

## *Espacios para leer, espacios para conocer, II: las calles de Claude Beausoleil*

AMELIA SANZ

Universidad Complutense de Madrid

### RESUMEN

Este artículo trata de conectar la noción de imagen o esquema básico, formulada por Lakoff, con el análisis del imaginario colectivo desarrollado por René Kaës (sobre el preconsciente) y por Gilbert Durand (sobre los esquemas del imaginario), en un intento de atraer hacia la hermenéutica literaria las hipótesis de la semántica cognitiva. Así, se analiza la productividad simbólica de la calle en la obra del poeta quebequense Claude Beausoleil.

**Palabras clave:** literatura francófona, poesía, Québec, espacio literario, semántica cognitiva.

### RÉSUMÉ

Cet article essaye de relier la notion d'image ou schéma (développée par Lakoff) et l'analyse de l'imaginaire collectif fait par René Kaës (à partir du préconscient) et Gilbert Durand (à partir des schémas de l'imaginaire). Il s'agit de rapprocher la sémantique cognitive et l'herméneutique littéraire. Pour ce faire, l'article étudie la productivité symbolique de la rue dans l'oeuvre d'un poète québécois: Claude Beausoleil.

**Mots clé:** littérature francophone, poésie québécoise, espace littéraire, sémantique cognitive.

### ABSTRACT

This paper aims to bridge the gap between basic schemes or images, as defined by Lakoff, and the analysis of unconscious collective images developed by René Kaës (on the concept of preconsciousness) and Gilbert Durand (on the imaginary schemes). We try to find a link between the very useful hypothesis coming from Cognitive Semantics and Literary Hermeneutics. We study the symbolic productivity of the dominant «street» scheme in Claude Beausoleil's poetry, a poet coming from Quebec.

**Key Words:** francophone literature, Québec poetry, literary space, cognitive semantic

## NORTE Y SUR, TIERRAS Y CIUDADES

*Ailleurs*<sup>1</sup> era una figura espacial propiamente colonial, pero también es arma cargada de futuro en las literaturas postcoloniales (Moura 1999: 9).

En la narrativa *québécoise*, ha dominado la oposición entre la ideología de la implantación y el espíritu de la libertad, esto es, entre la novela de la tierra y la novela del Gran Norte, de las tierras de cultivo río arriba o de los territorios salvajes al norte del río, la poética del enraizamiento o de la aventura. Pero contrariamente a lo que sucede en la literatura vecina (la del *far-west* y la generación maldita), el espacio rural no suele presentarse como creador de identidad (Pageaux, 1999). En poesía, tras el invierno sentimental y romántico de Nelligan, después del *Agaguk* de Yves Thériault (1958), una vez que la urbanización, el progreso técnico y el afianzamiento de la conciencia nacional se convierten en aliado y marca de identidad con Yves Préfontaine allá por los 60, el Norte del Québec se ha hecho eufórico y estético, no nacional ni político (Bissonnette, 1999). Para explicar esos espacios, no sirve la estética romántica o la tentación decadentista que opone una imagen del Norte, triunfo de la modernidad y su fealdad, a los viejos países del Mediterráneo o del Oriente. Tampoco la bruma, el frío o el barro, la funesta manía del análisis, frente a la América de la acción y sus colonos.

Es la ciudad la que ofrece una temática que aparece muy pronto en el corpus de la poesía del Québec y vence en la segunda mitad del siglo xx, como manera de ser, estando, en el continente norteamericano. Frente a una naturaleza donde sí era posible la comunión entre lengua y tradición, la cultura de las ciudades modernas desestabiliza aquel universo con una cantidad enorme de información: *Il y a toutes les possibilités dans une ville* (Beausoleil en Gaudet, 1985: p. 210). Sin miedo, los poetas *québécois* del xx sienten pasión por las ciudades. Sea Montréal o New York, todas son vistas desde el interior y a manera de nuevo descubrimiento de América. Así, decenas de poetas que han hablado de Montréal y *ont fait l'expérience du langage dans un lieu à bâtir, entre la fragilité des choses et la ténacité du réel* (Beausoleil, 1992: 11). Ciudad a través de los monumentos edificados a mediados del xix, industrial y obrera después hasta la compasión, denunciada por alienada con la generación del *Parti pris*, lugar de la experimentación con la modernidad de los 70, los últimos

<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 Melcuk por sus consejos, así como a Jean Fissette del Département d'Études Littéraires de la U.Q.A.M. por sus indicaciones. Mi reconocimiento también al poeta, Claude Beausoleil, por los materiales que me proporcionó, así como por sus amables puntualizaciones.

poetas de los 90 ya no hacen de la ciudad un proyecto, sino un marco de derrotas (Beausoleil, 1996: 73-123).

