

## *Espacios para leer, espacios para conocer, I: las islas de Emile Martel*

AMELIA SANZ  
UCM

Dicen que la literatura del Québec prefiere el espacio al tiempo porque proporciona posibilidades nuevas frente a lo irremediable. El tiempo pesa en la memoria colectiva, pero el espacio no pertenece a nadie: no ocupado (Simon, 1991), descentrado, excéntrico (Nepveu, 1988)<sup>1</sup>.

Quizá. Cuando el poeta Saint-Denis Garneau ancla su poesía en el espacio y en el tiempo con sus *Regards et jeux dans l'espace* de 1937, los cambios sociales y los desplazamientos literarios anuncian *la révolution tranquille* de los 60 en Québec. En la década de los 40 nacen las colecciones de clásicos de la literatura quebequense, comienza la ruptura con Francia durante la Guerra, hasta que 1948 ve la publicación de *Refus global*, el manifiesto de la ruptura social y cultural. Los años 50 reúnen a escritores con un cierto aire de familia entorno a las Editions de l'Hexagone: ellos identifican ya la noción de país con la de territorio del Québec. Los 60 son años de ideologías, de recuperación del tiempo perdido, de nacionalizaciones y de reformas. En 1961 se crea la *Office de la langue française*. Entonces el *joual* sube a los escenarios. 1968 es el año de la fundación del *Parti Québécois* (en ascenso hasta 1980 con la pérdida del referéndum), del nacimiento de una dramaturgia *québécoise* diferenciada con las *Belles-Soeurs* de Michel Tremblay, de la publicación de la *Histoire de la littérature française du Québec* por Pierre de Grandpré, de la entrada de esta literatura en la programación escolar. Hasta los 70, son los tiempos de la contracultura y la vanguardia formalista, de los primeros feminismos, de la denuncia de la descolonización. La década de los 80 acoge escrituras con orígenes cul-

---

<sup>1</sup> Agradezco la invitación y la acogida del Département de Linguistique et Traduction de l'Université de Montréal, sin la ayuda de cuyo director, Richard Patry, y de mi colega, Jeanne Dancette, este trabajo no habría sido posible. Mi agradecimiento también a los profesores Igor Melčuk por sus consejos, así como a Jean Fiset del Département d'Études Littéraires de la U.Q.A.M. por sus indicaciones. Mi reconocimiento también al poeta, Emile Martel, por su disponibilidad siempre y sus amables puntualizaciones.

turales diversos que reclaman su legitimidad como literatura del Québec, escrituras migrantes con una estética y una temática de hibridación, de mestizaje, de pluralidad, de desenraizamiento: de *étrangeté*. La escritura tiende entonces a situarse en los espacios del exilio, real o imaginado, en busca de los nudos del conflicto (Dimic, 1989; Gauvin, 1989; Gauvin, 1996).

Para acercarnos a los espacios poéticos que permiten la comunicación y el autoentendimiento en el Québec de los 90, hemos elegido la obra de dos poetas: Emile Martel aquí, Claude Beausoleil en un artículo posterior.

Nacido en Québec en 1941, Emile Martel es doctor por la Universidad de Salamanca. Traductor de Miguel Hernández, Sor Juana Inés de la Cruz, Jaime Sabines, Justo Jorge Padrón, entre otros, su obra poética se inicia en 1969 con *Les enfants brisés* y recoge hoy quince títulos. Recibió ya en 1995 el *Prix du Gouverneur Général* (el máximo galardón literario en Canadá). Diplomático, recorre embajadas de América Central hasta llegar a París como delegado de asuntos culturales. La escritura se convierte así en espacio de una identidad otra, alternativa, salvadora, cierta, sentida como desautorizada. Esta condición de poeta que sufre un particular exilio político en las embajadas (*Un sans terre. Un apatride. Un usurpateur de l'air des autres*. Martel, 1990: 45) hasta su regreso definitivo a Québec en 1999, hace que su obra represente la literatura québécoise desde fuera, la identidad en desplazamiento, la movilización de los territorios propia de los 90 y de todos aquellos *québécois* obligados a partir, en años que no son de bonanza para el Québec.

Sí podemos encontrar en sus versos un trasunto de geografía *québécoise*, o mejor, de una cultura de invierno: espacio interminable de lagos con islas y puentes, ríos y tierras que se detienen y chascan helados y duros, experiencia de norte táctil y no visual, *fermeté du sol gelé, boue sculptée qui fait trébucher, avant les manteaux lourds* (Martel, 1990: 49), inmovilidad.

