

# Escritura e imagen en Yves Bonnefoy

## Una aproximación desde la historia del arte

*Les peintures murales de la France Gothique  
Rome, 1630. L'horizon du premier baroque  
Alberto Giacometti. Biographie d'une oeuvre*

MAR SÁNCHEZ-RAMÓN

Universidad Rey Juan Carlos  
marsanchezramon@msn.com

[Sánchez-Ramón, M., «Escritura e imagen en Yves Bonnefoy. Una aproximación desde la historia del arte», *Escritura e imagen*, 1 (2005), pp. 41-58.]

### Resumen

Los escritos sobre arte y los artistas de Yves Bonnefoy son un punto de confluencia entre la crítica de arte y la historia del arte, que aportan un método de aproximación al objeto artístico desde una perspectiva humanista y de análisis referencial, personal y psicológico, sin alejarse en absoluto del método científico. Se fundamenta en una búsqueda de la verdad utilizando un lenguaje preciso, con términos específicos como se expresa toda ciencia, recogido por nosotros en otro trabajo de investigación que integra nuestra tesis doctoral (se trata del primer glosario que aparece como tal de los términos de la obra de Bonnefoy). La obra de Bonnefoy abre perspectivas interesantes para la historia del arte y un nuevo camino para acercarnos y profundizar en el conocimiento de los artistas y sus creaciones.

*Palabras clave:* historia del arte, método, Yves Bonnefoy.

### Abstract

The writings about art and the artists of Yves Bonnefoy are a convergence point between the art critic and art history. They contribute to a method of approach to

the art object from a humanist perspective. He uses referential, personal and psychological analysis, but without being absolutely away from the scientific method. It is based on a search for truth using a precise language, with specific terms, as each science has. These terms have been assembled for the first time in my Glossary about the art writings of Yves Bonnefoy which is part of my University Dissertation. Yves Bonnefoy's work opens important perspectives for art history. They show us new ways to bring near and to extend our knowledge of the artists and their artistic creations.

*Key words:* art history, method, Yves Bonnefoy

Yves Bonnefoy (Tours, 1923), poeta y ensayista, ha dedicado una gran parte de su obra a las artes plásticas; su escritura une a través de la palabra pintura y poesía, su discurso parte de la imagen para crear un puente que profundiza en el conocimiento humano. Bonnefoy escribe historia del arte y es a su vez crítico de arte<sup>1</sup>.

Pero Bonnefoy es ante todo *poeta*<sup>2</sup>, un término que nos parece cercano a la idea de *hombre universal*, como lo expresa Arthur Schopenhauer en su «Disertación sobre el Arte»<sup>3</sup>. «Poeta», dice el filósofo alemán, «es el hombre universal. Todo lo que ha agitado el corazón de un hombre, todo lo que la naturaleza humana ha podido experimentar y producir en todas las circunstancias, todo lo que fermenta en un ser mortal, ése es su dominio que se extiende a toda la naturaleza»<sup>4</sup>, a lo que Bonnefoy añade con su propia biografía personal, una lucidez ante

---

<sup>1</sup> Como el propio Yves Bonnefoy ha manifestado en una entrevista personal con la autora de este artículo, tiene para él el mismo valor que sus escritos poéticos: «*je vous dirais que je ne fais pas véritablement de distinction entre les écrits sur l'art, les écrits sur les poètes... il s'agit pour moi de dégager une expérience poétique dans ce qu'elle est, de la dégager de l'oubli... écrire sur Goya, ....de revivre, exercer l'acte poétique.... on oublie, on se laisse prendre par l'imaginaire, par l'oubli, il y a une lutte pour reconquérir la dimension poétique, cette lutte on la continue. Ce qui est hiérarchie c'est quand je dois écrire sur un ami, c'est moins important que quand j'écris sur Goya, Giacometti. C'est au même niveau de concentration, de spécificité poétique et d'importance... Il n'y a pas pour moi de hiérarchies*» (Transcripción de la grabación de la entrevista inédita del 16 de octubre de 2004).

<sup>2</sup> Bonnefoy es ante todo poeta, una palabra a la que él ha dado un sentido tan personal como su obra. Con ocasión del Premio de Poesía en 2003, un periodista del cotidiano *Le Monde* le preguntó una de esas cuestiones que no llevan a ninguna parte, pero que se pretenden ingeniosas: «Si Ud. no hubiese sido poeta ¿qué hubiese sido?». Quizás lo mejor fue su respuesta, que nos da una idea de hasta qué punto Bonnefoy se considera un poeta: «Quizás podría no haber existido».

<sup>3</sup> Schopenhauer, A., «Disertación sobre el Arte», en *El amor, las mujeres y la muerte*, Madrid, Biblioteca EDAF, 1963.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 120-121.

el hombre que busca ser compartida y, si cabe, vivida, y no sólo transmitida a través de la palabra.

Una vez expresado esto, la cuestión que se nos plantea en primer lugar es precisar la noción de historia del arte diferenciándola de la crítica de arte. Es evidente que ambas se complementan en ocasiones, si bien discurren en dos mundos paralelos. Como manifiesta Eric Fernie en su libro *Art History and its Methods*, «*art history can be defined as the historical study of those made objects, which are presumed to have a visual content, and the task of the art historian is explaining why such objects look the way they do*»<sup>5</sup>.

En sus tres grandes ensayos, *Peintures murales de la France Gothique*<sup>6</sup>, *Rome 1630. L'horizon du premier baroque*<sup>7</sup> y *Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre*<sup>8</sup>, Yves Bonnefoy se basa en el estudio histórico de los objetos realizados, que se presume tuvieron un contenido visual, y su objetivo es explicar cuál es la relación con la imagen. Como nuevamente define Fernie, «*the objects in question can range in time from the Paleolithic era to the present*»<sup>9</sup>, y en efecto, estamos ante tres momentos diferentes y considerados dentro de la historia, el gótico en el primer caso, el origen del barroco en el segundo y el contemporáneo en el tercero, y a su vez todos ellos parten de un eje cronológico que vertebra los ensayos.

Siguiendo este criterio, «*these objects can be treated as, among other things, conveyors of aesthetic and intellectual pleasure, as abstract form, as social products, and as expressions of cultures and ideologies*»<sup>10</sup>. En los escritos el objeto artístico es considerado en este amplio espectro, al que Bonnefoy aporta además un sentido distinto y referencial humano, acorde con la sensibilidad del escritor. Podemos afirmar por tanto, con Eric Fernie, que los textos que analizamos en este trabajo de investigación se encuentran en el campo de la historia del arte.

Esta cuestión preliminar de método, que quizás pueda parecer innecesaria, la consideramos sin embargo esencial, pues su reflexión nos acerca al conocimiento de los *écrits sur l'art*<sup>11</sup> y a seleccionar los que forman parte del campo de

---

<sup>5</sup> Fernie, E., *Art History and its Methods, a Critical Anthology*, Londres, Phaidon, 1999 (1ª ed. 1995): «La historia del arte puede definirse como el estudio histórico de aquellos objetos fabricados, de los que se presume que tienen un contenido visual y la tarea del historiador del arte es explicar por qué esos objetos son como son» (p. 326).

