

Don Cógito y las ideas centrífugas

José A. SANTIAGO SÁNCHEZ
IES Juan de Padilla, Toledo

RESUMEN: En este artículo se propone analizar la figura de Don Cógito, personaje poético de Zbigniew Herbert, como prototipo del «pensador» en la época contemporánea, un diletante paralizado por una permanente y aguda autoconciencia. A dicha luz, y desde la ironía y compasión con la que Herbert contempla dicha figura, se intenta pergeñar el diagnóstico que la poesía de Herbert emite sobre la realidad que el sujeto - artista construye de modo básicamente formalista.

PALABRAS CLAVE: Herbert, Cogito, poesía, pensamiento, Descartes.

ABSTRACT: This article aims to analyze the figure of Mr. Cogito, poetic character of Zbigniew Herbert, as a prototype of “thinker” in contemporary times, that is to say, an amateur character paralyzed by permanent and acute self-consciousness. In this light, and from the irony and compassion with which Herbert contemplates Mr Cogito, the text tries to concoct the diagnosis that Herbert’s poetry emits about the reality that the subject-artist constructs in a more or less formal way.

KEYWORDS: Herbert, Cogito, poetry, thought, Descartes.

¡Hay algo más en el cielo y en la tierra, Horacio, de lo que ha soñado tu filosofía!
Hamlet, acto I.

Al revés, cuando todo es vanidad y pasa como el humo, lo mejor es estarse sentado en la propia habitación y así, perfectamente inmóviles, sentimos la impresión de que viajamos más de prisa que si lo hiciéramos en un vagón del ferrocarril.

Kierkegaard: *La repetición*.

1. Al igual que otros grandes nombres de la literatura polaca de los dos últimos siglos como Bruno Schulz, Czesław Miłosz e incluso Józef Teodor Konrad Korzeniowski (más conocido como Joseph Conrad) como autor polaco, Zbigniew Herbert nació fuera de las fronteras del Estado polaco actual.

Ello resulta evidente desde la perspectiva de una nación que, a lo largo de un periodo de ciento veinte años, desde finales del siglo XVIII hasta principios del XX, fue repartida entre tres grandes potencias imperiales (Prusia, Rusia y Austria-Hungría) y que posteriormente,

una vez definido su territorio, resultó ocupada por el régimen nazi y después adscrita al régimen soviético, los dos grandes sistemas totalitarios del siglo XX.

El caso de la ciudad llamada por los romanos Leópolis, Lemberg durante la ocupación nazi y hoy L'viv, en el oeste de Ucrania, es particularmente sintomático. En el límite de sus fronteras, y en un periodo de menos de veinticinco años nacieron autores como Stanisław Lem (1921), Zbigniew Herbert (1924) y Adam Zagajewski (1945). Herbert, de ascendencia inglesa (su apellido está emparentado con el gran poeta inglés del s. XVI George Herbert¹) tuvo que vivir una época convulsa. Atento viajero, gran anotador de sus experiencias en Inglaterra, Francia y, sobre todo, Grecia e Italia, L'viv pareciera para Herbert ese Rovigo italiano «a la que amaba por recordarme a la saqueada / ciudad de mis padres» que presenta en el último poema que da título a uno de sus últimos poemarios:

Y empero era una ciudad de sangre y piedra —tal como otras
ciudad donde ayer alguien murió alguien enloqueció
alguien estuvo toda la noche tosiendo con desesperación
EN COMPAÑÍA DE QUÉ CAMPANAS TE ME APARECES ROVIGO

Reducida a una estación a una coma a una letra tachada
y por qué entonces pienso en ti Rovigo Rovigo. (PC, 562).

Educado durante su primera juventud en la clandestinidad durante la ocupación nazi, trasladado a Cracovia durante sus estudios universitarios debido a la invasión soviética de su ciudad, Herbert nunca fue un destacado militante antiocupacional de ambos regímenes, pero mantuvo siempre una férrea e individual oposición a cualquier sistema político y social que restringiera su libertad².

El realismo a ultranza a que el régimen estalinista confinaba la literatura y el arte de los años 1956 a 1981 era profundamente ajeno al talante de Herbert, el cual comienza su actividad poética, así como sus viajes fuera de Polonia, sin renunciar jamás a su patria. Así lo señala el poeta en unos versos del *Prólogo* a su poemario *Inscripción* (1969), dedicado a su padre. En ellos el poeta dice: «Es duro reconocerlo: / a un tal amor nos condenaron / con una patria tal nos han perforado» (PC, 290).

Tras la subida al poder de Wojciech Jaruzelski, en 1981, la cultura polaca se sostiene sobre en la autoridad moral de unos cuantos autores, conduciendo a la poesía a una suerte de «apoderamiento de la verdad» de ciertos autores. Apareció entonces la idea del poeta como una clase de persona especial, un visionario privilegiado, una víctima de su sensibilidad y un

¹ A modo de anécdota, Simone Weil reconoce en su autobiografía que una de las causas del giro místico que entre 1937 y 1938 tan decisivamente marcó su vida y escritura posterior se debió a la recitación de un poema del antepasado de Herbert. La heroína francesa confiesa que desde entonces «el propio Cristo bajó, y me tomó» (Weil 2011: 33).

² Así lo señala A. Álvarez en *Beyond all this fiddle*: «Herbert “is political by virtue of being permanently and warily in opposition. [...] His opposition is not dogmatic: during the Nazi occupation he was not, to my knowledge, a Communist, nor during the Stalinist repression was he ever noticeably even Catholic or nationalist. Herbert’s opposition is a party of one; he refuses to relinquish his own truth and his own standards in the face of any dogma» (Álvarez 1968: 205).

esteta exquisito» (Ziarkowska 2002: 258). En *Don Cógito y un poeta de cierta edad*, perteneciente a su poemario *Don Cógito*, Herbert ridiculiza a un prototipo de ese poeta, un «fenómeno singular» que preside «la asamblea / de trotskistas independientes» y que «exhorta a provocar incendios // escribe cartas / al Presidente del Sistema Solar / llenas de confesiones íntimas» (PC, 363).

Frente a tanta opresión política, la poesía de Herbert sobrevive desde una fantasía y un humor satírico irrenunciables. Una muestra de ello es *El diablo nacional* (PC, 313), muy distinto del más turbio *Informe desde la ciudad sitiada*, poema que da título a uno de sus más conocidos libros. En ellos, sin embargo, de un modo u otro, la ironía es el arma que Herbert esgrime para denunciar la represión. Como sabe el lector, el término «ironía», del griego *eironeia*, significa «disimulo». Sócrates fue el gran maestro de la ironía, instrumento para enfrentarse y confundir a los sofistas, los maestros del trampantojo lingüístico. Ya que cualquier totalitarismo, como señaló Victor Klemperer, comienza por una manipulación del idioma (Klemperer 2001), el método poético de Herbert se prevenía mejor que ninguno de dicha contaminación. Dicho tono no disminuye, por otro lado, una profunda emotividad, pero siempre desde una cierta distancia, la cual previene la individualidad intransferible del poeta. No en vano, la ironía como figura retórica consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice; es por ello que a través de este *décalage* pragmático (y solo posteriormente semántico) se encuentra, de suyo, una distancia.

El romanticismo —y, en concreto, F. Schlegel— fue el primer movimiento estético que teorizó sobre la ironía. A partir de una involución de Fichte, Schlegel construye la ironía como el prurito artístico que pone el yo en lo otro, aunque no reapropiándose a un nivel superior, sino más bien situándose en lo otro, incluso sobre sí mismo, logrando una distancia sobre el poema, la cual hace de este, en palabras de W. Benjamin (2007: 123), una suerte de «espejo de la personalidad; esta (se) crea y (se) destruye en un eterno juego» que oblitera toda politización o deshumanización del yo poético, al tiempo que permite, lo que Schlegel llamaría una «re-flexión desdoblada» y distanciadora, y no introspectiva, al modo de Fichte. La ironía es, con ello, uno de los caracteres más propios de la poesía de Herbert: un poeta que juega con todo y no se entrega definitivamente a nada.

Esta distancia lúdica, someramente lírica es el estilo con que Herbert dibuja a su gran personaje: Don Cógito. Un señor entrañable al que Herbert sitúa en las situaciones más cotidianas: consultando su agenda mientras rememora tiempos pasados, recordando a los amigos que ya no están... Como buen ironista, Herbert «es más de una persona y está en más de un sitio a la vez», hace fluctuar sin esfuerzo a su simpático personaje de la idea a la materia, del espíritu a la materia, de lo inteligible a lo sensible... y viceversa. Don Cógito es un diletante, algo taciturno, tendente a la melancolía y a la introspección, que lee el periódico y los semanarios de actualidad como los de hoy día, en los cuales se mezclan en páginas adyacentes terribles imágenes de niños muriéndose de hambre junto a las tendencias de moda en la decoración del hogar. Don Cógito es, para Herbert, justamente un hombre de su tiempo, un «pensador» cotidiano, poco dado a los grandes gestos ni proezas, al que le basta, para decirlo con la fórmula de Epicuro, «cuidar su jardín».

Por esta razón, Herbert lo sitúa siempre pensando, esto es, recordando, anticipando el futuro, reflexionando sobre lo que ve o ha visto, sobre sus experiencias del día. Sin embargo, sus «pensamientos» como decimos, se encuentran lejos de los que parece vivenciar un gran filósofo como Heidegger, el cual pretendía una vuelta al pensar que devuelva el «ser» a sus cauces prístinos, que recupere los dioses olvidados. Don Cógito piensa en —hagámoslo como lo haría nuestro poeta—:

— Las facturas sin pagar (*PC*, 362 y 617).

— La música pop, (*PC*, 367)

— El infierno (*PC*, 393)

— La virtud (*PC*, 424)

— La sangre (*PC*, 448)

— Las noticias del periódico (*PC*, 349), cuyo recuerdo, como el caso de la muerte de la hija de Rasputín (*PC*, 451), cuya «breve nota / en la última página / le afectó personalmente / le conmovió profundamente», hacen ponerse en el lugar de aquella desdichada mujer.

Y tantas otras cosas, banales y trascendentales.

Don Cógito nos confiesa sus más sutiles deseos de juventud, su lamento por el tiempo pasado, al mirarse al espejo, en cuyo rostro los recuerdos e ilusiones «se precipitaban al vacío para regresar a mí» (*PC* 335). En otro poema, el alma «ha clavado sus garras / en el hombro izquierdo de don Cógito» y «aguarda» que cuando esta abandone a don Cógito «se produzca la despedida / breve como el silbido / del espejo que se resquebrajó» (*PC*, 588).

