

LA “PRESENCIA” EN YVES BONNEFOY: EL ARTE A TRAVÉS DEL ESPEJO

JACINTA NEGUERUELA CEBALLOS

Universidad de Valencia

RESUMEN

Enfrentado a la noción de mimesis, el concepto de “presencia” en Yves Bonnefoy supone una superación de la imagen y el advenimiento del ser en toda obra artística. Igualmente, revela una dimensión trascendente y espiritual o sagrada en el Arte. En la etapa histórica en la que queremos integrarlo, el arte contemporáneo, lo “presencial” manifiesta lo que metafóricamente, y utilizando la parábola carrolliana, significa la rotura del espejo y la superación de un límite, dimensión en la que muchos filósofos y artistas del siglo XX hacen nacer su pensamiento y su creación artística.

Palabras clave: presencia, imagen, trascendente, Carroll, límite.

RÉSUMÉ

Opposé à l'idée de “mimésis”, le concept de *présence* chez Yves Bonnefoy implique un aller au-delà de l'image et l'avènement de l'être en toute oeuvre artistique. Il révèle, également, une dimension transcendente et spirituelle ou sacrée dans l'art. Dans la période historique où nous voulons l'intégrer, l'art contemporain, la présence évoque ce que, métaphoriquement et en utilisant la parabole de Lewis Carroll, signifie la rupture du miroir et le franchissement d'une limite, dimension dans laquelle beaucoup de philosophes et d'artistes du XX^e siècle font naître leur pensée et leur création artistique.

Mots-clés: présence, image, transcendente, Carroll, limite.

ABSTRACT

In opposition to the notion of “mimesis”, the idea of *presence* in Yves Bonnefoy assumes an overcoming of the image and the arrival of the being in all artistic task. Equally, it reveals a transcendent and spiritual or even sacred dimension in Art. In the historical stage in which we want to integrate the contemporary art, what we call *presence* shows what metaphorically, and using Lewis Carroll's thought,

means the breaking of the mirror and the overcoming of a limit, dimension in which many philosophers and artists of the 20th century bring out their thoughts and artistic creation.

Keywords: Presence, image, transcendent, Carroll, limit.

Quisiera comenzar mi exposición con una cita de Jean Baudrillard que condensa con acierto gran parte de la problemática que plantea el arte contemporáneo y que va estrechamente ligada a un aspecto de la condición humana: su atracción por la imagen.

Pues si las cosas tienen por vocación divina encontrar un sentido, una estructura donde fundar su sentido, también tienen por nostalgia diabólica, perderse en las apariencias, en la seducción de la imagen. Narciso... el espejo del agua no es una superficie de reflexión, sino una superficie de absorción.

Cuando Alicia atraviesa el espejo se enfrenta con el mundo al revés, donde el espacio, el tiempo y las categorías mentales se invierten. Es la Casa del Espejo, en la que se entra franqueando el cristal que se disuelve “como si se ablandara”.

“Al otro lado del espejo”, metáfora principal en el cuento de Carroll¹, el uso del lenguaje ya no es exclusivo de los seres humanos: hablan igualmente animales, objetos y plantas. La realidad pasa a ser catalogada desde el punto de vista de otros “entes”, así, lo real puede ser “monstruoso” para lo irreal: Alicia es llamada “monstruo” en diversas ocasiones por parte de personajes animales, como son el León y el Unicornio. Los parámetros son otros, incluso el propio concepto de identidad se sostiene en argumentos sorprendentes: la niña es una flor peculiar para las flores que hablan en el capítulo II.

“Al otro lado del espejo”, Alicia se angustia, sufre, duda, se enfada, se sorprende, conoce la experiencia del caos, llega a olvidar su propio nombre y, cuando muy alterada por el absurdo y el sinsentido, zarandea violentamente a la Reina Roja, ésta se convierte poco a poco en gato, y la niña se despierta diciéndole: “¡Me has despertado de un sueño tan ... maravilloso!”.

