

# La poesía de la desnudez de Eugène Guillevic

LOURDES CARRIEDO LÓPEZ. U.C.M.

La poesía de Eugène Guillevic podría representarse, en un esfuerzo de simplificación paralelo a su quehacer poético, en la imagen significativa del menhir neolítico, de ese gran monolito vertical que tanto abunda en las costas bretonas, precisamente lugar de origen del poeta.

La elección de dicha imagen se fundamenta en varios motivos.

En primer lugar, por la propia materia del monumento, la piedra, la roca -noche absoluta de la materia- eje de la arquitectura material del poema guilleviciano. Piedra difícilmente penetrable por la conciencia, que reenvía a un universo cerrado y opaco poseedor de esa hermética "clausura del objeto" que tan dolorosa resulta a los poetas contemporáneos. Piedra, además, enclavada en la tierra, prolongación pues de ésta, como solidificación y erupción vertical.

En segundo lugar, por esa precisamente su verticalidad, eje imaginario dominante en la poesía de Guillevic, en su doble tendencia tanto hacia lo alto como hacia lo bajo y profundo. Verticalidad a la que tan sólo se opone la extensión horizontal de la ciudad (tema monográfico de *Ville*), y del mar, (tema dominante en *Carnac*), generando ambos en última instancia una ambivalencia simbólica.

En tercer lugar, por su simbolismo de culto ancestral, bien como culto al sol y a la luz, bien como intento de dar cobijo a las almas errantes que pueblan el espacio estelar, tema frecuentemente recreado en la poesía guilleviciana.

En cuarto lugar, y en relación con lo anterior, por ser piedra que contiene en sí el misterio de civilizaciones remotas, comprimiendo el tiempo en una inmutabilidad casi perfecta y exasperante, "pierre qui dure", a la que la conciencia se encargará de conferir una vida interior imaginaria.

En quinto lugar, por su ausencia de relación física directa con las demás piedras, a no ser la de su relación visual y la de su disposición geométrica, bien en alineación, bien en círculo (ejes dominantes en la dinámica del poema de Guillevic) pero nunca en contacto directo entre sí como ocurre, por ejemplo, con las piedras que configuran el dolmen. El menhir es un monolito, una única piedra, y la mirada ha saltar de uno a otro para extraer las posibles relaciones existentes entre ellas, del mismo modo que la lectura del poema guilleviciano nos impone un ritmo discontinuo entre los versos, en el que los espacios en blanco desempeñan un papel capital y estructurante.

El menhir nos sirve, pues, de imagen primera para adentrarnos en el estudio de la poesía de Guillevic que en este trabajo, como el título indica, seguirá el hilo conductor de la desnudez, del "despojamiento", ostensible tanto en lo temático como en lo formal, obedeciendo a una peculiar visión de las posibles-imposibles relaciones entre el hombre y el mundo a través del prisma mediador del lenguaje, portador a su vez de su propia "alteridad" ("étrangeté") al tiempo que de sus propios límites (ses "termes"). La palabra identifica y define una cosa, pero también la limita y aleja de nosotros, cerrándola sobre sí misma. De su dificultad ya nos avisa el poeta en *Terraqué*:

Les mots, les mots  
 Ne se laissent pas faire  
 Comme des catafalques  
 Et toute langue  
 Est étrangère.<sup>1</sup>

Se intuye así, tras estas primeras líneas introductorias, la perfecta coherencia existente entre conciencia del mundo y expresión poética de la misma, doble aspecto que aquí focalizaremos.

---

<sup>1</sup>E. Guillevic, *Terraqué*, Paris: Gallimard, 1942, p. 155.

Si volvemos entonces a nuestro punto de arranque, a la imagen material de la piedra, encontramos que, a diferencia de lo que representa para Francis Ponge, no supone para Guillevic interés alguno en cuanto a la descripción puntual y detallada de su superficie o de su exterioridad, ni tampoco en cuanto generadora de ensoñaciones de profundidad e interioridad. Pero sí interesa como símbolo de opacidad de la materia, de su irreductibilidad e impenetrabilidad, provocadora de la conciencia a través de su "capacidad hipnótica", dejando intuir otro espacio, otro "domaine", otro territorio que el poeta intenta explorar a pesar de las barreras que existen para ello aún en las cosas más cotidianas.