Como el propio Martel, descubrimos que el exotismo puede ser frío, pero el deslizamiento hacia otros mundos posibles se realiza sin solución de continuidad para aquel habituado a desafiar las leyes de la gravedad atravesando lagos helados. Los de Martel son espacios literarios, distantes y distintos. No es el *Grand Nord*: curiosamente su norte es del otro, el boreal. No son los océanos del *Sud-chaud*, *Résultat de lectures adolescentes qui ont inclu Blaise Cendrars ou Pierre Loti* (Martel, 1997, 2 : 48) y por los que confiesa esa *violence que j'ai faite aux océans qui ne connaissent jamais le froid et la glace* (Martel, 1997, 2: 56). No es esta geografía de los orígenes la que genera sus espacios poéticos.

Martel es un creador de espacios. Cada libro es un inventario de las posibilidades de habitar. Nosotros recorreremos algunas de sus obras más señaladas de los años 90, colecciones breves de poemas en prosa, islas: *La théorie des trois ponts, Humanité, nouvelle tentative. Romans, Le faiseur d'îles, Le chambreur de l'auberge et les 73 jours du voyageur, Lumière! Lumière!*

Nosotros exploraremos sus espacios más productivos, el poder generador de sus imágenes, la permanencia de sus esquemas.

## 1. Esbozo de un recorrido teórico

### a) Premisas e imperativos

De acuerdo con los planteamientos de la lingüística cognitiva, el principio generalizador exige incorporar todo el espectro de fenómenos lingüísticos a la investigación del lenguaje humano, mientras que el principio cognitivo obliga a considerar las estructuras lingüísticas como fruto de las capacidades humanas de conocer. Así queda incluido el lenguaje poético en la investigación lingüística (frente a la exclusión del generativismo) y es rechazado el principio de autonomía de cualquier componente del lenguaje (frente a los estructuralismos).

Desde posiciones representacionistas, el lenguaje resulta ser una teoría de la realidad cuya perspectiva el hablante elige como guía simbólica para una cultura. Desde ahí, en un intento de huir de la dicotomía entre la posición idealista y la posición objetivista, adoptamos un constructivismo mental según el cual la realidad sólo es aprehensible desde los filtros de la evolución sociológica y cultural. No habrá pues separación entre conocimiento lingüístico y conocimiento enciclopédico del mundo real, en una semántica que será funcional y no formal.

No podemos repasar aquí los debates entre *proposicionalistas e imaginistas*, como tampoco la organización macroestructural (linear) y microestructural estudiados por Van Dijk y Kinstch, desde su *textbase* de 1972 a los *situation models* de 1983. Pero en esta línea y recuperando la noción de mapa cognitivo como representación en términos cartográficos de las propiedades estructurales de un espacio interno, seguiremos los últimos trabajos de Lakoff, Kintsch y Tabakovska.

De esta manera, al margen de los dualismos estructuralistas, incorporaremos el referente al acto de significación de la mano de la concepción triádica que presentan Ogden e I. A. Richards en su famoso triángulo, así como Charles Peirce o Jan Mukarovsky. La relación convencional (y no arbitraria) en el signo lingüístico que desarrolla la semiótica peirciana nos permitirá historizar la operación interpretativa que construye el signo y, con ello, la configuración de un referente ficcional que es, por definición, incompleto. Si este referente existe o no, es una cuestión que abandonamos al debate filosófico: nosotros lo situaremos en el mundo tres de Popper y nos ocuparemos de ver cómo es y cómo funciona.

En segundo lugar, de acuerdo con la tradición occidental según la cual los símbolos lingüísticos (palabras y representaciones mentales) no designan elementos individuales sino categorías, éstas serán definidas como estructuras prototípicas organizadas en niveles básicos, subordinados y superordinados (Lakoff, 1987), y no como listas de rasgos. Así, buscaremos configuraciones de elementos interdependientes (presentes o ausentes) cuya relevancia proceda de la densidad de nexos que produce como nodo en un espacio interconectado, dotado de una gran capacidad de evocación conceptual (Lakoff, 1984: 109).

Tales premisas nos parecen más metodológicas que substantivas: afirman el valor cognitivo de esquemas, imágenes y espacios para el análisis de lecturas y escrituras literarias.

b) *Escenas y esquemas*

Las posiciones cognitivistas otorgan un papel fundamental a la imaginación en la conceptualización y el razonamiento. Afirman que nuestra tendencia natural nos lleva a conceptualizar nociones no físicas en términos físicos, de modo que buena parte de nuestro sistema conceptual ordinario resulta ser de naturaleza metafórica: las imágenes constituyen modelos de conocimiento con los que entramos en el mundo a partir de nuestra experiencia física y cultural, nunca arbitraria. Son posiciones que recuerdan a Sartre o a Bachelard. Efectivamente, cuando Lakoff, 1987: XIV-XV habla de *experiential realism, embodied thought, imaginative thought, gestalt properties* y *ecological structure* y articula tres modelos de metáforas a partir de experiencias naturales del ser humano para sus modelos cognitivos, parece encontrarse muy cerca de los esquemas posicionales de Gilbert Durand. Pero esta cuestión será objeto de un segundo artículo.

Aquí nos interesa destacar que la comprensión no se produce a partir de conceptos aislados, sino que se asienta en una sistematicidad interna, inherente y global que define la coherencia propia de una red de imágenes. Los espacios literarios configurados por el escritor y el lector en el ejercicio de la lectura-(re)escritura se organizan como modelos cognitivos, de naturaleza mental, compuesto de piezas cuya forma esquelética llama Lakoff esquema.

Hablamos de modelos estructurados de conceptos con elementos centrales (o típicos) cuya relevancia viene dada por el número de nexos que genera, esto es, por su productividad y recursividad, y no por su redundancia, de modo que queden configurados paradigmas dinámicos y no estáticos. Así nos interesarán las representaciones con valencias fuertes, los objetos que, en el espacio, se definen como un conjunto de propiedades interaccionales, no tanto inherentes. Y es que precisamente las muchas relaciones características y las muy pocas necesarias que tienen estos prototipos, junto con el carácter radial de estas categorías que garantiza su capacidad de expansión, permiten la creación de espacios literarios. De hecho, ese carácter dinámico conduce a todo tipo de desviaciones y rupturas respecto a la iconicidad imperativa para la creación de espacios literarios, lo cual exigirá al lector esfuerzos de representación conceptual nuevos y permanentes, a veces hasta el agotamiento o el abandono de la lectura.

Estas escenas prototípicas, generadoras de espacios literarios, incluyen un cierto número de elementos (objetos, percepciones, sensaciones, etc) que establecen relaciones temporales y espaciales. Por ello atenderemos a su presentación (Tabakowska, 1993: 32-52):

- en forma de sumario, cuando aparecen al mismo tiempo, o de secuencia, cuando los componentes de la escena o rasgos de los elementos aparecen dispuestos en una sucesión;
- según la selección inicial de un determinado campo para constituir la escena: una entidad o su contexto pueden ser designados como punto central de focalización, la apertura del campo puede ser máxima (con todo el contenido conceptual que evoca) o inmediata (con aquellos constituyentes directamente implicados en la caracterización de la entidad focalizada);
- de acuerdo con un grado de abstracción que puede ir desde la generalización permanente hasta la individualización para la elaboración de la escena;
- con una determinada perspectiva adoptada por el creador o narrador desde un lugar estratégico y desde la que definirá su orientación en el espacio físico, la direccionalidad de los movimientos en ese espacio y el grado de subjetivización, en consecuencia, de esa escena;
- atendiendo a la prominencia de ciertos rasgos frente a otros y frente al campo que le sirve de marco.

En resumen, nos interesan tanto las imágenes básicas inscritas en los espacios creados y en sus desarrollos radiales, como los espacios mismos como referente ficcional. Esto es, no nos limitaremos a las relaciones espaciales que puedan ser expresadas con muy limitados recursos lingüísticos (la localización de los objetos en un espacio a través de preposiciones), frente a la infinita capacidad de evocación de las palabras (Jackendoff, 1991); tampoco nos quedaremos en las metáforas de orientación que estudia Lakoff, 1986: 14-21, a partir de los esquemas de profundidad/superficie, arriba/abajo, dentro/fuera, detrás/delante, centro/periferia. Nos interesa la dimensión espacial del texto literario como creadora de literaridad, de realidades nuevas pero pregnantes.

### *c) Espacios literarios*

Efectivamente, vuelven y volvemos todos a Granada o a Forez, a los bosquecillos de la Mancha y de la Arcadia, a Yoknapatawpha y a Santa María y a Región, a la ciudad de los puentes de Alicia Genovese o a las islas de Martel. Después de cada lectura (y re-escritura) o visita, se constatan olvidos y se regresa por lo olvidado, como en busca de una unidad imposible de recobrar, pero deseada como un origen. Cada regreso es una constatación de incomplicidad, pero en el camino se ha hecho literatura, espacio. Cada página no es un lugar aislado, sino un continuum literario. Cada descripción es parcial, selectiva, interpretada. Cada espacio no es un decorado estático, sino una posibilidad de relato que avanza en el tiempo. No hay condiciones necesarias y los puentes (como los de Martel) pueden no tener dos orillas.

Cuando el lector (y el escritor) *se aprende* estos espacios, entonces los habita por convención y de forma automática, sin esfuerzo. Definiremos la configuración de esos espacios ficticios como una semiosis dinámica en el tiempo, tal como planteaba Peirce: cada *interpretación* del texto-signo modificaría los objetos, desde luego, como en un universo alucinante permanentemente en proceso de reconfiguración. La sucesión temporal en la producción o en la recepción de las palabras confiere una compleja dimensión al espacio y hace de los mapas conceptuales o gráficos planos representaciones que falsean porque solidifican. Esta cuarta dimensión que es el tiempo no deberá ser olvidada en nuestras conclusiones finales.