Hombre de su tiempo —decíamos— don Cógito intenta, antes de acostarse, en la intimidad de la noche, en el terruño de sus sábanas, buscar el pensamiento puro... Pero la cotidianeidad le arrastra:

Don Cógito se esfuerza
en lograr el pensamiento puro
al menos antes de dormirse

mas ya su mismo esforzarse
contiene el germen del fracaso

así cuando alcanza
el estado en el que el pensamiento es como agua
inmensa y pura agua
frente a un litoral indiferente

de pronto el agua se encrespa
y una ola llega arrastrando
botes de hojalata
tablones
una guedeja de cabellos de no se sabe quién

a decir verdad don Cógito
tiene parte de culpa
no supo separar
su ojo interior
del buzón de la casa

en su nariz seguía el olor a mar
los grillos le hacían cosquillas en la oreja
y sentía bajo su costilla los dedos de una ausente

era corriente como los demás
pensamientos amueblados
la piel de la mano sobre el brazo de la silla
una arruga de ternura
en su mofole

y algún día
algún día por venir
cuando se enfríe

alcanzará el estado *satori*
y estará como aconsejan los maestros
vacío y
pasmoso.

(PC 348, 349).

El poema es una muestra de cómo a través el personaje del señor Cogito, cualquier intento de «hacer consciente» la actividad poética, queda pulverizado por la más nimia inmediatez del entorno. Don Cógito se esfuerza en el «Pensar», mas al punto le «distraen» la existencia de sus propias piernas (PC, 336), la urraca que «ya de buena mañana / tras de la ventana de mi dormitorio / revolotea». En otros poemas, ese «Pensar» se difumina cuando algo «le vino a la cabeza» (PC, 596) o «Se le ha metido en la cabeza» (PC, 598). Citemos a este respecto, el más que apropiado pasaje de Kierkegaard a partir de su breve texto *La repetición*, en el cual el filósofo danés concibe esa distracción como la des-graciada imposibilidad por parte del ser humano de elevarse a la Gracia y caer siempre en la desesperada mundanidad consuetudinaria:

Era la una de la tarde, como he dicho, cuando alcancé el punto máximo en esta sensación de bienestar que me hizo presentir la felicidad suprema, creyendo que la tenía casi entre las manos. Pero, ¡ay!, de repente empezó a picarme en uno de mis ojos, precisamente el bueno, no sé qué cosa, quizá un pelillo de las cejas, un pelo de la cabeza o simplemente un grano de polvo, lo único que sé es que en ese mismo instante me sentí casi hundido en el abismo de la desesperación más espantosa. Este brusco cambio emocional lo podrán comprender fácilmente todos aquellos que hayan experimentado sensaciones tan sublimes como la descrita y, al experimentarlas, se hayan planteado además el problema fundamental de hasta qué punto, en general, es asequible una satisfacción y bienestar completos y plenos.

Desde aquel infausto día abandoné toda esperanza de poder llegar alguna vez a sentirme completa y absolutamente feliz en esta vida, no sólo durante un largo período de la misma, como lo había esperado con tanta fuerza en mis sueños juveniles, pero ni siquiera durante algunos breves instantes, aunque éstos fueran tan raros y aislados (Kierkegaard 2009: 87).

2. El personaje de don Cógito aparece por primera vez en la poesía de Herbert relativamente tarde. Con independencia de poemas sueltos publicados en revistas literarias, su primer libro, publicado en Varsovia, «Cuerda de luz» (*Struna światła*) aparece en el año 1956 y no

es hasta 1970 cuando el personaje que lo ha hecho célebre ve la luz en un poema: «El enviado de don Cógito» (*Przesłanie Pana Cogito*), publicado en 1973. Los rasgos prototípicos de don Cógito no cambiarán a lo largo de los siguientes libros del poeta polaco: «Don Cógito» (*Pan Cogito*, 1974), «Informe sobre la ciudad sitiada» (*Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, 1983), «Elegía para la partida» (*Elegia na odejście*, 1990), «Rovigo» (*Rovigo*, 1992) y «Epílogo a la tormenta» (*Epilog burzy*, 1998), su último poemario.

Si bien es cierto que es sobre todo en *Don Cógito* donde Herbert hace hablar, o mejor, «pensar» a su querido personaje, la presencia de este irá apareciendo más o menos ininterrumpidamente hasta el final de su producción, manteniendo las mismas características sobre el personaje: un hombre común que nos abre sus más «íntimos pensamientos», algunos solemnes y otros comunes, algunos trascendentes, otros de lo más consuetudinario. En otras composiciones incluso se hacen enfrentar ambos ámbitos, consiguiendo una atmósfera satírica y enternecedora a partes iguales. Así sucede, por ejemplo, en «Don Cógito y un bicho pequeño» (*PC*, 587), donde nuestro personaje, al abordar su «lectura de invierno», se encuentra un diminuto insecto entre las páginas del libro, que envía después a unos amigos británicos, apiadándose de él por no haberlo dejado allí.

Esta «duda metódica» es también prototípica de don Cógito. En los poemas en los que nuestro héroe es protagonista, el lector asiste a una permanente inseguridad del personaje entre opciones que no tienen tanto que ver con el *finis operis*, esto es, su decisión fáctica de hacer o no hacer, al modo hamletiano, como con el *finis operantis*, es decir, entre las valoraciones mismas que los hechos le ofrecen a su deliberación, algunos de lo más ordinario. Resulta pertinente apuntar aquí que es el propio Descartes el que describe su magnífica evidencia a través de una maraña disipada de procesos mentales, algunos hasta disímiles e incluso contrarios, pero todos ellos sostenidos por el fundamento del *cogito*, el cual, señala Descartes, es «una cosa que duda, que entiende, que afirma, que niega, que quiere, que no quiere, que imagina también y que siente» (Descartes 1977: 26).

Tal vez por ello Ruel W. Wilson (1976: 51) señale que *Don Cógito* es uno de los poemarios más pesimistas de Herbert, pues en estas permanentes tribulaciones de don Cógito, Herbert, poeta de la postguerra y sufridor directo de variados totalitarismos, evidencia que las ideas (y por ende las ideologías) siempre son traicioneras, por lo que el poeta busca más la humanidad del sujeto en su duda e inseguridad que a través de sus opiniones o creencias doctrinales sobre asuntos estéticos, políticos o históricos. Ello hace del personaje una figura cercana y universal al mismo tiempo, para el que las ideas del «pensador» cartesiano, moderno y centrípeto por antonomasia, se han centrifugado en una vana mascarada de ideas y opciones deliberativas potencialmente homogéneas. Ideas que se derraman fácilmente sobre cada una de las cosas. «La idea del vaso / se estaba derramando sobre la mesa» (*PC*, 265).

DON CÓGITO Y EL MOVIMIENTO DE LAS IDEAS

Las ideas van y vienen a la cabeza
dice la expresión coloquial

la expresión coloquial
sobrealora el movimiento de las ideas

la mayoría de ellas
se mantiene inmóvil
en el centro de un aburrido paisaje
de grises cerros
de árboles resecos

a veces se acercan
hasta el impetuoso río de las ideas ajenas
pero permanecen en la orilla
sobre una sola pierna
como garzas famélicas

entristecidas
hacen remembranza de los manantiales secos

dan vueltas en círculo
buscando granos

no van y vienen
ya que no llegan

no van y vienen
ya que no saben adónde

se sientan en una piedra
bajan los brazos

bajo el nublado
y cercano
cielo
del cráneo.

El poeta polaco Stanisław Baranczak señala que Herbert le confesó una vez: «la vida es más complicada, más misteriosa y convulsa que los partidos políticos, el ejército, la policía. Dejémosnos desligar un poco de esta horrible y verdadera realidad cotidiana e intentemos escribir sobre la duda, inquietud y desesperación»³. El pensamiento moderno, que se inaugura con Descartes, comenzó a través de la duda. Con ello Herbert parece querer decirnos que el *cogito*, más aún que el fundamento inmarcesible del sujeto, es por contra, y primeramente, la constatación de la fragilidad y volubilidad del pensamiento humano ante la compleja vastedad del mundo entorno. En una época, la suya, pervertida de doctrinas y fatales fundamentalismos, don Cógito nos muestra la humildad insobornable y cotidiana del individuo constreñido por el tiempo que le toca vivir. R. K. Wilson apunta que «en último término, la debilidad de don Cógito, su incapacidad para el pensamiento abstracto, su renuencia al dogmatismo sus miedos baladíes tan humanos, sus sentimientos de insuficiencia y su autoironía paralela,

³ «Life is more complicated, more mysterious and more convoluted than the party, the army, the police. Let us detach ourselves a little from this truly horrible everyday reality and try to write about doubt, anxiety, and despair» (Baranczak 1985: 36).

suponen sus grandes fuerzas y virtudes»⁴. En este sentido, don Cógito se nos aparece como una figura muy concreta y al mismo tiempo universal, el hombre común que todo ser humano es. El propio Herbert (*ibid.*) confiesa que «el que habla en mis poemas es un emblema común que no habla por sí mismo o por mí, sino por la humanidad»⁵. Es por ello que la ironía de Herbert, su distancia operacional a la hora de pergeñar los avatares y, sobre todo, los pensamientos de don Cógito no significan la expresión de un puro subjetivismo: intenta trascender y trascenderse, establecer, a través de los polos: poema / poeta, un escenario donde se produzca esa reflexión de espejos mutuos, jugando con sus transparencias y opacidades.

Al mismo tiempo que el *cogito* cartesiano del que Herbert toma el nombre de su personaje representa, como decimos, la génesis del sujeto moderno en cuanto autoconsciente, también supone el comienzo de una crisis; la de la atención al entorno, la de su abstracción formal en pos de la primaria verdad respecto a la autoevidencia del yo. Jonathan Crary ha mostrado en su libro *Suspensions of perception* cómo la crisis social y la desintegración del sujeto moderno cartesiano producida en el pensamiento del siglo XX se encuentra íntimamente relacionada con una profunda deficiencia de atención al medio que Descartes inaugura con su duda metódica en el siglo XVII. De este modo, la continua preponderancia de la autonomía subjetiva y la introspección de raíz cartesiana han acusado paralelamente los límites del sujeto atento al entorno y los defectos de la percepción a lo presente.

No obstante, por atención hágase aquí referencia no a una percepción plural, disruptiva y discontinua, que supone el nuevo modo perceptivo del sujeto contemporáneo, sino justamente a lo contrario. De hecho, la atención puntual y contenida viene a considerarse hoy día desde este punto de vista, como una suerte de temporalidad suspendida, un raptó a las condiciones cotidianas del *Umwelt*. La raíz del vocablo «atención», señala Crary, parece entonces apuntar a una tensión, dilatación o espera de un sujeto descontextualizado, meramente contemplativo, pero también neutralizado o interrumpido del flujo perceptivo temporal. Un aspecto que Marx, en los *Grundrisse*, vinculaba con el constante y continuo proceso de transición de la mercancía y su valor, así como de las fases del trabajo, una tras otra, de un modo aparentemente continuo y sin pausa, propias del modo de producción capitalista (Crary 2001: 14).

