



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

La crítica de arte como poética en dos textos sobre Alberto Giacometti: *Textes pour une approche* de Jacques Dupin y *L'Étranger de Giacometti* de Yves Bonnefoy

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
DIEGO IBÁÑEZ PÉREZ

TUTORA PRINCIPAL
DRA. NORMA SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TUTORES
DRA. MONIQUE LANDAIS CHOIMET
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DR. DANIEL MONTERO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MEXICO, DICIEMBRE, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos	3
1. Introducción: hacia la crítica de arte en torno a Alberto Giacometti	4
2. Algunos acercamientos a la crítica de arte hecha por escritores	6
3. Aportaciones de los críticos-escriutores a la obra artística de Giacometti: entre el Surrealismo y la Posguerra	12
4. <i>Textes pour une approche</i> de Jacques Dupin: la crítica como una aproximación	29
5. <i>L'Étranger de Giacometti</i> de Yves Bonnefoy: la búsqueda de la presencia	41
6. Conclusión: por una crítica de la experiencia	55
7. Bibliografía	57
8. Índice de ilustraciones	60

Agradecimientos

Aux orties et aux pierres

Yves Bonnefoy

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo otorgado mediante su programa de becas.

A la UNAM y al Posgrado en Historia del Arte por abrirme las puertas de esta formación.

A Susana por ayudarme a entender las complejidades de una investigación en los intersticios de las disciplinas y por la empatía ante las dificultades personales y académicas que atravesé durante el proceso.

A Daniel, cuyas puntualizaciones me permitieron delimitar la investigación y entender otras aristas del problema de la crítica de arte.

A Monique por acompañarme desde hace tanto, llevándome a profundizar en los argumentos y reemplazar los puntos finales por signos de interrogación.

A Arthur, Raphaël y Rodin, cuya hospitalidad en París me permitió adentrarme en los archivos.

A la memoria de Ana Díaz y José Antonio Rodríguez.

Al espacio de reflexión en el seminario de María Andrea.

A mis profesoras y profesores, por ser mucho más que unos recuadros en la pantalla.

A mi familia, amigas y amigos, siempre.

Introducción: hacia la crítica de arte en torno a Alberto Giacometti

La crítica de arte resulta un discurso de difícil definición, que ha adquirido formas muy distintas a lo largo de la historia. En su vertiente moderna, mantuvo una relación estrecha con el ámbito literario, y para la primera mitad del siglo XX, basada en poéticas vanguardistas como el surrealismo impulsado por André Breton, se orientó cada vez más a partir de relaciones interdisciplinarias. Debido a su cercanía inicial con el surrealismo, así como a las interrogantes acerca de la percepción y la representación que dejaba entrever su producción artística, la obra del escultor, pintor y dibujante Alberto Giacometti (1901-1966) resultó un tema sobre el cual se llevaron a cabo discusiones que interesaron no solamente al discurso artístico sino también a otras disciplinas como la literatura o la filosofía. Sin embargo, buena parte de los textos que distintos críticos-escritores¹ dedicaron a las creaciones del artista suizo partían de sus propios proyectos estéticos o filosóficos, relegando frecuentemente el análisis de la obra de Giacometti a un segundo plano; dicho de otro modo, las imágenes eran a menudo empleadas como meras herramientas argumentativas de los discursos que estos autores pretendían sustentar.

Si bien es frecuente encontrar este proceso reflexivo y argumentativo en la crítica sobre la producción de Giacometti, hay casos excepcionales donde se lleva a cabo una operación inversa, siendo la obra del artista la que inspira consideraciones sobre la poética de los autores. Esta investigación se centra en el análisis de dos de estas críticas: *Textes pour une approche* (1962) de Jacques Dupin y *L'Étranger de Giacometti* (1967) de Yves Bonnefoy, aportaciones de dos críticos-escritores quienes mostraron un profundo interés en las imágenes producidas por

¹ A lo largo de la investigación empleamos el término “críticos-escritores” para referirnos a aquellos autores que, además de su actividad meramente literaria, practicaron la crítica de arte. Independientemente de la importancia que la escritura de este género haya tenido en sus obras, elegimos emplear “críticos-escritores” anteponiendo la palabra “crítico” debido al interés disciplinar de esta investigación en la crítica de arte.

este escultor y dibujante suizo. Como veremos, la complicidad y la admiración por la producción artística de Giacometti se manifestó a tal grado que, a diferencia de buena parte de los esfuerzos críticos precedentes, estos dos autores lograron asimilar algunos de sus procedimientos artísticos para incorporarlos como una parte fundamental de sus poéticas. De igual modo, estos textos resultan de sumo interés ya que plantean cuestionamientos acerca de la percepción y la representación que resultan fundamentales tanto para la escritura poética como para la crítica durante una etapa profundamente marcada por el pensamiento fenomenológico.

En ese sentido, vale la pena interrogarse cómo estos textos sobre Giacometti de dos poetas que también ejercían la crítica de arte difieren de los que realizaron otros escritores, puesto que nutrieron sus poéticas gracias a procedimientos que analizaron en la práctica artística de este escultor suizo, en lugar de partir de sus propias poéticas para intentar caracterizar la obra de Giacometti. Así, proponemos que estos textos pretenden dejar atrás la escritura programática de décadas anteriores para dar paso a una crítica de la experiencia donde el escritor-crítico reconoce los límites que implica la subjetividad en el ejercicio crítico, tanto en la percepción como en la representación verbal de las obras de arte.

En aras de comprender mejor el planteamiento hasta aquí expuesto, revisaremos las propuestas de Albert Dresden y James Elkins en torno a la noción de crítica de arte; de igual modo, señalaremos brevemente algunas de las características de lo que Bernard Vouilloux llama la tercera era de la crítica de arte francesa, y comentaremos lo que Elkins puede aportar para intentar esclarecer la relación entre la crítica de arte y la literatura. Enseguida, realizaremos un recorrido por los principales textos que distintos escritores altamente renombrados elaboraron a propósito de la producción artística de Giacometti, desde Michel Leiris (1929, 1951), pasando por André Breton (1934) y Jean-Paul Sartre (1948), hasta Jean Genet (1958). En una tercera

instancia, nos acercaremos a *Textes pour une approche* de Jacques Dupin para argumentar en qué medida la noción de *aproximación (approche)* le permite realizar una práctica crítica de la experiencia que pretende evocar la relación de Giacometti con la realidad durante su proceso creativo y donde las limitaciones de la percepción adquieren mayor importancia. Finalmente, indagaremos en *L'Étranger de Giacometti* de Yves Bonnefoy para intentar dilucidar cómo el texto busca reproducir la experiencia de la Ausencia² que este poeta percibe en *L'objet invisible* de Giacometti.³

Algunos acercamientos a la crítica de arte hecha por escritores

Como ya insinuamos, la tradición cultural francesa estableció una relación particular entre la crítica de arte y la producción literaria. En un artículo donde propone la periodización de la crítica francesa en tres etapas —la primera encarnada por la figura de Denis Diderot y caracterizada por su importancia en la consolidación de la autonomía del arte⁴; la segunda, asociada a la figura de Baudelaire⁵ desde mediados del siglo XIX, donde la afinidad estética

² El empleo de la mayúscula deriva del texto de Bonnefoy quien equipara al “Extranjero” (*Étranger*) de Giacometti a esta “Ausencia” (*Absence*). Yves Bonnefoy, *L'improbable et autres essais. Suivi d'un rêve fait à Mantoue* (París: Mercure de France, 1980), 317-318.

³ Bonnefoy, *L'improbable et autres essais. Suivi d'un rêve fait à Mantoue*, 317-318.

⁴ Dentro de la tradición francesa, es Diderot quien moldea la crítica moderna de arte al mismo tiempo que delinea algunas de las características del crítico ideal. Como afirma Gérard-Geroges Lemaire en su *Histoire de la critique d'art*, “Diderot retrata al hombre de gusto, único capaz de —y único habilitado a— decretar el valor intrínseco de una obra de arte. Este ‘genio’ que recibe este poder precioso, inestimable, es el ‘poeta’, y es el ‘poeta’ de la Ilustración, es decir un enciclopedista en el alma, hombre de ciencias, filósofo, novelista y hombre de teatro dado el caso, a la vez creador y pensador.” (« [Denis Diderot] fait le portrait de l'homme de goût, seul capable de — et seul habilité à — décréter la valeur intrinsèque d'une œuvre d'art. Ce « génie » qui reçoit ce pouvoir précieux, inestimable, est le « poète », et c'est le « poète » de l'ère des Lumières, donc un encyclopédiste dans l'âme, homme de sciences, philosophe, romancier et homme de théâtre le cas échéant, à la fois créateur et penseur. ») Gérard-Georges Lemaire, *Histoire de la critique d'art* (París: Klincksieck, 2018), 69. Así, la visión de este enciclopedista conformaría las bases del crítico moderno, cuyo perfil englobaría cierta vena literaria.

⁵ Al igual que Diderot, Baudelaire contribuiría a la consolidación de la figura del escritor-crítico. Este poeta propone una crítica de arte “entretenida y poética” (Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art* (París: Le livre de poche, 2020), 141), liberada de las reglas académicas y capaz de apreciar la novedad en las obras artísticas (Baudelaire, *Écrits sur l'art*, 257). Estas características facultarían al crítico baudelairiano ideal, más cercano a la sensibilidad poética

entre el escritor y la obra comentada adquiere mayor peso; y la tercera, iniciando con el surrealismo de Breton, y que marca un desvanecimiento de la figura del escritor crítico ante la profesionalización de la crítica de arte—, Bernard Vouilloux retoma la definición propuesta por Albert Dresden en 1915: “[...] entiendo por crítica de arte el género literario autónomo que tiene como objeto examinar, evaluar e influenciar el arte que le es contemporáneo.”⁶ Según lo propuesto por este historiador del arte alemán, y como se comprueba también desde una perspectiva historiográfica en el panorama cultural francés, la crítica de arte podría ser leída como una arista de la escritura literaria. Si bien la facultad de este tipo de producción para examinar, evaluar e influir no solamente en el arte, sino también en otros discursos resulta relevante, su consideración exclusiva como un género literario se presenta problemática, particularmente con la irrupción de las vanguardias en el siglo XX, las cuales cuestionaron a menudo las fronteras entre las distintas disciplinas y géneros artísticos.

En ese sentido, cabe señalar las precisiones que realiza James Elkins acerca de este fenómeno escritural. Para este historiador y crítico de arte estadounidense “la crítica de arte no es considerada como parte del compendio de la historia del arte: no es una disciplina histórica, sino algo afín a la escritura creativa.”⁷ Aunque Elkins coincide con Dresden al desvincular el

que al análisis académico, para “extraer de la moda lo poético que puede contener en lo histórico, de sacar lo eterno de lo transitorio.” (« . Il s’agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire. » Baudelaire, *Écrits sur l’art*, 517). Estas dos facetas de la crítica de arte durante la modernidad francesa trazaron algunas de las directrices que marcarían este tipo de escritura en el siglo XX. Aunque durante el periodo que atañe a esta investigación, la profesionalización de la crítica de arte desplazó a los escritores del papel central que habían ocupado hasta entonces, la tradición iniciada por Diderot y la línea antiacadémica ensalzada por Baudelaire le confieren aún a poetas y prosistas una voz privilegiada y con menos ataduras, lo cual les permitió explorar las posibilidades de la escritura crítica.

⁶ Dresden en Bernard Vouilloux, « Les trois âges de la critique d’art française. » *Revue d’histoire littéraire de la France* 111, (2011): 388. Las traducciones al español son mías, salvo en los casos indicados; incluiré en las notas al pie las citas originales cuando se encuentren disponibles.

⁷ “Art criticism is not considered as part of the brief of art history: it is not a historical discipline, but something akin to creative writing.” James Elkins, *What Happened to Art Criticism?* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003), 8.

ejercicio crítico de un discurso meramente histórico y, de igual modo, lo asocia con la literatura o con la escritura creativa, el teórico norteamericano enfatiza la distancia entre este fenómeno y la historia del arte. Además, agrega que precisamente esta independencia se erige como una de las principales características de la crítica de arte pues, según Elkins, “[e]ntre las distintas razones de la libertad vertiginosa de la crítica de arte, sus entradas y salidas dentro y fuera de una docena de disciplinas, se encuentra su falta de hogar disciplinario.”⁸ Desde este ángulo, más que un género literario, la crítica de arte se presenta como una práctica de escritura que, si bien se alimenta de la literatura o de la escritura creativa, se caracteriza más bien por constituirse como un ensayo⁹ que se alimenta de un nomadismo disciplinario y que pasa a menudo por la historia del arte, la filosofía, entre otras disciplinas.

En esta misma línea, Elkins añade que “una disciplina académica, tan díscola y contradictoria como pudiera ser, saca dos tipos de presión en sus practicantes: obliga a una consciencia de sus colegas e infunde un sentido de la historia de esfuerzos previos.”¹⁰ Por lo tanto, esta falta de anclaje en una disciplina concreta propicia que la crítica de arte se manifieste como un discurso inestable y en constante transformación. En cierta medida, esta perspectiva

⁸ “Among the various reasons for art criticism’s vertiginous freedom, its swoops and feints in and out of a dozen disciplines, is its lack of a disciplinary home.” Elkins, *What Happened to Art Criticism?*, 9.

Este constante ir y venir entre disciplinas ejemplifica lo que establece Mieke Bal a propósito de los conceptos cuando asevera que “son las herramientas de la intersubjetividad [que] facilitan la discusión mediante un lenguaje común. Generalmente, son considerados representaciones abstractas de un objeto. Pero, como todas las representaciones, no son ni simples ni adecuados en sí mismos. Distorsionan, desestabilizan y deforman el objeto.” “Concepts are the tools of intersubjectivity: they facilitate discussion on the basis of a common language. Mostly, they are considered abstract representations of an object. But, like all representations, they are neither simple nor adequate in themselves. They distort, unfix, and inflect the object.” Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities* (Toronto: University of Toronto Press, 2002), 22.

⁹ Aquí nos referimos principalmente a la crítica de arte del siglo XX realizada por escritores; en ese sentido, la lógica ensayística de este tipo de escritura abreva de la corriente iniciada por Montaigne y que Joseph Bonenfant llama “ensayo libre” (*essai libre*), atribuyéndole un carácter fragmentario y la posibilidad de invertir el valor abstracto de la verdad mediante una experiencia de escritura subjetiva. Joseph Bonenfant, « La pensée inachevée de l’essai » *Études littéraires*, no. 5 (1972): 15-21.

¹⁰ “An academic discipline, as fractious and contradictory it may be, puts two kinds of pressure on a practitioner: it compels an awareness of colleagues, and it instills a sense of the history of previous efforts” Elkins, *What Happened to Art Criticism?*, 9.

de la crítica empataría con la noción de “indisciplina” propuesta por W. J. T. Mitchell, teórico de la imagen quien la comprende como “forma [s] de turbulencia o incoherencia en las fronteras internas o externas de las disciplinas.”¹¹ Así, la falta de arraigo específico de este discurso en una sola tradición disciplinaria provoca que cierto tipo de crítica de arte, como la practicada por Dupin y Bonnefoy, se sitúe en un espacio donde las fronteras entre disciplinas son constantemente redibujadas.

A propósito de esto último cabe preguntarse cómo se manifiestan estas tendencias indisciplinarias en la crítica de arte compuesta por escritores. Una de las principales formas en las que se expresa la confusión entre las fronteras de las disciplinas se vuelve patente cuando Bernard Vouilloux afirma que a partir de Flaubert “la crítica de arte [...] será practicada por los escritores como la manifestación, o incluso como manifiesto, de compromisos estéticos en los cuales su propia concepción de la literatura está implicada, como si el desvío mediante otro arte permitiera reflexionar mejor acerca de las condiciones propias del arte verbal, aunque implique renunciar parcial o completamente a la objetivación de la evaluación.”¹² Dicho de otro modo, para los literatos pareciera que la crítica de arte favorece un intercambio donde las concepciones que tiene el autor acerca de la literatura se plasman mediante las afinidades que atisba en la producción artística que analiza; la pretendida objetividad de la crítica de arte clásica (practicada principalmente en la etapa que Vouilloux identifica con Diderot) se ve desplazada desde el siglo XIX por el interés de los escritores en respaldar sus propios proyectos estéticos mediante el

¹¹ “My real interest, in other words, has not been interdisciplinarity so much as in forms of “indiscipline”, of turbulence or incoherence at the inner or outer boundaries of disciplines.” W. J. T. Mitchell, « Interdisciplinarity and Visual Culture. » *Art Bulletin* 78, no. 4 (1995): 541.

¹² « la critique d’art, en son deuxième âge, sera désormais surtout pratiquée par les écrivains comme la manifestation, voire le manifeste d’engagements esthétiques dans lesquels leur propre conception de la littérature est impliquée, comme si le détour par un art permettait de mieux réfléchir les conditions propres de l’art verbal, quitte à renoncer partiellement ou complètement à l’objectivation de l’évaluation. » Vouilloux, « Les trois âges de la critique d’art française. », 401-402.

encomio de obras que les inspiran a encontrar estas afinidades creativas. Así, la crítica de arte funge como una especie de fuerza gravitacional que acerca a la literatura y a las artes (en este caso las artes plásticas), generando un intercambio que moldea tanto el discurso artístico como el literario.

Sin embargo, este valor de manifiesto que la crítica de arte adquirió, trajo consigo un desplazamiento en el cual estos compromisos estéticos de los críticos-escritores tenían a menudo mayor relevancia dentro del texto que las propias obras artísticas analizadas. Como veremos más adelante, este fenómeno ocurriría con mayor frecuencia en el siglo XX pues, como indica Bernard Vouilloux, “precisamente porque [los críticos de este período] no se sienten en absoluto obligados a dar cuenta de la totalidad o de lo esencial de la producción contemporánea, inversamente a Diderot y a los escritores de salones del siglo XIX, la elección de los artistas cuyas obras comentan tiene, en primer lugar, el valor de un programa estético”.¹³

Esta dinámica facilitaría el desplazamiento de conceptos o compromisos estéticos en el ejercicio de la crítica de arte y, en el caso de la producción de los críticos-escritores, cabría señalar dos polaridades. Por un lado, el tránsito de conceptos que se genera en tentativas críticas que parten de la imposición de los programas estéticos de los filósofos o literatos sobre las imágenes artísticas; cuando el flujo de conceptos ocurre únicamente de un proyecto poético o filosófico a la crítica, suele generarse una deformación de las imágenes que atiende más a los propósitos programáticos que a la percepción de estas mismas. Existe, en cambio, otra vertiente crítica que, gracias a la verbalización de la experiencia ante las imágenes, suscita un eco que

¹³ « C’est précisément parce qu’ils ne se sentent nullement tenus de rendre compte de la totalité ou de l’essentiel de la production contemporaine, à l’inverse de Diderot et des salonniers du XIXe siècle, que le choix des artistes dont ils commentent les œuvres a d’abord valeur de programme esthétique. » Vouilloux, « Les trois âges de la critique d’art française. », 393.

repercute en las reflexiones de los críticos-escritores y que, en ciertos casos, llega a alterar y reformar sus propuestas poéticas. De esta manera, la crítica de arte hecha por escritores se convierte en un espacio de discusión no solamente de las ideas artísticas, sino también de las literarias, pues como afirma Michael Baxandall acerca de la descripción de obras artísticas: “De lo que se trata en una descripción es más de una representación acerca de lo que se piensa a propósito de un cuadro que de la representación de dicho cuadro.”¹⁴

Al profundizar en la crítica de arte posterior a la Segunda Guerra Mundial, notaremos, como puntualiza Vouilloux, que “los escritores cuando aún practican la ‘crítica de arte’ (si bien la denominación es evidentemente inadecuada), la conciben más bien como una crítica de simpatía, de complicidad, de preferencia, de resonancia o de acompañamiento: se trata menos de evaluar que de comentar, lanzando el comentario a partir de una adhesión previa que es, a menudo, evidencia de amistad.”¹⁵ Esta inadecuación del concepto de crítica de arte que menciona Vouilloux ocurre en relación con la definición propuesta por Dresdner. En cambio, si consideramos la visión de Elkins e intentamos comprender el fenómeno crítico como una práctica indisciplinaria (Mitchell), la denominación “crítica de arte” sigue resultando pertinente para la producción de la posguerra. Inclusive podemos considerar que esta adhesión que sugiere Vouilloux va más allá de la mera amistad, al representar las afinidades estéticas que se gestan entre la producción literaria y las distintas disciplinas artísticas.

¹⁴ « Ce dont il s’agit dans une description, c’est plus d’une représentation de ce qu’on pense à propos d’un tableau que d’une représentation de ce tableau. » Baxandall en Vouilloux, « Les trois âges de la critique d’art française. », 390.

¹⁵ « Les écrivains quand ils pratiquent encore la « critique d’art » (mais la dénomination est évidemment inadéquate), la conçoivent alors comme une critique de sympathie, de connivence, de préférence, de résonance ou d’accompagnement : il s’agit moins d’évaluer que de commenter, le commentaire étant gagé sur une adhésion première qui a souvent pour elle l’évidence de l’amitié. » Vouilloux, « Les trois âges de la critique d’art française. », 393.

Como veremos al adentrarnos en el análisis de *Textes pour une approche* y *L'Étranger de Giacometti*, el ejercicio de la crítica de arte se erige como un terreno fértil para desentrañar las prácticas de poetas críticos que, sin contar necesariamente con un *ars poética* propiamente dicho, se sirven de la crítica de arte —y aquí en especial de la relación que establecen con la obra de Giacometti— como un espacio para explorar, reafirmar o incluso interrogar sus propios principios de creación poética. Sin embargo, para comprender mejor el diálogo en el que se inscriben los textos de Dupin y Bonnefoy, vale la pena recorrer el itinerario crítico que trazaron diversos escritores que les precedieron en el análisis de la producción artística de Alberto Giacometti.

Aportaciones de los críticos-escriutores acerca de la obra de Giacometti: del Surrealismo a la Posguerra

En paralelo a una formación clásica en la Académie de la Grande-Chaumière, Giacometti mostró un profundo interés en la escultura de vanguardia, lo cual propició su acercamiento a los círculos literarios. Esta relación se consolidaría en los años 20, cuando el vizconde de Noailles compró *Tête qui regarde*, como relata Yves Bonnefoy en su *Biographie d'une œuvre*.¹⁶ Este aristócrata y coleccionista de arte era cercano a varios artistas y escritores como André Masson, Robert Desnos, Raymond Queneau, Michel Leiris y Georges Bataille. Por lo tanto, no resulta sorprendente que en uno de los primeros números de la revista *Documents*, fundada por Bataille en 1929, Michel Leiris dedicara un breve texto a la obra del escultor suizo.

¹⁶ Bonnefoy, *Biographie d'une œuvre* (París: Flammarion, 1991), 134.

En este artículo, Leiris aborda la obra de Giacometti desde una diferenciación con respecto al resto de la producción artística de la época. A su juicio, las esculturas del artista de Borgonovo apelarían a un fetichismo verdadero, opuesto a un falso fetichismo que responde a los imperativos morales, lógicos y sociales y que se materializa en objetos que no son sino el reflejo servil y débil de las producciones naturales.¹⁷ Así, Leiris vincula el fetichismo auténtico a “momentos que podemos llamar *crisis* y que son los únicos que importan en una vida. Se trata de los momentos donde el exterior parece responder bruscamente a la orden que le lanzamos desde el interior, donde el mundo exterior se abre para que entre nuestro corazón y se establezca una comunicación repentina.”¹⁸ Para Leiris, estas crisis serían una especie de motor de la fuerza creativa; de ahí que el autor de *L'Âge d'homme* no se interese tanto en las particularidades de la obra escultórica de Giacometti¹⁹ como en las sensaciones que esta le provoca. Como señala Carlos Fisgativa, “[en el artículo de Leiris] no se hace una descripción estilística, formal u ‘objetiva’ de las obras, sino que se comparan las crisis de las que surge la poesía con el momento en el que se petrifica la obra escultórica. Efectivamente, es de las crisis, de las que se desprenden poemas, narraciones, esculturas u obras que no tienen una función simbólica sino que son del orden del acontecimiento.”²⁰ De cierto modo, Leiris buscaría retratar en esta crítica del acontecimiento estético el *modus operandi* del fetichismo verdadero que ensalza en la obra de Giacometti y que considera el punto de partida de la creación poética.

¹⁷ Michel Leiris, “Alberto Giacometti”, *Documents*, no. 4 (1929): 209.

¹⁸ « Il y a des moments qu'on peut appeler des *crises* et qui sont les seuls qui importent dans une vie. Il s'agit des moments où le dehors semble brusquement répondre à la sommation que nous lui lançons du dedans, où le monde extérieur s'ouvre pour qu'entre notre cœur et lui s'établisse une soudaine communication. » Leiris, « Alberto Giacometti », 209.

¹⁹ En ese sentido, no sorprende que el artículo de Leiris no refiera a una obra de Giacometti en particular, sino que realiza un acercamiento general a su producción escultórica.

²⁰ Carlos Fisgativa, “Ensamble de imágenes y escritura en la revista *Documents*”, en *Indisciplina: estética, política y ontología en la Revista Documents*, ed. Noelia Billi (Buenos Aires: Ragif Ediciones, 2018), 179.

Bajo esta perspectiva, Leiris delinea la importancia vital de dichas crisis: “Tengo algunos recuerdos de este orden en mi vida y todos se relacionan con eventos en apariencia fútiles, desprovistos también de valor simbólico y, si se quiere, *gratuitos*. [...] La poesía no puede surgir sino de aquellas crisis y sólo cuentan las obras que nos otorgan equivalentes [a estas crisis].”²¹ Si partimos de esta premisa, resulta evidente el porqué del rechazo a la descripción estilística o formal en la crítica de Leiris. El interés del poeta en el arte de Giacometti radica en la materialización de estas crisis y en la transmisión y recreación de estas por parte del espectador o lector de una obra de arte o de un texto poético.

A esta aseveración sobre la validez de las obras artísticas, el poeta agrega:

Me gusta la escultura de Giacometti porque todo lo que hace es como la petrificación de una de estas crisis, la intensidad de una aventura rápidamente sorprendida y pronto fijada, el hito kilométrico del que da testimonio. No hay nada de muerto en esta escultura; todo es, por el contrario, como en los verdaderos fetiches que podemos idolatrar (los verdaderos fetiches, es decir aquellos que se nos asemejan y son la forma objetivada de nuestro deseo), prodigiosamente vivo [...]²².

Así, Leiris fundamenta buena parte de su interés por la obra de Giacometti en una interpretación que comulga con su propia poética; para este poeta francés, la escultura de Giacometti materializaría en el exterior el deseo objetivado proveniente de nuestro interior; dicho de otro modo, la obra escultórica del artista suizo encarnaría el verdadero fetichismo porque

²¹ « J'ai quelques souvenirs de cet ordre dans ma vie et tous se rapportent à des événements en apparence futiles, dénués aussi de valeur symbolique et, si l'on veut, *gratuits*. [...] La poésie ne peut se dégager que de telles crises et seules comptent les œuvres qui en fournissent des équivalents. » Leiris, « Alberto Giacometti », 209. Las cursivas son del autor.

²² « J'aime la sculpture de Giacometti parce que tout ce qu'il fait est comme la pétrification d'une de ces crises, l'intensité d'une aventure rapidement surprise et aussitôt figée, la borne kilométrique qui en témoigne. Il n'y a cependant rien de mort dans cette sculpture ; tout est au contraire, comme dans les vrais fétiches qu'on peut idolâtrer (les vrais fétiches, c'est-à-dire ceux qui nous ressemblent et sont la forme objectivée de notre désir), prodigieusement vivant [...]. » Leiris, « Alberto Giacometti », 210.

representaría una transfiguración del deseo en objeto, una transformación que, para el escritor y etnógrafo, también debe llevar a cabo la poesía.

Este acercamiento de Michel Leiris a la obra de Giacometti constituye el primero de muchos que realizarían los críticos-escritores, pero ya desde este primer texto es posible notar cómo se entreteje una estrecha relación entre la interpretación que el escritor-crítico confiere a la obra del escultor suizo y su propia poética.

En 1930 Giacometti participó en una exposición junto con Joan Miró y Jean Arp, en la cual se presentó su *Boule suspendue* (figura 2), obra escultórica que atrajo la atención de André Breton y Salvador Dalí.²³ De este encuentro derivaría la adhesión del escultor suizo al grupo surrealista, con el cual mantendría una relación estrecha durante la primera mitad de la década. Como destaca en su texto “Genèse et perspective artistiques du surréalisme” de 1941, incluido en *Le Surréalisme et la peinture*, el teórico surrealista se interesa en esta obra de Giacometti porque, siguiendo la influencia de Constantin Brancusi, al igual que la obra de Jean Arp, Alexander Calder o Henry Moore, revela cómo el objeto escultórico atraviesa las crisis del cubismo y el futurismo para resurgir. Agrega además que la obra de Giacometti se salvaguarda en un regreso a los principios del arte egipcio, perso-asirio-babilónico y cicládico, al mismo tiempo que se sirve de todos los medios de la magia poética moderna.²⁴

Más allá de la evidente influencia surrealista en las esculturas que Giacometti realizó en este periodo y que es abordada en dicho ensayo, destaca otro texto de André Breton, « Équation de l’objet trouvé » de 1934, como parte del intercambio disciplinario que se gestó durante el paso del artista suizo por el grupo surrealista. A pesar de que Leiris ya había publicado su texto

²³ Christian Klemm, “Chronology”, en *Giacometti and Surrealism* (Nueva York: MoMA, 2001), 283.

²⁴ André Breton, *La peinture et le surréalisme* (París: Gallimard, 1965), 72.

sobre Giacometti en 1929, el de Breton trajo mayor notoriedad a su obra, consolidando el diálogo que la producción artística del suizo y las propuestas estéticas de los escritores que le eran contemporáneos mantendrían incluso más allá de la muerte del escultor, en 1966.

Publicado originalmente en una revista belga también llamada *Documents*, como la de Bataille y Leiris²⁵, y recopilado posteriormente en el libro de corte autobiográfico *L'Amour fou*,²⁶ « Équation de l'objet trouvé » serviría a André Breton como un ejemplo para poner en práctica su principio creativo del *hasard objectif*, el cual define como “el encuentro de una causalidad externa y de una finalidad interna”²⁷; dicho de otro modo, este concepto referiría a cómo un estímulo de la realidad funge como un mecanismo que propicia la expresión de la psique. Siguiendo esta premisa del *hasard objectif* como principio creativo, el también autor de *Nadja* mitifica la génesis de la escultura *L'Objet invisible* (figura 1)²⁸ atribuyéndole un origen que empataría con su propia propuesta poética:

Giacometti trabajaba en esta época en la construcción del personaje femenino que encontraremos reproducido en la página 36 de este libro y este personaje, aunque se le había aparecido de muy distinta manera varias semanas antes y había tomado forma en el yeso en algunas horas, se realizaba en ciertas variaciones. Mientras que el gesto de las manos y el soporte de las piernas sobre la tabla nunca hubieran dado lugar a la más mínima duda; que los ojos, el derecho figurado por una rueda intacta, el izquierdo por una rueda rota, subsistían sin modificación a través de los estados sucesivos de la figura, la longitud de los brazos, de la cual dependía la relación de las manos con los senos, el corte de la cara no se habían detenido en lo absoluto. No había dejado de interesarme en el progreso de esta estatua que, de entrada, había entendido como la emanación

²⁵ Cabe señalar que se trata de una revista distinta a la dirigida por Bataille y Leiris, la cual no solamente exponía ideas contrarias a las del surrealismo, sino que también acogió a muchos de los disidentes del movimiento encabezado por Breton.

²⁶ André Breton, *L'Amour fou* (París: Gallimard, 1989), 38-57.

²⁷ « La rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne ». André Breton, *L'Amour fou*, 27.

²⁸ Dora Maar, *L'objet invisible*, fotografía de *L'objet invisible* de Alberto Giacometti, yeso (escultura), plata sobre gelatina (fotografía), 1934, en André Breton, *L'Amour fou*, (París: Gallimard, 1989), 37.

misma del *deseo de amar y ser amado* en busca de su verdadero objeto humano y en su dolorosa ignorancia.²⁹



Figura 1. Maar, Dora. *L'objet invisible*. Fotografía de *L'objet invisible* de Alberto Giacometti. Yeso (escultura). Plata sobre gelatina (fotografía). 1934. En André Breton. *L'Amour fou*, 37. París: Gallimard, 1989.

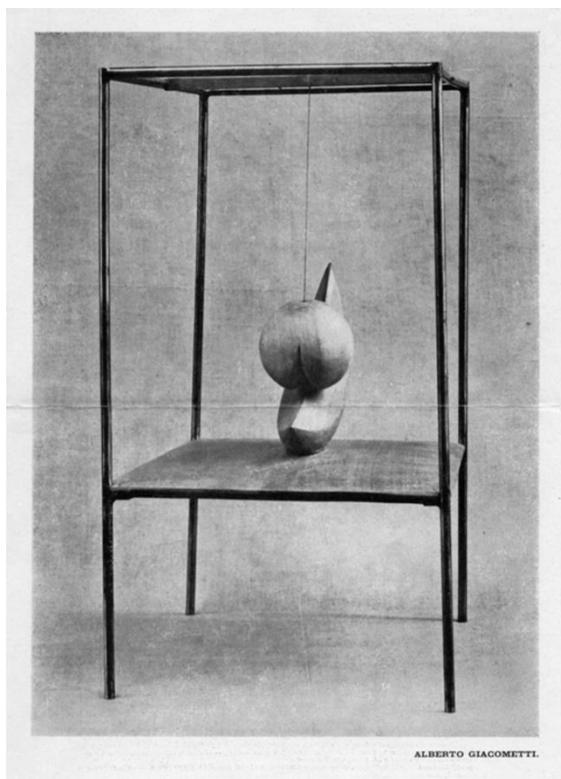


Figura 2. Giacometti, Alberto. *La Boule suspendue*. Yeso y metal. 1931. En « Objets surréalistes, Catalogue général. » *Le Surréalisme au service de la Révolution*, no. 3, (diciembre 1931): 16-17. Fotografía de la Fondation Giacometti.

²⁹ « Giacometti trabajaba a esta época a la construcción del personaje femenino qu'on trouvera reproduit page 36 de ce livre et ce personnage, bien qu'il lui fût apparu très distinctement plusieurs semaines auparavant et eût pris forme dans le plâtre en quelques heures, était sujet en se réalisant à certaines variations. Alors que le geste des mains et l'appui des jambes sur la planchette jamais n'avaient visiblement donné lieu à la moindre hésitation ; que les yeux, le droit figuré par une roue intacte, le gauche par une roue brisée, subsistaient sans modification par les états successifs de la figure, la longueur des bras, d'où dépendait le rapport des mains avec les seins, la coupe du visage n'étaient nullement arrêtés. Je n'avais pas cessé de m'intéresser au progrès de cette statue que, d'emblée, j'avais tenue pour l'émanation même du désir *d'aimer et d'être aimé* en quête de son véritable objet humain et dans sa douloureuse ignorance. » Breton, *L'Amour fou*, 39-40. Las cursivas son del autor.

Esta caracterización arroja varias interpretaciones que vale la pena señalar. En primer lugar, Breton observa la importancia que adquiere el proceso en la práctica artística de Giacometti donde se enfatizan las constantes variaciones presentes; este señalamiento será uno de los aspectos constantemente recuperados en los textos de críticos-escritores posteriores. Por otro lado, el empleo de los verbos “aparecer” (*lui fût apparu*) y “tomar forma” (*pris forme*) refuerzan una concepción del objeto artístico que comulga bien con la poética surrealista; es decir, para Breton este personaje provendría del subconsciente del artista y el yeso fungiría como un medio para darle forma a esa imagen mental. Además, notamos que la interpretación que el autor de los manifiestos surrealistas le confiere a la creación giacomettiana como “la emanación misma del *deseo de amar y ser amado*” corresponde de manera más o menos directa con la importancia del deseo en la estética surrealista, el cual resulta uno de los principales temas a representar en esta vanguardia que aboga por un automatismo psíquico. Así, da la impresión de que Breton emplea esta interpretación para enmarcar *L’Objet invisible* dentro de la poética que él mismo pregona.

Esta lectura resulta más evidente cuando el también poeta surrealista explica cómo Giacometti encuentra la solución a los problemas que la composición presenta en los brazos y en el rostro: “Era posible preguntarse si Giacometti entregaría a [la expresión de la obra], esta expresión única por la cual podría culminar la unidad de lo natural y lo sobrenatural y que permitiría al artista pasar a otra cosa.”³⁰ Según Breton, la obra necesita un punto de apoyo que establezca el lazo entre la imagen aparecida en el subconsciente del escultor y la realidad de los objetos tangibles. Este vínculo viene a cristalizarse mediante el descubrimiento de una máscara

³⁰ « On pût se demander s’il livrerait jamais à son expression, cette expression par quoi seule pourrait se parachever l’unité du naturel et du surnaturel qui permettrait à l’artiste de passer à autre chose. Il manquait ici une assurance sur la réalité, un point d’appui sur le monde des objets tangibles. » Breton, *L’Amour fou*, 41.

de metal en un mercado de pulgas. Para el poeta, dicho encuentro facultaría la conclusión de la obra: “La intervención de la máscara parecía tener como objetivo ayudar a Giacometti a vencer, en ese tema, su indecisión. *El encuentro del objeto llena aquí rigurosamente el mismo oficio que el sueño, en el sentido que libera al individuo de escrúpulos afectivos paralizantes, lo reconforta y le hace comprender que el obstáculo que podía creer insuperable ha sido sobrepasado.*”³¹ En ese sentido, la anécdota narrada por Breton deviene una ilustración de la poética surrealista. Este encuentro azaroso con el objeto cumple una función similar al sueño, como un puente entre el subconsciente y la realidad tangible mencionada previamente. Por lo tanto, esta aproximación crítica de Breton se presenta como una justificación de la puesta en práctica de la teoría surrealista, donde la escultura de Giacometti funge como un medio que permite ilustrarla.

Poco después de la publicación del artículo de Breton, Giacometti se alejaría del grupo surrealista debido a diferencias creativas y posiblemente personales. Yves Bonnefoy recupera un testimonio de Marcel Jean, donde este pintor francés asegura que en 1934 Giacometti se interesaba por la reproducción de una cabeza humana y que juzgaba su producción anterior como “mera masturbación”, decisión que evidentemente desagradó a Breton y derivó en su expulsión del grupo.³² Esta declaración, no obstante, también deja entrever la crisis artística que atravesaba Giacometti, la cual ocasionó cambios en su propuesta plástica. Dicha situación coincidió con la Segunda Guerra Mundial, que forzó al escultor a permanecer en Suiza, implicando, a su vez, un alejamiento de las discusiones artísticas e intelectuales de París, que se

³¹ « L'intervention du masque semblait avoir pour but d'aider Giacometti à vaincre, à ce sujet, son indécision. *La trouvaille d'objet remplit ici rigoureusement le même office que le rêve, en ce sens qu'il libère ici l'individu de scrupules affectifs paralysants, le reconforte et lui fait comprendre que l'obstacle qu'il pouvait croire insurmontable est franchi.* » Breton, *L'Amour fou*, 44. Las cursivas son del autor.

³² Bonnefoy, *Biographie d'une oeuvre*, 217.

verían interrumpidas o transformadas por la ocupación alemana iniciada en 1940.³³ También durante este periodo, Giacometti experimentó una mayor insatisfacción con sus representaciones del cuerpo humano lo cual condujo a la realización de esculturas diminutas de 1940 a 1945.³⁴ Esta búsqueda creativa, así como el conflicto bélico que azotaba Europa mantuvieron al escultor alejado de los círculos culturales parisinos.

Tras la Liberación, la relevancia de la propuesta surrealista comenzó a diluirse, entre otras cosas dado que las reflexiones en torno a la *littérature engagée*, así como las concepciones existencialistas que Jean-Paul Sartre había esbozado en *L'Être et le néant*, parecían reflejar mejor la nueva situación de la época. Bajo este contexto nace en octubre de 1945 la célebre revista *Les Temps Modernes*, fundada por este filósofo francés junto con Maurice Merleau-Ponty, y donde en 1948 se publica « La recherche de l'absolu », un artículo que Sartre dedica a la obra de Giacometti y que de igual modo acompaña el catálogo de una exposición del artista suizo en la galería *Pierre Matisse* en Nueva York, la primera de éste desde 1935.³⁵

Esta doble contextualización del texto de Sartre arroja algunas consideraciones que dan pie a entender de manera más precisa la relación crítica de este texto con la obra de Alberto Giacometti. Por un lado, nos permite situarlo dentro del proyecto estético-político planteado por *Les Temps modernes*, en cuya presentación “Sartre se levanta, con la idea de una *condición humana*, contra aquella, burguesa, de una naturaleza humana inmutable.”³⁶ En ese sentido, y como veremos con detalle más adelante, el ensayo de Sartre sobre Giacometti se enmarca en

³³ Bonnefoy, *Biographie d'une oeuvre*, 221-310.

³⁴ Dupin, *Textes pour une approche*, 59.

³⁵ Alberto Giacometti, “El diálogo con la muerte de un grandísimo escultor de nuestro tiempo” Entrevista por Jean Clay en *Escritos* trad. Miguel Etayo y José Luis Sánchez Silva (Madrid: Síntesis, 2009), 332.

³⁶ « Sartre se dresse, avec l'idée d'une *condition* humaine, contre celle, bourgeoise, d'une nature humaine immuable. » Jérôme Melançon, « Engagement et esprit intellectuel. À propos de deux textes fondateurs des *Temps Modernes*. », *Horizons philosophiques* 16, no. 2 (2016): 83. Las cursivas son del autor.

una interpretación existencialista de su producción artística que levanta ciertas interrogantes y cuya visión pretende enmarcar la obra del escultor suizo en el proyecto político delineado en la revista. Por otro lado, la aparición del texto como parte del catálogo de la exposición para la galería Pierre Matisse en 1948 implica, según Kerr Houston, cierta posición institucional que limita este tipo de crítica a una evaluación necesariamente positiva³⁷ que coincide con la crítica de afinidades que Bernard Vouilloux apunta como característica de la tercera era de la crítica de arte francesa.³⁸

Como ya comentamos, el texto de Jean-Paul Sartre marca un hito en la comprensión del arte de Giacometti. En primer lugar, se trata de la primera lectura en marcar la distancia interpretativa con la producción surrealista que había hecho Alberto Giacometti hasta unos años antes; en segunda instancia, debido a que la interpretación existencialista de la obra de Giacometti dominó en los años posteriores a la aparición de los textos sartrianos, esta publicación nutrió muchos de los textos críticos subsecuentes; por último, como ya también indicamos, se trató de un texto empleado para el catálogo de la exposición de Giacometti en la galería Pierre Matisse en 1948, la cual representó el regreso del artista de Borgonovo al circuito artístico tras la crisis creativa que se vio prolongada por los efectos de la Segunda Guerra Mundial. Todas estas situaciones convierten al texto del filósofo francés en una lectura fundamental para la obra de Giacometti que, a pesar de sus aciertos, encierra ciertas problemáticas.

³⁷ Kerr Houston, *An Introduction to Art Criticism* (Upper Saddle: Pearson, 2012), 199, 200.

³⁸ Vouilloux, « Les trois âges de la critique d'art française. », 393.

El texto abre situando a Giacometti “en el comienzo del mundo” y nota que este artista “se burla de la Cultura y no cree en el Progreso, al menos en el progreso en las Bellas Artes.”³⁹ Esta consideración exhibe una incompatibilidad entre la visión de Giacometti y las cosmovisiones teleológicas que imperaron en algunos discursos vanguardistas, como la del surrealismo impulsado por Breton. De igual modo, es posible vincular esta burla hacia la Cultura como una conciencia de la imposibilidad de una concepción esencialista de la misma, esencialización que Sartre ligaba a la mentalidad burguesa y a las manifestaciones artísticas clásicas.

Bajo esta óptica el filósofo y crítico francés afirma que “el escultor clásico cae en el dogmatismo porque cree poder eliminar su propia mirada y esculpir en el hombre la naturaleza humana sin los hombres; pero de hecho no sabe lo que hace, ya que no hace lo que ve. Buscando lo verdadero, ha encontrado la convención.”⁴⁰ Es decir, Sartre juzga que la tentativa clásica por eliminar la subjetividad de la percepción provoca el dogmatismo que acusa, pues este tipo de escultura parte de una esencialización de los objetos representados que no da cuenta del posicionamiento del artista ante la existencia. En cambio, la obra de “Giacometti ha restituido a las esculturas un espacio imaginario y sin partes. Aceptando de entrada la relatividad, ha encontrado el absoluto.”⁴¹ Esta oposición da cuenta del proceso mediante el cual, según la estética de Sartre, las imágenes de Giacometti materializan la búsqueda de lo humano y logran

³⁹ « Il n'est pas besoin de regarder le visage antédiluvien de Giacometti pour deviner son orgueil et sa volonté de se situer au commencement du monde. Il se moque de la Culture et ne croit pas au Progrès, du moins au progrès dans les Beaux-Arts. » Jean-Paul Sartre, « La recherche de l'absolu » en *Situations III* (París: Gallimard, 2013), 277.

⁴⁰ « Ainsi, le sculpteur classique verse dans le dogmatisme parce qu'il croit pouvoir éliminer son propre regard et sculpter en l'homme la nature humaine sans les hommes ; mais en fait il ne sait ce qu'il fait puisqu'il ne fait pas ce qu'il voit. En cherchant le vrai, il a rencontré la convention. » Jean-Paul Sartre, « La recherche de l'absolu », 284.

⁴¹ « En prenant le contre-pied du classicisme, Giacometti a restitué aux statues un espace imaginaire et sans parties. En acceptant d'emblée la relativité, il a trouvé l'absolu. » Sartre, « La recherche de l'absolu », 284.

su función como representantes analógicos⁴²; mediante la aceptación de la relatividad de la mirada, la imagen puede cumplir esta función de analogía del objeto representado desde una perspectiva situada en un contexto espaciotemporal dado, desde una existencia concreta. Así es como, al aceptar que el proceso de generación de imágenes pasa por la percepción siempre relativa de un individuo, las esculturas de Giacometti consiguen representar lo absoluto de lo humano. Como ya mencionamos, para Sartre, este absoluto no sería otra cosa sino una relación con el mundo que da pie a la conformación de la existencia, contraponiéndose a la visión clásica partidaria de un esencialismo.

Para el filósofo francés, la importancia de la obra de Giacometti radica en que, contrariamente a los escultores clásicos que “en lugar de producir lo que *veían* [...] figuraban en la arcilla aquello que *era*,”⁴³ el escultor suizo “eligió esculpir la apariencia *situada* y se reveló que a través de ella se alcanzaba el absoluto.”⁴⁴ No obstante este elogio que Sartre realiza al proceso de generación de imágenes de Giacometti mediante una percepción situada —es decir, vinculada al contexto espacio-temporal de una existencia concreta, que priorizaría por encima de la esencia—, su discurso crítico esencializa la obra del artista suizo y deja de lado las imágenes para ver lo que, a su parecer, *es*. Esta postura resulta notoria a través del escaso análisis que el filósofo realiza de las imágenes mismas,⁴⁵ pero principalmente debido a la subordinación

⁴² En su libro *L'imaginaire* el filósofo francés define la imagen como “un acto que aspira en su corporeidad a un objeto ausente o inexistente, a través de un contenido físico o psíquico que no se da propiamente, sino a título de “representante analógico” del objeto en cuestión.” (« L'image est un acte qui vise dans sa corporéité un objet absent ou inexistant, à travers un contenu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre, mais à titre de « représentant analogique » de l'objet visé. ») Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire* (París: Gallimard, 1986), 45.

⁴³ « Au lieu de rendre ce qu'ils *voyaient*- c'est-à-dire un modèle à dix pas – ils figuraient dans la glaise ce qui *était* – c'est-à-dire le modèle lui-même. » Sartre, « La recherche de l'absolu », 283. Las cursivas son del autor.

⁴⁴ « Il a choisi de sculpter l'apparence *située* et il s'est révélé que par elle on atteignait à l'absolu. » Sartre, « La recherche de l'absolu », 286. Las cursivas son del autor.

⁴⁵ En un capítulo que intitula “Ideological Art Criticism” en un libro dedicado a la cultura y la política en la obra de Sartre, Michael Scriven señala que parte de la falta de análisis visual de Sartre se relaciona con problemas que

implícita que ejerce el discurso filosófico/literario sobre las imágenes en el análisis sartriano; como juzga Olivier Todd con respecto a la crítica de arte del filósofo, “Sartre era un terrorista intelectual; sus ideas reflejan sus propias preocupaciones y dicen más de sí mismo que del artista en discusión.”⁴⁶ A este respecto, Michael Scriven menciona que, si bien Sartre era un “terrorista intelectual”, esta práctica no implicaba que sus ideas fueran necesariamente erróneas⁴⁷. En ese sentido, podemos coincidir con Scriven y, a partir de esta premisa, considerar que la práctica de la crítica de arte que realiza Sartre acerca de Giacometti no lleva a cabo, en la escritura, la separación del acto de ver y representar esa apariencia situada que el filósofo elogia en el proceso de generación de imágenes del suizo. Aunque el texto de Sartre amplía la discusión de los críticos-escritores en torno a Giacometti y pone de relieve varios aspectos clave de su obra, salta a la vista cómo el proyecto ideológico del filósofo francés se impone por encima del análisis de las obras y evidencia algunas de las vicisitudes que implica la crítica de arte hecha por escritores.

Para 1951, Giacometti comienza una extensa colaboración con la entonces Galería Maeght⁴⁸ que, como refiere Yves Bonnefoy, es la que domina en la época.⁴⁹ La primera exposición de Giacometti en dicha galería cuenta con la contribución de un texto de Michel Leiris para el catálogo. En la exposición se exhibe una versión en bronce de *L'Objet invisible* a propósito de la cual el poeta asevera que el arte de Giacometti funge como un “cuestionamiento

aquejaban la vista del filósofo. Michael Scriven, *Jean-Paul Sartre. Politics and Culture in Postwar France* (Londres: Macmillan, 1999), 113.

⁴⁶ “Sartre was an intellectual terrorist; his ideas reflect his own preoccupations and say more about himself than about the artist under discussion.” Olivier Todd citado en Scriven, *Jean-Paul Sartre. Politics and Culture in Postwar France*, 115.

⁴⁷ Scriven, *Jean-Paul Sartre. Politics and Culture in Postwar France*, 113.

⁴⁸ A partir de 1964 la Galerie Maeght se transforma en la Fondation Maeght que mantiene hasta la fecha una importante colección de obras de Alberto Giacometti y de distintos artistas del periodo de posguerra.

⁴⁹ Bonnefoy, *Biographie d'une oeuvre*, 261.

del espectador por medio de la obra: joven niña de rodillas semiflexionadas como para una ofrenda a quien la mira (actitud inspirada al escultor por la de una niñita vista una vez en su país natal).”⁵⁰ Esta versión de la génesis de *L’Objet invisible* resulta diametralmente opuesta a la esbozada por Breton. Desde esta óptica, la fuente de la obra no se localizaría en el encuentro del subconsciente con la realidad tangible, sino que sería exclusivamente a partir de la realidad que el escultor habría creado la pieza. No obstante, este origen de la obra a partir de una niña suiza ha sido cuestionado por diversas voces como Jean-François Chevrier⁵¹ o Rosalind Krauss,⁵² quienes consideran esta interpretación más cercana a la fenomenología, y por tanto como un anacronismo que carece de documentación. Más específicamente, Krauss asevera:

La pequeña niña suiza de la remembranza posterior de Giacometti, y el comentario de Leiris nada tienen que ver con [el] ejemplo clave [de Breton] de la maravillosa y objetiva fortuna. Sirviendo como un modelo real y directo para una obra de arte, la pequeña niña suiza retira *L’Objet invisible* de la órbita del surrealismo y lo coloca en el reino de la posguerra del taller de Giacometti [...]. Al situar la obra en un nuevo contexto, en relación con un nuevo grupo de amigos y aliados como Sartre y Genet, el comentario de Leiris la acerca a la problemática de *La phénoménologie de la perception*, alejándola de aquella en *Les vases communicants*.⁵³

Como reafirma la observación de esta crítica, el origen narrado por Leiris se entiende mejor desde la defensa de la propia visión estética que desde el interés pretendidamente objetivo del

⁵⁰ « L’art de Giacometti en tant que mise en cause du spectateur lui-même par le moyen de l’œuvre: jeune fille aux genoux mi-fléchis comme pour une offrande à celui qui regarde (attitude inspirée au sculpteur par celle d’une fillette vue une fois dans son pays natal). » Michel Leiris, *Pierres pour un Alberto Giacometti* (París: L’échoppe, 1991), 14.

⁵¹ Jean-François Chevrier, « Tenir le vide », *Le genre humain*, no. 55 (2015): 75.

⁵² Rosalind Krauss, “Giacometti”, en Flam, Jack D., ed. *Primitivism in the 20th Century Art*, Vol. II. (Nueva York: Museum of Modern Art, 1984), 503.

⁵³ “The Little Swiss girl of Giacometti’s later recollection, and Leiris’s account, has nothing to do with this key example of the marvelous and objective chance. By serving as a direct, real-world model of a work of art, the little Swiss girl withdraws *Invisible Object* from the orbit of Surrealism and places it in the postwar realm of Giacometti’s studio as he notoriously strained month after month, through trial and retrial, to catch the likeness of the model posed in front of him. Setting the work in a new context, in relation to a new group of friends and allies like Sartre and Genet, Leiris’s account draws it closer to the problematic of *The Phenomenology of perception* and farther from that of *Les vases communicants*.” Krauss, “Giacometti”, 503.

historiador del arte convencional, lo cual reforzaría la distinción entre la crítica del arte y la historia del arte que subraya Elkins.⁵⁴ Una vez más, la interpretación propuesta parece estar dictada por la propia poética del escritor-crítico que evita el cuestionamiento que los objetos realizan a su teoría; en este caso el de la aproximación fenomenológica. De ahí que Krauss acuse que “esta acronicidad sea, evidentemente, inaceptable para el historiador.”⁵⁵

En cambio, como menciona Carlos Fisgativa en un reciente artículo acerca de la revista *Documents*, “Leiris escribe desde un plano anecdótico, el de la narración autobiográfica, en el que se relatan recuerdos de esos momentos en que acontecimientos aparentemente fútiles permiten la comunicación de lo exterior y lo interior.”⁵⁶ Así, la escritura de este poeta abrega de la tradición fenomenológica interesándose más por la experiencia de la obra que por el objeto en sí, de ahí que su crítica sea más anecdótica que descriptiva o histórica. Más adelante profundizaremos cómo esta vertiente crítica que privilegia la experiencia ante la obra de arte nutrió los textos que tanto Dupin como Bonnefoy dedicaron a la producción artística de Giacometti.

Tal y como deja entrever la observación de Krauss, Jean Genet fue otro de los grandes aliados de Giacometti desde la Posguerra. De este lazo surge no solamente el retrato que Giacometti hace del escritor entre 1954 y 1955, sino también un texto de Genet que ha sido abordado como “el primer pronunciamiento importante del escritor sobre su propia estética”.⁵⁷

⁵⁴ Elkins, *What Happened to Art Criticism?*, 9.

⁵⁵ “This achronicity is, of course, unacceptable to the historian” Krauss, “Giacometti”, 503.

⁵⁶ Fisgativa, “Ensamble de imágenes y escrituras en la revista *Documents*”, 178.

⁵⁷ “Jean Genet’s piece on artist Alberto Giacometti —*L’Atelier d’Alberto Giacometti*, published in 1957— is traditionally regarded as the writer’s first important statement on his aesthetics.” Cynthia Running-Johnson, “Poetry and the Critical Voice in Genet’s *Atelier d’Alberto Giacometti*”: *Romance Notes* 34, no. 3 (primavera 1994): 247.

El texto se presenta como una escritura entre los intersticios del ensayo, la crítica de arte e incluso del poema en prosa⁵⁸ y cuyo eje radica en la relación entre el arte y la soledad:

No hay otro origen de la belleza sino la herida, singular, diferente para cada uno, oculta o visible, que todo hombre guarda dentro de sí, que preserva y donde se retira cuando quiere dejar el mundo para una soledad temporal, sin embargo, profunda. Existe, por lo tanto, una lejanía entre ese arte y el que llamamos miserabilismo. El arte de Giacometti parece querer descubrir esa herida secreta de todo ser e incluso de todas las cosas, para que ella nos ilumine.⁵⁹

Genet comparte con el escultor suizo esta búsqueda por la herida secreta de todo ser, pues como apunta Cynthia Running-Johnson: “naturalmente, su discurso sobre la creación artística incluye ideas, temas e imágenes que caracterizan su propia obra. La noción a la cual Genet regresa más seguido en *L’Atelier* es aquella de la soledad como el estado que vincula a todas las personas y todas las cosas, y el arte como algo emergente y evocativo de esta soledad al mismo tiempo.”⁶⁰

Así, la representación de esta soledad constituye para Genet el meollo de la práctica artística de Giacometti:

Bajo pretexto de ennoblecer —o envilecer, según la moda actual— él se rehúsa (Giacometti) a depositar en el objeto el mínimo tinte —ya sea delicado, cruel o tenso— humano.⁶¹ Frente a un candelabro, dice: “Es un candelabro, es Eso.” Y nada más. Y esa constatación súbita ilumina al pintor. El candelabro. Sobre el papel existirá, en su más ingenua desnudez. Qué respeto por los objetos. Cada uno tiene su propia belleza porque es “único”, en él se halla lo irremplazable.⁶²

⁵⁸ Running-Johnson, “Poetry and the Critical Voice in Genet’s *Atelier d’Alberto Giacometti*”, 248.

⁵⁹ « Il n’est pas à la beauté d’autre origine que la blessure, singulière, différente pour chacun, cachée ou visible, que tout homme garde en soi, qu’il préserve et où il se retire quand il veut quitter le monde pour une solitude temporaire mais profonde. Il y a donc loin de cet art à ce qu’on nomme le misérabilisme. L’art de Giacometti me semble vouloir découvrir cette blessure secrète de tout être et même de toute chose, afin qu’elle les illumine. » Jean Genet, *L’Atelier d’Alberto Giacometti* (París: Gallimard, 2007), párrafo 2.

⁶⁰ “Naturally his discourse on artistic creation includes ideas, themes and images which characterize his own work. The notion to which Genet returns most often in *L’Atelier* is that of solitude as the state which links all people and all things, and to art both emergent and evocative of this aloneness.” Running-Johnson, “Poetry and the Critical Voice in Genet’s *Atelier d’Alberto Giacometti*”, 249.

⁶¹ Notamos en la caracterización de Genet una perspectiva distinta a la de Leiris, quien ve los objetos artísticos de Giacometti como depositarios del deseo.

⁶² « Sous prétexte de l’ennoblir —ou avilir, selon la mode actuelle— il refuse (Giacometti) de déposer sur l’objet la moindre teinte —fût-elle délicate, cruelle ou tendue— humaine. En face d’une suspension, il dit : « C’est une

Este fragmento da cuenta, una vez más, de la relación del artista con la representación de la realidad; para Genet la búsqueda de Giacometti también reside en la tentativa de representar la realidad al desnudo. En ese sentido, el texto de Genet opera igualmente como un espejo de su propia poética, donde se hace patente el interés por la soledad de los individuos y los objetos, aquello que Jacques Dupin llamará la imposibilidad de la comunicación absoluta.⁶³

Como nos deja vislumbrar este breve panorama, la crítica que realizaron los distintos escritores acerca de la producción artística de Giacometti ofreció un terreno que les permitió apuntalar sus propias concepciones acerca del arte y, por ende, de la literatura. Sin embargo, observamos que el flujo de ideas y conceptos en la crítica de estos escritores resulta a menudo unidireccional; es decir, las nociones que ellos aplican a la obra de Giacometti se originan en sus propios proyectos filosóficos o poéticos y frecuentemente buscan hacerla encajar en su escritura crítica. Por lo tanto, en los textos comentados suele imponerse la visión de estos críticos-escritores por encima de la obra de Giacometti, ocasionando la distorsión o deformación que acusamos anteriormente. Si bien esta situación no demerita sus esfuerzos críticos, resulta prudente señalar dicha relación al acercarse a este tipo de textos. Ahora bien, como intentaremos mostrar enseguida, existe también otro tipo de crítica que, con la ventaja de una mayor perspectiva histórica, busca una relación más dialógica con la obra de Giacometti. En ese sentido, *Textes pour une approche* de Jacques Dupin y *L'Étranger de Giacometti* de Yves Bonnefoy pretende interrogar directamente la obra de Giacometti y, a la inversa de lo que ocurrió con los ensayos hasta ahora reseñados, estos cuestionamientos se proyectan hacia su

suspension, c'est Elle. » Et rien de plus. Et cette constatation soudaine illumine le peintre. La suspension. Sur le papier elle sera, dans sa plus naïve nudité. Quel respect des objets. Chacun a sa beauté parce qu'il est « seul » à être, il y a en lui l'irremplaçable. » Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, párrafo 58.

⁶³ Dupin, *Textes pour une approche*, 64.

propia creación y propician la conformación de sus respectivas poéticas. Abundaremos en lo que viene en cada uno de estos textos por separado.

***Textes pour une approche* de Jacques Dupin: la crítica como una aproximación**

En 1955, Jacques Dupin inicia sus labores en la mencionada Galería Maeght, donde se desempeñaría como responsable editorial hasta 1981.⁶⁴ Durante este periodo, concretamente en 1962, el director de la galería, Aimé Maeght, encarga al aún joven poeta la elaboración de un texto que acompañaría un catálogo de la obra del escultor suizo y que lleva por nombre *Alberto Giacometti. Textes pour une approche*. Desde esta perspectiva ligada a la galería, Dupin emprende su ensayo y, a pesar de que abreva de los esfuerzos críticos precedentes —recogiendo distintos aspectos de cada uno—, plantea una aproximación a las imágenes artísticas de Giacometti que evidencia un cambio de paradigma en el discurso de los escritores acerca del arte de este escultor suizo.

El texto de Jacques Dupin es a menudo considerado como la primera monografía de Giacometti.⁶⁵ Compuesto por trece fragmentos, *Textes pour une approche* abre mediante un posicionamiento que, en primera instancia, parece un mero ejercicio retórico, similar a la *captatio benevolentiae*. “De esta obra [...] no puedo hablar sino como extranjero, cuando mucho como cómplice, como víctima bien decidida a alimentar el malentendido.”⁶⁶ Sin embargo, más allá de evocar un procedimiento estilístico clásico, el reconocimiento de esta extrañeza frente a

⁶⁴ Iván Salinas, Prólogo a *El sendero Frugal. Antología poética 1963-2000* (Puebla: Hotel Ambosmundos/Secretaría de Cultura de Puebla, 2010), 16-17.

⁶⁵ Bonnefoy, *Biographie d'une oeuvre*, 131.

⁶⁶ « De cette œuvre [...] je ne puis parler qu'en étranger, tout au plus en complice qui se souvient mal, en victime bien décidée à entretenir le malentendu. » Dupin, *Textes pour une approche*, 9.

la obra refiere a un desplazamiento de la autoridad del crítico que se atisba desde el título; la relación crítica con la imagen ya no puede ser concebida como un pronunciamiento absoluto o como la voz de un narrador omnisciente. Dupin admite que, a través de las palabras, el escritor-crítico ya no puede generar sino una aproximación (*approche*) a la imagen.

La palabra, en efecto, condenada a los desvíos, intenta desesperadamente encontrar el acceso abrupto cuya nostalgia roe. De suscitar el espacio singularmente activo de esta obra al perseguirla desde varios flancos, como se reconstituye ilusoriamente la unidad de una escultura al multiplicar los puntos de observación. En su persecución despedazada pasa diez veces por el mismo camino mientras que ciertos lugares le son inexplicablemente prohibidos. Demasiado cercana a su objeto, éste la petrifica y la consume; demasiado alejada, se pierde y se disgrega en el dédalo de una espera sin comienzo. Enredada en sus contradicciones, sus lagunas, sus repeticiones, no deja sino las trazas confusas de una aproximación, los fragmentos dispersos, los escombros menos significativos, salvados por las flamas, de un edificio imaginario al cual fue necesario renunciar.⁶⁷

Este fragmento esclarece la postura de Dupin con respecto a las limitantes de la crítica: el poeta considera la palabra como un medio insuficiente para dar cuenta de la experiencia de la obra artística. Mientras la imagen aparece como una totalidad, la palabra se ve obligada al análisis que descompone la experiencia producida por dicha imagen en fragmentos que no logran jamás reconstituirla. Así, una crítica que se pretende objetiva y absoluta no es sino este edificio imaginario al cual resulta necesario renunciar. Tanto una crítica que dé cuenta por

⁶⁷ « La parole, en effet, condamné aux détours, tente désespérément de retrouver l'accès abrupt dont la nostalgie la ronge. De susciter l'espace singulièrement actif de cette œuvre en la poursuivant de plusieurs côtés, comme on reconstitue illusoirement l'unité d'une sculpture en multipliant les points d'observation. Dans sa poursuite morcelée elle passe dix fois par le même chemin tandis que certains lieux inexplicablement lui sont interdits. Trop proche de son objet, il la pétrifie et la consume ; trop éloignée, elle se perd et se désagrège dans le dédale d'une attente sans commencement. Embarrassée dans ses contradictions, ses lacunes, son ressassement, elle ne laisse que les traces emmêlées d'une approche, les fragments épars. Les débris les moins signifiants, épargnés par les flammes, d'un édifice auquel il fallut renoncer. » Dupin, *Textes pour une approche*, 11.

completo de la obra artística o una obra que logre una representación absoluta de la realidad no son para Dupin sino espejismos inalcanzables.

En un texto posterior sobre Giacometti, recogido en su libro *L'Espace autrement dit* de 1982, Dupin vuelve a interesarse por la cuestión del absoluto en la obra del artista suizo. Oponiéndose a los juicios de la crítica sartriana, plantea que “en el absoluto, [Giacometti] no puede desembocar sino en el fracaso, pero en un fracaso lúcido y activo, que reaviva la herida, la ilusión, el deseo y relanza al infinito su búsqueda.”⁶⁸ Mediante esta aseveración, el poeta tiende un puente entre el proceso de generación de imágenes del escultor desde la realidad y su propio ejercicio crítico; asimismo, encuentra en Giacometti la imposibilidad de aprehender dicha realidad de manera total desde su obra, lo que le permite no solamente reconocer esa misma imposibilidad, sino que, como corroboramos en la cita anterior, la vuelve también una piedra angular de su ejercicio crítico.

Uno de los rasgos principales que Dupin asocia a esta imposibilidad de absoluto es la búsqueda de lo real. A partir de un deseo jamás satisfecho de lograr una comunicación absoluta con los otros, surge la fuerza creativa de Alberto Giacometti: “Esa distancia, ese vacío que hacen de Diego un extraño, de la silla un objeto incomprensible, incierto, peligroso... Frente a ese vértigo y ese miedo, Giacometti toma un lápiz, un pincel, un puño de arcilla... Al *copiar* lo que ve [...] espera dar consistencia a la realidad que le rehúye, aprendiendo a verla, a retenerla, por lo tanto, a afirmarse a sí mismo frente a ella.”⁶⁹ Esta síntesis de la práctica creativa de Giacometti

⁶⁸ « Dans l'absolu, il ne peut aboutir qu'à l'échec, mais un échec lucide et actif, qui ravive la blessure, l'illusion, le désir, et relance à l'infini sa poursuite. » Jacques Dupin, *L'espace autrement dit* (París: Galilée, 1982), 61.

⁶⁹« Cette distance, ce vide qui font de Diego un étranger, de la chaise un objet incompréhensible, incertain, dangereux... Devant ce vertige et cette peur, Giacometti saisit un crayon, un pinceau, une poignée d'argile... C'est en *copiant* ce qu'il voit [...] qu'il espère donner consistance à la réalité qui le fuit, qu'il apprend à la voir, à la retenir, donc à s'affirmer lui-même devant elle. » Dupin, *Textes pour une approche*, 10-11. Las cursivas son del autor.

hace patente un aspecto del proceso de generación de imágenes en el artista suizo: su dibujo, su pintura o su escultura son tentativas de recrear, a partir de la percepción, esta realidad imposible de capturar. Además de delinear esta idea, el fragmento anterior retoma de manera más o menos velada algunas de las ideas que Sartre había señalado previamente acerca de la obra de Giacometti; aunque la realidad le rehúye, la tentativa de dar cuenta de ésta permite al artista afirmar su subjetividad y su existencia en un tiempo y espacio dados.

Dupin retoma, en primer lugar, la noción de distancia como un elemento crucial para la percepción de las esculturas de Giacometti⁷⁰ y, como constatamos en el exordio, la vuelve parte de su proceder crítico; para el poeta francés este tipo de escritura se presenta como una aproximación que exige plantear esta distancia. En segundo lugar, resalta la importancia que tiene para Giacometti copiar lo que ve, acto que da pie a su afirmación como sujeto ante la realidad. Esta interpretación parece vincularse con las concepciones fenomenológicas y existencialistas que interesaban tanto a Sartre como a Leiris. En tercer lugar, la introducción que realiza Dupin exagera la posición del crítico como sujeto que percibe las imágenes, lo cual contrasta con la visión totalizante que se gestaba en muchos de los esfuerzos críticos previos, donde las imágenes pasaban a un segundo plano. La tentativa crítica de Dupin se construye precisamente a partir de la imposibilidad de encerrar su experiencia estética en un sistema y de transmitirla mediante las palabras.

Contrariamente a lo que ocurre en la mayoría de los textos críticos de los escritores que le precedieron, el de Dupin desarrolla de manera más amplia parte de los procedimientos plásticos que constituyen las imágenes realizadas por Alberto Giacometti. Por ejemplo, a

⁷⁰ Recuérdese que Sartre menciona que Giacometti confiere a sus personajes una *distancia absoluta*. Cfr. Sartre, “La recherche de l’absolu”, 284.

propósito de los trazos fragmentados que caracterizan sus dibujos, menciona: “Las interrupciones y las sobrecargas del trazo nunca se sienten como repeticiones superfluas o como paradas incongruentes ya que son los equivalentes de la movilidad del ojo.”⁷¹ Esta comparación, que explica parte del estilo de Giacometti mediante su mirada, liga el trazo discontinuo a los distintos procesos de mirar que ocurren en la crítica de arte. El artista emplea un trazo fragmentado porque no puede acceder de manera absoluta a lo real; su mirada fragmenta la comunicación entre esa realidad inaccesible y cómo la percibe su subjetividad. Por su parte, el crítico experimenta esta misma fractura entre su mirada y la obra que busca comentar. Consciente de la imposibilidad de dar cuenta de la experiencia ante el fenómeno artístico, su único recurso son las aproximaciones verbales donde abundan desvíos y contradicciones que emulan metafóricamente ese trazo, a la vez que exponen la insuficiencia del lenguaje como medio.

Esta postura encuentra un eco cuando Gottfried Boehm presenta la relación que tiene con el lenguaje de Ludwig Wittgenstein y de Robert Musil, señalando que “ambos son dirigidos por el mismo escepticismo lingüístico”⁷² y agregando que “la crítica del lenguaje les devuelve a las imágenes dentro de nosotros y en el lenguaje cotidiano, su derecho fundacional y poder demostrativo. [...] El logos deja de dominar la potencia de la imagen; a cambio, ésta adquiere su independencia.”⁷³ En un sentido similar, el discurso crítico de Dupin busca operar bajo esta lógica: la crítica del lenguaje con la que inicia pretende liberar la imagen del yugo discursivo a la que se encuentra sometida en muchos de los textos críticos sobre Giacometti, los cuales

⁷¹ « Les interruptions et les surcharges du trait ne sont jamais ressenties comme des répétitions superflues et des arrêts incongrus puisqu’elles sont les équivalents de la mobilité de l’œil. » Dupin, *Textes pour une approche*. 31.

⁷² Boehm, “¿Más allá del lenguaje? Observaciones sobre la lógica de las imágenes” en *Cómo generan sentido las imágenes*, (Ciudad de México: UNAM, 2017), 55.

⁷³ Boehm, “¿Más allá del lenguaje? Observaciones sobre la lógica de las imágenes”, 55.

—como ya se ha señalado— operan desde la imposición de la poética del escritor-crítico a la obra del escultor suizo y no desde la percepción o la experiencia estética producida por las imágenes. Este proceso que equipara el discurso verbal y la imagen se vuelve más evidente gracias a los procedimientos que Dupin encuentra en y retoma de Giacometti: la crítica fragmentada que realiza, asemejando los trazos interrumpidos de los dibujos del artista suizo, muestra una voluntad por tender puentes entre el discurso visual y el crítico.

De este modo, Dupin desmonta la pretendida superioridad que ejercía el discurso crítico y verbal sobre las imágenes que interpretaba. La crítica de arte, tal y como la plantean estos *Textes pour une approche*, aspira a una relación con la imagen que, como afirma Gottfried Boehm, “ya no se supedita más al lenguaje” y que sea consciente de cómo “el logos [sobrepasa] la barrera de lo verbal para ampliar la potencia de lo icónico.”⁷⁴ Dicho de otra manera, el discurso crítico de Dupin se reconoce como un medio insuficiente, pero necesario, para dar cuenta de las relaciones con la percepción de las imágenes que genera el arte de Giacometti.

Mediante recursos discursivos que remiten a una situación espacio-temporal precisa, Dupin construye una crítica que se separa de ese absoluto desde el cual se equiparaba al crítico con una especie de narrador omnisciente (recurso que ya encontramos desde la obra de Genet), capaz de imaginar y de recrear el proceso de creación como otra forma de aproximación a la obra: “Giacometti en el taller. Sus manos agarran un puñado de tierra, la montan sobre una armadura, la petrifican algunos cortos instantes. Una mujer de pie ha surgido [...]. Pero en el segundo en el cual sueño con tomarla y huir con ella, el trabajo de Giacometti comienza.”⁷⁵ Así,

⁷⁴ Boehm, “¿Más allá del lenguaje? Observaciones sobre la lógica de las imágenes”, 48.

⁷⁵ « Giacometti dans l’atelier. Ses mains saisissent une poignée de terre, la montent sur une armature, la pétrissent quelques cours instants. Une femme debout a surgi, irréductible et vivante, comblant mon attente, fortifiant mon attente. Mais à la seconde où je rêve de la prendre et de m’enfuir avec elle, le travail de Giacometti commence, le travail sans commencement de Giacometti se poursuit. » Dupin, *Textes pour une approche*, 15.

los distintos fragmentos que componen este catálogo suelen presentarse desde una situación específica que realza la importancia de la percepción de las imágenes en el acto de escritura crítica; la figura del escritor-crítico que construye Dupin se asemeja más a la de un testigo que a la de un exégeta.

Como ya comentamos con respecto a los textos de Sartre y Leiris, esta visión comparte algunas semejanzas con las propuestas fenomenológicas donde la percepción sería el punto de partida del proceso de figuración. Según menciona Concepción Hermosilla en su artículo donde realiza una interpretación de la poesía de Dupin a través de la fenomenología de Husserl, “percibir, es un esfuerzo, una tensión de la cual emergen las formas del sujeto y del objeto.”⁷⁶ En ese sentido, la reivindicación de la percepción por encima del discurso esencialista constituye un desplazamiento de suma importancia en un ejercicio crítico que pretende ser partícipe de un proceso de liberación de las imágenes. Esta crítica fragmentada en unidades textuales, en momentos discontinuos como los trazos de Giacometti, que se concatenan en el texto crítico o en el dibujo, reivindica la experiencia como forma de conocer y dar a conocer el mundo; como forma de aproximarse al mundo. La aproximación como proceso de relación con las imágenes (ya sea desde la creación artística o desde la crítica) concibe la comunicación de la experiencia como un constante intento, en el que no obstante nunca se logra aprehender la realidad, ni la obra de arte en lo absoluto.

Aunque existen esfuerzos previos de críticos-escritores que realizan juicios sumamente pertinentes en torno a las imágenes artísticas producidas por Alberto Giacometti, su discurso crítico pretende mantener una jerarquía logocéntrica donde las imágenes se encuentran

⁷⁶ « Percevoir, c’est un effort, une tension de laquelle émergent les formes du sujet et de l’objet. » Concepción Hermosilla, « Contresens. La perception chez Jacques Dupin »: *Thélème. Revista Complutense de estudios franceses*, no. 2, (1992): 92.

supeditadas al lenguaje, y más aún, a los propios proyectos literarios o filosóficos. En ese sentido, a pesar de que Jacques Dupin reelabora muchas de las consideraciones esbozadas por Sartre, Leiris o incluso Breton, también toma distancia de ellas para establecer, por su parte, la aproximación como una práctica crítica que le permite, a su vez, realizar una crítica del lenguaje que desencadena una independencia de las imágenes con respecto al discurso verbal que pretende interpretarlas. De este modo, las ideas que Dupin retoma de los otros textos críticos son retrabajadas, adquiriendo una dimensión fenomenológica que sobrepasa al propio discurso y se inscribe en una práctica crítica de la experiencia.

Más allá de esta manera de aproximarse a las obras de Giacometti, los procedimientos de escritura presentes en el texto y la relación con la realidad que se desprende del mismo sobrepasan los límites de la escritura crítica de Dupin, permeando en lo que consideramos —en un sentido tradicionalmente estricto— su escritura poética. Siguiendo lo planteado por Dominique Viart, incluso resulta posible afirmar que la obra de Dupin “no se satisface de una poesía dividida, separada de toda atadura y de toda relación o interacción con el mundo exterior, por un lado, y de una erudición crítica por el otro. Al contrario, mezcla y funde en un mismo crisol la densidad poética de la escritura y la acuidad, al mismo tiempo erudita y sensible a la exigencia de su perspicacia crítica.”⁷⁷ En ese sentido, vale la pena repasar brevemente cómo esta perspicacia crítica le permite adoptar en su propia escritura algunos de los procedimientos que le interesan en la obra de Giacometti.⁷⁸

⁷⁷ « Jacques Dupin ne se contente pas d’une poésie séparée, coupée de toute attache et de toute relation ou interaction avec le monde extérieur d’un côté, et d’une érudition critique de l’autre. Au contraire il mêle et fond dans un même creuset la densité poétique de l’écriture et l’acuité à la fois savante et sensible à l’exigence de sa perspicacité critique » Dominique Viart, *L’Écriture seconde* (Paris: Galilée, 1982), 11.

⁷⁸ Como he referido en una investigación previa, la relación entre la poesía y la crítica de Dupin es tal que este poeta-crítico reescribe una frase de *Textes pour une approche* que le sirve como punto de partida para una de sus *Moraines*, breves poemas en prosa que son lo más cercano a lo que podríamos considerar como el *ars poética* de

Cualquier tentativa por comprender la crítica de arte que Jacques Dupin emprende acerca de la obra de Giacometti implica comprender su interés en el dinamismo y en el trazo fragmentado del artista como proceso creativo:

¿Qué es multiplicar las líneas sino el rechazo a que el significado y la certeza sean una sola? Encontramos aquí la contestación como principio de creación. Trazar una segunda línea es cuestionar la primera sin borrarla, es formular un arrepentimiento y proporcionar un correctivo, es abrir entre ellas un debate contradictorio, una querrela que una tercera línea vendrá a arbitrar y a actualizar. De contestación en contestación, toda certeza es retirada de la forma, la cual ya no puede aparecer sino de modo interrogativo.⁷⁹

El señalamiento de Dupin se plantea desde la potencial mirada de Giacometti *durante* la creación, y no desde un análisis externo del objeto concebido. Esta focalización equipara la mirada del crítico a la del artista, lo cual refuerza cómo el texto de crítica de arte opera, en un segundo grado, como una especie de poética. Todo ello pone de manifiesto la eventual reapropiación de procedimientos estilísticos de Giacometti que ocurre en varios poemas de Dupin. Basta asomarse a “La ligne de rupture”, compuesto por trece páginas, donde los versos se presentan como elementos aislados y pertenecientes, al mismo tiempo, a un todo;⁸⁰ o bien “Malevitch”, un texto dedicado al pintor ruso en el cual los versos se encuentran fragmentados por barras diagonales⁸¹ para reparar en esta querrela de líneas. Así, a través de la paginación, la escritura de Dupin logra recrear la tensión de las líneas que caracteriza el dibujo de Giacometti. En ese sentido, la escritura de este poeta de Ardèche se aproximaría a lo que Irina Rajewsky

Dupin. Diego Ibáñez, “*Dehors* de Jacques Dupin: tensiones lingüísticas y plásticas de una poética en movimiento” (Tesis de licenciatura, UNAM, 2020), 67-69.

⁷⁹ « Multiplier les lignes qu’est-ce d’autre que refuser la signification et la certitude à une seule ? Nous retrouvons ici la contestation comme principe de création. Tracer une seconde ligne, c’est mettre en question la première sans l’effacer, c’est formuler un repentir et apporter un correctif, c’est ouvrir entre elles un débat contradictoire, une querelle qu’une troisième ligne viendra arbitrer et faire rebondir. De contestation en contestation, toute certitude est retirée à la forme qui ne peut apparaître que sur le mode interrogatif » Dupin, *Textes pour une approche*, 32-33.

⁸⁰ Jacques Dupin, *Le corps clairvoyant* (París: Gallimard, 2013), 205-219.

⁸¹ Dupin, *Le corps clairvoyant*, 347-356.

llama referencias intermediales y que se distingue de otras expresiones de la intermedialidad porque, “en lugar de combinar diferentes formas mediales de articulación, el producto-medio dado tematiza, evoca o imita elementos o estructuras de otro medio convencionalmente distinto a través del uso de los recursos específicos de su medio.”⁸²

Al igual que el trazo del suizo aparece en un “modo interrogativo”, podemos percibir que el empleo de diversos recursos estilísticos en estos poemas denota una “función ideológica más bien interrogativa que asertiva”⁸³, aspecto que Dominique Viart vincula a la escritura francesa contemporánea y que remite al regreso del sujeto como figura epistemológica hacia la segunda mitad del siglo XX. Mediante lo que Viart considera como una poética de la epanortosis donde correcciones, ajustes y dudas pesan más que la aserción, el saber se vuelve incierto y el narrador, o en este caso el crítico, ya no es más una figura de autoridad cuya veracidad no puede ser cuestionada;⁸⁴ este tipo de escritura se sirve de la duda para afirmar la percepción del crítico como un sujeto que se expresa desde las limitantes de su percepción. Esta función interrogativa, presente tanto en el dibujo como en la escritura, da cuenta de una voluntad de dinamismo que, como asevera por su parte Valéry Hugotte, “se caracteriza por el rechazo a toda conclusión del texto y a la voluntad de petrificar violentamente la materia del poema.”⁸⁵

⁸² “Rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means.” Irina O. Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Rémedier*, no. 6 (otoño 2005): 53. Cabe señalar que la cita en inglés distingue entre “medium/media” y “means”, ambos términos traducibles al español como “medio”. Hemos optado por traducir “means” como recurso para evitar la repetición y la confusión que implicaría la elección de la palabra “medio”. No obstante, “means” referiría al medio en tanto que la serie de recursos que permiten alcanzar un fin.

⁸³ Dominique Viart, «Fictions en procès» in: Blanckeman, Bruno et al. (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle* (París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004), 302.

⁸⁴ Dominique Viart, « portraits du sujet, fin du 20^e siècle », Remue.net, accedido el 17 de febrero de 2022. <http://remue.net/cont/Viart01sujet.html>.

⁸⁵ « Elle [...] se caractérise par le refus de tout achèvement du texte et la volonté de pétrir violemment la matière du poème. » Valéry Hugotte, « La matière poétique de Jacques Dupin », *Esprit*, no. 216 (1995): 27.

Interesado en los principios de dinamismo y contestación que observa en la obra de Giacometti, Dupin puntualiza:

Su movilidad [es] obtenida por la repetición y la discontinuidad del trazo. La forma nunca es inmovilizada por un borde, detenida por líneas aisladas y seguras. No está separada del fondo ni del espacio que la rodea por un límite reconfortante. La forma procede de una multitud de líneas que se encabalgan, se corrigen una a otra, se sobrecargan, se abolen en tanto que líneas multiplicándose.⁸⁶

En este fragmento, la focalización nos dirige al trazo mismo tratando, no solamente de entenderlo y comunicarlo al reconstruirlo, sino también intentando recrearlo mediante la enumeración de verbos (una *multitud de líneas que se encabalgan, se corrigen una a otra, se sobrecargan, se abolen en tanto que líneas multiplicándose*) que denotan acciones que describen tanto el trazo de Giacometti como el propio texto de Dupin. Así, asistimos a una forma interesante de écfrasis⁸⁷ que tiende, una vez más, un puente entre ambas producciones artísticas. Es decir que la descripción o, más precisamente, la enumeración de verbos que propone Dupin no solamente remite al trazo cargado de interrupciones y repeticiones que emplea Giacometti, sino que se vale de una interrupción en el ritmo textual que resulta visible mediante el uso de comas y de una sobrecarga verbal que remite la repetición de líneas para intentar evocar con la palabra la experiencia estética del trazo del artista suizo.

⁸⁶ « Sa mobilité [est] obtenue par la répétition et la discontinuité du trait. Jamais la forme n'est immobilisée par un cerne, arrêtée par des lignes isolées et sûres. Elle n'est pas détachée du fond ni séparée de l'espace qui l'entoure par une rassurante limite. Elle procède d'une multitude de lignes qui se chevauchent, se corrigent l'une l'autre, se surchargent, s'abolissent en tant que lignes en se multipliant. » Dupin, *Textes pour une approche*, 29.

⁸⁷ Claus Clüver entiende la écfrasis como “la representación verbal de configuraciones reales o ficticias compuestas en un medio visual no-kinético.” (“Ekphrasis is the verbal representation of real or fictive configurations composed in a non-kinetic visual medium.”) Claus Clüver, “A New Look at an Old Topic: Ekphrasis Revisited”, *Todas as Letras* 19, n. 1 (ene/abr 2017): 33. De igual modo, podemos asociar este tipo de écfrasis a lo que Luz Aurora Pimentel llama écfrasis referencial genérica y de la cual asevera que “con frecuencia se observa en textos ecfrásticos que, sin designar un objeto plástico preciso, proponen configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista.” Luz Aurora Pimentel, “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, *Poligrafías* 4 (2003): 207.

Al igual que en el trazo del artista suizo, “para Jacques Dupin la repetición no es eso que insiste, confirma, establece; más bien eso que retoma, afirma y reforma. El término de ‘reforma’ es por demás característico de un trabajo como éste, que dice al mismo tiempo el regreso y el cambio cuando re-formar es también hacer de nuevo, rehacer lo que estaba hecho o deshecho.”⁸⁸ Si coincidimos con esta propuesta de Viart, la movilidad y repetición en la escritura de Jacques Dupin operarían como principios creativos con funciones similares a las que el también crítico observa en el trazo de Giacometti. En este mismo tenor, Thomas Augais compara las producciones artísticas del poeta y el escultor: “Un poema de Jacques Dupin progresa como un retrato de Giacometti en la alternancia de la construcción y la deconstrucción, la pincelada que destruye siendo la más importante ya que compromete a un avance irreversible.”⁸⁹ Podemos llevar esta afirmación más lejos y considerar que la crítica de Dupin, mediante su estructura fragmentada y el reconocimiento de la insuficiencia de la palabra como medio, también asimila aspectos propios del proceder creativo de Giacometti.

Esta aseveración que conjunta crítica y poesía no dista mucho de lo que el propio Dupin afirma a propósito de las distintas expresiones mediales en la obra de Giacometti:

Es arbitrario separar la pintura de Giacometti de su escultura. Su primer cuadro, “Manzanas”, data de 1913, de la primera escultura, una cabeza de Diego, de 1914. Desde entonces, este escultor siempre ha pintado, este pintor siempre ha esculpido. Los diferentes medios de expresión no son para él sino los instrumentos de una misma búsqueda y de una misma experiencia. Se completan,

⁸⁸ « Pour Jacques Dupin la répétition n’est pas ce qui insiste, confirme, établit, mais bien plutôt ce qui reprend, affirme et réforme. Le terme de « réforme » est d’ailleurs caractéristique d’un tel travail, qui dit à la fois le retour et le changement quand re-former c’est aussi faire de nouveau, refaire ce qui était fait ou défait » Viart, *L’écriture seconde*, 121.

⁸⁹ « Un poème de Jacques Dupin progresse comme un portrait de Giacometti dans l’alternance de la construction et de la déconstruction, la touche qui détruit étant la plus importante car elle engage dans une avancée irréversible. » Thomas Augais, « Trait pour trait. Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d’ateliers » (Tesis doctoral, Université Lumière Lyon, 2009), 634.

se respaldan mutuamente, los intercambios entre éstos son constantes y el progreso de uno repercute inmediatamente consecuencias en el otro.⁹⁰

Si seguimos a Dupin cuando afirma que las distintas expresiones —ya sea dibujo, pintura o escultura— forman parte de la misma búsqueda emprendida por Giacometti, entendemos también que, por analogía, esta aseveración da cuenta de cómo la búsqueda que alienta las escrituras crítica y poética de Jacques Dupin constituye un único esfuerzo que, del mismo modo, retoma la dirección que seguía el artista suizo.

Con la intención de mostrar un contraste, pero también cierta complementariedad que refleja los posibles nuevos acercamientos de la crítica al artista suizo, enseguida veremos cómo el texto de Yves Bonnefoy se interesa por otras características de la obra de este escultor suizo y las convierte incluso en dimensiones clave de su escritura.

***L'Étranger de Giacometti* de Yves Bonnefoy: la búsqueda de la presencia**

L'Étranger de Giacometti se inscribe en una vertiente de la crítica de arte que se nutre de distintas tradiciones de escritura. En ese sentido, vale la pena adentrarse en el contexto y la estructura de la publicación, ya que ofrecen indicios para desentrañar las relaciones presentes entre la obra de Giacometti y la poética de Yves Bonnefoy. En primer lugar, cabe señalar que el texto forma parte del primer número de la revista *L'Éphémère*, publicación nacida en 1967, que fue concebida por los poetas Jacques Dupin, Yves Bonnefoy, Louis-René des Forêts y

⁹⁰ « Il est arbitraire de séparer la peinture de Giacometti de sa sculpture. Son premier tableau, des « Pommes », date de 1913, sa première sculpture, une tête de Diego, de 1914. Depuis lors, ce sculpteur a toujours peint, ce peintre a toujours sculpté. Les différents moyens d'expression ne sont pour lui que les instruments d'une même recherche et d'une même expérience. Ils se complètent, s'épaulent mutuellement, les échanges entre eux sont constants et chaque progrès de l'un répercute immédiatement des conséquences sur l'autre. » Dupin, *Textes pour une approche*, 73-74.

André du Bouchet, así como por el crítico y ensayista Gaëtan Picon. El proyecto fue financiado por el empresario y galerista Aimé Maeght. En primera instancia, *L'Éphémère* responde a la necesidad de establecer un espacio para la poesía francesa tras el cese de la publicación de la revista del *Mercure de France* en 1965.⁹¹ No obstante, como lo señala Robert Greene y lo corroboran las ilustraciones de Giacometti siempre presentes en la portada de la revista (figura 3)⁹², la publicación también puede leerse como un homenaje al artista suizo que había fallecido un año atrás, en 1966.⁹³

Así, bajo el signo de Giacometti, el número con el que abre la revista incluye en una hoja aparte y sin firma su declaración de intenciones que, por su interés en el contexto de este ensayo, conviene citar de forma íntegra:

L'ÉPHÉMÈRE tiene como origen el sentimiento de que existe una aproximación a lo real de la cual la obra poética es solamente el medio. En otras palabras: no hay que consentir en reducir la obra –acto, superación, devenir– a la naturaleza de un objeto donde este más-allá se hunde.

El objetivo de *L'ÉPHÉMÈRE*, es crear un lugar donde esta inquietud de la verdadera finalidad poética, de ser la única aceptada, pueda encontrarse más intensa. Y también será dilucidar entre varios, tanto las diversas condiciones del acto de poesía, como las nociones, las palabras que cada uno de nosotros emplea para decirlas. Se deduce que *L'ÉPHÉMÈRE*, no serán sino algunas personas, pero durablemente, por una búsqueda en común mediante sus vías ciertamente diferentes.

Y eso se ve: ninguna crítica, en el sentido apreciativo o descriptivo o analítico de esta palabra, tiene lugar en *L'ÉPHÉMÈRE*. No obstante, las obras de la poesía y de las artes serán interrogadas; pero siempre bajo el signo de esta instauración de absoluto donde la exterioridad desaparece.

⁹¹ Esta vinculación con *Mercure de France* no solamente se explica mediante el interés hacia la poesía, sino también porque varias de las plumas que colaboraban con la revista desaparecida en 1965 pasaron por las páginas de *L'Éphémère*. Yasmine Getz, « Au lieu de *l'Éphémère* » en *L'injonction silencieuse*. Dominique Viart (ed.). (París: La Table Ronde, 1995), 185.

⁹² Alberto, Giacometti, *Impresión de dibujo sin título*, Impresión sobre papel, en *L'Éphémère* 1 (1967): portada.

⁹³ Robert Greene, *Searching for Presence: Yves Bonnefoy's Writings on Art*. (Nueva York: Rodopi, 2004), 100.

Lo efímero es aquello que permanece, desde el momento en que su rostro visible es sin cesar borrado una y otra vez.⁹⁴

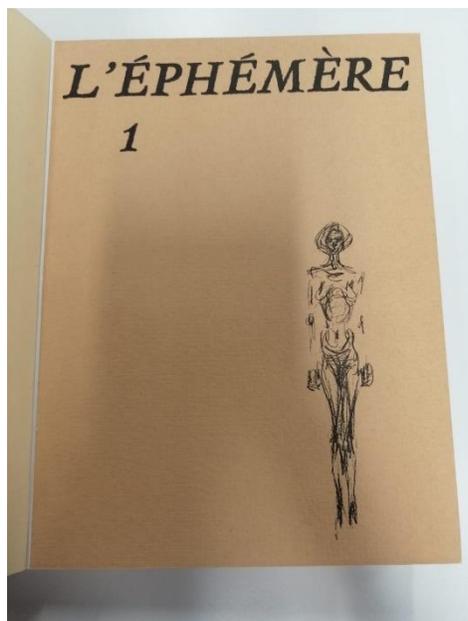


Figura 3. Giacometti, Alberto. *Impresión de dibujo sin título*. Impresión sobre papel. En *L'Éphémère 1* (1967): portada.

Como lo expresa esta especie de manifiesto, sus suscriptores entienden la obra poética como un medio que facilita el acceso, y más precisamente la aproximación, a una suerte de realidad absoluta. No obstante la importancia de la experiencia poética para la revista, es necesario acentuar que ésta no es concebida como el medio construido exclusivamente de palabras al que refiere regularmente la noción de poesía. De esta forma, *L'Éphémère* se configura como un espacio que, bajo el concepto de acto de poesía, difumina las barreras entre

⁹⁴ « L'ÉPHÉMÈRE a pour origine le sentiment qu'il existe une approche du réel dont l'œuvre poétique est seulement le moyen. En d'autres mots : il ne faut pas consentir à réduire l'œuvre – acte, dépassement, devenir – à la nature d'un objet où cet au-delà se dérobe.

Le but de L'ÉPHÉMÈRE, c'est de créer un lieu où ce souci de la vraie fin poétique, d'être le seul accepté, pourrait se retrouver plus intense. Et ce sera aussi d'élucider à plusieurs, et les diverses conditions de l'acte de poésie, et les notions, les mots que chacun de nous emploie pour les dire. Il s'ensuit que L'ÉPHÉMÈRE, ce ne sera que quelques personnes, mais ensemble, et durablement, pour une recherche en commun par leurs voies certes différentes.

Et on le voit : aucune critique, au sens appréciatif ou descriptif ou analytique de ce mot, n'a place dans L'ÉPHÉMÈRE. Pourtant les œuvres de la poésie et des arts y seront interrogées ; mais sous le signe toujours de cette instauration d'absolu où l'extériorité se résorbe. L'éphémère est ce qui demeure, dès lors que sa figure visible est sans cesse réeffacée. » Yasmine Getz, « Au lieu de *l'Éphémère* », 187-188.

diversas disciplinas artísticas y humanísticas y que, como apunta Yasmine Getz, genera un tejido de afinidades, concordancias y analogías.⁹⁵ En esta misma tónica, “la revista es el lugar de una conjunción de experiencias que trascienden la materia de la obra (literaria, plástica), su género, su lugar, su tiempo.”⁹⁶ Por lo tanto, para los escritores que estaban detrás de *L'Éphémère*, la experiencia poética rebasa no solamente la medialidad de las palabras en el papel, sino que también sobrepasa los contextos históricos y geográficos; se trata entonces de una experiencia atemporal, dislocada y fundamentalmente transdisciplinaria.

Otra de las características que salta a la vista en esta declaración de intenciones es la voluntad de comprender la obra poética más allá del objeto, por lo cual se enfatiza la importancia del acto o el devenir ante la inmovilidad que representaría considerar la obra poética como objeto.⁹⁷ Por esta misma razón, los textos sobre arte publicados en *L'Éphémère*⁹⁸ rechazan una crítica de apreciación, descripción o análisis; en cambio, priorizan una aproximación al fenómeno artístico más cercana a la experiencia y heredera del pensamiento fenomenológico⁹⁹, al grado que la declaración de intenciones subraya cómo la revista se concibe como un espacio de búsqueda constante.

Esta concepción del arte encuentra resonancias en la obra de los distintos artistas que figuraron en las páginas de la publicación. Sin embargo, la presencia de Giacometti condensa esta manera de comprender las relaciones entre el arte y la realidad. Este vínculo se evidencia

⁹⁵ Yasmine Getz, « Au lieu de *l'Éphémère* », 192.

⁹⁶ Yasmine Getz, « Au lieu de *l'Éphémère* », 190.

⁹⁷ Esta interpretación se comprende mejor gracias a las divergencias que existían entre los poetas que participaban en *L'Éphémère* y quienes colaboraban en la otra publicación central del panorama literario de ese periodo, *Tel Quel*. Para los poetas de *Tel Quel*, cercanos al estructuralismo, el texto poético se entendía como un sistema cerrado y autónomo; un objeto y no un acto o un devenir.

⁹⁸ A pesar de este rechazo, como afirma Getz, el término “crítica de arte” sigue siendo la mejor manera de denominar estos textos.

⁹⁹ Aquí podemos observar la influencia de Leiris, quien se uniría al comité editorial de la revista en 1969.

en las dos últimas líneas de la declaración: “Lo efímero es aquello que permanece, desde el momento en que su rostro visible es sin cesar borrado una y otra vez.” Esta frase parecería un eco de la búsqueda creativa del artista suizo, donde esta figura o rostro visible (la idea de *figure visible* en francés permite jugar con esa ambigüedad) de lo efímero designaría el encuentro imposible con el otro, lo cual constituye el punto medular de sus retratos.¹⁰⁰ Además, esta figura que se borra una y otra vez sin cesar (*sans cesse réeffacée*) también remite al proceso artístico de Giacometti, del cual Jacques Dupin nos dice: “De un día al otro el retrato se desvanece, reaparece, se borra de nuevo, resucita una vez más sin que nada le permita prever la salida.”¹⁰¹ Así, este par de líneas plasman cómo detrás de lo efímero que da nombre a la revista se vislumbra la proximidad con el proceder creativo del artista suizo; de nuevo, la lógica del homenaje se hace patente.

Bajo esta perspectiva, también es posible interpretar el contexto de la publicación a partir de la tradición literaria del “*tombeau*” que es definida del siguiente modo:

Práctica literaria en general difícil de circunscribir debido a la falta de reglas y criterios genéricos específicos, el “*Tombeau*” (o *Tumulus*) aparece sobre todo como un dispositivo editorial y estructural que integra en un mismo espacio textual diferentes formas poéticas reconocidas. Aunque la denominación “*tombeau*” a veces sirve para designar un poema individual [...], el término sirve más generalmente para designar una publicación colectiva que reúne piezas fúnebres de diversas formas poéticas.¹⁰²

¹⁰⁰ A este respecto, Dupin afirma que “a través de una serie de pruebas, de fracasos, de saltos que no son sino los momentos diversificados de una sola experiencia, Giacometti se acerca a la meta inaccesible que se ha asignado al mismo tiempo que expresa la profundización lírica de una consciencia desgarrada por la comunicación imposible” (« À travers une suite d'épreuves, d'échecs, de bonds qui ne sont que les moments diversifiés d'une seule expérience, Giacometti se rapproche du but inaccessible qu'il s'est assigné en même temps qu'il exprime l'approfondissement lyrique d'une conscience déchirée par la communication impossible. ») Dupin, *Textes pour une approche*, 11.

¹⁰¹ « D'un jour à l'autre le portrait s'évanouit, reparaît, s'efface à nouveau, ressuscite encore sans que rien ne permette d'en prévoir l'issue. » Dupin, *Textes pour une approche*, 79.

¹⁰² « Pratique littéraire plutôt difficile à circonscrire en raison de l'absence des règles et de critères génériques spécifiques, le Tombeau (ou Tumulus) apparaît surtout comme un dispositif éditorial et structurel qui intègre en un même espace textuel différentes formes poétiques reconnues. Bien que l'appellation « tombeau » serve parfois à

Desde esta lógica, y con énfasis particular en el primer número de la revista¹⁰³, *L'Éphémère* podría ser leído como una especie de “*tombeau* de Giacometti” donde se reúnen poemas, ensayos y testimonios dedicados a este artista, a su obra y a la experiencia de su funeral en Suiza.

La práctica del “*tombeau*” no resulta ajena a la cosmovisión de Bonnefoy, quien escribió acerca de la tradición poética francesa del siglo XIX; entre las figuras por las que se interesó (además de Baudelaire y Rimbaud) destaca la de Stéphane Mallarmé, quien revitalizó este género renacentista al componer “Le tombeau de Charles Baudelaire” y “Tombeau d'Edgar Poe.”¹⁰⁴ Además del vínculo literario, el poeta de Tours mostró un gran interés por el arte fúnebre, el cual se encuentra plasmado en su ensayo “Les tombeaux de Ravenne” que abre su libro *L'improbable* y cuya reedición de 1980 también incorporaría “Un rêve fait à Mantoue” donde igualmente se recoge su texto “L'Étranger de Giacometti”.

En el ensayo acerca del arte fúnebre de la ciudad italiana, Bonnefoy establece en un primer momento una analogía entre el concepto y el ornamento del arte fúnebre como tentativas de negar la muerte que resultarían, por lo tanto, contrarias a la realidad sensible. Sin embargo, después reconoce en las tumbas de Rávena una unión particular:

Si nada es menos real que el concepto, nada lo es más que esta alianza de una forma y de una piedra, de lo ejemplar y de un cuerpo: nada lo es más que la Idea *arriesgada*. El ornamento es de esta especie de seres que conjunta en su pureza profunda lo universal y lo singular. Es la Idea

désigner un poème individuel [...], le terme sert plus généralement à désigner un recueil collectif réunissant des pièces funèbres de diverses formes poétiques. » Joël Castonguay Bélanger. « L'édification d'un tombeau poétique : du rituel au recueil. » en *Études françaises* 38, no. 3 (2002): 56.

¹⁰³ Tras un acercamiento más meticuloso a los primeros números de la revista, esta hipótesis adquiere mayor fuerza. Mientras el primer número reúne textos que, desde distintos frentes, homenajean vida y obra de Alberto Giacometti en el segundo podemos observar, por ejemplo, cómo los textos orbitan alrededor de Hercule Seghers, pintor y grabador holandés del siglo XVII.

¹⁰⁴ Stéphane Mallarmé, *Poésies*. París: Gallimard, 1992. 60-61. Esta edición del libro incluye precisamente un prefacio de Yves Bonnefoy. (VII-XXXVI).

hecha presencia y he probado, en esta alegría que despierta, el sabor de una verdadera eternidad.¹⁰⁵

Esta interpretación del arte fúnebre plantea un posible paralelismo con su texto de Giacometti. Dicho de otro modo, *L'Étranger de Giacometti* podría considerarse como una tentativa de hacer presente la Idea de Giacometti y convertir las experiencias del poeta en el funeral del artista y ante su obra en una “verdadera eternidad”. Como veremos enseguida, parecería que la crítica de Bonnefoy pretende unificar el concepto o la interpretación que le confiere a la obra de Giacometti con una estructura textual que encarnaría esta “idea hecha presencia” a la que refiere el poeta.¹⁰⁶

El texto de Bonnefoy abre con la evocación del funeral del escultor: “Saliendo de la capilla, con esas flores en la mano que arrojó poco después en la tierra abierta, ella se detuvo en el umbral, y su primera mirada fue para esas cimas apretadas encima de nosotros en la deslumbrante luz fría —una larga mirada llena de reflexión donde quizá se acaba una larga lucha.”¹⁰⁷ La narración de este recuerdo permite situar *L'Étranger de Giacometti* en un contexto espacio-temporal, otorgándole una dimensión casi corporal a la crítica. Da la impresión de que este recuerdo abre la posibilidad de conjuntar en la experiencia de lectura lo ejemplar de una

¹⁰⁵ « Si rien n'est moins réel que le concept, rien ne l'est plus que cette alliance d'une forme et d'une pierre, de l'exemplaire et d'un corps : rien ne l'est plus que l'Idée *risquée*. L'ornement est de cette espèce d'êtres qui conjoint dans sa pureté profonde l'universel et le singulier. Il est l'Idée faite présence et j'ai goûté dans cette joie qu'il éveille la saveur d'une *vraie* éternité. » Bonnefoy, *L'improbable et autres essais. Suivi d'un rêve fait à Mantoue*, 17. Las cursivas son del autor.

¹⁰⁶ Para Bonnefoy el encuentro con la presencia tiene lugar en lo que llama el *vrai lieu* y que podría entenderse como el “aquí [donde] la realidad muda o distante y [una] existencia se unen, se convierten, se exaltan en la suficiencia del ser.” (« [...] ici la réalité muette ou distante et mon existence se rejoignent, se convertissent, s'exaltent dans la suffisance de l'être. » Bonnefoy, *L'improbable et autres essais. Suivi d'un rêve fait à Mantoue*, 20.

¹⁰⁷ « Sortant de la chapelle avec ces fleurs à la main, qu'elle jeta tôt après dans la terre ouverte, elle s'arrêta sur le seuil, et son premier regard fut pour ces cimes pressées au-dessus de nous dans l'éblouissante lumière froide —un long regard plein de réflexion où s'achevait peut-être une longue lutte. » Bonnefoy, *L'improbable et autres essais. Suivi d'un rêve fait à Mantoue*, 315.

Idea —en este caso la idea de Ausencia— con un cuerpo, tal y como lo menciona el poeta en su ensayo sobre el arte fúnebre.

Como ya comentamos, *L'Étranger de Giacometti* fue reeditado en 1980 para el libro *Un rêve fait à Mantoue*. El nombre de esta compilación de textos en prosa¹⁰⁸ también ofrece pistas de lectura que prefiguran un tipo de escritura que el propio Bonnefoy denominaría más adelante como “relatos en sueño” (“récits en rêve”). En ese sentido, vale la pena considerar la significación del sueño como estructura textual y su apropiación como un posicionamiento ante la propuesta surrealista. A lo largo de sus páginas, *L'Étranger de Giacometti* hace referencia al sueño en diversas ocasiones, además de que se sirve de una estructura separada en varios fragmentos y llena de saltos espacio-temporales que evocan la experiencia onírica.

¿Qué era lo que él podía? Y sin duda éramos varios quienes tropezábamos siempre con esta pregunta ante esta capilla aislada bajo las grandes rocas de la infancia, en este momento del último día donde se cubriría con pesada tierra gélida el cadáver de mil arrugas tan ligero— la almendra seca, bajo sus envolturas como consumidas una a una— de una exigencia tan devoradora y al mismo tiempo tan tácita. Giacometti, ¿lo habíamos adivinado, en su gris de tierra filosofal, o soñado, simplemente, cuando no podíamos ver en él, por tantas analogías tan perturbadoras, la crisálida de un gran despertar?¹⁰⁹

En este fragmento, donde se narra lo ocurrido ante el cuerpo de Giacometti, se hace patente una sintaxis desarticulada y casi inconexa debido a la sobrecarga de aposiciones y frases subordinadas que hacen perder de vista el hilo conductor de las interrogantes que plantea. Este

¹⁰⁸ Quizá la denominación de ensayo resulta la clasificación genérica más cercana a estos textos. Sin embargo, y a pesar de que el libro se presenta como *L'improbable et autres essais*, debido a motivos que desentrañaremos enseguida, se ha optado por evitarla como una etiqueta cerrada. No obstante, vale la pena remarcar que estos textos de Yves Bonnefoy emanan de diversas tradiciones escriturales incluyendo la del ensayo.

¹⁰⁹ « Que pouvait-il ? Et sans doute étions-nous plusieurs à buter toujours sur cette question devant cette chapelle isolée sous les grands rochers de l'enfance, en ce moment de ce dernier jour où l'on allait recouvrir de lourde gelée la dépouille aux mille plis si légère —l'amande desséchée, sous ses enveloppes comme consumées tour à tour— d'une exigence si dévorante et en même temps si tacite. Giacometti, l'avait-on deviné, dans son gris de terre philosophale, ou rêvé, simplement, quand on ne pouvait pas ne pas voir en lui, par tant d'analogies si troublantes, la chrysalide d'un grand éveil ? » Bonnefoy, *L'improbable et autres essais. Suivi d'un rêve fait à Mantoue*, 323.

tipo de estructura remitiría, por una parte, a la experiencia del sueño donde acciones e imágenes se concatenan de manera poco habitual y, por otra parte, a la experiencia del funeral donde el duelo vuelve la realidad una vivencia nebulosa. Esta atmósfera de incertidumbre se acrecienta por las recurrentes interrogaciones que invaden el texto. Para Michael Brophy, en los “relatos en sueño” de Bonnefoy “se encuentra abolida la necesidad de identificación y de limitación en favor de una aproximación que promueve, no el detenerse, sino las nociones de viaje y de errancia en el laberinto discontinuo e interminable del sueño que se une, y desaparece, en lo real.”¹¹⁰ Así, las acciones que permanecen indefinidas en una disyuntiva (*¿lo habíamos adivinado o soñado?*) edifican este laberinto que confunde la experiencia onírica con la realidad y vuelve evidente cómo el texto no pretende ofrecer certezas a sus lectores. A diferencia de un texto crítico más tradicional, *L'Étranger de Giacometti* adquiere una forma fragmentaria y difusa que, como veremos más adelante, funge como espejo de la experiencia singular producida por la obra que comenta.

De manera opuesta a la estética surrealista, donde el sueño se vuelve un medio de acceso a una realidad ulterior (una sobrerrealidad o surrealidad), Bonnefoy emplea la dimensión onírica como una forma de comprender y experimentar más plenamente esta realidad. Además, la apropiación de una estructura igualmente onírica para la construcción de la crítica desarticula el carácter “apreciativo”, “descriptivo” y “analítico” que se denuncia en la declaración de intenciones de *L'Éphémère*; en cambio, el “relato en sueño” favorecería una crítica inmersiva, vivencial y holística. A través de estos mecanismos de escritura, *L'Étranger de Giacometti*

¹¹⁰ « Est abolie la nécessité d'identification et de limitation en faveur d'une approche qui promet non l'arrêt, mais les notions de voyage et d'errance dans le labyrinthe discontinu et interminable du rêve qui rejoint, et se résorbe dans, le réel. » Michael Brophy, « *Le récit et la figuration du rêve dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy.* » *The French Review* 70, no. 5 (1997): 690.

pretende no solamente subvertir el sueño como un recurso surrealista, sino también buscar traer al presente de la lectura la experiencia crítica narrada.

A lo largo del texto, Bonnefoy busca convertir en presencia su experiencia ante las obras de Giacometti; la primera de estas tentativas ocurre mediante una descripción del paisaje suizo que súbitamente evoca una litografía del también escultor (figura 4):¹¹¹

La montaña en Stampa está tan desnuda que se reduce al acto puro de existir. Y he aquí cómo el cuchillo ha penetrado en las amarras: este acto de ser es tan intenso y al mismo tiempo tan despojado, en relación con nosotros, de cualidades mediadoras, que también deviene acto de no ser, si hay un sentido en estas palabras. Esta presencia que nos abrumba se hace ausencia absoluta. Esta luz cegadora, última de las cualidades del mundo físico que subsiste, no dice sino el vacío y esta especie de noche que son su último nivel.

Y en nuestras posesiones, nuestras intenciones, nuestras prácticas, ¡qué sentimiento súbito de delgadez! Es como en esta litografía de Alberto Giacometti, una de las más conmovedoras, donde se ve a Annette acostada en la recámara con algunos objetos bajo la luz eléctrica.¹¹²



Figura 4. Giacometti, Alberto. *Nu étendu dans un lit (Annette dans la chambre, Rue Hippolyte-Maindron)*. 1953. Lápiz retrabajado con goma abrasiva sobre papel. Colección privada. Fotografía de la Fondation Giacometti.

¹¹¹ Alberto, Giacometti, *Nu étendu dans un lit (Annette dans la chambre, Rue Hippolyte-Maindron)*, 1953, lápiz retrabajado con goma abrasiva sobre papel, colección privada, fotografía de la Fondation Giacometti.

¹¹² « La montagne à Stampa est si dépouillée qu'elle en est réduite à l'acte pur d'exister. Et voici comment le couteau a pénétré dans l'amarre : cet acte d'être est si intense en même temps que si dénué, par rapport à nous, de qualités médiatrices, qu'il en est aussi bien celui de n'être pas, s'il y a un sens à ces mots. Cette présence qui nous accable, « tournant », se fait absence absolue. Cette lumière aveuglante, dernière à subsister des qualités du monde physique, ne dit plus que le vide et cette sorte de nuit qui en sont l'ultime niveau. Et dans nos possessions, nos intentions, nos pratiques, quel sentiment subit de minceur ! C'est comme dans cette lithographie d'Alberto Giacometti, une des plus émouvantes, où l'on voit Annette étendue dans la chambre aux quelques objets sous la lumière électrique. » Bonnefoy, *L'improbable et autres essais. Suivi d'un rêve fait à Mantoue*, 317.

Al retomar y subvertir un recurso estilístico que remite al fenómeno del sueño y que fue frecuentemente empleado en la estética surrealista, Bonnefoy establece una analogía entre dos imágenes aparentemente inconexas para acentuar la experiencia que éstas provocan. El símil entre el sentimiento de delgadez producido por el paisaje montañoso y la litografía de Giacometti refuerza el lazo entre las anécdotas narradas a lo largo del texto, producto de la imaginación de quien escribe, y la experiencia ante la obra del artista. La relación entre esta vivencia particularmente intensa de la realidad y la que acontece ante la obra de arte culminan en la generación de esta presencia que resulta, al mismo tiempo, ausencia absoluta; la obra de Giacometti que, para Bonnefoy, se limita a reproducir lo visto sin agregar un trazo de más encarnaría la búsqueda de la representación del ser y, al mismo tiempo, la imposibilidad absoluta de evocarlo.

Este sentimiento se opone al significado que el crítico atribuye a dos objetos pertenecientes al periodo surrealista de Giacometti: “El cual, lo recordamos, se había detenido precisamente, en sus primeras búsquedas, en este objeto extraño, sin razón de ser, que no dice sino su propia ‘inutilidad teatral’, como por ejemplo *l’Heure des traces* (figura 5)¹¹³ o *Circuit* (figura 6)¹¹⁴, de movimiento inútil y cerrado.”¹¹⁵ Al igual que ocurre en la declaración de intenciones, Bonnefoy expresa el rechazo a estas piezas del periodo surrealista de Giacometti, a las que desdeña debido a la inutilidad que derivaría de su cualidad de objetos cerrados y teatrales, es decir, desvinculados de la experiencia de la realidad. Así, Bonnefoy se sirve de la

¹¹³ Alberto, Giacometti, *L’Heure des traces*, 1930, yeso, madera y acero, Tate Gallery, Londres.

¹¹⁴ Alberto, Giacometti, *Circuit*, 1931-1932, haya y madera frutal, Centre Pompidou, París.

¹¹⁵ « Lequel, on s’en souvient, s’était précisément arrêté, dans ses premières recherches, à cet objet bizarre, sans raison d’être, ne disant que sa propre « inutilité théâtrale », comme par exemple *l’Heure des traces* ou *Circuit*, au mouvement inutile et clos. » Bonnefoy, *L’improbable et autres essais. Suivi d’un rêve fait à Mantoue*, 320.

crítica para desestimar la estética surrealista que pretendía, mediante la creación de este tipo de objetos, la instauración de otra realidad desligada por completo del aquí y el ahora.¹¹⁶



Figura 5. Giacometti, Alberto. 1930. *L'Heure des traces*. Yeso, madera y acero. Tate Gallery, Londres.



Figura 6. Giacometti, Alberto. 1931-1932. *Circuit*. Haya y madera frutal. Centre Pompidou, París.

De manera análoga a cómo el poeta de Tours emplea el recurso tradicionalmente surrealista del sueño para desarticular esta propuesta estética, recurre a un comentario de *L'Objet invisible* (figura 7)¹¹⁷, considerada como la escultura que marca la transición entre el periodo surrealista de Giacometti y el resto de su obra, para refutar la interpretación esbozada por Breton:

¹¹⁶ Vale la pena señalar cómo este desprecio por la inutilidad teatral de los objetos se contrapone a la apología de los objetos en la escultura que realiza Breton en *Le surréalisme et la peinture*. Cfr. André Breton, *La peinture et le surréalisme* (París: Gallimard, 1965), 72.

¹¹⁷ Alberto, Giacometti, *L'Objet invisible*, 1934, yeso cubierto de producto desmoldeante, Yale University Art Gallery, New Haven, fotografía de la Fondation Giacometti.

Y pienso, escribiendo esto, persistiendo así, en otra obra de Giacometti, la primera que conocí y durante mucho tiempo la más fascinante: esta alta estatua de yeso blanco, de pie como el ser humano, articulada y rígida como el insecto, ciega a pesar de sus ojos, asexuada¹¹⁸ a pesar de sus senos pesados y fríos, indescifrable a pesar de su evidencia de ídolo, y que parece presentarnos, entre sus manos alzadas a medias, lo que Giacometti nombró “el objeto invisible”. Esta figura, es el Extraño, no lo dudemos, o la Ausencia, genialmente significados por agregación de recuerdos y de entrevisiones oníricas.¹¹⁹



Figura 7. Giacometti, Alberto. 1934. *L'Objet invisible*. Yeso cubierto de producto desmoldeante. Yale University Art Gallery, New Haven. Fotografía de la Fondation Giacometti.

¹¹⁸ En este ejercicio efrástico de Bonnefoy la palabra “asexuada” se acercaría más a una de las acepciones de “asexué” que recoge el diccionario del Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales y que refiere a aquello “que no evoca la sexualidad” (qui n'évoque pas la sexualité). Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, “Asexué”, *Trésor de la Langue Française Informatisée* (CNTRL, 2012). En ese sentido, no habría que comprender este epíteto como la única acepción que sugiere el *Diccionario de la Lengua Española* y que designa aquello “que carece de sexo”. Real Academia Española, “asexuado, da”, *Diccionario de la Lengua Española* (RAE, 2022). Por lo tanto, cuando Bonnefoy evoca esta escultura “asexuada a pesar de sus senos pesados y fríos” (asexuée malgré ses seins lourds et froids), el crítico no pretende desestimar las características femeninas de la escultura, sino que más bien señalaría que el erotismo no rige la representación de esta mujer desnuda.

¹¹⁹ « Et je pense, écrivant cela, persistant ainsi, à une autre œuvre de Giacometti, la première que j'ai connue et longtemps pour moi la plus fascinante : cette haute statue de plâtre blanc, debout comme l'être humain, articulée et rigide comme l'insecte, aveugle malgré ses yeux, asexuée malgré ses seins lourds et froids, indéchiffrable en dépit de son évidence d'idole, et qui semble nous présenter, entre ses mains à demi dressées, ce que Giacometti lui-même a nommé « l'objet invisible ». Cette figure, c'est l'Étranger, n'en doutons pas, ou l'Absence, génialement signifiés par agrégation de souvenirs et d'entrevisions oniriques. » Bonnefoy, *L'improbable et autres essais. Suivi d'un rêve fait à Mantoue*, 319-320.

De forma más o menos sutil, esta écfrasis pone en escena al propio texto de Bonnefoy al establecer un paralelismo entre este *Étranger* que nombra al texto y la escultura descrita. Así, el crítico no solamente le confiere un valor simbólico a esta escultura de Giacometti como una materialización de la idea de la Ausencia, que toma forma en el blanco espectral del yeso¹²⁰ y que, gracias a ciertos rasgos no-humanos, vuelve evidente la imposibilidad de representar la realidad del otro. Además, al incluir en la estructura de su texto este agregado de recuerdos y de visiones oníricas que observa en la escultura, hace presente la Ausencia del escultor suizo y la imposibilidad para evocar o aprehender su obra de manera absoluta.

Al igual que Bonnefoy encuentra la idea de Ausencia en el blanco del yeso, menciona que para Giacometti era en la hoja en blanco donde “la consciencia del vacío se lograba de un solo golpe” y que ésta evocaba “el brillo reconocido del alto glaciar de la ausencia.”¹²¹ Una vez más el texto trae la atención al paralelismo entre la experiencia del artista suizo y la del crítico que encuentran en este vacío una “prueba suprema” que consiste en expulsar a este *Étranger*¹²² e intentar colmarlo de presencia.

Como ocurre también en el texto de Dupin, *L'Étranger de Giacometti* culmina comentando la relación entre las distintas expresiones mediales de la producción artística de Giacometti: “Quizá la escultura era para él la expresión trágica por excelencia, el dibujo era el

¹²⁰ En su *Biographie d'une œuvre* de 1991, Bonnefoy retoma muchos elementos de la écfrasis de *L'Étranger de Giacometti* y, a propósito de la blancura del yeso, agrega: “Al yeso de *l'Objet invisible* se debe entonces una parte apreciable de la impresión de sobrenatural, de existencia espectral, no encarnada, que emana tan fuerte [de la obra].” (« Du plâtre de *l'Objet invisible* tient donc une part appréciable de l'impression de surnaturel, d'existence spectral, non incarnée, qui en émane si fort [...] ») Bonnefoy, *Biographie d'une œuvre*, 200.

¹²¹ « [...] dans les dessins et par le fait de la page blanche, la conscience du vide s'était accomplie d'un seul coup. [...] Pour Giacometti c'était l'éclat reconnu du haut glaciar de l'absence. » Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais. Suivi d'un rêve fait à Mantoue*, 327.

¹²² « [...] épreuve suprême, où la confiance première toujours si proche, et soudain raffermie par un souvenir émouvant, —pourra chasser l'Étranger. » Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais. Suivi d'un rêve fait à Mantoue*, 327.

nuevo comienzo, tan lleno de trabas, de la participación en lo real —con el entre-dos, en la confluencia de estos dos tonos de gris, el color como cifra de la presencia, que no habrá sino soñado salvo en algunos pequeños lienzos— instantes ciertamente estremecedores de plenitud furtiva.”¹²³ Tal y como se intuye en la importancia que Bonnefoy atribuye al blanco como un significante de la ausencia, el crítico asocia la escasa coloración en la obra de Giacometti a la reiterada y siempre inconclusa búsqueda por dar cuenta de la presencia del ser.

Constantemente, el texto hace patente la tensión producida por esta situación: “Regresaba a su taller como a una ilusión a la vez sabida y sufrida, de hecho, universal y que todos nosotros conocemos, siempre ansiosos por obtener de la poesía la presencia en el mundo que nuestra condición nos vuelve difícil o nos niega.”¹²⁴ En esta frase, mediante la enunciación de un nosotros, la búsqueda de la presencia que el crítico atribuye al artista se transforma también en la búsqueda del poeta y, por qué no, la del lector. La relación entre la crítica y la poética deviene igualmente más estrecha, difuminando las fronteras entre ambos discursos.

Conclusión: por una crítica de la experiencia

Tras el recorrido aquí presentado, queda claro que la crítica de arte escrita a propósito de la obra de Giacometti resulta un caso paradigmático de las discusiones intelectuales que se tejieron entre los círculos literarios y artísticos parisinos desde los años 20 hasta los años 60. Como nos dan a

¹²³ « Peut-être la sculpture était-elle pour lui l’expression tragique par excellence, le dessin le recommencement, combien entravé, de la participation au réel —avec l’entre-deux, à la jonction de ces deux grisailles, la couleur comme chiffre de la présence, qu’il n’aura donc que rêvée sauf dans ces quelques petites toiles— instants certes bouleversants de plénitude furtive. » Bonnefoy, *L’improbable. Suivi d’un rêve fait à Mantoue*, 328.

¹²⁴ « Il revenait à son atelier comme à une illusion à la fois sue et subie, en fait l’universelle et que nous connaissons tous, toujours anxieux que nous sommes d’obtenir de la poésie la présence au monde que notre condition nous rend difficile ou nous refuse. » Bonnefoy, *L’improbable et autres essais. Suivi d’un rêve fait à Mantoue*, 326.

entender las visiones acerca de este género que fueron planteadas tanto por Dresdner como por Elkins, estos debates no solamente reverberan en el ámbito artístico, sino que también encuentran eco en otras disciplinas, como la literatura y la filosofía. Sin embargo, muchas de estas discusiones parten de la literatura y pretenden aplicar los conceptos de las poéticas propias a la obra de Giacometti, supeditando las imágenes a las propuestas literarias de los críticos-escritores.

Contando con la ventaja cronológica de haber iniciado sus proyectos poéticos cuando Giacometti era ya un artista reconocido, los textos de Dupin y de Bonnefoy, en cambio, parten de su experiencia ante las imágenes de este escultor y pintor, para luego retomar distintos aspectos que resultarían fundamentales en el desarrollo de sus respectivas poéticas. Dupin, por ejemplo, se interesa en el dinamismo, la repetición y la fragmentación del trazo como elementos que dan cuenta de la relación del sujeto creativo con la realidad. El texto de este poeta se plantea, como su título lo indica, a manera de una aproximación a la experiencia creativa del artista suizo, donde la escritura pretende recrear la materialidad del trazo de Giacometti, encarnando no solamente su forma sino también el carácter de lo que expone y expresa. De ahí que podamos considerar que *Textes pour une approche* se erige como una tentativa por realizar una práctica crítica desde la experiencia, reconociendo sin embargo las limitantes del lenguaje para dar cuenta de la obra artística.

De modo análogo, Bonnefoy funde en *L'Étranger de Giacometti* su experiencia de un evento de la vida real con la provocada por la obra de Giacometti. En ese sentido, la muerte del artista suizo le permite establecer un vínculo con la sensación de ausencia o vacío que destaca en *L'Objet invisible* y que el poeta busca reproducir en su texto crítico mediante la inclusión de recuerdos y visiones oníricas que desestabilizan la visión tradicional de una crítica apreciativa,

descriptiva y analítica. De manera oblicua, este texto crítico responde a lo expuesto por Breton quien instrumentaliza la pretendida génesis de *L'Objet invisible* para reforzar su propuesta creativa desde el azar objetivo.

Ambas perspectivas, distintas a las que se venían dando en la crítica en torno a Giacometti, muestran cómo los críticos-escritores a partir de la segunda mitad del siglo XX comienzan a moldear sus prácticas de escritura partiendo de distintos principios que encontraron en la obra del artista suizo. Tales cambios se vinculan también con las libertades que Vouilloux observa en este período de la crítica francesa, donde la profesionalización de la crítica ofreció mayores libertades a los críticos-escritores. Tanto el cambio en el rol de los escritores en este discurso, como una relación más crítica con las imágenes de Giacometti les permitió generar conceptos que viajaron del arte, a la crítica y finalmente a la poesía. De esta manera, la crítica de arte emprendida por estos dos poetas da cuenta de un cambio de paradigma epistemológico donde, más que la defensa de un programa poético o filosófico, se da cuenta de un mayor interés en la experiencia subjetiva del crítico ante el fenómeno artístico.

Bibliografía

Augais, Thomas. « Le faire-défaire-refaire » des écrivains. », *Trait pour trait. Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'ateliers*. Tesis doctoral. Université Lumière Lyon 2, 2009. En línea. Consultado el 27 de diciembre de 2020. <http://www.theses.fr/2009LYO20064>

Bal, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

Baudelaire, Charles. *Écrits sur l'art*. París: Le livre de poche, 2020.

Boehm, Gottfried. “¿Más allá del lenguaje? Observaciones sobre la lógica de las imágenes” en *Cómo generan sentido las imágenes*, 46-67. Edición y traducción de Linda Báez. Ciudad de México: UNAM, 2017.

Bonenfant, Joseph. « La pensée inachevée de l'essai », en *Études littéraires*, no. 5 (1972): 15-21.

Bonnefoy, Yves. *Biographie d'une œuvre*. Paris: Flammarion, 1991.

Bonnefoy, Yves. *L'improbable et autres essais. Suivi d'un rêve fait à Mantoue*. Paris: Mercure de France, 1980.

Breton, André. *L'Amour fou*. Paris: Gallimard, 1989, 38-57.

Breton, André. *La peinture et le surréalisme*. Paris: Gallimard, 1965.

Brophy, Michael. « Le récit et la figuration du rêve dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy », en *The French Review* 70, no. 5 (1997): 687-697.

Castonguay-Bélanger, Joël. « L'édification d'un tombeau poétique : du rituel au recueil », en *Études françaises* 38, no. 3 (2002): 55-69.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. "Asexué", *Trésor de la Langue Française Informatisée*. CNTRL, 2012.

Chevrier, Jean-François. « Tenir le vide », en *Le genre humain*, no. 55 (2015): 67-96.

Clüver, Claus. "A New Look at an Old Topic: Ekphrasis Revisited", en *Todas as Letras* 19, no. 1 (ene/abr 2017): 30-44.

Dupin, Jacques. *Le corps clairvoyant*. Paris: Gallimard, 2013.

Dupin, Jacques. *L'espace autrement dit*. Paris: Galilée, 1982.

Dupin, Jacques. *Textes pour une approche*. Paris: Maeght, 1962.

Elkins, James. *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

Fisgativa, Carlos. "Ensamble de imágenes y escritura en la revista *Documents*", en *Indisciplina: estética, política y ontología en la Revista Documents*, ed. Noelia Billi, 167-182. Buenos Aires: Ragif Ediciones, 2018.

Genet, Jean. *L'Atelier d'Alberto Giacometti*. Paris: Gallimard, 2007.

Getz, Yasmine. « Au lieu de l'Éphémère », en *L'injonction silencieuse*, 184-198. Dominique Viart (ed). Paris: La Table Ronde, 1995.

Giacometti, Alberto. *Escritos* trad. Miguel Etayo y José Luis Sánchez Silva. Madrid: Síntesis, 2009.

Greene, Robert. *Searching for Presence: Yves Bonnefoy's Writings on Art*. Nueva York: Rodopi, 2004.

Hermosilla, Concepción. « Contresens. La perception chez Jacques Dupin », en *Thélème. Revista Complutense de estudios franceses*, no. 2, (1992): 92.

Houston, Kerr. *An Introduction to Art Criticism*. Upper Saddle: Pearson, 2012.

Hugotte, Valéry. « La matière poétique de Jacques Dupin », en *Esprit*, no. 216 (1995): 18-33.

Ibáñez, Diego. “*Dehors* de Jacques Dupin: tensiones lingüísticas y plásticas de una poética en movimiento” (Tesis de licenciatura, UNAM, 2020).

Klemm, Christian. “Chronology”, en *Giacometti and Surrealism*, 282-288. Nueva York: MoMA, 2001.

Krauss, Rosalind. « Giacometti », en Flam, Jack D., ed. *Primitivism in the 20th Century Art*, Vol. II, 503-533. Nueva York: Museum of Modern Art, 1984.

Leiris, Michel. “Alberto Giacometti”, en *Documents*, no. 4 (1929): 209-214.

Leiris, Michel. *Pierres pour un Alberto Giacometti*. París: L'échoppe, 1991.

Lemaire, Gérard-Georges. *Histoire de la critique d'art*. París: Klincksieck, 2018.

Mallarmé, Stéphane. *Poésies*. París: Gallimard, 1992.

Melançon, Jérôme. « Engagement et esprit intellectuel. À propos de deux textes fondateurs des *Temps modernes* », en *Horizons philosophiques* 16, no. 2 (2016): 79-96.

Mitchell, W. J. T. « Interdisciplinarity and Visual Culture », en *Art Bulletin* 78, no. 4 (1995): 541-544.

Pimentel, Luz Aurora. “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, en *Poligrafías* 4 (2003): 205-215.

Rajewsky, Irina O. “Intermediality, en Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, en *Rémedier*, no. 6 (otoño 2005): 43-64.

Real Academia Española. “asexuado, da”. *Diccionario de la Lengua Española*. RAE, 2022.

Running-Johnson, Cynthia. “Poetry and the Critical Voice in Genet's *Atelier d'Alberto Giacometti*”, en *Romance Notes* 34, no. 3 (primavera 1994): 247-255.

Salinas, Iván. Prólogo a *El sendero Frugal. Antología poética 1963-2000*, 16-17. Puebla: Hotel Ambosmundos/Secretaría de Cultura de Puebla, 2010.

Sartre, Jean-Paul. « La recherche de l'absolu », en *Situations III*. París: Gallimard, 2013.

Sartre, Jean-Paul. *L'imaginaire*. París: Gallimard, 1986.

Scriven, Michael. *Jean-Paul Sartre. Politics and Culture in Postwar France*. Londres: Macmillan, 1999.

Viart Dominique. *L'Écriture seconde*. París: Galilée, 1982.

Viart, Dominique. « Fictions en procès », en Blanckeman, Bruno et al. (dir.). *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, 289-303. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

Viart, Dominique. « portraits du sujet, fin du 20^e siècle », Remue.net, accedido el 17 de febrero de 2022. <http://remue.net/cont/Viart01sujet.html>.

Vouilloux, Bernard. « Les trois âges de la critique d'art française », en *Revue d'histoire littéraire de la France* 111, (2011): 387-403.

Índice de ilustraciones:

Figura 1. Maar, Dora. *L'objet invisible*. Fotografía de *L'objet invisible* de Alberto Giacometti. Yeso (escultura). Plata sobre gelatina (fotografía). 1934. En André Breton. *L'Amour fou*, 37. París: Gallimard, 1989.

Figura 2. Giacometti, Alberto. *La Boule suspendue*. Yeso y metal. 1931. En « Objets surréalistes, Catalogue général. » *Le Surréalisme au service de la Révolution*, no. 3, (diciembre 1931). Fotografía de la Fondation Giacometti.

Figura 3. Giacometti, Alberto. *Impresión de dibujo sin título*. Impresión sobre papel. Fotografía de Diego Ibáñez. En *L'Éphémère* 1 (1967): portada.

Figura 4. Giacometti, Alberto. *Nu étendu dans un lit (Annette dans la chambre, Rue Hippolyte-Maindron)*. 1953. Lápiz retrabajado con goma abrasiva sobre papel. Colección privada. Fotografía de la Fondation Giacometti.

Figura 5. Giacometti, Alberto. 1930. *L'Heure des traces*. Yeso, madera y acero. Tate Gallery, Londres.

Figura 6. Giacometti, Alberto. 1931-1932. *Circuit*. Haya y madera frutal. Centre Pompidou, París.

Figura 7. Giacometti, Alberto. 1934. *L'Objet invisible*. Yeso cubierto de producto desmoldeante. Yale University Art Gallery, New Haven. Fotografía de la Fondation Giacometti.