<sup>6</sup> Bonnefoy, Y., *Peintures murales de la France Gothique*, París, Hartman, 1954.

<sup>7</sup> Bonnefoy, Y., *Rome, 1630. L'horizon du premier baroque*, Ginebra, Albert Skira, 1970.

<sup>8</sup> Bonnefoy, Y., *Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre*, París, Flammarion, 1993.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> «Estos objetos pueden ser tratados, entre otras cosas, como transmisores de placer intelectual tanto como estético, como forma abstracta, como productos sociales y como expresiones de culturas e ideologías». *Ibidem*, p. 326.

<sup>11</sup> Hago alusión a dos catálogos de exposición que ponen de manifiesto la obra de Bonnefoy relacionada con las artes plásticas. VV.AA., *Yves Bonnefoy, écrits sur l'art et livres avec les artistes* (Mu-

la historia del arte, y en segundo lugar porque estamos ante la obra de un poeta que ha sido sobre todo estudiado desde el punto de vista de la literatura, y existe en este campo una abundante bibliografía. Sin embargo, y a diferencia de la gran mayoría de los poetas franceses que escriben sobre arte, los textos de Bonnefoy se plantean a partir de un estudio en profundidad del artista y de su época<sup>12</sup>, partiendo de una total confianza en la mutua honestidad intelectual ante el artista estudiado, por lo que en estos ensayos la personalidad del escritor revela la magnitud de la obra que tiene ante sí.

Embarcarse en el análisis de la obra de Yves Bonnefoy representa abordar a uno de esos personajes de la historia que destacan en diversos ámbitos de la cultura como grandes humanistas y que dejan un rico legado en numerosos campos del saber. Como plan de viaje para la reflexión sobre su obra, parece oportuno guiarse por esa misma geometría que Bonnefoy utiliza en la aproximación a una obra de arte.

Los tres estudios tratados pertenecen a enfoques muy diferentes. El primero, *Les peintures murales de la France Gothique*, data del año 1954, y se trata de un amplio recorrido y un amplio espectro: las pinturas murales contemporáneas del acontecimiento gótico a través de la geografía de la Francia rural, tierra a la que se siente profundamente apegado; en segundo lugar, *Rome, 1630*, que coincide con un lúcido despertar ante las imágenes en torno a 1970; Roma es el eje geográfico y espiritual; ciudad relevante para la cultura occidental, punto europeo de confluencia de imagen y fe, dos consideraciones esenciales en la obra de Bonnefoy, una fe que no podríamos definir como perteneciente a ninguna religión, sino como una búsqueda de algo que tendría una dimensión de lugar –*hic est locus patriae* como lo expresa él mismo–; el tercer ensayo, publicado en 1991, aborda la presencia de un único artista, Giacometti, sobre cuya obra Bonnefoy ha reflexionado ampliamente, y cuyo escrito gira en torno a una pregunta axial, la pregunta por la legitimidad de la imagen, la lucidez compartida tanto por el poeta como por el escultor del valor ambiguo de la imagen, y cómo ambos se arriesgan en ese mundo con el único propósito de recuperar su verdad.

La historia del arte desarrollada por Bonnefoy se inscribe en la segunda mitad del siglo XX e inicios del siglo XXI. Diversos historiadores del arte destacan en el despertar de su reflexión, pues se forma con los más relevantes pensadores de la escuela francesa de mediados de siglo, pero quizás el principal sea el profesor

---

se de Beaux Arts de Tours), París y Tours, ABM y Flammarion, 1993, y VV.AA., *Yves Bonnefoy et les arts plastiques*, Musée de Beaux Arts de Vevey, Vevey, 1996. En ninguno de los dos casos se hace distinción entre crítica e historia del arte.

<sup>12</sup> Cosa que queda manifiesta en la bibliografía a la que hace referencia Bonnefoy a lo largo de los ensayos antes citados.

André Chastel –es Bonnefoy mismo quien le considera una referencia de su época de estudiante<sup>13</sup>–; su conocimiento no sólo afecta a la elección como tema de tesis de un artista del Renacimiento<sup>14</sup>, sino sobre todo, y esto nos interesa subrayar, a las ideas que comparte o retoma de Chastel, que quedan reflejadas en sus escritos sobre arte. Ante la pregunta directa de qué enseñanza retiene él de Chastel, Bonnefoy responde, y esto nos parece esencial: «*il emploie les méthodes sans esprit de système, avec une sorte d'empirisme souple et tenace, très érudit, très informé (ce n'est pas tout à fait la même chose) et parfaitement efficace*»<sup>15</sup>. Este método basado en una fina intuición, sin la imposición de un sistema único –como a nuestro entender, es el modo que emplean gran parte de las escuelas, que obligan al objeto de estudio a someterse a una única posible lectura, lo cual, aun con todos los posibles hallazgos, desnaturaliza su contenido–, que toma como punto de partida los hechos: la imagen, los objetos artísticos –las pinturas para Poussin o las esculturas para Giacometti, por ejemplo–, un empirismo suave pero tenaz, forma de escritura libre de prejuicios, que se basa principalmente en el conocimiento en profundidad de las cosas, y que se manifiesta a través de la propia intuición del estudioso. Pero aún una cita más de Bonnefoy ante Chastel: «*qu'il faut respecter le fait, dans le moment même où on est tenté par l'idée*»<sup>16</sup>. En ambos testimonios observamos una aproximación *humanista* que Bonnefoy interpreta y hace suya.

La reflexión filosófica ocupa un lugar relevante en el desarrollo de la obra de Bonnefoy, quien lee pródigamente en esta época de formación<sup>17</sup>; al ser una tarea exagerada a nuestro entender hacer una lista detallada de las lecturas, nos limitaremos a dar unas referencias esenciales. Por un lado su conocimiento de la obra de Kierkegaard<sup>18</sup> de la mano del filósofo Jean Wahl, su primer traductor al francés;

---

<sup>13</sup> «*L'un d'entre vous fut mon guide parmi les travaux sur la Renaissance, et je lui dois d'irremplaçables moments de maturation autant que de découverte*», en Bonnefoy, Y., «La Présence et l'image», *Le Débat*, 20 (mayo de 1982), p. 144.

<sup>14</sup> Yves Bonnefoy estudia con Chastel a Piero della Francesca.

<sup>15</sup> *Critique*, 115 (diciembre de 1956), p. 1090.

<sup>16</sup> «Hay que respetar el hecho, en el momento que uno es tentado por la idea», en Bonnefoy, Y., «André Chastel», *Revue de l'art*, 93 (1991).

<sup>17</sup> Información recogida en VV.AA., *Yves Bonnefoy. Livres et documents*, París, 1992, p. XX.