La ya indefectible distinción entre lo interior y lo exterior constituida *toto modo* en Descartes aparece como un aspecto, más que superestructural, quintaesenciado incluso, de la cultura del capitalismo moderno. A partir de entonces, señala Crary, es evidente la recreación constante de las condiciones de la experiencia sensorial, cada vez más saturadas de un medio social, industrial y de ocio, de *inputs* sensoriales. Ello cristaliza, ya a finales del siglo XIX, en el surgimiento de la psicología científica, por ejemplo, en el caso del método introspectivo de Wundt como condición de una posibilidad del conocimiento objetivo (*ibid.*). De hecho, el término «apercepción» se presenta literalmente

⁴ «[...] in the last analysis, Cogito's 'weaknesses'—his incapacity for abstract thought, his rejection of dogmatism, his very human petty fears and anxieties, his feelings of inadequacy and the concomitant self-irony—become his greatest strengths and virtues» (Wilson 1976: 51).

⁵ «The speaker of my poems is a generalized figure who speaks not for himself or for me but for humanity».

como una ausencia o abstracción (a través de la llamada «alfa privativa» prefija) de la «percepción» empírica. En efecto, para Leibniz (*Monadología*, &14) o Kant (*KrV*, A 107) la apercepción se define como una conciencia pura (Ferrater Mora 1965: 116).

MI VOZ INTERIOR

mi voz interior
nada aconseja
nada desaconseja

no dice ni sí
ni no

es apenas audible
y casi inarticulada

incluso si uno se inclina mucho
se escuchan solo sílabas
privadas de sentido

trato de no sofocarla
me porto bien con ella

finjo que la trato como mi igual
y que me importa

a veces incluso
intento hablar con ella
—Sabes ayer me negué
Nunca lo había hecho
Tampoco ahora voy a hacerlo

—glu - glu

—así que te parece
que hice bien

—ga - go - gi

me alegra que estemos de acuerdo

—ma - a

—bien ahora descansa
mañana seguimos hablando

no la necesito para nada
podría olvidarme de ella

no tengo esperanza
solo un poco de rencor
cuando está así tumbada
cubierta de compasión
respira con dificultad
abre su boca

e intenta levantar
su cabeza inerte.

(PC, 267).

Al igual que en este poema, en el que Herbert ridiculiza a esa conciencia pura de la apercepción, el poeta polaco suele a veces presentar a don Cógito en momentos de cierta revelación consciente, epifanías del pensamiento que son bruscamente detenidas —como decimos— por actos cotidianos, como la llamada del cartero (PC, 265). En efecto, la «voz interior» se presenta por el poeta como inarticulada, primitiva, amorfa y somnolienta, una realidad espectral totalmente ausente y desconfigurada del mundo.

A esta luz puede citarse el poema *Tiempo*, notablemente más lírico que otros de la producción herbertiana, y que pertenece a *Elogio de la Tormenta* (1998). En él, nuestro poeta, que a veces —solo a veces— se identifica con don Cógito, sitúa sus pensamientos en diversas épocas y lugares, pero «inmóvil y dolorosamente móvil»:

Hete aquí que vivo diferentes épocas, como un insecto en el ámbar, inmóvil, así pues fuera del tiempo, pues mis miembros no se mueven y no proyecta ninguna sombra en la pared, totalmente como dentro de una gruta, inmóvil como en un ámbar, así que inexistente;

Hete aquí que vivo en diferentes épocas, inmóvil, pero provisto de todos los movimientos, pues vivo en un espacio y le pertenezco a él y todo lo que es un espacio pone a mi disposición su penetrante, pasajera forma;

Hete aquí que vivo en diferentes épocas, inexistente, dolorosamente inmóvil y dolorosamente móvil y en verdad no sé qué se me da y qué se me quita para siempre. (PC, 611)

El propio Cray presenta, como decimos, la filosofía de Descartes y continuada sobre todo por Kant como una nueva concepción de la atención al presentar la conciencia introspectiva del *cogito* como el fulcro formal y meramente psicológico a partir del cual todas las asociaciones de la experiencia sensorial quedan cristalizadas en lo que la tradición filosófica denominó «substancia», el ser esencial una de cuyas más palmarias manifestaciones, como decíamos, desembocan a finales del siglo XIX en el surgimiento de la psicología científica⁶. No en vano el siglo de la industrialización y surgimiento de las grandes urbes será la coyuntura precisa y necesaria para el gran despegue de la psicología clínica, algunas de cuyas corrientes, como la freudiana, sostendrán un cierto carácter salvífico. Ello sucede, decimos, porque, como señala J. B. Fuentes,

el proceso mismo del desarrollo social ha ido consistiendo en un creciente proceso de descomposición del proyecto de universalidad comunitaria de la sociedad de la que proviene, al cual ha ido substituyendo por un proyecto de universalidad cada vez más abstractamente económico-técnico y por ello cada vez más abstractamente reductor de la vida comunitaria (Fuentes 2009: 112).

El siglo XIX se erige como el momento histórico en el cual los individuos obligados a desplazarse del campo a las grandes poblaciones industriales se encuentran desarraigados de

⁶ El término *psicología* parece haber sido acuñado por el filósofo escolástico protestante Rudolf Gocklel en 1590.

los asideros familiares y comunitarios anteriores, y, por ello, sumidos en una «peculiar oscilación ambivalente de índole anímico-moral» (*op. cit.*: 145) al efecto de restaurar esta necesaria territorialización familiar y comunitaria en el marasmo de las grandes metrópolis repletas de individuos nunca solitarios, pero en gran medida solos. C. Castoriadis señala a este respecto que la creación de instituciones sociales resulta justamente el modo de estructuración de formas estables en lo que él denomina el *magma* infinito de significaciones y procesos socio-culturales que la *psiqué* utiliza para garantizar la seguridad del yo y combatir la «emergencia constante en la conciencia de la indeterminación y la alteridad» (Castoriadis 1997: 343).

Esta cesura decisiva entre individuo y mundo —paralela en gran medida a las condiciones del sujeto en la época helenística tras la gran expansión de la Hélade por obra del imperio macedónico de Alejandro Magno— resulta, precisamente, y por otra parte, el terreno de abono para la definitiva implantación de la que será la nueva forma literaria de la modernidad: la novela. La configuración definitiva de este género literario, cuya popularización es evidente hoy día, responde, como bien ha señalado el magisterio de Lukács, a la constitución de un nuevo héroe situado en una segunda naturaleza: la de las relaciones sociales. Unas «relaciones sociales que se toman opacas e imposibles de reconocer» (Bosch 1967: 173) en lo que cada vez se hace más «in-dividual», esto es, más contemplativo. Así, el personaje de estas nuevas narraciones se dibuja sobre todo desde una psicologización del mismo con el fin de «inventar una mitología proteica de la substancia subjetiva» (*ibid.*), pues la experiencia no presenta al hombre un ambiente que sea un hogar, sino más bien una prisión. Para Lukács (1971: 49), la disonancia del hombre y el mundo, de lo subjetivo y lo objetivo es la nueva forma de la novela. La ética interna del héroe problemático es demoníaca e insegura: la ironía se halla vinculada a una vacía inesencialidad y ha de reconocerse que el protagonista de la novela vive en una época en que las ideas, que antes eran esencias objetivas, ya no son más que ideales subjetivos. La interioridad de estos últimos surge de la hostil dualidad de alma y mundo. Por eso, el héroe novelístico, don Cógito, depende substancialmente de esa interioridad, dúctil e insegura, pues siempre enfrenta su conciencia al mundo.

Esta sustantivación del yo autoconsciente a partir de la parada momentánea del flujo empírico tiene de hecho, a partir del siglo XIX, un ejemplo paradigmático en el denominado *déjà vu*, expresión acuñada por el investigador psíquico francés Émile Boirac (1851-1917) en su libro *L'Avenir des sciences psychiques* («El futuro de las ciencias psíquicas»). Esta paramnesia, tan extendida como fascinante, ha sido estudiada por, entre otros, el filósofo italiano Remo Bodei en su ensayo *Pirámides del tiempo*. La tesis de Bodei es que «tal tipo de reflexión parece, en general, que tiene lugar cuando la “atención a la vida” se relaja» (Bodei 2010: 17). En esta coyuntura, el sujeto intenta en vano, de modo más o menos consciente, defenderse de algún acontecimiento, impresión, fantasía o pensamiento potencialmente traumáticos en una suerte de estrategia de fuga y compensación, en la que el individuo experimenta un cierto culmen psíquico a través «de la colisión instantánea e involuntaria de dos opuestos incompatibles [...] caducidad y eternidad» (2010: 45). Bodei señala que la impresión del *déjà vu* surge a partir de una «parada de nuestro “impulso de conciencia” (una parálisis de o una congelación de ese “impulso” en forma de desinterés o desatención por la vida, de salirse de la vida, de no sentirse implicados en su flujo)». Así, el *déjà vu* se interpreta

como una especie de aviso causado por el desinterés excesivo desde la conciencia pura a la «prosa de la vida» y su pertinente atención psicológica. La defensa psíquica de la «prosa» —del adverbio latino *prorsus*, que indica «dirigido hacia delante» y cuyo semantema actual proviene de la expresión latina *prosa oratio*, que significa «discurso en línea recta» (DRAE)— sería la función principal de la parámnese que supone el *déjà vu*; el presente se separa entonces del porvenir, «con el que hace cuerpo y también de la acción, que sería su conclusión normal, proporcionándole el aspecto de un simple cuadro, de un espectáculo que se ofrece a sí mismo, de una realidad traspuesta en sueño» (Bodei 2010: 91). Dicho mecanismo psíquico, señala Bodei, «puede incluso representar para el individuo un benigno y feliz refugio [...], una válvula de escape o una advertencia para preservarlo de la caída en formas más graves de alejamiento de todo y para señalarle una pérdida de contacto con la realidad» (*op. cit.*: 96).

Esta fascinación por el cortocircuito entre percepción y recuerdo tiene relación con la popularización de las técnicas del yoga en occidente a partir de los años setenta. La práctica de «poner la mente en blanco» se antoja simétrica, pero a la vez contraria al *déjà vu*, el cual no posee un carácter procedimental. En efecto, es la voluntaria atención focalizada del sujeto a un objeto o fenómeno singular, por el contrario, la que en teoría, permite evacuar el contenido representacional para llegar a la «apercepción pura». Este terreno puramente formal —psíquico— representaría una especie de guarnecimiento «mental» que preservaría al sujeto de lo que Marc Augé identifica como una «“inquietud antropológica” de base en el sujeto de la sobremodernidad, quien está obligado a resituarse ante un mundo siempre extraño y siempre en exceso» (Carrillo 2010: 14).