Si ese norte suyo es urbano, cabe preguntarse por el sur. Y en Québec, el Sur es americano y significa sol, es la América del Sur, sin nostalgia y sin utopía, pero con perspectiva para la definición laboriosa del Québec. No parece posible ahora la idealización del Sur porque la literatura de la inmigración y del exilio ha renegado a gritos de esa imagen estereotipada como lugar nostálgico de la patria idealizada. Pero algunos poetas, que son traductores y viajeros como Emile Martel o Claude Beausoleil, nos permiten estudiar las equivalencias de orden simbólico entre su norte y su sur, esa continuidad nueva, la reducción de la distancia en la operación traductora o en la escritura poética.

Nacido en Montréal en 1948, Claude Beausoleil ha sido calificado de *figure dominante du champ poétique québécois, poète prolifique, critique gauche ou de gauche, l'homme moderne ou le texte moderne, l'éloge de la poésie, la poésie comme mode de vie*, sin que falten los que se preguntan si *faut-il brûler Beausoleil?*<sup>2</sup>. Con más de treinta libros de poesía publicados<sup>3</sup>, conferenciante divulgador y estudioso editor de las letras *québécoises* (la revista *Lèvres urbaines*, las antologías de poetas románticos), traductor de españoles (como Lorca) y de mexicanos (como Villaurrutia), amigo de festivales y declamaciones, viajero, ha conducido su vida por entre las calles de Montréal, París y México para hacer de ellas, después, poemas. Estos son, más que un intertexto, un interspacio poético, como enuncia el primer verso de *Fureur...*:

*Ton poème s'échappe des mots de Villaurrutia* (Beausoleil, 1992b: 9)

Su obra nos deja recorrer el panorama poético del Québec en las últimas décadas: *un trop-plein sémantique dans la production des années 60*, la ruptura de los 70 *comme forcé d'aller du côté de l'expérimental, d'aller vers le matériau lui-même pour essayer de comprendre les constituantes plutôt que d'essayer de faire ressortir une signification ou une profondeur*; cuando *la famille, la notion de voyage, de déplacement concret- les gens se sont mis à prendre beaucoup plus l'avion, à aller à New York, au Mexique, en Europe. Toutes les valeurs traditionnelles ont éclaté et c'est normal qu'on ait eu un éclatement des textes* (Beausoleil en Gaudet, 1985: 211 y 213). Recibe el *Prix Nelligan* en 1980 por *Au milieu du corps l'attraction s'insinue*, un diálogo entre la escritura y los fantasmas urbanos.

Y siempre las formas y las realidades de la ciudad como punto de partida, con tal de encontrar literatura en el aire, como en *S'inscrit sous le ciel gris en graphique de feu* o en *Une certaine fin de siècle*:

<sup>2</sup> Son calificativos que le otorga la crítica en —*Revue de presse— L'Île, Le Centre de la documentation virtuel sur la littérature québécoise* (en línea) (Referencia del 22 de marzo 2002). Acceso: <http://www.litterature.org/index.html>.

<sup>3</sup> Para una bibliografía completa, véase *Amicus, Catalogue collectif de la Bibliothèque Nationale du Canada* (en línea). Acceso: <http://nlc-bnd.ca>.

*Et je vais dans la ville décryptant ce qui des lieux prend la forme d'un poème*  
(Beausoleil, 1992: 10)

Nos proponemos aquí<sup>4</sup> estudiar el esquema básico y el mapa conceptual generador de un espacio literario en la poesía de Claude Beausoleil: la ciudad. Podríamos rastrear su fascinación por la horizontalidad de las calles y la verticalidad de los edificios en los poemarios sobre sus días en París o en Montréal, pero hemos elegido el libro consagrado a la ciudad del Sur: *Fureur de Mexico*, publicado en Ottawa en 1992.

El propio poeta nos comentaba en uno de nuestros encuentros de 1999 que *Fureur de Mexico* sigue los pasos del *Metropolitan Museum* de Robert Choquette de 1931 en Québec, y de *El nocturno de San Ildefonso* de Octavio Paz, *Las ruinas de México* de José Emilio Pacheco, y el gran *Canto general* de Neruda, en el Sur. Esta exploración de México se convierte así en una gran búsqueda de identidad continental, distinta, de la que se conjuga en inglés, como para demostrar, nos confesó, que es posible ser invadido por otra lengua y que esta invasión sí es buena. Y no es extraño en alguien tan comprometido con el Québec, en una novela como *Fort Sauvage* (1994), el canto a la resistencia absoluta frente al inglés, o en su tesis ya editada, *Le motif de l'identité dans la poésie québécoise* (1996).

En aras de la coherencia y la convergencia hermenéutica, reclamada en tantas ocasiones por Peirce, Ricoeur o del Prado, exploraremos el México que Beausoleil despliega en su libro buscando la productividad literaria de sus esquemas-imágenes dominantes para crear un mundo posible al Sur que explique una identidad del Norte.

