

El motivo de la circularidad en espacios inhóspitos en *The Circle Game* de Margaret Atwood

JUAN PABLO DUBOUÉ IUVARO | UNCUYO

juanpablodub@gmail.com

ORCID 0000-0003-1573-2688

| 141

Resumen

El subgénero de la poesía especulativa ha cobrado importancia en las últimas décadas de la mano de la autora canadiense Margaret Atwood (1939) y sus contribuciones a la literatura anglófona tanto en la lírica como en la ficción. En su primer poemario *The Circle Game* (1964), la autora presenta un uso meticuloso de la distopía, el motivo de la circularidad y las nociones de espacio y lugar que luego son desarrollados a lo largo de toda su obra literaria. En este sentido, el análisis de los poemas principales en *The Circle Game* se hace necesario para evidenciar el estilo de Margaret Atwood desde su obra más temprana. De esta manera, se logrará contribuir al estudio de los conceptos arriba mencionados, así como también al análisis de obras menos populares de la autora.

Palabras clave: literatura canadiense, poesía especulativa, motivo

The motif of circularity in inhospitable spaces in *The Circle Game* by Margaret Atwood

Abstract

The subgenre of speculative poetry has become relevant in the past decades mainly due to the contributions of Canadian author Margaret Atwood (1939) to the field of Anglophone Literature both in poetry and fiction. In her first collection of poems *The Circle Game* (1964), the author reveals a meticulous use of dystopia, the motif of circularity and the notions of space and place that are later developed throughout her literary work. In this sense, the analysis of the main poems in *The Circle Game* is necessary to show Margaret Atwood's clear style from her earliest work. In this way, it will be possible to contribute to the study of the above-mentioned concepts, as well as to the analysis of less popular works by the author.

| 142

Keywords: canadian literature, speculative poetry, motif

INTRODUCCIÓN

El concepto de espacio ha sido ampliamente estudiado desde diversas perspectivas, considerándolo como trasfondo geográfico, elemento arquitectónico e, inclusive, supuesto filosófico. Desde los estudios de Heidegger en su obra capital, *El ser y el tiempo* (1927) que plantea al espacio como un «existenciario» hasta la propuesta de Soja (1996) inicialmente orientada a los geógrafos inspirada en Lefebvre y su «tercer espacio», los estudios sobre este han evolucionado especialmente en las últimas décadas extendiendo su influencia y aportes a los estudios culturales, contribuyendo a la estética, la política y la literatura, entre otras. Indudablemente, el espacio se relaciona directamente con el lugar, definido por el geógrafo Yi-Fu Tuan como «a meaningful segment of space – as mere ‘location’ in space overlaid with things such as meaning, subjectivity, emotion and affect»¹ (1977: 319). ¿Por qué el giro al lugar y al espacio? Varios de los temas sociales y políticos centrales dentro de los estudios literarios tienen una dimensión fundamentalmente espacial, por ejemplo, temas como el colonialismo; la globalización cultural; el género y la sexualidad; la urbanización; culturas digitales, el ecologismo y la poesía especulativa. Además, se puede decir que el espacio ha demostrado ser una base más fructífera que el tiempo o la historia para el entretendido de conexiones entre diferentes disciplinas y modos de investigación. De esta manera, es innegable que hablar de espacio ha sobrepasado la exclusividad que se observaba en los estudios de filosofía, geografía y arquitectura para transformarse en un concepto que alcanza y contribuye a la literatura. En este punto, se tomará el subgénero de la poesía especulativa en el primer poemario de la autora canadiense Margaret Atwood, donde la poeta, a través del motivo de la circularidad, presenta espacios inhóspitos que arrojan luz sobre diversos temas universales.

Es necesario, en primera instancia, definir los conceptos de poesía especulativa y motivo para sentar las bases de partida de este estudio. La poesía especulativa se entiende como un subgénero que despliega temas fantásticos, mitológicos y distópicos. La misma se distingue de otros subgéneros poéticos ya que se clasifica por su tema, más que por su forma o estructura. En su artículo en línea *About Science Fiction Poetry*, Suzette Haden Elgin (1999) define a la poesía especulativa como «a reality that is in some way different from the existing reality»². Sin duda, esta definición contiene en sí una interesante propuesta al respecto de los espacios físicos que pueden ser considerados como reales en contraposición con los espacios creados e imaginados y sus roles en la lírica. Margaret Atwood es reconocida en especial por sus contribuciones a la ficción y poesía especulativa, en los subgéneros de la distopía y la ecocrítica. En el año 2003, Atwood aclaró en una entrevista de Robert Potts para el diario *The Guardian* titulada *Light in the Wilderness* que sus novelas *The Handmaid's Tale* (1985) y *Oryx and Crake* (2003) no debían ser consideradas de ciencia ficción, argumentando que la ciencia ficción usualmente presenta viajes intergalácticos

y extraterrestres, mientras que la ficción especulativa presenta una situación que podría llegar a suceder. De esta manera, Atwood sentaba las bases de su visión sobre los géneros literarios de sus novelas y poesía, educando a lectores y críticos en el correcto uso de la terminología que prefiere para sus obras y el espacio que estas ocupan en la ficción y la poesía especulativa. Con respecto a esta última, en su primer poemario titulado *The Circle Game* (1964), Atwood evidencia conflictos que se manifiestan entre el ser humano y la naturaleza. Esta confrontación es explorada a través de imágenes, metáforas y motivos que resaltan las limitaciones del hombre para comprender y comulgar con el espacio natural.

| 144

La mayoría de los trabajos y estudios críticos existentes sobre la autora canadiense Margaret Atwood versan sobre sus exitosas novelas de ficción y su contribución al género de la eco-distopía, el cli-fi y la literatura feminista. Sin embargo, Atwood es también una autora prolífica de poesía con dieciocho exitosas colecciones publicadas hasta la fecha, si bien solo algunas han recibido cierta atención; entre ellas, *The Animals in That Country* (1968) y *The Journals of Susanna Moodie* (1970). La poesía le permite a Atwood recorrer espacios y temas transversalmente recurrentes en todas sus obras desde otra perspectiva. Por ejemplo, el duro clima canadiense y sus consecuencias, las relaciones intra e interpersonales, la importancia del paisaje y la geografía relacionados con el sentido de lugar y pertenencia, y las dificultades entre la humanidad y la naturaleza. Estos espacios y temas principales están presentes en la segunda colección de poemas de Atwood, *The Circle Game*, por la cual fue distinguida con el *Governor General's Award* en 1966, al ser reconocida como una poeta con una gran capacidad de observación del mundo que la rodea. Al analizar la primera poesía de Atwood se pretende arrojar luz sobre la importancia de los conceptos de espacio y lugar en la literatura representados en el motivo recurrente de la circularidad.