El conjunto de prácticas introspectivas de carácter defensivo tan populares en nuestros tiempos poseen una filiación histórica con la mayor parte de prácticas místicas y de rezo de muchas religiones, las cuales proceden a través de una repetición abundante y continua de oraciones, e incluso de meros silabismos, para así alcanzar una despersonalización del entorno, un territorio abstraído de cualquier contenido psíquico mundano. Gilles Deleuze tomará la práctica del ritornelo en este mismo sentido; se trata de un procedimiento no solo humano, sino también utilizado por numerosos animales para situar un espacio de territorialización a través del canto de los pájaros o el aullido de ciertos mamíferos frente a lo que se sitúa fuera de esos límites de seguridad adaptativa intramuros (Deleuze 2002: 300 y ss.).

En el humano, los momentos de potencial angustia psíquica ante un entorno hostil son combatidos por la repetición de una canción o un mero estribillo, que tienden a aislar al sujeto de una situación incómoda u hostil. La «meditación trascendental» o la «contemplación pura» responden entonces a lo que, no en vano, Paul Tillich relaciona con la etimología del término «contemplación», en tanto «penetrar en el templo», en un lugar seguro, sagrado, prístino e inmaculado de mundo a la vez. El «templo de la conciencia pura» (Tillich 1955: 130).

3. E. Cioran señala en su *Ensayo sobre el pensamiento reaccionario* que la poesía peligra cuando los poetas prestan un interés teórico demasiado vivo al lenguaje hasta el punto de preocuparse más por el decir que por lo que tienen que decir. Esa —apunta Cioran— resulta

una característica propia de la poesía «que jamás ha sido tan virulenta y esterilizante como hoy» (Cioran 2000: 90).

Lo que Cioran afirma del lenguaje vale *pro domo sua* a la poesía de Herbert. Frente a las acusadas muestras del polaco sobre la poesía de su tiempo, una poesía de un tono excesivamente literario y autoconscientemente heráldico, en el cual el lenguaje o el pensamiento se erigen como fines en sí mismos, Herbert resulta un intento de aplicar una humilde sátira en la que lo importante está en el lenguaje *a pesar* del lenguaje. Por ello, y en paralelo, Herbert desconfía permanentemente de la nueva categoría del poeta como paralelo del «Pensador» heideggeriano. Y lo hace como Cervantes hizo respecto a los libros de caballerías y sus ínfulas: concibiendo un personaje bueno y algo ridículo, un «hombre de su tiempo» sobre el que el autor posa una mirada tierna, pero distante, dejándole ser en sus desventuras, haciéndole mirarse en sus propios espejos, reinventándolo como personaje a través de una narración dentro de otra. Esta es, en parte, la mirada de Herbert hacia don Cógito, y esta la posición y pregnancia de este tentador personaje al que tan fácilmente se quiere, pues entra en nuestras vidas cuando hemos despertado del sueño; don Cógito, un don Quijote en los tiempos desvariados del «pensar». Tal vez por ello, pese a la casi sempiterna admiración que Borges sintiera por Quevedo —esa «gran literatura» que todo o casi todo lo salva «con la dignidad del lenguaje» (Borges 1999: 38 y 40 *respect.*)—, el escritor argentino al final se postra ante la mirada literaria, no de un vate, sino casi de un amigo cercano que, en el momento de la muerte de su caballero de La Mancha, le escribe al lector de un modo tan dulce como poco «literario». Un modo y situación al que cualquiera hubiera puesto sin el más mínimo esfuerzo, al bueno de don Cógito:

En fin llegó el último día de don Quijote, después de recibidos todos los sacramentos y después de haber abominado con muchas y eficaces razones de los libros de caballerías. Hallóse el escribano presente, y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho, tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote; el cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, *dio su espíritu, quiero decir que se murió* (*Quijote*, II, LXXIV. La cursiva es nuestra).

El hastío de la autoconciencia en la poesía de la que Cioran habla podría valer —decimos— para gran parte de la poesía que Herbert también detectó en su propia circunstancia. Una poesía demasiado literaria, obsesionada por la gramática. «De ahí su tenuidad, su fragilidad, su delicadeza extrema y también su artificiosidad» (Cioran 2000: 91). El poeta, el pensador, el sujeto en definitiva al que Herbert parece diagnosticar a través de la figura de don Cógito es aquel desengañado de todo, ejercitando un «rechazo indefinido de ser algo» (*ibid.*). Fórmula clave de un nuevo método intelectual de la época, principio director, regla y divisa de su espíritu, don Cógito nunca será un ser entero, no se identificará ni con los seres ni con las cosas, permanecerá siempre al lado, al margen de todo, «y ello no a causa de un desasosiego de orden metafísico, sino por exceso de reflexión sobre las operaciones, sobre el funcionamiento de la conciencia» (*ibid.*). La idea dominante, la idea que da un sentido a todas sus tentativas, gira en torno a esa distancia que separa a la conciencia de sí misma, de esa *conciencia de la conciencia* y que construye, o mejor, disemina cualquier realidad

en el yo puro, «pronombre universal», «denominación de aquello que no tiene relación con un rostro, “que no tiene nombre», «que no tiene historia» y que no es, en resumen, más que un

fenómeno de exacerbación de la conciencia, una existencia límite, casi ficticia, carente de todo contenido determinado y sin ninguna relación con el sujeto psicológico. Ese yo estéril, suma de rechazos, quintaesencia de nada, nada consciente (no conciencia de la nada sino nada que se conoce y que rechaza los accidentes y las vicisitudes del sujeto contingente), ese yo, última etapa de la lucidez, de una lucidez decantada y purificada de toda complicidad con los objetos o los acontecimientos, se sitúa en los antípodas del Yo [...] (*ibid.*).

Son muchos momentos en los que don Cógito, discurriendo a través de esa versificación herbertiana carente de signos de puntuación, asindética y desatada (*asíndeton* significa, en griego, justamente eso, «desatamiento»), como en un monólogo interior, se paraliza al divisar su imagen en el espejo (*PC*, 335), al contemplar la ánfora de una cabeza ante la cual «una vez más / constata con asombro / que existe alguien más allá de él / impenetrable / como una piedra» (*PC*, 353), o también al recibir una carta que le hace pensar en la muerte de su —por otra parte nunca conocido— tatarabuelo, que alguien le habría contado alguna vez, y a partir de la cual se le dispara la imaginación que no sabe, no puede contemplar.

En «Los antiguos maestros» (*PC*, 408), Herbert echa de menos a los artistas que «se las arreglaban sin nombres», a los cuales invoca «en los duros momentos de duda». A esta luz, el gran Chesterton advertía ya en los comienzos del siglo XIX que demasiado a menudo «el artista moderno se pierde tratando de encontrarse y plasmarse, y superpone un yo ficticio a ese yo que, de otro modo, se expresaría con libertad». Para Chesterton, «el artista se ha vuelto un loco en el sentido más terrible y literal del término. Se ha vuelto consciente de su subconsciencia». Lo que jamás ha de hacerse —sentencia el escritor inglés— es mirarse a un espejo con el objeto de mirarse a sí mismo (Chesterton 2009: 123-4). Así lo piensa don Cógito al encontrarse con «un poeta de cierta edad»: se mira en el espejo / y el espejo se hace añicos (*PC*, 363).

De hecho, son varios los poemas en los cuales se presenta a don Cógito ante un espejo. De modo consciente o no, (lo cual resulta irrelevante) Herbert pone el acto mismo de la «reflexión» cartesiana en la imagen re-flejada.

Pero un artista jamás tratará de encontrarse a sí mismo en el hombre del espejo: pues por muy sigilosamente que observe, o por muy ágilmente que salte, jamás logrará sorprenderlo en un descuido (Chesterton 2009: 125).

Don Cógito es el hombre de la reflexión, la consecuencia misma del *Cogito* cartesiano y su afirmación a partir de la Gran Duda del Mundo. Así el *cogito* se evidencia a sí mismo, poniendo entre paréntesis del mundo envolvente frente al que, desde entonces, nacerá un «sujeto». Una *res cogitans* erigida desde la máxima evidencia demostrable para sí mismo: el propio pensar. Por ello, decíamos, el *Cogito* significa la demolición subjetiva del entorno como si este fuera una alucinación: la de las cuatro paredes que envolvían a Descartes durante sus *Meditaciones Metafísicas*, e incluso la de la famosa estufa que le calentaba mientras se esforzaba en el «pensar». Todo por cuanto supone un obstáculo al primer principio del conocimiento: la idea del individuo mismo como ser pensante. De este modo, todo lo que envuelve a este nuevo sujeto cartesiano, las cosas corpóreas y aún el propio cuerpo tendrán que ser puestos entre paréntesis. Es así que, como señala Gustavo Bueno, la duda metódica en efecto «lleve al límite la figura del pensador que nos ofreció Rodin, y aún pudiera interpretarse como este mismo «pensador» visto desde dentro, incorpóreo, lo que quedase de él después de haber

demolido la apariencia de su bulto corpóreo» (Bueno 2005: 314). Ese «pensar», entonces, no es más que un reducto *ad minimum* de toda corporalidad y todo contenido cognoscitivo. Pues, como señala Bueno, «pensar», en su sentido formal, es una actividad de «el pensador», un pensar que puede ser abstraído de su contenido cuando nos detenemos en su puro momento subjetivo, ¿quién puede decir cuál es el contenido de «el pensador» de Rodin?

Por ello la sátira que Bueno realiza sobre la duda cartesiana bien podría haber sido del gusto de Herbert cuando el filósofo español sitúa al «pensador» francés encerrado en una estancia bien protegida, calentada con su célebre estufa, una situación holgada que permitiera mantener viva su *duda metódica*. Pero si, en un momento súbito, un oso viniera a amenazarlo a través de la ventana, cómo podría seguir viendo ese peligro como una «proyección mental» suya si quisiera conservar su vida y su metódica duda? (Bueno, 1996a: 403-11). ¿De qué modo podría alguien permitirse el peligro loco de hacer *epojé* del entorno?

Este *Cogito* introspectivo que el pensador de Rodin practica, abstrayéndose de todo *Umwelt*, se asimila más al «pensamiento que se piensa», potencialidad que solo puede aplicarse a Dios más que al pensamiento humano.

Porque mientras el pensamiento humano es el que procede discursivamente «por composición y división de objetos», el pensamiento divino no necesita de objeto exterior alguno que pueda dividir o componer. Es *autista*, porque el «único objeto» digno de sí mismo es su propio pensamiento (Bueno 2008: 77).