Con el fin de evitar la reducción al concepto psicológico que hace la semántica cognitiva y la esquematización excesiva en unidades mínimas, será necesario valorar tanto la capacidad del poeta para crear espacios literarios identificables y habitables en la lectura (y hablamos del París de Baudelaire, el Montréal de Nelligan o el México de Villaurrutia), como la producción de sentidos gracias a la equívocidad simbólica de los esquemas (en términos de Gilbert Durand) y en su dimensión intersubjetiva (según explica René Kaës).

## CREAR, HABITAR, SIGNIFICAR

Recordemos que, para la semántica cognitiva, los procesos humanos del conocimiento utilizan dos modos de categorización, ya sean las estructuras abstractas y esquemáticas con un número limitado de elementos y relaciones, o las imágenes ejemplares y ricas (Tabakovska, 1993: 22-23). En cualquier caso, el

<sup>4</sup> Proseguimos así la reflexión sobre los esquemas dominantes en los espacios literarios desarrollada en el anterior número de *Thélème*: «Espacios para leer, espacios para conocer I: Las islas de Emile Martel».

significado estará basado en estructuras conceptuales convencionales y sistemáticas. Estas imágenes o modelos que organizan la experiencia mental conducen a la formación de conceptos también mediante proyección metafórica desde lo físico a lo abstracto. Así el esquema que está en el origen mismo de una red metafórica modela las representaciones internas y hasta la mirada que el usuario dirige al mundo. La metáfora se convierte así en un fenómeno constitutivo del entendimiento humano.

Pero si en la lengua común las metáforas constituyen auténticas redes fosilizadas, pero nunca muertas, en el ámbito literario actúan como operador creativo. De esta forma, la lingüística cognitiva proclama el poder cognitivo de aquel *diablo de la analogía* como modelo para experimentar el mundo, y niega una mera función decorativa o su carácter de anomalía en el lenguaje. Otorga, pues, un papel a la imaginación en la conceptualización y el razonamiento.

Nosotros nos ocupamos preferentemente de las llamadas metáforas de orientación, de forma general, porque resultan fundamentales para la configuración de la dimensión espacial del texto literario como creadora de literaridad y, en particular, porque estructuran fuertemente el mundo poético de Martel y Beausoleil. Son las más simples en nuestro sistema conceptual, por cuanto que tendemos a conceptualizar las nociones no físicas en términos físicos, pero resultan altamente productivas (Lakoff, 1980).

Pero cuando Lakoff explica que estas metáforas corresponden a experiencias naturales del ser humano<sup>5</sup>, organizadas como conjuntos estructurados y recurrentes (Lakoff 1980), o cuando habla de *experiential realism*, *embodied thought*, *imaginative thought*, *gestalt properties* y *ecological structure* (Lakoff 1987: XIV-XV) para sus modelos cognitivos, o cuando evoca las capacidades biológicas para la percepción de las relaciones espaciales en los seres humanos (Lakoff 1989), sentimos que sus planteamientos están muy cerca de las matrices sensorio-motoras que fundamentan las estructuras antropológicas de Gilbert Durand.

Efectivamente, también para él

*Le sens figuré est inaliénable: les mots s'organisent en phrases, les choses en univers, les objets s'animent en valeur d'usage... Le sens propre ne peut suffire* (Durand, 1964: 108)

como en Piaget encontramos también la coherencia funcional del pensamiento simbólico y del sentido conceptual, o en Bachelard, una imaginación que es dinamismo organizador y factor de homogeneidad en la representación. También habla Durand de *axiomes dynamiques de l'imaginaire*, *constellation d'images*, *schèmes*, *structures*, *régimes* (Durand, 1984).

<sup>5</sup> Me refiero a los *Path Schema*, *Balance Schema*, *Up-Down Schema*, *Front-Back*, *Part-Whole*, *Centre*. *Periphery* de Johnson 1991 o a las imágenes-esquemas de Lakoff, 1989.

Siguiendo, pues, a Durand, esos esquemas e imágenes también podrán ser explicados como fenomenología del imaginario, esto es, como producto de una arqueología mítica, de una equivocidad simbólica espesa, fabulación necesaria para el equilibrio psicosocial.

Podemos admitir o no la polaridad natural que Durand ve en el lenguaje de la cultura, pero sí es posible afirmar, recuperando el título mismo de un capítulo de *L'imagination symbolique*, con Durand y con Ricoeur, que es necesario reconocer niveles del sentido y buscar la convergencia de las hermenéuticas.

Así pues, hemos de preguntarnos en qué nivel de la conciencia (dentro de una topología del yo) situamos esos esquemas cognitivos generadores de espacios. Para ello, nos ha parecido apropiado acudir a la categoría del *preconsciente* tal como la enuncia René Kaës en sus trabajos desde 1984 y de los *fantasmas* que en ella se estructuran<sup>6</sup>.

