

Miguel Copón
Alberto Ruiz de Samaniego

Soledades

Estética del retiro

CÁTEDRA

1.ª edición, noviembre de 2025

Diseño de cubierta: Germán Úcar

Fotografía de cubierta: Glenn Gould, fotografía de Jock Carroll, 1956, Nassau

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeran o comunicaran públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Miguel Copón y Alberto Ruiz de Samaniego, 2025

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2025

Valentín Beato, 21. 28037 Madrid

Depósito legal: M. 17.204-2025

I.S.B.N.: 978-84-376-4957-3

Printed in Spain

Introducción

Perdonen las disculpas

Refrán

La soledad no puede mostrarse: siempre es una aparición *oblicua*, oculta tras algo; una tensión interior de los materiales, los espacios o los cuerpos. Por otro lado, el arte constituye un medio experiencial y experimental con que hacer manifiesta la necesidad de aislamiento en el corazón mismo de lo humano.

Quizás sea muestra de su peligro el que un libro sobre la soledad deba ser escrito por dos. Pues las obras de arte enseñan, de modo intencional, algo escondido y tal vez peligroso. Una mirada oblicua es el único método para entrever su presencia. No son solo datos los que aparecen en un cuadro, fechas, historia, formas, sino que, esencialmente, las obras expresan *emociones*: el dolor, la soledad, el abandono, la angustia, la distancia... brumas que se muestran con rotunda claridad antes de que pretendamos explicarlas. El método estético quisiera corresponder o acompañar a las obras en su más amplio horizonte antropológico, en el germen de su creación. Recrearlas, en suma.

¿Cómo abordar un tema infinito, como el que aquí planteamos? Tal vez mediante su reducción al absurdo: ¿qué tema no es infinito? Negar la mayor sería una provocación para que los métodos ocupen el primer plano. La respuesta, en todos los casos, es que cualquier estudio es una visión parcial sobre un problema inabarcable, lo que podríamos denominar «principio de humildad investigadora». En la confrontación con aquello que, *a priori*, no muestra su extensión es donde se ponen a prueba las redes conceptuales utilizadas para su captura. Por ejemplo, si la antropología nos habla del mito como de una *energía que se ha hecho forma*, el método estético ha de centrarse

Al igual que Thomas Mann, [Glenn] Gould creía que un artista creativo tiene que ser un ser humano un tanto antisocial para poder realizar su trabajo (Jock Carroll, *Glenn Gould. Some Portraits of the artist as a young man*)



[1] Duane Michals, *Retrato de Joseph Cornell*, 1972, fotografía.

[...] ¿habrá que olvidar el otro rostro, «el hombre de sombra demasiado grande», olvidar su profunda tristeza, su soledad, su alejamiento del mundo, sus momentos de indiferencia y de frialdad, su angustia, sus tormentos oscuros, sus luchas que lo llevaron al límite del extravío (Maurice Blanchot, *De Kafka a Kafka*)

en cómo se producen esas transformaciones de sentido, en donde una misma energía puede adoptar distintos nombres: son las transformaciones, lo proteico lo que se busca, como aparición de lo oculto tras ella. Duane Michals en su retrato de Joseph Cornell de 1972 presenta un motivo central para nuestro análisis, la relación de un cuerpo difuso con un espacio silente. El diálogo entre el cuerpo y su contraste con un ambiente será uno de los motivos más recurrentes para capturar la soledad [1]. El juego de ausencia y presencia será una constante en todas nuestras lecturas de obras.

Esta es una de las causas que justifican que puedan existir distintos dioses en diversas tradiciones cuyos nombres traduzcan fórmulas semejantes de encarnación de energías y sentido, como Hermes o Mercurio, en la tradición de Grecia o Roma, que comparten algún rasgo con el azteca Xólotl y el egipcio Thot. Cada autor capta en forma una potencialidad humana concreta, a la que da imagen según su predilección material: como grafismo, palabra, idea, movimiento, materia, orden temporal, disposición espacial, vibración, recuerdo,



[2] Caspar David Friedrich,
Georg Friedrich Kersting en su estudio, 1811, óleo sobre lienzo,
Kunsthalle, Hamburgo.

gesto, voz. Los filósofos se refieren con distintos nombres a fuerzas semejantes —nunca iguales— que gobiernan el baile de formas del mundo y predisponen todas nuestras relaciones con él.

Este libro es un estudio de autores y formas, de *poéticas de creación* [2]. Su objetivo es reconocer la soledad y el retiro en sus diferentes manifestaciones, como una variación constante sobre un tema que anida en lo más profundo de la emoción, en lo más abierto de nuestras sensaciones. Su meta sería distinguir sus formas, a la vez que procurar acompañar el método con que se han construido. Sabiendo, además, que entre ellas siempre habrá relación; pues todas

El pintor no debería pintar solo lo que ve frente a él, sino también lo que ve dentro de sí mismo. Si no ve nada dentro, no debería pintar lo que ve ante él (Caspar David Friedrich)

son, al cabo, formas de arte humanas, donde siempre late la necesidad de diferencia.

