

COMPONER, HABITAR Y SER UN CUERPO DESDE LA ESCRITURA:
LA CONSTRUCCIÓN TEXTUAL Y CORPORAL DE ALBERTO CAEIRO,
HETERÓNIMO DE FERNANDO PESSOA.

JUAN SEBASTIÁN GARCÍA SIERRA

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Estudios Literarios

Bogotá, 2021

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Oscar Alberto Torres Duque

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

María Piedad Quevedo Alvarado

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Gina Alessandra Saraceni Carlini

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1.....	8
ALBERTO CAEIRO: POETA, MAESTRO Y PALABRA.....	8
1.1. <i>NO PRETENDO SER MÁS QUE EL MAYOR POETA DEL MUNDO</i>	8
1.2. <i>HEREDAR AL MAESTRO: INFLUENCIAS, DEUDAS, ENSEÑANZAS</i>	16
1.3. <i>MI MAESTRO APARECIÓ EN MÍ</i>	22
CAPÍTULO 2.....	29
<i>LAS COSAS NO TIENEN SIGNIFICADO, TIENEN EXISTENCIA: ESCRIBIR CON EL CUERPO..</i>	29
2.1. <i>EXISTIR Y CONOCER DESDE EL CUERPO</i>	29
2.1.1. <i>Nietzsche, el restaurador del cuerpo</i>	30
2.1.2. <i>Cuerpo, fenomenología y conocimiento</i>	34
2.1.3. <i>Emanuele Coccia: el mundo como mixtura</i>	39
2.2. <i>SOY MÍSTICO, PERO SOLO CON EL CUERPO</i>	45
2.3. <i>SOLO PARA OÍR PASAR EL VIENTO VALE LA PENA HABER NACIDO: CONOCER CON LOS SENTIDOS</i>	48
2.4 <i>LA NATURALEZA, PARTES SIN UN TODO</i>	52
CAPÍTULO 3.....	57
<i>LA RECOMPENSA DE NO EXISTIR ES ESTAR SIEMPRE PRESENTE: ALBERTO CAEIRO COMO CUERPO TEXTUAL</i>	57
3.1. <i>CAEIRO COMO CRIATURA TEXTUAL</i>	58
3.2. <i>LA POESÍA DE LA INTENSIDAD</i>	67
CONCLUSIONES.....	74
BIBLIOGRAFÍA:	77

Introducción

Esta investigación nació de mi historia personal con la obra de Fernando Pessoa, como también de mi interés por el cuerpo como elemento sensible que la textualidad construye. De allí que su propósito es arrojar una mirada a la poesía de Alberto Caeiro buscando comprender el tipo de cuerpo que su obra promueve; como, también, la construcción del cuerpo de su autor desde la escritura.

Tuve mi primer contacto con esta obra en la clase de Taller de Ensayo dictada por el profesor Oscar Torres Duque quien, tras presentar mi trabajo final sobre estética y sensibilidad me señaló cierta relación entre mis ideas y algunas propuestas por el escritor portugués Fernando Pessoa, a quien yo no conocía. No pasó mucho tiempo para que comenzara mi lectura de *El Libro del Desasosiego* que me hizo descubrir mi enorme afinidad con él, y que además, ejerció sobre mí un fuerte efecto emocional, estimuló mi gusto por las reflexiones abstractas y frías; y constituyó un considerable autoaprendizaje de mi propio desasosiego. Tras terminar su lectura y para seguir hurgando en aquellas reflexiones seguí leyendo a Pessoa a través de su heterónimo Alberto Caeiro y de su obra *El Guardador de Rebaños*.

La lectura de Caeiro sirvió como un antídoto ante la inquietud y desasosiego presentes en la anterior lectura. Leer a Caeiro modificó la creencia que yo tenía de que el conocimiento solo se produce mediante el pensamiento y la razón, cuando hay otros medios para adquirirlo como el cuerpo, la sensibilidad y el sentir; comprendiendo, también, que estos otros medios eran mucho más cálidos y reconfortantes que los logocéntricos. Caeiro fue el antídoto perfecto, pues se convirtió en otra forma en que Pessoa me señalaba aquello que no había visto en el mundo. Mi actitud ante él que antes había sido intelectual, fría y desesperanzada; ahora podía ser sensible, cálida y acogedora. Y esto llevo a que mi relación con la naturaleza, conmigo mismo y con los demás, se viera impulsada a un sosiego placentero y calmo. Así entendí el efecto de la obra de Pessoa en mí: pues sin importar qué sentimiento domina mis días, su lectura me ha permitido entender que hay una multiplicidad de voces heterónimas que nos habitan, desde las que puedo sentir y ver al mundo en su movimiento.

Consciente de dicho efecto decidí realizar una lectura de la obra de Caeiro para comprender la naturaleza de aquella poesía que me había influenciado, y sobre todo para analizar los modos como en ella es representado y pensado el cuerpo. Mi interés estético y filosófico por la corporalidad ya lo había explorado en mi trabajo de grado de Comunicación Social sobre las crónicas de Pedro Lemebel, donde busqué comprender el rol que jugaba el cuerpo en su proceso de escritura. De tal forma, comprendí que la obra de Alberto Caeiro reunía no solo un elemento temático que me interesaba indagar, sino también apelaba a la historia de mi sensibilidad.

Asumiendo al cuerpo y su función como lugar donde acontece la experiencia del mundo y de la poesía como norte de esta investigación, se realizó una lectura general de toda la poesía de Caeiro en portugués. De allí, se hizo una selección de veintiseis poemas donde se trabajaría de manera más detallada el cuerpo como tema y como textualidad.

Debe aclararse que todas las citas de la obra están en portugués y son de la edición crítica de Tinta Da China a cargo de Jerónimo Pizarro y Patricio Ferrari (2016), y que toda cita de los otros heterónimos y del mismo Pessoa fueron tomadas de la base de datos Archivo Pessoa dirigido por Leonor Areal y coeditado en 1997 por Texto Editora y Casa Fernando Pessoa. Las citas de Pessoa que se verán en este trabajo están acompañadas, entre paréntesis, por una traducción al español que yo mismo he realizado. Estas traducciones deben asumirse como versiones más de los poemas, pues no aspiran a tener un carácter definitivo o profesional; sí en algún momento, la traducción peca en descuido o infidelidad, ello obedece a mi desconocimiento de este idioma y mi falta de experiencia en función a esta labor, defecto que pido se comprenda.

El trabajo está estructurado en tres capítulos:

En el primer capítulo realizo una introducción a la figura de Alberto Caeiro, a la vida de este heterónimo, la incidencia de él en la obra de sus compañeros y la naturaleza de su obra poética. Después, expongo la historia de los heterónimos en la obra de Pessoa y, en particular, el rol de Caeiro dentro de todo el universo heterónimo del que hace parte. A su vez, también abordo la recepción de Caeiro por parte de la crítica y cómo ha sido construido desde el proceso editorial. Todo lo anterior con el fin de arrojar una mirada que

nos permita conocer a este poeta, entendiendo las diferentes dinámicas que hacen parte de su identidad y de su construcción.

En el segundo capítulo, se analiza el cuerpo, los sentidos y su función para comprender el rol que Caeiro les atribuye en su escritura. Esto se hace, en un primer momento, desde las afinidades que presenta el cuerpo planteado por Caeiro con otro tipo de reflexiones filosóficas que han asumido al cuerpo como centro de su interés, como las de Friedrich Nietzsche, Maurice Merleau-Ponty y Emanuele Coccia. Esto nos permitirá entender mejor la corporalidad que expone y plantea la obra de Alberto Caeiro.

En el tercer capítulo, se explora la forma como Pessoa dota de corporalidad y vitalidad a su heterónimo Alberto Caeiro; y cómo este, desde su condición textual, adquiere un cuerpo que existe y nos afecta a través de su obra poética. Esto se hace, reconociendo, cómo se construye ese artificio sensible y existente que es el mismo Caeiro; como poseedor de un cuerpo cuya intensidad nos toca.

En términos generales, el propósito de este trabajo es realizar una lectura de la poesía de Caeiro que quiere mostrar de qué manera el cuerpo y la sensibilidad con el mundo constituyen un conocimiento que solo se puede adquirir a través de la inmersión del poeta en la realidad. De allí, que para Caeiro la poesía es ella misma en un cuerpo sintiente, un sensor que transmite las vibraciones de la vida y las sensaciones que la experiencia material de la naturaleza nos genera. Lo que se dice con la palabra poética y en la intimidad de la sensación, habla de aquello que va más allá de los signos y la significación, y es allí donde se juega aquello que llamamos existencia.

Lo que aquí se mostrará no pretende ser una lectura cuyo propósito sea comprender qué dice o qué significa esta obra, sino que considero que tanto el *qué* como el *cómo* de ella, nos hablan de una existencia desde el cuerpo que debe ser pensada en estrecho diálogo con nuestra experiencia íntima y cotidiana. La pregunta por el cuerpo, sin importar sobre qué objeto se quiera establecer, es una pregunta que nos interpela en cada instante, ya sea al caminar, al reír, o –simplemente– al sentir el sol.

Capítulo 1

Alberto Caeiro: poeta, maestro y palabra

En este capítulo se establecerá un primer contacto con Alberto Caeiro y su poesía, pero para este acercamiento inicial es necesario aproximarnos a él asumiéndolo como obra, pero también como autor. En este sentido, las preguntas que me guiarán serán: ¿quién es Alberto Caeiro? y ¿qué es Alberto Caeiro? Pues él no solo es el “poeta de la naturaleza”, sino que también es uno de los vitales heterónimos de Fernando Pessoa. Caeiro, posee la extraña cualidad de ser creación y artífice de sí mismo, por ende, en este primer capítulo rastreamos ciertos elementos biográficos para establecer quién es Caeiro dentro del universo heterónimo creado por Pessoa. Después de esto, pasaremos a pensar ¿qué es Alberto Caeiro como efecto de la mano de Pessoa?, viendo no solo cómo fue planeado y concebido, sino también observando su evolución, ya sea desde el campo editorial como en el campo de la crítica. Todo lo anterior, con el propósito de realizar una breve introducción de este poeta y de su obra, desde la que podamos establecer las bases para las preguntas claves de esta investigación: la relación entre poesía, cuerpo y sensibilidad.

1.1. *No pretendo ser más que el mayor poeta del mundo*

Para conocer a Alberto Caeiro y saber quién es, es necesario reunir las voces que le dan existencia. Estas voces no solo son los otros heterónimos a los que él se suma como hermano, sino también la voz del mismo Fernando Pessoa; e incluso la propia voz de Caeiro.

Creo importante iniciar este recorrido por las huellas identitarias de Caeiro con el texto más “biográfico” que se conoce, un fragmento que escribió Ricardo Reis en el prólogo a la obra de su maestro:

Alberto Caeiro da Silva nasceu em Lisboa a (. . .) de Abril de 1889, e nessa cidade faleceu, tuberculoso, em (. . .) de (. . .) 1915. A sua vida, porém, decorreu quase toda numa quinta do Ribatejo (?); só os últimos meses dele foram de novo passados na sua cidade natal. Ali

foram escritos quase todos os seus poemas, os do livro intitulado *O Guardador de Rebanhos*, os do livro, ou o quer que fosse, incompleto, chamado *O Pastor Amoroso*, e alguns, os primeiros, que eu mesmo, herdando-os para publicar, com todos os outros, reuni sob a designação, que Álvaro de Campos me sugeriu bem, de *Poemas Inconjuntos*. (Alberto Caeiro da Silva nació en Lisboa el (. . .) de abril de 1889, y en esa ciudad murió de tuberculosis el (. . .) de 1915. Su vida, sin embargo, transcurrió casi toda en una finca de Ribatejo (...); sólo sus últimos meses los pasó de nuevo en su ciudad natal. Fue allí donde se escribieron casi todos sus poemas, los del libro *O Guardador de Rebanhos*, los del libro, o lo que fuera, incompleto, llamado *O Pastor Amoroso*, y algunos, los primeros, que yo mismo, heredándolos para publicarlos, con todos los demás, reuní bajo el nombre, que me sugirió Álvaro de Campos, de *Poemas Inconjuntos*.) (Pessoa, *Alberto Caeiro da Silva nasceu em Lisboa...* párr. 1¹).

Estas líneas constituyen la síntesis perfecta para dar inicio a nuestra exploración de Caeiro. Gracias a ellas sabemos que se trata de un poeta que no alcanzó una edad superior a los 26 años, que pasó toda su vida sin salir de Portugal y que fue autor de tres poemarios que serían posteriormente reunidos y revisados por sus discípulos *O Guardador de Rebanhos*, *O Pastor Amoroso* y *Poemas Inconjuntos*.

Ahora, arrojaremos una mirada a Caeiro para verlo desde los ojos de uno de sus más notables discípulos, Alvaro de Campos que lo describirá de este modo:

A estatura era média, tendendo para mais alta, mas curvada, sem ombros altos. O gesto era branco, o sorriso era como era, a voz era igual, lançada num tom de quem não procura senão dizer o que está dizendo-nem alta, nem baixa, clara, livre de intenções, de hesitações, de timidez. O olhar azul não sabia deixar de fitar. Se a nossa observação estranhava qualquer coisa, encontrava-a: a testa, sem ser alta, era poderosamente branca. Repito: era pela sua brancura, que parecia maior que a da cara pálida, que tinha majestade. As mãos um pouco delgadas, mas não muito; a palma era larga. A expressão da boca, a última coisa em que se reparava — como se falar fosse, para este homem, menos que existir — era a de um sorriso como o que se atribui em verso às coisas inanimadas belas, só porque nos agradam — flores, campos largos, águas com sol — um sorriso de existir, e não de nos falar. (La estatura era media, tendiendo a más alta, pero con curvas, sin hombros altos. El gesto era blanco, la sonrisa era la misma, la voz era la misma, el tono de quien sólo busca decir lo que

¹ <http://arquivopessoa.net/textos/3072>

dice: ni alto, ni bajo, claro, libre de intenciones, de vacilaciones, de timidez. La mirada azul no sabía cómo dejar de mirar. Si nuestra observación encontró algo extraño, lo encontramos: la frente, sin ser alta, era poderosamente blanca. Repito: era por su blancura, que parecía mayor que la del rostro pálido, que tenía majestad. Las manos un poco delgadas, pero no demasiado; la palma era ancha. La expresión de la boca, lo último que se notaba -como si hablar fuera, para este hombre, menos que existir-, era la de una sonrisa como la que se atribuye en los versos a las cosas bellas e inanimadas, sólo porque nos agradan —flores, campos amplios, aguas soleadas—, una sonrisa de existir, y no de hablarnos.) (Pessoa, *Notas para a recordação* párr. 1²).

Esta descripción física de Caeiro da cuenta de la plenitud de su existencia que se encarna en esa sonrisa expandida como un modo de evidenciar su estar en el mundo de modo sensible, transmitiendo paz y sosiego. Es también, un signo de confianza de su interacción con lo existente y con todos los cuerpos que participan de la vida y el mundo.

En una entrevista realizada por Alexander Search a Caeiro, éste describe aquella forma particular de expresarse de nuestro poeta:

Fala sempre com frases objectivas, excessivamente sintéticas, censurando ou admirando (raro admira, porém) com absolutismo, despoticamente, como se não estivesse dando uma opinião, mas dizendo a verdade intangível. (Habla siempre con frases objetivas, excesivamente sintéticas, censurando o admirando (rara vez admira, pero) con absolutismo, despóticamente, como si no estuviese dando una opinión, sino diciendo la verdad intangible.) (Pessoa, *Entrevista com Alberto Caeiro* párr. 2³).

Esta seguridad es la de un hombre que cree poseer un conocimiento verdadero del mundo. Un saber fundado en la experiencia del cuerpo y con el cuerpo, con los sentidos y la percepción como las únicas formas de adquirir una verdad sobre lo real. Es así como, se enfatiza en su convicción del conocimiento que se adquiere a través del cuerpo y por el contacto directo de este con la naturaleza y con todo lo existente.

Pero este conocimiento adquiere mayor consistencia y profundidad porque es el resultado de un proceso poético. La poesía logra establecerse como un medio de inmersión en el mundo, que genera así una comunión entre sensación y expresión. Esto se puede notar

² <http://arquivopessoa.net/textos/683>

³ <http://arquivopessoa.net/textos/297>

en toda la obra poética de Caeiro, y especialmente, en el poema completo XXXIX de *O Guardador de Rebanhos*:

“O mistério das coisas, onde está ele? / Onde está ele que não aparece / Pelo menos a mostrar-nos que é mistério? / Que sabe o rio d isso e que sabe a arvore? / E eu, que não sou mais real do que elles, que sei d isso? / Sempre que ólho para as cousas e penso no que os homens pensam delias. / Rio como um regato que soa á roda de uma pedra. / Sim, eis o que os meus sentidos apprenderam sòsinhos: - / O unico sentido intimo das cousas / E ellas não terem sentido intimo nenhum. / É mais extranho do que todas as extranhezas / E do que os sonhos de todos os poetas / E os pensamentos de todos os philosophos, / Que as cousas sejam realmente o que parecem ser / E não haja nada que comprehender. / Sim, eis o que os meus sentidos apprenderam sòsinhos: - / As cousas não teem significação: teem existência. / As cousas são o unico sentido occulto das cousas.” (El misterio de las cosas, ¿Dónde esta? / ¿Dónde está que no aparece / Al menos nos muestra que es un misterio? / ¿Qué sabe el río de eso y qué sabe el árbol? / Y yo, que no soy más real de lo que ellos son, ¿qué sé de eso? / Siempre que miro las cosas y pienso en lo que los hombres piensan de ellas. / Río como un arroyo que suena contra una piedra. / Sí, eso es lo que mis sentidos aprendieron solos: / El único sentido íntimo de las cosas / es que ellas no tienen sentido íntimo alguno. / Es lo más extraño de todas las extrañezas / Y que los sueños de todos los poetas / Y los pensamientos de todos los filósofos, / Que las cosas sean realmente lo que parecen ser / Y no haya nada que comprender. / Sí, esto es lo que mis sentidos han aprendido por sí mismos / Las cosas no tienen significado: tienen existencia. / Las cosas son el único sentido oculto de las cosas.) (Pessoa, *Obra Completa Alberto C.*).

Este poema, además de presentar elementos y temas transversales de la obra de Caeiro, le confiere un enorme valor a lo sensible, al conocimiento que proporciona la experiencia física y corporal del mundo mediada por la palabra poética. Para Caeiro no se necesitan condiciones o atributos específicos para conocer la realidad que nos rodea; solo se necesita tener los sentidos dispuestos a sintonizarse con las múltiples formas de su manifestación. De tal forma, Caeiro es contrario a aquellas perspectivas que creen en la existencia de un sentido oculto y un misterio en las cosas del mundo (metafísica, misticismo, religión, etc.) pues cree en que el conocimiento no necesita del pensar o el creer, sino del sentir. Como dirían Jerónimo Pizarro y Patricio Ferrari:

En cierto modo, Caeiro viene a renombrar el mundo, pero lo hace como si dicho acto, de naturaleza estética, fuera natural y no necesitara metáforas, figuraciones y artificios, sino tan solo la inocencia de no pensar; como si el poeta pudiera no fingir y fuera capaz de ver y escribir lo que ve –«la asombrosa realidad de las cosas»– sin la mediación del intelecto pensante, es decir pensando, pero sin pensamientos. (*Yo soy una antología* 268).

De lo anterior se desprende un rasgo central de la poética de Caeiro que consiste en que conocimiento y existencia siempre nacerán del acto de contemplar al mundo, pero desde una contemplación que se centra en cómo nos llega el mundo desde el sentir, y cómo el cuerpo es afectado por sus manifestaciones.

Nos vemos, ahora, en la necesidad de escuchar al mismo Caeiro abordar su ejercicio poético y la forma cómo se relaciona con el proceso de escritura; lo haremos a través de la memoria de Álvaro de Campos quien recuerda a Caeiro decir:

«Nunca altero o que escrevi», disse-me uma vez o meu mestre Caeiro. «Se o escrevi assim é porque o senti assim, e nada tem para o caso que eu hoje sinta de um modo diferente. Os meus poemas contradizem-se muitas vezes, bem sei, mas que importa, se eu me não contradigo? Há coisas nalguns dos meus poemas, sabe?, que eu não seria capaz de escrever agora, em ocasião nenhuma. Mas escrevi-as então, e essa é que foi a ocasião em que as escrevi. Por isso ficam como estão.» («Nunca altero lo que escribo», me dijo una vez mi maestro Caeiro. «Si lo escribí es así porque lo sentí así, y no hay razón para que hoy me sienta diferente. Mis poemas se contradicen a menudo, lo sé, pero ¿qué importa si yo no me contradigo? Hay cosas en algunos de mis poemas, sabes, que no sería capaz de escribir ahora, en cualquier ocasión. Pero los escribí entonces, y esa fue la ocasión en que los escribí. Por eso quedan como están".) (Pessoa, «*Nunca altero o que escrevi*» párr.1⁴).

Este fragmento refuerza la idea de que para Caeiro expresión y sensación son –casi– la misma cosa. Tan natural le resulta el momento de escritura que no hay ni titubeos, ni dudas. Todo obedece a un proceso que vincula la causa y el efecto, haciendo que lo expresado sea aquello que se siente, y que no exista, en ningún momento, una separación entre palabra y mundo. Llegamos así a comprender cómo la obra de Caeiro está impregnada de una autenticidad que se impone desde su condición de escritura sintiente.

⁴ <http://arquivopessoa.net/textos/908>

Ahora, abordaremos la incidencia de este poeta en sus contemporáneos que lo asumirán como maestro. Puede que sus propuestas estéticas no fueran enteramente afines a la de Caeiro, pero sí deja en claro el rol que jugó su obra dentro del juego heterónimo de Pessoa. Esto lo podemos notar en un texto de Álvaro de Campos donde este analiza las consecuencias del tipo de mirada que arroja Caeiro sobre la realidad:

A obra de Caeiro tem, porém, e além disto, um efeito crítico. Estes versos da sensação directa, contraposta a sua alma aos nossos conceitos sem naturalidade, à nossa civilização mental, artificiosa, contabilizada em gavetas, rasga-nos todos os trapos que temos por fato, lava-nos a cara da química e o estômago dos farmacêuticos — entra pela nossa casa dentro e mostra-nos que uma mesa de madeira é madeira, madeira, madeira, e que mesa é uma alucinação necessária da nossa vontade que fabrica mesas. Feliz de quem, um momento que fosse na vida, conseguir ver a mesa como madeira, sentir a mesa como madeira — ver a madeira da mesa sem ver a mesa. Volte depois a «saber» que é mesa, mas toda a vida não esquecerá que ela é madeira. E amará a mesa, mesa como mesa, melhor. (La obra de Caeiro tiene, sin embargo, y más allá de esto, un efecto crítico. Estos versos de la sensación directa, oponiendo su alma a nuestros conceptos sin naturalidad, a nuestra civilización mental, artificial, contada en cajones, rompe todos los trapos que tenemos por traje, nos lava la cara de la química y el estómago de los farmacéuticos - entra en nuestra casa y nos muestra que una mesa de madera es madera, madera, madera, y que la mesa es una alucinación necesaria de nuestra voluntad que hace mesas. Felices quienes, por un momento de su vida, consiguen ver la mesa como madera, sentir la mesa como madera, ver la madera de la mesa sin ver la mesa. Después, "sabrá" que es una mesa, pero durante toda su vida no olvidará que es de madera. Y amará la mesa, como mesa, mejor.) (Pessoa, *Toda a antiga civilização pagã* párr. 4⁵).

El fragmento anterior propone un aspecto muy importante de la apuesta poética de Caeiro, esta consiste en reconocer en las cosas la materia prima que las constituye, y no su transformación en objeto o instrumento. En este sentido, Caeiro vuelve a la naturaleza, al árbol que hace posible la mesa y mira el mundo desde la consciencia de que hay un antes de las cosas, un tiempo vivo donde las materias formaban parte de la naturaleza viva. Su mirada poética busca retornar a esa consciencia perdida del origen natural de los objetos del

⁵ <http://arquivopessoa.net/textos/901>

mundo, pensándolos desde un momento previo a la utilidad que les hemos impuesto o a los fines con que la cultura ha marcado su destino.

Esa renovación de la percepción que se moviliza mediante la inmersión en la materia de la realidad, será vital en el desarrollo de la obra de Campos, Soares, Reis y en el mismo Pessoa. Por ende, no debería extrañarnos escuchar al mismo Campos decir que “sentí carnalmente que estava discutindo, não com outro homem, mas com outro universo.” (sentí carnalmente que estaba discutiendo, no con otro hombre, sino con otro universo.) (Pessoa, *Notas para a recordação* párr. 2⁶).

Leer a Caeiro implicará, por parte de sus lectores, modificar el modo en que se contempla al mundo suspendiendo los juicios de valor para prepararse a percibir y a sentir la intensidad de sus materias, su vitalidad y variación.

Para entender, el tipo de objetivos y metas que la obra de Caeiro persigue, desde la misma perspectiva de su autor, volveremos a la entrevista que le hace Alexander Search donde el poeta dirá:

Sou um homem que um dia, ao abrir a janela, descobriu esta coisa importantíssima: que a natureza existe. Verifiquei que as árvores, os rios, as pedras são coisas que verdadeiramente existem. Nunca ninguém tinha pensado nisto. Não pretendo ser mais que o maior poeta do mundo. (Soy un hombre que un día, al abrir la ventana, descubrió esta cosa importantísima: que la naturaleza existe. Verifiqué que los arboles, los ríos, las piedras son cosas que verdaderamente existen. Nunca nadie había pensado esto. No pretendo ser más que el mayor poeta del mundo.) (Pessoa, *O Sr. Caeiro é um materialista?* párr. 1⁷).

En este pasaje vemos cómo Caeiro señala su búsqueda existencial y poética. Lo primero que salta a la vista es el tipo de relación que posee con el mundo, con sus objetos ya sean árboles o piedras pues para él lo realmente importante consiste en saber que estos objetos del mundo están allí no solo porque pueda verlos, sino para que pueda sentirlos, palparlos u olerlos. Lo segundo es que Caeiro dice ser el primero en reparar en la existencia de la naturaleza, no como un saber, sino como un sentir a través del cuerpo. Saber lo que el mundo es, implica reconocer la incidencia material que cada cosa de la naturaleza tiene en nosotros. En eso consiste la fidelidad: en dar cuenta de la intensidad de lo vivo en nuestra

⁶ <http://arquivopessoa.net/textos/683>

⁷ <http://arquivopessoa.net/textos/3969>

corporalidad. Por último, la afirmación: “No pretendo ser más que el mayor poeta del mundo”, no se refiere al hecho de ser un poeta por encima de otros, sino muestra que Caeiro es el mejor poeta que haya hecho poesía tomando como objeto la naturaleza y la realidad. Caeiro, ejerce una poesía que reconoce aquella condición de intensidad, vitalidad y mutación que muchos han olvidado que poseen los árboles, los animales, el viento, e incluso, el sol.

Llegados a este punto, poseemos una mirada panorámica de quien es Alberto Caeiro y cuál es el propósito más evidente de su obra. Vemos, en primer lugar, un hombre cuya existencia y ejercicio poético gozan de una seguridad y una confianza enorme, pues Caeiro confía en su modo de conocer el mundo. Y esto involucra un ejercicio poético que desea expresar la materialidad viva de la naturaleza y el universo, buscando que la poesía palpite de la misma manera como palpita la vida en sus múltiples manifestaciones. Es de esta forma cómo la obra de Caeiro hace énfasis en su relación con el mundo y la naturaleza, pero siempre desde el cuerpo y la existencia sensible, desde los sentidos. Notamos así, una enorme valoración del conocimiento aportado por la percepción física de la realidad desde el registro poético. Pues para él, la poesía es un medio para hablar de lo que un cuerpo puede y logra en el plano de lo existente, hecho que nos hace ver cómo Caeiro no es solo un poeta de la naturaleza, sino también de los vínculos, implicaciones y relaciones que la vida humana tiene con ella. Su pensamiento se distancia de cualquier idea metafísica porque ellas dan una concepción equivocada de la realidad; pues si la realidad es lo que es, no es posible que haya algo que exceda su presencia, ni que exista tampoco un reverso o un secreto que no sea el de su misma germinación incesante.

Pero es prudente, ahora, arrojar una duda en relación a esta voluntad antimetafísica de la obra de Caeiro a partir de lo que propone Alexandra Pires:

The challenge resides in the total suppression of a metaphysical conception of the world that appears to take place in his work. Could Caeiro's poetry really be antimetaphysical altogether? (El desafío reside en la supresión total de una concepción metafísica del mundo que parece tener lugar en su obra. ¿Podría la poesía de Caeiro ser realmente antimetafísica por completo?) (62).

La pregunta que hace aquí la autora sobre la posibilidad y el límite de este tipo de existencia es lo que me interesa explorar en esta tesis. Esta duda sobre si Caeiro puede en

realidad lograr un completa ruptura metafísica, deberá ser revisada desde diferentes ángulos de lectura ya que, implícitamente, en dicha voluntad se evidencia una contradicción entre existencia y escritura.

1.2. Heredar al maestro: influencias, deudas, enseñanzas

Tras esta breve introducción sobre la perspectiva filosófica y poética de Alberto Caeiro, revisaremos, ahora, cuál es su rol dentro del juego de heterónimos creado por Fernando Pessoa. Pero antes de proceder a rastrear dicho papel, es necesario que abordemos en qué consiste el proceso heterónimo.

Un heterónimo no es un seudónimo con el que un autor oculta su nombre y escribe desde el privilegio de no ser reconocido, sino que es un proceso que centra sus esfuerzos en la construcción de una identidad que el autor asume como propia; logrando así, una escritura que obedece a la identidad del heterónimo, pero que no deja de ser ejecutada o representada –casi de manera teatral– por el autor. Los heterónimos poseen datos biográficos como cualquier persona dado que son dueños también de una historia personal y una voluntad determinada. Alberto Caeiro como heterónimo, no es solo un nombre desde el que Pessoa escribe, sino que es una forma de escritura que es ejecutada y asumida como real y verídica por parte de su creador. Tanto así, que dentro de este universo Caeiro llega a convivir y relacionarse con su autor/creador –que es Pessoa–. Y debido al contacto que tiene Pessoa con sus propios heterónimos, pues ellos lo influyen a él, como él a ellos; la identidad de Pessoa dentro de este juego heterónimo pasa a denominarse como la de el Ortónimo. Este será el nombre que se da a aquella figura que, pese a ser autor de todo este proceso, existe y escribe dentro de este universo que es su creación.

Es vital reconocer también, que la dinámica heterónima es un proceso que adquiere sentido como juego de “identidades” en conjunto. Los heterónimos en la obra de Pessoa, — y el mismo Ortónimo— son escrituras que se vinculan y se interrelacionan unas con otras. Debemos alejarnos de la idea de que esta proliferación de “sujetos” parte de una totalidad que se ha quebrado; como si una nostalgia por el autor total de Pessoa fuera aquello que quisiéramos reparar, para volver a comprender la unidad de la que siempre fueron parte.

Ello no es así, y en contraste a esto, entendemos aquí esta proliferación de sujetos como un concierto coral, donde un conjunto de voces que pese a poseer diferentes tonos y estilos, logran una unidad de sentido. No porque sean una totalidad en sí misma, sino porque se hayan vinculadas en armonía y ritmo, bajo una partitura por la que son guiadas, pero no limitadas. Es así como, somos afines al término “voces oblicuas” que aplicaba Eugenio Montejo a sus propios heterónimos, pero también somos afines al criterio que aplica Nicholas Roberts sobre la relación que tenía Montejo con sus heterónimos, él dirá: el “compromiso de Montejo con la heteronimia radica no en los heterónimos como identidades separadas, definidas, y delimitadas, sino en las voces oblicuas como entidades poéticas borrosas, porosas, e insondables.” (párr. 15) Compartimos esta idea de que los heterónimos no son entidades prístinas y retenibles; como tampoco son independientes o excluibles al conjunto que les dota de sentido.

Podemos ahora emprender la tarea de identificar el rol que juega la figura particular de Alberto Caeiro en relación a otros heterónimos creados por Pessoa.

Ya hemos señalado que Alberto Caeiro fue reconocido por sus congéneres como el maestro; tanto su obra como su presencia tuvieron una gran influencia en la literatura de cada uno de los demás sujetos ficcionales. En este apartado del capítulo se pondrá en evidencia la deuda que cada heterónimo tiene con Caeiro, cómo sus alumnos heredarían su “enseñanza”. Esto lo podemos observar en uno de los textos de Álvaro de Campos donde éste hace un recuento de cómo el contacto con Alberto Caeiro modificó a cada uno de los autores de este “Drama O Gente” (como llamo Pessoa su obra). La primera figura que abordaremos será la del poeta Ricardo Reis, sobre él Campos dirá:

Antes de conhecer Caeiro, Ricardo Reis não escrevera um único verso, e quando conheceu Caeiro tinha já vinte e cinco anos. Desde que conheceu Caeiro, e lhe ouviu o Guardador de Rebanhos, Ricardo Reis começou a saber que era organicamente poeta. (Antes de conocer a Caeiro, Ricardo Reis no había escrito ni un solo verso, y cuando conoció a Caeiro ya tenía veinticinco años. Desde el momento en que conoció a Caeiro y escuchó El Guardador de Rebaños, Ricardo Reis empezó a saber qué era orgánicamente un poeta.) (Pessoa, *O meu mestre Caeiro era um mestre de toda a gente* párr. 3⁸).

⁸ <http://arquivopessoa.net/textos/868>

Es interesante aquí el rol catalizador de Caeiro para la autoconciencia poética de Reis. La presencia del maestro tuvo tal efecto sobre él, que determinó su vocación como poeta. La siguiente deuda que veremos es la del mismo Ortónimo, Fernando Pessoa:

Mais curioso é o caso do Fernando Pessoa, que não existe, propriamente falando. Este conheceu Caeiro um pouco antes de mim — em 8 de Março de 1914, segundo me disse. Nesse mês, Caeiro viera a Lisboa passar uma semana e foi então que o Fernando o conheceu. Ouviu ler o Guardador de Rebanhos. Foi para casa com febre, e escreveu, num só lance ou traço, a Chuva Oblíqua. A Chuva Oblíqua não se parece em nada com qualquer poema do meu mestre Caeiro, a não ser em certa rectilineidade do movimento rítmico. Mas o Fernando Pessoa era incapaz de arrancar aqueles extraordinários poemas do seu mundo interior se não tivesse conhecido Caeiro. (Más curioso es el caso de Fernando Pessoa, que no existe, propriamente hablando. Conoció a Caeiro un poco antes que yo: el 8 de marzo de 1914, me dijo. Ese mes, Caeiro había venido a Lisboa durante una semana y fue entonces cuando Fernando lo conoció. Volvió a casa con fiebre y escribió, de un tirón, La lluvia oblicua. La Chuva Oblíqua no se parece en nada a ningún poema de mi maestro Caeiro, salvo en una cierta condición rectilínea del movimiento rítmico. Pero Fernando Pessoa era incapaz de sacar esos extraordinarios poemas de su mundo interior si no hubiera conocido a Caeiro) (Pessoa, *O meu mestre Caeiro era um mestre de toda a gente* párr. 6⁹).

En este texto hay varios guiños sobre la condición de escritura del universo heterónimo de Pessoa. En primer lugar, se califica a Pessoa como “el que no existe” pues esa es la manera como lo perciben los heterónimos: como alguien ausente, inmerso en sus propios pensamientos, como si su presencia fuese la de una sombra o la de un espectro. Esto es una burla, en la que el mismo Pessoa señala, que ante los ojos de sus sujetos de ficción él es el más irreal, el que parece no existir; se burla de su propia figura de creador pues hasta sus propias creaciones dudan de si él existe. En segundo lugar, debemos reparar en la fecha en que Pessoa dice haber conocido a Caeiro (8 de marzo de 1914), momento central dentro de todo el universo heterónimo, pues es el que será llamado como “día triunfal”. Debemos destacar también, el efecto en Pessoa de este “encuentro” con Caeiro, pues vemos que lo que aquí se narra es una escritura más cercana al delirio y la inspiración que a una mera influencia. Caeiro se presenta como un maestro que solo buscaba que se

⁹ <http://arquivopessoa.net/textos/868>

despertara en sus discípulos aquella capacidad poética que hasta ese momento parecía dormida.

Otra influencia es la que nuestro poeta ejerce sobre un discípulo totalmente distinto, el filósofo Antonio Mora. En palabras de Campos:

O António Mora era uma sombra com veleidades especulativas. Passava a vida a mastigar Kant e tentar ver com o pensamento se a vida tinha sentido. Indeciso, como todos os fortes, não tinha encontrado a verdade, ou o que para ele fosse verdade, o que para mim é o mesmo. Encontrou Caeiro e encontrou a verdade. O meu mestre Caeiro deu-lhe a alma que ele não tinha; pôs dentro do Mora periférico, que ele sempre tinha apenas sido, um Mora central. E o resultado foi a redução a sistema e a verdade lógica dos pensamentos instintivos de Caeiro. O resultado triunfal foi esses dois tratados, maravilhas de originalidade e de pensamento, O Regresso dos Deuses e os Prolegómenos a uma Reformação do Paganismo. (António Mora era uma sombra con vehemencia especulativa. Se pasó la vida masticando a Kant y tratando de ver con su mente si la vida tenía sentido. Indeciso, como todos los fuertes, no había encontrado la verdad, o lo que para él era la verdad, que para mí es lo mismo. Conoció a Caeiro y descubrió la verdad. Mi maestro Caeiro le dio el alma que no tenía; puso dentro del Mora periférico, que siempre había sido sólo, un Mora central. Y el resultado fue la reducción a un sistema y la verdad lógica de los pensamientos instintivos de Caeiro. El resultado triunfante fueron estos dos tratados, maravillas de originalidad y pensamiento, El retorno de los dioses y los Prolegómenos a una reforma del paganismo.) (Pessoa, *O meu mestre Caeiro era um mestre de toda a gente* párr. 4¹⁰).

Es claro que este es un heterónimo muy diferente a los demás mencionados hasta ahora, dado que no es un poeta como los otros, sino un filósofo. Mora parecía perdido en la búsqueda de una verdad absoluta, hasta que se encontró con Caeiro y este le dio “el alma que no tenía”. Pero sabemos que Caeiro no pretendió en ningún momento aleccionar a Mora sobre lo que debía hacer, sino que, en este encuentro, las capacidades analíticas de Mora encontraron en la visión de mundo de Caeiro grandes ideas desde donde hacer filosofía. El rol de Mora es el de dotar de lógica y sistematicidad aquello que en Caeiro era instinto y naturalidad. Mora construyó una obra filosófica sobre las ideas de Caeiro,

¹⁰ <http://arquivopessoa.net/textos/868>

incluso, pese a que su maestro nunca hubiese deseado que lo que él pensaba se viera como filosofía.

Es interesante de esto, que hay varios heterónimos que, si bien buscan continuar el trabajo de su maestro lo hacen imprimiéndole otro rumbo. La obra de Mora recae en el ejercicio metafísico que el mismo Caeiro detestaba, pues su hacer era poético y no filosófico. Vuelve a verse aquí que, si bien hay una gran influencia, dicha influencia nunca es adocrinadora o limitante.

Para finalizar este recorrido por las influencias que Caeiro ejerció, mencionaremos el impacto que tuvo en el propio Campos:

Por mim, antes de conhecer Caeiro, eu era uma máquina nervosa de não fazer coisa nenhuma. Conheci o meu mestre Caeiro mais tarde que o Reis e o Mora, que o conheceram, respectivamente, em 1912 e 1913. Conheci Caeiro em 1914. Já tinha escrito versos –três sonetos e dois poemas («Carnaval» e «Opiário»). Esses sonetos e estes poemas mostram o que eu sentia quando estava sem amparo. Logo que conheci Caeiro, verifiquei-me. Cheguei a Londres e escrevi imediatamente a «Ode Triunfal». E de aí em diante, por mal ou por bem, tenho sido eu. (En mi caso, antes de conocer a Caeiro, era una máquina nerviosa de no hacer nada. Conocí a mi maestro Caeiro más tarde que Reis y Mora, que lo conocieron respectivamente en 1912 y 1913. Lo conocí a Caeiro en 1914. Ya había escrito versos: tres sonetos y dos poemas («Carnaval» e «Opiário»). Estos sonetos y poemas muestran lo que sentía cuando estaba sin apoyo. En cuanto conocí a Caeiro, me controlé. Llegué a Londres e inmediatamente escribí la «Oda Triunfal». Y desde entonces, para bien o para mal, he sido yo.) (Pessoa, *O meu mestre Caeiro era um mestre de toda a gente* párr. 5¹¹).

En primer lugar, se vuelve a presentar la constatación del impacto que el encuentro con el maestro causa en sus discípulos. En este caso se trata de un autor que no logra concretar sus propósitos (“una máquina nerviosa de no hacer nada”), y que ya en “Opiário” se delataba como un poeta que, detrás del adormecimiento del opio, tenía una vida confusa, una existencia extraviada que pide a gritos darles un sentido a sus propios impulsos. Esto se puede evidenciar en la estrofa final de “Opiário”, donde se dice:

“E afinal o que quero é fé, é calma, / E não ter estas sensações confusas. / Deus que acabe com isto! Abra as eclusas — / E basta de comédias na minh’alma!” (Y al final lo que quiero

¹¹ <http://arquivopessoa.net/textos/868>

es fé, es calma, / Y no tener estas sensaciones confusas. / ¡Que Dios acabe con esto! Abre las cerraduras — / ¡Y basta de comedias en mi alma!) (Pessoa, *Opiário* párr. 1¹²).