Es cierto que las escuelas psicoanalíticas hacen la apuesta epistemológica de estudiar esos espacios psíquicos desde un análisis «hacia atrás», esto es, llevando la causalidad como explicación a la transferencia desde un(os) origen(es). Pero no buscan tanto elementos realmente vividos, sino *Phantasie* (imaginaciones o fantasmas en alemán) en las escenas que el sujeto cuenta, como Freud desde la famosa *Je ne crois plus à ma neurotica...* en su carta a Fliess de 21 de septiembre de 1897 (Freud, 1990: 526). De ahí su interés por las operaciones de desplazamiento, condensación y simbolización que realizan los mecanismos del inconsciente.

Sin embargo, esos fantasmas también pueden ser analizados en su movimiento «hacia adelante», según proponen Ricoeur o Peirce, esto es, por su capacidad generadora de significaciones, como guión para un escenario imaginario capaz de relanzar las operaciones de simbolización por lo que tienen de interpretación (de transformación) de contenidos inconscientes.

Efectivamente, el preconsciente de Kaës posee propiedades organizativas y canalizadoras de la energía pulsional, figura y pone en escena, pero es una instancia intermediaria difícil de pensar como espacio transicional que es: lo que pertenece a A y a B, pero ya no a A ni a B.

Y nos interesa precisamente como representación, aparato heredado pero constituido de capas sucesivas de discursos, cuya formación y actividad dependen de la interacción entre el sujeto y el otro: el preconsciente es el espacio de la intersubjetividad, porque es la palabra del otro (en el ejercicio de la (re)lectura-(re)escritura) la que consigue abrir un camino a lo de otra manera censurado e inaccesible. Así las representaciones del preconsciente se temporalizan en el grupo y en la historia, frente al inconsciente que es invariable y sin

---

<sup>6</sup> *Le Préconscient, comme système de l'appareil psychique, est le dispositif dans lequel s'effectuent les processus de transformation qui subissent certains des contenus et des processus inconscients pour retourner à la conscience.* (Kaës, 1995: 478). *Mais le fantasme n'est pas l'objet du désir, il est scène.* (Laplanche et Pontalis, 1985: 74-75).

identidad. Por eso, estos espacios no son un decorado estático, sino un relato posible que avanza en el tiempo.

No en vano para entender cualquier poema se requieren conocimientos tanto de nuestra experiencia de vida cotidiana, como del campo literario (en el sentido de Bourdieu) y del propio espacio creado por el poeta. Habrá, pues, sistematicidad interna, inherente, que defina la coherencia propia de la red construida a partir de un esquema, y una sistematicidad global frente a otras redes metafóricas, enraizada en la experiencia física y cultural. Entendemos, pues, que el espacio del texto no es un planeta aislado, sino que parte de un universo completo: como la comprensión se produce en términos de dominios totales de experiencia y no con conceptos aislados, así los espacios literarios se configuran como continuum.

Y es que las ficciones son operadores cognitivos, por cuanto que corresponden a actividades de modelización, como también lo es el juego con el que el niño aporta soluciones imaginarias a los conflictos de la realidad. Esto es, frente a la realidad *que es lo que es*, los universos ficcionales son aquellos donde sí es posible el juego, la manipulación, el *como si* (véase Schaeffer, 1999).

## HORIZONTAL Y VERTICAL: LAS CALLES Y LOS EDIFICIOS

Beausoleil siempre ha llevado la ciudad al poema: en los 70, obsesionado por textualizar el mundo de las cosas (como en *Au milieu du corps l'attraction s'insinue*); en los 90, más espacial, pero siempre con el mismo *effort* (la palabra que vuelve una y otra vez) por articular la continuidad de las cosas gracias a la discontinuidad de la palabra:

*...une écriture qui ne finirait jamais  
livrée à elle-même et à moi  
comme une savane de miroirs  
tension dans les mots  
illimités  
est-ce en secret que la ville nous accueille  
spécifiquement rare  
ce souffle de mots incongrues* (Beausoleil, 1982: 9)

Prendido de su primera lectura de Emile Nelligan, hay un tono intimista, no de profeta, en estos poemas que dicen la soledad y el espacio creado por los edificios, visión y nunca contacto.

Y es que Montréal es una imagen potente desde su infancia sobre la que reescribe:

*Des images m'habitent: l'hiver, des rues basses, des épiceries de quartier, des gens aux fenêtres, sur le perron l'été. Des gens racontent des choses pour que les*

*autres sachent ce qu'ils sont. J'écoute. Je passe mon temps à refaire le paysage de ce que je devine être le réel. J'imagine que l'enfance a un lien avec tout ce qui viendra.* (Beausoleil, 1993a: 65)

*J'en ai fait un noyau très central, que je vois comme un personnage en fin de compte: la ville, c'est comme une façon de s'ouvrir à l'univers. Cet encrage a rendu abstraites certaines données du nationalisme. La ville, je la vois comme un nouveau tremplin identitaire. Ce serait très difficile en 1993 de définir notre culture comme essentiellement rurale* (Beausoleil, 1993 b)