En lo que respecta al motivo, en su artículo *Themes and Motifs in Literature: Approaches: Trends: Definition* (1985), Horst S. Daemmrich realiza una extensa revisión de las distintas nociones primordiales aportadas por críticos entre los cuales se destaca Stith Thompson por *The Folktale*. A grandes rasgos, Thompson plantea el motivo como un elemento o idea recurrente en el texto cuyo valor es simbólico (1946). Partiendo de estas nociones se puede afirmar que el motivo conforma un recurso central en el texto y que hace las veces de motor que representa en sí mismo un tema abstracto. Luego de más de una década dedicada a los estudios del motivo, Daemmrich propone siete principios o características. La semblanza y el posicionamiento son los que se relacionan directamente con el estudio del espacio. Por semblanza el crítico explica que los motivos suelen dar la idea de algo concreto, observable y actual refiriéndose a que se encuentran motivos que son lugares (topos), objetos, imágenes y figuras (Daemmrich, 1985). En el caso en que un motivo tenga un tinte más abstracto, siempre estará

relacionado con patrones de asociación que le permitan al lector referirlo rápidamente con algo concreto. Esta primera característica entonces se refiere a que los motivos tienen la virtud de crear espacios concretos. Sobre posicionamiento, el autor explica: «motifs serve as coupling devices on the narrative plane that provide for and facilitate integrational relations with successively different planes of signification»³ (1985: 569). Daemmrich invita a ver al motivo como un interruptor que, a medida que se acciona, guía al lector a distintos planos y espacios interpretativos. Por ejemplo, el motivo de la niebla puede llevar al lector a realizar asociaciones secundarias (fog: haze, dense atmosphere, descending clouds/ lifting fog, light, clarity⁴) que ocurren en un plano específico, pero a su vez están distribuidos «like nodes on an axis»⁵ (1985: 569).

| 145

THE CIRCLE GAME: POEMAS DEL DESCENSO

En palabras de Lothar Hönnighausen:

The title poem, *Circle Game*, is one of Atwood's many poetic cycles, a genre which she seems so fond because the cycle form contains additional potential for variation and for structuring, for openness and formal firmness. Furthermore, the motif of the children's *Circle Game* allows metaphoric development and lends coherence not only to the seven parts of the poem, but also to the whole volume⁶. (2000: 99)

Como se observa en la cita, la circularidad como motivo está presente no solo en el poema homónimo de la colección, sino en *The Circle Game* en su totalidad. Esta circularidad que toma forma, ya sea mediante colecciones de ciclos poéticos o en las imágenes de juegos de rondas de niños como se observa en el poema *The Circle Game*, no es más que una metáfora para la necesidad de escape de los hablantes. Si se analizan los poemas desde el primero hasta *The Circle Game*, hay sujetos líricos presos en espacios que van desde distopías hasta desastres naturales, pasando por muertes simbólicas e intentos fallidos de liberarse de un ciclo repetitivo de oscuridad. Si se observan, en cambio, los poemas siguientes a *The Circle Game* hay claramente una ruptura progresiva de estos círculos en pos de la búsqueda de la identidad que liberará a los hablantes de los ciclos rutinarios de los cuales son presos. A los propósitos de analizar este motivo, entonces, se entenderá la circularidad como el más evidente en esta colección de Atwood, ya que atraviesa la mayoría de los poemas y alcanza su expresión máxima en el poema homónimo. Podría dividirse toda la colección en tres partes: los primeros trece poemas representan el ciclo poético del descenso en el cual los hablantes se encuentran desorientados en espacio y lugar, ocultos. De esta manera se intentará demostrar que estos poemas manifiestan la circularidad como motivo desde un punto de partida

en el que las personas poéticas caminan en círculos sin llegar a nada; como si estuvieran atrapadas en una especie de rueda para hámster sin fin. El poema número catorce, *The Circle Game*, constituye la segunda parte del ciclo poético en la cual el hablante experimenta una «epifanía» que le permite romper con la circularidad, como indican sus versos finales: «I want the circle/broken»⁷ (1964: 300-301). Los últimos catorce poemas representan la tercera parte en la cual se describe un ascenso, el intento por salir del conformismo y la rutina: los sujetos líricos reconocen que son presos de esta circularidad y pueden actuar en consecuencia.