Es posible adelantar una definición de esa necesidad vital de creación humana, la poética, como las razones que los creadores se dan a sí mismos para sostenerse frente a las dificultades que entraña el desempeño de la soledad y el aislamiento social necesario para dar valor a las formas compartidas con los demás. Es necesario para el arte la mayor intimidad con lo social, para conocer sus reglas, y la mayor distancia, para poder modificarlas. Pasión crítica, soledad entre los demás.

La metodología de este trabajo se mueve dentro de la estética y la teoría de las artes. Quiere decir esto que no es un estudio de historiografía, y que el valor informativo se encuentra vinculado a la comprensión de la razón poética de los autores, tanto frente a su obra como por lo que respecta a las condiciones emocionales y reflexivas que ensalzan al producirla. Es vital entender esta posición metodológica para advertir que no hemos buscado una ordenación de datos, sino comprender los estímulos que los han producido; como ecos fosilizados de necesidades de expresión de estructuras difusas, como son todas las que corresponden a las emociones y pasiones humanas.

Tampoco hay una ordenación cronológica, sino, al contrario, se supone que no hay progreso en la representación y que las obras, respondiendo a la época que las tolera, proceden de un diálogo íntimo que excede al tiempo sociológico. Es por ello que dialogamos aún con autores de otras épocas, y de otras tradiciones, mediante la imperfecta herramienta de la traducción. Observamos, no obstante, que los materiales se han aferrado en este estudio, de una manera obsesivamente natural, a alguna época concreta, en la que la sociedad ha mostrado desequilibrios entre el valor social y el del individuo, como ocurre tras grandes crisis catastróficas. La inseguridad del hombre con respecto a su papel hace que surjan con intensidad, y que el arte las capte, inseguridades sobre su relación consigo mismo, con los demás y con las cosas.

La selección de obras y autores depende de esta condición: hemos elegido los que consideramos más representativos de algún rasgo concreto, o que permiten mostrar el componente buscado, la soledad, con más intensidad; dejando claro que su desvelamiento es imposible, pues la luz plena desharía su fantasmático misterio, a la vez que no existe ninguna obra en la que no pudiera ser rastreable, como resto y eco de sentido. Hemos operado, pues, fomentando los estímulos frente a la información, en una época en que sobreabunda la segunda y son necesarios criterios para interpretarla. Zambrano, Trías, Valente, Lezama Lima, dentro de

[...] mi soledad siempre ha sido completa. No es algo que haya lamentado. Creo que es la condición fundamental para alcanzar ese grado extremo de reflexión sobre uno mismo que constituye la esencia de mi filosofía (Nietzsche, *Carta a Hippolythe Taine*)

nuestra tradición cercana, son referentes de este método estético, liminal siempre entre géneros —poesía, filosofía, arte—; una tradición investigadora y ensayística a la que quisiéramos dar continuidad.

De este modo, las citas en este libro son tratadas como imágenes antes que como muestras eruditas. Documentos para intentar dar valor de investigación a estos senderos difusos que nos conducen a preguntar por las condiciones del creador y sus trabajos. Empeños que en ocasiones rondan la heroicidad, la locura y la santidad, tanto positiva como peyorativamente, y que tienen en sus manifestaciones tradicionalmente consideradas menores —como diarios, cartas, opiniones, entrevistas— una fuente indirecta de gran valor para abordar las condiciones de dificultad de toda creación, de todo creador y de la propia sociedad para integrar y entender un discurso como el artístico, siempre excesivo y complejo, a menudo peligroso [3].

Entre la primera mitad del siglo xv y la segunda mitad de la centuria se produjo, por ejemplo, un cambio significativo. Cuando se descubre la perspectiva, y con ella la posibilidad de representar los grandes espacios urbanos en que la ciudadanía podía festejar su propio sentido de la convivencia y la comunidad, esta técnica de visión se entendió como un instrumento para construir el lugar cívico de la historia y de la libertad. Pero, una vez cruzado el medio siglo, y cuando los tiranos toman el poder en la República, la plaza —antes el lugar de la ciudadanía— se vuelve el espacio de la traición y la mentira, y, por tanto, solo el *studiolo*, la habitación privada destinada al saber humanista, se convierte en el único ámbito de libertad. En esa estancia aislada y minúscula es donde el humanista o el príncipe habrán de recluirse, lejos de las tracas y los engaños del mundo.

Acontecimientos similares han sucedido en otros momentos de la historia. Parece que, cuando la plaza pública se convierte en el lugar de la simulación, la traición y el engaño, la soledad y el retiro surgen ante nosotros como el espacio de la verdad y la búsqueda de una cierta autenticidad, incluso de liberación. La imagen es ese espacio público que nos muestra intensamente, si sabemos acompañarla, estos ámbitos de la emoción y el conocimiento del hombre de cualquier tiempo.

También se podría hablar de toda una tradición misantrópica de *fuga mundi*. El repliegue del solitario en su retiro habrá de propiciar un tiempo de largo alcance, un largo plazo no sometido a las tribulaciones y continuas mutaciones del tiempo histórico. Se anhela que con él se haga posible otra duración, otra temporalidad, sobre la cual el separado, el retirado, poseerá todo el control. Se trata de una distinta experiencia del tiempo, que deja de ser el de los otros o el de

[...] la lectura, al contrario que la conversación, consiste para cada uno de nosotros en recibir la comunicación de otro pensamiento, pero sin dejar de estar solo (Proust, *Días de lectura*)



[3] Antonello da Messina, *San Jerónimo en su estudio*, ca. 1474, óleo sobre tabla, National Gallery, Londres.

afuera y se convierte en un tiempo logrado día a día; construido, como la propia morada, en lo cotidiano. Por ello la soledad y las soledades triunfan en el imaginario en cuanto ideal para una vida no sometida, liberada; en los casos extremos —como se verá—, para el trato con Dios y la preparación de las postrimerías.

Tal y como explicaremos, para entender un fenómeno es necesario participar de él. El valor del arte es el de ayudarnos a reconocer posibilidades presentes en nuestra experiencia de forma imaginaria; es decir: dándonos cuerpo e imagen. Los poetas no se expresan, sino que nos expresan, y hacen nuestra experiencia más fértil y densa al ayudarnos a ver partes de ella que conocíamos borrosamente pero que reconocemos al nombrarla. Ocurre que cuando este encuentro es fecundo, tendemos a santificar al autor, reconociendo esta experiencia con su nombre, y entonces hablamos de kafkiano, beckettiano, dantesco, medimos con sus imágenes lo real. Inocularnos soledad es lo que consiguen estas obras: enseñarnos el valor de la distancia, y ello es también la primera prueba de valor para nuestra selección. La de aquellos autores en los que hayamos sentido, en la estructura completa de su pensamiento, que esta condición se transmitía con intensidad.

Es este un intento de hablar de las obras, no de sus contextos. Mirar a las obras de frente e indagar sobre los procesos humanos que intervinieron en su creación, como sendas oscuras e intensas que atesoran tanto valor como los objetos dejados en esta búsqueda, marcas en el camino para quienes quieran acompañar al creador.

Es la estructura completa de la obra lo que nos lleva a pensar en creadores que no solo literalmente —mediante la representación literal de cuerpos solitarios, por ejemplo— nos transmitan esta emoción, sino también a través de todo el proceso artístico de comunicación y expresión de sentido, de todos los elementos puestos en juego por una obra de arte a través de cualquiera de sus distintos géneros y retóricas.

Aunque hayamos partido de cierta división entre géneros, la hibridación y la angustia de las fronteras —mal melancólico— hacen que la contaminación sea inevitable y que no podamos hablar de pintura sin referirnos a música, por ejemplo. La sinestesia es evidente por cuanto no percibimos el mundo a través de un canal, sino mediante la participación de todas sus posibilidades presentes. Esta ineludible resonancia genérica parece un nuevo síntoma del enriquecimiento que la estética procura en los estudios de arte y parte de su fama de doctrina entrometida, como la geografía, habida cuenta de que su papel no es tanto la descripción como la comunicación entre los saberes.

He pasado dos días y medio
—aunque no completamente—
solo, y ya estoy, si no
transformado, por lo menos
camino de ello. La soledad tiene
sobre mí un poder infalible. Mi
interior se relaja (de momento
solo superficialmente) y está
presto a dejar salir cosas más
profundas (Kafka, *Diarios*)

Ante un tema infinito, como hemos dicho, la selección es crucial y un riesgo, que, de hecho, ya se bautizó en alguno de nuestros trabajos anteriores como «síndrome de seleccionador nacional». Con él nos referimos a que la primera opción de cada lector a menudo es buscar a un autor que no haya sido incluido. La imposibilidad del todo, el alejamiento del enciclopedismo, es un ejemplo de la retracción expresiva que tematizamos en este libro. Humildad. La búsqueda de los movimientos íntimos de las formas, del engranaje oculto, hace más necesario procurar ejemplos claves que permitan profundizar —casi de manera maniaco-obsesiva, a semejanza de los autores presentados—, más que elaborar eruditas listas de implicados en el caso, por gracia ya al alcance de cualquier enciclopedia o de una lista mostrenca elaborada por un ordenador.

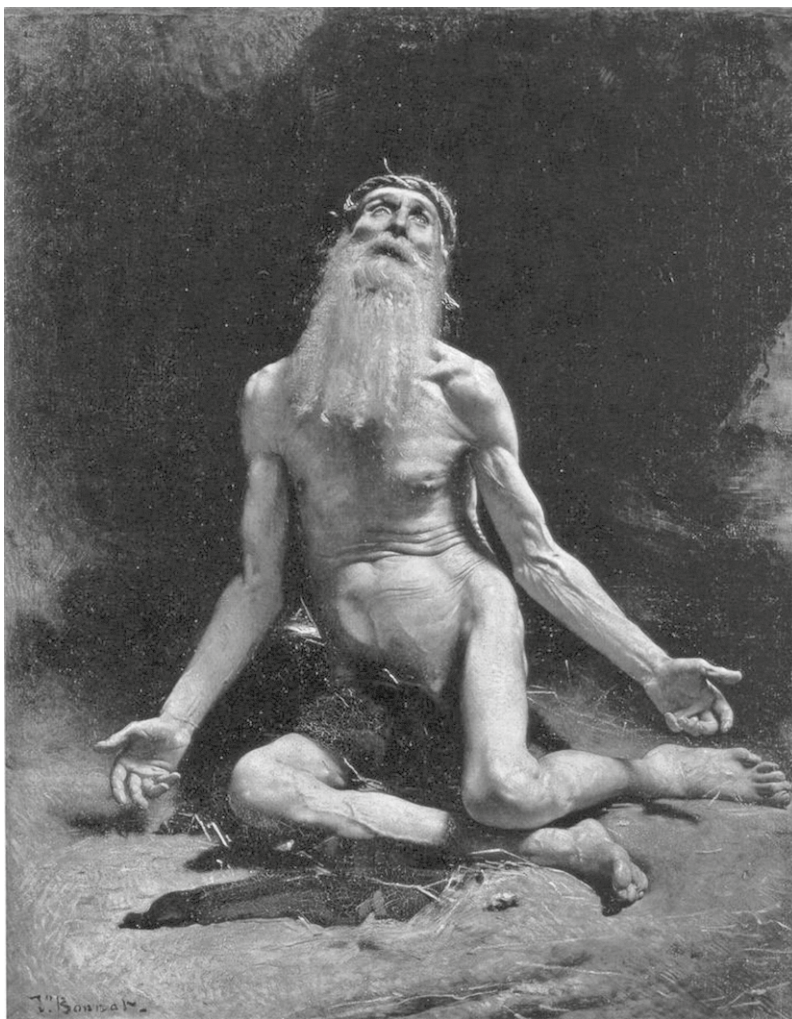
Esperamos que la dificultad de desentrañar las condiciones extremas de un autor frente al dolor y la gloria de la obra sea algo que pueda aparecer en este libro, y que no se encuentre jamás al alcance de la inteligencia artificial; entre otras cosas, porque este libro entonces ya no tendrá sentido. Sirva esto de defensa, que no excusa, por la aparente dificultad de las secciones más abstractas, con menos «santos», en donde se describe la deriva interior de los procesos. Este es, para nosotros, el difícil motivo central [4].

Se encontrará entonces que el oxímoron y el pensamiento paradójico, complejo pero natural para el arte, aparecen directamente en las obras e indirectamente en el modo en que los autores intentan entender, integrar y expresar esta contradicción: la necesidad de la soledad y la búsqueda de la comunicación. Toda esta obra tiene en su centro este afán. De hecho, términos anclados en la tradición estética —como «catarsis»— tienen relación con este anhelo, que vendría a ser como una purga, una purificación del sujeto de sí mismo, de su pensar-querer a través de la separación del mundo, de su extrañamiento.

Curiosa paradoja, en efecto: tocar el arraigo más hondo a través de la disociación más desintegradora. Aunque tal vez esto no sea en absoluto fácil de conseguir, sino que uno tan solo pueda suponerlo: la soledad consiste en estar dispuesto a ello.

¿Cómo ver, entonces? Observando los movimientos de las formas, el modo en que se construyen y destruyen, en esa danza vital que los hindúes llaman Maya. La tarea de la crítica es la de acompañar los procesos, no tanto describirlos como entenderlos desde su naturaleza íntima, velada por las obras. Desvelar es entonces el movimiento del investigador, del filósofo, del poeta, del artista y del lector responsable, que responde al requerimiento de las obras. Una

[...] está en una soledad
universal donde jamás se oye una
voz humana, y camina solo, con
su terrible responsabilidad a
cuestas (Kierkegaard,
Temor y Temblor)



[4] Léon Bonnat, *Job*, 1880, óleo sobre lienzo, Musée d'Orsay, París.

obra sobre la soledad ha de participar de ella, del arte, de la propia sensación, que debe inocularse en sus redactores y transmitirse a través de las imágenes del libro. Debe retirarse con ella, darle la distancia y el tiempo que demandan. Esa es la fuente más intensa del placer estético cuando el espectador se integra en la obra.

Dada la imposibilidad de la soledad y su necesario atractivo, al modo de sirena homérica y kafkiana, este libro solo puede construirse como un diálogo entre autores, con la premisa de la naturaleza melancólica, que no disculpa la imposibilidad de su tarea. Pues la soledad es un diálogo imposible, al tiempo que la condición de posibilidad de lo humano;

Cuando Dios se retira del mundo, el sabio se retira en Dios
(Joubert, *Pensamientos*)

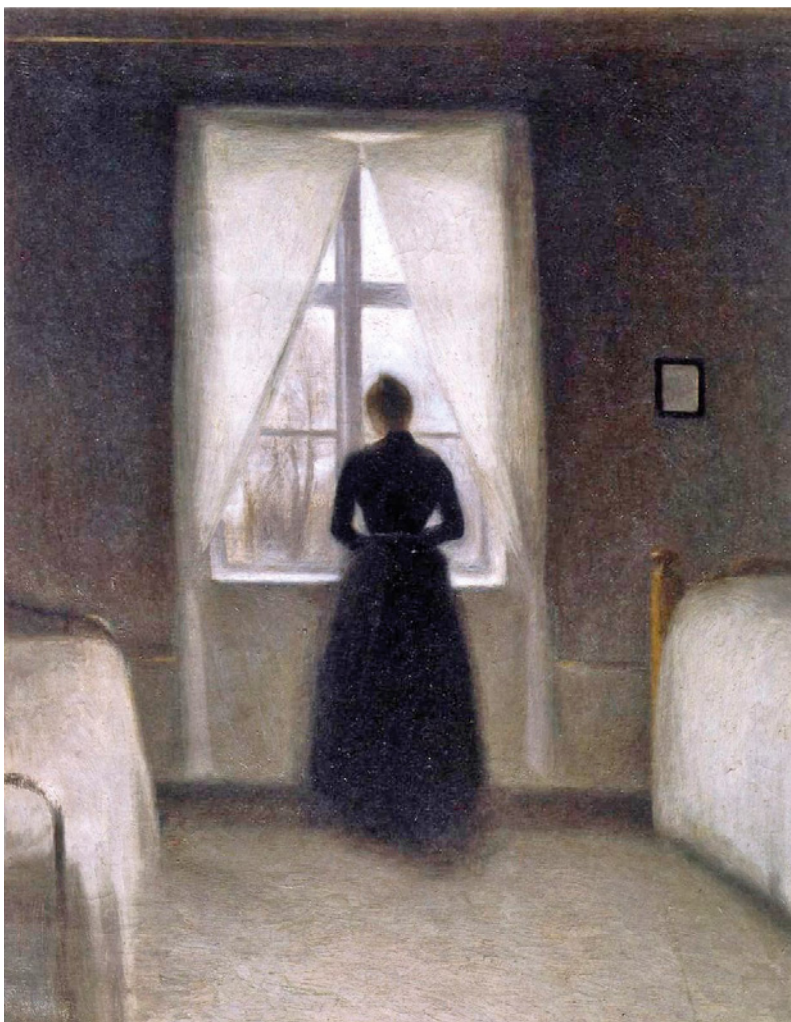
y, desde luego, un fundamento oculto de cualquier estrategia en la que la comunicación muestre una tensión interna. La comunicación depende de su opuesto, de su imposibilidad. Y, del mismo modo que tendríamos dificultades para considerar, entender o categorizar lo humano si no es a partir de su sociabilidad, también es en su extremo y en su peligro, en la soledad, donde se juzga la categoría más heroica del arte. Y en donde encontramos una de las fuentes más intensas de recarga de valor y sentido; todo ello a lo largo de la historia de esta *anomalía del conocimiento* que aún nos empeñamos en llamar «arte».

La soledad es una tensión, o una intención que, cumplida en plenitud, constituiría un cierre a lo humano. Entonces, tan solo puede aparecer como un grado, pues únicamente en la desaparición de todo signo —la muerte, pongamos por caso— se cumpliría su plenitud. La soledad es un juego de espejos, de brumas y sonámbulos, un catadióptrico de las distancias en las que el arte construye su diálogo [5]. Y lo hace a través de ese *círculo de ilusiones* que son los conceptos: lo interior, que corresponde a esa categoría psicotrópica y moderna del yo o la identidad, o lo exterior: las cosas, a las que el arte interroga como técnica y producción —*poiesis*— de posibilidad; o a los otros, espejo eludido y proyectado; los otros, ese exterior reflejo y abismo donde debo entender que hay otra soledad enfrentada a la mía. Membrana interior / exterior: yo, otro, mundo, cumplen el escenario que representa el arte, pero en el que conviene todo acto humano en cuanto conocimiento, emoción, pasión, espera.

La experiencia de la soledad nos permite imaginar y construir lo que podríamos ser cada uno. Todo ello para desembarazarnos de esa especie de coerción política que es la individuación y la totalización simultánea de las estructuras de poder moderno. Para el solitario, este anhelo coincide con la voluntad de creación de un espacio de libertad y plenitud. El problema actual, por tanto —problema de índole política, ética, social, artística y filosófica—, es tratar de liberar al individuo de las diferentes instituciones que tratan de conformarlo, acaso del tipo de individualización que les es propia.

El solitario considera necesario promover nuevas formas de subjetividad, rechazando el tipo de individualidad que nos fue impuesta durante siglos. Hay en ello también un aspecto de sublevación contra la civilidad instituida, además, desde la urbanidad técnica, lo que conecta con el espíritu anárquico, que Thoreau llamó «lo salvaje», especie de conexión cósmica que se sitúa más allá del entorno habitual del sujeto reglamentado, organizado, civil. Conexión que abre un campo de relación de larga perspectiva, de amplitud

[...] la iluminación mutua del mundo mental de Rilke y el arte de Hammershøi ha revelado una degradación de la quietud a una vida incomprensible que abarca el interior y el exterior, la conciencia y el espacio, lo que anticipa de manera perspicaz la percepción espacial en la poesía posterior de Rilke, es decir, una percepción espacial que, relacionada con la de Cézanne, también se hace sentir en los interiores de Hammershøi, que Rilke aparentemente no estudió, y parece indicar la modernidad relacionada del pintor y el poeta (Steffen Arndal, *Rainer Maria Rilke und Vilhelm Hammershøi*)



[5] Vilhelm Hammershøi,
Dormitorio, 1890, óleo sobre
lienzo. Copenhague y Statens
Museum for Kunst.

