereotipos y los clichés que nos fijan en ciertos moldes que parecen inamovibles. Por ejemplo, expone con una gran carga de ironía el caso de los roles binarios en la literatura que se crean a partir del sexo de los escritores:

The masculine style is, of course, bold, forceful, clear, vigorous, etc.; The feminine style is vague, weak, tremulous, pastel, etc. In the list of pairs you can include "objective", and "subjective", "universal" or accurate depiction of society versus "confessional", "personal" and "neurotic".⁵

Sin embargo, Atwood cree que podemos romper, intercambiar y subvertir los moldes impuestos por el lenguaje a través del libre juego

de sus estructuras. El control sobre la palabra nos permite crear y transformar la experiencia, la literatura y al propio ser. La innovación del “spelling” nos lleva al “spell” o a la construcción de un mundo distinto en el lenguaje.

En su poema “Spelling” (*True Stories, 1981*) se evoca la característica de extrañamiento y de encantamiento que puede producirse *en* y a través de la escritura, pues funciona como la metáfora de encarcelamiento y liberación a partir de la palabra. El poema está dividido en siete partes, cuyas imágenes, aparentemente inconexas entre sí, se unen a partir de colores, situaciones, recuerdos y metáforas. Esto representa la primera manifestación por romper las leyes del lenguaje, y la organización de sentido a partir de una lógica distinta. La primera imagen sugiere la conexión intrínseca entre el hecho de deletrear y combinar palabras (jugando como los niños pequeños), y la creación de un nuevo universo textual, de una manera similar al mago que juega con la alquimia para producir nuevos compuestos. Esta imagen evoca los ritmos de las canciones infantiles, sugiriendo la vuelta a lo oral, es decir, a una primera voz, al origen del lenguaje, fuera de los estereotipos fijados por el tiempo.

Spelling

My daughter plays on the floor
with plastic letters,
red blue and hard yellow,
learning how to spell,
spelling,
how to make spells.

El poema pasa del juego libre del lenguaje al encierro, a la negación y a la inhibición. En el fragmento 2, se establece una relación metonímica entre la niña que deletreaba en la primera parte libremente, negada ahora por mujeres que se encierran dentro de un

cuarto a delinear palabras. La imagen sugiere la incapacidad creadora como consecuencia de la represión del juego, del encantamiento, sugerida en el “encierro” dentro de una estructura que es el cuarto.

and I wonder how many women
denied *themselves* daughters,
closed themselves in rooms,
drew the curtains
so they could mainline words.

Hasta este punto el ritmo fluye libremente, las comas ayudan a prolongar la imagen, dando una sensación de ligereza. Sin embargo, en el fragmento 3, el encierro se traduce al lenguaje cuyas estructuras se hacen más cortas y elípticas, lo cual desemboca en una pausa, casi forzada:

a child is not a poem,
a poem is not a child.
There is no either/or
However.

A pesar de la sensación de enclaustramiento, el juego de la palabra continúa. El poema dice más con lo que no dice. Al negar: “a child is not a poem, a poem is not a child”, se afirma, a partir de una lógica invertida que “a child is a poem, and a poem is a child”. Esta idea se refuerza con la última palabra: “However”, la cual parece negar la negación del poema y sirve como puente a la siguiente imagen: una mujer, atrapada en la guerra por el enemigo, quien le impide dar a luz. Aquí se enfatiza la relación entre mujer-niño; mujer-poema (niño y poema expresión de la mujer ahora acallada). En este fragmento, el cuerpo de la mujer, como el cuarto y el lenguaje, se vuelve un sitio de encierro, el cual paradójicamente expresa lo no dicho, lo figurado, lo imaginado a partir de lo inexpresado. El hecho de que sean los

genitales el conducto que es violentado para suprimir la expresión, sugiere que el lenguaje también está impregnado de sexualidad, de deseos que quieren reprimirse, pero cuyos rastros salen inevitablemente a la superficie:

I return to the story
Of the woman caught in the war
And in labour, her thighs tied
Together by the enemy
So she could not give birth.

La relación entre el estrangulamiento del niño y el lenguaje se establece una vez más en el siguiente fragmento. Aquí el cuerpo femenino sigue siendo un lugar para la opresión; el órgano de focalización es la boca, y la víctima, la palabra:

Ancestress: the burning witch,
Her mouth covered by leather
To strangle words.