| 146

En los primeros tres poemas se observa claramente la noción de encierro que representa el motivo de la circularidad. El hablante de *This Is A Photograph of Me* informa al lector que su destino es estar atrapado, difuso, debajo de un lago, implorando paciencia a quienes deseen verlo, ya que la distorsión es extrema. La palabra «eventually» en la última estrofa contribuye a la idea de que uno debe mirar con ansias a través del agua para lograr encontrar el cuerpo del hablante, aunque no hay garantía de nada. El hablante no puede hacer más que describir la única foto existente con detalle, indicar dónde se encuentra e instar al lector a que mire pausadamente para descubrirlo, una y otra vez. Este poema que es el que abre la colección, hace las veces de introducción y marco del espacio distópico e impreciso que Atwood plantea en este poemario. Con la utilización de una poderosa imagen visual a través de una foto que indica una muerte por ahogamiento, la fotografía se transforma en un espacio en sí mismo que media entre el lector-receptor y la voz del hablante del poema. Esto también se presenta gráficamente en el poema mediante la utilización de paréntesis para diferenciar los momentos en los cuales la voz lírica habla: «The photograph was taken/the day after I drowned»⁸ (1964: 1-2). De igual manera en *After the Flood, We*, el hablante es preso de las condiciones climáticas luego de una inundación que ha dejado a una pareja como los únicos sobrevivientes aparentes. En este poema, el yo lírico camina en círculos en el bosque, observando distintas imágenes que hacen alusión a la circularidad: las copas de los árboles, huesos redondos, peces que nadan en círculos, pájaros que vuelan de la misma manera y, finalmente, piedras que su pareja tira al agua para hacer pequeñas olas repetitivas. Sin duda, *After the Flood, We* es un claro referente de la poesía especulativa, ya que crea un espacio completamente distópico con referencias mitológicas y religiosas tales como el diluvio, los peces, los pájaros y una única pareja como habitantes de este lugar inhóspito.

En lo que respecta al espacio, *After the Flood, We* sin duda ejemplifica lo que Soja (1999) menciona al respecto del tercer espacio. El geógrafo explica al primer espacio como aquel que es real, que puede ser mapeado y observado geográficamente, en el caso de este poema, esto sería la descripción de los elementos naturales y espaciales que realiza el hablante. Por segundo espacio, Soja se refiere a lo imaginado, la percepción que las personas tienen sobre

el espacio, en este caso, el estado de alerta del hablante ante el lugar inhóspito que se le presenta. La combinación de estos dos espacios crea el tercer espacio en este poema: uno donde el hablante y su pareja exploran, atemorizados, un mundo post diluvio donde lo real y lo imaginario se mezclan en una suerte de frenesí distópico. En palabras del geógrafo, se aprecia al tercer espacio: «as representing a call for a different way of thinking about human geographies» «Thirdspace (as Lived Space) is simultaneously (1) a distinctive way of looking at, interpreting, and acting to change the spatiality of human life (or, if you will, human geography today) » (Soja, 1999: 269-270).⁹

| 147

En los siguientes dos poemas de la colección *A Messenger* y *Evening Trainstation, Before Departure*, Atwood presenta al motivo de la circularidad mediante imágenes de repeticiones monótonas en lo que Soja denominaría un primer espacio, ya que la poeta utiliza lugares mundanos como una habitación y una estación de trenes. Sin embargo, al analizar los poemas en detalle, este primer espacio traspasa los límites de lo concreto hacia lo imaginario y especulativo. *A Messenger* (tal vez el poema más críptico de la colección) presenta a un hablante que observa a un ángel desfigurado desde la ventana de su hogar «suspended in the air/between the ground and the tree bough»¹⁰ (1964: 5-6). Este hombre/ángel/mensajero que está dando vueltas alrededor de su ventana vocifera palabras al hablante, quien no está listo para escucharlas. A medida que el poema avanza, el lector descubre que el mensajero se presenta todos los días tratando de comunicarse, siempre en el mismo lugar y de la misma manera, lo que contribuye a esta idea de repetición, de circularidad. El hablante de los poemas anteriores estaba claramente supeditado a los sucesos que lo afectan, mientras que en *Evening Trainstation...* se observa una acción, un movimiento. La repetición de las variantes del verbo «move» en el poema presenta una imagen estructural de circularidad atribuida a la repetición y a su presentación en estrofas separadas. La importancia de este poema yace justamente en cómo el hablante comienza a darse cuenta de que el movimiento es lo que lo va a sacar de esta rutina, de esta cárcel en la cual se sentía atrapado en *This Is A Photograph...* En *Evening...*, el yo lírico va recolectando rostros y experiencias que se manifiestan en la estación de trenes y las archiva en su interior simbolizado en un maletín. A medida que recorre las estaciones, espera encontrar hombres y mujeres para agregar a su colección, y ese acto repetitivo es lo que está relacionado con el motivo de la circularidad. Lo que llama la atención en este poema son dos estrofas que hacen alusión a consideraciones filosóficas por primera vez en todo el poemario:

«The world is turning me into evening.
I'm almost ready:
this time it will be far»¹¹ (1964: 48-51).

En estas estrofas el hablante sale de sí mismo como espacio central, de su ego y personalización constante que es tan evidente en los poemas anteriores, para conectarse con algo mayor, algo que lo supera: quizás, una suerte de espacio colectivo. De esta manera, expresa por primera vez una necesidad de romper con los círculos repetitivos. Está casi listo y sabe que lo que el mundo tiene planeado lo llevará lejos, pero antes debe pasar por distintos obstáculos. Los poemas que siguen a *Evening Trainstation...* describen estas dificultades, una serie de pruebas como las que debió sortear Hércules, enfatizando así el motivo de la circularidad y repetición, ya que cada poema describe un conflicto en espacios inhóspitos y su intento de resolución sucesivamente hasta llegar al poema que le da título al libro. En *An Attempted Solution for Chess Problems* y *Playing Cards* Atwood incluye además el motivo del juego en un espacio cerrado como la casa, el hogar. En estos poemas, dos personas juegan ajedrez y póker y en cada ida y vuelta el hablante parece ir dándose cuenta de diversas realidades sobre su ser y sobre temas de alcance universal. Es imposible no notar el motivo de la circularidad en *Playing Cards* cuando se describen las cartas de la reina y el rey: «There's a queen/Or rather two of them/joined at the waist, or near»¹² (1964: 8-10). La imagen de no saber dónde comienza y termina el dibujo de la reina o si son dos otorga al lector una idea de circularidad, de algo que va y viene sin tener un principio o fin marcados, ni lados definidos. Lo mismo sucede en *An Attempted Solution...* donde el hablante narra también una situación de dos personas enfrentadas que compiten en un juego de mesa sin fin que deja en descubierto realidades, en este poema en particular, de roles de género. Si bien en este último tal vez no se encuentra un elemento concreto o explícito que se relacione con el motivo de la circularidad, sí está presente mediante el acto de jugar ya que involucra un ir y venir entre participantes y una noción de repetición que hace alusión al motivo.