[...] amad vuestra soledad y
soportad el dolor que os causa
con quejas que suenen hermosas.
Decís que aquellos que están a
vuestro lado se encuentran lejos
y eso muestra que comenzáis a
tener espacio a vuestro alrededor
(Rilke, *Cartas a un joven poeta*)

inmensa. El análisis de esas tendencias, dentro de la práctica artística, es el motivo de estas páginas; no a través de las divisiones tradicionales de las bellas artes, sino de sus ruinas, en donde la percolación de las fronteras entre los géneros es una realidad.

Damos las gracias a Raúl García Bravo por disfrutar de su vigilante trabajo como editor, y a ediciones Cátedra por su confianza. A nuestras familias, Eva, Mauro, Ana, Sofía y a los caros amigos, pues suyo es el tiempo que la soledad ha permitido dedicar a esta carta sin rumbo que es un libro.



El vientre de la ballena

[...] el aprendizaje exige siempre un largo periodo
de aislamiento y encierro.
Por eso el amor es, durante mucho tiempo
y hasta muy avanzada la vida,
soledad, aislamiento acrecentado y ahondado.

RAINER MARIA RILKE

Toda una corriente de análisis del relato, que parte de Carl Jung y encuentra su mejor compromisario en Joseph Campbell, utiliza una figura tomada del Antiguo Testamento —Jonás encerrado en el vientre de la ballena— como ejemplo de descenso al origen de todo valor. A semejanza de la catábasis griega —*descensus ad inferos*—, se produce en Jonás un alejamiento integral del mundo, provocado por un Dios [2, 3]. Desde ese momento se escenifica una revalorización de todas las posiciones, un proceso de transformación radical al atravesar la máxima distancia posible. Aislamiento y soledad son indicados también por Campbell como dos marcas precisas para que el héroe renazca y sea portador de nuevos sentidos. En la catábasis, todos sus protagonistas comparten tal valor mítico: Odiseo, Eneas, Parménides, Heracles, Enkidu, Teseo, Alceste y Dionisos, Pólux, Perséfone y Orfeo. Todos ellos involucrados en fórmulas de transformación heroica por causa de la asunción de *la soledad más radical*. La tarea del héroe ha de ser, entonces, sobrepasar la medida humana a través del tormento y la desmesura.

La soledad resulta una de las más cruciales pruebas del héroe: al aturdimiento de valores que precede al retiro le sucederá una clarificación, al haberse establecido una nueva distancia con el mundo y con la imagen propia. Revestirá la condición de *misión*, cometido, dirección, tarea, fin. El vagabundeo y la indiferencia serán, asimismo, transformados en categorías míticas del héroe en cuanto artista. Habrán de colaborar en el cambio de las condiciones del mundo a través de la elaboración máxima, mágica por inesperada, de las formas

Creo que únicamente una soledad existe en el mundo más grande que la del jefe militar o la del jefe de Estado, y es la soledad del poeta (Julio César, personaje de *Los Idus de Marzo*, de Thornton Wilder)

[1] Rainer Maria Rilke



[2] Johannes Sadeler I, *Jonás arrojado a la ballena*, ca. 1582, Los Angeles County Museum, Los Ángeles.

[3] Johannes Sadeler I, *Jonás escupido por la ballena*, ca. 1580-1592, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.



Descendí a los cimientos de los
montes; la tierra echó sus
cerrojos sobre mí para siempre;
mas tú sacaste mi vida de la
sepultura, oh, Jehová Dios mío
(Jonás 2.6)

técnicas de su representación. La catábasis se conforma en la estructura de caída, descenso, olvido, como modos de representación de una distancia radical para la que no hay regreso si no es a través de un severo proceso de transformación. El héroe se convierte en una *dinamo*, donde se generará potencia para modificar las estructuras de las que consta el relato del mundo: el yo, las cosas, las relaciones con los otros, y todo ello de una forma obsesiva que perdura desde Gilgamesh o Ulises hasta los ensueños de nuestros contemporáneos videojuegos.

Estas son las tareas creadoras que las hazañas del héroe propondrán: modificar y transformar, configurar y colaborar en el baile de formas del mundo, creando, por medio de una posición nueva, un giro de perspectiva, una imantación de energía que sirva para restablecer las fuerzas que favorecen la cohesión de la realidad. La recarga se encuentra al procurar la máxima distancia, por lo que es común que el *descensus ad inferos* sea una desaparición de las condiciones de lo humano; lo que, por antonomasia, se corresponde con la muerte. Volver de la muerte (Cristo, Heracles, Dionisos...) consistirá en haber recorrido la mayor extensión del abandono. Ello procura una nueva perspectiva, un modo singular de especular

técnicamente con los signos. En el orden experiencial, son los valores extremos los que configuran esta «ballena» o caverna desde la que el ámbito de nuestras percepciones se amplía y uno es devuelto al mundo como una potencia de cambio. Amor y muerte, como juzgara en 1920 Freud en *Más allá del principio del placer*: funciones de conservación, *Eros*, frente a las pulsiones de destrucción: *Thanatos*. Descenso a los *infernus* —donde se experimenta la desaparición del yo y el mundo, incluidos los otros, si no son los otros nuestro infierno. Esa experiencia de *soledad abierta* —por utilizar la definición de Octavio Paz— nos confronta al mismo tiempo con la trascendencia y el abismo, tal como lo expresó, por caso, Rousseau en sus *Enseñanzas del paseante solitario*:

Heme aquí pues, solo en la tierra, sin más hermano, prójimo, amigo ni compañía que yo mismo [...]. Todo se ha acabado para mí en la tierra. No se me puede hacer ni bien ni mal. Nada que esperar ni que temer me queda en este mundo, y heme aquí tranquilo en el fondo del abismo, pobre mortal infortunado, pero impasible como el mismo Dios.

La podemos encontrar en los fenómenos místicos, como un pago para el encuentro con la alteridad máxima de lo divino, tal vez inalcanzable, a través del no ser, el abandono, el olvido de sí; tan presente, por ejemplo, en san Juan, santa Teresa, Miguel de Molinos, Ibn Arabí, o en el «ser separado» del Maestro Eckhart. «[...] la señal del profeta Jonás. Porque como estuvo Jonás en el vientre del gran pez tres días y tres noches, así estará el Hijo del Hombre en el corazón de la tierra tres días y tres noches» (Mateo 12: 39-40).

María Zambrano en *Filosofía y poesía* nos recuerda que el descenso a los *infernus* es una de las claves de la creación poética [4]. Un volcarse en la potencialidad de expresión de la palabra, como epicentro dinamizador del mundo, fuerza y eje revolucionario. En este universo configurado como explosión de la palabra, por emplear términos de José Ángel Valente, una figura característica —resumen de este periplo de Jonás— es el poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926) [5]. Definido como maestro de vida, la poesía se torna en él como un hálito natural, en donde la técnica no constituirá la substancia central para expresar un modo completo de entender el mundo *desde la soledad*. «Las obras de arte son soledades infinitas y con nada son menos alcanzables que con la crítica», afirmó el poeta. Autor paradójico: su mayor producción es epistolar, como si confiase, acaso secretamente, en el

Primer comentario sobre el Libro de Jonás. [...] Esta obra breve, la única escrita en tercera persona, es la más dramática historia de soledad de la Biblia, y sin embargo, está contada desde el exterior de esa soledad, como si al sumergirse en la oscuridad el «yo» se separara de sí mismo y solo pudiera hablar desde la perspectiva de otro. Como en la frase de Rimbaud «Je est un autre» (Paul Auster, *La invención de la soledad*)

Donde pensábamos encontrar una abominación, encontraremos un dios; donde pensábamos matar a otro, nos mataremos a nosotros mismos; donde pensábamos viajar hacia afuera, llegaremos al centro de nuestra propia existencia (Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*)

[4] Kílix ática atribuida a Douris, *Atenea salva a Jasón*, 480-470 a. C., cerámica con figuras rojas, Cerveteri, Museos del Vaticano.



cumplimiento de esa fórmula —central para la literatura— expresada también por María Zambrano: *la literatura es hacer nuestra soledad comunicable*.

La paradoja, que nos envolverá desde el principio, habilita el terreno doble en que la soledad resulta imposible y conforma, sin

Igual que Jonás pasó del navío al vientre de la ballena, Cristo pasó de la madera de la cruz a la tumba (San Agustín, *Confesiones*)

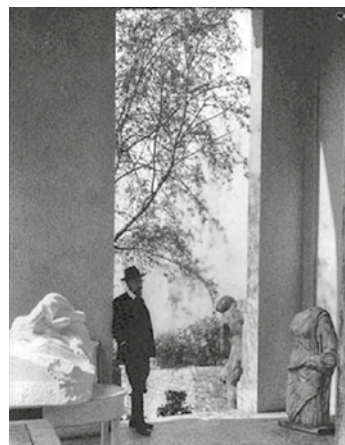


[5] Jami' Al-Tawarikh, «Jonás y la ballena», ca. 1400, Irán, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

embargo, una fuente indispensable para el sentido. El arte se vuelve aquí una búsqueda y recarga de intensidad en el valor de los signos que nos constituyen. Construye la caracterización de toda una gleba de artistas a los que podríamos denominar «heroicos» por cuanto encuentran un contenido de orden moral al que servir. «Toda ética de la soledad supone potencia», señaló Camus en *El hombre rebelde*. Por ello, los poemas de Rilke no se reducen ni se explican a partir de su constitución formal, ni, como decimos, de su técnica [6]. De hecho, Rilke, preguntado por la princesa von Taxis, ni siquiera consideraba posible que la técnica fuera una opción, frente a la reimantación de sentido que la meditación comportaba desde la soledad. Y esto en relación con las extrañas articulaciones en las que se desenvuelve el mundo, a la vez en perpetua destrucción y en íntima vocación amorosa, a través de las conexiones mágicas que procuran la mirada y la palabra.

La correspondencia postal fue la dedicación constante del poeta, con miles de cartas en las que se rodaba —y rondaba— su pensamiento, elaborado como un *diálogo a distancia*. Una de sus aventuras epistolares ha pasado sin duda a ser considerada un clásico al hablar de ese terreno complejo de la vocación y el trabajo artístico: *Cartas a un joven poeta*, respuestas del escritor checo a Franz Xavier Kappus entre 1903 y 1904 [7]. En ellas Rilke muestra una conmovedora sinceridad a la hora de afrontar este espacio de revitalización del que, en último caso, se alimenta el artista, tan lejano a la capacitación técnica, tan oscuro y difícil de categorizar o de emplear, al menos en nuestra cultura técnica occidental. El misterio al que se refiere Rilke es la capacidad solitaria y la necesidad de generar valor atendiendo al riesgo social que ello conlleva. Aquí, la figura de la soledad es central, *fons et origo* de toda experiencia: «Pero su soledad —asegura el poeta consagrado al escritor en ciernes—, en medio de relaciones muy extrañas, le será también apoyo y *hogar*. Desde ella encontrará usted todos sus caminos». Recordemos ahora el hogar como camino, pues será una imagen que nos conduzca, avivándose y consumiéndose, espacio de ignición de la nostalgia [8].

La soledad es un destino, no obstante, doloroso. Es necesario conquistarla, pues el ruido y la compañía parecen la condena de quien no soporta un exceso de distancia. Nietzsche [9] —a quien Rilke leyó por medio de Lou Andreas Salomé, y cuya influencia llega hasta la época final de las *Elegías*— sostenía, precisamente, que «nadie aprende, nadie aspira, nadie enseña a soportar la soledad». La distancia que nos funda no nos abandona hasta nuestra exacta desaparición. El

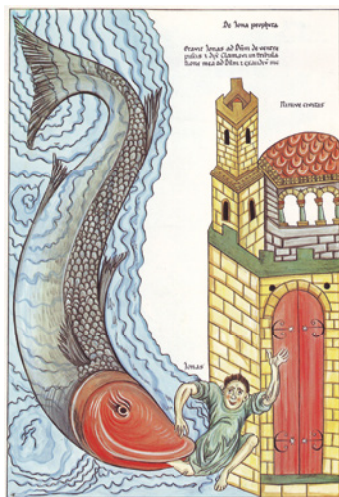


[6] Rilke en Meudon, residencia y estudio de Rodin.

[...] ese deseo puede ayudaros a expandir vuestra soledad sobre un amplio terreno si la empleáis como una herramienta de manera tranquila y reflexiva (Rilke, *Cartas a un joven poeta*)



[7] Rainer Maria Rilke, ca. 1915.



[8] Herrada de Landsberg, *Hortus Deliciarum*. El profeta Jonás es escupido por un pez cerca de Nínive, ca. 1180.

Me echaste a lo profundo, en
medio de los mares. Y me rodeó
la corriente. Todas tus ondas y
tus olas pasaron sobre mí
(Jonás 2.3)

A través de Nietzsche comprendí
que la soledad no es un castigo,
sino una oportunidad para crear
algo eterno (Rilke, *Cartas a un
joven poeta*)

[9] Hans Olde, *Friedrich Nietzsche*, ca. 1885, fotografía.

lenguaje y la comprensión del mundo en todos sus signos que, en cada sujeto, está alojada en él constituyen su ángel, su mensajero. Es famosa la patria que proclamó Rilke, por cuanto todos pertenecemos a ella: *la infancia*. He ahí un nuevo ángel siempre desplazado en el recuerdo, siempre presente como futuro [10]. «Intente desenterrar las sensaciones sumergidas de ese pasado lejano —aconseja Rilke a Kappus—; su personalidad se fortalecerá, su soledad se hará más grande hasta convertirse en una estancia en penumbra donde el estrépito de los otros pasará de largo, a lo lejos».

He ahí el espacio por conquistar: una habitación en penumbra de hogar donde el tiempo y todas las conexiones del mundo se refundan, se refunden [11]. Esa transformación está indudablemente en el fondo del gran ciclo narrativo de Proust, escribiendo de noche, sepultado en su célebre habitación de París, una estancia forrada de corcho y con las ventanas cubiertas de espesas cortinas. Transformación en un sentido casi alquímico, como una precipitación de sustancias que reaccionan con gran trabajo: la segunda novela de la *Recherche*, *A la sombra de las muchachas en flor*, se cierra, curiosamente, con la palabra «oro». Los recuerdos de Proust son tanto una recreación como un íntimo ritual, una invocación. Man Ray recogió esta coincidencia alquímica entre trabajo y muerte en una serie de fotografías del cadáver del





[10] Alberto Durero, «Joaquín y el ángel», en *Escenas de la vida de la Virgen*, 1504, grabado, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Todo ángel es terrible.
Desdichado de mí, no obstante /
yo os invoco, pájaros casi
mortales del alma,
conociéndoos. // ¡Cuán lejanos
son los días de Tobías / en que el
más resplandeciente de vosotros
/ podía aparecerse, apenas
disfrazado para el viaje, / en el
umbral de la casa, sin provocar
espanto! (Rilke, *Elegías de Duino*)

escritor [12]. En la oscuridad de su dormitorio, quizás a poca distancia de la cama que será también su lecho de muerte, Proust convierte su escritura en un teatro de la memoria y de la luz que ha perdido. Esa caja de corcho —ha sugerido Blas Matamoro en *Por el camino de Proust*— es una suerte de enorme y silenciosa central hidroeléctrica. Se trata de una escena relevante: significativa y especularmente invertida en la relación entre la escritura y la vida.



[11] Rainer Maria Rilke, sello postal austriaco, 1976.