

APORTACIONES PRÁCTICAS

El mito de Ceres en la obra de Yves Bonnefoy (Patricia Martínez)

De la hermenéutica a la creación poética

Yves Bonnefoy es autor de una obra poética y teórica unánimemente reconocida como una de las más importantes de la literatura francesa del siglo XX. En ella, la creación poética, la crítica hermenéutica y literaria y la traducción se sustentan recíprocamente para dar cuerpo a un proyecto de búsqueda ontológica que se propone restituir un sentido y un fundamento a nuestra existencia.

Su poesía se define por su dimensión existencial y ontológica y por la función que asigna a la experiencia poética como espacio de búsqueda y cuestionamiento del ser. Sus primeros poemas se inscriben en el movimiento surrealista, del que se distancia en 1947 para iniciar, a partir de su primer libro, un itinerario singular que buscará arraigar la palabra en la existencia vivida y reinstaurar una relación con el mundo que le confiera un sentido y un fundamento en los que pueda reconocerse la comunidad humana. El imperativo de romper con el orden de la representación conceptual y la clausura de la imagen (*Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, 1953) y el reconocimiento de la ausencia y de la muerte como condiciones inherentes a nuestro estar en el mundo (*Hier régnant désert*, 1958), conforman los vectores

dominantes de una primera etapa poética en la que se dibuja un horizonte siempre diferido designado como “Vrai Lieu”, “lugar verdadero” e inaccesible de una existencia plenamente vivida. A partir de *Pierre écrite* (1965), la búsqueda del lugar se transforma progresivamente en interpelación y reconocimiento del otro, considerado como “el único lugar de una verdad decidida, nuestra única razón de ser en el mundo” (2006: 83).

Desde la publicación en 1972 de *L'Arrière-pays*, los libros de poesía se alternan con los relatos en prosa bautizados como “récits en rêve” —“relatos en sueño”—, que inauguran una nueva modalidad genérica, y exploran el potencial de revelación ontológica del pensamiento en los confines del sueño, liberado del orden analítico y conceptual y de la lógica de la representación mimética.

Su obra crítica, de una amplitud sin precedentes en el horizonte contemporáneo, no ha cesado de ampliar sus frentes de reflexión sobre un doble campo: el de la hermenéutica del arte y el de la interpretación de los textos literarios. En ese diálogo continuo con artistas y poetas de diferentes épocas, se va configurando una filosofía poética del imaginario artístico que reconoce en las formulaciones del arte y de la poesía un lugar potencial de revelación y de conocimiento ontológico.

Además de traducir a Shakespeare, Donne, Yeats, Keats, Leopardi y más recientemente a Petrarca, Yves Bonnefoy ha reflexionado sobre la naturaleza y el sentido de la traducción, concebida como una experiencia genuinamente poética de encuentro e intercambio con el otro en el espacio de la escritura, que adquiere una dimensión ética. “Traducir es la escuela del respeto” — escribe el poeta—, por cuanto “la necesidad de saber respetar nos da la clave de la comprensión de la cosa humana” (*La Communauté des traducteurs*, 1998: 61).

Ordenaré mi presentación sobre el mito de Ceres en la obra de Yves Bonnefoy en sucesivas aproximaciones. Me detendré, en primer lugar, en algunas consideraciones sobre la poética de este autor, íntimamente ligada a una hermenéutica, y, posteriormente, definiré, en relación a ese pensamiento metapoético y hermenéutico, el lugar que ocupa el mito, su naturaleza y el valor heurístico que se le atribuye. En un segundo momento presentaré las líneas esenciales de la lectura hermenéutica que Yves Bonnefoy propone del mito de

Ceres en dos ensayos sobre una pintura de Adam Elsheimer, “La irrisión de Ceres”, y analizaré, por último, la incorporación del mito, mediatizada por el trabajo de lectura hermenéutica, en la propia creación poética del autor, y más concretamente en un poema de su último libro, *Les Planches courbes* (2006), en el que Ceres reaparece como mito estructurante y eje temático fundamental.

1. Poética

En 1987, Yves Bonnefoy recoge el testigo de Roland Barthes al ser nombrado titular de la cátedra de Estudios comparados sobre la función poética del Collège de France. El discurso que pronuncia en esa ocasión —“La présence et l’image”— es sumamente significativo, pues condensa lo esencial de su concepción de la poesía y, al mismo tiempo, establece sus distancias respecto de su antecesor y de la generación post-estructuralista o deconstructivista. Nuestra época —constata Yves Bonnefoy— ha sido un tiempo de “negación”, que ha cuestionado obstinadamente toda pretensión del espíritu a un conocimiento ontológico del mundo. A la deconstrucción del fundamento teológico de la existencia se habrá sumado la desconfianza en la capacidad referencial del lenguaje, que nuestra condición de modernos nos ha revelado en su inanidad esencial, en el juego incesante de remisión de un signo a otro, y el consiguiente descrédito del sujeto hablante, que antaño se creyó “amo del sentido del mundo e incluso una emanación divina”, y que las inferencias de una cierta crítica contemporánea nos llevan a considerar como un simple “efecto” de voces que proceden de un lugar desconocido (el inconsciente), o un “pliegue” en “una red de significantes fugitivamente recluidos sobre unos significados irreales” (*La Présence et l’image*, Mercure de France, 1983, p. 15).

Como sus contemporáneos, Yves Bonnefoy reconoce la ausencia de fundamento que rige nuestra existencia, en un tiempo sin dioses, sometida a la finitud, al azar, a las vertiginosas imposturas del lenguaje y del Yo. Pero no renuncia por ello al proyecto de restituir una relación con el mundo que le confiera un sentido y un fundamento en los que pueda reconocerse y construirse una comunidad humana. “El ser no es, excepto por nuestra voluntad de que haya ser” (*La Présence et l’image*, *op. cit.*, p. 10-11).

Devolver a la poesía su deber de responsabilidad ontológica y moral supondrá, para Yves Bonnefoy, renunciar tanto al nihilismo desesperanzado afirmador de la nada, como a los juegos formalistas que ahondan en las vertiginosas imposturas de la ficción o producen objetos estéticos autosuficientes, y retornar a la lucidez crítica, que es una herencia irrenunciable de nuestra modernidad, para habilitar un espacio de búsqueda y esperanza. Partiendo del reconocimiento de esa ausencia de fundamento, la poesía se propondrá “transformar el espacio desierto en camino, en esperanza”. Declaración programática y acto de fe poética explícitamente formulados en “L’acte et le lieu de la poésie” (*L’Improbable*, Mercure de France, [1959], 1980, p. 132), que Yves Bonnefoy mantiene obstinadamente a lo largo de toda su obra poética y teórica: “una esperanza, es decir, una exigencia, que habrá de someter a aquélla a una crítica”, escribía en 2005 (“L’Art”, *Lumière et nuit des images*, Champ Vallon, 2005, p. 285). Decisión fundamental que aúna lo que podría parecer contradictorio, la extrema lucidez y la esperanza, e inscribe en el centro mismo de la palabra poética el acto crítico por el cual el lenguaje puede convertirse en palabra, las representaciones en presencia y las significaciones en sentido.