En *A Descent Through the Carpet* el hablante oculto y difuso de *This Is A Photograph...* reaparece para sumergirse en las aguas hostiles del autoconocimiento y emerger como una nueva persona, una especie de técnica de renacimiento poética que se relaciona con el motivo de la circularidad ya que el hablante regresa renovado a su punto de partida como si su situación se hubiera completado, el círculo completo: «acknowledgement:/I was born/dredged up from time/and harboured/the night these wars began»¹³ (1964: 65-69). Es importante notar la palabra «wars» ya que justamente hace referencia al clima general de estos primeros trece poemas del «descenso» en los que el hablante simplemente se da cuenta de las situaciones que lo tienen preso de círculos repetitivos. Más allá de este reconocimiento, todo se mantiene en el plano de la mente y las emociones, sin pasar aún al espacio concreto. En *Man with a Hook*, *The City Planners* y *On the Streets, Love* el hablante reconoce sus sentimientos de encierro y sumisión desde una perspectiva de género y de crítica social

como se evidencia en *The City...*, un poema que critica los espacios suburbanos vacíos y superficiales a partir de la vívida descripción de una zona residencial un día domingo. Todo lo que se describe carece de individualidad y se repite: «the houses in pedantic rows»¹⁴ (1964: 5), «the planted sanitary trees»¹⁵ (1964: 6), «the roofs all display the same slant of avoidance to the hot sky»¹⁶ (1964: 16). Es interesante notar cómo desde el primer poema se nota una transición de lo particular a lo general tanto en la descripción de las imágenes como en el hablante. En *The City Planners* se observa un sujeto lírico que ya no busca simplemente ser notado como en *This Is A Photograph...*, sino que hace explícitos los círculos viciosos de los cuales es presa la sociedad en general. Es aquí donde claramente confluyen motivo y espacio. Tal como afirma Yi-Fu Tuan:

| 149

Place incarnates the experiences and aspirations of a people. Place is not only a fact to be explained in the broader frame of space, but it is also a reality to be clarified and understood from the perspectives of the people who have given it meaning.¹⁷ (1979: 387)

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

«[the insect] will sidle out
when the lights have all gone off
in this bright room
(and you can't
crush it in the dark then
my friend or search it out
with your mind's hands that smell
of insecticide and careful soap)»¹⁸ (1964: 28-35).

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

THE CIRCLE GAME: POEMA HOMÓNIMO

Este poema representa el motivo del círculo a la perfección ya que el lector observa la necesidad de la voz poética de romper con los espacios estructurados que Atwood presentó en los poemas anteriores. La necesidad de terminar con estos círculos nace de una impronta de correr el velo de un mundo que controla y resguarda en demasía a las personas que desean una libertad de pensamiento, un no-conformismo. Para demostrar esto, Atwood divide el poema en siete partes que entrelazan vivencias de niños y adultos, dejando en evidencia que los juegos de rondas de los niños son una suerte de entrenamiento para la adultez (y sus propios juegos de rondas) ya que se promueve un individualismo extremo, como así también una inmadurez emocional.

| 150

En la primera parte, se presenta a un grupo de niños jugando a la ronda, más el contacto físico de sus manos entrelazadas no provoca ningún tipo de alegría. De hecho, es casi como un movimiento mecánico: «They are singing, but/not to each other»¹⁹ (1964: 10-11); «We might mistake this/tranced moving for joy/but there is no joy in it»²⁰ (1964: 20-22). Lo único importante es mantenerse en un constante girar y girar, lo cual contribuye a este motivo de la circularidad como espejo de una actividad repetitiva, carente de emoción. En la segunda parte se presenta a una pareja en la habitación principal de una casa. En lo que respecta a la casa como espacio, Bachelard explica que «The house is a privileged entity for a phenomenological study of the intimate values of inside space»²¹ (1957: 3). Estos valores que Bachelard menciona, muchas veces se ven representados en muebles y objetos de la casa a los cuales el autor llama «images of protected intimacy»²² (1957: 3). El hablante expresa que estar allí con su pareja se asemeja a tantear un espejo de consistencia gelatinosa:

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

You refuse to be
(and I)
an exact reflection, yet
will not walk from the glass,
be separate»²³ (1964: 38-47).

Esta poderosa imagen del espejo sumada a la negativa de querer ser una réplica, un reflejo idéntico, retrotrae al lector a la primera parte y la descripción del juego de la ronda donde cada niño debe ir al compás, repitiendo los mismos movimientos. En este caso, el hablante y su pareja desean sus espacios de indi-

vidualidad, mas no quieren separarse de este espejo, lo cual demuestra el miedo a lo desconocido, a lo que está más allá del espejo: el miedo a romper este círculo de patrones repetitivos y monotonía que les otorga seguridad. El poema avanza con una tercera, cuarta y quinta parte donde los niños se divierten con otras actividades típicas como el armado de fuertes para una guerra imaginaria, o el reunirse en círculo a escuchar cuentos y leyendas. Justamente el acto de construir un fuerte refleja la misma necesidad de crear espacios de refugio y protección ante lo desconocido, como también la narración oral que ciertamente se solía hacer formando círculos o semicírculos con el narrador en el medio o, por encima de ellos, guiando la sesión y formando un espacio sagrado, protegido por el arte de la narración. La sexta parte del poema muestra un cambio en el tono y el tipo de juegos. Aquí se observa a la pareja que estaba en la habitación donde el hablante le recrimina a su amante que está jugando «the orphan game»²⁴ (1964: 201), «the ragged winter game»²⁵ (1964: 202), «the game of the waif»²⁶ (1964: 206). Todos estos juegos inventados por Atwood sin duda marcan una tendencia a la victimización (el vagabundo), a la pena (el huérfano), a estar a la merced del espacio y contexto sin poder hacer nada para cambiarlo. De esta manera se observa la progresión de juegos de rondas a juegos de adultos tales como la victimización y la manipulación. Atwood afirma que, si desde pequeños se les enseña a los niños a jugar a la ronda sin prestar atención al contacto físico al tomarse de las manos, o a la implicancia que tiene el mirarse a los ojos mientras se canta y comparte, es natural que en la adultez puedan ser presos de juegos monótonos y de victimización.

Finalmente, la séptima parte del poema es la más rica en cuanto a imágenes concretas que hacen alusión al motivo de la circularidad, como por ejemplo la frase «summer again»²⁷ lo que deja entrever que los sucesos anteriormente descritos sucedían en otras estaciones y ahora, nuevamente, se regresa al punto de partida. «The children wheel»²⁸ para aludir a la ronda, «circling trees»²⁹, «turn and turn»³⁰ y «the children spin a round cage of glass»³¹ son solo algunas expresiones que dan vida a este motivo. En esta última parte también se hace referencia explícita a la monotonía en la vida del hablante:

«and as we lie
here, caught
in the monotony of wandering
from room to room, shifting
the place of our defences»³² (1964: 286-290).

No es casualidad que, a medida que el poema va terminando, Atwood incluya la palabra «monotony» de manera expresa. El hablante experimenta una suerte de epifanía al observar estas escenas de niños jugando y a sí misma con su pareja en una habitación, temiendo lo que hay a través del espejo logrando

llegar a la conclusión de que está atrapada en una monotonía, un ir y venir circular cuya repetición se asemeja a la de los juegos de rondas, a la de las estaciones del año y tantas otras situaciones de la vida diaria y del mundo natural. Las estrofas finales son el cierre perfecto de este ciclo representado por un solo poema, dándole también una apertura al ciclo final donde el sujeto lírico intentará quebrar este círculo vicioso:

«I want to break
these bones, your imprisoning rhythms
 (winter,
 summer)
all the glass cases,

erase all maps,
crack the protecting
eggshell of your turning
singing children:
I want the circle
Broken»³³ (1964: 291-301).

| 152

Es evidente cómo en estas dos estrofas finales, el hablante verbaliza lo que necesita y desea hacer. Las imágenes de cada verso disparan conceptos universales como el nacimiento (crack the protecting eggshell³⁴) y la necesidad de liberarse en el querer romper tanto los huesos que la tienen casi entumecida, como el devenir de las estaciones del año. En la frase «erase all maps»³⁵, Atwood explora el deseo del hablante de volver a empezar, de forjar su propio camino en espacios no explorados en lugar de andar por senderos recorridos cuya eficiencia (¿o ineficiencia?) ya ha sido comprobada. El poema concluye con una poderosa afirmación que manifiesta la epifanía del yo lírico y da lugar al ciclo poético final, que proponemos llamar del «ascenso» como contraste con los primeros trece poemas.

THE CIRCLE GAME: POEMAS DEL ASCENSO

En este último grupo de poemas, los hablantes atraviesan por distintos espacios representados en paisajes y estados de ánimo con el objetivo claro de la búsqueda de su identidad. Varios poemas de esta parte final parecen reflejos de los poemas del ciclo del descenso ya que se encuentran imágenes en común, aunque, en este caso, prevalece un claro deseo de liberarse de los círculos atrapantes luego de la epifanía mencionada. En *Camera*, el hablante presenta un paralelismo con *This Is a Photograph of Me* con la diferencia de que, en este poema, no se encuentra oculto en las profundidades de un lago, sino bajo la lente de la

cámara de su amante. Si bien sigue en una posición de sumisión, se da cuenta de esto y se transforma en un gran observador de lo que sucede a su alrededor para finalmente huir de esta situación de desigualdad:

«that small black speck
travelling towards the horizon
at almost the speed of light
is me»³⁶ (1964: 37-40).

| 153

Se podría argumentar que el sujeto lírico no enfrenta la situación de sumisión de la cual es preso, sino que escapa. Es natural que al hablante le cueste enfrentar la circularidad de la monotonía al principio ya que ha sido lo único conocido hasta el momento y, al menos, ahora puede reconocer lo que no desea y comenzar una retirada. *Camera* está plagado de distintas alusiones a patrones circulares entre las cuales se destacan la mención de un ojo de vidrio para referirse al lente de la cámara y, por ende, al de su amante; lo que sin duda transmite al lector una sensación de un espacio frío y vacío. También la presencia de las estaciones del año, en este caso el otoño, contribuye al motivo de lo circular en cuanto a fenómenos repetitivos y, finalmente, la mención de un huracán para hacer referencia al escape del hablante mencionado en la cita anterior. De todas las catástrofes naturales que se podrían elegir, el huracán se destaca debido a su fuerza destructora justamente en forma de embudo, de círculo. El huracán corrompe cualquier paisaje por más real o imaginado y obliga al hablante a reaccionar ante la violación de su espacio natural.

Los siguientes dos poemas, *Winter Sleepers* y *Spring in the Igloo* parecen crear un paralelismo con *After the Flood, We* ya que contienen el motivo de los desastres naturales o condiciones climáticas extremas como contexto. Sin embargo, es posible observar una diferencia pues el hablante ya no se siente tan desesperanzado y está, después del poema *The Circle Game*, realizando ejercicios de prueba-error que le permitan escapar de los círculos repetitivos para encontrar su identidad. En *Winter Sleepers* se retoma el aislamiento de una pareja tan explorado en *After the Flood, We*, aunque en este caso el hablante sobrevive luego de que su pareja se hunde en «the land/ (...) filled with drowning men»³⁷ (1964: 23-24). En este poema en particular, el espacio distópico es extremo y se puede concluir que la muerte de la pareja del hablante y de todos estos «drowning men» representan una gran liberación del sujeto lírico femenino en *Winter Sleepers* y, de hecho, en la mayoría de los poemas de este último ciclo. Y es que, justamente, uno de los círculos repetitivos claramente hace referencia a la concepción de la mujer como un ser inferior al hombre. En *Winter Sleepers*, el sujeto lírico femenino se realza como la única sobreviviente en este mar de hombres ahogados, apropiando, en cierta forma, el espacio distópico en el cual se encuentra. Como expresa la crítica bell hooks: «Spaces can be

real and imagined. Spaces can tell stories and unfold histories. Spaces can be interrupted, appropriated, and transformed through artistic and literary practice»³⁸ (1990: 152). La última estrofa cuenta con una irreverencia refrescante al describir cómo el amante del hablante desaparece: «he foundered and went down/some time before she knew»³⁹ (1964: 27-28). Esta actitud despreocupada que comienza a surgir en el hablante sin duda comienza a cimentar la base de su propia liberación.

De la misma manera, en *Spring in the Igloo*, Atwood juega con la idea del deshielo en el hogar de una pareja donde la mujer adoraba a su hombre como si fuera el mismísimo sol: «...where you could be/if only by comparison, a/ substitute for sun»⁴⁰ (1964: 12-14). En este poema, el hablante y su pareja se sorprenden al ver la luz del verdadero sol entrar en su hogar; en su espacio íntimo y el calor comienza a derretir todo a su alrededor de manera que los amantes quedan a la deriva en un océano con tan solo «a shrinking piece of winter»⁴¹ (1964: 21) como única balsa. El ciclo de las estaciones del año en este poema indica también la necesidad de liberación del hablante, ya que es gracias a la primavera que el sol derrite el invierno constante en el que estaban sumidos. Naturalmente, hay miedo e incertidumbre por parte del sujeto lírico, mas no hay otra opción que continuar con este «desastre» primaveral «with ice the only thing/between us and disaster»⁴² (1964: 27-28), que simplemente representa el quiebre de la costumbre y la rutina en pos de la tan deseada liberación.

En el caso de *A Sibyl*, el deseo de ser libre y de encontrar la identidad propia se ve casi flanqueado por la autocrítica y esa cacofonía de voces internas del hablante que le susurran que no hay escapatoria a los juegos de rondas y la monotonía de conductas aprendidas. Similar a *The Messenger*, *A Sibyl* presenta a un ser, una especie de criatura que desea contactarse con el sujeto lírico para hacerle saber algo importante. La diferencia es que en *The Messenger*, el ser está afuera de la casa del sujeto lírico (observando desde la ventana) en una clara división de espacio íntimo versus espacio público del cual el sujeto lírico reniega o no desea ser parte, citando a Karaçor: «Public spaces were designed to support human interaction and political debate since from the ancient times, and these spaces provide opportunities to interact with strangers and observe the others»⁴³ (2016: 1). Por consiguiente, en *A Sibyl* esta entidad ajena al hablante se manifiesta como un oráculo femenino interno que habita en los más recónditos lugares del hogar (y del alma). Indudablemente, la confluencia entre el primer y segundo espacio que menciona Soja en sus estudios, se explicita en este poema, creando una especie de «thirdspace». A medida que el poema avanza, el lector descubre que la sibila es una especie de conciencia que aboga por que el sujeto lírico se mantenga en su zona de confort, en la comodidad de la rutina; pero logra romper con las cadenas ya que se encuentra atravesando este camino de búsqueda y crecimiento:

«Old spider
sibyl; I'll
uncork you
let in a little air
or I'll ignore you»⁴⁴ (1964: 36-40).

Es claro cómo, en la estrofa citada, el sujeto lírico reconoce la presencia de la sibila, si bien elige ignorarla. En lo que respecta a indicaciones explícitas de elementos circulares, *A Sibyl* presenta la imagen de una telaraña rota en la sexta estrofa, lo cual claramente indica un quiebre de los patrones circulares previos.

Estos patrones se repiten en *Journey to the Interior* que actúa como reflejo de *A Descent Through the Carpet* en cuanto al contexto de paisajes internos del hablante en los cuales él mismo debe reconocerse, aceptarse y seguir adelante. En *Journey...* se observa la duda, el cuestionamiento mediante la pregunta retórica: «(have I been/walking in circles again?)»⁴⁵ (1964: 30-31). Se puede decir que este poema manifiesta el miedo del hablante al dudar si está camino a alcanzar su identidad y evolucionar, o si nuevamente es preso de estos juegos de rondas aprendidos y arraigados desde la niñez. La imagen de caminar en círculos, entonces, no solo contribuye a este motivo, sino que también hace a la idea de encontrarse perdido y desorientado dentro de uno mismo en este viaje a los espacios internos del ser. Se puede argumentar que *Journey...* es el poema que hace las veces de recordatorio, ya que el hablante es simplemente un ser humano que, a pesar de haber tenido una epifanía, puede fallar o retroceder en su camino a la cima. Otros poemas que se destacan en este último ciclo son *Letters, Towards and Away* y *A Place, Fragments* cuya división en siete partes parece ser un guiño al poema principal, *The Circle Game*. En *Letters...* el hablante describe un proceso de liberación y vulnerabilidad extrema donde termina literalmente sin techo y abierto al mundo exterior. *Letters...* parece ser una continuación de *The Circle Game* ya que el hablante se despoja de sus miedos e inseguridades para terminar completamente expuesto, algo que Atwood logra expresar a través de la metáfora de una mujer y sus dudas sobre dejar entrar a un hombre en su vida:

«everything depends on you
staying away.
(...)
How could you invade
me when
I ordered you not
to
(...)»

You collapse my house of cards
merely by breathing»⁴⁶ (1964: 14-15, 18-21, 58-59).

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

«There is no centre;
the centres
travel with us unseen
like our shadows
on a day when there is no sun»⁴⁷ (1964: 65-69).

Y, por el otro, verbaliza lo que tanto anhela encontrar al dejar ir estos viejos patrones circulares que lo tienen preso de una comodidad poco sana: «identity:/ something too huge and simple/for us to see»⁴⁸ (1964: 96-98). De esta manera, el tercer y último ciclo que se propone denominar del ascenso demuestra cómo, luego de la epifanía en *The Circle Game*, el hablante inicia un recorrido difícil, aunque reconfortante por la nobleza de lo que se persigue: la búsqueda de la identidad. Recapitulando, en esta colección, el motivo de la circularidad se manifiesta principalmente en el paralelismo de los juegos de rondas que se aprenden en la niñez con las situaciones de la vida diaria de la adultez y los espacios inhóspitos que promueven aislamiento y alienación. A su vez, dentro de este motivo, se encuentra secundariamente el de los ciclos poéticos, en la división exacta de los poemas en los tres ciclos arriba mencionados.

CONCLUSIONES

Los poemas analizados en este trabajo son un claro ejemplo del subgénero de la poesía especulativa que Margaret Atwood ha popularizado desde los inicios de su carrera literaria. Se puede argumentar, incluso, que, al ser este su primer poemario, se observan los intereses en cuanto a temas, preocupaciones sociales y motivos que luego la autora desarrolló y exploró en sus otras colecciones de poesía y en sus obras de ficción especulativa. De esta manera, los poemas de *The Circle Game* presentan espacios distópicos manifestados concretamente en geografías inhóspitas y situaciones conflictivas enmarcadas en el motivo de la circularidad como eje principal del poemario. Las voces líri-

cas en estos poemas se encuentran conflictuadas, en búsqueda de una identidad que se muestra como un proceso difícil, a veces oscuro, más de ninguna manera imposible. Los primeros poemas de la colección, los poemas del descenso, presentan espacios violentos e inestables que reflejan sujetos líricos presos de un caminar en círculos sin sentido. Como indica Mihkelev: «So places are ambivalent phenomena: on the one hand they create stability, adaptation and safety, but on the other hand they can generate motion, instability and a lack of adaptation»⁴⁹ (2006: 301). El poema homónimo de la colección plantea un quiebre ante estos espacios y una epifanía por parte del hablante: la liberación es un hecho, así como también la búsqueda de la identidad a pesar de las circunstancias extremas. Finalmente, los últimos poemas, denominados del ascenso, actúan como espejos de aquellos que abren la colección evidenciando a sujetos líricos que toman las riendas de las situaciones en las que se encuentran. Estos hablantes claramente poseen un instinto de supervivencia producto de los espacios inhóspitos que han habitado y que los han atravesado a lo largo de todo el poemario. Es así como los sujetos líricos se funden con los espacios, se transforman y, en algunos casos, los rechazan en pos de liberarse de la circularidad monótona de la cual son presos.

Notas

Las traducciones son nuestras

1. «Un segmento significativo de espacio - como mera 'ubicación' en el espacio superpuesto con temas como significado, subjetividad, emoción y afecto» (1977: 319).

2. «una realidad que, de alguna manera, es diferente a la realidad existente».

3. «los motivos sirven como dispositivos de acoplamiento en el plano narrativo que prevén y facilitan relaciones de integración con planos de significación sucesivamente diferentes» (1985: 569).

4. (niebla: neblina, atmósfera densa, nubes que descienden / niebla que asciende, luz, claridad).

5. «como nodos sobre un eje» (1985: 569).

6. El poema del título, *Circle Game*, es uno de los muchos ciclos poéticos de Atwood, un género que a ella le gusta tanto porque la forma del ciclo contiene un potencial adicional de variación y estructuración, apertura y firmeza formal. Además, el motivo del *Circle Game* de los niños permite un desarrollo metafórico y da coherencia no solo a las siete partes del poema, sino también a todo el poemario (2000: 99).

7. «Quiero que el círculo/se rompa» (2000: 300-301).

8. «(La fotografía fue tomada/el día después de que me ahogara» (1964: 1-2).

9. «como un llamado a vislumbrar una forma diferente de pensar sobre las geografías humanas» «El Tercer espacio (como Espacio Vivido) es simultáneamente (1) una forma distintiva de mirar, interpretar y actuar para cambiar la espacialidad de la vida humana (o, si se desea, la geografía humana actual)» (Soja, 1999: 269-270).

10. «suspendido en el aire/entre el suelo y la rama del árbol» (1964: 5-6).

11. «El mundo me está convirtiendo en noche./Estoy casi lista:/esta vez estará lejos» (1964: 48-51).

12. «Hay una reina/O mejor dicho dos de ellas / unidas por la cintura, o cerca de la misma» (1964: 8-10).

13. «constatación:/nací/dragada del tiempo/y albergada/la noche en la que comenzaron estas guerras» (1964: 65-69)

14. «las casas en hileras pedantes» (1964: 5).

15. «los árboles sanitarios plantados» (1964: 6).

16. «todos los tejados muestran la misma inclinación para evitar el cielo caliente» (1964: 16).