Importa entonces encontrar la llave que abra esa puerta que esconde el misterio del mundo, ese otro espacio, esa otra vertiente de la materia en la que el poeta indaga en uno de sus libros más bellos, titulado *Du domaine* (1977). En él, efectivamente, Guillevic se lanza a franquear los límites no sólo de lo real y de lo imaginario sino también de lo temporal, tendiendo no ya sólo a absorber los orígenes ancestrales, sino también a dibujar el futuro en una espiral de metamorfosis de la materia y del ser.

Límites meramente materiales impuestos en un primer momento por la piedra, la roca y el muro, constitutivo este último de una ensoñación negativa paralela en Guillevic a la de Reverdy: la angustia generada por el obstáculo infranqueable situado tanto fuera como dentro de nosotros. Así leemos en *Exécutoire*:

C'était toujours les murs  
 Qui divisaient l'espace et qui nous  
     séparaient  
 Du chant de la fleur jaune aussi bien que  
     des joues.  
 C'était en nous, sans doute...<sup>2</sup>

Pero afortunadamente a veces el muro -a diferencia de la piedra- presenta orificios de entrada al "domaine", territorio inexplorado y virgen donde el yo emprende su caminar hacia el centro. La puerta presenta la posibilidad de tránsito, de paso, de cambio, erigiéndose, en palabras de

---

<sup>2</sup>E. Guillevic, *Exécutoire*, Paris: Gallimard, 1947, p. 182.

Bachelard, en "síntesis de llegadas y de partidas", además de posibilitar el acceso al mundo a través del lenguaje:

Il y en a qui doivent  
 Longer ce mur, le même,  
 Et tâcher de l'ouvrir  
 Avec des mots, des noms qu'il s'agit de trouver  
 Pour tout ce qui n'a pas de forme et pas de nom.<sup>3</sup>

Por lo tanto, para nombrar lo aún innombrado, para dar forma y consistencia al universo exterior habrá que encaminarse hacia el centro, al núcleo de las cosas, que es también generador de la palabra. Éste es el punto intensamente buscado por el poeta, ubicado en una esfera cuyos límites se pierden en el infinito sintetizando la totalidad espacio-temporal. Esta búsqueda genera un recorrido, un "cheminement", hilo conductor de su poesía, desde lo más absolutamente exterior hasta lo más profundo e interior del propio yo que es, en definitiva, donde se halla la clave del universo. De ahí el cambio direccional que se produce en ese caminar, que puede seguir diferentes itinerarios en función de las diferentes figuras geométricas trazadas: línea recta, curva, elíptica, o espiral que conducen siempre -con o sin trampa espacial- al centro, existente e inexistente a la vez:

Je finirai par être  
 Ce point auquel je tends,  
 Vrai moi-même, le centre,  
 Et qui n'est pas.<sup>4</sup>

A lo largo de ese recorrido surge espontáneamente la duda acerca de la existencia real de las cosas, e incluso de la del objeto mismo de la búsqueda. Se pone así de manifiesto la distancia existente entre el yo y las cosas reales, entre el yo y el paisaje que le rodea, del que tan sólo se perciben recurrentemente los mismos y escasos accidentes, figuras- clave

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, *id.*, p. 143.

<sup>4</sup>E. Guillevic, *Euclidiennes*, Paris: Gallimard, 1967, p. 185.

de la poesía guilleviciana, que huye siempre de la descripción figurativa, y que aparecen de manera obsesiva: murs - arbres - nuages - branches - feuilles y, sobre todo, el estanque, líquido matricial, subterráneo y profundo cuyo acceso sólo se permite al iniciado: "Ne réussit pas qui veut/A trouver l'étang", se nos dice en *Du domaine*.