<sup>18</sup> En 1955 publica un texto en el que critica el pensamiento de Kierkegaard, pues lo considera que parte de una base errónea e incluso falsa: «*Kierkegaard a fondé le grand réalisme, qui aggrave au lieu de résoudre, qui désigne l'obscur, qui tient les clartés pour fausses [...], un chemin qui se perd, et vaut de se perdre, avant le but, telle fut la pensée de Kierkegaard [...] La notion la plus forte, souvent cachée, toujours brutalement opérante, y est celle de l'objet, de ce qui est. Kierkegaard n'a pas eu le goût de comprendre, mais la volonté d'avoir [...] Kierkegaard a été l'inventeur de ce qui est. En dépit de son désespoir de ses polémiques infinies, de son infinie distraction, par le plus long détour qui fut jamais, mais aussi le plus lourd de conséquence et de sens, il a retrouvé cet ici et ce maintenant qui son le seuil qu'il nous faut franchir*». Bonnefoy, Y., «La passion et l'objet», en VV.AA., *Vues sur Kierkegaard*, El Cairo, 1955, pp. 20-21.

por otro, su lectura de *La fenomenología del espíritu* de Hegel, complementada por la del profesor de la Universidad de la Sorbona Jean Hippolyte, y por último una tercera referencia esencial que es la obra de Plotino<sup>19</sup>, punto de confluencia entre filosofía y teología, y cuyo pensamiento ha influido en sus escritos.

Sin embargo, en cuanto al verdadero hilo conductor de sus escritos, su *método* de estudio es netamente original. Su preocupación parte de una búsqueda personal de ese primer objetivo que se marca durante la época surrealista<sup>20</sup>, cuando escribe, para el catálogo del *Surrealismo* de la Galería Maeght, de «*donner à vivre*»<sup>21</sup>. Esta vida transmitida a través de la alquimia de un lenguaje, en una línea que comienza Arthur Rimbaud<sup>22</sup>, es la que Bonnefoy encuentra en la experiencia de la imagen, a la que, como hemos avanzado anteriormente, reconoce lúcida-mente su ambigüedad.

Bonnefoy comparte con otro gran poeta, Baudelaire, un amor apasionado por la imagen<sup>23</sup>, y sin embargo no por ello deja de reconocer y de cuestionar continuamente la verdad de las imágenes. Es, dice Starobinski<sup>24</sup>, «una guerra amorosa contra sí, por haber situado una esperanza demasiado profunda en unos objetos que no podían satisfacerla»<sup>25</sup>. Calvo Serraller, cuando habla de Baudelaire y su célebre crítica «*A quoi bon la critique*», recalca también esta pasión *amor-odio* que manifiesta el poeta ante las imágenes<sup>26</sup>.

<sup>19</sup> Bonnefoy ha estudiado a Plotino en profundidad. Se dan referencias detalladas de sus lecturas en VV.AA. 1992, *op. cit.* (nota 10). Plotino, *Ennéades* (trad. al francés de E. Bréhier), París, Les Belles Lettres, VII vols., 1924-1938. Crítica a la obra de Plotino: Keyser, E. de, *La signification de l'art dans les Ennéades de Plotin*, Lovaina, Publications de l'Université de Louvain, 1955.

<sup>20</sup> En «L'éclairage objectif», *Les deux soeurs*, 3 (mayo de 1947), p. 46, Bonnefoy escribe: «*Et puisqu'il faut pousser jusqu'au bout les images, dans ce bois de l'histoire que je tiens à la main, je suscite à volonté des noeuds, je sais bien que tout l'édifice peut se reconstruire immédiatement autour d'une quelconque de ses parties, comme autour d'une définition peuvent se reformer toutes les mathématiques*».

<sup>21</sup> «*Une formule doit être dépassée: Il ne s'agit plus seulement de donner à voir. Il faut donner à vivre. Donner à vivre, et j'entends par ces mots que le surréalisme doit faire sortir la création du cadre étroit du tableau, du poème, et ne lui assigner d'autres limites que celles mouvantes de notre existence*», en VV.AA., *Exposition Internationale du surréalisme, présentée par André Breton et Marcel Duchamp*, París, Galería Maeght Pierre à feu, 1947, p. 66.

<sup>22</sup> Bonnefoy, Y., *Rimbaud par lui-même*, París, Seuil, 1961.

<sup>23</sup> Jean Starobinski habla de una «guerra amorosa» (Starobinski, J., «Préface», en VV.AA. 1993, *op. cit.* [nota 11]).

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 9-15.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> «Creo sinceramente que la verdadera crítica es la divertida y poética; no esa otra, fría y algebraica que con el pretexto de explicarlo todo, carece de odio y de amor...», recogido de Baudelaire, Ch., *Salon*, 1846, en Calvo Serraller, F., «Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte», en VV.AA., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996, vol. I., p.158.

La imagen es, en última o primera instancia, una encrucijada en la que confluyen diferentes miradas, la del propio artista y su objeto, la del poeta ante éstos y la nuestra. Esta encrucijada de miradas alcanza gracias a la *Presencia*<sup>27</sup> unas consecuencias vividas por cada uno de nosotros.

El vacío del lenguaje ante la realidad produce una fractura abismal, pero no sucede así con la imagen, que trasciende la palabra. No obstante, ese vacío de la palabra como signo, su falta de relación con la realidad, es lo que a su vez potencia y da fuerza al lenguaje. Se pregunta el escritor que quiere franquear esta barrera del lenguaje, por qué, a pesar de su conciencia de la mentira de las imágenes, aun así el pintor pretende ser artista, y de esta respuesta afirmativa del pintor, es el escritor el que saca sus propias conclusiones.

La actitud de Bonnefoy ante la obra de arte parte de una preocupación por el hombre, para comprender su cometido:

*En fait, je n'ai donc pas écrit la plupart du temps que sur les artistes d'une suite de générations qui a vécu, par étapes, ce problème, cette recherche, et je ne l'ai pas fait pour rendre compte, en écrivain, de la beauté qu'ils ont su créer, mais plutôt pour comprendre leur entreprise. C'est celle-ci ma préoccupation, c'est sa problématique qui me semble m'autoriser à une parole sur l'art –celle-ci serait-elle chargée, du fait de mes façons d'être, d'autant de métaphores que de concepts acceptés ou partageables.*<sup>28</sup>

La visión fragmentaria ha sido el pan de cada día en todas las formas de abordar el conocimiento, sea científico o artístico. No ha sido hasta recientemente que se han empezado a considerar visiones más integrales y que han cambiado para siempre el paisaje del saber. Es el caso, por ejemplo, de la psicología cognitiva, que se ocupa de la llamada ahora inteligencia emocional<sup>29</sup>, que reconoce la relevancia de los sentimientos como capacidad cognitiva y que hoy pocos discutirían<sup>30</sup>. Pues bien, preocupado por las cuestiones últimas, Bonnefoy aporta una vi-

---

<sup>27</sup> La *Presencia* está escrita en cursiva pues se refiere a la idea de la Presencia tal como la entiende Bonnefoy y que se pone de manifiesto a lo largo de sus escritos; ésta tiene un valor casi teológico de vivencia real en la imagen.

<sup>28</sup> «De hecho no he escrito la mayor parte del tiempo más que sobre los artistas de una sucesión de generaciones que ha vivido por etapas el problema, esta búsqueda, y no lo he hecho para rendir cuenta como escritor de la belleza que han sabido crear, sino para comprender su empresa. Ésta es mi preocupación, es su problemática la que me parece autorizarme a una palabra sobre el arte –ésta estaría encargada de hecho de mis maneras de ser tanto como de las metáforas y de los conceptos aceptados o compartibles», en VV.AA. 1993, *op. cit.* (nota 11).

<sup>29</sup> Mayer, J.D., y Salovey, P., «What is emotional intelligence?», en Salovey, P., y Sluyter, D. (eds.), *Emotional Development and Emotional Intelligence: Implications for Educators*, Nueva York, Basic Books, 1997, pp. 3-31, y Goleman, D., *Inteligencia emocional*, Buenos Aires, Vergara Editor, 1995.

<sup>30</sup> Cuenta en este sentido con una abundante bibliografía en estos últimos años.

sión integral del ser que utiliza el lenguaje de la pintura, de la escultura, como investigación personal y comunicable en una búsqueda de conocimiento del otro que es en definitiva de sí mismo, pero que sirve como tabla de salvación para los demás. Dota de una nueva dimensión a la historia del arte<sup>31</sup>, y este enfoque une las artes plásticas a la poesía renovando la *ut pictura poesis* horaciana.

Nos encontramos frente a tres modelos o tratamientos distintos de la historia del arte: uno primero de conjunto<sup>32</sup>, de todo un extenso periodo, que abarca el acontecimiento gótico y geográfico, la Francia que encierra pinturas murales en sus iglesias góticas; en segundo lugar, una encrucijada en el tiempo y en el espacio, un verdadero cruce de coordenadas espacio-temporales, que encierra para Bonnefoy todo el misterio de la imagen y de la fe, y que él se dedica a investigar escrupulosamente; el tercer enfoque es el de una biografía que sirve de columna vertebral y verdadero ser de una obra plástica, la de Giacometti. Todos ellos son, como acabamos de decir, distintos radicalmente en cuanto al sujeto, el enfoque y el planteamiento estructural. Sin embargo, todos ellos siguen unas líneas comunes que con un profundo conocimiento de la documentación existente constituyen una especie de meta-método, a su vez en la estructura interna de la obra. Es así en los tres casos un viaje iniciático de la mano de Bonnefoy, que a su vez nos descubre al arte y al artista. En él nosotros no somos meros espectadores, sino interpelados. Como en la pintura del barroco que introduce ese personaje que requiere al espectador, en los escritos de Bonnefoy las preguntas (no retóricas, sino increíbles), los vocativos, los demostrativos, nos solicitan constantemente; se trata además de marcar un recorrido, de un espacio que el escritor conoce y transmite. En las pinturas góticas el recorrido es en zig-zag de norte a sur, en Roma se trata de círculos concéntricos que parten del Baldaquino de San Pedro, que recorren la ciudad y sus alrededores, y por último, en Giacometti se trata de un lugar sentido como verdadero hogar, Stampa, y de un lugar de exilio, París, ciudad que le incita a la creación.

La primera hipótesis de la que parte Bonnefoy es la confianza en la honestidad absoluta por parte del artista<sup>33</sup> o de los artistas. Esta hipótesis de trabajo es anterior, o en todo caso simultánea, a la simpatía que el crítico manifiesta por el artista.

<sup>31</sup> «Kierkegaard, lui, savait que l'objet n'est pas 'objectif'. Qu'il ne se dit qu'allusivement, et par voie de poésie». Bonnefoy 1955, *op. cit.* (nota 18).

<sup>32</sup> Estos estudios de conjunto que en la actualidad tienen una finalidad ante todo didáctica, no es así en el momento en que Bonnefoy lo escribe, pues es acorde con los escritos de la época de gran extensión cronológica, y por otro lado se trataba más bien en principio de llenar una laguna importante en los estudios de arte hasta la fecha.

<sup>33</sup> Bonnefoy dice: «Je fais pour ma part l'hypothèse de l'honnêteté constante et totale –je dirai même instinctive, irréfléchie, fille d'une éducation et d'un grand projet– de cet artiste qui a voulu comprendre ce qu'était l'art et comment on naissait à la création».



La obra así *nueva*<sup>34</sup>, como pone de manifiesto Gerôme Thelot<sup>35</sup>, se trata por parte de Bonnefoy de una escritura crítica, pues interpreta el destino del otro, y es a su vez poética, pues avanza al descubierto, sin más fundamento para su legitimidad que la necesidad de la confianza del lector en el amor a la obra y gracias a este profundo sentimiento, su comprensión.

Se observa en este tratamiento crítico y poético del arte y del artista un palimpsesto<sup>36</sup> en el que se dibuja la mano del poeta, y es aun en esa total y absoluta vocación de honestidad en la que reconocemos un pequeño resquicio de la célebre máxima «*ogni pittore dipinge se*». Bonnefoy afirma refiriéndose a Poussin en *Rome, 1630*, que «no siente la fe y pinta por hipótesis»; sin embargo, en *Rome, un siècle de culte aux images* –la segunda parte de este mismo libro, *Rome, 1630*, añadida unos años después–, afirma que lógicamente Poussin no se cuestiona la fe, pues es un *a priori* en su época. En definitiva este cuestionamiento, esta negación de una fe –es a la católica a la que da mayor relevancia, pues es la más idealista<sup>37</sup>– es extendida a los pintores; se trata de algo esencial al escritor, y quizás, si nos fiamos de su ojo, sea interesante en cualquier caso cuestionarse este sentimiento espiritual en cada uno de ellos. En el caso de Giacometti, afirma que la «falta de color le sirve ahora para negar la existencia de Dios, cuando en la Edad Media este mismo hecho lo afirmaba». En este sentido, el poeta pinta a través de la vida del artista su propio autorretrato, o quizás, como hace Giacometti en sus últimos retratos de Diego, es Bonnefoy quien nos presenta su propio autorretrato, pues esos artistas afines que le acompañan, ya sea Goya, Poussin o Giacometti, comparten con él una manera de cuestionarse el mundo de la imagen que parte de un interés fundamental por el hombre.

Por tanto «*étique avant toute esthétique*»<sup>38</sup>, pues se refiere a la persona ante su obra. Bonnefoy analiza primero la existencia del artista en relación con su propio ser y existir para conocer así su creación. Cuando estudia la obra, la referencia a la memoria personal del artista adquiere un papel esencial.

Yves Bonnefoy destaca la importancia de la disposición ante una obra de arte. Como escribió Spinoza, «los hombres juzgan las cosas según la disposición de su cerebro». La imagen es relevante en sí, pero a su vez tiene un doble sentido de símbolo que es necesario conocer para su interpretación. Ese valor simbólico tiene una impregnación cultural obvia; no será el mismo según el momento histó-

---

<sup>34</sup> Se entiende por nueva, porque es ahora original del poeta.

<sup>35</sup> Thelot, J., «Yves Bonnefoy devant Giacometti», *Critique*, 545 (octubre de 1992), pp. 777-789.

<sup>36</sup> Didi-Hubermann, G., *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, París, Minuit, 1990.