Pregnancia, sistematicidad, capacidad de extensión, incomplitud, intencionalidad de su elaboración, son algunos de los rasgos fundamentales de esos espacios ficticios en los que los criterios de verdad y falsedad del mundo real quedan anulados en beneficio de otros que rigen esos mundos posibles (Ronen, 1994). Así el referente ficcional ha dejado de ser una contradicción lógica y su estatuto ontológico ha pasado a depender de un contexto de enunciación que selecciona los componentes necesarios (que no inherentes) de los objetos en ese mundo y los somete a la diacronía.

Emile Martel es un poeta consciente de su capacidad de crear espacios por el simple acto de decir: se acerca, habita, intenta así completar, explora la pura posibilidad de ser mundo desde sus títulos. Nosotros buscaremos aquellos centros de control a partir de los cuales se organizan los componentes secundarios, hasta configurar esquemas cognitivos altamente productivos. Extraeremos ejemplos de sus obras escritas en los años 90 no tanto para demostrar la permanencia de estos esquemas espaciales esenciales, como su recursividad.

## 2. Mundos (im)posibles

### a) *Las islas*

Los pequeños poemas en prosa de Emile Martel (*poèmes* o *romans*, como él los llama en sus libros) están poblados de islas, la imagen más productiva a lo largo de su obra.

Sus islas son definidas inmediatamente como contorno cerrado, de límites ciertos o inciertos respecto al río (corriente de agua dulce) y no en el mar. La perspectiva y la focalización se fuerzan para señalar cualquier espacio y definir por sus bordes un lugar. Contornos de islas —continentes o rocas— que son resultado de un desplazamiento que los ha convertido en borde problemático que el poeta se encargará de explorar. Efectivamente, puede haber violencia en el borde, cuando éste se hace obstáculo vertical y rígido, sean montañas altas o cataratas donde desembocan los ríos en caída libre, como en el mundo de *La théorie des trois ponts: Elles me saisissent à bras-le-corps et me projettent et me*

*tuent.* (Martel, 1990: 24). Y la montaña es sólo considerada flanco, límite dramático con el abismo, desmintiendo nuestros esquemas de ascenso y de meta. Pero ese perfil se hace necesario como defensa frente a la disolución que amenaza playas y riberas y frente a la implosión de las islas.

Las islas son esencialmente un trazo de línea, frontera o forma, continente con un contenido cuyo desorden no interesa, sólo sus caminos. No hay identificación de objetos contenidos, sino amontonamiento, acumulación de trozos, *puzzle* de miles de piezas que sólo la literatura será capaz de ordenar, porque es un mandato y es necesario. Y es que no es posible conocer los contenidos de las islas o las casas, tan sólo puede haber una intuición (o una certeza) de lo que se acumula detrás de la playa o de la puerta como en *Lumière, lumière!*

Las islas son espacios como dibujados sobre papel, donde las dimensiones verticales del paisaje existen tan sólo para dibujar siluetas de ciudades, perímetros de rocas.

El espacio de la vida ha de estar rodeado y ha de ser nombrado por sus límites. Los espacios abiertos, sin borde y sin trayectoria dibujada, son una invitación a la disolución, a la desaparición, a la muerte, como si lo infinito no formara parte de lo decible, ya sea lago o desierto o desembocadura.

Estas islas no se organizan en círculos en torno a un centro. El centro es aquel en el que el yo se planta, ahora aquí y ahora ya, para lanzarse al recorrido y por ello el centro se mueve, como los continentes. Es más, parece imposible concebir cualquier espacio por su centro: el resultado será necesariamente un fracaso, como para el arqueólogo empeñado en construir su fortaleza en un punto definitivo. No son esos centros imágenes productoras de espacios, aunque aparezcan.

Las islas se acumulan dispersas: son la imagen misma de la discontinuidad.

Pero la potencia de su imagen es tal que resulta esquema generador de metáforas que hablan una y otra vez de cuerpos, de manos en posición cóncava o convexa, de carnes que poseen curvas y articulaciones. Los continentes y las ciudades y el yo son islas: su imagen es un modo de conocer:

*C'est un regard avec lequel on revient alors qu'on est parti avec des yeux ordinaires mais que des îles ou des plages ont raffiné en lui imposant des distances et des parfums, des transparences.* (Martel, 1997: 119).

## b) *Los trayectos*

Las islas son espacios conocidos, o simplemente son, porque son recorridas, o mejor, atravesadas. Movimiento de exploración que es movimiento del conocimiento: *marche, trajectoire, traversée, promenade, errance, exploration*. Son espacios que se definen por esta acción de cruzar y no por la de llegar. Sólo el acto de atravesar crea el espacio, como un esquema básico de aplicación automática para presentar cualquier imagen.