La huida de la descripción de un paisaje real, figurativo (presentado en negativo a través de la litote), y la duda misma acerca de su existencia, establecen una dialéctica, un vaivén de movimientos contradictorios que marcan el ritmo del poema y que hacen de la antítesis una de sus figuras esenciales. El mundo existe y no existe a la vez, en la simultánea presencia-ausencia de sus elementos:

Le feu,  
Pas le feu.  
L'espace,  
Pas l'espace.  
Les jeux,  
Pas les jeux.  
Les rêves,  
Pas les rêves.  
Les hommes,  
Pas les hommes.<sup>5</sup>

El poema avanza, pues, en un estricto paralelismo de impulsos antitéticos, que a veces desembocan en la única solución posible: el silencio. Silencio "en continua búsqueda de sí mismo" que contribuye a configurar ese paisaje de la desnudez en exacta consonancia con el espacio interior. Carne de silencio a la que habrá que cincelarle el canto, cual minucioso "escultor del silencio", según la propia autodenominación del poeta.

Este silencio cobra cuerpo en el poema por dos vías esenciales: a través de las interrupciones de la sintaxis, en la que domina, como veremos, la discontinuidad; y a través de las interrupciones de la prosodia, causantes de un avance entrecortado y fragmentado, muy distante del procedimiento envolvente de otros poetas contemporáneos como, por ejemplo, St. John Perse.

---

<sup>5</sup>E. Guillevic, *Sphère*, op. cit, pp. 119-120.

En este sentido, Guillevic tiende a la escritura poética en versos libres, siempre muy breves, entre los cuales se procura la máyor desvinculación posible. Raro es el poema en el que encontramos estrofas de más de tres versos, siempre separadas de la siguiente por puntos suspensivos u otros signos tipográficos. Encontramos así conjuntos mínimos de versos semánticamente autónomos separados por espacios en blanco que al sucederse en intervalos regulares procuran, sin embargo, una cierta sensación de continuidad.

En estos microsegmentos del poema no resulta necesaria la presencia del verbo, pues basta con los destellos del pensamiento del mundo en los que apenas brota la acción:

Le jeu du soleil  
 Sur le tronc du chêne  
 Le temps d'un bonheur.  
 o  
 Sur chaque chose  
 En pleine lumière,  
 Le goût du secret.<sup>6</sup>

El poema avanza así a base de pequeños impulsos de energía, que el propio poeta denomina "quanta" inspirándose en la teoría cuántica por la que, como se sabe, la energía se emite y se absorbe de manera discontinua. Dichos impulsos generan un ritmo binario o ternario o, incluso, monolítico, que responde a un constante afán de concentración formal. Esta voluntad de simplificación se manifiesta incluso a la hora de hacer poemas en forma fija como el soneto, entendido como "solidez métrica y sonora de una evidencia que se presenta y se cierra sobre su propia unidad" en palabras de J.Y. Debreuille<sup>7</sup>. Guillevic cultiva esta forma poética en su etapa de máxima adhesión al grupo regido por Louis Aragon, defensor a ultranza del soneto como forma poética representativa del espíritu nacional. Es el momento de la publicación de *Trente et un sonnets* (1954) y de *Gagner* (1945-48) que coincide con su compromiso político de denuncia de la reali-

---

<sup>6</sup>E. Guillevic, *Du domaine*, op. cit., p. 67.

<sup>7</sup>J.Y. Debreuille, *L'Être et le paraître. L'Épisode des sonnets*, p. 67.

dad histórica. Pero salvo en esta etapa en la que Guillevic se enfrenta a la apuesta del verso regular, casi más por motivos ideológicos que por necesidad propiamente poética, su verso responde generalmente a la respiración de su propia conciencia situada ante el mundo. Pues lo que interesa es la aprehensión que el hombre tiene de éste. Así se explica la redundancia de los títulos de las secciones de sus libros; tanto en *Terraqué*, como en *Sphère*, como en *Gagner* encontramos una sección titulada "Conscience" que casualmente sigue a "Choses".

Frente a la terrible exterioridad ("en dehors") del mundo, representado metafóricamente por la piedra o el muro, símbolos de impenetrabilidad, la conciencia ha de buscar indicios de resquebrajaduras o vanos por los que introducirse. La grieta, no ya tanto física -como el caso de la puerta- sino psicológica, se hallará entonces en la personalización del universo, generadora de la mayoría de las metáforas verbales. El ejemplo más evidente nos lo proporciona el poema "Carnac" de *Terraqué*, donde se manifiesta la agresividad del mundo:

Les menhirs la nuit vont et viennent  
Et se grignotent.  
Les forêts le soir font du bruit en  
mangeant.<sup>8</sup>

Proliferan así los indicios de esa vida oculta poseída por los objetos, que a veces se manifiesta subrepticamente por medio de un ligerísimo temblor rápidamente captado por la retina siempre alerta del poeta. La conciencia y el mundo se interpenetran, pudiéndose establecer una intercomunicación armoniosa vencedora de la escisión y separación inicial entre hombre y universo, y que se prolonga en otras metáforas de la vida: la sonrisa, la sangre, la savia o incluso el agua<sup>9</sup>.

Pero el paisaje desnudo de los poemas guillevicianos se halla asimismo poblado de los vestigios de lo que fue, tanto orgánico como inorgánico, en

---

<sup>8</sup>E. Guillevic, *Terraqué*, op. cit., p. 57.

<sup>9</sup>Ver, a este respecto, el estudio de J.P. Richard sobre "Guillevic", en *Onze études sur la poésie moderne*, Paris: Seuil, 1964, pp. 183-206.

una esquematización que a veces desemboca en lo geométrico. Proliferan entonces los esqueletos, los caparazones, e incluso el manto vegetal en descomposición. Es precisamente éste uno de los temas recurrentes de los seis poemas que componen *Requiem* (1938) donde aparece asimismo otro de los temas preferidos de la poesía contemporánea francesa, el de la transformación o metamorfosis. En este caso, a diferencia de la transformación súbita y rápida que domina en los poemas de Supérvielle -a quien va dedicado el libro anterior-, en los de Guillevic ésta se opera lentamente, por medio de un largo proceso de maduración. Es lo que ocurre con el menhir, roca de origen poéticamente ígneo, de un fuego poseedor de una vida anulada por el tiempo:

Le temps, le temps  
A pu faire d'une flamme  
Une pierre qui dort debout.<sup>10</sup>

Pero no sólo se trata de remontar el tiempo hasta encontrar su "noyau de braise", no se trata sólo de beber en sus fuentes, sino de enraizarse en un presente que rezuma ya los signos de un tiempo futuro. Nos lo ilustra el poema titulado "Arrière-plage" en el que se intuye el futuro de la roca en esa arena lamida por un mar personalizado, verdadera fuerza actancial en el libro de poemas titulado *Carnac* (1961). En él, el mar permite la unión de los contrarios, del mismo modo que la escritura propicia la unión de la voz y del silencio, de la palabra y del espacio en blanco; permite ese tiempo antitético<sup>11</sup> "Qui chante leur silence/Et se tait dans leur chant".

Y puesto que, como vimos anteriormente, la voz del poeta se busca a través del silencio, no sólo de sí sino también del mundo, cabe plantearse cual es la relación que se establece entre los tres ángulos del triángulo de la expresión poética: antropos-cosmos-logos. Si bien la primera relación, antropos-cosmos, no deja de ser conflictiva debido precisamente al distanciamiento existente entre los dos polos, parcialmente neutralizado por el esfuerzo de la conciencia, la relación entre el hombre y el lenguaje no lo es

---

<sup>10</sup>E. Guillevic, *Terraqué*, op. cit., p. 13.

<sup>11</sup>E. Guillevic, *Sphère*, op. cit., p. 128.



menos, pues si éste último le sirve al hombre para representar el mundo, se impone una flagrante inadecuación entre el decir y la cosa, entre lo dicho y lo sentido y percibido. Reside ahí precisamente el drama de la creación poética, desgarradura más que realización feliz, dado que la palabra, el término ("le terme") contiene en su seno sus propios límites.

Por lo tanto, el único arma que posee el poeta es en sí imperfecta, pero es la única existente para comprender, aprehender y poseer el mundo. Pues no puede conformarse con "decirlo" y nombrarlo, sino que pretenderá proferir el canto de su adecuación a la conciencia. Efectivamente, "chant" o "chanson" se convierten en títulos redundantes de secciones de muchos de sus libros. No hay más que hojear el índice de *Sphère*, donde "Chansons" sigue significativamente a "Choses" y "Conscience", con lo que el tríptico cosmos-hombre-lenguaje se completa bajo el símbolo de la esfera. En su entrevista con Raymond Jean, el propio Guillevic lo confirma: "la sphère c'est à la fois la planète terraquée, la sphère du domaine intérieur et la sphère du poème"<sup>12</sup>.