En efecto, tal y como Aristóteles nos señala, la inteligencia es la más divina de las cosas que conocemos. Sin embargo, para serlo —puntualiza el Estagirita— debe estar pensando. Y el pensamiento, o es de uno mismo, o de algún otro objeto. «Y si piensa otro objeto, o es éste siempre el mismo, o varía». Por lo cual, el humano, en su imperfección, solo puede pensar objetos. «[...] su objeto no es él mismo —señala Aristóteles del humano— mientras que el pensamiento eterno, que también se apodera de su objeto en un instante indivisible, se piensa a sí mismo (*noeseos noesis*) durante la eternidad» (*Metafísica*, XII, 9, 1074b 34)⁷. Por este motivo, continúa Bueno, es decir, porque desconocemos el contenido del pensamiento divino, podemos decir que Dios no es racional. Porque la racionalidad supone un lenguaje imposible de hacerse «interno» o «mental» sin la laringe, pero igualmente sin las manos (el propio término *lógos*, «razón» o «palabra», está emparentado con una cierta actividad de ensamblar cosas), con las que adaptamos al entorno los objetos del mundo ante los que el sujeto tiene que vérselas en su vida. La racionalidad es esencialmente objetiva, relacional, es decir, «alotética» y no «autotética» o reflexiva. Es por ello que el dios aristotélico en cuanto «Pensamiento Puro», solo puede conocerse a sí mismo en su sublime soledad autista, por lo que desconoce al Universo, a los hombres, y por tanto —y debido a su absoluta autosuficiencia— es incapaz de amarlos o ser amado por ellos (*Ética a Nicómaco*, VIII, 1159 a 1-10), pues la divinidad no tiene necesidad de amigos (*Ética a Eudemo*, VII, 12, 1245b, 14-19). Por ello, don Cógito piensa que Dios —idea suprema, idea límite— «no debería haber enviado a su hijo:

⁷ Así también lo señala San Agustín en *La ciudad de Dios*: la atención divina no discurre de un pensamiento a otro; todas las cosas que Él conoce son presentes al mismo tiempo a su visión incorpórea. Él conoce todo acontecimiento en el tiempo sin ningún acto temporal de conocimiento (Agustín 1972: 472).

Demasiados fueron los que vieron
sus manos horadadas
su piel ordinaria

estaba escrito
para reconciliarnos

demasiadas fueron las narices
que se impregnaron con delectación
del olor de su miedo

no debería haberse rebajado
tanto
hasta hermanarse con la sangre

no debería haber enviado a su hijo
mejor hubiese sido reinar
en un palacio barroco entre nubes de mármol
desde un trono de pavor
y con su cetro de la muerte.

(PC, 386).

Ortega y Gasset (1983: 88) señala que «el destino del hombre es, pues, primariamente, acción. No vivimos para pensar, sino al revés: pensamos para lograr pervivir». Este es un punto capital por el cual, para Ortega, urge oponerse a la mayor parte de la tradición occidental: la concepción de un pensamiento «dado al hombre de una vez para siempre, de suerte que lo encuentra, sin más, a su disposición, como una facultad o potencia perfecta, pronta a ser usada y puesta en ejercicio, como fue dado al pájaro el vuelo y al pez la natación» (*ibid.*). Por el contrario, para Ortega el hombre piensa justamente porque es finito e incompleto: «el hombre —señala— no está, no puede nunca estar seguro de que es, en efecto, hombre [...]», sino que está en permanente atención y peligro por lo que le rodea.

Quizás por ello Herbert haga respirar a la voz interior de don Cógito, la describe —como hemos visto en el poema antecitado— tumbada, farfullando sílabas. Y también presenta a su personaje siempre presto a distraerse, a dejarse divertir por el simple vuelo de una mosca, pues «la imaginación / de don Cógito / es menuda / como un camillero / no ve / la cara / el uniforme / los blancos pantalones» (PC, 385), pero no porque, al modo pascaliano, el hombre sea una «caña pensante» incapaz de estar consigo mismo sin distraerse, sino porque su esencia misma consiste en esa misma distracción continua de lo que le rodea. Por ello, Ortega ridiculiza el famoso lema de Aretino *vivere risolutamente*, vive en peligro, como si el peligro mismo de la realidad mundana «exterior» hubiera de ser puesto *ex profeso*, en tanto un esfuerzo añadido por el sujeto. Ello manifiesta un peculiar modo burgués, una suerte de filosofía de sillón y estufa para el que verdaderamente no ha vivido una época de inseguridad —como la que Herbert vivió—. En ese caso, puede darse el lujo, o la locura, de poner el mundo entre paréntesis, como pareciera hacerlo Descartes.

Este cómodo «pensador» es aquel frente al que Jean Amèry se rebela. Víctima de crueldades en su propia persona, sufriendo la certeza durante años, a través del dolor, Amèry constata que es imposible separar su *res cogitans* física de su *res extensa* corporal. Y por ello

confiesa cómo durante su horrible estancia en el campo de concentración de vez en cuando se acordaba de «aquel desagradable mago del País de los alemanes» —refiriéndose a Heidegger— que había hablado del «olvido del Ser» en detrimento de los entes. «Cómo no, el Ser —nos dice Amèry—. Pero sin duda en el *campo* era más conveniente que en el exterior el hecho de que la jerga del ente y la luz del ser no servía para nada» (Amèry 2013: 77). Vallejo lo canta así en unos memorables versos de *Poemas Humanos*:

Un hombre pasa con un pan al hombro.
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mávalo.
¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?

Otro ha entrado a mi pecho con un palo en la mano.
¿Hablar luego de Sócrates al médico?

Un cojo pasa dando el brazo a un niño.
¿Voy, después, a leer a André Bretón?

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre.
¿Cabrá aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras,
¿Cómo escribir, después, del infinito?

Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza.
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?

Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente,
¿Hablar, después, de cuarta dimensión?

Un banquero falsea su balance.
¿Con qué cara llorar en el teatro?

Un paria duerme con el pie a la espalda.
¿Hablar, después, a nadie de Picasso?

Alguien va en un entierro sollozando.
¿Cómo luego ingresar a la Academia?

Alguien limpia un fusil en su cocina.
¿Con qué valor hablar del más allá?

Alguien pasa contando con sus dedos.
¿Cómo hablar del no-yo sin dar un grito?

(Vallejo 1998: 535).

Como herencia directa del *cogito* cartesiano se asume hoy día la consolidada costumbre por parte de algunos intelectuales y gentes de las «artes liberales» de llamar «pensador», en sentido ponderativo, a quienes antes solía llamarse «filósofo». Con el término «pensador» parece legitimarse, e incluso prestigiarse, el mero acto formal de «pensar», abstrayendo con ello qué tipo de pensamiento es el que se ejecuta, o su propio contenido, permaneciendo así el pensar en una suerte de ejercicio insondable e íntimo, el cual Herbert muestra irónicamente a través de los monólogos versificados de su personaje. Este pensador que representa don

Cógito es un trasunto evolutivo de la Modernidad que Descartes inaugura, resultado de reducir el universo a la extensión de un desierto, determinado por la extensión y dominado por la mirada vigía, aunque no visible, capaz de operar sobre él: el pensamiento.

Y observando que esta verdad: Pienso, luego existo era tan firme y evidente que el escepticismo más radical no podía sacudirla, pensé que podía admitirla sin escrúpulo como el primer principio de la filosofía. Cogito, ergo sum⁸ (Descartes: *Discurso del método*, IV).

Un pensamiento que, desde el *Sistema Naturae* de Linneo, caracteriza al hombre dentro del Reino Animal, *homo sapiens*. El botánico sueco define claramente qué sentido tiene ese insigne predicado. *Sapiens* quiere decir que se conoce a sí mismo, haciendo referencia al famoso lema del oráculo de Delfos *gnôthi seautón*. Al igual que Descartes en su *cogito*, el ser humano no puede dudar de su propia re-flexión. Conocerse a sí mismo, he ahí la gran esencia humana, la gran diferencia respecto a los animales.

Lo que Herbert, sin embargo, presenta en su poesía a través de don Cógito, es la desmitificación de este grandioso y metafórico inicio del mundo cartesiano. Por el contrario, ese mundo ha devenido, como veremos, una realidad que ya no es real, sino mera imagen (mercantilizada) y virtual, una realidad en la cual las crisis económicas no se producen por sequías o carestías materiales, sino por la fluctuación globalizada y auténticamente trascendente de un dinero que en realidad no existe sino como especulación virtual (del latín *speculum*, «espejo», término directamente emparentado con *reflexio*). En este mundo formalizado por el sujeto hasta su expresión más versátil y «líquida», el *Cogito* de Herbert, al igual que el de Descartes en la Modernidad no es más que «el muñón espiritual del *self* moderno, de lo que ha pasado por ser la subjetividad moderna, inmóvil y desafiante, castrada y estéril» (Serrano 2012: 497). Sobre ese *Cogito* al que Herbert mira con cierta condescendencia como se mira al buen dios tras el caos que su mentira trajo después; sobre este buen hombre de «intensa vida interior» como se dice, al que el poeta le pone, levita y pantalón acorde con las modas del momento; sobre ese *Cogito*, decimos, se fundamenta la estética desde la modernidad (*ibid.*).

¡Damas! ¡Caballeros! Vean ustedes la criatura, tal y como Dios la formó: nada, nada de nada. Vean ahora el arte: anda derecho, lleva levita y pantalón, lleva un sable (Büchner 1992: 192).

Con ese postizo con el que hoy día el sujeto del Estado del Bienestar, consumista y en permanente di-vergencia escópica, en permanente pulsión hacia los objetos tecnológicos y hacia la esclavitud de una inmediata necesidad de comunicación virtual concibe el pensamiento; con esa máscara (*persona* quiere decir en origen «máscara teatral») se disfraza entonces el sujeto contemporáneo de una dignidad o espiritualidad en la que la persona hoy día descubre su más auténtico y profundo «yo» desenmascarado. En esto está el *cogito*: el primer principio de la humanidad se encuentra en el «pensar» reflexivo. Este es el mito que Herbert, a través de don Cógito se afana irónicamente en desmontar, haciendo del pensamiento algo

⁸ Es bien conocida la anécdota de la seguridad cartesiana en esta superación y desenlace de la duda radical: a través de la afirmación radical del yo que, en 1623, sabedor de haber fundado una nueva filosofía, Descartes peregrinó en agradecimiento al ya famoso santuario de Nuestra Señora de Loreto, en Italia, para darle gracias a la Virgen.

tan sutil, complejo y mundano como el propio mundo alrededor. Las ideas solo existen porque existe el mundo, cambiante e inmediato, pero indubitable. Que en gran medida, y en muchas ocasiones, el mundo va por otra dirección muy distinta a las ideas. Que el mundo es mundo es lo que Herbert denomina en algunos lugares de su obra, la «tautología». Tautologías hacia las que don Cógito siente una profunda y emotiva afinidad:

Adoraba las tautologías
la explicación
idem per idem

que el pájaro es pájaro
la esclavitud esclavitud
el cuchillo es cuchillo
la muerte muerte.