Es la tarea humana de recorrer la que otorga existencia a los espacios. Está en el acto mismo de crear: *On peut inventer des pays qu'il est possible de traverser à cheval en quelques jours.* (Martel 1997, 2 : 31). Pero también en el repertorio de espacios que se atraviesan: *montagnes, vallées, plaines, deltas, glaciers, lacs, un archipel, la crête d'un énorme dragon endormi dans l'océan y une cordillère orientée nord-sud.*

Así la isla no es concebida tanto como lugar de habitación o de búsqueda, sino de paso y de travesía:

*je suis de passage et ce qu'en certaines langues on décrit de façon chaleureuse et réconfortante comme «la maison», en signifiant un lieu de sérénité, de familiarité, de demi-couleurs et de demi-lumières, est pour moi un lieu que je visiterai demain, une adresse qu'il reste à rayer sur le calepin des ordres qu'on me donne d'en haut, de marcher toujours, de fuir souvent, en tout cas de ne jamais revenir en arrière.* (Martel, 2000: 10).

Son travesías que dejan trazos, trazados, nombrados por alguna forma geométrica, imagen que permite representar el espacio irrepresentable por infinito, sea desierto con caravanas o cielo con pájaros.

Todos los personajes aparecen suspendidos en ese desplazamiento, definidos como puro *yendo*, sin complementos. Son seres ocupantes en tránsito de un espacio: *visiteurs de passage* (Martel 1997: 44), *pourfendeurs de passage ou commis-voyageurs* (Martel 2000: 16). Son signos de interrogación a su paso y, en consecuencia, sujetos dignos de estudio, ejercicio del conocer.

Estos recorridos no tienen punto de llegada: los ríos desembocan en el límite brutal que marca la catarata en su deshacerse y todos los habitantes se hacen la misma pregunta: *Dis-moi ce qui vient après la montagne et ce qui vient après l'éclatement.* (Martel, 1997: 93).

A fuerza de atravesar y recorrer, el lector busca con desasosiego el verbo *aboutir* y constata al fin que caminos y sendas llegan a una zona de paso, intermedia, vacía. Así es como si cualquier recorrido se convirtiera en huida hacia ninguna parte, sin orden, sin meta:

*C'est un chemin pour y aller, c'est un vecteur et une direction; cela ne «va» nulle part et ne fait que raconter ailleurs: un devant-soi qui attire et qui séduit,* (Martel 1998: 37).

Pero tampoco hay origen o punto de partida, por lo que no existirá posibilidad de regreso:

*On chercherait en vain la logique de mes itinéraires, on ne saurait croire que je suis parti de quelque part.* (Martel, 1997: 77)

Desde luego, no es una literatura de los orígenes lo que encontramos en Emile Martel. Sólo el acto mismo de recorrer, atravesando, tiene capacidad de definición del ser.



Y es que si hubiera comienzo habría fin, pero en los mundos de Martel los caminos son circulares o simplemente no llegan, porque nadie cuenta ya con alcanzar objeto alguno.

Subyace así el esquema básico de la vida-viaje, espacialización del tiempo lento del recorrido. En el camino surge la ruina para *le lecteur des vestiges, le passager des choses immobiles et mortes, le promeneur des silences* (Martel 1998: 22), pero tampoco genera ella un núcleo productivo: no estamos en la poética de la nostalgia. La suya se parece más al gesto generoso del boceto, como nos indica en la frase final de *Le faiseur d'îles*:

*Comment faire la différence entre ce qui a été construit de peine et de douleur d'homme et a triomphé, puis que le temps a grugé et que l'oubli a frappé, et ce qui n'est jamais arrivé à fruition et qui n'était au meilleur de son existence à peine qu'un projet fou et ambitieux...* (Martel, 1997, 2 : 57).

### c) Los espacios intermedios

Pero cómo conocer el espacio que genera cada paso, qué discontinuidad de unidades para una franja que es continua...

*Que voir entre les lignes horizontales qui séparent en tranches grises les paysages... (...) Pourquoi tant d'espace entre les paquebots et les plages...* (Martel 1997: 60).

*Entre les poutrelles des ponts et les fenêtres dont les carreaux tracent des géométries diverses mais solides,* (Martel, 1990: 27).

Existe la dificultad de poblar, imaginar, definir esos *espacios* entre que son todos. Los libros de Emile Martel son un esfuerzo por comprender el espacio-tiempo intermedio: borde o instante de la mano en la empuñadura de una puerta que abre no sé qué casa con no sé qué luz, como confiesa en las primeras líneas *Lumière, lumière!*:

*Au moment de tourner doucement la poignée de la porte, je sens que l'espace qui m'attend m'appelle»* (Martel, 2000: 9).

Explorar el momento sin permitir que cese: *l'instant spatial qui caractérise le bon faiseur d'îles* (Martel 1997, 2 : 30)

Y es que esos bordes, como ya comentamos más arriba, son pura transición que inquieta y no tranquiliza. Hay un riesgo de descomposición de la propia fijación del borde, sea en lago o en playa, continente o mano, amenazados por diluvios, hielos y mareas. Hasta el horizonte preocupa porque se mueve (es un hecho) y acoge siempre a los enemigos al acecho.