El poeta nos ha confesado su fascinación por los *buildings* acristalados, signo de americanidad, pero lo que nos sorprende es la configuración persistente de este Montréal literario mediante dos ejes en cruce:

*...les trottoirs devant les vitrines..., ...des bancs des neiges que je prenais pour des remparts..., ...Une traversée de la ville finit toujours par nous forcer à porter le regard vers le ciel, celui qui change, nous nomme et se transforme, libre, fou, coloré..., ... Montréal étalée. Montréal qui s'élève d'un jeu de miroir rosé..., ...Montréal de galeries, de ruelles, de balcons, de corniches, de façades renovées, de frontons colorés..., ...Montréal imaginaire qui parle de Nelligan et de l'esprit des lieux, de l'idée de chanter la poésie de la ville actuelle à l'architecture qui se déploie..., ...Montréal des buildings et des petites heures. Montréal d'un autobus dans la tempête.* (Beausoleil, 1992: 10)

Es el esquema que invade sus traducciones (su *La poésie mexicaine. Anthologie*, de 1989, cargada de poetas urbanos) y hasta la definición de otros poetas que hablan de Montréal: *Leurs rêves se hissent autour des buildings, longent les ruelles et les images du quotidien* (Beausoleil, 1992: 13).

Así, cuando nos preguntamos cómo es ese México por donde se mueve el yo de la enunciación, entonces «vemos» que es plano y tiene calles.

Efectivamente, la línea horizontal por excelencia es la calle, espacio para ser caminado con una mirada que todo lo encuentra y con una voz que todo lo cuenta. Todos los sinónimos, las variantes, los nombres propios, la metáforas de la geometría, son utilizados para nombrar las calles (*boulevard, avenues, ruelles, Paseo de...*). Paralelamente, todo el campo semántico del desplazamiento (*traverser, circuler, errer...*) y todos los artilugios que sirven para ello (*taxis, voitures, bus...*). Son calles no para el paseo, sino para la huida, la evasión, la confusión en el tumulto del mercado.

Y es que la calle es la única línea que hace camino a través de la acumulación de acontecimientos. La horizontalidad es productiva, diseminadora, activa, repleta. No en vano *le décor est une surface pour l'imagination* (Beausoleil, 1992b: 125).

Ese acto obstinado que consiste en seguir las líneas de las calles choca contra la vertical de un edificio alto, sea fachada, catedral, escaparate, templo, cúpula, estatua, ángel de la independencia o fresco de Ribera, *...immeubles récents étagés..., ...blocs de verre...* (Beausoleil, 1992: 289-91). El encuentro es



tan sistemático que el lector sabe que tras *Des places qui s'élargissent mollement / Des rues aux noms de fleuves/ Des rues aux noms de villes*, necesariamente vendrán algo así como *Des blocs miroitant de tristesse* (Beausoleil, 1992b: 18). Y así va conociendo ese espacio. Se trata de una mirada alternativa de lo horizontal a lo vertical, pero que decididamente prefiere quedarse en la línea de la calle:

*... Les rues débordent ou sont désertées  
La magnificence des façades fait suite à des laideurs violentes  
Des étages disparaissent sous la suie  
Carreaux brisés  
Echaffaudages immobiles  
Le rez-de-chaussée abrite un magasin de disques  
Rose et jaune aux néons ultra-directs* (Beausoleil, 1992b: p. 23)

La acumulación se da en horizontal, como en «Plaza Garibaldi»:

*Des airs connus planent le long des trottoirs chaotiques de la Plaza Garibaldi  
(...) et un paysage de vitres baissées dans l'air sucré d'étalages en équilibre donne  
l'impulsion résolue d'écrire ce mouvement d'impossible salut* (Beausoleil, 1992b: 63)

y en ella residen todos los misterios (Beausoleil, 1992b: 14).

En ese afán por abarcar todo lo particular que abunda y desborda, los versos suelen caer en una acumulación fácil por oposiciones fáciles y paralelismos fáciles, aunque con un ritmo marcado y una sintaxis algo anterior a Malherbe. Es como si la ciudad obligara a «Tout relire tout redire» (Beausoleil, 1992b: 81), su programa de escritura desde los orígenes: *il nous faut tout prévoir tout nommer* (Beausoleil 1988, 1), *notre désir des mots nous amène à découvrir autre chose* (Beausoleil en Gaudet, 1985: 207). Por otra parte, no olvidemos que *Fureur de Mexico* recoge todos y cada uno de los poemas escritos en el propio México a lo largo de nueve años en casi quince estancias para formar su propio *carnet de voyage*. Y en su México nos presenta un barroco en su acepción más general: sólo acumulación de contrarios o colores, como en «Une vitrine de librairie» *...où sont disposés de crânes de sucre et des livres de Borges Elsa Morante Simone de Beauvoir...* (Beausoleil, 1992b: 114).

También el poema es sucesión de líneas en horizontal: libres y sin puntuación, borrados los límites entre sintagmas que empiezan o terminan, los versos son, como las calles, ilusión de continuidad para lo radicalmente discontinuo. Por eso aquí abrimos los límites forzados de nuestras citas con puntos suspensivos:

*...des arrangements succesifs élaborés dans la forme d'un poème inventant une ville que la facilité n'a jamais parcourue sans tricher...* (Beausoleil, 1992b: p. 95)

Hasta el yo se hace calle («Une rue circule en moi» en Beausoleil, 1994: 33), transparente para desaparecer, en una imagen que encontramos en varios de sus libros:

*...je me déplace dans la ville comme dans les mots  
et ce n'est plus moi qui absorbe  
c'est la ville qui me traverse ...* (Beausoleil, 1992b: 21)

En esas calles, el tiempo es repetitivo, durativo, y así infinito:

*... dans l'éternité de l'impassible avenue moderne dont les bordures ouvrent  
sur des fleuves ou des villes aux noms ensorcelants...* (Beausoleil, 1992b: 68)

Porque el desorden es regeneración, como en «La répétition d'une scène» o «Devenu ce que vient» (Beausoleil, 1992b: 68-69).

La verticalidad produce el choque, y obliga a girar alrededor para continuar camino con un insistente verbo *rôder* y un frecuente *autour de* el ángel de la plaza o el Cristo sin cruz. Pero, en general, domina la indiferencia: por una parte todos los colores del fresco de Rivera *...vision du temps de la montée des choses...*, *...la peinture immobile traverse l'horizon...*, y al lado, como si tal cosa, *...les maisons sous elle s'enchevêtrent...* (Beausoleil, 1992b: p. 127)

La línea vertical raramente contempla a la horizontal, nunca produce. Nada viene de arriba, sólo la horizontal proporciona vida:

*J'attends près d'un building en ruine  
et ce n'est pas la mort qui tombe du ciel  
mais la vie qui monte des craquelures* (Beausoleil, 1992b: 21)

Sin embargo la vertical sí limita, cierra recorridos posibles, devuelve hacia abajo y nos coloca en horizontal

*Des anges colorent le ciel  
des anges emmurent l'aéroport  
d'un silence lagunaire* (Beausoleil, 1992b: 143)  
*Je regarde la ville du ventre d'un ciel de plomb  
Le décor est un lit de lumières caviardées  
Laisant passer un doute sur le réel des choses* (Beausoleil 1992b: 23)

La vertical nunca es la flecha infinita del ascenso, sino que se derrumba literalmente sobre la horizontal, por vieja o por pobre o por las tierras que tiemblan:

*Des blocs turquoise découpent les cubes grisâtres  
Plus loin on construit ce que le hasard a détruit  
Les miroirs masquent l'ampleur des  
recommencements* (Beausoleil, 1992b: p. 14)

La arquitectura pende. El cielo tapa. Bajan las miradas, los materiales, los edificios y los Cristos. De ahí la presencia de la ruina y, con ella, el tiempo. La vertical es tiempo que marca la piedra y dice muerte, destrucción: *Le temps et ses carcasses brûlées* (Beausoleil 1992b: 22). Es tiempo histórico, patente en los muros que se cuartejan, distante del tiempo humano que se repite:

*Rongée la scène est la suivante  
une ville Mexico s'enroule à ses craquelures  
à chaque angle de rue tout recommencement  
il n'y a pas assez de regards pour aimer ton âme  
Mexico* (Beausoleil, 1992b: 32)

Muy lejos de aquella verticalidad del Norte que era esencialmente espejo que refleja y que también devolvía al suelo, ésta del Sur es tiempo histórico que no detiene el ritmo de la circulación.

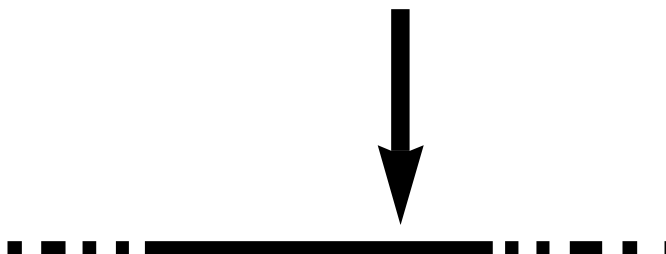
En las paredes hay memoria, no en las avenidas, sean *sites, temples palais, édifices éclatants*. Pero echamos en falta una mayor exploración de esa espesura del tiempo en la vertical, algo más que las fechas, *les accents précolombiens*, los edificios o les *effluves de l'histoire*, tan genéricos.