La lucidez crítica deviene así consubstancial al acto de la creación poética, que deberá deshacer en el lenguaje aquello que lo deporta del mundo real y lo convierte en un objeto estético autosuficiente, en una forma ideal o fantasmática sin arraigo en la vida, sin vocación al conocimiento moral y ontológico. Ya sea la representación por la imagen, cuando ésta sucumbe a la tentación “gnóstica” y sustituye la perfección de la forma y la ensoñación idealista a la imperfección de lo que es, ya sea la representación por el concepto, que abstrae y generaliza, reifica a los seres y objetos del mundo, privándonos de toda experiencia de participación auténtica con el valor absoluto, irremplazable, de la realidad personal singular de cada ser, en el seno de una condición que, a pesar de la incertidumbre y de la ausencia de fundamento, constituye la única verdad en la que podemos reconocernos solidariamente y reconocer nuestra libertad para decidirnos un cometido común, un sentido de todos compartido. “El ser es la consecuencia del querer ser cuando ese querer se convierte en alianza”, escribe Yves Bonnefoy en 2007 (*L’Alliance de la poésie et de la musique*, Galilée, p. 33).

Y conviene precisar que si el poeta se siente capacitado para erigir su obra sobre la determinación de preservar una confianza en la palabra, es porque él mismo ha reencontrado esa confianza en la palabra de los otros, en el arte, nuestra gran tradición de imágenes, en la que desde siempre habrá discernido “el acto más obstinado de la esperanza” (“Deux souvenirs de Georges Duthuit”, *Le Nuage rouge*, Mercure de France, 1977, p. 163). “El arte, el gran arte, no tiene por qué estar encadenado al carro de la desesperación. Es lo que da confianza”, escribía en 2005 (“L’Art”, *Lumière et nuit des images*, *op. cit.*, p. 283).

2. Hermenéutica

Se entiende así el sustento recíproco que la creación poética y la crítica hermenéutica o la traducción (en la que necesariamente estas dos experiencias van unidas) mantienen desde siempre en la obra de Yves Bonnefoy. Se entiende así que crítica y traducción sean una experiencia genuinamente poética para Yves Bonnefoy, en tanto que conformadoras y reveladoras de sentido. Al cuestionamiento crítico de la poesía desde la poesía misma, destinado a despojarla de aquello que la deporta de una relación auténtica con lo vivido, se agrega el cuestionamiento crítico de las obras y de los textos de toda una tradición de cultura, que sondea cómo esa búsqueda de sentido se ha formulado en las obras de otros artistas, y cuáles han sido sus tanteos, sus equívocos, sus iluminaciones. Se establece así una dinámica de recíproca colaboración: la búsqueda de los demás se incorpora a la experiencia existencial del poeta y a su práctica creadora, que se nutre de esa compañía, de esa enseñanza, para ponerla a prueba.

En sus trabajos de hermenéutica del arte, Yves Bonnefoy se ha interesado por distintas épocas y artistas. Si los ensayos sobre el arte se han concentrado en el periodo que va del Quattrocento a Poussin, su amor declarado por el románico o por Delacroix da cuenta de la amplitud de sus intereses. A los maestros antiguos se van sumando sus ensayos sobre artistas contemporáneos: Morandi, Mondrian, Chillida, Edward Hopper, entre los cuales Giacometti ocupa un lugar privilegiado. Algo parecido sucede con los ensayos de poética: al núcleo originario constituido por sus estudios sobre el

“cuadrángulo de oro” fundador de la poesía moderna en lengua francesa (Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé), se han ido agregando los textos críticos que acompañan cada una de sus traducciones de Shakespeare, su estudio sobre el Ariosto o *La Chanson de Roland*, o sus ensayos sobre autores contemporáneos (Des Forêts, Beckett, Borges). Como él mismo ha confesado, el poeta-crítico escribe según una afinidad personal, una filiación compartida con poetas y artistas de distintas épocas en los que Bonnefoy encuentra una comunidad de palabra: “todos ellos —apunta— se han interesado por el sentido de la vida. La relación con la unidad, con el ser o lo que llamaré presencia” (*Écrits sur l’art et livres avec les artistes*, Flammarion, 1993, p. 39).

Yves Bonnefoy concibe la historia de las formas del arte y de la poesía como el despliegue de un discurso sobre el ser, en el que se entraña “simple y fatalmente” nuestra relación con el lenguaje. El pensamiento metapoético de Yves Bonnefoy se va decantando de esa exploración incesantemente reconducida según un “método sin espíritu de sistema” que concita distintos campos del saber: la aproximación erudita a la historia del arte y de la poética, el análisis semiótico de las opciones técnicas de la “escritura” del poeta, del pintor, del arquitecto, y la investigación propiamente filosófica, que, de manera poco ortodoxa, se vale del instrumentario analítico de la fenomenología, la ontología o el psicoanálisis, para adecuarse a las particularidades de cada obra, de cada proyecto individual.

El trabajo crítico se despliega sobre un doble plano: el de la escucha en uno mismo de lo que sucede en el encuentro con la obra de arte, experiencia fenomenológica que quedará registrada en el poema, en la prosa poética o en el ensayo crítico, y el de la escucha del otro y el desciframiento de la formulación de sentido que se va conformando en una obra, que da lugar a un trabajo propiamente hermenéutico.

Para el poeta-crítico, escuchar la palabra del otro supone responder a una interpelación que es siempre “provocación a la poesía” y a la reflexión crítica. Y comprender en profundidad la naturaleza de esa interpelación supone reconocer, más allá de las formulaciones y de los proyectos del pensamiento consciente y de los intereses privados del *Eros* individual, la reclamación de un deseo imbricado en las manifestaciones de los deseos ordinarios y de los sueños de posesión, del poder que éstos originan: el deseo de “ser”. El deseo

propriadamente ontológico “de encontrar un sentido a la situación en la que nos sitúan los demás deseos” (“Écrire en rêve”, *L’Imaginaire métaphysique*, Galilée, 2006, p. 84). Siendo así que las invenciones de la arquitectura, de la pintura, de la música o de la poesía pueden responder a esa reclamación a la manera de un reactivo ontológico, de un signo que remite a la conciencia poética a su verdadero cometido, a su finalidad originaria: “hacer que haya sentido a pesar del enigma”, leemos en su último poemario (*Les Planches courbes*, Mercure de France, 2006, p. 78).

De tal suerte que la búsqueda poética se verá enfocada hacia el sujeto (ese “Yo” deslegitimado por el pensamiento contemporáneo), y encaminada a desenmarañar, en la palabra, el cifrado enigmático del deseo, a rastrear, imbricado en las manifestaciones de los deseos ordinarios, el deseo de sentido o presencia en el mundo que el poeta reconoce “como más profundo y originario que todo deseo del sujeto hablante” (*ibid.*, p. 94). Se va esbozando así una topología del inconsciente que restituye al funcionamiento onírico del pensamiento su valor de revelador ontológico, de acuerdo con una estratificación que se desmarca de la doxa freudiana: a un nivel más profundo del deseo de *tener* —Eros—, puede aflorar el deseo de ontología o deseo de *ser* —*tener ser*—, en la raíz del sueño revelador. Son los significantes de ese deseo propriadamente ontológico, los que interesan a la poesía, cuya “tarea más íntima consistirá en prolongar su trabajo en el pensamiento consciente” (*ibid.* p. 96). Es también ese deseo de ser o de presencia el que habrá interesado al crítico desde siempre en su lectura hermenéutica del arte y de la poesía, abocada al desciframiento del sentido ontológico de los grandes significantes que conservan la memoria de esa reclamación originaria. Se entiende así la sorprendente declaración de un texto reciente, “Écrire en rêve”, donde el poeta intenta descifrar la razón profunda de la conmoción que supuso para él el descubrimiento del Renacimiento italiano: “Fue en Italia donde aprendí, no a soñar, eso viene con el lenguaje, sino a esperar del sueño lo que va a darme la prueba de que la existencia tiene un sentido” (*ibid.*, p. 93).

Pero atender a las reclamaciones de ese deseo de ontología, supone reencontrarse con la ambigüedad de las formulaciones que propone y las ensoñaciones que solicita. Por cuanto el arte, nuestra gran tradición de imágenes, es a la vez lo que puede arraigarnos a nuestra realidad tal y como

es, pero también lo que puede despegarnos de ella, propiciar el sueño de una realidad más alta, hacernos creer que podemos ser lo que no somos: “Soñar la realidad en vez de vivirla, preferir la forma a la presencia, tal es esa otra manera de escuchar hablar el deseo de ser” (*L’Imaginaire métaphysique, op. cit.*, p. 85). Examinar las formulaciones de ese deseo específicamente ontológico en las imágenes de una civilización, en los sueños conscientes de la humanidad en los que trabajan secretamente los deseos inconscientes, supone reencontrar las líneas de fuerza del eterno debate entre la denegación de lo que es y su reconocimiento, entre “el gran sueño metafísico y el acercamiento a lo simple”. Dualidad que se entraña en el centro mismo de la experiencia creativa del poeta, atraído desde siempre por “la intuición de un país de una esencia más alta, en el que habría podido vivir y que [ha] perdido para siempre” (*L’Arrière-pays*, Skira, 1972, p. 28). Tal sería la doble postulación en la que nos emplaza el deseo ontológico de ser: soñar con tener más ser, soñar otra realidad en vez de vivir —aceptar, amar— nuestra vida, tal y como es, con sus condiciones de finitud y de azar, “que son nuestra desgracia, pero también nuestra única verdad” (*ibid.*).

De la meditación de esa doble postulación y de las complejas dialécticas que articula viene a proponerse una filosofía poética del imaginario que reconoce en la palabra del arte un espacio de verdad existencial en potencia. De esa exploración incansablemente reconducida se deducen las leyes de funcionamiento del imaginario en su relación con la realidad, se desprenden las dinámicas de opciones ejemplares de nuestra modernidad, que tienden a organizarse en torno a figuras tutelares y a asumir un valor transhistórico. Así, por ejemplo, Borromini, ante la intuición del vacío de las imágenes, busca producir una belleza autónoma como un fin en sí mismo, se encierra en el sueño o en la música de las formas y rechaza la realidad del lugar humano; Bernini acepta la realidad como tal (“branle” dirá Montaigne) y la ama en la nada o el vacío que la constituye... Esa dialéctica se correspondería en el plano de la poesía a la pareja formada por Baudelaire y Mallarmé, o vendría a resolverse de manera dialéctica en las figuras de la síntesis: Piero della Francesca, Poussin, Rimbaud (que saben conciliar un “empirismo naturalista” y una geometría precisa, el formalismo y el apego a la realidad contingente, el sentimiento del ser singular y el idealismo numérico o formalista).

De ahí se deduce también la concepción de la poesía tal y como la entiende Yves Bonnefoy: como categoría trans-artística o trans-genérica, determinada por la función específica que se le asigna, por el trabajo ontológico que debe realizar en su acercamiento al ser por la palabra:

la crítica de los sueños, la exploración de los deseos y de las necesidades que los promueven, el reconocimiento de lo que extravía al deseo ontológico en las proyecciones imaginarias, en las representaciones simbólicas que mediatizan el concepto y la imagen y nos deportan fuera de nuestra realidad tal y como es (*L'Imaginaire métaphysique*, op. cit., p. 11).

3. El mito

En esa interrogación del sentido a través de las formas del arte y de la poesía, el examen atento del mito ocupará un lugar relevante. Los mitos transitan por los libros de poesía y de prosa de Yves Bonnefoy: el ciclo griático en *Douve*, *Hier règnant désert* o *Pierre écrite*, el Moisés salvado de las aguas —tamizado por el cuadro de Poussin— en *Dans le leurre du Seuil*, Psyché en *Ce qui fut sans lumière*, o Ceres, Marsias y Ulises en *Les Planches courbes*. En 1975, Yves Bonnefoy emprende la dirección y coordinación del *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique* (Flammarion, 1981; traducido en Destino, 1996), en el que participan casi cien investigadores, desde la voluntad de indagar la naturaleza y el porqué de los mitos, y —tal y como desvelaba el poeta en una reciente entrevista— de proporcionar a la poesía, en un momento de desconcierto e incertidumbre, un cauce de revitalización, como *La rama dorada* de Frazer (1890) lo habría sido, en su momento, para toda una generación de poetas. En el prólogo del *Diccionario*, Yves Bonnefoy recuerda la importancia y el lugar cada vez más privilegiado que la mitología ocupa en la investigación antropológica, en “la explicación y comprensión del fenómeno humano”:

Independientemente de que la consideremos imágenes o proyecciones del sistema de comunicación entre los hombres, una manifestación de los arquetipos de la psique, o bien como objeto privilegiado de una fenomenología de la conciencia humana, para las disciplinas y las escuelas más diversas, [la mitología se presenta como uno] de los grandes aspectos de nuestra relación con nosotros mismos, además de una idea del mundo y del entorno terrestre que seguramente fue benéfica (p. 21).

Poco importa que no exista una definición consensuada para todas las escuelas, el mito es abarcado en el nivel de las representaciones colectivas, donde constituye “una forma de enunciación y de recepción de las verdades esenciales de una sociedad determinada”. Para Yves Bonnefoy, la mitología ha de ser considerada como una “totalidad simbólica nacida del deseo de conocimiento” (p. 19).

En una entrevista de diciembre de 2005¹, Yves Bonnefoy vuelve a referirse a la naturaleza y a la función del mito. El mito se inscribe en lo que el poeta ha denominado el “pensamiento figural”, un modo de pensamiento por “figura” y no por “concepto”, que permite aprehender un objeto en su totalidad, en lo que de él permanece irreductible a un significado, inasible para las categorías del pensamiento conceptual o analítico. Un sentido que excede, que obstinadamente se resiste a la reducción o a la traducción por el concepto. Ese “pensamiento figural” manifiesta, a juicio del autor, lo que está en relación con lo que podemos llamar lo “sagrado”.

En su creación poética, y particularmente en el libro al que se refiere la entrevista, *Les Planches courbes*, el poeta ha privilegiado los mitos de la antigüedad greco-romana, que pertenecen a “una época en la que prevalece la aptitud para descifrar simbólicamente los aspectos del mundo y de la existencia antes de la imposición del pensamiento analítico conceptual”, pero que, al mismo tiempo, ya reconoce la realidad personal de la conciencia particular del poeta, lo que supone “la afirmación de una conciencia personal autónoma” y, con ello, el sentimiento de responsabilidad moral y espiritual que se otorga a la persona, esa responsabilidad que “el cristianismo no hará sino comprender y revalorizar”.

Siendo la obra de una conciencia particular, los mitos están ampliamente reconocidos y aceptados por una comunidad, y constituyen por ello “el pensamiento figural de la conciencia colectiva”. “Los mitos son el fondo vivo de nuestra palabra”, entrañan un sentido que “debemos escuchar”. Pero no se trata —añade Yves Bonnefoy— de utilizarlos como una “decoración retórica”, como un pensamiento ya constituido, ya formulado. Es necesario cuestionarlos, interrogarlos, comprender “lo que tienen que decirnos, y también lo que nos

¹ Disponible en:

http://www.presence-litterature.cndp.fr/bonnefoy/ressources/entretien_audio.asp

dicen erróneamente, acerca de lo que somos o lo que deseamos ser”. Sólo así pueden actuar al modo de un reactivo ontológico, que nos incita al desciframiento de ese sentido oscuro que entrañan y que nos atañe, y nos encamina hacia el conocimiento que anhelamos. Sólo podemos aprender de ellos “si nos imponemos la tarea de interrogarlos, de saber si no están equivocados al pretender ciertas proposiciones sobre el ser en el mundo, en la medida en que son fruto y reflejo de confusiones y errores en la apreciación de las situaciones de la vida”.

3.1. Ceres en la obra de Y. Bonnefoy. La lectura hermenéutica

Veamos ahora cómo se articula la lectura del mito de Ceres en dos textos críticos que Yves Bonnefoy escribe sobre una pintura de Adam Elsheimer, *La irrisión de Ceres*: “Elsheimer y los suyos”, de 1968, y “Una Ceres de la noche”, de 1992 (ambos ensayos están recogidos en *La nube roja*, Síntesis, 2003). Una obra que, según confiesa el poeta, le procuró “una de las más grandes conmociones que [debe] a la pintura”. En este pequeño cuadro, conservado en el museo del Prado, este pintor precozmente desaparecido recrea escrupulosamente una secuencia del mito de Ceres, tal y como lo relata Ovidio en el libro V de las *Metamorfosis*: Ceres ha perdido a su hija Proserpina, raptada por el dios de los muertos, y parte en su búsqueda. Agotada y sedienta, la diosa errante llama a la puerta de una cabaña y pide que le den de beber. Una vieja le ofrece un brebaje; Ceres bebe con avidez del cantarillo, pero un niño “de cara huraña y agresiva” (“duri puer oris et audaz”) se burla de ella. Como castigo, Ceres lo transforma en lagarto.



La irrisión de Ceres, Adam Elsheimer, c. 1600.

Adam Elsheimer pintó esta singular escena en los inicios de su periodo romano, hacia 1600. Estamos, por tanto, en el horizonte del primer barroco, periodo privilegiado por Yves Bonnefoy, como demuestra su estudio monumental *Rome 1630. L'horizon du premier baroque* (Flammarion, 1970). Con la crisis de la Iglesia tradicional y los avances científicos, esta época ve desmoronarse las antiguas certezas metafísicas del mundo medieval,

trastocarse la visión de lo sagrado (los astros no son de naturaleza divina), y registra la situación del hombre en los umbrales de la modernidad, que deberá decidir qué sentido y qué valor confiere a esa realidad material, sensible, de la que se retraen los signos de lo sagrado, donde las apariencias se repliegan sobre su enigma, y el aparecer del mundo amenaza con reducirse a una impresión de vacío:

[...] desde el momento en que no se dispone de algo sagrado, con sus referentes, los dioses por ejemplo, explícitamente nombrados, se puede aún, se debe incluso interrogar a los mitos, ineludibles, en los relatos que de ellos encontramos, aquí o allá, pero no sin antes haberlos sometido a la prueba de nuestra condición tal y como es, haberlos escuchado a través de sus voces, equívocas, para rehacerlos con nuestra sustancia, pues de lo contrario no serán sino imágenes demasiado bellas, que dicen nuestra nostalgia pero en ningún caso nuestra verdad, y quedan, por ello, fuera de la maduración, de la iluminación que anhelamos (“Elsheimer y los suyos”, *La nube roja*, *op. cit.*, p. 33).

Escuchar e interrogar al mito, rehacerlo con su propia sustancia para acceder a una maduración, a una iluminación que nos ayude a darnos sentido, eso es lo que hace Elsheimer, según su exegeta, al recrear este episodio de las *Metamorfosis*. Y eso es lo que hace el poeta —como se verá más adelante— cuando integra a la Ceres de Elsheimer en su propia experiencia existencial y poética.

Comencemos por recorrer lo esencial de la lectura hermenéutica que el poeta crítico propone de la obra del pintor. Observaremos, en primer término, que esa interpretación va entretejiendo distintos planos de reflexión: una lectura metapoética del cuadro (el cuadro como discurso sobre la representación, con las consecuencias morales que tiene para Yves Bonnefoy toda opción formal), una lectura ontológica (el cuadro como reflexión sobre el sentido, sobre el ser); una lectura “psicológica o psicoanalítica” (el cuadro como escenificación y exploración del sueño y de los deseos inconscientes).

En primer lugar, el crítico llama la atención sobre la singularidad de la composición, de la “escritura del pintor”, que se distingue tanto del “naturalismo musicalizado del Renacimiento”, como del “antinaturalismo trágico del arte manierista”. Elsheimer se aparta del acercamiento al mundo por medio de la forma propia del Primer Renacimiento, por cuanto se formula aquí una intuición oscura, equivalente a la escenificación o “el relato de un sueño” que transgrede las formas de la representación tradicional (la perspectiva, la composición

renacentista). Y ello, infiere el crítico, porque se representa aquello que se rebela contra las categorías del saber oficial, que excede el orden del pensamiento cristiano tal y como lo establece la doxa religiosa. Reconocer ese algo no integrable en los modos del pensamiento y de las representaciones ortodoxas supondrá entonces transgredir la retórica renacentista, “rechazar la tradición”.

Pero de igual modo, el arte de Elsheimer —nos dice Bonnefoy— “nace como crítica del manierismo”, que sufre los efectos de esas fuerzas inasumibles para el sistema de valores y de representaciones de la tradición establecida, pero “sin llegar a conocerlas, a tomar conciencia de su existencia”. El manierismo, “trabajado por los excesos del fantasma sobre el símbolo, sólo había sufrido los efectos del inconsciente sin haber llegado a conocer su existencia”, de tal suerte que deja aflorar los efectos de esa “profundidad reprimida” que deforma las figuraciones de las cosas, y da como resultado representaciones sin relación sustancial con la realidad natural. “Nada de ello, en la pintura de Elsheimer”, afirma Bonnefoy.

Elsheimer ha conseguido que aflore y se manifieste lo que llamaríamos la actividad onírica, algo que había sido negado o reprimido y censurado en todas las manifestaciones conocidas de la experiencia espiritual, algo que desmiente y excede las categorías del saber oficial, “que subvierte el pensamiento que se creía asentado en Dios”. La modernidad de la escritura pictórica de Elsheimer consistiría pues en “tomar conciencia de las manifestaciones de la vida psíquica nunca vistas por ese arte que está sometido a la ortodoxia religiosa”. “Lo que implica haber descubierto un continente”, dice Bonnefoy. Lo onírico aflora en Elsheimer no a la manera del Bosco mediante figuras pseudofantásticas, sino mediante un realismo bañado en la atmósfera antinatural del sueño, en el que reconocemos nuestra realidad, aunque cerrada y agresiva (como el niño de Ovidio: “duri pueri oris et audaz”) cuando ésta se sustrae al sentido que creíamos poder darle. Lo que encontramos aquí es un “algo enigmático” que se “clausura sobre sí mismo en las figuras” (p. 191), tal y como nos desvela la lectura técnica o formal de la escritura del pintor.

Observa el crítico que hay cuatro fuentes de luz, de uno y otro lado de la figura central que, al enfocarla, la envuelven en una masa oscura y la impulsan hacia arriba, poniendo de relieve su sombra: como “el negativo de una

fotografía, a la espera de que se despeje la figura”, de que se desprenda un sentido (que está aquí por decidir, a la espera de ser reconocido). Esa penumbra contrasta con la legibilidad de otras partes de la imagen que de tan resplandecientes y definidas, a la vez que parciales y fragmentarias, se vuelven extrañas (el yugo descoyuntado, el abdomen y las rodillas del niño). El mundo aparece aquí inquietante, sin unidad ni sentido, “desconocido”. La luz de Dios que hacía habitable nuestro mundo se disgrega, la luz antigua ha dado paso a una noche, donde se propaga la extrañeza de lo familiar todavía indiscernible. De ahí el sentimiento de exilio: “el universo está oscuro”.

Esto es lo que significa la escritura del pintor, advierte el crítico, pero también lo que refiere el tema del cuadro, que representa a Ceres errante, perdida en tierra extraña, sin puntos de referencia, en busca de su bien: Proserpina raptada por el dios de los muertos.

Pasamos a la lectura del cuadro sobre el plano ontológico. Según la interpretación tradicional del mito, el rapto de Proserpina simboliza la fermentación de la semilla de trigo en la tierra, de tal suerte que el retorno de la joven divinidad sería la expresión de la perennidad de la vida y de los ciclos vitales. Pero advierte el poeta que Elsheimer se ha detenido en un momento del relato rara vez tratado en la pintura, el que más se resiste a esa interpretación tradicional del mito. Tal vez porque ese momento recreado por el pintor contradice “la majestad que instintivamente conferimos a la imagen divina”. La diosa griega sufriente y desposeída, recreada cuando ha triunfado el cristianismo, destituyendo a los mitos paganos, bien puede significar aquí, nos indica el poeta, la “precariedad de lo sagrado” en tiempos de crisis y de incertidumbre, la fragilidad de lo divino, que está a punto de ser cuestionado por un simple niño, que se burla de ella, de su humana y urgente avidez, impropia de una divinidad. Esto es lo que recrea el pintor: la fragilidad (humanidad) de esa figura hasta hace poco divina, despojada de su divinidad, de la que se burla un niño.

Y apunta el intérprete: más que recrear la burla, Elsheimer parece revivir el instante originario, “cuando el espíritu vacila entre esas dos grandes postulaciones”: la irrisión, la denegación del ser, o su aceptación, que es testimonio de sentido y, por lo tanto, “registra todas las decisiones que atañen al ser o no-ser del mundo”. Ceres sería “la sombra a la espera del sentido”, el

sentido a la espera de ser confirmado, en un universo del que se ha retirado lo sagrado y las apariencias se cierran sobre su enigma. Y ese espacio dejado vacante por lo divino es invadido por el sinsentido, la nada que parece ser “la ley del mundo cuando se descubren las fuerzas en acto del inconsciente”.

El presentimiento del inconsciente da la mano, en la pintura de Elsheimer, a la impresión de que la realidad rehúsa el sentido que uno cree poder darle, ya no nos permite esa esperanza: ello se debe a que nos revela, en el abismo del alma, gracias, simplemente, a ese sueño duro y ciego, que es el deseo quien gobierna, un deseo sexual, egocéntrico, una simple voracidad de materia. En este escenario por el que se exhibe el fantasma tan sólo hay —y nos encontramos ya con el pesimismo de Freud— materia muda, indiferente (*La nube roja, op.cit.*, p. 193).

De tal suerte que esa escena, que es como un “récit de rêve” —el relato de un sueño—, ausculta el momento decisivo en el que lo sagrado se ha retirado de nuestro mundo, en el que se pone en juego el destino del ser, que puede ser una “ausencia”, prefigurada por la figura del niño, que pronto va a ser metamorfoseado en lagarto: pues esa “aridez pétrea del cuerpo brillante como la superficie lunar”, ese “fulgor glacial”, enigmático, ya evoca “el afuera del ser, del sentido”, esa “exterioridad que puede ser nuestro destino”. Pero, observa el exegeta, en “esa superrealidad de las apariencias cerradas” apunta no obstante una virtualidad de presencia, sugerida por una frondosidad vegetal —en oposición a la esterilidad lunar de lo pétreo— que simboliza, en el mito antiguo, el retorno de Proserpina, y que parece indicar “un presentimiento oscuro pero tenaz de lo que podría ser una tierra”, una indicación de lo que podría salvarnos de ese vacío (*ibid.*, p. 34).

Tal es la situación del ser —Ceres—, figura antaño divina privada de su divinidad —como el hombre barroco, el hombre moderno—, que yerra y busca, llama a una puerta cerrada, en un universo que expone su condición enigmática, y del que aún no sabemos si no es más que vacío o si se puede abrir alguna vía para “que haya sentido a pesar del enigma”.

Pero conviene observar —nos dice el intérprete— que, en el centro de la imagen, nos encontramos a una Ceres “menos enigmática que verdaderamente misteriosa” y aunque el muchacho se burle de ella, Elsheimer se cuida mucho de hacerlo: “sobre ese trasfondo de la nada, la figura de Ceres se destaca por el afecto y la admiración con la que el pintor la ha representado”. Y surge entonces una pregunta que el pintor se habría

formulado: ¿no habría en ese universo del que lo sagrado se retrae, y en el que se desatan las pulsiones, los deseos del inconsciente, la manifestación de algo más que “la actividad de ese apetito egocéntrico”? ¿no nos está indicando la posibilidad de una “mirada de amor”?

Y la lectura de la escena se abre entonces a una interpretación sobre el plano psicológico. Pues observemos que si el niño se burla, esa burla parece recaer sobre el gesto de avidez de la diosa. Es posible que con su burla nos esté diciendo su frustración, su falta de amor. Elsheimer —infiere el crítico— se habría detenido ante este episodio de las *Metamorfosis* (que pinta al menos tres veces) porque se habría identificado con el niño, el actor principal de la escena: el niño “privado del bien materno”, “tal vez celoso de una Perséfone a él preferida”, que será por ello incapaz de experimentar la compasión que merece la diosa errante, la madre sufriente. Y el pintor adulto que se codea en Roma con sabios y filósofos, que ha planteado en sus cuadros el problema de la violencia, del sufrimiento (“Los Mártires”, “Judith y Holofernes”), se descubre ahora, ante esa escena ambigua, “capaz de otro sentimiento que habría podido aflorar si sobre ese deseo de posesión —Eros— se hubiese impuesto la adhesión instintiva al ser del otro”, asentada en la comprensión, el reconocimiento de la desposesión, de la carencia y del exilio.

Y consideremos ahora que, en la recreación del mito, Elsheimer ha seleccionado un momento y un elemento —el niño burlón— que interfieren y perturban uno de los aspectos fundamentales del mito, que es la búsqueda de la niña perdida por la madre divina y el amor, la devoción materna que se le supone. Esa madre amorosa y desesperada será capaz, no obstante, de convertir al muchacho en lagarto, lo que hace de ella una figura ciertamente ambigua, inclemente a su vez con el burlón y, como aquél, incapaz de compasión.

El cuadro pone en escena la decisión fundamental ante la que todo artista es emplazado, que no solamente es “vivido, sino también comprendido y explicitado, por medio de un pensamiento figural que tiene la misma trascendencia que las palabras en la filosofía”, escribe Yves Bonnefoy en 2004 (“Le dessin et la voix”, *Lumière et nuit des images, op. cit.*, p. 291). “No sabemos, el propio Elsheimer ignora si podrá ser aquél que al ver a Ceres confirma su ser, o solidario con la turbación y la irrisión del niño, se dejará

invadir por los temores, los fantasmas, las pulsiones denigratorias” (*op. cit.*, p. 293).

3.2. De la escritura hermenéutica a la escritura poética: Ceres en “La casa natal”

Veamos ahora cómo esta figura emblemática del exilio en un universo enigmático reaparece en el último libro de poesía de Yves Bonnefoy, *Les Planches courbes* (Mercure de France, 2006), precisamente para significar el fin de la errancia. El sentido declinado en la escritura crítica pasa a la escritura poética en una operación que trasciende la simple referencia intertextual y se convierte en apropiación existencial que conduce a un esclarecimiento personal. La palabra del otro se incorpora así a la propia palabra, marca la voluntad de inscribir una búsqueda subjetiva en una tradición de cultura y alcanzar así una palabra impersonal, unánime y anónima, capaz de donar valores compartibles.

Ceres reaparece como hilo conductor en el poema *La casa natal*, retorno a la memoria de la infancia, en los confines del sueño y del recuerdo, que sostiene la búsqueda del lugar originario destinado a abolir la errancia, a deshacer los señuelos del mito personal del “Vrai Lieu”. Los recuerdos de una memoria personal y lo impersonal del mito se reúnen para conferir a esa reviviscencia del origen “una cualidad de memoria en un sentido más profundo y más fuerte: memoria de nuestra condición como tal, memoria de la tarea que nos exige que hagamos en nosotros mismos” (*Entretiens*, Mercure de France, 1990, p. 336-337).

No debe sorprendernos que esa tarea de desciframiento ontológico se vea mediatizada por el sueño, que el arranque anafórico del poema —“Me desperté, estaba en la casa natal”— designa como lugar de un despertar. Se trataría, por tanto, de un sueño dentro de otro sueño: el sueño de un despertar en la morada originaria. Ahí donde, liberándose del mandato del sueño ordinario, gobernado por el deseo de posesión, puede advenir el sueño revelador que respondería a la reclamación del deseo originario de “sentido”.

De acuerdo con la dinámica de prospección y de retrospección que autoriza la lógica del sueño, la “casa natal” es presentada, desde los primeros

versos del poema, como lugar a la vez de rememoración del pasado y de espera de un acontecimiento revelador, señalado por la presencia de una misteriosa desconocida que viene a llamar a la puerta, y en la que adivinamos a la Ceres de Elsheimer:

Me desperté, estaba en la casa natal,
la espuma se abatía sobre la roca,
ni un pájaro, sólo el viento abriendo y cerrando la ola,
el olor del horizonte en todas partes,
ceniza, como si las colinas escondieran un fuego
que en otra parte consumiera un universo.
Salí a la galería, la mesa estaba puesta,
el agua golpeaba las patas de la mesa,
pero debía entrar, no obstante, la que no tiene rostro
pues yo sabía que estaba llamando a la puerta
en el pasillo, por la escalera oscura, pero en vano,
giré el pomo, que se resistía,
casi oía el rumor de la otra orilla,
las risas de los niños en la hierba espesa.
los juegos de los otros, los otros para siempre, en su alegría.

Como en el cuadro de Elsheimer descrito por el poeta, el rostro de la diosa está en la sombra: “Es la sombra en relieve, a la espera del sentido como en el negativo de una fotografía en la que todo nos resulta familiar sin que podamos todavía comprender”, escribía el exegeta en 1968. Ceres es pues evocada en ese momento de ambigüedad que fijó el pintor, cuando la suerte del ser está por decidir.

II
[...]
Y toqué, vacilante, en la imagen,
el cabello en desorden de la diosa,
descubrí bajo el velo del agua
su frente triste y distraída de niña pequeña.
extrañeza entre ser y no ser.
[...]

Resuena aquí el bien conocido dilema que formula Hamlet, contemporáneo de Elsheimer, como recuerda el poeta al final de su ensayo de 1968 y que, a los ojos de Bonnefoy, plantea “el problema del ser en el mundo, del querer ser o del odio del ser”. Ceres es pues evocada en ese momento vacilante, en el que todo está por decidir, a la espera de una confirmación de su ser.

Por un efecto de puesta en abismo, la escena representada por Elsheimer (podríamos decir la escena “onírica” de Elsheimer) es introducida en la tercera secuencia del poema, como un sueño dentro de otro sueño. Y, lo mismo que

sucedía en el cuadro, en el que el pintor se habría identificado con la figura del niño, según la lectura que propone Bonnefoy, el sujeto poético adopta la perspectiva del niño, para darle la palabra. Esto permite enfocar el enigma del deseo, sondear la ambigüedad en la que se juega la irrisión, con las palabras de la poesía, y transferir así a la palabra poética “el trabajo inexplicito pero lúcido de la escritura del pintor” (*La nube roja, op. cit.*, p. 34).

He aquí pues al niño emplazado ante esa elección significada por las dos figuras que se alzan por encima de él, tal y como Elsheimer las había dibujado: “una vieja encorvada, malvada” que nos recuerda la nada del mundo cuando no lo sustenta la esperanza de que nuestra vida pueda entrañar un sentido; “La otra de pie, afuera, como una lámpara, / Bella, sosteniendo la copa que le ofrecen, / Bebiendo ávidamente para calmar su sed”, que simboliza por la dignidad de su porte y la humanidad de su gesto su vocación a lo divino y su necesidad de esperanza.

III

Me desperté, estaba en la casa natal,
era de noche, los árboles se agolpaban
de todas partes en torno a nuestra puerta,
yo estaba solo en el umbral al viento frío,
no, no estaba solo, porque dos altos seres
se hablaban por encima de mí, a través de mí.
Uno, detrás, una vieja encorvada, malvada,
otro afuera de pie como una lámpara,
bella, sosteniendo la copa que le ofrecen,
bebiendo ávidamente para calmar su sed.

Y ahí donde el pintor no podía sino meditar sobre la ambigüedad indecible de la pregunta que se plantea, la naturaleza enigmática del deseo, la escritura poética puede avanzar en su desciframiento y exponer claramente la razón por la cual Ceres será burlada y el niño condenado a quedarse en el afuera del ser, recluso sobre sí mismo, bajo una apariencia ciertamente enigmática:

¿Acaso pretendía burlarme? claro que no,
más bien dejé escapar un grito de amor
pero con la extrañeza de la desesperación,
y el veneno corrió por mi cuerpo,
Ceres burlada rompió a quien la amaba.
Así habla hoy la vida reclusa en la vida.

La irrisión no sería sino un grito de desesperación, el signo de una alienación de la palabra, convertida en distorsión incomprensible (en violencia), que irrumpe cuando, en nuestra experiencia del mundo, se impone el sentimiento

de que éste se cierra a todo sentido y, en ese vacío, la única realidad que impera es la del fondo “duro y ciego” del deseo de posesión, de las pulsiones del “Eros” (la avidez del niño privado del bien materno o la avidez de la figura materna privada de su niño). Las pulsiones del deseo de posesión, que acaparan y reifican el mundo, que reducen al otro a un simple objeto (de burla, de castigo), que pueden ser reprimidas o denigradas, o simplemente aceptadas y proyectadas en sus virtualidades inversas de conocimiento de uno mismo y de reconocimiento del otro. Se trataría por tanto de invertir la desesperación y el desistimiento ante el vacío en voluntad, en esperanza de presencia. Pues el deseo de posesión, que contiene en germen la violencia, la denigración de la burla, la agresión del escarnio (la denegación del ser del otro, en definitiva), podría verse mediatizado por el otro deseo —el deseo de tener ser, el deseo de presencia— y convertido en adhesión total a lo que es auténticamente lo real: “la relación del Yo con el otro”, “el único fundamento concebible de una realidad propiamente humana” (*L’Imaginaire métaphysique, op. cit.* p. 84). Indispensable para nuestra habitación del mundo, el lenguaje es también lo que nos destierra de él y nos encierra en el fatalismo de un exilio. Tal sería por tanto la pregunta que plantea la irrisión de Ceres: cómo desenmarañar el cifrado enigmático del deseo en la palabra, cómo encontrar en la oscuridad de los afectos “la voz que espera”, que podría invertir la fatalidad del mito y “hacer que haya sentido a pesar del enigma”.

Tal es la pregunta que formula el fragmento que abre la última parte del poema, que demanda “un lugar natal” para aquél que, como Ceres, busca y espera “afuera” a que la casa se abra “desde dentro”:

XII
Belleza y verdad, pero esas altas olas
sobre los gritos obstinados. ¿Cómo preservar
audible la esperanza en el tumulto,
cómo lograr que hacerse viejo sea renacer,
que la casa se abra desde adentro,
para que no sea la muerte quien empuje afuera
al que pedía un lugar natal?

En respuesta a ese encadenamiento de preguntas se introduce el último fragmento del poema, que despliega la iluminación final:

Comprendo ahora que fue Ceres
quien apareció de noche, buscando refugio
cuando llamaron a la puerta, y afuera

de pronto su belleza, su luz
y su deseo también, su necesidad de beber,
con avidez, del cántaro de la esperanza
porque estaba perdida pero no para siempre,
tal vez, aquella niña que ella,
aun siendo tan divina y orgullosa,
no supo alzar en la llama tierna del trigo
para hacerla reír, en la evidencia que da vida
antes de la codicia del dios de los muertos.

El sueño de un despertar es finalmente el sueño de una revelación: “Je comprends maintenant”. La atención se desvía ahora del niño a la figura de Ceres. Se tratará de esclarecer la ambigüedad del mito e, igualmente, de invertir su fatalidad. El exilio de Ceres vendría a significar el exilio de la conciencia poética de la modernidad, despojada de aquello que le daba sentido: Proserpina, que sería, según el intérprete de Elsheimer, “la vida que puede ser presencia, participación a un sentido, al ser, y que estaría alienada de sí misma” (*La nube roja, op. cit.*, p. 29). Se trataría por tanto de transformar “el espacio desierto en camino, en esperanza”, escribía Yves Bonnefoy refiriéndose a la poesía, en 1959 (“L’acte et le lieu de la poésie”, *op. cit.*); de convertir la desesperación del exilio y de la pérdida en búsqueda, en voluntad de reencontrar aquello que se ha perdido, “pero no para siempre, / tal vez”, dice el poema. Lo que invierte la desesperación de la nada en esperanza es la lucidez poética, llamada a desenmarañar las formulaciones enigmáticas del deseo en la palabra, a nombrar la raíz, la razón de todo exilio.

De ahí el segundo movimiento de la secuencia, centrado en descifrar el porqué de la zozobra de la diosa. Así, la sufriente Ceres no habría sabido preservar a su hija del codicioso dios de los muertos por no haber sido capaz de hacer don “de la evidencia que nos da la vida”, de la “risa” —que no irrisión—, que es aceptación y participación en la vida. Nos remite aquí el poeta a esa experiencia originaria y, a su juicio, decisiva, que atañe a la relación entre la madre y el hijo (como atestiguan sus estudios críticos sobre Nerval, Rimbaud o Des Forêts), en la que el niño nace al lenguaje, y en la que se decide el destino de aquél en su relación con el mundo. Mediatizada por la figura materna, esa relación podrá sustentarse sobre la confianza, la adhesión a lo que es, el deseo de presencia y de participación en la vida, o, por el contrario, quedar marcada por la duda y la desconfianza que lo deportan hacia un exilio.

Exilio que vendrían a significar en el mito el rapto de Proserpina por el dios de los muertos, o la metamorfosis del niño en lagarto. Ceres sería por tanto culpable de no haber sabido preservar como madre la “divinidad” del niño.

Y al mismo tiempo, el desciframiento poético del mito permite desentrañar una verdad existencial en la que el poeta se reconoce y que puede integrar en su propia existencia. La exploración poética del mito conduce a un esclarecimiento personal que atañe a su relación de filiación con su propia madre, evocada —por vez primera— en este mismo poema como “la evasiva presencia materna”, y le permite comprender la raíz de la carencia originaria que le habría llevado a desear ese “Vrai Lieu” ausente, siempre diferido en el horizonte de una incesante búsqueda vivida como exilio, que habrá constituido un influyente polo de atracción en su universo poético. La obsesión de ese lugar (“irreal”) perdido, que desvía al poeta de su verdadero cometido (el encuentro con lo “real”), es reconocida y asumida como “mito personal” enraizado en la relación materno-filial, como “legado” edípico, tal y como desvela explícitamente el fragmento IX. El sueño de retorno a la “casa natal” significa, por tanto, el “despertar” del sujeto poético a la carencia originaria que sostiene su búsqueda poética, determinada por la ambigüedad afectiva de la madre, asociada, en este mismo poema, a otra figura de la desposesión y el exilio, la Ruth de Keats, marcada por la nostalgia de la tierra natal perdida:

IX

Y entonces llegó un día
en que escuché ese verso de Keats, extraordinario,
la evocación de Ruth “when, sick for home,
she stood in tears amid the alien corn”.
Y de aquellas palabras
no me era necesario penetrar el sentido
porque ya estaba en mí desde la infancia,
me bastó reconocerlo, y amarlo
cuando volvió desde el fondo de mi vida.
¿Pues qué otra cosa pude recoger
de la evasiva presencia materna
sino su sentimiento de exilio y las lágrimas
que enturbiaban aquella mirada al querer ver
en las cosas de aquí el lugar perdido?

Ceres deviene así figura emblemática de la madre en su relación con el hijo. Comprender la ambigüedad de Ceres es comprender —y redimir— la ambigüedad de la propia madre.

El sueño de un despertar es, por tanto, el de la toma de conciencia de la

carencia originaria y, de igual modo, el de una *anamnesis* de la conciencia poética reencontrada con su verdadero cometido, que consiste en reparar esa carencia en un ejercicio de memoria y de comprensión del que pueda decantarse una verdad que daría fundamento a nuestra vida, recordándole su objetivo y su finalidad.

Conducida por la lucidez crítica, condición de la verdadera experiencia moral, la palabra poética está ahora en condiciones de reconocer y expresar el verdadero deseo humano que nos devuelve a la vida, que puede cambiar la incertidumbre en confianza, la ignorancia en reconocimiento y el deseo de posesión en deseo de participación:

Y piedad para Ceres y no burla,
encrucijadas en la noche profunda,
gritos que llaman en las palabras, aun sin respuesta,
palabra aun oscura mas que pueda
por fin amar a Ceres que busca y sufre.

Comprender poéticamente significa, por último, aceptar sin reservas la desgracia de Ceres en un acto de reconocimiento y de compromiso que es también una “devoción”. Y retomo la palabra que empleaba el poeta para calificar la mirada de Elsheimer cuando pintó a su diosa ambigua, para reconocerle, a pesar de todo, su belleza y su dignidad. Pues tal es el cometido último de una palabra poética que no habrá renunciado a un conocimiento moral y ontológico: comprender y redimir al otro en un acto de compasión que constituye el gesto más auténticamente humano de donación de sentido.