Pero son esos bordes que se desdibujan los que atraen al explorador-poeta porque son curvas, erosión de la recta, transición, lugar difícil de conocer y lo confiesa:

*Je ne comprends pas la mécanique des passages d'ici à là, ni le retour.*  
(Martel, 1997, 2 : 46).

Pero sólo en esos espacios es posible hallar alguna respuesta:

*Est-ce que les roseaux et les oriflammes qu'on voit dans les pays marécageux ou les plaines mythiques possèdent une réponse aux questionnements des saisons aussi nuancée que les humeurs des marées et le dessin de la crête des vagues?* (Martel, 1997, 2: 55).

Así en los puentes, paradójicamente los únicos que sostienen figuras estáticas, espacio preferente para el observador o el suicida. Si el puente es pura dirección de paso, cualquier detenimiento o salto negará su propia naturaleza, quebrará su función humana, como si cada espacio dispusiera de su ruta y la dirección no señalada condujera inevitablemente a la muerte: la tentación de morir es siempre transversal.

Pero es que estos puentes no tienen riberas, no son de acá:

*La théorie des trois ponts s'appuie sur deux îles qu'entoure une rivière à quelques centaines de mètres de son embouchure. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'une embouchure véritable —on aurait pensé à l'Orénoque ou à l'Amazone, au Zambèze ou au Sierpe— puisque des chutes en finissent abruptement avec les eaux frileuses de cette rivière sans conséquence.* (Martel, 1990: 15).

### 3. Los trabajos de un *faiseur d'îles*

Martel es un poeta que construye espacios y se piensa sus geografías, para entender su propia tarea. No oculta sus prioridades desde la primera página:

*De toutes les professions de la géographie, je préfère celle de faiseur d'îles. (...) Principalement, c'est l'idée de façonner des plages et d'en choisir la largeur, la longueur, la couleur, la texture, l'odeur et l'inclinaison qui me plaît.* (Martel 1997, 2: 5).

Efectivamente, el esquema ISLA-ATRAVESAR posee un valor cognitivo que permite al poeta tanto encadenar metáforas sobre estados interiores, como desarrollar una reflexión metapoética sobre el valor del poema y la función del poeta.

Y es que el poeta tiene conciencia plena de ese poder creador de espacios posibles que posee por el mero hecho de nombrar y otorgar así el ser de forma definitiva. Quizás por eso todos los espacios literarios sean islas: ahí están Troya (Martel 1997, 2: 16) y Barataria (Martel, 1997, 2 : 44) .

Serán lugares cuyas leyes principales han sido revisadas y corregidas, lugares *à grandeur d'homme*: *Quelle divinité en somme si ce n'est celle-ci?* (Martel 1997, 2: 23). Son espacios cuando menos improbables, espacios que

exigen *l'arrêt réfléchi*, trabajados *dans le temps, dans le silence presque autant que dans la planète* (Martel 1997, 2: 10), espacios que tan sólo necesitan de la luz —la palabra— para ser recorridos.

El programa parecerá modesto, *quand on n'a, comme moi, qu'une expérience limitée dans la ré-invention* (Martel, 1997, 2: 39), pero la isla metafórica todas las instancias de la creación literaria en una permanente conversión analógica donde la escritura es dibujo, arquitectura o geometría y éstos son aquéllos: el objeto poema, la participación del lector, la enunciación del yo y su imperativo ético.

Martel crea, por voluntad propia, poemas que son casas o islas, como otros crean continentes o catedrales, que el lector puede visitar y habitar al azar *comme on feuillette un catalogue d'objets qui nous font envie mais dont la nécessité n'est pas impérieuse* (Martel, 1997: 7), afirmando así el valor epistemológico y ético de lo discontinuo. Son microhistorias en microespacios, capaces de formar conjunto en su discontinuidad, pero que saben desafiar la supremacía de la continuidad. Para ello se selecciona al lector y se le ofrecen por aquí y por allá precisas instrucciones de lectura para que habite: *Suivez mon regard* (Martel, 1990: 69). Y el lector ficticio sabrá mostrarse agradecido, como en las dieciséis cartas de *Lumière, lumière!* dirigidas a aquel que ha traído la luz, esos mundos, su palabra.

Así responde el poeta a una imperiosa necesidad de *ailleurs* que rompa la certeza del mundo real y aporte alternativas al conocimiento. Ampliar los espacios, llevar más allá los límites, crear otros mundos, es un imperativo ético.

Para este otro habitar, existen las palabras *tremplins, fils, ponts, noeuds, échelles, passerelles*, y el papel, *à disponibilité de l'éternel, le choix du permanent, le véhicule parmi les véhicules, le transbordeur des émotions, le témoin de l'inouï*. (Martel 2000: 135). Todo puede sin embargo desembocar en el fracaso del no decir, no dibujar, no mostrar: palabra o mano de poeta que tiende del libro, como puente, hacia ninguna ribera:

*C'est un phénomène qui doit s'expliquer mieux quand on est géomètre ou dessinateur; à moins que les mots ne viennent aux responsables de la lumière, détenteurs de l'ombre et semeurs de nuances; en tout cas le poète ne sait comment dire que la nuit les ponts se tiennent au loin comme des cubes incandescents; quand on s'en approche, ils deviennent des tunnels fermés.* (Martel, 1990:31).

Aunque lo intente:

*Est-ce que l'artiste est autre chose qu'un conduit entre sa question et ce qu'il trouve, étonné, sur la toile ou le papier, dans la mer ou au milieu du lac?»* (Martel, 1997, 2 : 25).

Y es que la palabra es también espacio de paso y de duda, continente sin contenido conocido que conduce necesariamente a la pregunta final de *Lumière, lumière!*:

*Qu'est-ce que je veux savoir?* (Martel, 2000: 137)

En realidad, confiesa:

*Jamais je n'ai compris le sens en les appelant et j'ai tout juste, de temps à autre, reconnu la présence de boîtes ou d'enveloppes, de contenants —dictionnaires que je ne savais pas lire— sans savoir en décrire le contenu.* (Martel, 2000: 78).

Pero ese *je* se desdobra en la escritura para ofrecerse como pregunta y como posibilidad de creación de respuestas. Así, el yo del enunciado (convertido en personaje, incluso en Emile Martel) se define de nuevo como isla y recorrido, puro camino y huida, barca o tren para el que ningún detenimiento (o silencio) es posible:

*La muraille mobile, la carapace qui respire, le véhicule et le message qu'il transporte.* (Martel 1990: 23)

*Un éloigné, un absent, un étranger, un inconnu, un promeneur, un survenant, un perdu, un revenant, un flâneur, un passant, un touriste?* (Martel 1997: 66).

Mientras, el yo enunciadador (poeta) aparece como observador, señalador, brazo que da luz o cabeza creadora de espacios alternativos: *le penseur des fresques* (Martel 1990: 70), *inventeur de mots* (Martel 1997: 7), *faiseur de villes* (Martel 1997: 19), *géographe, faiseur d'îles* (Martel 1997, 2: 5), o más aún: *Je suis le détenteur-des-rêves-sans-dormir et tous mes amis, compagnons d'un passage, tiennent de mes contes les clés de leur repos.* (Martel, 1998: 12). El poeta es esencialmente habitador de espacios intermedios que se abren así a la luz y a la visita de un mundo posible donde el habitar es sinónimo de recorrer:

*Mais le poète est un pauvre homme ordinaire que l'éveil distrait et que le sommeil fait taire; le poète vit dans une tour, prisonnier des bruits que personne n'entend, esclave des vers qu'il ne sait plus écrire, promeneur interrompu par des murs imaginaires, franchisseur de murailles vaines et de rivières asséchées, conquérant de ce qui est à tout le monde, solitaire écrivain dont la plume tombe toujours de la main quand il va dire la vérité.* (Martel, 2000: 76-77).

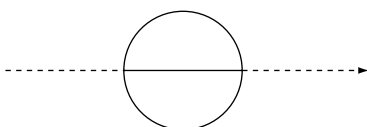
#### 4. Conclusión

La definición de espacio literario como mundo posible cuyo referente ficcional es configurado en la lectura, necesariamente temporal (en el tiempo y en la historia), permite evitar la reducción al concepto psicológico propia de la semántica cognitiva y la esquematización excesiva en unidades mínimas, discutible cuando de conocimientos grandes y diversos se trata. Así, si bien la generación de estos espacios puede ser explicada a partir de una o unas imágenes básicas cuyo alcance simbólico y antropológico es posible señalar, apelando a

la convergencia hermenéutica que reclamaba Paul Ricoeur, no menos importante es determinar cómo se organiza esta producción en términos de recursividad hasta configurar esos mundos incompletos, porque ficcionales, pero posibles por la palabra. A la dimensión narrativa, discursiva y poética, se añade, pues, una referencialidad que proponemos estudiar en clave cognitiva como creadora, también ella, de literaridad.

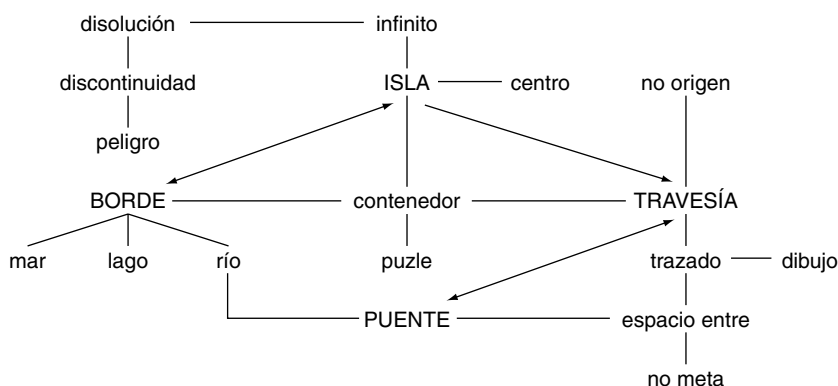
Los poemarios de Emile Martel resultan particularmente adecuados para el análisis de esta creación de espacios alternativos, fundada, a su vez, en metáforas espacializadoras del mundo y de su conocimiento.