Lo heroico fue radicalmente vertical, como en los tres poemas a «Cuauhtémoc» (*chants, trésors, honneurs, dignité*) vertical, pero ahora es único y sin sentido:

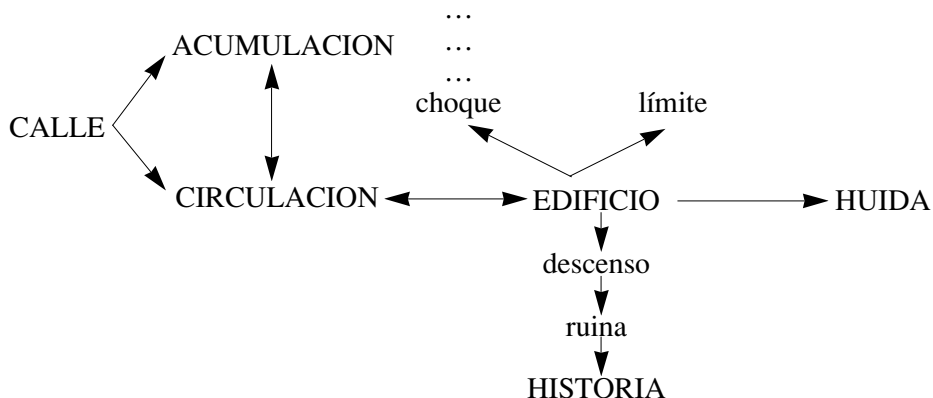
*...Cuauhtémoc car tu souffres d'éternité dans ton panthéon dont les lieux résistent dans l'inconscience et l'animation des buildings* (Beausoleil, 1992b: 111)  
*... puisque à te voir majestueux témoin des temps antérieurs et des rives des phares encore les dieux succombent encore renient la fin* (Beausoleil, 1992b: 112)

Por eso el yo no se instala en la altura y, cuando lo hace, es para señalar, como en la «Chanson de la plus haute tour», *des malheurs et des dégénéranes du haut de Torre Latinoamericana* (Beausoleil, 1992b: 98).

Hay, pues, un esquema fundamental:



y una red de conceptos que lo desarrolla:



El punto de partida es la calle como imagen productora de un espacio que funciona como metáfora de la vida y del poema. Es el gran núcleo productor que se desarrollará en otros dos. Uno contempla la calle como contenedor de la acumulación de objetos, hechos y personas, aparentemente diseminados y en desorden, pero con frecuencia desarrollados con paralelismos y antítesis casi automáticas. Así, este *polo* produce gran cantidad de elementos pobladores e invasores de todos los versos, pero no por ello crea un potente espacio literario, porque el esquema cognitivo del contenedor resulta muy limitado, poco desarrollado. No se trata tanto, pues, de ese paseo baudelairiano que convierte la calle en inmenso depósito de analogías, poderoso excitante de la imaginación para la creación de tejido poético. Sin embargo, el otro polo desarrolla la calle como línea del movimiento de las cosas, necesariamente abocado al choque o a los límites que imponen los edificios. Aquí, en la línea vertical y en torno a ella, sí hay un mayor desarrollo conceptual, pero no espacial, pues abundan los genéricos y los campos semánticos resultan limitados.

Si nos atenemos a la dimensión simbólica y mítica de estos esquemas, no dejamos de notar que el esquema ascensional propio de las primeras posturas que son esfuerzo de verticalidad y búsqueda de luz, está abocado a la caída. Ya vimos dónde quedaba el cetro (*la dignité*) de Cuauhtémoc: monarca, cielo o cima, es tan sólo una cabeza mirando hacia abajo, independiente de los automóviles que giran. Queda ahí, en proceso de derrumbamiento, el gigantismo de la divinidad en los templos-fachada, templos-columnas, templos-Cristos.

Y la caída es la primera experiencia del miedo y de la angustia, como la respuesta del recién nacido al brusco paso de la vertical a la horizontal. Es experiencia existencial, que se vive como catástrofe. Es el tema del tiempo nefasto y mortal, moralizado como castigo, eufemización de la muerte. Conviene representar el peligro para verlo de pie y conjurarlo.

En *Fureur...*, la luz proviene del cielo, y más aún de los faros y los escapates. La luz es ver, pero, en la línea horizontal que aquí domina, este ver no es ne-

cesariamente conocer, sino constatar la presencia, la acumulación, el desfile de lo particular, la escena. No se trata de un maniqueísmo romántico que contrapone la ascensión a la caída: es que no hay ascensión, no hay nada arriba, todo es irreversible movimiento temporal hacia abajo. Si la verticalidad puede ser espiritual, aquí lo que importa es que la horizontalidad es carnal, femenina y fecunda.

Así pues, el antídoto contra el tiempo no se encuentra en la transcendencia ni en la pureza de las esencias, sino en el movimiento incesante y repetitivo de las sustancias y de sus accidentes: Eros en horizontal frente a Thanatos en la vertical. De ahí que la calle sea tantas veces deseo de otra eternidad para las cosas y la periodicidad de los automóviles se convierta en el mejor consuelo contra un tiempo que no huye, sino que se derrumba. Es el esquema cíclico y no progresivo el que corresponde a la horizontal y domestica el devenir (Durand, 1984: p. 321).