<sup>37</sup> Primer comentario de Edwards, G., «Yves Bonnefoy», en VV.AA., *Yves Bonnefoy*, (Coloquio celebrado en la Universidad de Cerisy-la-Salle, 25 agosto - 1 sept. 1983), Marsella, Sud, 1985.

<sup>38</sup> Afirmación de Jérôme Thelot sobre la crítica de Bonnefoy, en Thelot, *op. cit.* (nota 35).

rico y el entorno geográfico, no podrá ser interpretado de la misma forma, poniendo dos referencias culturales distintas, por un esquimal de nuestro tiempo que por un occidental coetáneo a Giacometti; requiere por tanto un conocimiento previo.

En cuanto al otro, a nosotros, hay en los escritos de Bonnefoy una interpe-lación constante, el *toi*, el *nous*, el *vous*, son interiores a su escritura, como ha visto Starobinski<sup>39</sup>; un gran número de fragmentos escritos por Yves Bonnefoy son introducidos por interpelaciones, «*Vois*», «*Écoute*», «*Imagine*»..., en diversas ocasiones emplea el adjetivo demostrativo más cercano, «*ce*», «*cette*», así como las expresiones «*voici*», «*maintenant*», que no sólo nos interpelan, sino que nos aproximan a un espacio compartido. Nuestro contacto básico con una obra de arte es subjetivo. Como refiere Jean Pierre Changeux, el cuadro interroga al espectador, que forja hipótesis para redescubrir la proeza imaginativa realizada por el artista; la contemplación se convierte en recreación<sup>40</sup>.

Según expresa él mismo con convicción, poesía y crítica están abocadas a unirse en un futuro. «*À mon idée*», dice Bonnefoy en su lección inaugural en el Collège de France<sup>41</sup>, «*la poésie et la critique nouvelle ne son pas faites pour se contredire longtemps. Elles pourraient ne faire bientôt qu'une unique façon de vivre*»<sup>42</sup>. La palabra escrita por Bonnefoy es una confesión personal que nos persuade confiadamente.

Poeta, dice Thelot<sup>43</sup>, es aquél cuya interpretación de la obra se construye a partir de la mirada que dirige sobre la mirada del otro. No obstante, la ética ante la crítica se une en el estudio de Giacometti con la utilización de unos medios inspirados en el psicoanálisis. Bonnefoy, en su cercanía con el surrealismo, adopta el psicoanálisis freudiano como método que profundiza en el conocimiento de las más hondas preocupaciones de Giacometti. Así, el estudio del artista se plantea desde la esfera psicológica asumiendo el riesgo de hacer de las obras objetos justificables de un conocimiento y salvando ese obstáculo a partir de las afirmaciones que parten de su propio conocimiento.

El recurso al método psicoanalítico se justifica plenamente en el análisis de las determinaciones inconscientes de su vocación de artista, pues éste trata en primer lugar de comprenderse a sí mismo. Nerval asevera que el objetivo principal de un escritor es el conocerse<sup>44</sup>. El intérprete puede analizar sin destituir la ética

<sup>39</sup> «Yo no conozco muchas obras que sean hasta este punto interpelativas, y que hagan utilización tan emotiva del vocativo, para la interrogación, la llamada, la ofrenda o el adiós».

<sup>40</sup> Changeux, J.-P., *Razón y placer*, Barcelona, Tusquets, 1996, p. 35.

<sup>41</sup> Bonnefoy, Y., *La présence et l'image*, París, MdF, 1983.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Thelot, *op. cit.* (nota 35).

<sup>44</sup> Bonnefoy, Y., «La poétique de Nerval», en *La vérité de parole*, París, Mercure de France, 1988.

de su objetivo desde el momento que reclama y obtiene de su interlocutor una aceptación de su método. Entre las consecuencias de la hipótesis, la de que la obra se despliega en todas direcciones y reconoce en ésta, a pesar de sus variaciones, la unidad: «*identifier toujours plus avant art et vérité*».

En segundo lugar, Bonnefoy testimonia el curso natural de las cosas y al mismo tiempo señala hechos intuitivos o sentidos en la vida de la ciudad de Roma o de Poussin o de Giacometti, por poner algunos ejemplos, a la comprensión global de su sentido de la vida que está necesariamente ligada con su arte. Preocupado por tales cuestiones, los escritos de Yves Bonnefoy reclaman a su lector además de una pasión, una aceptación lícita, y es que éste comparta su convicción.

Respecto al argumento psicoanalítico en el análisis del objeto artístico que Bonnefoy utiliza con la naturalidad del experto, quizás sea necesario matizar que la escuela psicoanalítica no ha seguido el mismo curso en España que en Francia. En España, el psicoanálisis ha estado desde el inicio confinado a los médicos y su principal función es terapéutica; no así en nuestro país vecino, en el que no se requiere formación previa para ejercer el psicoanálisis y su finalidad exclusivamente terapéutica ha quedado muy lejos, como reflejan los escritos psicoanalíticos sobre la sociedad actual de Jaques Lacan.

Cada una de las obras que interpreta se presenta bajo una perspectiva unitaria con la cualidad de hacer la obra tan pequeña y tan inmensa a la vez, como Giacometti veía esa pequeña manzana en el aparador<sup>45</sup> como una intuición de unidad, de romper con las perspectivas preconcebidas y al mismo tiempo darnos un testimonio único y personal, el suyo propio. De igual modo Bonnefoy introduce la obra, ya sea el Baldaquino de San Pedro de Bernini, o *La Peste de Asdod* de Poussin o *Le Nez* de Giacometti, en un curso de azar que la hace única, que crea un espacio en el que se pone de manifiesto lo que es, según el escritor que lo entiende y se arriesga en un camino que, a pesar de haber sido ya transitado, no lo ha sido en modo alguno por alguien que quiere plantearse «*donner à vivre*»<sup>46</sup> en el arte del hombre.

En este sentido puede entenderse la preocupación del biógrafo dirigida sobre sus determinaciones psicológicas y sociales que marcan su destino personal, que discurre sobre un espacio diseñado por el azar entendido al modo de Bonnefoy. El poeta quiebra la visión formal e iconográfica de la imagen partiendo de una concienciación del azar, de un *hic et nunc* del artista y sus circunstancias que le hace ser único.

---

<sup>45</sup> Bonnefoy 1993, *op. cit.* (nota 8), p. 254.

<sup>46</sup> Título de su intervención en el catálogo de la exposición del Surrealismo en la Galería Maeght, París, 1947.

La primera diferencia entre los retratos del artista y del intérprete es la presencia aquí y ahora del modelo ante el artista, mientras que en la obra de Bonnefoy el artista ha desaparecido y son sus obras el testimonio vivo. Es así legítimo denominarlos retratos de la obra del intérprete en la medida en que sus obras, estelas de una presencia que no desaparece, son no ya signos miméticos sino testimonios de la existencia de los modelos. «*Une sculpture n'est pas un objet, a dit Giacometti, elle est une interrogation, une question, une réponse*»<sup>47</sup>. Y siguiendo este discurso, Bonnefoy propone, en su libro *Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre*, esta obra y sus monumentos como el presente de una vida («*cette vie*» escribe de *Lotar assis III* en su última página<sup>48</sup>). Bonnefoy asume el riesgo y la responsabilidad de mirar la obra. Esta manera de mirar las esculturas como algo más que un objeto: «*on est comme appelé par ces visages sculptés à se placer devant eux comme si on parlait avec la personne, croissant ses yeux*»<sup>49</sup>. El hecho de situarse frente a frente a la obra de arte, la convierte en un icono, en un signo ontofánico de la mirada invisible.