Como podemos ver, aquí se reitera el trastorno que padece el poeta y la necesidad de buscar una tregua para esclarecer su existencia. Después del encuentro con Caeiro, Campos seguirá trabajando para alcanzar una mayor comprensión de sus emociones que son su forma de acceso a la experiencia del mundo¹³.

Tras esta breve muestra del efecto de Caeiro sobre los que serían sus discípulos es importante destacar los puntos en común que esta producción de influencias revela. Por un lado, notamos el rol catalizador de Caeiro, pues él, tal vez sin saberlo, acelera la sensibilidad poética que ya se encontraba dentro de cada discípulo: una disposición a la escritura que no se hubiera desencadenado sin dicho contacto y que dio lugar a la emergencia de la poesía de cada uno. En segundo lugar, tras el contacto con Caeiro y tras el ejercicio de la escritura, los discípulos emprenden un proceso de transformación de sus respectivas obras y sobretodo, de sí mismos. Por último, debemos destacar que Caeiro no funciona como un maestro que quiere guiar o imponer un dogma, pues no opera bajo una dinámica mesiánica; su función es más bien la de desencadenar en sus discípulos la búsqueda de su propia escritura, a partir de la apuesta en la capacidad del proceso creativo como una experiencia transformadora.

A partir de todo lo anterior se comprende el lugar que ocupa Alberto Caeiro dentro de la dinámica heteronómica de Pessoa. El poeta de la naturaleza es una figura germinal de la que se desprenden los demás heterónimos. Su figura no solo marca el inicio de un brote poético que desembocará en diferentes voces y sujetos, sino que parece ser el centro de gravedad de la experiencia poética de Pessoa, tal como dirán Pizarro y Ferrari:

Caeiro fue, sin duda, la figura central de esta mitología. Lo es porque surgió tras un momento de epifanía —el llamado «día triunfal»—, porque a partir de sí mismo se desdoblaron Campos y Reis, e incluso el mismo Pessoa —el poeta afirma que ese día apareció ante sí su Maestro—, y por ser evocado, presentado y sublimado por todos con fervor. (*Obra Completa Alberto C.* 267).

¹² <http://arquivopessoa.net/textos/2456>

¹³ Un elemento vital en Campos será la tensión entre el deseo de expresar la sensación y la intromisión del pensamiento en dicho ejercicio sensible. Su obra posee un movimiento pendular entre el sentir y el pensar, que serán la marca característica de su poesía.

1.3. *Mi maestro apareció en mí*

Alberto Caeiro además de ser autor y maestro, es también alguien que crea Pessoa en el así llamado “día triunfal”, un evento cuya historia explica la naturaleza artificial y ficcional de este universo heterónimo.

En la famosa carta de Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, escrita el 13 de enero de 1935, conocemos la narración de aquel día en que él diera a luz a sus más importantes heterónimos. En esta carta dirá:

lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro — de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira — foi em 8 de Março de 1914 — acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, O Guardador de Rebanhos. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. (Me acordé un día de hacerle una broma a Sá-Carneiro: inventar un poeta bucólico, de tipo complicado, y presentarlo, ya no recuerdo cómo, en una especie de realidad. Me llevó unos días elaborar al poeta, pero no salió nada. Un día en que finalmente me había rendido —era el 8 de marzo de 1914— me acerqué a un aparador alto y, tomando un papel, comencé a escribir, de pie, como escribo siempre que puedo. Y escribí treinta poemas sin parar, en una especie de éxtasis cuya naturaleza no podré definir. Fue el día triunfal de mi vida, y nunca podré tener otro igual. He abierto con un título, El guardián del rebaño. Y lo que siguió fue la aparición de alguien en mí que inmediatamente llamé Alberto Caeiro. Disculpen lo absurdo de la frase: mi maestro apareció en mí. Esa fue la sensación inmediata que tuve.) (Pessoa, *Carta a Adolfo Casais Monteiro* párr. 18¹⁴).

¹⁴ <http://arquivopessoa.net/textos/3007>

Debemos señalar, siguiendo lo dicho por Pessoa, que la idea de crear a un poeta bucólico era previa a aquel momento de inspiración del 8 de marzo, pues llevaba días elaborando a este poeta como broma para un amigo. Recordemos que en los textos donde rastreamos la influencia de Caeiro sobre sus heterónimos, se menciona que Pessoa (Ortónimo) y Caeiro se conocieron justo el 8 de marzo de 1914 y que fue, tras dicho encuentro, que Fernando Pessoa alcanzó la verdadera voz de su poesía. Por supuesto, que esto debe ser asumido como un juego del mismo Pessoa-creador para que las fechas de los contactos con el maestro tengan un sentido simbólico importante. Recordemos también que en ese texto se menciona que Pessoa dijo haber vuelto de su encuentro con Caeiro afiebrado y haber escrito de un tirón “Chuva Oblíqua”, poema que está fechado el mismo 8 de marzo, lo que quiere decir que hace parte de los treinta que Pessoa dice haber escrito en su momento de éxtasis poético. Todo apunta a que ese día fue determinante para él, pero esto se refuerza más por el hecho de que es una fecha vital dentro y fuera de lo que ese universo ficcional. De tal forma, podemos inferir que hay una genuina convicción, por parte de Pessoa, acerca de la incidencia que ese poeta bucólico ejerció en el porvenir de su poesía tanto, que quiera sincronizar su encuentro —narrado desde Campos— con el “día triunfal”. Podemos pensar, también, que la afirmación de que aquel día “mi maestro apareció en mí”, es una forma de decir que había construido un tipo de ser/poesía del que provenían ideas y sensaciones aleccionadoras para el porvenir de su propia escritura.

Es así como empezamos a vislumbrar las hebras que hacen parte de la construcción de un heterónimo como Caeiro, pues notamos que, desde el inicio, este poeta bucólico fue elaborado meticulosamente por Pessoa. Como afirma Jerónimo Pizarro:

his construction took a lifetime, that is, at least 21 years (1914–35). If Pessoa had lived longer than 47 years (1888–1935), he surely would have continued to develop Caeiro and would have given him an even greater fictional density. (su construcción le llevó toda una vida, es decir, al menos 21 años (1914-35). Si Pessoa hubiera vivido más de 47 años (1888-1935), seguramente habría seguido desarrollando a Caeiro y le habría dado una densidad ficcional aún mayor.) (61).

Si recordamos la fecha biográfica aportada por Ricardo Reis, Caeiro habría muerto en 1915. Ello querría decir que incluso después de que Pessoa fechara la muerte de nuestro pastor, el Ortónimo seguiría escribiendo poemas desde la voz de Caeiro. Mostrando, no

solo que era un diseño inacabado, sino que era un proyecto más ambicioso del que pudimos conocer. La planeación meticulosa de Caero por parte de Pessoa se hizo más evidente con el trabajo presentado por Ivo Castro sobre el “día triunfal” pues, en dicho trabajo de archivo, se evidenció una incongruencia en las fechas aportadas por Pessoa:

«Cuando Pessoa le contó a Casais Monteiro que, cierto día de marzo de 1914, había escrito treinta y tantos poemas de Caero, que milagrosamente habían surgido sin preparación, pero perfectos y completos, estaba ocultando que una parte de los poemas había sido escrita antes de ese día y que los demás fueron escritos en las semanas siguientes, pues ninguno está fechado en el día en cuestión, que además no se sabe bien cuál fue, pues tanto el 8 como el 14 de marzo son fechas mencionadas en diversas versiones de la carta a Casais» (ctd en Pessoa, *Soy un antología* 269).

Pessoa hizo varias versiones de las cartas pues aún no parecía muy convencido de cuál sería la fecha del “día triunfal” hecho que muestra, no solo que dicho día de éxtasis místico no fue real, sino que la naturaleza de este día es el resultado de una planeación y de la necesidad del propio Pessoa de relacionar aquel proceso de escritura con un acto extasiado y espontáneo. Es así, como el “día triunfal” no fue un día, sino — probablemente— un mes, hecho que, por supuesto, no le resta genialidad a la escritura. Gracias al trabajo de Ivo Castro sabemos que esta fecha es un relato más, una ficción más como tantas otras presentes en la obra de Pessoa:

El testimonio de Pessoa sobre este momento de creaciones muy detallado y la crítica lo ha aceptado sin dificultades: según el mismo, Pessoa-Caero habrían escrito en versión definitiva y sin ninguna preparación, unos 30 poemas del ciclo El guardador de rebaños. Del examen de los materiales resulta, sin embargo, una historia muy diferente: todos los poemas poseen borradores, copias en limpio y varias campañas de revisión; el orden de los poemas en el ciclo ha sido modificado varias veces y no es seguro que haya llegado a un estado definitivo. Hay pues una contradicción entre las palabras del autor y las piezas genéticas de su texto. Los materiales de escritura, la tipología de las piezas, las re escrituras, todo habla de una creación lenta, a través de tentativas y cambios de intención, de una gran riqueza tanto desde el punto de vista de la evolución de la significación de los poemas particulares como de la concepción de la obra de Caero en su globalidad. (Castro 72).

Vemos así que el relato del “día triunfal” fue una estrategia de Pessoa para dotar de genialidad e inspiración el nacimiento de sus heterónimos, como también para construir un relato que enriqueciera la genealogía de todo el universo que empezaba a edificar:

the archive contradicts Pessoa, giving us a good reason to return to the original sources, but, in order to create the foundational myth of the heteronyms, and to construct a Master with a group of disciples (among which he included himself), Pessoa had to both simplify and amplify what had occurred in March 1914. It is not very Platonic to cross out, copy, double-check, and rewrite, and we should not forget that Caieiro is something of an oral teacher and a spontaneous poet. (el archivo contradice a Pessoa, dándonos una buena razón para volver a las fuentes originales, pero, para crear el mito fundacional de los heterónimos, y para construir un Maestro con un grupo de discípulos (entre los que se incluía él mismo), Pessoa tuvo que simplificar y ampliar lo que había ocurrido en marzo de 1914. No es muy platónico tachar, copiar, revisar y reescribir, y no hay que olvidar que Caieiro tiene algo de maestro oral y de poeta espontáneo.) (Pizarro 58-59).

Es, por ende, que este trabajo meticuloso que el archivo evidencia, parece estar en contradicción con el “día triunfal”, como una jornada donde acontece un estado extasiado de escritura en el que se producen muchos poemas. Y parece, también, mostrar una contradicción en relación a como se escribió a Caieiro, pues pese a que él sea descrito como un poeta de la naturaleza, de la espontaneidad, de la percepción desbordada, su creación fue un proceso arduo, dispendioso y riguroso.

Esta condición de la obra de Pessoa no debemos asumirla como restrictiva sino, por el contrario, como enriquecedora dado que nos permite aproximarnos a su universo poético desde una heterogeneidad de preguntas y miradas. Pues, como dirá Pizarro:

This multiplicity is one of Fernando Pessoa’s greatest achievements. We can read Caieiro as a canonized author; but we can also read him as a work in progress, constructed from what Pessoa wrote qua Caieiro and what Pessoa qua others said of their Master. (Esta multiplicidad es uno de los mayores logros de Fernando Pessoa. Podemos leer a Caieiro como un autor canonizado; pero también podemos leerlo como una obra en proceso, construida a partir de lo que Pessoa escribió de Caieiro y lo que desde Pessoa otros dijeron de su Maestro.) (Pizarro 68).

Partiendo de esta multiplicidad es que debemos empezar a pensar cómo ha sido construido Caeiro desde procesos que ocurrieron después de que el mismo Pessoa falleciera, hecho que no impidió que su obra y la de sus heterónimos fuera publicada; como dirán Pizarro y Ferrari:

Caeiro é, portanto, tal como outros heterónimos, uma construção editorial postuma - posterior a 1935 -, na medida em que as edições caeirianas divergem na organização dos poemas, na leitura de alguns versos, na inclusão de certas com posições e no número de poemas de dois ciclos. (Caeiro es, pues, como otros heterónimos, una construcción editorial póstuma -después de 1935- en la medida en que las ediciones caeirianas divergen en la organización de los poemas, la lectura de algunos versos, la inclusión de ciertas posiciones y el número de poemas en dos ciclos.) (Pessoa, *Obra completa Alberto C.* 14).

Esto nos lleva a pensar que lo que nosotros conocemos como Caeiro, pudo haber adquirido muchas otras formas si el mismo Pessoa hubiese tenido el tiempo para hacerlo, pues ahora sabemos que gran parte de las ediciones que se imprimieron como poesía de Alberto Caeiro, “did not always have to hand all the elements that would make up its genetic dossier” (no siempre tuvieron a la mano todos los elementos que conformarían su expediente genético) (Pizarro, p.59). Es, por ende, que debemos asumir también que el rol que jugó el campo editorial en la construcción de Alberto Caeiro fue determinante, al menos hasta 2015 que Ivo Castro presentó su versión crítica de las obras completas cuyo criterio de selección se elaboró estrictamente de la mano con el trabajo de archivo, buscando la mayor fidelidad con lo último que pudo planear Pessoa acerca de este heterónimo.

Resulta relevante abordar también la construcción que la crítica hizo de Caeiro. Como ya se mencionó, antes de que Ivo Castro terminara el expediente genético del poeta en 2008, la crítica había sido fiel al relato emitido por Pessoa en relación al “día triunfal”. Hasta ese punto, nunca se había puesto en duda la veracidad de sus palabras, cartas y escritos en relación al nacimiento de los heterónimos. Ahora sabemos que el trabajo de escritura de este día no se ejerció en solo un día, y que incluso, pese a que muchos de sus poemas sí fueron escritos durante ese mes de marzo, estos pasaron por una ardua edición a través de los años.

La figura del poeta inspirado empieza a desdibujarse por parte de la recepción crítica para entrar en juego una lectura que lee a contrapelo de los textos, con el propósito de visibilizar aquellas otras formas del relato pessoano que los mismos textos contenían. Ello hace que la figura de Pessoa pase de ser la de un poeta que tuvo un momento de éxtasis e inspiración en que realizó parte vital de su obra, a la de un autor profundamente comprometido y dedicado con el proceso de escritura; un autor consciente de la condición de artificio que involucra la depuración artística.

Al hablar de las diferentes perspectivas que ha asumido la crítica alrededor de esta obra, debemos mencionar el estrecho diálogo que se ha trazado entre el campo de la filosofía y la obra de Fernando Pessoa; esto debido a su misma naturaleza, que revisa ideas y cuestionamientos con profundas incidencias filosóficas. Es por esto que la obra de Pessoa, se puede abordar desde diferentes perspectivas y tópicos del campo filosófico como: la interrelación entre pensamiento y sensación, el vínculo entre autoconciencia y existencia; y las dinámicas del devenir otro que involucra la heteronomía.

La crítica que se ha desarrollado sobre Alberto Caeiro tiende a relacionarlo con posturas filosóficas de corte no cartesiano o racionalistas, entre ella podemos contar las de filósofos como: Spinoza, Nietzsche, Bergson, Husserl, Heidegger e incluso con la filosofía Zen y el budismo. A su vez, se debe destacar el creciente interés de la figura de Caeiro por parte de la eco-crítica que, arroja una mirada novedosa acerca de la visión sobre la naturaleza que su obra propone.

Llegados a este punto podemos concluir que la obra de Alberto Caeiro es la de un hombre cuya intención es la de existir a partir de una relación de inmersión e implicación con el mundo y sus manifestaciones; desde su cuerpo, sus sentidos y mediante la poesía. Su obra ha motivado grandes efectos sobre otros poetas del universo heterónimo dado que su rol no es solo el de ser su maestro, sino de ser el inicio y germen de esa constelación de voces heterónimas. La figura de Caeiro fue creada por Fernando Pessoa durante el mes de marzo de 1914, no fue producto de un acto de inspiración espontáneo, sino de un trabajo disciplinado y meticuloso que, si bien se inició en marzo, siguió elaborándose incluso en términos editoriales. Pues no sería hasta las ediciones críticas sobre la obra de Caeiro que empezaríamos a conocer los lineamientos que el mismo Pessoa había planeado para su

publicación. Leer a Alberto Caeiro involucra para nosotros no solo leer una mirada poética elaborada hace casi un siglo, sino asistir a una poesía cuyas preguntas y lecciones aún nos interpelan, y emergen como contemporáneas.

Capítulo 2.

Las cosas no tienen significado, tienen existencia: escribir con el cuerpo

La preocupación desde la que se ha buscado construir este capítulo es la de proponer una aproximación al cuerpo en la obra de Alberto Caeiro no solo, como un sistema de funciones orgánicas de las que depende la vida, sino como una experiencia y un lugar de creación, indagación y conocimiento.

Esta obra nos sitúa en la experiencia del ver, del sentir y del oler, no como acciones inadvertidas por su carácter mecánico, sino como experiencias que causan un efecto en nuestra percepción y en nuestra sensibilidad: desde la certeza táctil de nuestra mirada o la sencilla insinuación de un aroma. Las cosas están allí, dispuestas a nuestros sentidos que las perciben, pero no las definen; que las retienen, pero no las capturan; que las estimulan, pero no las controlan.

En el primer apartado del capítulo se abordará el tipo de corporalidad que la obra de Alberto Caeiro construye a través de la búsqueda de afinidades y relaciones que nuestro poeta tiene con perspectivas de diferentes pensadores en relación a el cuerpo, la naturaleza y los fenómenos físicos. Más adelante, nos centraremos en identificar qué perspectiva de mundo propone Caeiro, y cuál es la percepción del cuerpo que explícitamente expone su obra. Todo esto con el propósito de dar cuenta de una poética que hace del cuerpo un lugar donde acontece la experiencia del mundo y de la poesía.

2.1. Existir y conocer desde el cuerpo

“El cuerpo es una gran razón, una pluralidad dotada de un único sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor”

Friedrich Nietzsche. *Así habló Zaratustra*

La pregunta sobre los modos de conocer ha sido una cuestión central de la filosofía y ha generado múltiples esfuerzos, no solo para resolver el cómo se conoce, sino para elaborar posiciones al respecto. De imaginarnos una línea horizontal extendida como campo de batalla para esta contienda, los dos grandes polos de pensamiento que estarían allí son: el polo A, que ha regido gran parte la discusión sobre cómo conocemos, y centra sus esfuerzos en determinar que el conocimiento es posible por medio de nuestra capacidad intelectual de asimilar el mundo; por otro lado, tenemos al polo B, que propone la asimilación del mundo, no desde el intelecto, el conocimiento o la razón, sino desde el contacto con el mundo, desde su vivencia por medio de la experiencia corporal¹⁵. Esta simple referencia a uno de los grandes binarismos del campo de la epistemología, tiene como propósito situar las resonancias que le son afines a Alberto Caeiro. No pretendemos tomar una postura a favor o en contra de alguno de estos planteamientos sino, identificar con qué notas vibra esta cuerda que estamos empezando a tensar.

Debido a la obra de este heterónimo y a las ideas que en ella se plantean, debemos asumir desde ya, la enorme cercanía que esta posee con aquel territorio que le pertenece al polo B. Aquel que sitúa la aprehensión del mundo, no como un proceso de la razón o las ideas, sino como vivencia y experimentación de los fenómenos, buscando así restaurar la fiabilidad perdida en el cuerpo como dispositivo de recepción y construcción de conocimiento.

La obra de Caeiro posee tanta potencia vinculante, que asumiremos no una teoría filosófica o postura epistemológica como una única clave para la lectura de su partitura, sino que nos serviremos de diferentes perspectivas en torno, no solo al tema del cuerpo, sino también del conocimiento, la identidad y la naturaleza.

2.1.1. Nietzsche, el restaurador del cuerpo

Una de las primeras perspectivas que resultan afines a la obra de Caeiro es la planteada por Friedrich Nietzsche (1844-1900), tanto por denunciar el histórico desprecio

¹⁵ Las consecuencias de los estudios epistemológicos no se restringen simplemente al conocer humano, este es, en realidad, un elemento determinante en la producción (y reproducción) de la identidad, la verdad, la ciencia, la cultura y la existencia misma. Aquí nos centraremos en el conocer el mundo, pero dicha delimitación esta orientada por la obra de nuestro análisis y no por alguna otra intención.

por el cuerpo por parte de la metafísica occidental, como por establecer una validación de este como lugar de conocimiento. Fue uno de los más relevantes defensores de la experiencia encarnada. Para él, la persecución sobre la carne se había instaurado de manera invisible, pero contundente en los discursos filosóficos y religiosos que habían consolidado la experiencia occidental hasta el siglo XIX: “Enfermos y moribundos eran los que despreciaron el cuerpo y la tierra y los que inventaron las cosas celestes y las gotas de sangre redentora: ¡pero incluso estos dulces y sombríos venenos los tomaron del cuerpo y de la tierra!” (Nietzsche, *Así habló* 62).

Esto da cuenta no solo de la acusación contra el cuerpo sino de la invención de metafísicas o ídolos evasores de la vida que daban lugar a diferentes binarismos estructurales –que el mismo Caeiro reiteraría–; enfrentando al cuerpo conceptos como alma, espíritu, razón o intelecto. De este modo, Nietzsche expone que aquellos pregoneros de las metafísicas, no solo eran indiferentes al cuerpo, sino que promulgaban esa indiferencia para huir de este: “en otro tiempo el alma miraba al cuerpo con desprecio: y ese desprecio era entonces lo más alto: –el alma quería el cuerpo flaco, feo, famélico. Así pensaba escabullirse del cuerpo y de la tierra” (Nietzsche, *Así habló* 37).

Pero esta denuncia no solo exponía una censura histórica contra lo físico y lo corporal, sino que estaba ligada a la conciencia de lo que se podía conocer desde el cuerpo y lo mucho que, por ignorancia sobre su potencia significativa, había sido relegado al silencio: “la voz del cuerpo sano: es esta una voz más honesta y más pura. Con más honestidad y con más pureza habla el cuerpo sano, el cuerpo perfecto y cuadrado: y habla del sentido de la tierra” (Nietzsche, *Así habló* 63). Aquella potencia del cuerpo silenciada se enfrenta de manera particular con toda la retórica del mártir del mundo cristiano, así como con las filosofías de carácter racionalistas en las que se suspende la experiencia misma del sujeto y la incidencia de sus sentidos en el proceso epistemológico, para colocar a la mente (o a aquella interioridad sea razón, intelecto o cogito) en el centro del campo epistemológico. Tanto el cuerpo exiliado de la experiencia espiritual por estar situado en un ascetismo violento contra sí mismo bajo la presunción de que es en el dónde se inscribe y reproduce el pecado; como el cuerpo dueño siempre de un conocimiento accidental y estéril, cuyo mensaje reporta solo equívocos, presuponiendo metódicamente que el acto

mismo de conocer parte de su omisión; estas han sido, según Nietzsche, justificaciones para su exclusión y su desarraigo del campo del conocimiento.

Pero lo dicho por el cuerpo –y desde el cuerpo– posee en la obra de Nietzsche una exaltación vitalista de su potencia. La validación de las experiencias y conocimientos aportados por el cuerpo es algo que Nietzsche nos expone: “Esencial: partir del cuerpo y utilizarle cómo guía. Él es el fenómeno más rico que permite observaciones más claras. La creencia en el cuerpo está mejor fundamentada que la creencia en el espíritu” (Nietzsche, *La voluntad* 306).

A su vez, hay en Nietzsche una estrecha relación entre cuerpo y mundo. En el apartado de los despreciadores del cuerpo en *Así habló Zaratustra* (2019), la mayoría de las veces que se menciona al cuerpo, siempre se hace de manera conjunta con la tierra (como se podrá observar en las tres primeras citas ya presentadas). De esta manera podemos entender que lo que nos puede decir el cuerpo está en íntima relación con lo que se puede conocer de la tierra. Mundo y cuerpo están, en su obra, acoplados bajo la indisociable relación de sus naturalezas.

Estos elementos medulares en la obra de Nietzsche vibran en notable consonancia con la poesía de Caeiro. Tanto la voluntad de zanzar un olvido y desprecio por el cuerpo, como la misma posibilidad de identificar a este como lugar de conocimiento, pasando por la denuncia de la institucionalización de metafísicas que eluden a la vida, la consolidación vital del cuerpo como guía, y, por último, la íntima comunión entre cuerpo y mundo; se evidencian grandes vínculos con la obra del heterónimo.

En esta obra el cuerpo es el medio fundamental de lo qué se narra y del cómo se narra. Lo que temáticamente aparece en la obra de Caeiro, ya sea abstracto o terrenal, siempre está mediado y atravesado por el cuerpo; y más específicamente por su cuerpo. Caeiro no es ajeno a la presencia de este en su obra y posee una plena convicción de su mérito y de su guía:

“Creio mais no meu corpo do que na minha alma, / Porque o meu corpo apresenta-se no meio da realidade. / Podendo ser visto por outros, / Podendo tocar em outros, / Podendo sentar-se e estar de pé, / Mas a minha alma só pode ser definida por termos de fóra.” (Creo más en mi cuerpo que en mi alma, / Porque mi cuerpo se presenta en medio de la realidad. /

Pudiendo ser visto por otros, / Pudiendo tocar a otros, / Pudiendo sentarse y estar de pie, / Pero mi alma solo puede ser definida por términos externos). (Pessoa, *Obra Completa Alberto C.* Poema LXXX. 11-16.).

Vemos en este fragmento, no solo la creencia en lo que el cuerpo como totalidad puede revelar, sino que se nos presenta la distinción clásica entre cuerpo/alma, tomando casi la misma postura de Nietzsche en relación a la condición fidedigna de los datos del cuerpo, en oposición a los del alma o de la razón.

Pese a que los binarismos están presentes para relativizarlos y desmontarlos, y pese a que Caeiro se expresa con términos de la tradición filosófica, no parece pretender con su obra establecer un capítulo más en la historia de la filosofía. Nunca nos dice lo que un cuerpo es sino lo que desde un cuerpo se puede hacer, siempre con la intención de visibilizar sus potencias posibles. Esto se hace evidente en algunos versos donde se nos muestra a un hombre en medio de una búsqueda de sí mismo y de saber quién es:

“Sou o Descobridor da Natureza, / Sou o Argonauta das sensações verdadeiras. / Trago ao Universo um novo Universo / Porque trago ao Universo elle-proprio.” (Soy el Descubridor de la Naturaleza, / Soy el Argonauta de las sensaciones verdaderas. / Traigo al Universo un nuevo Universo / Porque le traigo al universo uno propio.) (*Obra Completa Alberto C.* Poema XLVI. 30-33.) .

Si bien, en este poema no se menciona de manera literal al cuerpo, vemos que este es el medio a partir del cual se conoce el mundo y su existencia. Pues es desde las sensaciones que Caeiro llega a convertirse en ese descubridor de la naturaleza. Pero un elemento relevante en este fragmento, es la condición de novedad que involucra esa inmersión sensorial y corporal en el mundo, que es capaz de actualizar todo el tiempo la experiencia del universo mediante el contacto corporal con el mismo, y desde un énfasis en el existir desde las sensaciones por ser ellas, lugar de experimentación. Caeiro expresa lo anterior en versos como estos: “Sinto todo o meu corpo deitado na realidade, / Sei a verdade e sou feliz.” (Siento todo mi cuerpo tendido en la realidad / Sé la verdad y soy feliz. (*Obra Completa Alberto C.* Poema IX. 12-14.) Ello evidencia que para él hay una relación clara entre la autenticidad (planteada desde su hacer con verdad) y la felicidad (que se haya en función de esa existencia auténtica).

Por lo ya expuesto es clara la relación que se puede establecer entre las posturas filosóficas de Nietzsche en torno al cuerpo y la propuesta poética de Caeiro que coloca al cuerpo en el centro del conocimiento del mundo. Pero como síntesis, debemos empezar a pensar que, en esta obra poética el cuerpo no se presenta tan solo como el lugar de lo sintiente, sino como el lugar donde emerge un verdadero conocimiento del mundo.

2.1.2. Cuerpo, fenomenología y conocimiento

La segunda perspectiva filosófica que quiero vincular con el pensamiento sobre el cuerpo de Caeiro es la de la fenomenología perceptiva del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). No pretendemos asumir al método fenomenológico como dilucidador del texto caeiriano, sino que percibimos intenciones semejantes en el hacer del poeta con esta postura filosófica, y creemos que la exposición de dichas semejanzas serán un medio para hacer más asimilable la obra heterónima.

Debemos partir de que la intención de Edmund Husserl (1859-1938), el antecedente más importante de la fenomenología, era renovar la forma de hacer filosofía desajustando la tradición filosófica y los sistemas hegemónicos. Para este pensador, uno de los primeros problemas de la tradición es que imponía a la realidad construcciones prejuiciosas antes de experimentar la realidad misma. Estos prejuicios se volvían determinantes a la hora del ejercicio filosófico ya que terminaban por orientar el sentido de una reflexión en función de viejos hábitos de pensamiento, ya fueran creencias o expectativas de la ciencia. La realidad debía ser revisada bajo una “inocencia” renovada para recuperar un contacto más directo con el mundo. Esta —mal llamada por mí— inocencia es la *epojé* fenomenológica, o suspensión de la actitud natural con la que el mundo sería puesto en paréntesis por nosotros, Según Dermot Moran:

Este poner entre paréntesis significaba que todo lo científico, filosófico, cultural y los supuestos cotidianos debían de hacerse a un lado —no tanto como negarlos, sino como un ponerlos fuera del juicio [...]. Así, al considerar la naturaleza de nuestros actos conscientes, debemos asumir no simplemente que la mente es alguna suerte de contenedor, que la memoria es como imágenes de imágenes, y así por el estilo. No debemos asumir ninguna hipótesis científica o filosófica, por ejemplo, que los eventos conscientes son sólo eventos

del cerebro. De hecho, en la visión genuinamente fenomenológica, no nos está permitida ninguna hipótesis científica o filosófica. Debemos atender solamente a los fenómenos en el modo de su ser dado a nosotros, en sus modos de darse. (11).

De lo anterior se desprende que la búsqueda de Husserl era la de comprender el cómo conocemos, pero desde una voluntad de retorno a «las cosas mismas». Esa voluntad del retorno involucraba no solo reevaluar cómo la conciencia se apropiaba del mundo, sino también prestar una gran atención a la forma misma cómo aparecía ese mundo en la conciencia. Estar atento a la forma cómo aparece el mundo en nosotros significa dejar atrás muchos prejuicios epistemológicos —como los racionalistas (que eran hegemónicos)— y centrarse de manera más precisa en la experiencia de la realidad por parte del sujeto.

Si bien Husserl también manifiesta que la tradición filosófica se había servido de una instrumentalización de los datos provenientes de la “intuición” (es decir de la realidad corporal) para fijar sobre ellos el desarrollo de ideas que desestimaban el saber que la intuición había arrojado como primera condición del conocimiento. Estas ideas serían reasumidas y protodesarrolladas por Merleau-Ponty desde un enfoque fenomenológico, íntimamente ligado con el cuerpo como lugar de la experiencia. La fenomenología establece no solo un retorno y validación a los datos que provienen del cuerpo, sino que es un llamado de atención sobre el hecho de que el cuerpo está en el mundo como receptor de los datos que este entrega. El mundo, para Merleau-Ponty —y para Husserl—, está en constante donación de sí mismo en dirección al sujeto que no es un receptor pasivo. Esta perspectiva desajusta la experiencia clásica de la recepción del mundo como aprehensible solo mental e intelectualmente, y hace un énfasis en el conocer como una actividad que involucra un refinamiento en torno a cómo se da el mundo en «las cosas mismas». Un ejemplo de este retorno a las cosas mismas se puede identificar en el proceso de captar el color de algún objeto: olvidamos el hecho de que estamos captando color en sí y lo confundimos con el tipo de color que captamos; de la misma forma que al oler un café, olvidamos que el cuerpo está captando el olor en sí, y confundimos el acto de oler con el olor del café. Hemos olvidado lo que involucra asimilar al mundo, pues hemos confundido asimilación con mundo. De allí que el trabajo fenomenológico no consiste en identificar los colores que podemos conocer, sino que centra su atención en el proceso de cómo conocemos el mundo y como el mundo nos atraviesa sensorial y sensiblemente.

Este énfasis sobre el retorno a las cosas mismas será abordado por Merleau-Ponty en función de lo que el cuerpo, como centro vital de nuestra experiencia, tiene por decir en relación a la existencia misma de lo humano. Este gozará de un lugar fundamental no solo como el terreno donde se produce nuestra existencia, sino como el lugar mismo donde nace y se funda nuestro conocimiento del mundo y de nosotros mismos. De tal manera, podemos comprender que para Merleau-Ponty: “Sólo experimentamos lo que nos permite nuestro estado corporal y sólo conceptualizamos mediante sistemas basados en nuestra experiencia corporal; razonamos, en suma, gracias a nuestra naturaleza encarnada” (María del Carmen López Sáenz, 201). Pero, aun así, la incidencia de nuestra corporalidad posee un rol fundamental en el mundo mismo al que pertenece no por el hecho de ser un objeto entre objetos, sino porque ser cuerpo significa siempre construir mundo desde el mundo mismo que percibimos. “El propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema.” (Merleau-Ponty, *La fenomenología* 219). Más específicamente:

Ya se trate del cuerpo del otro o del mío propio, no dispongo de ningún otro medio de conocer el cuerpo humano más que el de vivirlo, eso es, recogerlo por mi cuenta como el drama que lo atraviesa y confundirme con él. Así, pues, soy mi cuerpo, por lo menos en toda la medida en que tengo un capital de experiencia y, recíprocamente, mi cuerpo es como un sujeto natural, como un bosquejo provisional de mi ser total. Así la experiencia del propio cuerpo se opone al movimiento reflexivo que separa al objeto del sujeto y al sujeto del objeto, y que solamente nos da el pensamiento del cuerpo o el cuerpo en realidad. (Merleau-Ponty, *La fenomenología* 215).

Es así como la lectura de Merleau-Ponty tiende a desbloquear las fronteras que prejuiciosamente se habían constituido entre cuerpo y mundo. No habría ya una relación entre sujeto y objeto, sino una condición de interdependencia entre uno y otro: que es constitutiva de lo real. Y es por esa interacción que se puede decir que:

Un cuerpo humano está aquí cuando, entre vidente y visible, entre quien toca y lo tocado, entre un ojo y el otro, entre la mano y la mano se hace una especie de recruzamiento, cuando se alumbró la chispa entre el que siente y lo sensible, cuando prende ese fuego que

no cesará de quemar, hasta que tal accidente del cuerpo deshaga lo que ningún accidente hubiera bastado para hacerlo (Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu* 18).

Nuestra existencia encarnada tomará por horizonte permanente al mundo donde se sitúa, pues es en él desde donde desplegamos nuestro conocer y «ser-del-mundo». Ser humano y mundo se hayan vinculados carnalmente, y por ello mismo, la naturaleza no podrá ser ya un simple espectáculo destinado a un acto contemplativo, sino que será un interlocutor inevitable y participe en nuestro diálogo existencial.

Podemos sintetizar ahora cuatro elementos, de lo ya mencionado, que consideramos se hayan en estrecho diálogo con la obra de Alberto Caeiro. En primer lugar, la validación epistemológica del cuerpo, con consecuencias epistémicas y ontológicas más profundas que las propuestas por Nietzsche, ya que lo planteado desde la perspectiva fenomenológica, no es solo un proceso reivindicador, sino que hace de la experiencia corporal un elemento sustancial de la existencia de lo humano. En segundo lugar, desde la fenomenología se piensa al mundo en constante donación de sí mismo; ya no se le considera como contenedor de la vida humana, sino que el mundo es constitutivo de la vida misma. En tercer lugar, la *epoché* fenomenológica como acto que pretende poner entre paréntesis/suspender nuestros juicios sobre el mundo con el fin de evitar que estos determinen nuestra experimentación. Y por último la idea de una existencia no fundada en el “pienso luego existo” impuesto por el Cogito, sino en el “ser en el mundo”, el ser implicado e impregnado de y con el mundo.

Al revisar la obra de Caeiro debemos partir del hecho de que él también percibe la existencia ligada al cuerpo, e incluso, en él se concreta una poesía de la existencia encarnada: “Sim: existo dentro do meu corpo.” (Sí: existo dentro de mi cuerpo) (Pessoa, *Obra Completa Alberto C. Poema CIII. 1*). Es dentro del cuerpo donde se despliega la experiencia de la vida, pero no como una interioridad ensimismada, sino el cuerpo como centro desde donde se irradia y se ejecuta el experimentar el mundo. Este mismo poema terminará con: “E só contente quando os pés lhe batem outra vez na terra. Traz! na realidade que não falta!” (Y solo estoy contento cuando los pies tocan otra vez la tierra / Traz! ¡En la realidad que no falta!) (*Obra Completa Alberto C. Poema CIII. 7-8*). Observamos así, como para Caeiro la existencia corporal será algo no solo vivible, sino sensible y experimentable ante el mundo desde el hechizo íntimo de la carne.

Si bien Caeiro, como ya se mencionó, no parece establecer una filosofía o doctrina a seguir, sí despliega en la poesía una suerte de crítica a ciertos paradigmas que descalifican la relevancia de la experiencia sensible. Esto se puede observar en el poema LVII de los *Poemas Inconjuntos*:

“Passar a limpo a Matéria / Repor no seu lugar as cousas que os homens desarrumaram / Por não perceberem para que servem/ Endireitar, como uma boa dona de casa da Realidade, / As cortinas nas janellas da Sensação / E os capachos ás portas da Percepção / Varrer os quartos da observação / E limpar o pó das idéas simples. / Eis a minha vida, verso a verso.”
(Pasar a limpio la Materia / Para poner en su lugar las cosas que los hombres han estropeado / Por no percibir para que sirven / Enderezar, como buena ama de casa de la Realidad / Las cortinas en las ventanas de la sensación / Y los capachos de las puertas de la percepción / Barrer los cuartos de la observación / Y limpiar el polvo de las ideas simples. / Aquí esta mi vida, verso a verso.) (*Obra Completa Alberto C.*).

La imagen que inicia este poema pertenece al campo semántico de la escritura, ese “Passar a limpo a Matéria” debe asumirse como la posibilidad de Caeiro de traducir o transcribir lo que hay en el mundo, buscando preservar su sentido íntimo con el objetivo de reponer o restituir el mundo y su vitalidad e intensidad; ya que los hombres lo han estropeado. Serán entonces la percepción, las sensaciones y la observación los instrumentos corporales para establecer ese regreso a las cosas mismas, a su vitalidad, con el propósito de dotarlo de una forma que le era propia, pero que le fue negada. Caeiro propone que aquella primera condición de la existencia, no solo ha sido olvidada, sino que es la fuente de nuestro conocer y nuestro existir. Es la poesía de Caeiro el medio cristizador de la emergencia expresiva de esa restauración. Este mismo proceso de suspensión del juicio (*epojé*) o depuración del acto contemplativo del mundo, lo podemos identificar en este fragmento del poema V:

“(Isto é talvez ridículo aos ouvidos / De quem, por não saber o que é olhar para as cousas, / Não comprehende quem falia delias / Com o modo de fallar que reparar para ellas ensina.)”
(Esto es tal vez ridículo a los oídos / de quien, por no saber lo que es mirar las cosas, / No comprende a quién habla de ellas / Como el modo de hablar que el reparar en ellas enseña).
(*Obra Completa Alberto C.*).

Aquí no solo está presente el aprendizaje que constituye contemplar las materias del mundo, sino el reconocimiento de que el mundo se entrega para todo cuerpo que esté expuesto a sus manifestaciones. No saber lo que es “ver a las cosas”, es poner en detrimento lo que los ojos pueden en función de la expectativa clásica de su operación; pero es también olvidar que lo que está siendo entregado como enseñanza, es solo posible bajo una reformulación de lo que cada sentido realmente es capaz de percibir. El mundo no posee un sentido o significado oculto. Por el contrario, pensar que hay un misterio evade, para Caeiro, el más evidente de sus mensajes: “O unico mysterio é haver quem pense no mysterio” (El único misterio es que haya quien piense en el misterio). (*Obra Completa Alberto C. Poema V. 13*) Pues pensar que el mundo posee un secreto o una ocultación siempre hará que olvidemos la condición material, próxima y táctil; que el estar en el mundo siempre evidencia.

Es por esto que podemos percibir en Caeiro una estrecha vinculación con ciertos aspectos de la perspectiva fenomenológica. Esto se observa tanto en la creencia de que la existencia se sitúa en la experiencia corporal y sensible, como la conciencia de que el mundo ejerce una entrega de sí mismo (donación) a quienes depuren sus sentidos y su cuerpo para recibirlo; y, por último, partiendo de una renovación de la percepción, dejando atrás expectativas prejuiciosas de lo que es el mundo, para enfrentarlo ahora desde una inocencia restaurada. Nada de esto hace de Caeiro un fenomenólogo, pero sí nos permite adentrarnos en su obra desde el reconocimiento de preocupaciones e intenciones afines a las planteadas por esta perspectiva filosófica, cuya preocupación se centra en analizar la existencia desde el cuerpo.

2.1.3. Emanuele Coccia: el mundo como mixtura

Hasta ahora, las lecturas sobre la corporalidad que hemos revisado han mostrado la centralidad del cuerpo en los procesos de conocimiento del mundo, pero también la relación entre la obra de Caeiro y ese conocimiento sensible que señala su escritura. Si bien, en Nietzsche lo que estaba en juego era un ejercicio de redescubrimiento de lo corporal en función de la depuración de una voluntad que tomará a la vitalidad como objetivo; y en el

caso de la fenomenología, la apuesta es la de resituar la vida misma desde la experiencia corporal, con el fin de que ese cambio tenga un efecto en la nueva vinculación entre humanidad y mundo. Ahora, abordaremos al filósofo Emanuele Coccia, en sus textos *La vida sensible* (2011) y *La vida de las plantas* (2017), allí encontraremos una reflexión sobre la naturaleza de lo viviente. Situándose en el debate teórico contemporáneo sobre los límites de lo humano y lo no humano, Coccia renueva el tablero de la discusión al poner en juego el concepto de la sensibilidad como una dimensión central de producción de conocimiento, aunque no reconocida por el binarismo occidental entre la mente y el cuerpo. Siguiendo sus palabras:

la sensibilidad no solo es una de nuestras facultades cognoscitivas. Sensible es, en todo y para todo, nuestro propio cuerpo. Somos sensibles en el mismo grado y con la misma intensidad con la que vivimos de sensible: somos para nosotros mismos y podemos ser para los otros solo una apariencia sensible. (*La vida sensible* 9).

Es así como, desde su perspectiva, lo sensible es nuestra “forma-de-ser”, la forma misma cómo lo humano se hace existencia; el idioma o la lengua de lo viviente; el medio como lo viviente se expresa (y es) en la manifestación misma de su ser:

Vida sensible no es solo lo que la sensación despierta en nosotros. Es el modo en que nos damos al mundo, la forma en la que somos en el mundo (para nosotros mismos y para los demás) y, a la vez, el medio en el que el mundo se hace cognoscible, factible y vivible para nosotros. Solo en la vida sensible se da el mundo, y solo como vida sensible somos en el mundo. (10).

Desde esta perspectiva todos estamos acogidos bajo ese plural de “somos en el mundo”. Las cosas del mundo parecen estar ligadas entre sí por su “forma-de-ser” en y con el mundo. Lo sensible es la facultad por medio de la cual todo se nos hace sensación y afecto corporal, pero también idea y significado. La sensibilidad como “forma-de-ser” en el mundo nos posibilita, no solo a existir dentro del mundo, sino a coexistir con él; dado que la experimentación del mundo pasa por un contacto corporal y sensible con sus materias. No es el sujeto el que debe salir al encuentro con lo existente, ni el objeto el que estará en constante proyección de su existencia; sino la potencia de afectación que cada cuerpo tiene de afectar a otro y de ser afectado por él. La forma de ser del mundo, como de sus objetos (incluyendo cualquier sujeto) posee en sí misma una conexión inevitable e insondable con

todo lo existente. Como planteó Spinoza, estamos en conexión e implicación inevitable con lo viviente sea este humano o no humano. Todo posee la facultad de ser sensible ante el mundo y por el mundo. Es así como: “toda sensación y todo acto de pensamiento demostraran por cierto no la verdad del sujeto ni su naturaleza, sino, precisamente, la existencia de un espacio en el cual sujeto y objeto se confunden” (17).

El autor aborda con mayor extensión esta con-fusión entre sujeto y objeto en *La vida de las plantas* donde habla de cómo estos seres han sido no solo habitantes del planeta —y de los sistemas a los que este pertenece—, sino creadores del mundo mismo. La acción de las plantas es la que ha permitido la renovación de la vida. Al darnos la impresión de que su actuar es pasivo y sin significado, hemos creado una noción de mundo en el que asumíamos su rol como simple escenografía o telón de fondo de la vida humana. Las plantas han sido las lentas arquitectas del mundo y de la vida. Su existencia se ha confabulado de manera silenciosa pero constante en la creación de los medios mismos para que la vida manifieste su potencia de variación; además, nos dan una lección existencial: ellas han procurado una compleja asimilación con la tierra, se han fundido con lo existente para nutrirse de este y crear así el medio posibilitador de otras vidas. Es de tal manera que para Coccia:

Interrogar las plantas es comprender lo que significa estar-en-el-mundo. La planta encarna el lazo más íntimo y elemental que la vida puede establecer con el mundo. Lo inverso también es verdadero: ella es el observatorio más puro para contemplar el mundo en su totalidad. Bajo el sol y las nubes, mezclándose con el agua y el viento, su vida es una interminable contemplación cósmica, sin disociar objetos ni sustancias; o, para decirlo de otro modo, aceptando todos los matices hasta fundirse con el mundo, hasta coincidir con su sustancia, jamás podremos comprender una planta sin haber comprendido lo que es el mundo (Coccia, *La vida de las plantas* 19).

Las plantas se arraigan al mundo hasta el punto de fusionarse con él y ser su extensión. Es gracias al efecto de las plantas sobre la tierra que poseemos atmósfera y por ende, todo lo viviente ha sido hijo del efecto de las plantas en su hechura de mundo. La naturaleza no es solo el lugar donde se sitúa la vida, sino que es una expresión de esa vida. Los tipos de conocimiento que podamos establecer sobre el mundo y sobre nosotros mismos son, para Coccia, un hecho atmosférico, pues nosotros para vivir necesitamos

interactuar con nuestro medio: “para conocer el mundo, es necesario elegir en qué grado de la vida, en qué altura y a partir de qué forma se quiere mirarlo y así vivirlo.” (31). Conocer deja de ser un ejercicio de la razón —o de cualquier tipo de abstracción que se haga desde la mente—, y pasa a desplegarse en todas las facultades corporales por las que percibimos lo viviente.

Vemos así, como esta perspectiva revitaliza el acto mismo de conocer: “si todo acto de conocimiento es en sí mismo un hecho atmosférico, puesto que es un acto de mixtura de un sujeto con un objeto, la extensión del dominio atmosférico va mucho más allá de todo acto de conocimiento” (70). El conocer y su extensión de dominio no son siempre accesible a los seres humanos, habrá cosas que no lograremos conocer, espacios vedados, a nuestra experiencia humana. Y pese a esa frontera, el mundo como posibilidad muestra una vitalidad desmedida e inesperada.

La lectura de Coccia, desde el reconocimiento de la sensibilidad como nuestra forma de ser y estar en el mundo y todas las consecuencias que de ello se derivan, insinúa tímidamente una ascensión ontológica de lo viviente:

Un mundo donde acción y contemplación ya no le distinguen es también un mundo donde materia y sensibilidad —o, si se quiere, ojo y luz— se amalgaman perfectamente. Cuerpo y órganos de sensibilidad no pueden estar separados. Ya no sentiríamos más con una única parte de nuestro cuerpo sino con la totalidad de nuestro ser. No seríamos más que un inmenso órgano de sentidos que se confunde con el objeto percibido. Una oreja que no es más que el sonido que escucha, un ojo que se baña constantemente en la luz que le da vida. (42-43).

Vivir pasaría de ser un acto individual e íntimo, a ser un acto de contacto, convivencia y mixtura con lo viviente llegando así, a desplazar nuestra existencia misma donde el “Ser en el mundo” se convierte en “Ser como mundo”. Hecho que a su vez suspendería los límites entre lo humano y lo no humano; y propondría ir más allá del discurso de la especie para ser todas formas vivientes, más allá del reino al que pertenecemos.

Entendido esto, podemos retornar a las afinidades de este filósofo con la obra de Caeiro. Hay en la obra del heterónimo una voluntad que parece apuntar en la misma dirección que la del filósofo italiano; el eje central de su poética reconoce lo sensible como

una forma de ser en el mundo, lo que termina por desarticular los límites entre sujeto y objeto, al volverlos parte de un mismo proceso de intercambio. Así vemos, como estos dos autores comparten un deseo de mixtura entre el sujeto y el objeto. La obra de Caeiro plantea la voluntad de ser-con-la naturaleza, centrándose muchas veces, en las dificultades de ese esfuerzo de integración con el mundo que, aunque no se alcanza completamente, tiene intermitentes momentos de cristalización.

Un ejemplo de lo anterior se puede ver insinuado en el poema VII, cuando se menciona: “Porque eu sou do tamanho do que vejo / E não do tamanho da minha altura...” (Porque yo soy del tamaño de lo que veo / Y no del tamaño de mi altura...) (Pessoa, *Obra completa Alberto C.* Poema VII. 3-4). Esta posibilidad de ser del tamaño de lo visto, hace del acto de percibir no solo definitorio de lo que Caeiro es, sino también del objeto de su percepción. Ver es un proceso en el que ambos elementos perceptivos están atravesados el uno por el otro. De tal manera, el ver (experiencia corporal por excelencia en Caeiro) deja de ser una facultad corporal asociada al ojo para convertirse en una capacidad de todo el cuerpo y de su existencia. No son solo los ojos los que ven, sino que ellos tocan lo que observan; y en dicho contacto, lo transforman y se transforman a sí mismos. Aquí se pone de manifiesto que ver no es solo un sentido con el que experimentar el mundo y verificar su verdad, sino que es una condición determinante de lo que es el sujeto: pues la incidencia de un acto sensorial terminará por definir el tipo de *ser* que se es. Ver es la forma cómo se recibe el mundo; mirar y existir son parte de lo mismo: una mixtura donde se presenta un intercambio entre cuerpos vivientes que se tocan.

Este proceso de mixtura se puede intuir en: “Pensar uma flor é vel-a e cheirai-a / E comer um fructo é saber-lhe o sentido.” (Pensar en una flor es verla y olerla / Y comer un fruto es comprender su sentido). (*Obra completa Alberto C.* Poema IX. 7-8) Lo que sale a flote en esta imagen es el predominio del efecto sensible que causa el objeto como experiencia de conocimiento. El verdadero conocimiento del mundo proviene aquí, no solo de su experimentación o percepción, como asumía la fenomenología de Merleau-Ponty, sino de la conciencia del efecto inevitable de lo sensible como contacto sobre cualquier cuerpo.

Otro elemento de vinculación entre Coccia y Caeiro lo podemos encontrar en que ambos señalan la imposibilidad de un conocimiento totalizante del mundo y, por consiguiente, la presencia en él de zonas que no se pueden conocer. Caeiro establece un mutismo reverencial ante el mundo como complejidad inaprensible en su totalidad; de la misma forma como Coccia plantea que no hay forma de establecer un dominio total del saber sobre lo atmosférico pues, desde nuestra condición humana, la totalidad siempre será contingente y parcial.

Esta demarcación de la frontera que marca el límite del conocimiento se puede observar en el poema XXIII cuando el heterónimo menciona: “O meu olhar azul como o céu / É calmo como a água ao sol / É assim, azul y calmo. / Porque nao interroga nem se espanta...” (Mi mirar azul como el cielo / Es calmo como el agua y el sol / Es así, azul y calmo. / Porque ni interroga ni se sorprende.) (*Obra completa Alberto C. Poema XXIII*). En este fragmento percibimos un doble movimiento. Por un lado, está presente la celebración del mutismo de las cosas del mundo. Para él las cosas no son inexpresivas, pues asume su silencio como signo de la convicción que ellas establecen con cómo es el mundo. En segundo lugar, la reverencia de Caeiro al gesto “silente” de lo viviente no se queda en un mero acto de celebración, sino que Caeiro actúa de una manera similar, su mirada es tan silente como la realidad que observa. Pues él se haya en plena convicción de que el mundo es solo lo visible y solo lo que ante él se manifiesta. En este sentido, Caeiro asume al mundo como totalidad vivible, pero nunca enteramente aprehensible. No solo se celebra el silencio del mundo, sino la voluntad que él mismo tiene de querer corresponder a dicho callar. El mundo es silente pues este mismo celebra su perfección en la afasia.

Otro ejemplo de lo anterior lo podemos notar en el poema XXXIII: “Pobres das flores nos canteiros dos jardins regulares. / Parecem ter medo da polícia... / Mas tão certas que florescem do mesmo modo / E teem o mesmo colorido antigo” (Pobres de las flores en los lechos de los jardines ordinarios / Parecen tener miedo de la policía... / Pero tan ciertas que florecen del mismo modo / Y tienen el mismo color antiguo). (*Obra completa Alberto C. 1-4*) La referencia al secuestro de las flores como encierro de lo viviente, busca alabar la eterna vitalidad de la naturaleza, aún en cautiverio. Y se juzga también el deseo humano de sacar de la libertad y de su entorno –hábitat–, a los seres del mundo. Igual que Coccia, celebra a la planta en su ejercicio vital inalterable y adaptativo, sabiendo que ellas son el

signo más claro de la vida y su variación constante. Es así, como Caeiro no solo se niega a pensar las flores como actrices pasivas, sino que las destaca como el más alto ejemplo de una voluntad vital e inquebrantable.

Todo lo expuesto en este apartado da cuenta de las afinidades entre Caeiro y Coccia, tanto por el reconocimiento, de parte de ambos, de lo sensible como elemento vinculante entre todo lo existente, como por su voluntad de mixtura y fusión entre el mundo y el cuerpo del sujeto o del poeta; llegando así a la comprensión de la trascendencia –no mística– del mundo.

2.2. Soy místico, pero solo con el cuerpo

Hemos descrito hasta aquí una serie de afinidades entre la obra de Caeiro y algunas perspectivas filosóficas que ponen al cuerpo y a la sensibilidad en el centro de su indagación. A continuación, es necesario señalar que su obra no pretende en ningún momento funcionar como un sistema filosófico, sino por el contrario busca pensar al ser y al conocer desde una voluntad poética. Esta poesía es la cristalización de un modo de ser orientado desde la experiencia y lo sensible, pero no podemos olvidar que tiene su lugar de aparición en el lenguaje.

Una obra de filosofía puede suscitar una transformación de nuestra perspectiva del mundo y de nosotros mismos. Y pese a que nos apeguemos a los metafísicos de Tlön¹⁶ que juzgan a la filosofía como una rama de la literatura fantástica, ello no cambia la desnaturalización del mundo que este género produce. El efecto sensible de su lectura es un efecto que es afín al de nuestro guardador de rebaños. Es, por ende, que la obra Caeiriana usa la palabra poética para sugerir un sistema de pensamiento capaz de transformar nuestra noción de mundo al colocar al cuerpo y a la sensibilidad, como lugares centrales del ser y el

¹⁶ El hecho de que toda filosofía sea de antemano un juego dialéctico, una *Philosophie des Ais Ob*, ha contribuido a multiplicarlas. Abundan los sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensacional. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos. (Borges 436).

conocer. Y es este, uno de los primeros elementos a destacar de la obra de Caeiro: su capacidad de proponer, a través de la palabra poética, una suerte de filosofía sin caer en la sistematicidad del discurso filosófico. Su obra pone el cuerpo como medio, forma y espacio de la existencia, pero también como lugar donde ocurre el efecto de recepción del lector. Caeiro no solo hace de su obra un existir desde el cuerpo, sino que su efecto involucra también una consecuencia en el cuerpo de sus lectores. Yo mismo, por ejemplo, desde la dimensión de mis sentidos, he visto dicho efecto verso a verso, encarnarse en mí, dado que Caeiro no solo expone el sentir del que es objeto cuando me señala la naturaleza, sino que genera, con sus poemas, un sentir también en mí, que no conocía o no imaginaba. Caeiro me entrega su experiencia del mundo de manera renovada, a través del lenguaje que replica en mí las sensaciones que nombra.