Es cierto que Beausoleil se desplaza, en la traducción y en la escritura, del norte al sur y del este al oeste en busca de equivalencias. Es amigo de acoger todas las poesías, de crear puentes que hagan conocer Nelligan a los italianos o Villaurrutia a los quebequenses. Queda fascinado por la América plural (con elementos indígenas, hispánicos, africanos, judíos, árabes y grecolatinos que conforman su humanismo cultural). Pero no encontramos en sus versos una cultura del mestizaje que transporte la herencia del indio a la ciudad colonial y rompa así la ficción urbana del europeo (de las burguesías occidentales) que pretendía reconstruir Europa en una Nueva. En Beausoleil no hay tanto mezcla, como acumulación.

Esa fecundidad de lo horizontal llena poemas que dicen y dicen y dicen las calles de Montréal, París o México (si bien aquí la línea vertical adquiere valores temporales particulares), como si de esta forma fuera posible establecer cierta equivalencia simbólica entre el Norte y el Sur, una nueva unidad para el interespacio poético. Porque la ciudad es el origen que una y otra vez se intenta recuperar en un esfuerzo por comprender, o, en palabras del poeta en una de nuestras entrevistas, *...pulsion d'affirmation en creusant l'origine dans le quotidien..., l'origine passe par le rêve...*

Ese espacio literario, revisitado una y otra vez, tiende a definirse origen único dentro de una ontología que se desea unitaria.

Como en verdad no hay unidad posible que recobrar, aunque tan deseada, porque no hay origen, el lugar se visita y se re-construye en sus detalles, como recuperando un vacío o un olvido, como queriendo olvidar que el tiempo y la existencia incorporan pluralidad, diferencias temporales irreductibles. En realidad, el regreso es una constatación de fracaso que obliga a empezar de nuevo la búsqueda. Pero en ese visitar un espacio hallamos nosotros una marca de literaridad.

Finalmente todas las ciudades son la ciudad:

*J'aime espérer tes rues  
Ton visage de nécessité  
Tes maquillages inventant une idée*

*Celle d'un voyage dans le réel  
 Venu rêvé  
 Où toutes les nuits s'assemblent  
 Non ce n'est pas vrai  
 Que la ville nous déplace  
 C'est le temps qui nous crée.* (Beausoleil, 1992b: 16)

## BIBLIOGRAFÍA

- BEAUSOLEIL, Claude (1980). *Au milieu du corps l'attraction s'insinue. Poèmes (1975-1980)*, Montréal, Les Éditions du Noroît.
- (1982). *Dans la matière rêvant comme d'une émeute*, Ottawa, Les Écrits des Forges.
- (1988). *Gran Hôtel des Étrangers*, Ottawa, Écrits des Forges.
- (1992). *Montréal est une ville à poèmes vous savez*, Montréal, Ed. L'Hexagone.
- (1992). *Fureur de Mexico*, Trois Rivières, Écrits des Forges.
- (1993). «Claude Beausoleil. Le poète prolifique», Entrevue réalisée par Martine Latulippe et Marc Poulx, in *La Nuit Blanche*: 64- 67.
- (1993). «La poésie pour vivre», (Dossier de presse fourni par l'auteur).
- (1994). *La vie singulière*, Montréal, Ed. Les Herbes Rouges.
- (1996). *Le motif de l'identité dans la poésie québécoise 1830-1993*, Ottawa, Estuaire.
- BISSONNETTE, Thierry (2000). «Du paralysé vers l'hyperboréen: le Nord perdu de la poésie québécoise» in Monique Dubar (éd.), *Le Nord, latitudes imaginaires. Actes du XXIXe congrès de la SFLGC*, Villeneuve d'Asq, Université Charles de Gaulle.
- DURAND, Gilbert (1964). *L'imagination symbolique*, Paris, P.U.F.
- (1984). *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas.
- FREUD, Sigmund (1990). *L'interprétation des rêves*, Paris, P.U.F.
- GAUDET, Gérald (1985). *Voix d'écrivains. Entretiens*, Montréal, Québec/Amérique.
- JOHNSON, Mark (1991). *El cuerpo y la mente*, Madrid, Ed. Debate.
- KAËS, René (1995). «Le préconscient traducteur» *Méta*, XL, 3: 478-81.
- LAKOFF, George (1980). Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things. What categories Reveal about the Mind*, Chicago, The University of Chicago Press.
- (1989). *More than Cool Reason: a field guide to Poetic Metaphor*, Chicago, University of Chicago Press.
- LAPLANCHE, Jean, J.B. Pontalis (1985). *Fantasme originaire. Fantasme des origines. Origines du fantasme*, Paris, Hachette.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1999). «La poétique de l'espace dans les romans d'Antonine Maillet» in Jean Bessière et Jean-Marc Moura (éd.), *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs. Afrique, Caraïbe, Canada*, Paris, Honoré Champion, 1999:139-152.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1999). *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil.