

LECTURAS Y (RE)ESCRITURAS: LA METAFICCIÓN REVISIONISTA DE MARGARET ATWOOD

CRISTINA PÉREZ VALVERDE
Universidad de Granada

INTRODUCCIÓN

La parodia, el revisionismo y la reescritura de la tradición literaria, junto con el juego lingüístico, los constantes guiños de complicidad al lector y la metaficción o reflexión del propio texto sobre su propio proceso de composición y carácter ficcional constituyen manifestaciones claras de la estética postmoderna. Ejemplo de ello son las minificciones y relatos breves de corte experimental que han proliferado en las últimas décadas en la literatura anglosajona, como también en las letras hispanas; pensemos en los cuentos de Augusto Monterroso y en general en el microrrelato hispanoamericano, tan cultivado en México. Desde la didáctica de la literatura, no podemos pasar por alto el valor de esta escritura que desafía las convenciones de los géneros y que basa su discurso en la exploración de los propios mecanismos de creación literaria, ofreciéndonos textos breves, de final abierto, que invitan al lector a llenar sus intencionados huecos, y en los que se lleva a cabo una revisión de textos anteriores mediante la cual se subvierte, altera, corrige y/o amplía el canon y se nos ofrecen nuevas lecturas de viejos temas.

Una de las líneas de trabajo de nuestra área viene dada por la búsqueda y selección de textos adecuados a los distintos niveles, formación e intereses de nuestros estudiantes, labor que va acompañada por el análisis didáctico de los mismos, en función de las necesidades del contexto docente. Por ello, como profesora de didáctica de la lengua y la literatura inglesa en el ámbito de la formación de maestros, una de mis constantes tareas viene siendo la de buscar textos que no sólo puedan resultar atractivos, sino que propicien la doble finalidad de provocar una respuesta estética en los lectores y favorecer el desarrollo de su competencia literaria en LE. Paralelamente, nos habrán de servir como ejemplos del tratamiento didáctico de la literatura en el ámbito de la enseñanza-aprendizaje del inglés, de forma que orienten y preparen la labor de los futuros docentes. En esta búsqueda, han supuesto un gratísimo hallazgo los volúmenes de brevísimos textos de la escritora canadiense Margaret Atwood. En este trabajo me centraré en tres textos de Atwood pertenecientes a su volumen *Good Bones and Simple Murders* (1994): “There was once”, “Unpopular Gals” y “Happy Endings”. Aunque resulta difícil catalogar estas ficciones cortas, Patricia Merivale las ha definido como poemas en prosa, en los que Atwood lleva a cabo “[a] subversion of prose genres through compact parody and canny intertextuality” (1995: 268).

Analizaré los textos elegidos en función de las posibilidades didácticas que ofrecen, teniendo en cuenta la metodología activa que seguimos, centrada en el estudiante como sujeto del aprendizaje y orientada hacia el proceso mismo. Como ya señalaran Brumfit y Carter, dicha metodología persigue, en primer lugar, provocar una respuesta lectora, esto es, prepa-

rar a los estudiantes para abordar la lectura literaria y vivir la experiencia estética; en segundo lugar, ayudarlos a describir esa experiencia mediante el análisis de los recursos y mecanismos que operan en los textos (Brumfit y Carter, 1986:31). Observamos que estos dos pasos se corresponden con los conceptos —formulados por Jauss— de experiencia primaria (recepción de textos y objetos estéticos) y acto de reflexión (interpretación de los mismos) (Jauss 1992:14).

Si pretendemos provocar una respuesta estética en los estudiantes habremos de trabajar con textos que se ajusten a su nivel de competencia lingüística, así como a su grado de madurez; de ahí la importancia del material que se seleccione. En este sentido, los textos abordados en este trabajo están escritos en un lenguaje sencillo; presentan, no obstante, cierta complejidad conceptual, pues ejemplifican una línea de literatura revisionista muy característica de la ficción postmoderna, por lo que nos invitan a enfrentarnos a la literatura con un talante crítico. Al mismo tiempo, la concepción de la lectura literaria de la que parte la autora: un acto de creación de significados en que el protagonismo se desplaza hacia el lector, nos permite ilustrar el concepto de obra abierta, ya que los textos nos invitan a leer entre líneas, a llenar sus huecos y a ser completados durante el proceso de la lectura. Paralelamente, su carácter lúdico, el hecho de que jueguen con la propia tradición literaria, pues parodian y reescriben textos anteriores, nos sirve además como punto de partida para implicar al alumnado en la práctica de la escritura creativa. Así, veremos cómo basándonos en el texto “Happy Endings” podemos realizar un ejercicio de composición literaria guiada, que nos servirá para reflexionar sobre lo que Atwood denomina el “what” y el “how” de la creación literaria; es decir, qué contar y cómo contarlo (planos de la historia y del discurso, según la teoría del relato).

Para que los estudiantes puedan enfrentarse satisfactoriamente a un texto literario habrán de ser capaces de interpretar los códigos que operan en el mismo, y no solamente aquellos de naturaleza lingüística, sino también cualquier tipo de referente (sea de orden intertextual, cultural, etc.). Puesto que estos textos absorben material folclórico, intertextos de cuentos de hadas, la cultura popular, alusiones fílmicas y, en definitiva, elementos del imaginario colectivo, los referentes son fácilmente identificables. Por otra parte, el hecho de que estas ficciones sean extraordinariamente divertidas favorece la consecución del primer objetivo al que nos referíamos: involucrar a los estudiantes en la lectura, pues atraen fácilmente su atención, como hemos podido observar en nuestras clases.

Articularé mi análisis en torno a tres características fundamentales, que considero de gran valor didáctico:

- la utilización del género del cuento de hadas y de material mítico desde una perspectiva revisionista e intertextual;
- el carácter metafictivo de los textos: estas ficciones no sólo llaman la atención sobre sus propios procesos de composición, sino que ofrecen una reflexión sobre el hecho literario; de ahí que Patricia Merivale se refiera a las mismas como “elegantly self-reflexive meditations on art” (1995: 255);
- lo que he dado en llamar “arte del cotilleo”: una característica de esta colección de textos breves es la plasmación de la idea de que la literatura se nutre del cotilleo, de la noticia, de forma que la voz narrativa se transforma en una especie de cotilla que textualiza los hechos sorprendentes que acontecen a su alrededor.

1. TRATAMIENTO REVISIONISTA DE LOS CUENTOS DE HADAS

El revisionismo que caracteriza la producción de Atwood se enmarca en un movimiento actual de revisión de mitos y temas literarios previos. En opinión de Dorothy Porter McMillan, una de las prácticas más frecuentes entre las escritoras contemporáneas es la reescritura de la tradición literaria. Los textos seleccionados ejemplifican este “art of deconstructive tale-telling” (Porter 1993:17). Comparten un denominador común: la representación de la alteridad, la entrada de voces alternativas, la presentación de puntos de vista insólitos, que vienen a ofrecernos una imagen distinta de las cosas —la cual contrasta con nuestros presupuestos tradicionales— desde una perspectiva marcadamente irónica. Las narrativas e historias que forman parte de nuestro imaginario se dislocan y adquieren perfiles distintos. Podríamos decir que se nos muestra el reverso de la moneda, la complejidad y pluralidad de las experiencias. Como veremos a continuación, el cuento de hadas tradicional se transforma en “There Was Once”; asimismo, el texto “Unpopular Gals” da voz al personaje femenino malvado y despreciado en la tradición folclórica y literaria. Empezaremos por abordar este último.

En “Unpopular Gals”, en efecto, se articulan las voces de tres personajes malvados de la literatura infantil: la hermana fea, la bruja y la madrastra. El texto está dividido en tres partes. En la primera escuchamos la versión de la hermana fea acerca de su triste y dura experiencia, en contraposición a la de su bellísima hermana, de la que se enamora el príncipe.

En la segunda parte se articula la voz de la bruja, personaje que se presenta como una figura arquetípica con distintas manifestaciones. Esta voz empieza denunciando las falsedades que se dicen de ella, como, por ejemplo, que cocina y se come a los niños. Pero, en fin —continúa—, incluso si se comiera algún que otro zagal, desde luego la culpa no es suya, sino de los padres, que dejan a esas pobres criaturitas abandonadas en el bosque... Ella más bien los considera una ofrenda, pues —nos recuerda— hubo un tiempo en el que se le entregaban hombres y mujeres en sacrificio; a cambio, ella propiciaba la cosecha. Se alude así a la diosa de la fertilidad de las religiones antiguas que, para Atwood, es el origen de este arquetipo. Posteriormente —nos informa—, fue escondida y recluida al ático. Hallamos aquí una clara referencia a la imagen de la loca en la ficción victoriana; pensemos en el estudio de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979). Especialmente, nos viene a la mente el personaje de Bertha en *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, personaje que ha sido objeto de un profundo análisis por parte de estudiosas como Gilbert (1987), quien considera que Bertha constituye una proyección del lado irracional de la propia Jane.

Paralelamente, la referencia intertextual al cuento “Rapunzel” se concreta en la alusión de la voz de la bruja al exuberante jardín en el que se la suele representar, y en el que crecen frutos deliciosos y mágicos, como por ejemplo el “rapunzel”, sea eso lo que quiera que sea (claro ejemplo de los guiños al lector contenidos en el texto), y en el que las mujeres embarazadas tienen la manía de colarse para robarle sus plantas. ¿Cómo no iba a enfadarse?

La distorsión de la que —a juicio de Atwood— proviene la polarización de la figura femenina o gran diosa en personaje bondadoso e idealizado y personaje malvado se pone de relieve en el pasaje con el que concluye esta segunda parte, donde se insinúa la idea de que el desplazamiento y represión del poder femenino ha originado este arquetipo en el que se concentran poderes mágicos perversos: “That was never the rule in the old days. Life was a gift then, not something to be stolen. It was my gift. By earth and sea I bestowed it, and the people gave me thanks.” (*Good Bones and Simple Murders*, 9)

Finalmente, en la tercera parte del texto se articula el pensamiento de la madrastra, a la cual le deben las jóvenes heroínas su final feliz, pues éstas, extremadamente buenas y terriblemente pasivas, que se pasan el día haciendo las tareas del hogar, habrían acabado casándose con un campesino y teniendo diecisiete hijos de no haber sido por ella. Es precisamente ella, la madrastra, la que posibilita que pasen cosas, que acontezca una historia. Por ejemplo, cuando anima a las jovencitas a irse a jugar en medio del tráfico (automovilístico) o a ponerse un vestido de papel y coger fresas en la nieve, enseguida sale un hada madrina o un duendecillo y las niñas consiguen un príncipe y un palacio. En el pasaje final la voz de la bruja nos recuerda que el papel del personaje malvado (el oponente o agresor) constituye, a fin de cuentas, una parte integrante del relato: "You can wipe your feet on me, twist my motives around all you like, you can dump milestones on my head and drown me in the river, but you can't get me out of the story. I'm the plot, babe, and don't ever forget it." (*Good Bones and Simple Murders*, 11.)

La aproximación al texto parte de una lectura detenida, a partir de la cual pasamos a profundizar en los elementos del mismo. El primer paso será identificar al personaje que habla en cada una de las tres partes, así como las alusiones a distintos pasajes literarios y folclóricos. Localizamos así las referencias intertextuales: "Cinderella", "Snow White", "Hansel and Gretel" y *Jane Eyre*. Analizamos el modo en que el texto está compuesto a partir de otros muchos textos, de los que ofrece una versión revisada o reelaboración.

Estudiamos asimismo los recursos narratológicos empleados para llevar a cabo esta revisión: identificamos las voces narrativas y la perspectiva desde la que se realizan las narraciones. Localizamos aquellos pasajes en que el lenguaje del personaje que nos habla refleja la alienación de que ha sido objeto en las obras literarias a las que pertenece, circunstancia que es especialmente evidente al comienzo del texto, donde la hermana fea nos dice: "Everyone gets a turn, and now it's mine. Or so they used to tell us in kindergarten. It's not really true. Some get more turns than others, and I've never had a turn, not one! I hardly know how to say *I*, or *mine*; I've been *she*, *her*, *that one*, for so long." (*Good Bones and Simple Murders*, 6)

De los once recursos intertextuales empleados por Margaret Atwood según el análisis avanzado por Sharon Rose Wilson (1993: 32-33), dos de ellos se ponen de manifiesto claramente en "Unpopular Gals". Uno consiste en desplazar la "verdad" de los textos tradicionales y los patrones heredados para dar voz a lo silenciado. Atwood altera el punto de vista tradicional del cuento de hadas, ya que la narración fiable en tercera persona pasa a una primera persona, a un narrador no fiable. Observamos que este recurso responde a una de las estrategias características de la escritura feminista y postcolonial, tal como las define DuPlessis (1985:108), quien nos habla de la técnica del desplazamiento, consistente en una identificación con la otredad, con el fin de dar voz a lo silenciado, a lo no canónico. El texto, por tanto, es especialmente indicado para ilustrar el hecho de que la elección del personaje que habla y de la perspectiva altera la forma en que se presenta una historia dada.

Otro de los recursos apuntados por Sharon Rose Wilson se concreta en la transgresión de las convenciones lingüísticas y culturales a través de juegos de palabras, el uso de la ironía y la creación de una historia sorprendente e inesperada, con el fin de involucrar a los lectores en la creación del texto y recreación de los intertextos "patriarcalmente amputados", recurso que igualmente se pone de manifiesto en "Unpopular Gals".

Asimismo, la escritura de Atwood se ajusta a lo que DuPlessis define como “writing beyond the ending”: “Writing beyond the ending begins when authors, or their close surrogates, discover that they are in fact outside the terms of this novel’s script, marginal to it” (DuPlessis 1985: 6). En efecto, las protagonistas o voces de “Unpopular Gals” son los personajes marginales de sus cuentos. Atwood escribe más allá del final esperado por el lector, así como más allá del final típico de los intertextos parodiados (los propios cuentos de hadas).

Vemos cómo estas características se dan en “Unpopular Gals”, que constituye una auto-parodia y está escrito en clave de humor. Es importante que los estudiantes se percaten de los mecanismos mediante los cuales consigue Atwood el efecto de comicidad del texto:

- El uso de códigos lingüísticos propios del lenguaje coloquial y moderno: la palabra “Gals” del título (“girls”, “chicas”) pertenece al argot popular, como también las expresiones “passing the buck” (escurrir el bulto), “Big deal” o “I’m the plot, babe...”
- La inclusión de elementos anacrónicos que deconstruyen la distanciaci3n explícita de las coordenadas espacio-temporales característica de los cuentos de hadas: se nos habla del marido que trabaja en la oficina, del tráfico automovilístico...
- La parodia explícita de convenciones y elementos propios de los cuentos de hadas: “the housework, which seems to feature largely in these stories”...
- El modo en que los tres personajes describen sus perversas acciones minimizándolas y restándoles importancia.

Profundizamos también en el hecho de que el texto, que deconstruye y parodia las propias convenciones literarias en las que se basa, y puesto que llama la atenci3n sobre su propia ficcionalidad, constituye un ejemplo de metaficci3n y puede ser clasificado como “an anti-fairy tale” o “metafairy tale”.

Por otra parte, desde el punto de vista del análisis de mitos, el texto nos permite explorar distintas reformulaciones del arquetipo de la diosa o Gran Madre, un tema recurrente en la producci3n de Atwood. Según Marie-Louise Von Franz, en los cuentos de hadas el arquetipo de la Gran Madre, como todos los demás, aparece polarizado en dos manifestaciones opuestas (1970: 105). Atwood juega con esta idea en su deconstrucci3n del mito.

La propia Atwood nos ofrece una interpretaci3n de esta visi3n arquetípica del personaje femenino malvado en su trabajo “Spotty-Handed Villainesses: Problems of Female Bad Behaviour in the Creation of Literature” (1994, versi3n escrita de una charla impartida por la autora), en el que se abordan distintas cuestiones relacionadas con la creaci3n literaria. Atwood afirma aqu3 que tanto su concepci3n como su utilizaci3n de los cuentos de hadas pueden considerarse junguianas. Según los postulados de Jung, los motivos de los cuentos de hadas constituyen representaciones de impulsos y procesos inconscientes. Las imágenes arquetípicas halladas en el folclore, análogas a las que aparecen en los sueños y en las ensoñaciones diurnas, constituyen el medio más accesible para analizar los procesos inconscientes. Jung habla al respecto de la funci3n trascendente, que resulta de la uni3n de materiales conscientes e inconscientes, y mediante la cual todo aquello que habita en el inconsciente pasa al nivel de la conciencia, forma ésta de controlar lo irracional e integrarlo en la personalidad. (Jung 1971: 273, 67)

En el trabajo citado nos dice Atwood: “If you are a man, the bad female character in a novel may be—in Jungian terms— your anima; but if you’re a woman, the bad female cha-

racter is your shadow". Alude así a los conceptos de "ánima" y "sombra" propuestos por Jung. El primero de ellos se refiere al aspecto femenino primitivo o personificaciones femeninas que subsisten en el inconsciente del hombre, del cual el *ánimo* es el equivalente en la mujer. La bruja constituiría una proyección del *ánimo* en su vertiente negativa. Paralelamente, la bruja, para la mujer, representa la sombra, parte inferior de la personalidad o fuerzas ocultas que habitan en el inconsciente.

Tanto la bruja como su polo antagónico, la mujer idealizada, constituyen motivos recurrentes en la literatura. Así pues, su tratamiento a partir de la producción de Atwood nos permite familiarizar a los estudiantes con los patrones arquetípicos, que constituyen un referente clave en la tradición literaria anglosajona. Hemos de señalar al respecto que la revisión mítica y folclórica llevada a cabo por Atwood parte de un profundo estudio de estos fenómenos, muy en la línea de la corriente-mítico ritual de Cambridge y la crítica de mitos. Durante sus años como estudiante en la universidad de Toronto, Atwood recibió la influencia de Northrop Frye, la cual ha estado presente a lo largo de su trayectoria. Atwood comparte con Northrop Frye la idea de que el cuento popular encierra un significado mítico. Asimismo, siguiendo las teorías de Joseph Campbell, parte de la universalidad y contenido psíquico de este sustrato mítico. Según este estudioso, los motivos monstruosos e irracionales que encontramos en los cuentos populares y los mitos son análogos a aquellos que aparecen en los sueños y las visiones, y representan el estado psíquico del sujeto. Estos motivos componen un lenguaje de imágenes que expresa verdades de orden metafísico, psicológico y sociológico.

Por otra parte, el tratamiento del cuento de hadas llevado a cabo en "Unpopular Gals" nos conduce a abordar -y analizar con los estudiantes- un fenómeno de actualidad, como es la aproximación a este género desde una perspectiva feminista, el cual no carece de importancia, más aún cuando estamos trabajando con futuros docentes. Observamos que los planteamientos de Atwood contrastan con los de otras críticas feministas. Por ejemplo, Andrea Dworkin afirma en *Woman Hating* (1974) que los personajes femeninos de los cuentos definen el carácter femenino y trazan sus posibilidades existenciales, que se concretan en la pasividad que conduce a la muerte o en la acción perversa (1974: 41). Atwood se opone a esta visión acerca de la cuestión del género y los cuentos de hadas, y explica este tratamiento de las figuras femeninas en los cuentos aludiendo al hecho de que éstos han sido expurgados por los recopiladores, por una parte, y, por otra, a la circunstancia de que los cuentos que han llegado a ser mejor conocidos son aquellos que se ajustan al ideal del príncipe azul, imperante en la mentalidad de los años cincuenta. Enfatiza el hecho de que muchos cuentos de hadas fueron originalmente narrados por mujeres, las cuales dejaron su huella, e incide en la idea de que la gama de personajes femeninos que aparecen en los mismos es extremadamente rica y variada: aparecen jóvenes pasivas, pero también mujeres valientes y emprendedoras; hallamos envidiosas, tontas y avariciosas, pero junto a ellas encontramos mujeres sabias y prudentes. A su juicio, tanto los cuentos como sus personajes encierran una gran vitalidad, y en ellos encontramos reflejadas todo tipo de emociones, por lo que en conjunto nos ofrecen una multiplicidad de perspectivas. No obstante, aun en los cuentos en que la mujer aparece como un ser pasivo o alienado, Atwood busca en los silencios y huecos del texto lo que considera ecos míticos silenciados mediante las reelaboraciones y distorsiones de los recopiladores.

La reescritura del cuento de hadas aparece precisamente parodiada en el segundo texto elegido, "There Was once", que constituye una crítica del cuento políticamente correcto. En

dicho texto intervienen dos hablantes. La primera de ellas se dispone a contar un cuento de hadas tradicional: "There was once a poor girl, as beautiful as she was good, who lived with her wicked stepmother in a house in the forest" (*Good Bones and Simple Murders*, 20). Tras cada intervención, la segunda voz propone una alternativa políticamente correcta. Sucesivamente, van apareciendo una serie de convenciones propias del género del cuento de hadas, que se van sustituyendo por opciones más reales, centradas en el aquí y el ahora. Se deconstruyen así las convenciones del género y se suprimen los recursos de distanciamiento.

A partir de aquí una propuesta didáctica que llevo a cabo en mis clases es la de repasar los recursos narratológicos característicos del cuento de hadas y analizar su tratamiento en el texto. Para ello en sesiones anteriores hemos abordado las convenciones del género siguiendo el esquema ofrecido por M. Knowles y K. Malmkjaer (1996). Así, observamos que en el texto estudiado la indeterminación de la ambientación espacio-temporal se sustituye por un entorno urbano, de forma que se disipa la distanciamiento explícita de las coordenadas del momento de la escritura/lectura. Además, la caracterización física típica de la protagonista ("beautiful girl") se suprime para no acomplejar a las lectoras ni potenciar la anorexia, si bien se sugiere que aquella sea de origen étnico ("I've had enough of white. Dominant culture this, dominant culture that",

Good Bones and Simple Murders, 22). Asimismo, la división en buenos y malos se suprime: "Don't you think you should transcend those puritanical judgemental moralistic epithets?" (23). El personaje de la madrastra malvada se sustituye por un padrastro ("I'm so tired of negative female images!", 23). El sustantivo "girl", paternalista y condescendiente, se sustituye por "woman", puesto que, si la historia va a acabar en boda, se sobreentiende que la protagonista está crecida. Finalmente, la segunda voz sugiere que se sustituya el pasado ("there was") por el ahora y el aquí. Obviamente, ésta no ha entrado en el pacto narrativo ni aceptado la ruptura de la lógica de lo real, sino que reclama la reinención de las categorías del relato de acuerdo con la realidad inmediata.

Observamos que el título del texto, "There was once", constituye una traducción del clásico inicio del cuento de hadas en alemán o español; en inglés es más frecuente "once upon a time". Según la interpretación de Patricia Merivale, Atwood emplea ese "there was once" como sinécdoque del *storytelling*, de la narración de historias en general. Podemos considerarlo como un cuento de hadas metafictivo que explora el método narrativo y nos muestra que la aplicación de las categorías de lo políticamente correcto llevada al límite acabaría por dejarnos sin historias. En efecto, la deconstrucción paródica realizada aquí al final nos deja sin cuento. Como afirma Sharon Rose Wilson: "Atwood's 'There Was Once' entirely deconstructs not only fairy-tale plots, readers, current critical approaches, and the genre but description, the sentence, and language itself" (1993: 33). Deconstruye también, y sobre todo, el propio acto de la creación literaria, el hecho de contar historias, aspecto que enlaza con el punto que abordamos a continuación.

3. DISCURSO METAFICTIVO Y ARTE DEL COTILLO

En "Spotty-Handed Villainesses" Atwood ofrece respuestas a una serie de preguntas que suele hacerle su público sobre la naturaleza y el carácter de sus personajes. La escritora pretende hacer ver la diferencia entre ficción literaria y realidad, e ilustrar las cuestiones a las que ha de enfrentarse el/la autor/a a la hora de escribir un relato. Con el habitual sentido

del humor que la caracteriza, señala que existe una tendencia a juzgar a los personajes de las novelas como si se tratara de candidatos para un puesto de trabajo o posibles compañeros de piso. Pero, nos recuerda, las obras literarias no son tratados morales, políticos ni sociológicos, como tampoco los personajes son modelos de buen comportamiento; aunque, sin duda las obras —y concretamente las suyas— reflejan cuestiones morales, sociales y políticas, pues exploran las debilidades humanas, las injustas relaciones de poder, la complejidad de las relaciones personales y, en definitiva, los entresijos de la condición humana.

Desde su posición de escritora, cada vez que se enfrenta a la página en blanco ha de tomar una serie de decisiones, sobre las cuales nos ofrece una detallada explicación, contrastando su labor con la del crítico (o con la del lector analítico), puesto que a éstos compete la labor de interpretar lo que ella previamente ha creado. Estas reflexiones constituyen un interesantísimo material a partir del cual pueden abordarse en clase las cuestiones de la creación, la lectura y la interpretación.

Atwood nos dice que, para que podamos crear una historia, “we need something disruptive to static order”, algo tiene que ocurrir, ya sea un terremoto, una tempestad o un ataque de los extraterrestres. La idea de que la ficción se alimenta de acción, imaginada o real, de que la narración textualiza acontecimientos, aparece plasmada en uno de los textos que componen el volumen, titulado “Bad News”. Se nos presenta aquí a una arpía aburrida, impaciente por que acontezca algo insólito: “She knows what she wants: an event, by which she means a slip of the knife, a dropped wineglass or bomb, something broken. A little acid, a little gossip, a little hi-tech megadeath: a sharp thing that will wake her up”. (*Good Bones and Simple Murders*, 5) A partir de esas malas noticias la arpía —epítome de la propia autora— teje su arte, transforma el cotilleo en texto literario. En palabras de Patricia Merivale:

There is a lot of bad news here [...] but it is dealt with self-reflexively in the first poem, a metagossip poem. “Bad News”, personified as the artist of the microart of gossip (as well as an intertextual artifact), makes “good stories” out of “bad news”. Atwood’s particular art here is to demonstrate the making of art out of gossip, using the colloquial and oral to speak about the social and psychological. (1995: 256)

En este sentido, parte de la producción de Atwood se ajusta a la definición de “art of clyping”, o arte del cotilleo, expresión que ha sido empleada por Dorothy Porter McMillan (1993:17) para referirse a una estrategia utilizada por la escritora escocesa Liz Lochhead. El verbo “clype” es un término empleado en Escocia, cuyo significado es cotillear, chismorrar o contar una historia de modo tendencioso. Asimismo, se llama “clype” o “clypie” a una persona cotilla. Etimológicamente, deriva de la forma del inglés antiguo *cleopan*, que significa nombrar o llamar.

La voz narrativa del tercer texto seleccionado, “Happy Endings”, se hace eco de una serie de episodios propios del género rosa y nos ofrece información detallada de los líos amorosos de sus protagonistas. Ahora bien, se trata nuevamente de un texto metaficcional que nos habla sobre sus propios procesos de composición. Esta combinación de enredo/relato amoroso y metaficción “engancha” al lector, pero, al mismo tiempo, lo hace partícipe del juego literario, al llamar la atención sobre sus propios procesos de creación, sobre su propio carácter ficcional. Por ende, propicia la exploración de dos aspectos clave en el estudio del texto literario: el plano de la historia o fábula (lo que se cuenta) y el del discurso (cómo se cuenta).

Nos encontramos ante un texto interactivo que ofrece una reflexión metafictiva sobre el pacto narrativo y la relación entre escritora y lectores, por lo que resulta especialmente indicado para ejemplificar el concepto de obra abierta y el papel activo del lector como cooperante que cierra el proceso de la significación. A partir del comienzo de la historia propuesto: “John and Mary meet. What happens next?”, se ofrecen distintas opciones: A, B, C, D, E y F. Si el lector desea encontrar un final feliz habrá de leer la opción A. Pero, naturalmente, es previsible que tras leer esa opción se apresurará a leer el resto, con la intención de comparar las distintas versiones.

Al final de la mayor parte de las mismas se nos remite a la opción A, que tiene estructura de final feliz. De hecho empieza con una boda, acontecimiento con el que suelen concluir muchos cuentos de hadas, como también los textos pertenecientes al género romántico. El fragmento dedicado a esta opción es intencionadamente breve. La estructura sintáctica es bastante simple, ya que todo avanza sin obstáculos. John y Mary se enamoran; se casan; tienen hijos; tienen trabajos satisfactorios y bien remunerados; se jubilan; se dedican a hobbies satisfactorios y finalmente mueren.

En contrapartida, la opción B —mucho más extensa que la anterior— está llena de adversativas y vocablos de connotación negativa. Las oraciones son bastante largas, abundan las comas, apenas encontramos puntos. La sintaxis, más enrevesada, refleja los angustiosos esfuerzos de Mary por enamorar a John, ya que, en este caso, Mary se enamora de John pero John no se enamora de Mary. La visita dos veces por semana. Ella le prepara la cena, pasan la noche juntos y al día siguiente él se marcha. John se enamora de una mujer llamada Madge. Mary se suicida. Y ahora todo sigue como en la opción A pero cambiando el nombre de Mary por el de Madge.

En la opción C John es un hombre mayor, que se enamora de Mary, una chica de veintidós años que está enamorada de James, un joven motero. No obstante, John y Mary se hacen amantes, aunque John está casado con Madge. Un día John sorprende a Mary con James, compra un arma y los mata, tras lo cual se suicida. Madge, la mujer de John, conoce a Fred y todo sigue como en la opción A pero cambiando los nombres.

La opción D se hace eco de las películas y superproducciones que giran en torno a las catástrofes naturales. Madge y Fred viven en la costa. Una ola gigante devasta su pueblo, aunque ellos sobreviven. En la opción E, Fred está enfermo del corazón. La historia se centra en el gran amor que Fred y Madge se profesan hasta que él muere.

En la opción F Atwood sugiere que, si las opciones previas nos parecen demasiado burguesas, hagamos a John un guerrillero y a Mary una espía. Aunque habrá mucha pasión y trasfondo político, el final, no obstante, será como en A.

El texto concluye con la siguiente declaración: “That’s about all that can be said for plots, which anyway are just one thing after another, a what and a what and a what. Now try How and Why”. (*Good Bones and Simple Murders*, 56) Es decir, el qué contar es sólo una parte de la labor del escritor, en la cual se ha centrado la reflexión metafictiva del texto, que parodia distintas posibilidades y géneros. Pero el “cómo” es lo que realmente marcará la diferencia. Esta reflexión puede conducirnos a la realización de una actividad de escritura creativa. La propia pregunta contenida en el relato, “what happens next?” a partir de la situación inicial planteada: el encuentro de John y Mary, constituye una invitación —realizada desde el propio texto— a explorar distintas opciones narrativas, a especular y anticipar lo que viene a continuación y, ¿por qué no? asumir el papel de creadores de historias.

4. ¿QUÉ OCURRE A CONTINUACIÓN?: ¿QUÉ CLASE DE HISTORIA ELEGIREMOS CONTAR?

El trabajo de escritura creativa que propongo aquí, y que he puesto en práctica en mis clases, tiene como finalidad reflexionar sobre la naturaleza de los procesos inherentes a la producción y recepción de textos literarios mediante la implicación de los estudiantes en la producción de un relato breve, de forma que ellos mismos se enfrenten a estas cuestiones de manera activa.

En este caso, la tarea de escritura precede a la actividad lectora, pues los estudiantes abordan el texto una vez que han elaborado una serie de hipótesis acerca del mismo, por lo que se acercan a la lectura con la intención de comprobar si se ven cumplidas sus expectativas. El primer paso consiste en presentar el título del relato, “Happy Endings”, que nos permitirá especular acerca de la naturaleza y contenido del mismo. De hecho, el título es en sí indicativo del carácter metafictivo del texto, pues alude a una convención literaria, como son los finales felices. A continuación leemos el comienzo del texto: “John and Mary meet. What happens next?” A partir de aquí se plantea la cuestión de que serán ellos quienes ofrezcan la respuesta a esa pregunta, mediante la producción de un relato breve por grupos. Es este el momento de pensar sobre el “why” al que se alude en el texto, por lo que se dedican algunos minutos a meditar sobre las cosas que nos gustaría comunicar y en nuestras razones para escribir. De este modo se plantea el tema del propósito y el significado del acto de escribir historias. En la interacción con los estudiantes suelen aflorar cuestiones bastante interesantes, por ejemplo: ¿hacemos arte a partir de nuestras propias preocupaciones?

Abordamos el aspecto del receptor en la comunicación literaria: ¿para quién escribimos?

Partimos de la pregunta formulada por Atwood en “Spotty-handed Villainesses”: “¿Qué clase de historia queremos contar?”, y aprovechamos algunas de las preguntas planteadas en dicho artículo para reflexionar sobre el argumento y sobre los distintos géneros: ¿qué clase de historia vamos a contar?, ¿va a tratarse de un relato cómico, trágico, melodramático...?, ¿escribiremos una historia de detectives, de amor, ciencia ficción, un relato psicológico?, ¿tendrá un final feliz?

En la construcción del relato no partimos de cero, puesto que ya conocemos el nombre de los personajes principales: “John” y “Mary”, que se acaban de conocer. Intentamos visualizarlos y especulamos sobre su edad, procedencia, carácter, sus profesiones, etc.

Tras estas tareas de pre-escritura, los estudiantes, divididos por grupos, se disponen a producir el relato. Trixia Hedge (1988) ha resaltado las ventajas que ofrece la composición escrita en grupo. Intercambiar ideas y contrastar distintas perspectivas enriquecerá a los distintos miembros del grupo y estimulará su imaginación. La discusión grupal acerca de la estructura global del texto reforzará las capacidades individuales de organización y secuenciación lógica. Además, la búsqueda y elección de vocabulario, así como la construcción de la sintaxis —no olvidemos que hablamos de expresión escrita en lengua extranjera— funcionará como una tarea de revisión, posibilitando a los estudiantes aprender de los puntos fuertes de los otros.

Tanto Trixia Hedge como Donna E. Norton (1993) conceden especial importancia a la fase de lectura en clase de los textos producidos. Esta fase permite comparar y comentar las distintas perspectivas adoptadas y en mi experiencia personal constituye una labor que suscita un gran interés en los estudiantes, pues les resulta muy satisfactorio analizar sus propias

producciones y observar la respuesta que provocan en la audiencia. De este modo nos centramos en los procesos de creación de significados a través de la escritura y la lectura de distintos tipos de textos. Además, desplazamos el énfasis del texto en sí como producto acabado a los fenómenos de producción y recepción.

A continuación se pide a los estudiantes que lean el texto de Atwood y que escriban sus impresiones. Comparamos las opciones ofrecidas con la historias producidas por los estudiantes. Es interesante detenerse en las distintas opciones y observar la respuesta de los estudiantes ante los distintos argumentos. Los estudiantes deberán ser conscientes del hecho de que el texto de Atwood se articula en forma de distintos guiones (como hemos dicho, se concentra en la trama). Cada una de estas posibilidades ficcionales es susceptible de ser expandida y presentada en una variedad de formas, para lo cual habría que recurrir a una serie de convenciones narrativas y enfrentarse a una serie de decisiones acerca del “cómo”. Es decir, se habrían de concretar los mecanismos narratológicos a partir de una serie de decisiones tales como el tipo de voz narrativa que se desea presentar, la secuenciación temporal, los recursos estilísticos, la inclusión o no de diálogos, etc; decisiones a las que ya se han enfrentado los estudiantes en su articulación del relato. A partir de aquí nos detenemos en las pistas textuales que nos indican que el texto constituye una narración metafictiva y en lo que las propias reflexiones metaficcionales contenidas en el texto nos “enseñan” sobre los mecanismos de la ficción y la construcción de relatos. Insistimos en la idea de que “Happy Endings” constituye tan sólo un ejemplo de la naturaleza auto-reflexiva de buena parte de la ficción postmoderna, el cual nos ha servido para ilustrar el interés de dicha literatura para nosotros en tanto profesores de lenguas, que igualmente nos ocupamos del análisis y deconstrucción de historias, así como de la construcción de significados a través del uso creativo de la lengua.

BIBLIOGRAFÍA

- Atwood, Margaret (1992), *Good Bones*, London: Virago.
- (1994a), *Good Bones and Simple Murders*, New York: Doubleday Books.
- (1994b), “Spotty-Handed Villainesses: Problems of Female Bad Behaviour in the Creation of Literature”, documento internet <http://gos.sbc.edu/a/atwood.html>
- (1986), “Paradoxes and Dilemmas, the Woman as Writer”, en *Feminist Literary Theory, A Reader*, ed. Mary Eagleton, Oxford: Blackwell, pp. 103-105.
- Brumfit, Christopher y Ronald Carter, eds. (1986), *Literature and Language Teaching*, Oxford: Oxford University Press.
- Davey, Frank (1984), *Margaret Atwood: A Feminist Poetics*, Vancouver: Talonbooks.
- Chevalier, Jean (1986), *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona: Editorial Herder.
- DuPlessis, Rachel Blau (1985), *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington: Indiana University Press.
- Dworkin, Andrea (1974), *Woman Hating*, New York: Dutton.
- Flax, Jane (1995), *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios*, Madrid: Cátedra.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar (1979), *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Gilbert, Sandra M. (1987), “A Dialogue of Self and Soul: Plain Jane’s Progress”, en *Jane Eyre*, London: W.W. Norton & Company. A Norton Critical Edition.
- Hedge, Trixia (1988), *Writing*, Oxford: Oxford University Press.
- Hegen, Shannon (1993), *Margaret Atwood’s Power: Mirrors, Reflections and Images in Select Fiction and Poetry*, Toronto: Second Story.
- Jauss, H.R. (1992 [1977]), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus.
- Jung, C.G. (1964), *Recuerdos, sueños, pensamientos*, ed. Aniela Jaffé, Barcelona: Seix Barral.
- (1971), *The Portable Jung*, ed. Joseph Campbell, New York: The Viking Press.

- Knowles, Murray & Kirsten Malmkjaer (1996), *Language and Control in Children's Literature*, London & New York: Routledge.
- McMillan, Dorothy Porter (1993), "Liz Lochhead and the Ungentle Art of Clyping", en *Liz Lochhead's Voices*, eds. Robert Crawford & Anne Varty, Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 17-37.
- Merivale, Patricia (1995), "From 'Bad News' to 'Good Bones': Margaret Atwood's Gendering of Art and Elegy", en *Various Atwoods*, ed. Lorraine M. York, Ontario: Anansi Press, pp. 253-270.
- (1996), "Hypocrite Lecteuse! Ma Semblable! Ma Soeur!": On Teaching *Murder in the Dark*", en *Approaches to the Teaching Atwood's "The Handmaid's Tale and Other Works"*, eds. Sharon Rose Wilson et al., New York: Modern Language Association of America, pp. 99-106.
- Norton, Donna E. (1993), *Through the Eyes of a Child: An Introduction to Children's Literature*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.
- Rice, Philip & Patricia Waugh (1992), *Modern Literary Theory*, London: Arnold.
- VanSpanckeren, Kathryn (1996), "The Trickster Text: Teaching Atwood's Works in Creative Writing Classes", en *Approaches to the Teaching Atwood's "The Handmaid's Tale and Other Works"*, eds. Sharon Rose Wilson et al., pp. 77-83.
- Von Franz, Marie Louise (1970), *An Introduction to the Interpretations of Fairytales*, Dallas, TX: Spring Publications.
- Waugh, Patricia, ed. (1992), *Postmodernism, A Reader*, London: Edward Arnold.
- Wilson, Sharon Rose (1993), *Margaret Atwood's Fairy-Tale Sexual Politics*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Wilson, Sharon Rose, Thomas B. Friedman & Shannon Hengen, eds. (1996), *Approaches to Teaching "The Handmaid's Tale" and Other Works* (Approaches to Teaching World Literature, n° 56), New York: Modern Language Association of America.
- York, Lorraine M., ed. (1995), *Various Atwoods. Essays on the Later Poems, Short Fiction, and Novels*, Ontario: Anansi Press.