Nosotros hemos llamado a la imagen más potente en la generación de espacios ISLA-ATRAVESAR y la representamos así:



Más que de un esquema básico del repertorio de Johnson, 1991 (camino, balanza, arriba-abajo, delante-detrás, centro-periferia, etc.), se trata de una metáfora esquematizada que conduce a un rico desarrollo de imágenes mentales y cuya lógica interna permite el razonamiento espacial y el desarrollo de espacios.

Así, podemos dibujar un mapa conceptual que se caracterice por la recursividad de sus nodos, por la productividad de sus nexos y por la posibilidad de recorridos en el tiempo de escritura y de lectura.



Un elemento adquiere carácter de nodo no por su redundancia en el texto, sino por su capacidad de generar trayectos (metáforas que son modelos de conocer) y producir referentes de un espacio ficticio con su desarrollo léxico en el poema, aunque aquí no hemos querido alcanzar ese nivel de representación. En

efecto, tales núcleos pueden aparecer léxicamente realizados o evocados en proposiciones basadas en el texto o pertenecer a proposiciones basadas en el conocimiento al que el escritor (y el lector) apela o no, esto es: podemos considerar para nuestro análisis elementos que *no están* en el texto. A la representación gráfica plana habría que añadir, pues, esa dimensión temporal que activa ciertos recorridos y obvia otros.

Esa recursividad, productividad y posibilidad nos permitirá recuperar elementos marginales, flotantes, diseminados, sin subordinarlos al rigor de un único centro.

Cada poema de Martel crea un espacio que alberga objetos, sensaciones, posibles narrativos. Son componentes cuyas relaciones características vienen determinadas por la cadena de subordinaciones del mapa conceptual, están dispuestos en la sucesión que impone el recorrido del viajero, y son designados con términos genéricos de contenido conceptual amplio, alejado de cualquier tipismo individualizador, pero siempre desde algún foco en movimiento que nos ofrece un panorama sometido a la mayor subjetivación.

Son mundos —otros mundos— para ser recorridos y conocidos como pura posibilidad de ser: no parece una literatura de los orígenes ésta del Québec en los 90.

Esas posibilidades epistemológicas del espacio, que tan bien han conocido siempre los habitantes de la Arcadía, son para el poeta, su creador, mera rutina cognitiva aplicada a las palabras y a los cuerpos, como demostraremos en sucesivas ocasiones.

Entre tanto, no nos engañemos:

*En géographie, l'homme rêve beaucoup aux îles;* (Martel 1997, 2 : 53).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DIMIC, Milan V. (1989). «Canadian Literatures of Lesser Difusion: Observations from a Systemic Standpoint» in *Canadien Review of Comparative Literature*, sept-dic: 565-574.
- GAUVIN, Lise, MIRON, Gaston (1989). *Ecrivains contemporains au Québec depuis 1950*, Paris, Seghers.
- GAUVIN, Lise (1996). «Glissements de langues et poétiques romanesques: Poulin, Ducharme, Chamoiseau» in *Littérature*, 101: 5-24.
- JACKENDOFF, Ray (1991). «Spatial Language and Spatial Cognition» in Donna JO NAPOLI, Judy Anne KEGL, *Bridges between Psychology and Linguistics*, New Jersey-London, Lawrence Erlbaum Associates Publishers: 145-169.
- JOHNSON, Marc (1991). *El cuerpo y la mente*, Madrid, Ed. Debate.
- KINTSCH, Walter (1998). *Comprehension. A paradigm for cognition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LAKOFF, George, TURNER, Mark (1984). *More than Cool Reason. A Field Guide of Poetic Metaphor*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

- LAKOFF, George (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- MARTEL, Emile (1990). *La théorie des trois ponts. Récit*, Montréal, L'Hexagone.
- (1997). *Humanité, nouvelle tentative. Romans*, Montréal, L'Hexagone.
- (1997, 2). *Le faiseur d'îles*, Trois Rivières, Ecrits des Forges.
- (1998). *Le chambreur de l'auberge et les 73 jours du voyageur*, Trois Rivières, Ecrits des Forges.
- (2000). *Lumière! Lumière!*, Trois Rivières, Ecrits des Forges.
- NEPVEU, Pierre (1988). *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Ed. Boréal.
- SIMON, Sherry (1991). *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ.
- TABAKOWSKA, Elzbieta (1993). *Cognitive Linguistics and Poetics of Translation*, Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen.