

Guillevic o el tratado del ser-en-el-mundo

Jean-Claude Masson

Traducción de Conrado Tostado

Y el zapatero suspiraba
en medio de sus botas amontonadas
sucias del jugo de hierbas y flores.

Jean Follain

Estos versos de *Transparencia del mundo* están dedicados a Guillevic. Cuando un poeta recibe el homenaje de alguien a quien, de algún modo, tiene por modelo, conviene estar doblemente atentos, más aún en el caso de un *fest-schrift*. El poema de Follain se titula "Intimidades claras y sombrías": se puede ver, en esto, el eje, el centro de gravedad de la obra de Guillevic.

El texto que Follain dedica a su hermano menor se encuentra en la encrucijada de dos líneas de fuerza: la prodigalidad, la sensualidad, la variada belleza del mundo, "dentro del orden maravilloso del tiempo" y la estrechez, la precariedad, la frialdad implacable que amagan la vida humana y que vuelven todavía más cruel el sentimiento de exclusión, de iniquidad o de absurdo. Jacques Borel sondeó, de una manera admirable, esa tensión extrema en la poesía de Guillevic, la lucha testaruda y desigual contra las potencias oscuras, tanto interiores como exteriores, que conducen al poeta a la tentación de una violación profunda — en nombre de un "canto profundo" —, como si quisiera refugiarse bajo una piel sangrante, al abrigo de la muerte. Espejismos funestos de la infancia: sueño claroscuro, sueño-mentira.

La paradoja de la mirada infantil consiste en una mezcla inextricable de sorpresa frente al mundo y adhesión a él. La sorpresa es distancia, la adhesión anula cualquier distancia. Los objetos tienen una frescura, un relieve incomparable. De allí que, para Guillevic, la crítica del mundo sea indisoluble de su *animación*, de esa prosopopeya en la que también destacó Follain — y el Fargue de los *Poemas* en prosa. Todo es extraño y al mismo tiempo, cada cosa es familiar. Todo es inmenso, pero la luna es minúscula y está al alcance de la mano. Todo es incomprensible, pero las cosas tejen relaciones íntimas. Las plantas hablan, como los animales; los muros tienen oídos. ¿Antropocentrismo? Sí, en la medida en que sólo el verbo puede asegurar los fundamentos del Universo, en la medida en que el poeta es el que recoge (*dichten, dichter*), el que transmite la dispersión de los signos en un haz de imágenes redimidas. De la poesía como incitación al Ser: Orfeo se levanta en el sueño de Nietzsche; Hiperión se sienta en la mesa de Hölderlin y de Keats; Hebel, "el amigo de la casa", convierte al humilde almanaque de la monotonía cotidiana en una *lección de nacimiento* y al día a día, en un curso práctico de Correspondencia Universal. El *ars artium* de Shelley entra en cada hogar cuando un poeta como Guillevic nos llama hacia nosotros mismos. De modo que se puede leer en su *Arte poética*: "Cuando escribo, / Es como si las cosas, / Todas, no sólo /

De las que escribo/ Vinieran hacia mí/ Y cualquiera diría y yo lo creo/ Que es/ Para conocerse".

Antiguo inspector de Economía Nacional, con una larga carrera en el Ministerio de Finanzas, Guillevic es un poeta-niño de ochenta y cinco años. El poeta, como los niños, presente más de lo que toca; el niño, como el poeta, adivina más de lo que comprenden los adultos. Desde Novalis y Chatterton, la imagen del poeta-niño recorre el horizonte de la poesía moderna; se funde con el mito de Rimbaud y culmina en la época surrealista con la entronización, por ejemplo, de Gisèle Prassinos, quien encarnó las tres virtudes cardinales del movimiento: poeta-mujer-niño.

Escogí cuatro libros para ilustrar las búsquedas de Guillevic, sus "Intimidades claras y sombrías": *Carnac* (Gallimard, 1961), *Ville* (Gallimard, 1969), *Blason de la chambre* (Les Presses d'Aujourd'hui, 1982) y *L'Hopital* (Arfuyen, 1988). Cuatro libros que traman ecos sutiles, que concuerdan, se rechazan, se retoman: *L'Hopital* es a *Blason de la Chambre* lo que *Ville* es a *Carnac*. Este es nuestro teorema, nuestra humilde proposición euclidiana.

Nada podía prestarse mejor al talento de Guillevic, en su vertiente tranquila, que la evocación de la recámara. Paralelamente, *Blason* no podía haber encontrado mejor ilustrador que Denise Esteban¹. Guillevic, como Xavier de Maistre, se embarcó en un largo viaje alrededor de cuatro muros. Y digo bien "se embarcó" pues, de principio a fin, *Blason de la chambre* está recorrido por los fantasmas de los paquebotos, de los juncos de tres mástiles: barcos de papel. Este viaje inmóvil, este periplo completamente imaginario, esta aventurada travesía de unos cuantos metros cuadrados es, de nuevo, la infancia. El poema que evoca "La acuarela" que decora la pieza, parece colocar a las sanguinas de Denise Esteban entre dos espejos y al mismo tiempo, metrónomo tranquilo, da el tono al conjunto del libro:

Color, a penas
Algunos trazos,
Un espacio
Que no es enemigo.

Este pequeño espacio enmarcado convierte en el espejo todo el cuarto. No en un espejo de vidrio, ese hermano enemigo que nos remite "esa cosa que no es nada para mí, / que

¹ Después de Morandi, ningún artista nos ha devuelto mejor la imagen de la intimidad de las cosas cotidianas, a la vez con su textura y con la luz que se desprende de ellas. Roger Munier supo acoger la "furtiva presencia" de esta conocida y amiga íntima de muchos poetas. Cf. R. Munier *Furtive présence. Essai sur la peinture de Denise Esteban*, Solairé, 1983.

permanece/ fuera de mi poder", sino el espejo del arte: la esfera de vidrio de los magos. Al igual que la pintura de Denise Esteban, la recámara se presta a nuestra presencia, nos da el agua de su luz, el grano de su aire, destila sabiamente sus sombras cómplices, somete su sillón a nuestros ensueños ("correo lejano, montón de heno para la siesta, madriguera"), nos abre su cama, nos administra sus rincones. La recámara es femenina, como esos barcos que nuestros vecinos del otro lado de La Mancha bautizan siempre con nombres de mujer. Por lo demás, así anuncia, de entrada, el término "blasón". Como es sabido, esta palabra designaba, durante el Renacimiento, a un género poético que dedicó sus florilegios más célebres a la descripción detallada del cuerpo femenino. Clément Marot —el hijo de Jean, el "gran retórico"—, Maurice Scève, Claude Chappuy, Lancelot Carle y muchos otros compitieron en la pintura del ojo y el pezón, de los labios y el coño, de la nariz y el ombligo, del codo y la cadera, del rizo y el lunar². Desde el siglo XVI, el blasón corrió con una suerte diversa, como los arroyos secretos del *chantoir en résurgence*, plegándose, a veces, a la prosa, como en el *Blasón de un cuerpo*, de Estienne. Guillevic no podía ser insensible a los encantos de este género poético: de modo que él colocó, expresamente, a la recámara bajo el signo de las travesías "Al interior/ Del interior".

Si "El buró", al igual que "La silla" y "Las pantuflas" tienen la virtud tranquilizadora del "Filodendron" —"Las manos que la temura/ abre y extiende"—, el mundo exterior, en cambio, siempre está al acecho. En este momento, el timón y la brújula parecen tan frágiles y ridículos comparados con las olas profundas, las olas que revientan, cortantes como los ángulos rectos, como las esquinas de los muros. El ropero, "lleno de maldición" y el tapete saben que, en torno a ellos, ronda un mundo hostil, como los fantasmas de los sueños: son las ruedas del infierno de las calles" y "los mares nocturnos de la sangre que seca mal".

Estas notas incisivas, tensas, casi crispadas, que no dejan de recordar a Michaux, parecen zarpazos —o cuchilladas— de esa árida melancolía cuya sombra planea sobre el universo de Guillevic desde sus primeros libros: *Réquiem* (1938), *Terraqué* (1942), *Exécutoire* (1947). La sorda amenaza que a veces se insinúa en el capullo de la recámara se transforma en un cuerpo tentacular, en *L'Hopital*. Por lo demás, la ilustración de Baltazar que da vida a la portada es como una advertencia, una *puesta sobre aviso*: rayones, cortes longitudinales en relieves atormentados, nubes agrietadas, un techo donde cayó un rayo. Sin embargo, también aquí hay blancura y silencio, camas, ventanas, lámparas y calentadores eléctricos. Todo lo necesario para recibir. Pero también, todo lo que separa al "interior" de la escenografía, de la reconstitución. ¡Y que *representación!* Todo lo que era sinónimo de calidez tranquilizadora se convierte en fuente de aprensión y malestar:

El miedo
Encuentra algo que decir
En muchas cosas,
En las ventanas,
En la blancura de las sábanas.

Inversión de signos: la transparencia es una máscara, el silencio es un vendaje mal hecho; la risa asfixia al grito, por todas partes se adivina lo no dicho, con su cara repugnante. El barco de la recámara izaba sus velas hacia otra parte, llena de promesas, aquí, "La sala boga/ Y no boga/ Arfa/ Y no arfa". El espacio de la recámara era como una invitación, como una ofrenda, aquí, el espacio está emparedado, el horizonte, abolido. La recámara era el receptáculo de una soledad preciosa, aunque fuera a dos: en el hospital, entre los otros, "en ninguna otra parte se está tan solo". Aquel espacio íntimo, carnal, sometido, de la recámara destila ahora abstracción, frialdad, incertidumbre, enajenación. El enfermo ya no se pertenece a sí mismo, ni siquiera comparte los secretos de su cuerpo. Por último, mientras la recámara podía representar el papel de "la enfermería", familiar y consoladora, el hospital, con toda su impersonalidad, parece la sala de espera del anfiteatro. No queda, entonces, sino recurrir al humor negro:

El vecino dijo, bastante fuerte,
Que la sopa
Estaba muy salada,
Y se murió, de golpe.
Como sea, quizá no fue la sal
La que se lo llevó.
Tal vez no fue la sopa,
Que estaba muy salada.

En dos de los libros más famosos de Guillevic, *Carnac* y *Ville*, encontramos de nuevo ese tejido de contradicciones que vuelve complementarios, en cierto modo, *Blason de la chambre* y *L'Hopital*. Pero aquí, el punto de vista se amplía a la escala del Cosmos y de la historia universal: con ellos pasamos de la esfera privada al dominio público, de la biografía al mito colectivo, de la familia a la tribu.

Guillevic nació en Carnac en 1907, pero creció y vivió lejos de las costas armoricanas. Más de cincuenta años después, consagró un libro a su lugar de origen. Ciertamente, como lo advirtió Françoise Han, en *Carnac* "el adulto se dirige al mar"³, pero también es una celebración de la tierra—madre. Aquí, el blasón físico, familiar, de la recámara se vuelve cuerpo petrificado, cubierto de enigmas: una charada, una figura heráldica para descifrar.

"Al romperme en sus rodillas de granito/ renazco en el cuenco de las olas" escribió Marina Tsvétaeva, Guillevic erraba, de la misma manera, en Carnac. Las tres mil piedras, puestas de pie en el "lugar de las tumbas" son, para él, tanto el "Centro del cielo y del mar" como de la tierra. ¡Qué extraño tablero este sitio bretón! ¿Qué ritos, qué juegos de sol y muerte tuvieron lugar aquí? Menhires hechos, a veces, a un lado o perforados. Megalitos orientados, en ocasiones, como el crónlech de Stonehenge, cerca de Salisbury, círculo mágico orgullosamente levantado, que desafía al rayo y se burla del trueno. El animal vertical, ¿no es, antes que nada, un desafío a los dioses y a las leyes elementales del equilibrio? Al igual que la tortuga que sostiene al mundo en otras mitologías, Carnac es el centro secreto, el punto arquimédico del Universo:

² Cf. *Blasons anatomiques du corps féminin* y *Contreblasons*, ilustrados por los pintores de la Escuela de Fontainebleau, Gallimard, 1962.

³ "Elements", en el número especial de la revista *Europa*, junio-julio de 1990.

En medio de los menhires
 El mundo parece
 Salir de allí
 Y regresar a él.
 La luz se siente bien aquí.
 Perdona.
 El cielo
 Encontró su lugar.

Del mismo modo que las *Euclidianas* resucitan las formas geométricas devolviéndoles la palabra, Carnac es una palin-génesis de la Piedra. Los menhires se convierten en la infantería del Tiempo, en los escudos de la Tierra, en los guardianes de la Tempestad, los exploradores del Mar. Al igual que Rousseau, a quien le gustaba imaginar el centro en una isla, Guillevic vio, en los alineamientos de Carnac, la palanca de la Historia, el lugar del resurgimiento:

Algo pasó en Carnac
 Hace mucho tiempo.
 Algo que de veras cuenta
 Y tú dices, luz,
 Que hay motivos
 Para estar orgullosos de ello.

Las piedras, con su "imploración", adquieren una lengua: palabras para "preguntarse por otros mundos". Carnac es la huella de una interrogación, cada piedra es el rastro de una bota de siete leguas, sucia de todos los jugos de la tierra. Un desafío lanzado contra los cielos y, al mismo tiempo, una súplica "Los menhires están alineados/ Hacia algo/ Que seguramente tuvo lugar".

Si Carnac es el santuario del pasado más lejano, el lugar al que se remonta el origen, la ciudad moderna ve, en sí misma, la encarnación del presente —y la catedral del futuro. Contrariamente a los megalitos, a sus asentamientos perennes, indiferentes a la agitación secular, la ciudad no puede estarse quieta, huye de sí misma buscando siempre, febrilmente, su centro. A la inversa de los alineamientos del neolítico o de la edad de bronce, la ciudad traza, a cordel, sus colonias de concreto armado, sus crujeas a cielo abierto. Por cada Nueva York o Lisboa, rediseñada por Pombal, ¡cuántas ciudades-borradores! ¡Cuántas ciudades nacidas muertas!: cuadrículas de conejares. Hoy, con frecuencia, el hombre vive tan mal la ciudad como el idioma. Sin embargo, la ciudad es el sitio, por excelencia, de la libertad. O, mejor dicho, de *las libertades*, en el sentido moderno. Y por ello, la ciudad, invento esencialmente occidental, se volvió contra sí misma, como todos los fundamentos de Occidente. Está en guerra consigo misma: perdió su espíritu. Esta es la impresión que nos queda al leer las numerosas páginas de *Ville*, el libro de Guillevic: una "hinchazón", un estallido.

De la misma manera que *Carnac* es sinónimo del regreso al centro de la memoria, de la fusión de los elementos, *Ville* se define por el desmoronamiento, el olvido, la soledad: "sollozos, hipo, ropa abandonada". La ubicuidad de los sitios de la memoria enmascara la ignorancia de las raíces, el desprecio del pasado, la negación de la tradición: *la desbistoria*. Todos los adjetivos con los que se pueda calificar a la gran ciudad tienen algo falso, no *se sostienen*, no nos sirven de escuadra:

Adjetivos
 Que, como siempre,
 Parecen acogerte
 Cuando, en realidad, te diluyen.

La ciudad, dispersadora, amenazada y amenazando al instante que pasa, obnubilada: "Quien quiere ser de su tiempo ya fue rebasado" (Ionesco). El primer encuentro de Guillevic con la ciudad fue, de una manera muy esclarecedora, el ruido "aterrador" de las canalizaciones de agua, de la cadena de los escudados, para decirlo en una palabra. Como si la ciudad hubiera nacido bajo el signo del desecho, como si el alba fuera "a escupirla".

La ciudad, enfiebreada, rabiosa, siempre "pelando los dientes", a la vez monótona e imprevisible, máquina incontrolable, "tejido de piedras y melancolía", vocifera e incuba un silencio mortal, pulula y supura, pontifica y empavesada, es miedosa y echadora, ofrecida y cerrada, agresiva y amenazada, "coagulada y coagulante", miserable y opulenta: fábrica de desperdicios. Niega la muerte y se construye sobre cadáveres:

Para hacer picadillo el trabajo
 Que, a su vez, te hace picadillo,
 Aquí, donde todo se vende,
 A su peso justo de muerte.

La ciudad es un monumento que los hombres construyen a su fragilidad para olvidarla —y para que los otros la recuerden. Un temperamento como el de Guillevic debió de leer, en ella, algo más que una letanía de taras, de sufrimientos y vicisitudes. La obra de Guillevic se caracteriza, sobre todo, por la empatía —el *einfühlung*, que Herder fue el primero en definir— la identificación con el destino de todo lo que nos rodea. "Eso es: conviértete en cómplice/ De las cosas de la ciudad/ Acaricia sus nombres,/ Ellas tiemblan porque los van a perder". La mujer, en la poesía de Guillevic, salva a la ciudad porque le asegura algunos momentos de gracia. Ella o pone, a la carrera hacia el futuro, a la frialdad, la fealdad y el anonimato, la belleza imponderable, la presencia en el instante puro que es, también, una prenda de libertad. En muchos de sus poemas, Guillevic insiste en esto, por ejemplo, estos cuatro versos que recuerdan ciertos encantos de Éluard: "Tengo que inventar/ Lo que te convertirá en mujer/ Para permanecer en ti/ El tiempo de un éxtasis". Y aquí, de nuevo, Guillevic afirma sin equívocos: si escribe "es para poseer". La mujer aparece como la guardiana del secreto, la mensajera de la esperanza:

En las cavas de la ciudad
 Hay una palabra
 Para abrir la esperanza
 Cuando se susurra.

Al igual que Cendrars, quien exaltaba a la metrópoli, "estación central, desembarcadero de voluntades, encrucijada de inquietudes", Guillevic retoma la leyenda dorada de la *Città del sole*, el mortero de la modernidad, la cifra de nuestro destino: "La ciudad, sin embargo, es/ Lo que más cuenta/ Lo que debe contar más/ Porque nada/ Es más nosotros mismos que ella".

En un libro publicado diez años después, *Ville, Etier* (1979), Guillevic tituló un poema "Jean Follain". Es uno de los textos más bellos que se hayan escrito acerca de lo que Bonnefoy llamó "el acta y el lugar de la poesía. Y se podría aplicar a Guillevic lo que él mismo escribió sobre su amigo: "Todas las historias/ Eran la tuya". Y ya que el poeta es, al mismo tiempo, sus múltiples yo y todas la epifanías del otro, su tarea consiste, primero, en "examinar" y en seguida, en "insinuar de la mejor manera posible" en los pliegues del tiempo, en

el secreto del ser-en-el-mundo. Pero, a decir verdad y en definitiva, no es su tarea, sino su condena y su consuelo:

Si alguien conociera
 Toda la red
 No podría disfrutar,
 Como nosotros,
 el haberla, a veces,
 entre-adivinado.

□