17. «L lugar encarna las experiencias y aspiraciones de un pueblo. El lugar no es solo un hecho a explicar en el marco más amplio del espacio, sino que también es una realidad que debe ser esclarecida y comprendida desde la perspectiva de las personas que le han dado sentido» (1979: 387).
18. «[el insecto] se escapará/cuando todas las luces se hayan apagado/en esta habitación luminosa/(y no podrás/aplastarlo en la oscuridad entonces/amigo mío, o buscarlo/con las manos de tu mente que huelen/a insecticida y jabón cuidadoso)» (1964: 28-35).
19. «Están cantando, pero/no entre ellos» (1964: 10-11).
20. «Podríamos confundir este/movimiento en trance con alegría/pero no hay alegría en ello» (1964: 20-22).
21. «La casa es una entidad privilegiada para el estudio fenomenológico de los valores íntimos del espacio interior» (1957: 3).
22. «imágenes de intimidad protegida» (1957: 3).
23. «Estar contigo (...)/es como tantear a través de un espejo/cuyo vidrio se ha derretido/hasta la consistencia/de la gelatina//Te niegas a ser/(y yo)/un reflejo exacto, sin embargo/no te alejas del cristal,/no te separas» (1964: 38-47).
24. «el juego del huérfano» (1964: 201).
25. «el juego del invierno irregular» (1964: 202).
26. «el juego de los niños vagabundos» (1964: 206).
27. «verano de nuevo».
28. «la rueda de los niños».
29. «los árboles circulares».
30. «giran y giran».
31. «Los niños hacen girar una jaula redonda de vidrio».
32. «y mientras nos recostamos/aquí, atrapados/en el monótono deambular/de habitación en habitación, cambiando/el lugar de nuestras fortificaciones» (1964: 286-290).
33. Quiero romper/estos huesos, tus ritmos prisioneros/(invierno,/verano)/todas las vitrinas, /borrar todos los mapas,/romper la cáscara de huevo/protectora de tus niños/que giran cantando:/Quiero que el círculo/se rompa (1964: 291-301).
34. (romper la cáscara de huevo protectora).
35. «borrar todos los mapas».
36. esa pequeña mancha negra/viajando hacia el horizonte/casi a la velocidad de la luz/soy yo (1964: 37-40).
37. «la tierra/(...) llena de hombres que se ahogan» (1964: 23-24).
38. «Los espacios pueden ser reales e imaginarios. Los espacios pueden contar cuentos y desarrollar historias. Los espacios pueden interrumpirse, apropiarse y transformarse mediante la práctica artística y literaria» (1990: 152).
39. «se hundió y descendió/algún tiempo antes de que ella lo supiera» (1964: 27-28).
40. «(...) donde podrías ser/aunque sólo sea por comparación, un/sustituto del sol» (1964: 12-14).
41. «un trozo de invierno que se encoge» (1964: 21).
42. «el hielo es lo único que se interpone/entre nosotros y el desastre» (1964: 27-28).
43. «Los espacios públicos fueron diseñados para fomentar la interacción humana y el debate político desde la antigüedad, y estos espacios brindan oportunidades para interactuar con extraños y observar a los demás» (2016: 1).
44. Sibila, araña/vieja; te/descorcho/te dejo oxigenar/o te ignoro. (1964: 36-40).
45. «¿he estado/caminando en círculos de nuevo?» (1964: 30-31).
46. «todo depende de que te/mantengas alejado. // (...) /¿Cómo pudiste invadirme/cuando/te ordené que no lo hicieras? // (...) /Colapsas mi castillo de naipes/tan solo con tu respiración» (1964: 14-15, 18-21, 58-59).
47. «No hay centro;/Los centros/viajan con nosotros sin ser vistos/como nuestras sombras/en un día sin sol» (1964: 65-69).
48. «identidad:/algo demasiado grande y simple/para que lo veamos» (1964: 96-98).
49. «Entonces, los lugares son fenómenos ambivalentes: por un lado, crean estabilidad, adaptación y seguridad, pero por otro lado pueden generar movimiento, inestabilidad y falta de adaptación» (2006: 301).

Referencias bibliográficas

- ATWOOD, M. (1964). *The Circle Game*. Toronto: Harper & Row Publishers.
- BACHELARD, G. (1957). *The Poetics of Space*. Nueva York: Orion Press.
- DAEMMRICH, H.S. [En línea] (1985). Themes and Motifs in Literature: Approaches: Trends: Definition. En: *The German Quarterly*, Vol. 58, N.º 4, 566-575. [Consulta: 10 de julio de 2020]. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/406945>
- HADEN ELGIN, S. [En línea] (1999). About Science Fiction Poetry. En: *Science Fiction and Fantasy Writers of America*. [Consulta: 28 de octubre de 2020]. Disponible en: <http://www.sfw.org/members/elgin/SFPoetry.html>
- HEIDEGGER, M. (1927). *El ser y el tiempo*. Nueva York: State University of New York Press.
- HÖNNIGHAUSEN, L. (2000). Margaret Atwood's Poetry 1966-1995. En NISCHIK, R. M. (comp.). *Margaret Atwood: Works and Impact*, 97-119. Nueva York, Camden House.
- HOOBS, B. (1990). *Yearning: race, gender and cultural politics*. Nueva York: Routledge.
- KARAÇOR, E.K. (2016). Public vs. Private: The Evaluation of Different Space Types in Terms of Publicness Dimension. En: *European Journal of Sustainable Development*, Vol. 5, N.º 3, 51-58.
- LEFEBVRE, H.; D. NICHOLSON-SMITH y D. HARVEY (1974). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- MIHKELEV, A. (2006). How do places speak in poetry? En: KOHT JA PAIK, V. *Place and location: Studies in environmental aesthetics and semiotics*, 301-315. Tallin: Estonian Academy of Arts.
- POTTS, R. Light in the wilderness. [En línea] En: *The Guardian*, 26 de abril de 2003. [Consulta: 25 de octubre de 2020]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/books/2003/apr/26/fiction.margaretatwood>
- SOJA, E. (1999). Thirdspace: Expanding the Scope of Geographical Imagination. En: MASSEY, D.; J. Allen y P. Sarre. *Human Geography Today*, 260-278. Londres: Polity Press.
- THOMPSON, S. (1977). *The Folktale*. California: University of California Press.
- TUAN, Y. (1977). *Space and Place*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Acerca del artículo

| 160

El presente trabajo estudia el motivo de la circularidad en los espacios inhóspitos en el poemario *The Circle Game* de Margaret Atwood. De esta manera, se analizan los poemas con una perspectiva geocrítica y se evidencia dicho motivo mediante colecciones de ciclos poéticos e imágenes visuales como una metáfora para la necesidad de escape de los espacios reales e imaginados que habitan los hablantes.

Fecha de recepción: 4/11/2020

Fecha de aceptación: 11/2/2021