A menudo nos sucede recordar lo soñado, lo imaginado, como digno de elogio, fuente de placer, aun cuando nos haya convulsionado.

Quisiera ocuparme, después de esta breve incursión en el cuento de Lewis Carroll, del artista de nuestro siglo, heroico tráfuga a través del espejo, un espejo que rompe violentamente en mil pedazos durante los últimos años del siglo XIX y principios del siglo XX y que no ha vuelto a recomponer si no es a la manera de *seuil*, quicio, marco sagrado, ceremonia liminar que trasciende la realidad primera.

Al otro lado del espejo, desvirtuada ya la mimesis, devaluado el referente, el abismo reclama su atención. El artista contemporáneo aprende, como Alicia, otros alfabetos, otras leyes lógicas, a veces debe hacer esfuerzos por no enloquecer. Las respuestas a los enigmas, a los problemas, no sirven o crean otras inquietudes, dudamos incluso de nuestra identidad.

Cuando el pintor, agotado, deja la Casa del Espejo, sabe que siempre habrá nuevas incursiones. Todos nos hablan en términos de angustia y de alegría, de fuerzas tensionales y de paz, nos dicen que volverán a atravesar el espejo y, como Alicia, dudarán de su propio sueño o se sentirán soñados por los dioses.

1.- He consultado *A través del espejo* tanto en la edición de Manuel Garrido, Cátedra, Madrid, 1995, como en la de Martín Gardner, Akal, Madrid, 1984.

Considero la desmitificación de la mímesis y la superación del concepto de “representación” como uno de los logros artísticos más decisivos y de mayor impacto sobre la propia realidad. Ya el arte no es imagen especular, el hombre creador ha atravesado el espejo, siendo éste, en su fascinación, lo que le permite al hombre pasar de la esfera de los hechos a la esfera del arte.

Y este fenómeno, del que posiblemente el artista ya no reniegue nunca, tiene en la obra del filósofo y poeta francés Yves Bonnefoy un espacio epistemológico que no debiera pasar desapercibido.

Lo *presencial*, ese advenimiento del ser en el acto poético y que yo vinculo al acto artístico, permite justamente la rotura de la imagen, del espejo, “dévérant l’apparence, s’y acharnant” (1977: 322).

Encarnarse significa hacerse presencia, intuir el ser detrás de la apariencia, detrás del signo, realidad sin la cual la imagen, poderosa y enajenada, deja de ser vehículo, instrumento mediador y se erige en poder mediatizador absoluto.

Tal vez la dimensión presencial del arte es lo que le acerca a la religión y a la filosofía, constituyendo esa trinidad hegeliana que no convendría dejar de lado.

Lo *presencial* permite la revelación de lo sagrado. Respetando las palabras de Yves Bonnefoy, quisiera emplear en lugar de “sagrado”, palabra repetida innumerables veces a lo largo de la obra ensayística del poeta, el término “simple” que, en la entrevista que mantuvimos², definió como: “l’intensité de la réalité la plus simple, la plus naturelle” y, además, “l’objet de la poésie”. Añadió igualmente “ce qui est d’une façon irréductible”.

“Simple” es lo primario y esencial, lleno de sentido y espiritual. Es esa otra dimensión de la *presencia* encontrada en el aquí, en la “inmediatez”, para utilizar el término de Bonnefoy.

Cuando hablamos de *presencia* nos referimos a un sentido emergente en la obra de arte, sentido que rememora un mundo más allá de lo especular, el que viene del otro lado del espejo, el que da cuenta, como diría Eugenio Trías, de “la condición fronteriza del hombre” (1997: 13).

También yo considero, al igual que Trías, lo “sagrado” como aquello que “se halla más allá del límite”, y este límite, este umbral, *seuil*, podría ser atravesado esencialmente por el artista, que busca en la frontera o en el otro lado toda naturaleza de lo sagrado.

Es entonces cuando la *presencia* se erige como rasgo y sustancia de lo artístico porque lo *presencial* viene del otro lado, ha debido atravesar el espejo en dirección hacia nosotros.

El ser creador, habitante de la frontera, se halla ligado a lo que Eugenio Trías llama “orla de misterio que nos circunda” (1997: 20). La experiencia religiosa da cuenta de esa ligazón y yo creo que, asimismo, da cuenta de la experiencia artística.

La experiencia del límite o la propia condición fronteriza del hombre es lo que facilita la experiencia artística y la posible ruptura con el referente. Este referente pierde su naturaleza mimética y se establece, si lo hay, en “el otro lado del espejo”, en el otro lado del límite, estableciéndose generalmente una resemantización de los modos y códigos de expresión artísticos tradicionales.

2.- En París, Febrero de 1997, Yves Bonnefoy me concedió una entrevista de la que he extraído algunas declaraciones que ilustran esta comunicación.

Contemplamos de nuevo *La nube roja* de Mondrian, deseando, como el poeta, que lo sónico no se interponga dominante ante nuestros ojos. En este inicio del S. XX en que el artista crea su obra, el lienzo no fue encargado por estamentos sociales privilegiados. El arte ya no quiere estar al servicio de la religión ni del Estado; tampoco el burgués, consciente del poder de su pequeño mundo, de los territorios privados, encargó como mecenas el cuadro a un artista asalariado. El pintor está solo y crea desde su independencia y su soledad. En ese final del S. XIX y principios del S. XX, tan inmerso en la crisis, el artista se libera y posee por primera vez en la historia su propia obra con la única intención del placer y la comunicación.

En el camino hacia la apropiación de la obra de arte, la presencia pudiera resquebrajar el muro de ficción creado por la imagen. Ya no hay dos mundos, dos realidades enfrentadas, sino una única en la que queda insertada la pintura y el pintor. La ficción parece no existir, no porque cerremos los ojos a la evidencia de la misma sino porque la *presencialidad* emerge de su propia naturaleza integrando, acercando y fusionando la obra de arte con la vida. En realidad, haciendo que sea una misma cosa, difuminando, borrando el signo, convirtiéndolo en ornamento.

Pudiera ser así una posesión total, una integración del hombre y su obra en el que ésta lo engulle.

La mimesis ha muerto. ¿Puede el hombre recuperar así sus territorios sagrados? ¿Contempló tal vez así el hombre del Paleolítico la cabeza dibujada del mamut?

El mamut en las paredes de la cueva de Rouffignac permanece en el mundo del hombre primitivo, yo diría que se manifiesta *presencial*, capaz de alterar su propio mundo, pertenecientes ambos a una misma realidad, una realidad sacra.

Evidentemente, el mamut dibujado es una imagen pero también es mucho más que eso: es la manifestación del sentido.

Si a partir de la revolución pictórica del Impresionismo el artista sólo se somete a las leyes del mercado, también es cierto que nunca le perteneció tanto su obra desde el arte rupestre.

De este modo, la *presencia* sería liberalizadora, rehumanizadora, y la expresión artística, un “acto”; tal y como Yves Bonnefoy nos hablaba de “acto poético”, podríamos hablar de “acto artístico”, generándose no sólo una proximidad entre el arte y la vida, sino una inmersión, una penetración mutua, una interrogación recíproca constante.

El hecho de que el arte pudiera definirse como *presencia* nos permitiría comprender su permanencia, su perennidad, su eterna capacidad de respuesta para cada hombre, para cada época. Sería una manera de acercarnos a su misterio, aquello que pudiera explicarnos su condición y nuestra propia condición humana.

Su carácter de objeto ya no es, pues, único. Su alteridad es la nuestra, su identidad es nuestra identidad.

Hay un camino de encuentro, hay un inmenso territorio de intersección entre ese lienzo y nuestra existencia bajo la nube roja, punto de encuentro en una tierra de nadie, sentida y pisada como una tierra de todos y para todos, que es el arte.

Se explica así su capacidad de cuestionar la propia vida pues forma parte de la misma, y también su poder de sugestión y su capacidad de modificar la propia mirada sobre el mundo; es por eso por lo que por ejemplo el *Guernica*, según explica De Micheli, “además de ser un eje de la historia moderna del arte, fue también una obra que tuvo un peso cultural determinante en la formación de la conciencia de los intelectuales de todos los países”.

A través de la *presencia*, tratamos justamente de acercar esa “otra realidad” de nuestra imaginación a nuestro mundo matérico porque ya Freud descubrió que no sólo no había dos mundos sino que aquél estaba en éste bien presente, pues, “bajo la categoría de lo real se introducía lo que Freud había llamado realidad psíquica, es decir, el deseo inconsciente y sus fantasías conexas. Según Freud, esa realidad presenta una coherencia comparable a la realidad material y, de hecho, toma el valor de una realidad tan constituyente como la realidad exterior hasta el punto por lo demás de tomar su lugar” (Roudinesco, 1995: 319).

Concebir la poesía como ingrediente posible de las demás artes, es decir, encontrar la poesía en la pintura, el cine, etc. es justamente encontrar la *presencia* en dichas manifestaciones artísticas. De Giacometti, por ejemplo, decía Bonnefoy en mi entrevista en París:

[...] saisir dans son objet cette sorte d'identité à soi-même qui dresse le modèle au dessus de son apparence physique et le voir dans l'être non pas dans la forme extérieure mais la présence, le rapport à soi, le fait d'exister comme tel.

La poesía está concebida aquí no sólo como un exponente del lenguaje verbal, como la expresión insigne de la palabra, sino además como un acto, “l'acte poétique”, un advenimiento del ser en una obra de creación o, como diría el poeta, en algunas obras, en fin, una transcendencia que una parte de los artistas de nuestro siglo avalarían.

Ahí residiría además la transcendencia, en ese “dresser le modèle au dessus de son apparence physique.”

¿Por qué, si no, María Zambrano nos habla de transcendencia como “transparencia”? Transparencia porque el arte se muestra a sí mismo en su mismidad, ofreciéndose desde sí, como “una claridad naciente [...] en completo desvelo, transparencia de las entrañas” (1989: 77).

Y ahí, en ese ir más allá de la apariencia física, de nuevo el espejo se hace añicos y la imagen se revela en su única naturaleza: un instrumento, un soporte de la percepción visual.

La transcendencia, pues, es, en un primer estadio, un trascender la imagen. La imagen concebida como umbral del ser. Por eso, el S. XX desvela definitivamente todas las ilusiones ópticas, de alguna manera hay en el arte un descreimiento de la imagen o, mejor, la conciencia de su utilización variada, entre las que puede elegirse la liberación de la misma.

Ese es el otro camino posible, ampliamente seguido por una parte de los artistas de este fin de siglo. Como dice José Luis Albelda:

[...] la objetualización de lo artístico que deja de ser lenguaje de transmisión de ideas para convertirse en un producto conscientemente estético, del pequeño subgrupo de los objetos aúratícos. De ahí que sus iconografías no respondan a una declaración de intenciones, ni siquiera a una expresión de individualidad. (1992: 35)

En este sentido, un producto consciente y prioritariamente estético pagaría el alto precio del objeto de “consumo”: su caducidad. El objeto de consumo es voluntariamente caduco porque se ajusta a unos índices determinados de mercado, fuera de los cuales pierde su valor. Es lo que José Luis Albelda definiría como “arte relegado a la condición de objeto” (1992: 36).

Bien es sabido que el concepto de valor estético es caprichoso, igual que lo es el de “artístico”, pero ¿hay cierta perennidad en el arte cuando éste es “presencial”? ¿podría ser la *presencia* una definición posible para el arte de hoy?

También esta unión con el cosmos es un “dar cuenta del mismo”; como diría José Manuel Soto, “un Arte que descifre los valores sensibles del Universo a través de su ambigüedad espacial”, esto es, un arte que se sabe parte del universo y no ojo extraño, enajenado o extrapolado al mismo, y sintiéndose el artista en una existencia mediatizada por la “indisoluble pertenencia Hombre-Universo/Hombre-Obra dicho en lenguaje plástico” (1982: 35).

Para Soto, “el hombre está inmerso completamente en ese espacio, del cual es tributario; y tomando conciencia de ello, este Hombre no puede, en un momento dado, darse el lujo de rechazarlo. Es obligatoria su pertenencia porque él es parte de ello e inversamente” (1982: 37).

Dicha fusión puede dejar entrever cierto misticismo, reconocido directa o indirectamente por muchos artistas. José María Sicilia afirma al respecto: “Hay un cierto aliento religioso, algo así, pero tengo horror a hablar de misticismo; me parece muy fuerte”. Más tarde, el mismo artista reconoce:

La forma en que el óleo se desliza sobre la cera no tiene nada que ver con otros materiales, ese rozamiento entre el óleo y la cera es fluido. Y es una de las mejores colas naturales, junto con la sangre. Bueno, ya volvemos al tema místico; todo es lo mismo, la cera, la sangre. (Sicilia, 1997: 57)

Lo que aporta Bonnefoy es su idea de que la realidad poética es, además de sónica (pues no podemos prescindir de la imagen), presencial e inmediata, con lo que de alguna manera queda inmersa en lo que Benjamín Palencia llamaría “realidad simple”. “Simple”, para Palencia, es el mundo de la realidad tangible. Ambos consideran esencial la Naturaleza y el pintor se expresa, al respecto, en los siguientes términos:

Un arte, un concepto, una pintura surgida de la tierra, del cuerpo, de la creación de Dios para amar el cardo, la piedra, el árbol, la raíz de todo vegetal en la más bella anatomía de su ser. No comprendo el hacer arte de espaldas a la Naturaleza; sin vivir la vida de las cosas, estudiando y desentrañando cuanto vive en el universo para formar un ser nuevo por medio del lenguaje de las líneas y de los colores. (Palencia, 1974: 12)

En la misma perspectiva que identifica lo “sagrado” con lo “simple”, María Zambrano asiente igualmente a la concepción de estos artistas:

El carácter sagrado de las cosas de la naturaleza es su realidad misma, no desvelada por la mente humana. Los caracteres de lo sagrado son los caracteres de la realidad tal como la sentimos espontáneamente. (1989: 103)

En ese sentimiento de apropiación, de comunión con lo sagrado que es lo simple para Bonnefoy, la pluralidad de perspectivas y vivencias es múltiple entre los artistas. Miquel Barceló ha reconocido en numerosas ocasiones haberse refugiado en África impulsado por la necesidad de limpiarse de imágenes y trabaja con materias putrefactas y motivos truculentos (animales colgados) porque “la idea de la muerte, que también es la idea de la vida, se ha concretado mucho en mi obra desde que vivo en África. Es lo que veo” (1997: 54).

Jean Dubuffet afirmaba igualmente: “mi arte es un oficio de celebración” (1975: 256), en el sentido de comunión con la Tierra, de alabanza, de canto. Son continuas sus alusiones apolo-géticas sobre la Naturaleza y “lo simple”, que recorrer su obra teórica.

Decía Francisco Calvo Serraller, en un comentario sobre algunas tendencias del arte en los años 90, cómo el espectáculo, la escenografía, lo impregna todo. Creo que, con cierta dosis de escepticismo, reflexionaba:

Es lógico que esta experiencia nos plantee, no tanto quiénes son los que están, ni cómo son, sino, sobre todo, cómo funciona lo que hay. Y si lo que hay funciona de alguna manera, acaso quepa también atisbar adónde vamos, aunque ese ir no tenga ya quizá otro sentido que el moverse. (1996: 19)

Si la tendencia general del arte actual es un “no ir a ninguna parte” o un “moverse sin saber adónde ir”, no sólo el arte deja de ser comunicación, comunión, celebración o conocimiento; corremos el riesgo de que el arte deje de “ser” y quede anegado en las crisis de nihilismo, vanidad, imaginiería o mercadotecnia en las que nos encontramos. ¿Tendríamos que dejar de hacer arte, como proponía Ciorán, hasta saber adónde vamos? ¿Deberíamos limpiarnos los ojos, la mente, de imágenes como buscaba Barceló?

Ya sabemos que el paso del tiempo es especialmente justiciero. De entre la inmensa producción artística de los diversos períodos de la historia, nos quedan algunos nombres y algunas obras. ¿Pudiera ser la *presencia* el hilo conductor del sentido desde las primeras manifestaciones artísticas del hombre sobre la Tierra? ¿Quedaremos anegados y víctimas de nuestro narcisismo? ¿Nos atreveríamos a decir, como Bonnefoy: “¿Qué no es trascendente?” ¿Por qué el arte tendría que dejar de ser una transcendencia si, al fin y al cabo, aun pretendiendo imitar a los dioses, como creían los antiguos, es una actividad que lleva en su condición el adjetivo humano? ¿No podría ser la *presencia* ese rasgo y ese acto esenciales de la creación humana, la condición para que el arte, si no consigue siempre dar respuesta a los enigmas que rodean la condición humana, sí consiga seguir preguntándose sobre nuestra condición?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ALBELDA, José Luis (1992) *El sentido dilatado. Reflexiones sobre arte contemporáneo*, Universidad Politécnica de Valencia.
- BARASCH, Moshe (1991) *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Alianza Forma, Madrid.
- BARCELÓ, Miquel, entrevistado en *El Mundo*, 27 Noviembre 1997.
- BAUDRILLARD, Jean (1978) *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- BONNEFOY, Yves (1977) *Le nuage rouge*, Paris, Mercure, 1977.
- CALVO SERRALLER, Francisco, “La actualidad artística según el Whitney” en *El País*, 14 Diciembre 1996.
- CARROLL, Lewis (1995) *A través del espejo*, Madrid, Cátedra; Madrid, Akal, 1984.
- DE MICHELIS, Mario (1985) *Las vanguardias artísticas del s. XX*, Madrid, Alianza Forma.
- DUBUFFET, Jean (1975) *Escritos sobre arte*, Barcelona, Seix-Barral.
- GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T. (1988) *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos.
- GUSDORF, Georges (1953) *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion.
- LEVINAS, Emmanuel (1993) *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, Valencia, Pre-textos.
- MUJICA, Hugo (1995) *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*, Madrid, Trotta.

- NEGUERUELA CEBALLOS, Jacinta (1994) *Yves Bonnefoy: La poética de la presencia*. Tesis Doctoral presentada el 15-XII-94 en Facultad de Filología de Valencia. Dirigida por la Dra. Elena Real Ramos.
- PALENCIA, Benjamín (1974) “Mi concepto y experiencia de la pintura”. Discurso leído en el acto de su recepción pública como Académico numerario el 2 Junio 1974. Real academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- RIPOLL PERELLÓ, Eduardo(1986) *Orígenes y significado del arte Paleolítico*, Silex, Madrid.
- ROUDINESCO, Elisabeth (1995) *Jacques Lacan*, Anagrama, Barcelona.
- SICILIA, José María, entrevistado en *El País Semanal*, Febrero de 1997.
- SOTO, J., entrevistado en *La experimentación en el arte* (catálogo), Centro Cultural del Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Octubre de 1983.
- TRÍAS, Eugenio (1997) *Pensar la religión*, Barcelona, Destino.
- ZAMBRANO, María (1989) *Notas de un método*, Madrid, Mondadori.
- *Puede encontrarse una bibliografía documentada de Yves Bonnefoy en, entre otros volúmenes, *Yves Bonnefoy. Livres et documents. Catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale*, Ed. Mercure, Paris, 1992.