El problema estribará en localizar los puntos de tangencia o de intersección entre las diversas esferas, que se encarnan en el poema en esas frases breves, en esos bloques monlíticos sin relación aparente, tal y como nos lo representábamos metafóricamente a partir del menhir al principio de esta exposición.

Pero bien es verdad que, si bien cada verso o pareja de versos presentan una significación autónoma, una vez engarzados y, a partir de su redundancia temática, pueden generar un poema, muy complejo, que desborda sus propios límites formales para abarcar la totalidad del libro. Así, la diseminación conduce a una cierta continuidad, de tal manera que la arquitectura del libro responde perfectamente a una estructura orgánica, entendida como totalidad rítmica y semántica, en la que el primer y el último poema se corresponden, cerrando el círculo y marcando el proceso operado entre uno y otro. Lo ilustra a la perfección el libro *Ville*, significativamente subtítulo "poème", en el que se produce poema a poema la asimilación de la ciudad-naturaleza por parte del hombre hasta su más comple-

---

<sup>12</sup>S. Gaubert, *Lire Guillevic*, P.U.L., 1983, p. 129.

ta interiorización, generando finalmente un paisaje interior orgánico y urbano a la vez<sup>13</sup>: "Il avait trop de bruits/Dans les rues de son sang".

El poema establece así una red de relaciones que lo configuran como "tejido verbal". El avance de éste se produce en dialéctica, en una tensión que sin embargo no impide el progreso.

El punto de partida de este trenzado va a ser por lo general la cosa, el objeto, siempre concreto, siempre centrado en la substancialidad de la materia: por lo tanto, el elemento matricial del poema será siempre un sustantivo, absolutamente dominante en la poesía material de Guillevic, que huye de los contornos imprecisos y diluidos del adjetivo. Predominio por lo tanto de la materialidad del objeto que a lo largo de la producción poética guilleviciana se va deslizándose hacia su núcleo abstracto, de tal manera que llega a producirse una geometrización del espacio y de la materia en *Euclidiennes* para llegar a una esquematización máxima del lenguaje representada en *Inclus*. Sobran aquí claramente los nexos sintácticos, y proliferan las yuxtaposiciones, los asíndeton y las elipsis, y, consecuentemente, la sintaxis interrumpida del anacoluto.

El verbo, cuando consta, es por lo general de orden nominal o responde a la expresión de un deseo, o de una posibilidad, de una hipótesis o de un conocimiento, pero no proliferan los verbos de acción, en estricta consonancia con la escasa narratividad de la poesía guilleviciana.

A esta depuración en la sintaxis de la frase, a esta condensación definitiva del lenguaje responde asimismo la estructura de las figuras semánticas del discurso. Efectivamente, escasas son las muestras de la figura analítica por excelencia como es la comparación, pero aún así su presencia es mayor que la de la metáfora "in praesentia". Si hay fusión entre los elementos del mundo ésta no es visible, al menos en un nivel sintagmático. Y, por otra parte, la percepción de las relaciones existentes entre las cosas del mundo no puede conducir única y exclusivamente al fundamento de la analogía, sino, además, al de su diferencia, pues, como dice Ponge<sup>14</sup>: "Les analogies, c'est intéressant, mais moins que les différences. Il faut, à travers les analogies, saisir la qualité différentielle".

---

<sup>13</sup>E. Guillevic, *Ville*, Paris: Gallimard, 1969, p. 146.

<sup>14</sup>F. Ponge, *Méthodes*, Paris: Gallimard, 1961, p. 22.

Todo es al mismo tiempo igual y diferente, próximo y distante, asequible e inaprehensible. El lenguaje poético será entonces ese catalizador que permita la fusión de fuerzas opuestas a través de un gran esfuerzo de síntesis, y en última instancia de depuración, capaz de transcribir directamente la instantaneidad del impacto absoluto de lo real en la conciencia. Por eso, el secreto y al mismo tiempo la magia del poema estribará en su brevedad y condensación. El poeta lo señala en *Inclus* sin dar opción a réplica alguna:

Peu de paroles,  
Car trop de paroles  
Bouchent le creux  
Et la résonance: adieu.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup>E. Guillevic, *Inclus*, Paris: Gallimard, 1973, p. 191.