Hasta este momento las imágenes se organizan temáticamente alrededor de mujeres que tratan de sobrevivir en una prisión social y cultural evocada en el encierro y la victimación de su cuerpo. Sin embargo, en este mismo fragmento hay un momento de despertar que conlleva al reconocimiento del poder de la palabra como emancipación:

A word after a word
After a word is power

El regreso al significado se da a partir de la construcción de la metáfora. El lenguaje se abre desde el centro de sí mismo y se reconstruye en otra posibilidad de ser, estando en el mundo del texto, en el poema. Inmediatamente después del reconocimiento del poder de la palabra el lenguaje irrumpe en una serie de imágenes que

evocan la sensación de apertura, fluidez, y erupción de lo que permaneció sofocado. El ritmo vuelve a ser fluido, no hay puntos, sólo comas, lo cual deja libre la corriente de las palabras, sin pausas opresivas, sin estrangulamiento. En este fragmento, el hecho de nombrar y combinar palabras se convierte en una manifestación *per se* de la metáfora y/o el poder de revertir las estructuras del propio lenguaje:

At the point where language falls away
Form the hot bones, at the point
Where the rock breaks open and darkness
Flows out of it like blood, at
The melting point of granite
When the bones know<
They are hollow and the word
Splits and doubles and speaks
The truth and the body
Itself becomes a mouth

This is a metaphor.

Después de la irrupción de una nueva significación del lenguaje, el poema vuelve al origen: al juego. El ritmo retoma nuevamente la tonada de las canciones infantiles y juega nuevamente con las palabras: *spell, name, naming, name*. El hechizo del poema se provoca a través de la repetición de las palabras finales de cada fragmento: “spell”, “words”, “however” “birth” “words” “power”, “mouth”, “metaphor”, “word” a manera de conjuro para invocar la capacidad expresiva de la poeta. Al final el poema se dirige hacia la reflexión de la palabra como nacimiento de lo nuevo donde el lenguaje deja de victimar y se convierte en un espacio para la liberación creativa:

How do you learn to spell?
Blood, sky and the sun,
Your own name first,
Your first naming, your first name,
Your first word.

Así como Margaret Atwood juega al juego del lenguaje y lo encamina hacia nuevas posibilidades expresivas, Wislawa Szymborska juega con la palabra y abre sus campos de significación al máximo para sugerir que la verdad es impenetrable porque está encerrada en el lenguaje, y que por lo tanto, la vida humana sólo puede ser comprendida en el hecho poético.

Wislawa Szymborska es una poeta anti-romántica; su poesía renuncia al control monolítico sobre la “representación” de la “realidad”; tal vez porque la realidad no puede ser representada sino creada en el universo del texto. Su poesía parte de la duda, de las preguntas generales que se vuelven a la particularidad de quien escribe y de quien lee el poema. Para Szymborska, la fuente de inspiración en todo acto de la vida, y no sólo en la escritura es *no sé*: ‘El poeta si es un poeta de verdad tiene que repetirse sin descanso: ‘No sé’. En cada poema intenta dar una respuesta, pero no bien ha puesto el último punto, ya le invade la duda, ya empieza a darse cuenta que es una respuesta temporal y absolutamente insuficiente.’⁶

Szymborska opina que el mundo, pensemos de él lo que pensemos, es sorprendente; pues nada es estático y todo nos lleva a un continuo descubrimiento. Para ella, todo es nuevo bajo el sol que siempre es distinto, pues cada poema, cada instante de la existencia es nuevo. Su poesía se construye a partir del asombro, en el lenguaje de todos los días, y siempre afirmando que cada poema es algo que irrumpe en el mundo como algo diferente a lo anterior y a lo posterior de cada instante: “En el lenguaje de la poesía, donde cada palabra se mide, nada es ya normal, nada es ya corriente. Ninguna piedra y ninguna

nube sobre ella. Ningún día y ninguna noche. Y por encima de todo, ni siquiera la existencia de nadie en este mundo.”⁷

La poesía de Szymborska rehuye todo el tiempo a los “grandes números”, a la idea de “masas” de la época contemporánea. Sus poemas son intimistas y líricos en donde cuestiona lo que significa tener un punto de vista particular desde donde se enuncia nuestra verdad. Por lo tanto, su poesía se teje a partir de puntos de vista distintos que se yuxtaponen y cohabitan en el mismo plano de la realidad poética. Sus puntos de vista siempre oscilan de la existencia a la inexistencia; de la maravilla a la cotidianidad y de lo trivial a lo magnánimo.

En la colección de poemas *Llamando al Yeti*, encontramos el poema “Atlántida”, uno de los más representativos de la obra de Szymborska. “Atlántida”, irrumpe como una manifestación muy clara de la poesía contemporánea, en donde se propone la relatividad de los puntos de vista y la construcción de los significados a partir de una pluralidad de centros presentados simultáneamente. En este poema, Szymborska recurre a un tema de larga duración en el imaginario occidental: La Atlántida, una pequeña isla ubicada cerca de los pilares de Hércules, donde vivía una civilización muy desarrollada que desapareció misteriosamente.