El segundo rasgo es el de dinamizar la argumentación mediante una experiencia que se expresa como algo paradójico, utilizando un vocabulario filosófico que asume la voluntad de hacer fracasar los conceptos. Esto se pone de manifiesto por ejemplo en el análisis de los motivos por los que, de niño, Alberto Giacometti, dibujando las ilustraciones del cuento de Blancanieves, se convierte en el artista que realiza *l'objet invisible*. Los campos discursivos se entremezclan y resumen una experiencia vivida que los supera en el encuentro con el otro.

No obstante, Bonnefoy utiliza el nombre propio pero no lo emplea como lo hace la retórica del amateur de arte cuando quiere expresar su saber sin distinguir entre una obra u otra y, partiendo de un conocimiento cargado de prejuicios, exclama: «un Poussin» o «un Giacometti»; en Bonnefoy tiene un sentido distinto: el nombre propio es antes que el nombre común, pues refleja la experiencia única y personal del hombre ante el hombre.

Bonnefoy hace un retrato de un periodo, de una persona, profundizando en el aspecto humano, psicológico, biográfico, a través del retrato de la fenomenología del espíritu de una época, de una biografía, de una obra de arte considerada como un acto de ese espíritu<sup>50</sup>, que se desarrolla mediante intuiciones, clarividencias momentáneas, pero retrato ante todo por la simpatía personal del

<sup>47</sup> Bonnefoy 1993, *op cit.* (nota 8).

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 526.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Crítica de la metafísica de Hegel: en Wind, E.: «Vale la pena escuchar a Hegel sobre este punto. Por floja que sea su metafísica», en su *Arte y anarquía*, Madrid, Taurus, 1967, p. 22. La crítica de Yves Bonnefoy a Hegel, en Bonnefoy, Y., «Sur le concept de lierre», *Troisième Convoi*, 5 (junio de 1951), pp. 24-28.

retratista, del escritor, hacia lo que observa. Tomemos como ejemplo el caso de Giacometti, quien es para Bonnefoy un modelo, y así dice «*dessiner avec Alberto*»<sup>51</sup>, acompañándole en su recorrido.

Nuestra cuestión versa por tanto sobre la diferencia entre este retrato de Bonnefoy del arte y de los retratos que ha dibujado, pintado o esculpido el modelo al que Bonnefoy observa. El punto de partida son las circunstancias que envuelven al artista, el entorno que rodea las pequeñas capillas de la Francia gótica, la Roma de 1630 o la biografía de la obra de Giacometti<sup>52</sup>, que envuelven al hombre. La preocupación por captar el ambiente que respira el artista, tanto desde el subsuelo –con el descubrimiento de las catacumbas cristianas y su publicación hasta las fuentes que manan esa agua sagrada– hasta el suelo y el trazado de las calles marcado por los papas, todo eso se eleva a un ambiente que da paso a la imagen del Baldaquino de Bernini. En el caso de Giacometti es la importancia de su madre en la formación del futuro escultor, entre las cretas y los valles de l'Engandine cuando reinan en todo su esplendor unos valores victorianos, y la controversia de la imagen buscada como verdad que provoca un profundo sufrimiento en el artista. Giacometti es el exiliado de la naturaleza, el hombre moderno por excelencia, el hombre tal como lo expresa Baudelaire, se encuentra ante Bonnefoy, no ya en la unidad del mundo sino ante el rumor del ser, los paseantes en las calles, los rostros humanos, desprovistos de certidumbre ontológica. En las calles parisinas se manifiesta la tiranía del rostro humano, de la infinita distancia que irradia la proximidad del vecino. Giacometti adulto, privado del paraíso de Stampa, vive en París para guardar intacta su pasión contrariada de la montaña intemporal dice Bonnefoy. Por otro lado, le hace sentir una luz en la ciudad que comparte su nostalgia, y puede a partir de ella fundar una esperanza ontológica que le hace ciudadano a pesar de él. La alteridad sin raíz de su mirada se pone de manifiesto nos dice Yves Bonnefoy –dirigiendo también sus palabras hacia nosotros– en la luz expresada en sus grabados al final de la vida de Giacometti: en *Paris sans fin*.

El objetivo es mirar como el artista mira, como Giacometti miró, como el artista en la Roma de 1630 sintió, con un ojo de águila<sup>53</sup> que sobrevuela ese espacio y es capaz de aprehenderlo todo con agudeza; ésa es la tarea que se propone Bonnefoy.

Las pinturas en los muros de las capillas de la Francia gótica hablan sobre el espíritu de la época y es a su vez nuevamente bidireccional.

<sup>51</sup> Bonnefoy 1993, *op.cit.* (nota 8).

<sup>52</sup> Cuando expresa en un primer momento en Bonnefoy 1993, *op. cit.* (nota 8): «*Pour comprendre Giacometti prenons d'abord cette voie, puisqu'elle s'offre d'emblée: sa relation à sa mère*».

<sup>53</sup> En la película de vídeo *Les regards du Louvre*, realizada por Bonnefoy es lo que se plantea: «mirar con los ojos del águila, sobrevolar por el museo».

Es el estudioso ante su objeto, se sitúa ante la imagen, la observa, estudia y reflexiona sobre el artista, Poussin, Goya, Giacometti, ante la interrogación expresada hacia esas obras, busca crear el puente entre su universo y el nuestro, «*as an attempt to translate from images into the words of a language, what to do with the building of bridges*»<sup>54</sup>. Y es Bonnefoy un constructor de puentes, *Pontifex*, en todo el sentido de la palabra: «*In ancient Rome, bridge builders were called pontifexes, and the head builder –pontifex maximus– still lives in that city*»<sup>55</sup>. Bonnefoy es, con todo respeto y ajeno a cualquier prejuicio religioso, *pontifex*, *pontifex maximus*, pues requiere toda nuestra confianza, y superando el conocimiento idealista y los sistemas conceptuales, nos habla del azar como algo esencial a la obra de arte, que es a su vez necesariamente intrínseco y extrínseco al objeto; al ser, es traductor de la Presencia en la obra de arte.

En ocasiones no duda en introducir como significantes los cuentos infantiles, alejándose de cualquier prejuicio que pueda venir del lado intelectual o científico. Así, hace alusión a Pinocho<sup>56</sup> y a Blancanieves en lo que se refiere a la obra de Giacometti, pero en general toda su obra a partir de los años setenta, está sensibilizada por el mundo de los niños.

La obra de Yves Bonnefoy parte de una inquietud ligada a los despertares más antiguos de la consciencia, se pone de manifiesto en su obra el paisaje rural de la Francia central o las calles de Tours, su ciudad natal. Hay también en su vida una serie de circunstancias, como ocurre en la Roma de 1630, que dan lugar a la llegada del destierro: la desaparición de su padre a los trece años y la de sus abuelos prácticamente al mismo tiempo, con quienes se pierde para siempre el lugar de verano, el mundo de la belleza. Él habla en su obra posterior de circunstancias que confluyen en su apreciación de la muerte, que da sentido a la vida, «encontrar esa palabra que conjura la amenaza», en definitiva, cuestión ontológica, pero inseparable de la tierra y el lugar de la vida. Lúcidamente acusa las trampas de la apariencia, y esto para Starobinski se trata de un «*idéalisme renversé*»<sup>57</sup>: no es el cielo de las ideas el que Bonnefoy considera como lugar de la patria, sino el bien de la tierra misma, los objetos mortales, el *barro*. La prueba en la cual deben estar sometidos la belleza y el orgullo a los que había faltado la aceptación de la muerte, serían la *Ordalía*. Insultada, supliciada, la belleza es retomada y elevada por una caridad que la dirige a una segunda vida.

<sup>54</sup> Flusser, V., «On Popes», *Art Forum*, XXIX, 2 (octubre de 1990), pp. 25-28.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Hablando sobre la nariz tan prominente que presentan las figuras de Giacometti: «*de par cette protubérance génialement empruntée au Pinocchio qui terrorise l'enfance...*», en Bonnefoy 1993, *op. cit.* (nota 8), p. 297. Tengamos en cuenta además el texto de Nietzsche sobre su predilección por Pinocho.

<sup>57</sup> Starobinski 1993, *op. cit.* (nota 23).

El neoplatonismo que revive en el romanticismo promete la reconquista de la plenitud, pero por la vía de la *encarnación*, es decir, por la negación del cuerpo mortal rechazando la verdad sensible. Bonnefoy no quiere caer en esta tentación, que reconoce en los grandes artistas del pasado y hasta en las revoluciones contemporáneas en las que se ha sentido solidario en un momento de su vida. Contra esta ilusión opta por la *realidad rugosa*<sup>58</sup> de la que Rimbaud se sintió cercano.

En el poema «Début et fin de la neige»<sup>59</sup>, Yves Bonnefoy evoca lo esencial de su arte poético: «una manera de decir que haría / que ya no estuviera nunca más solo en el lenguaje». Desde sus primeros libros, Bonnefoy ha temido que la escritura se transforme en un monólogo sin salida, un enclaustramiento en una meditación privada. Sus escritos están orientados por la esperanza de compartir.

Esta escritura se forma con fuerza y delicadeza y se dirige hacia el futuro. Lo que cuenta en primer lugar en la mirada de Yves Bonnefoy es, por tanto, la *presencia verdadera*, pues las obras de poetas y artistas, según él, no deberían ser juzgadas más que en función de esta espera. En los escritos de Bonnefoy sobre Goya, éste será comprendido integralmente, desde los tapices hasta las pinturas negras, y así sucede con Poussin, o con Claudio de Lorena.

Yves Bonnefoy rechaza austeramente la «morada eterna de los conceptos»<sup>60</sup>, el concepto de muerte en primer lugar, y reivindica sin embargo, estas moradas paradójicas que son las tumbas de piedra. Así dentro del mayor idealismo, el del filósofo Hegel, es «la insinuación de un sistema»<sup>61</sup> lo que niega Bonnefoy, porque en el sistema «la muerte no es más que una idea que se hace cómplice de otras ideas en un reino eterno en el que precisamente nada muere»<sup>62</sup>. Poco im-

---

<sup>58</sup> Término empleado por Jean Starobinski en *ibidem*, p. 10.

<sup>59</sup> Bonnefoy, Y., *Début et fin de la neige*, París, Mercure de France, 1991.

<sup>60</sup> Bonnefoy, Y., «Les Tombeaux de Ravenne», en *L'improbable*, París, Gallimard, 1992, p. 14: «Sans doute le concept, cet instrument presque unique de notre philosophie, est-il dans tous les sujets qu'elle se donne un profond refus de la mort. Je tiens pour évident qu'il est toujours une fuite. [...] Pour autant qu'elle fut pensée, depuis les Grecs, la mort n'est qu'une idée qui se fait la complice d'autres, dans un règne éternel où justement rien ne meurt. Telle est bien notre vérité: elle ose définir la mort, mais pour la remplacer par du défini».

<sup>61</sup> Bonnefoy 1951, *op. cit.* (nota 50). «Hegel et Kierkegaard passent pour adversaires. Le premier administre l'empire. Mais Kierkegaard n'attaque que l'esprit de système. [...] Or la référence au concept est la raison d'une assez générale impuissance. Je n'accuse pas les emplois indigents de la pensée conceptuelle. Dans le fait même de nommer la liberté, et quelque vif soit le sentiment de ce qu'elle transcende, de ce qu'elle nie, il y a ce vice fatal qu'elle passe du plan de l'être à celui de la déduction [...]. Certains, cependant, rejettent les contraintes conceptuelles. S'ils le font dans l'exercice même du concept, connaissant qu'ils se perdent sur ses pistes divergentes, et sautant hors de lui: ce qu'ils atteignent n'est que la ruine de toute pensée. Ils dépassent le concept. Mais cette transcendance est l'immobilité de la mort, Harrar spirituel. Le seul nomme de Rimbaud s'attache à cet autre moment de l'alternative moderne».

<sup>62</sup> *Ibidem*: «Il ne faut point atteindre de l'être conceptuel qu'il mesure son néant. Le paradoxe dénonce quelques failles, mais il dissimule l'ampleur sous la frénésie de sa dépense. Notre pensée, n'explorant

porta en el fondo la equidad de tal protesta frente a la filosofía hegeliana, lo esencial está latente en la protesta misma, en la exigencia de rendir a la muerte la vivencia del contacto que impone cada tumba, el «*vrai lieu*» como escribe Bonnefoy a la manera de los griegos antiguos<sup>63</sup>.

Bonnefoy manifiesta en diferentes momentos en sus escritos de historia del arte una idea que es parte de su método en cuanto a la interpretación de las imágenes: se trata de hacer «*le négatif*». El historiador de arte Georges Didi-Huberman se refiere en este sentido a *imagen reversiva*, es decir, darle la vuelta a la imagen. La imagen inversa alude a una cuestión de umbral, un «*seuil visuel*». Y es en este sentido el modo que Bonnefoy adopta cuando analiza las Pinturas Negras de Goya, no tiene como objeto el tema tratado sino el *negativo* de su imagen, y en esto adquiere un papel fundamental el estudio de *La interpretación de los sueños* freudiana.

Otros historiadores y críticos de arte han propuesto métodos de estudio de la obra menos heterodoxos. El conocido historiador del arte Baxandall, en su ensayo *Modelos de intención*, alude a un tipo de aproximación al objeto artístico desde el punto de vista teleológico<sup>64</sup>, a partir del estudio de los fines, propósitos, deseos y objetivos de cada cosa individual y del universo en su conjunto, dando un paso a favor de una interpretación unitaria. Sin embargo, Baxandall argumenta, «cuando hablamos de la intención de una obra de arte no estamos narrando acontecimientos mentales, sino describiendo la relación del cuadro con las circunstancias sobre la base de que su creador actuó intencionadamente». Lógicamente, Baxandall habla de la obra de arte como objeto terminado, y no se preocupa por la biografía de la obra al modo de los escritos de Bonnefoy.

Una postura contraria y frontal a la de Yves Bonnefoy sería la del realista Popper, quien afirma que nosotros no «reconstruimos» el pensamiento del artista, sino que producimos una «reconstrucción idealizada y razonada» de un problema y de una situación objetivos a nivel diferente de su auténtico razonamiento.

---

*que de l'intérieur sa propre étendue, tends à se prendre faute de repères pour l'espace spirituel entier». «Et si l'on meurt dans le relatif, on naît dans l'absolu» (pp. 24-25). «Ce débat mesure l'incapacité d'un concept. La fonction du concept est d'articuler les aspects du réel, d'en retenir la diversité dans la reproduction de ses structures. Or Kierkegaard, Hegel établissent que la notion de concret n'a d'efficacité que dans l'hypostase d'un moment du réel qu'elle a pour charge de traduire. [...] Par définition le concept est aveugle à ma différence. Cela paraît de médiocre importance à ceux qui sacrifient à cette conception étique que ma différence n'est que mon orgueil. Mais si ma différence est mon être, c'est à celui-ci enfin que la connaissance renonce» (pp. 26-27).*

<sup>63</sup> Bonnefoy 1993, *op. cit.* (nota 8).

<sup>64</sup> Baxandall, M., *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989 (1ª ed. inglesa, 1985), p. 27: «Ahora puede parecer que la explicación de un cuadro es más probable que se sienta a sus anchas cerca, si no exactamente dentro del campo teleológico».



to; así la función de la empatía queda relegada a una «suerte de examen intuitivo del análisis situacional»<sup>65</sup>.

Por otro lado, «la posición de Yves Bonnefoy en lo que respecta a la religión», afirma Jean Pierre Jossua<sup>66</sup>, «o a la fe cristiana es la más cercana a su postura, pero tan sólo en lo superficial»; como indica este autor, por tanto, la idea de que Bonnefoy pueda acercarse a posturas cristianas nos parece que queda fuera de la cuestión y en cualquier caso es un asunto que no nos hemos planteado en estas breves líneas.

Bonnefoy celebra a los artistas que, en el interior mismo de la imagen, han sabido romper los límites de la forma (Poussin, Claudio de Lorena, Goya...); él mismo señala como esencial esta forma de conocimiento en uno de sus primeros escritos<sup>67</sup>. La escritura, tal como la concibe, ha «denunciado a la imagen, pero por amar con todo su corazón las imágenes»<sup>68</sup>.

Bonnefoy frecuente durante algunos meses la amistad de André Breton, si bien se separa de éste, pues no puede aceptar que lo surreal sea un motivo de descalificación de la realidad «*ordinaire*». En sus escritos Yves Bonnefoy no pierde de vista el bien (atreviéndose con este término) que él mismo persigue en su escritura. Afirma una «*vérité de parole*» (se arriesga nuevamente con este término, tomándolo incluso como título de una de sus obras<sup>69</sup>) que parece ser aceptada por la comunidad. Los ensayos de Bonnefoy difieren en esto de toda la crítica contemporánea que, exorcizada por el modelo de la ciencia, se ve abocada a la constatación neutra, a la descripción «libre de toda consideración de valor», culminando en la teorización ingeniosa. Bonnefoy niega esta triple cobardía de la palabra, de la obra y de la persona del crítico. Sus estudios no hacen concesiones ante lo que él considera la verdad y consiguen que prevalezca su causa, como lo hicieron en sus escritos sobre el arte Baudelaire y Mallarmé. Quienes renuevan la función primera de la crítica: ejercer una elección, elevar un juicio y formular su justificación. Esta aproximación se dirige a los valores que el artista privilegia y cuestiona la vía que ha seguido en alguna de sus tentativas. En la crítica de Bonnefoy, en sus cursos en el Collège de France, los análisis estéticos son inseparables de una exigencia inflexible que decide en último lugar, tomando por norma no la perfección formal sino la relación y la luz que ilumina la vida.

En conclusión, la obra de Yves Bonnefoy constituye un punto de encrucijada entre la crítica de arte y la historia del arte, que aporta a ésta un método de

<sup>65</sup> Alude a ello Georges Didi-Hubermann en *op. cit.* (nota 36).

<sup>66</sup> Jossua, J.-P., «Yves Bonnefoy», en VV.AA. 1985, *op. cit.* (nota 37), p. 103 y a su vez cita nota 13, p. 105.

<sup>67</sup> «Vamos a comportarnos de una forma más o menos teleológica», en *ibidem*, p. 29.

<sup>68</sup> Popper, K.R., *Conocimiento objetivo*, Madrid, Tecnos, 1974.

<sup>69</sup> Bonnefoy, Y., *La vérité de parole*, París, Mercure de France, 1988.

aproximación al objeto artístico desde una perspectiva humanista y de análisis referencial, personal y psicológico sin alejarse para ello del método científico. Su aproximación se fundamenta en los criterios de verdad previamente mencionados, se define con un lenguaje preciso, con términos específicos como se expresa toda ciencia, que hemos recogido a modo de glosario en un trabajo de investigación que integra nuestra tesis doctoral<sup>70</sup> (se trata del primer glosario que aparece como tal de los términos de la obra de Bonnefoy), y por último, se expone a la validación de su método por la observación y la experimentación y a ser rebatida por argumentos en su contra. Pero las evidencias (históricas, personales, biográficas), la observación y la intuición, que son formas de saber, apoyan la tesis de Bonnefoy, que abre sin duda interesantes perspectivas en la historia del arte y un nuevo camino o puente para acercarnos y profundizar en el objeto artístico.

Si pensamos, como afirma Yves Bonnefoy, que en un tiempo en el que el sentido de las religiones se debilita la única reserva espiritual está en el arte, resulta lógico que los términos que a veces utiliza sean de naturaleza filosófica o de raíz claramente religiosa, como es el caso de la *presencia*, o de la *teología negativa*. El poeta escribe sobre Roma, sobre las pinturas góticas, sobre Giacometti, en una búsqueda que supera el análisis del arte, para dirigirse al lector en primera y segunda persona. La última palabra la tiene el poeta: «*une façon de dire, qui ferait. / Qu'on ne serait plus seul dans le langage*»<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> Sánchez-Ramón, M., *Yves Bonnefoy. Escritos sobre el arte y los artistas*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2005.

<sup>71</sup> Bonnefoy se manifiesta en este sentido desde sus primeros escritos en los años 1940; en uno de sus primeros textos dice: «*si je dis = Ce n'est pas la pensée qui s'informe en image, mais l'image qui crée de nouvelles formes de pensée, je sais que je suis condamné à mettre tout mon espoir dans ces visages furtifs que l'image arrache un instant aux objets*», en VV.AA. 1992, *op. cit.* (nota 17).