(PC, 416).

Y en otro lugar:

Porque la naturaleza me repitiera sus sabias tautologías: que el
bosque era un bosque el mar mar la roca roca.

(PC, 411).

Por encima de esas tautologías, señala Herbert, don Cógito a veces «se elevaba / en las alas de la metáfora», pero «era para después caer como Ícaro / en los brazos de la Gran Madre» (PC, 416).

En *Don Cógito. Ars Longa* (PC, 590-592) Herbert parodia esa poesía pomposa de «ascetas / flagelantes / anacoretas / de la poesía pura» que «se revolcaban en la abundancia / de tantas almas sedientas», y que «entran en la Orden / de la Santísima Sutilidad / y la Ascensión».

Fuerzan seseras y cuerpos
para expresar lo que está
más allá de-
lo que está
más arriba de ---

no presienten siquiera
cuantas promesas
encantos
sorpresas
pueda en si misma esconder la lengua
con la que charlan
todos
el patán y el Horacio.

Frente a esta poesía, presentada en dicho poema incluso como capaz de enloquecer y aterrorizar, Herbert pone a su dubitativo don Cógito, incapaz de abstraerse en sus pensamientos, pues para él «no hay en ella lugar / para los fuegos artificiales de la poesía» (PC, 417), y frente a las ideas grandiosas, también dibujadas como monstruosas en la imaginación de don

Cógito (PC, 438), «el querría permanecer fiel / a su incierta claridad» (PC, 417), la claridad incierta de la tautología del mundo alrededor.

Una técnica, ya apuntada más arriba, que Herbert aplica a este respecto en muchos poemas son las enumeraciones, desglosadas en elementos dispuestos en versos distintos. Se trata de un procedimiento estilístico, digamos, «moderno», que abunda mucho en poetas como Whitman, Claudel, Rubén Darío, Neruda, Salinas y otros. En un conocido estudio, Spitzer lo llama *la enumeración caótica*. La enumeración caótica es una forma especial del estilo enumerativo y aunque en ella se hace uso frecuente de la anáfora y del asíndeton, como también lo hace Herbert, no se confunde con estas formas estilísticas particulares. Las enumeraciones caóticas son como «catálogos del mundo moderno, deshecho en una polvareda de cosas, que se integran no obstante en una visión grandiosa del Todo-Uno» (Spitzer 1955: 250). En la poesía de Whitman se nos ofrece en toda su pureza este rasgo estilístico que «acerca violentamente unas a otras las cosas más dispares, lo más exótico y lo más familiar, lo gigantesco y lo minúsculo, la naturaleza y los productos de la civilización humana como un niño que estuviera hojeando el catálogo de una gran tienda» (Huerta 2010). Es por demás interesante el que Spitzer encuentre grandes manifestaciones de este estilo en el barroco español del siglo XVII.

No obstante, las elaboraciones enumerativas pueden caer en una aparente frialdad estilística y material, mostrando más bien y sencillamente las cosas como son, al margen de cualquier intencionalidad literaria, aun cuando desemboquen o concluyan en obras propiamente literarias. Ello muestra cómo, pese a su aparente sencillez, las enumeraciones pueden formar, como un cajón de sastre, un montón desconcertado de palabras. Es por ello que el efecto buscado de variedad armoniosa puede perderse en una amalgama sin pies ni cabeza. De lo que se trata, según Spitzer, es de hacer uso del aparente «caos» para ofrecer en cambio un orden cósmico. A eso se le ha venido en llamar «unanimismo». El unanimismo fue un movimiento literario creado en 1908 por el poeta francés Jules Romains como reacción al simbolismo. Su pretensión era que el poema apelara a una mayor concreción en las imágenes poéticas. Uno de los poetas que más influyeron en dicho movimiento fue Whitman, aunque también sociólogos como Durkheim tuvieron mucha presencia en las ideas unanimistas.

Para Romains, las fuerzas unánimes son un auténtico dios nuevo que el poeta moderno no solo debe interpretar sino que también debe ayudar a nacer. Así, la poesía se convierte en un «lugar común» lírico y social que amplía, a su vez, la conciencia del mundo por parte del poeta en diferentes planos, elaborando una suerte de orden cósmico, por lo que las enumeraciones constituyen uno de los más fértiles y apropiados recursos. La enumeración caótica o heteróclita es un procedimiento estilístico: un sello personal de los autores. La intención expresiva, al utilizarla o desplegarla, consiste en dar una idea o una impresión de abundancia, de prodigalidad, de riqueza; por lo menos en un caso, la intención es presentarlo *todo*: el mundo, ni más ni menos. Walter Benjamin (2007: V, E4), desde coordenadas marxistas, vincula sin embargo esta «enumeración caótica» al auge del capitalismo bajo la forma de los centros comerciales parisinos, auténticos mundos repletos de artículos de lo más diverso situados estratégicamente y casi mágicamente a la mano del contemplador-consumidor.

A este respecto, y comparando dicho recurso enumerativo con la poesía de Herbert, Zbigniew Jankowski ha caracterizado este recurso estilístico no tanto como una enumeración caótica, sino más bien como una «letanía aforística» (García-Máiquez 2011)⁹. El cambio semántico que propone Jankowski intenta convertir ese rasgo panteísta y cósmico del unanimismo al que Herbert era tan reacio a un tono más humilde, menos centrípeto al sujeto poético; más tautológico, en suma. La enumeración se convierte, bajo esta mirada, en un mero canto de lo que simplemente es como si, según afirmara Chesterton, «en cualquier lista de objetos veía el milagro de lo que se había salvado de un naufragio» (*ibid.*).

Se trata, pues, para Herbert, de hacer de la poesía no un ejercicio de búsqueda de la Verdad, del Bien o del Sujeto, por los cuales el mundo en su más precaria y diversa inmediatez pueda ser trascendido, es decir, olvidado, e incluso aniquilado por y desde el sujeto poético. Herbert parece, así, observar respecto de su experiencia con los totalitarismos, también un suceso poético: *fiat ars, pereat mundus*.

Y es precisamente Chesterton quien nos muestra en un bello cuento, *Las raíces del mundo*, este pigmaliónico, moderno, totalitario peligro del sujeto, del arte: un niño quiere arrancar de raíz la flor del jardín en el que vive. La flor tenía forma de estrella, y no era en sí muy bella, más bien insignificante; pero el niño deseaba ardientemente arrancarla para conocer su Verdad. Pese a las razones de sus padres en contra, lo que nunca le dijeron es que si lo hacía, la mataría, y ya no podría conocer por qué crecía. Así que el niño intentó arrancarla con todas sus fuerzas. Al hacerlo, el tejado de su casa se derrumbó, aunque la flor seguía enraizada como si nada le hubiera sucedido. Al tirar de nuevo, fue el establo el que cayó. Y a la mañana siguiente, entre asombrado y temeroso, pero más curioso que el día anterior, siguió con su empeño y tiró nuevamente de ella. Entonces, el castillo del rey se hundió, la ciudad se partió en dos y una de sus mitades se ahogó en el mar. La gente, una vez que hubo sabido la causa de tal destrucción, quiso poner fin al maleficio arrancando la flor de una vez por todas; así que llamaron a los hombres más fuertes de la comarca, los cuales tiraron de ella día y noche: entonces un enorme trozo de la muralla china cayó, y también la torre Eiffel, y la catedral de San Pablo, y los rascacielos de Nueva York. Muchas personas murieron a causa de ello; pero aquellos hombres seguían intentando arrancar la flor, incluso cuando el niño ya había dejado por imposible la empresa. Utilizaron incluso elefantes y hasta máquinas de vapor. Tras destruir casi todo el mundo civilizado, la diminuta flor seguía intacta.

4. Según nos presenta San Agustín, la consecuencia más decisiva del Pecado Original, por la cual el ser humano hubo perdido el Estado de Gracia original, fue el dar la vuelta ante Dios por mor de la atención a sí mismo. Al apartarse de Dios e internarse en su conciencia, Adán pecó. A este movimiento reflexivo, ensimismado, San Agustín lo denomina «alienación».

⁹ Dicha mención hace referencia a otro poeta polaco muy afín, por otro lado, a la poesía de Herbert: Jan Twardowski (1915- 2006), sacerdote y poeta polaco, muy conocido en su país y al que Herbert menciona en el poema *Pica Pica L* (PC, 593). Su poesía, religiosa, pero muy humorística y cándida, de poemas cortos sencillos, e incluso a veces coloquiales, fue muy del gusto de Herbert.

En este sentido, la alienación agustiniana se concibe como un proceso por el cual la conciencia, como una especie de cámara oscura, vuelve las cosas del revés, las hace otras, es decir, las aliena (*alius*). En este sentido, y desde coordenadas modernas, la alienación convierte a la per-sona (*per-sonare*: «sonar por otro u otros) de carácter esencialmente relacional en un in-dividuo (*in-divisum*), un *autós* que se debate entre la capacidad virtual y la incapacidad fáctica de darse a sí mismo toda estructura cognoscitiva de la realidad. Extendiendo la semántica del concepto, «el individuo —señala Gustavo Bueno— se ha revestido de una personalidad tal, que resulta impermeable a las influencias de otras personas; se comportará como si estuviese dotado de un automatismo capaz de segregar todo aquello que pudiera modificar su propio sistema de valores» (1996b: 181). De este modo, la alienación es el ensimismamiento por el cual la persona está alienada cuando sale «fuera de sí misma» al «entrar en sí misma» (Ortega 1983: 89). Mediante dicho solipsismo, la alienación convierte en extraños a las demás personas, y en extraños a los propios individuos para sí mismos, constantemente abducidos en reflexiones introspectivas. En las sociedades contemporáneas, estructuradas de modo cada vez más complejo en diversas esferas culturales, institucionales, morales o religiosas mutuamente inconmensurables, este proceso alienador resulta, como hemos apuntado, un modo de evacuación adaptativa y territorialización virtual de un sí mismo cada vez más ominosamente extraño a su circunstancia, frente a cuyo límite interno se concibe cada vez más «exterior».

En este poliédrico panorama en el que el «pensador» que don Cógito representa ha de vérselas necesariamente, resulta hartamente difícil la identificación con alguna de tales esferas o con la intersección de algunas con otras en el complejo espectro de una realidad densa y multifraccionada. Por ello, nuestro personaje permanece en los poemas de Herbert como lo que G. Bueno (*loc. cit.*) denomina «individuo flotante». Un sujeto, el contemporáneo, constantemente di-vertido por multitud de estímulos cognoscitivos en forma de información comercial, noticiaria o comunicativa, los cuales lo di-vergen de cualesquiera momentos reflexivos, prefiere escuchar el hilo musical hasta en los ascensores, para evitar provocar una conciencia «que interroga permanentemente sobre la vida, que es quizá la ruina de la vida» (Cioran 2000: 92).

Hoy día, es una práctica pedagógica en los centros de enseñanza común sustituir el inveterado, trasnochado y casi cruel castigo a los niños que se comportan mal, mandándolos, en su lugar, al llamado «rincón de pensar» para que reflexionen sobre lo que han hecho. De este modo, el «pensar» resulta concebirse ya como una pena en sí misma, una interrupción violenta de la actividad mundana, una parada forzada en el ritmo cotidiano. Y, al parecer, dicha inocente y didáctica condena a «pensar» podría ser uno de los castigos que más nos disgustan a los humanos. Según datos arrojados por una investigación de la revista *Science* (Wilson *et al.* 2014), el 67% de los hombres y el 25% de las mujeres prefieren incluso auto-administrarse una descarga eléctrica a permanecer sentados en una habitación vacía sin hacer ninguna otra cosa que pensar por un espacio de tiempo corto, que oscilaba entre seis y quince minutos. Once experimentos distintos han mostrado sistemáticamente lo mismo. A los participantes no les resultaba nada agradable pasar el tiempo sin otra distracción que sus propios

pensamientos. Ni móviles, ni libros, ni música, ni siquiera cuadros donde posar la mirada. Nada con que distraerse¹⁰.

Al margen de las connotaciones negativas que puede tener el hecho de que los niños asocien pensar con un castigo, al parecer casi todos preferimos hacer cualquier cosa, aunque sea mala, a pasar el tiempo pensando, como también habrán comprobado muchos padres. El psicólogo Timothy Wilson, de la Universidad de Virginia, razona que la mayoría de las veces en que nos ensimismamos estamos tratando de concentrarnos en algo, pero nuestra mente se «disipa» involuntariamente. Y es en esos casos cuando nos sentimos más a gusto con nuestros pensamientos que realizando la tarea que teníamos asignada. Esa dispersión del pensamiento sería más bien una válvula de escape temporal para tomarnos un respiro y alejarnos de la tarea que tenemos entre manos, mas no una elección habitual, según los investigadores (*ABC* 3-7-2014).

Lo dicho muestra la presencia, una vez metabolizado el *cogito* moderno, de un individuo permanentemente alterado en su atención a la realidad circundante, obligado a mostrar dicha atención de modos di-versos, di-solutos, di-símiles y siempre momentáneos. Un individuo, el moderno... y el postmoderno, para el cual la cesura entre la realidad y el conocimiento de esta, es decir, entre las palabras y las cosas, asocia el pensar del mismo modo que el vate heideggeriano, una ominosa tarea que nos sumerge en los más profundos y oscuros recovecos de nuestra condición humana mortal. Un individuo —entonces— sujeto a la separación cartesiana entre «pensamiento» y «acción», preso en un «pensar» entendido este como una interrupción de la vida, como un paréntesis similar a la duda de sillón y estufa cartesiana. En este sentido, el «pensar» sería la tarea de los intelectuales, y por ende, los privilegiados, aunque atribulados pensadores, esto es, aquellos para los que las urgencias de la vida no resultan lo suficientemente admonitorias como para poder pensar y repensar las grandes preguntas de la existencia. Ello hace a los pensadores (o a los poetas de los que Herbert satiriza en varios de sus poemas) los auténticos guías de las complejas, abstrusas, insondables y auténticas cuestiones. No otra es la vindicación del pensar que Heidegger, uno de los más influyentes críticos del *cogito* cartesiano, realizaba, sin embargo, respecto del pensador en tanto sostenedor de la Autenticidad, lo cual significaba la conciencia existencial del ser humano como un «ser-para-la-muerte» por encima de todo logro práctico, sea moral, político o tecnológico.

Don Cógito se encumbra, entonces, en la consuetudinaria humildad, en el cariñoso prototipo de un sujeto, que no es don Razones, sino todo lo contrario, una «caña pensante» que, en versos de Jaime Sabines (2010: 62), «apenas es una cosa cierta / que se deja vivir, morir apenas / y olvida cada instante, de tal modo / Que cada instante nuevo, lo sorprenda».

¹⁰ De acuerdo con el *Diccionario etimológico* de Pedro Felipe Monlau (Madrid, 1856), el término castellano «pensar» proviene del latín *pensare* (frecuentativo de *pendere*, pesar) que significa «pesar exactamente», y que luego en romance pasó a significar «pensar, imaginar, discurrir, meditar, ejercitar la inteligencia», etc.

«Estamos llenos de cosas que nos arrojan hacia fuera», señala Pascal (*Pensées*, § 603). Sin embargo, Pascal concibe ese «vuelco hacia fuera» como una alienación similar al modo agustiniano, como una distracción, un *divertissement*. En efecto, para Pascal, el hombre prodiga un amor inconmensurable a sí mismo, haciendo de él un dios (§ 100). Este amor propio, no obstante, se contrasta para Pascal con la realidad precaria y mortal de la esencia humana. El ser humano, señala el jansenista francés, ávido de salvación, no es más que un movimiento proteico y cíclico en el que de modo permanente lucha por no encontrarse con su verdadero yo, desviándose, descentrándose de sí mismo, esforzándose por fingirse, «por encubrir sus defectos e imperfecciones para que pueda amar y ser amado por los demás» (Petrucci 2008)¹¹. De cualquier modo, y desde la eclosión del *cogito* cartesiano, la deriva hacia la distracción exterior se contempla como una suerte de ociosidad malsana, similar a la que hoy día se tiene con el «miedo a pensar». La contemplación, es decir, la entrada en el templo de la interioridad-guarida y atalaya del mundo externo, es decir, profano (*pro-fanum*: «cerca del templo») y disperso en la acción, asusta. El «pensar» salvador sobrecoge como el niño que entra por vez primera en el suelo sagrado. La reflexión salva, pero puede desfondar en la duda perpetua, en la enclaustrada e incomprensible inseguridad del sí mismo, en la centrífuga conciencia. Herbert, sin embargo, desdramatiza la gravedad pascaliana poniéndole a esa conciencia levita y pantalón, convirtiéndola en una mundana tragicomedia, en un juego escenificado en el teatro de su conciencia, en el centrífugo y huidizo pensar de su don Quijote particular. Y al hacerlo, pareciera que la conciencia íntima de don Cógito fuera la de todos¹².

Ya es hora de entrar en el *Konigstadter*. Se toma asiento en uno de los palcos de la parte de atrás, que de ordinario suelen estar casi vacíos, en comparación con las demás localidades. El que asiste a la farsa debe estar cómodamente instalado y sin preocuparse para nada de la importancia solemne del arte, que trae mareados a la mayor parte de los espectadores, como si de ello dependiera la salvación eterna de su alma (Kierkegaard 2009: 27).

CONCLUSIÓN

En medio de las turbulencias producidas por esas noticias que don Cógito lee en los periódicos o en los libros, o por los sucesos en los que se deja contemplar durante el paseo matutino por la gran ciudad cosmopolita del siglo XX, don Cógito se nos presenta como un individuo medio, más que holgado en su relación adaptativa con el mundo, pero ahíto, a

¹¹ Igualmente sucede en el caso del padre N. Malebranche, cuyo pensamiento se encuentra profundamente enmarcado en el cartesianismo de finales del siglo XVII. Para Malebranche, la atención se encuentra demasiado atada a las veleidades irascibles y concupiscibles, las cuales, pueden distraer la mente de la «contemplación de la pura verdad inteligible» del sí mismo. Por ello, la atención —señala el filósofo oratoniano— es «la oración natural del alma».

¹² Conviene señalar que Herbert fue también un gran autor teatral. Muchas de sus piezas fueron escritas al tiempo, o incluso antes, que sus primeros libros de poesía y algunas fueron originadas para la radio. Algunas de sus mejores obras, como *Jaskinia filozofów* («La caverna de los filósofos») y *Rekonstrukcja poety* («La reconstrucción del poeta»), están basadas en la Antigüedad Clásica, uno de los temas preferidos de Herbert.

su vez, de sí mismo, al tiempo que fascinado por el extraño vértigo de su propio conocerse, es decir, por la evidencia de su propio pensar que reelabora la realidad representativamente.

Don Cógito resulta, así pues, el epítome del yo cartesiano desustancializado. La distracción es la naturaleza misma del ser humano que no puede dejar de estar en el mundo, que enumera las cosas dadas en su circunstancia, de la más simple a la más grandiosa. La ironía candorosa hacia este hombrecito de a pie es el arma herbertiana a este ambivalente drama entre el miedo al lirismo soteriológico del «yo pienso», por un lado, y el efecto Lucifer, culpable, de la caída en la distracción prosaica, por otro. Se dice que Diógenes el cínico, en cierta ocasión, hizo una grave disertación ante el público de Atenas. Como viera que nadie prestaba atención a su discurso, se puso a hacer trinos, y la gente entonces se arremolinó en torno a él. Él les reprochó que se precipitaran a oír sandeces y, en cambio, tardaran tanto en acudir cuando el tema era serio.

Herbert y, con él, don Cógito nos instalan el arte concreto y humilde de la duda. La vida es otra cosa de lo que pensamos, «pues la vida —señala Chesterton— va por otra parte» (Chesterton 2013: 191). Un hombre piensa en lo más solemne, piensa en la muerte y... ¡zas! hete aquí que una mosca le distrae. «Es por esta / irrealidad, esa polilla / que delante de mi revolotea» (García Valdés 2008: 167) por lo que la poesía surge.

En su manifiesto acmeísta, el poeta ruso Ossip Mandelstam¹³ apunta el lema de toda poesía: *A=A, el cual debía hacer frente a todo aquel simbolismo metafísico, al misticismo de la vaguedad y lo ambiguo. «Amar la existencia de la cosa más que la propia cosa, y la propia existencia más que a uno mismo», ese es para Mandelstam el lema supremo de la poesía (Wachtel 2004: 8). Esa nostalgia por la ley de la identidad es lo que Herbert ha llamado, como veíamos, la tautología. La sencillez de decir lo que las cosas son, las enumeraciones de las cosas y quehaceres del mundo por las que el poeta se pregunta. La duda, entonces, no puede ser método de *epojé* respecto de la circunstancia. La naturaleza del «yo pienso, yo soy» es centrífuga a la circunstancia, es la naturaleza misma de la circunstancia. La gracia grácil se hace entonces esa polilla, ese insecto encontrado por azar entre las páginas de un libro, esa volátil pestaña que se queda frágilmente prendida del ojo. Y la gravedad resulta entonces la caída en el «yo pienso abstraído», en el bucle de una temporalidad virtual entre pasado y futuro, en la parálisis fascinada y embobada de la introspección.