Este lugar mítico sirve en la poesía de Szymborska para evocar que la historia, el pasado y la tradición pueden verse como un palimpsesto en un proceso constante de reescritura. En este caso el poema emerge de la duda y se construye a partir de la yuxtaposición de dos mundos contrarios: la Atlántida que existió y la que no existió. A pesar de que las capas de significado son múltiples, el lenguaje es muy sencillo y abierto. El poema se configura en estructuras gramaticales muy simples que van de la afirmación a la negación. Si alguna línea pretende afirmar y dar continuidad a una posible historia, inmediatamente después irrumpe una pregunta que destruye el

significado anterior y la idea de permanencia, incluso en lo que llamamos “verdad”:

Atlántida

Existieron o no existieron
En una isla o no en una isla
Un océano o no un océano
¿Hubo quién amara a quién?
¿Hubo quién con quién luchara?
Sucedió todo o nada
Allí o no allí.

Había siete ciudades
¿Seguro?
Querían estar para siempre.
¿Y las pruebas?

No inventaron la pólvora, no.
Inventaron la pólvora, sí.

No extraídos del aire,
Del fuego, del agua, de la tierra.

No encerrados en la piedra
Ni en la gota de lluvia.

Incapaces de servir
En serio como moraleja.

Cayó un meteoro.
No era un meteoro.
Un volcán hizo erupción.
No era un volcán.
Alguien gritó algo.

Nadie nada.

En esta más/menos Atlántida.

La contradicción inherente en el poema nos lleva a la renuncia de llegar a una síntesis y por lo tanto a un significado absoluto. Las categorías binarias que coexisten en el texto nos conducen a la imposibilidad de encontrar cualquier explicación de fondo y a la convicción de que el absurdo es otra forma de sentido. Somos lo que hablamos, lo que construimos, no podemos ser o estar en otra cosa. De esta manera, "Atlántida" es un monumento a la autodestrucción de la idea de lo cognoscible y asequible al individuo, pues la palabra al tratar de construir un sentido, lo destruye. Por lo tanto, el poema y su lenguaje son impenetrables y su verdad bastante ilusoria

Como hemos visto en estos breves ejemplos, en la poesía de Atwood y de Szymborska está presente la lucha permanente por transformar los significados osificados por el tiempo y los estereotipos propios de cualquier cultura. Las poetas no se dejan absorber por la tradición, sino que la miran de reojo y la replantean; sus palabras abren universos plurales en donde la palabra se vuelve una fuente de evocación más que de significación.

A pesar de que he tratado de demostrar cómo en la poesía de Atwood y Szymborska se plantea la negación de un significado único, al analizar sus poemas he caído en una contradicción. En lugar de ver sus poemas como una no-unidad-no-significativa, llenos de ambigüedades e inconsistencias, he tratado de unificar e irremediablemente fijar su sentido. ¿Dónde quedó entonces el quebrantamiento de la palabra? Tal vez y siempre en el lugar donde habita la poesía.

Bibliografía.

Atwood, Margaret, *True Stories*. Oxford University Press, Toronto, 1981.

_____, *Second Words. Selected Critical Prose*. Anansi, Toronto, 1982

_____, "On writing poetry" (Waterstone's Poetry Lecture) en

<http://www.web.net.owtoad/lecture.html>

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria. (Lengua y estudios literarios)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

Szyborska, Wislawa, *Poesía no Completa*. Trad. Gerardo Beltrán y Abel A. Murcia. Texto introductorio de Elena Poniatovska. Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

Szyborska, Wislawa, *El gran número. Fin y principio y otros poemas*. Ed. Maria -- Filipowiks y Juan Carlos Vidal. Estudio introductorio de Malgorzata Baranowska. Hiperión, 1997.

Vattimo, Gianni, *Fin de la modernidad*. Gedisa, Barcelona, 1985.

Wheeler, Kathleen. *A Critical Guide to Twentieth-Century Women Novelists*. Blackwell Publishers, Massachusetts, 1998.

Notas:

[1] Heidegger *apud* Vattimo en *Fin de la modernidad*. p. 61

[2] *Ver* Margaret Atwood, "On Writing Poetry" p.2,3.

- [3] Heidegger *apud* Terry Eagleton, *Una Introducción a la teoría literaria*. P. 81
- [4] John Dewey, *apud* “Post-Structuralism Theory and Fiction” en *A Critical Guide to Twentieth Century Women Novelists*. p.
- [5] Margaret Atwood, “On Being a Woman Writer” en *Second Words.*, p.197
- [6] Wislawa Szymborska en el discurso que dio cuando recibió el Nobel en 1996 incluido en la edición *El gran número fin y principio y otros poemas*. p. 47
- [7] *Íbidem*. p. 53

© Luisa Cristina Méndez Díaz 2003

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

Portada 

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



editorial del cardo