Spinoza ha afirmado claramente en su *Tratado de la reforma del entendimiento* que para comprender la esencia de Pedro no es necesario entender la idea de Pedro, y mucho menos la idea de la idea de Pedro. «Lo mismo puede decirse que para saber no es necesario saber que yo sé, y menos aún saber que yo sé que sé» (Spinoza 1988: 43). Estas mismas consideraciones llevan a Chesterton a afirmar que la doctrina principal de su vida, que le hubiera gustado enseñar siempre, es la de «aceptar las cosas con gratitud y no como cosa debida» (Chesterton 2007: 33). Esa concepción hipotecada de la realidad, sostiene Spinoza,

¹³ Ósip E. Mandelstám (Varsovia, 1891 - Valdivostok, 1938) fue denunciado y arrestado en mayo de 1934 por escribir un poema en el que hacía una breve referencia satírica contra Stalin, al que alude como «montañés del Kremlin». Como consecuencia de la denuncia fue condenado a tres años de destierro en Vorónezh y Kolymá, en los Urales, donde finalmente murió.

se debe a la ilusión de las causas finales provocada por un excesivo e ilusorio apego a la conciencia que tan solo se apoya en el hecho de que somos demasiado conscientes de nuestras voliciones y no vemos causas que las determinen; asumimos que somos nosotros esa causa libre. Y el colmo de esta ficción se presenta cuando el hombre imagina que todas las cosas existen para servirle, que su existencia es el fin de la creación. Tal vez por ello, Herbert insiste en presentarnos poemas como «La montaña frente al palacio» (PC, 317) donde: «en verdad entre la naturaleza y el destino humano / no existe ningún vínculo real [...] / singular contingencia: ni aún prolongadas hasta el infinito / dos líneas paralelas llegarán a intersectar».

Parecería inaudito, casi temerario, sostener entonces que el *more geometrico* de Spinoza nos diera la receta de la poesía de Herbert¹⁴. Pero es la asunción de esta distancia entre las paralelas la que funda la semántica por cumplir, siempre en camino, en un viaje que Herbert, según escribe en otro lugar, es preciso realizar «sin Biblia ni profetas sin zarzas ardiendo / sin signos terrestres sin signos en el cielo / con la cruel conciencia de que la vida es grandiosa» (PC, 443). Un viaje, el de Don Cógito, en el cual «querría cantar hasta el último momento / la belleza de lo transitorio. (PC, 423). Es entonces cuando, situado el yo en su justo paralelo con la naturaleza, como en ese viaje «una niebla matinal va levantando el escudo de la isla».

DON CÓGITO SOPESA LA DIFERENCIA ENTRE LA VOZ HUMANA Y LA DE LA NATURALEZA

Infatigable es la oración de los mundos

Puedo repetirlo todo de nuevo
con la pluma heredada del ganso y de Homero
y con una lanza menguada
hacer frente a los elementos

puedo repetirlo todo de nuevo
mi mano perderá ante la montaña
mi garganta es más débil que la fuente
mi grito no hará callar a la arena
con la saliva de una metáfora no pegaré
un ojo a la estrella
y con mi oreja en la piedra
no haré salir al silencio
de su callar granuloso

y sin embargo reuní tantas palabras en una sola línea
más larga que todas las líneas de la mano
y por ello más larga que el destino
en una línea que apunta más allá
en una línea que florece

¹⁴ En el poema titulado «Don Cógito relata la tentación de Spinoza», Herbert nos vuelve a situar, de ese modo tan escenográfico, al filósofo holandés en su soledad buscando a Dios a través de la razón. Don Cógito —que pareciera ver en Spinoza una suerte de hermano de circunstancias— le insta a aplacar «la furia de su racionalismo / que por ella han de caer tronos / y ponerse negras las estrellas» (PC, 378).

simple como el coraje en una línea definitiva
pero que era apenas un horizonte en miniatura

y siguen su curso los rayos de las flores la *oratio* de las hierbas la *oratio* de las nubes
farfullan coros de árboles tranquilamente arde la peña
el océano apaga el sol del ocaso el día engulle la noche y en los desfiladeros del viento
surge una nueva luz
y una niebla matinal va levantando el escudo de la isla.

(PC, 359).

Pues la vida va por otra parte. Y aquellos que mitifican el «pensar» salvador y hacen, por tanto, de la distracción en el devenir de la vida, en la polilla que revolotea, un *lezter hará* hebreo —esto es, una ocasión del diablo, como los llamados *couchers* de hoy día, que nos alientan una y otra vez a reivindicar creer en nosotros mismos— no hacen más que, de uno u otro modo, encerrarnos en una celda individual, en una neblina de la que dependa todo el mundo, pero en la que en realidad todo individuo se despersonaliza a solas con su solaz culpa, con su mayestático «pensar», con su pesadilla:

Las estrellas no serán más que puntos en la negrura de su propio cerebro; el rostro de su madre, sólo un boceto de su caprichoso lápiz, trazado en los muros de su celda. Pero eso sí, a la puerta de su celda podréis escribir con espantosa verdad: «Éste cree en sí mismo» (Chesteron 2013: 191).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUSTÍN (1972) = St Augustin of Hippo: *The City of God*. London: Penguin.
- ÁLVAREZ, A. (1968): *Beyond All This Fiddle: Essays 1955-1967*. London: Allen Lane The Penguin Press.
- AMÈRY, J. (2013): *Más allá de la culpa y la expiación*. Valencia: Pre-Textos.
- ARISTÓTELES (1875): «Metafísica, XII». En *Obras*, vol. 10. Tr. de P. de Azcárate. Madrid. En línea: <<http://www.filosofia.org/cla/ari/azc10344.htm>>.
- BARANCZAK, S. “Report from the Besieged City, and Other Poems, by Zbigniew Herbert”. *The New Republic*, 9-9-1985.
- BENJAMIN, W. (2007): “El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán”. En *Obras completas*, I, 1. Madrid: Abada, 55-82. *Libro de los pasajes. Op. cit.*, V, 1.
- BODEI, R. (2010): *Pirámides del tiempo*. Valencia: Pre-textos.
- BORGES, J. L. (1999): “Otras inquisiciones”. *Obras Completas*, t. II. Barcelona: Emecé, 11-153.
- BOSCH, R. (1967): “Galdós y la teoría de la novela de Lukács”. *Anales galdosianos* 2, 168-83.
- BÜCHNER, G. (1992): *Obras Completas*. Madrid: Trotta.
- BUENO, G. (1996a): *El animal divino*. Oviedo: Pentalfa.
- BUENO, G. (1996b): *El sentido de la vida*. Oviedo: Pentalfa.
- BUENO, G. (2005) “Arquitectura y filosofía”. En *Filosofía y cuerpo*. Madrid: Ediciones Libertarias, 405-81.
- BUENO, G. (2008): “Dios salve la razón”. En VVAA: *Dios salve la razón*. Madrid: Encuentro, 57-92.
- CASTORIADIS, C. (1997): *The Imaginary Institution of Society*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- CHESTERON G. K. (2007): *Herejes*. Barcelona: Acantilado.
- CHESTERON G. K. (2009): *Lectura y Locura*. Salamanca: Espuela de Plata.

- CHESTERTON G. K. (2013): *Ortodoxia*. Barcelona: Acantilado.
- CIORAN, E. (2000): *Ensayo sobre el pensamiento reaccionario*. Madrid: Montesinos.
- CARRILLO, J.: “Los no lugares de Marc Augé”. *El Cultural*, 30-4-2010, 14.
- CRARY, J. (2001): *Suspensions of perception*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- DELEUZE, G. (2002): *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- DRAE = Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa, 2001²².
- DESCARTES, R. (1977): *Meditaciones metafísicas*. Madrid: Alfaguara.
- DESCARTES, R. (2011): *Discurso del método*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA-MÁIQUEZ, E. (2001) “Anonadado por la Gracia”. En *Poesía Digital 7*. En línea: <<http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=critica&id=239>>.
- GARCÍA VALDÉS, O. (2008): *Esa polilla que delante de mi revolotea. Poesía reunida*. Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- FERRATER MORA, J. (1965): *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- FUENTES, J. B. (2009): *La impostura freudiana*. Madrid: Encuentro.
- HERBERT, Z. (2012): *Poesía Completa*. Versión, prólogo y notas de Xaverio Ballester. Madrid: Lumen.
- HUERTA, D (2010). “La exactitud imposible”. *Revista de la Universidad de México* 71. En línea: <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/7110/huerta/71huerta.html>>.
- KLEMPERER, V. (2001): *La lengua del Tercer Reich*. Barcelona: Minúscula.
- KIERKEGAARD, S. (2009): *La repetición*. Madrid: Alianza.
- LUKÁCS, G. (1971): *Theory of the novel*. London: The Merlin Press.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1983): “Ensimismamiento y alteración”. *Obras Completas. VII*, Madrid: Alianza Editorial / *Revista de Occidente*, 79-98.
- PASCAL, B. (1981): *Pensamientos*. Madrid: Alianza.
- PC = HERBERT (2012).
- PETRUCCI, R. M. (2008): “O divertimento e o amor-próprio em Pascal”. *Filogênese* 1. En línea: <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/Rodolfo%20Petrucci%20-%2019%20_170-178_.pdf>.
- SABINES, J. (2010): *Uno es el poeta. Antología*. Madrid: Visor.
- SERRANO, V. (2012): “Don Quijote, Hamlet y el cogito. Sobre las raíces de la estética en la filosofía moderna”. *Isegoría* 47, 481-98.
- SPINOZA, B. (1988): *Tratado de la reforma del entendimiento. Principios de filosofía de Descartes. Pensamientos metafísicos*. Madrid: Alianza.
- SPITZER L. (1955): “La enumeración caótica en la poesía moderna”. En *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 247-291.
- TILLICH, P. (1955): *The New Being*. New York: Scribner’s.
- VALLEJO, C. (1998): *Poesía Completa*. Madrid: Akal.
- WACHTEL, M. (2004): *The Cambridge Introduction to Russian Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WEIL, S. (2011): *La gravedad de la gracia*. Madrid: Trotta.
- WILSON, R. K. (1976) “Three Contemporary Slavic Poets: A View From Other Side”. *The New Quarterly Cave: An International Review of Arts & Ideas* 4, 46-58.
- WILSON, T. et al.: “Just think: The challenges of the disengaged mind”. *Science* 345/6192, 4 July 2014, 75-77.
- ZIARKOWSKA, J. (2002): “La poesía polaca actual. Los autores nacidos después de 1960”. *Eslavística Complutense* 2, 253-63.