La alabanza corporal presente en esta obra me enfrenta como lector a una vida consagrada a la experimentación de la vida misma. No me sumerge en las preguntas por los *qué*, sino por los *cómo* de la experiencia corporal. Entonces, más que saber *qué* toco es importante saber *cómo* toco y qué aprendizaje está allí implicado: ¿Cómo es la respiración como experiencia?, ¿cómo es el tomar el sol o el observar una sencilla planta? Es así, como la vida se vuelve algo inmediato, bajo una sensibilidad incisiva y compleja. Somos la síntesis de un millar de estímulos inciertos, breves e indeterminados; pero reparar en el acto mismo de lo que involucra ser cuerpo, nos da una gran convicción de lo simple que es divisar un aroma, aunque no tengamos la capacidad de detenernos a darnos cuenta de este hecho. Leer a Caeiro y depositar nuestro cuerpo en sus palabras, involucra proyectar el tacto de mi vista situándolo fuera de su propia órbita, logrando una proximidad con lo observado tan sensible, que logre así, ser del tamaño de lo que veo y no del de mi estatura. Y ese es el efecto de leer a Caeiro: ejerce una revaluación de lo que soy como cuerpo bajo el impacto de su lectura.

Como ya se ha dicho, Caeiro en su voluntad poética ha planteado como trascendente el acto mismo de ser y existir desde su propio cuerpo. Pero debemos tomar distancia de la falsa idealización que podría interpretarse de esa trascendencia. Para Caeiro, si hay trascendentalidad, ella está en el aquí y ahora de su experiencia, no se encuentra sujeta a una ocultación metafísica o ideal, pues ella es del orden de la vida y de la experiencia sensible, como se observa en el siguiente poema:

“Se quiserem que eu tenha um mysticismo, está bem, tenho-o. / Sou mystico, mas só com o corpo. / A minha alma é simples e não pensa. / O meu mysticismo é não querer saber. É viver e não pensar nisso. / Não sei o que é a Natureza: canto-a. / Vivo a meio dum outeiro / Numa casa caiada e sòsinha, / E essa é a minha definição.” (Si quieren que yo tenga un misticismo, esta bien, lo tengo / Soy místico, pero solo con el cuerpo. / Mi alma es simple y no piensa. / Mi misticismo es no querer conocer. / Es vivir y no pensar en eso. / No sé lo que es la naturaleza: la canto. / Vivo al medio de una colina / En una casa encalada y solitaria, / Y esa es mi definición.) (Pessoa, *Obra completa Alberto C.* Poema XXX.)

El misticismo suele hacer referencia a un nivel de comprensión de las cosas basado en una instancia metafísica superior, pero Caeiro interviene esta lógica al colocar el cuerpo como el elemento más común y trascendente. El ser “místico con el cuerpo”, quiere decir, que el medio de trascendencia no está en el espíritu, sino en la inmersión física y sensible que todo cuerpo humano puede tener con las cosas del mundo. Un misticismo desde el cuerpo no pretende plantear que este es el medio de una inscripción divina o sagrada, sino que lo trascendental a conocer (no necesariamente vedado u oculto), se halla en la inmediatez misma de nuestra vida, en su dimensión material y fenoménica. Podemos adquirir una experiencia mística desde el estar-en-el-mundo de forma sensible sin sobredimensionar lo que es o lo que tiene. Somos trascendentales pues el cuerpo, como potencia de transformación y percepción, es trascendental en sí mismo. Y esto también generará una neutralización de toda perspectiva que banalice al cuerpo. Los medios humanos en donde solemos situar la trascendencia son la espiritualidad, la racionalidad o alguna esencia metafísica del orden intelectual. Desde esa visión de la metafísica occidental, el cuerpo queda reducido a un rol poco confiable, no solo para el campo del conocimiento, sino también de lo trascendente. La exaltación que hace Caeiro del cuerpo neutraliza toda posible insuficiencia que a este se le atribuya, dado que sin cuerpo no hay mundo, ni experiencia del mundo, como tampoco de nosotros mismos.

Otro de los elementos fundamentales de esta corporalidad lo podemos encontrar en el hecho de que para Caeiro uno siente con el cuerpo y no en el cuerpo. Es decir, desde su perspectiva el cuerpo sale al encuentro con el mundo. Sentir no es un acto de interioridad, sino de plena exterioridad; pues “sentir en el cuerpo” hace de este un depositario del mundo. Por ende, cuerpo y mundo están atravesados el uno por el otro, hecho que desdibuja

la delimitación entre sentido y sintiente. Caeiro se anuda con el mundo, pues su cuerpo lo recibe como quien sale al encuentro de otro cuerpo proyectando un abrazo —cómo agasajo— sobre el cuerpo bienvenido. La lección de acoger al mundo desde el cuerpo, involucra situarlo como algo vital en la propia existencia. Es así, como podemos afirmar que no hay una jerarquía de objetos en la poética de Caeiro, pues hay un reconocimiento de la notable relevancia de la carne, el sol, las piedras, el animal, la planta, cualquier ser vivo como manifestación de la intensidad de la vida.

Estar en contacto con el mundo también significa un estado de inocencia. Caeiro propone un eterno retorno al mundo como origen, que no implica la repetición de lo mismo, sino la comprobación de la renovación incesante del mundo, pues este siempre está allí y su novedad no se ha extinguido. De tal forma, estar en contacto con el mundo involucrará la sorpresa del poeta frente a cómo varía la naturaleza en sus manifestaciones y en los modos cómo esta es percibida, logrando que el poeta nazca junto a la eternidad de lo real como renovación incesante. Nunca dejará de estar en contacto con el mismo mundo, con el mismo campo, con la misma vista en medio de su otero; pero todo ello retornará como nuevo, limpio del hastío de la costumbre o la cotidianidad, gracias a los sentidos que nunca perciben de la misma forma. De esta manera, el poeta de la naturaleza nacerá de nuevo todos los días.

2.3. Solo para oír pasar el viento vale la pena haber nacido: conocer con los sentidos

El cuerpo que somos no es solo el espacio de nuestra existencia, sino el medio de su realización, pero es un medio que solo es posible de asimilar si comprendemos que un cuerpo también es la suma y conjunción de nuestros sentidos. Lo sensible, recordando a Coccia, sería el idioma o la lengua de cómo lo viviente se expresa. Ese es el lenguaje de nuestra materia corporal, un lenguaje que es la juntura de cinco dimensiones: la vista, el olfato, el gusto, el oído y el tacto. Desde cada una de estas dimensiones es que logramos nuestra mixtura con el mundo. De allí, que podamos afirmar que “lo sensible, no solamente tiene una significación motriz y vital, sino que no es más que cierta manera de ser-del-mundo que se nos propone desde un punto del espacio, que nuestro cuerpo recoge y asume

si es capaz de hacerlo, y la sensación es, literalmente, una comunión” (Merleau-Ponty, *La fenomenología* 228).

Los sentidos en la obra de Caeiro son comunión y mixtura con el mundo, bisagras ontológicas dónde sintiente y sentido convergen y destacan. Para este poeta los sentidos no aportan datos sobre el mundo, sino que son la interacción en la que el contacto con el mundo, es el mensaje y no el medio. En su poema LXXI, Caeiro dirá: “Olho, e as cousas existem. Penso e existo só eu.” (Miro, y las cosas existen. / Pienso y existo solo yo.) (Pessoa, *Obra completa Alberto C.* 8-9.) Vemos aquí una necesidad del sujeto, no solo de la existencia, sino de la coexistencia con el mundo. Más importante que revelar la existencia desde el cogito, para Caeiro lo vital es ser con el mundo. La vista le permite aquel contacto con lo real que le es indispensable, pues más allá de un pensar solitario, lo que desea es la convivencia con la naturaleza y no con las ideas; dice que para él lo indispensable es el mundo como contacto material y sensible con las cosas y los cuerpos vivos. Desde allí interpreta lo que sucede a su alrededor: “Outras vezes oiço passar o vento, / E acho que só para ouvir passar o vento vale a pena ter nascido.” (Otras veces escucho pasar el viento, / Y creo que sólo para oír pasar el viento vale la pena haber nacido.) (*Obra completa Alberto C.* Poema LXIII. 18-19).

Caeiro al ser el argonauta de las sensaciones termina por aferrarse al sentir logrando así una conjunción íntima con lo sentido. Pues como plantea Merleau-Ponty: “si quiero encerrarme en uno de mis sentidos y, por ejemplo, me proyecto enteramente en mis ojos y me abandono al azul del cielo, pronto dejo de tener consciencia de mirar y, en el momento en que quería hacerme enteramente visión, el cielo deja de ser una «percepción visual» para convertirse en mi mundo del momento.” (*La fenomenología* 240-241). Esa parece ser la condición y el efecto de aquella voluntad de ensimismamiento dentro del sentir mismo: “E o que vejo a cada momento / É aquilo que nunca antes eu tinha visto” (Pessoa, *Obra completa Alberto C.* Poema II. 5) Pues él siempre buscará la primera impresión de la cosa, un acto contemplativo que haga aparecer un mundo fascinante en su rehabilitada novedad.

Otro rasgo importante de la sensibilidad corporal consiste en que aquello que es donado por la vida a sus sentidos es asumido como una novedad prístina e inédita. Esta renovación del universo es posible gracias a que Caeiro impide que estos adquieran un

hábito o una costumbre frente a lo percibido. Esa voluntad de evitar la automatización o mecanicidad de la percepción y de buscar su renovación cada día, queda cristalizada en el poema XLVI, donde menciona:

“Procuo despir-me do que apprendi, / Procuo esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram, E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos, / Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras. / Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro, / Mas um animal humano que a Natureza poz na superfície.” (Procuo desnudarme de lo que aprendí / Procuo olvidarme del modo de recordar que me enseñaron / y raspar la tinta con que me pintaron los sentidos, / Desembalar mis emociones verdaderas. / Desenvolverme y ser yo, no Alberto Caeiro, / Sino un animal humano que la Naturaleza puso en la superficie.) (*Obra completa Alberto C. 17-22*).

De este fragmento se desprende la voluntad del poeta de distanciarse de su nombre propio para ser “un animal humano” que emerge de la naturaleza. Él desea estar más allá de estas determinaciones: desaprender las convenciones del mundo social para retornar a sus sensaciones desnudas de los aprendizajes de la cultura, aquellas que le harán posible una aprehensión del mundo como mundo y no como lección o pensamiento. Los sentidos, no son instrumentos de exactitud o medida¹⁷, sino medios para la asimilación del mundo y su mixtura con él:

“Quando o verão me passa pela cara / A mão leve e quente da sua briza, / Só tenho que sentir agrado porque é briza / Ou que sentir desagrado porque é quente, / E de qualquer maneira que eu o sinta, / Assim, porque assim o sinto, é que isso é sentil-o...” (Cuando el

¹⁷ Pensar el sentir como herramienta de medición del mundo es el error clásico en el que el positivismo y la ilustración han caído, y esto no queda exento de ser criticado por la obra de Caeiro. Pues esta excesiva dominación del mundo desde una voluntad científica, quiere instaurar un sentir subordinado a la medición o el cálculo, cuando, en realidad deberíamos centrarnos en la auténtica verdad que aporta la sensibilidad y la percepción. Heidegger es uno de los mejores críticos a esa voluntad de dominación, él defiende la validez de la experiencia sensible sobre toda presunta verdad del cálculo, planteando así que: “La piedra pesa y denuncia su pesantez. Pero mientras que ésta nos pesa, rechaza, a la vez, toda penetración a su intimidad. Si lo intentamos, quebrando la roca, jamás mostrará en sus pedazos algo interior y manifiesto. Luego se ha retraído la piedra otra vez a lo sordo de la pesantez y lo macizo de sus pedazos. Si pretendemos captar la pesantez por otros caminos, poniendo la piedra en la balanza, entonces reducimos su densidad a la cuenta de un peso. Esta determinación de la piedra, quizá muy exacta, queda como un número, pero la pesantez se nos ha escapado. El color luce y sólo quiere lucir. Si queremos entenderlo descomponiéndolo en un número de vibraciones, desaparece. Sólo se muestra mientras permanece sin descubrir ni aclarar. La tierra hace que toda penetración a su interior se estrelle contra ella. Convierte la impertinencia del cálculo en destrucción. Aunque esto tenga la apariencia de dominio y de progreso, bajo la forma de objetivación técnico-científica de la naturaleza, tal dominio resulta una impotencia del querer” (Heidegger 78).

verano me pasa por la cara / La mano leve y caliente de su briza / Solo tengo que sentir agrado porque es briza / O sentir desagrado porque es caliente, / Y de cualquier forma que lo sienta / Así, porque así lo siento, es que eso es sentirlo...). (Pessoa, *Obra completa Alberto C.* Poema XXII. 9-14).

El sentido tautológico del último verso expresa aquella otra voluntad Caeiriana, la de hacer una poesía que exprese lo que el mundo es, sin ahondar en el porqué de su ser o en el cómo de su brotar. Es así como para él, a la naturaleza hay que describirla y no descifrarla; el ejercicio es el de llegar poéticamente a la sensación, rastreando en el poema aquel instante en el que fuimos mixtura con el mundo. De allí que no haya en la naturaleza algo vedado a lo humano, sino que lo humano ha olvidado su primera y más íntima relación con el mundo. Y esta conciencia es la que Caeiro quiere despertar y reanimar desde la poesía, bajo la convicción de que el crimen no es ver más allá de la naturaleza, sino haber olvidado que todo siempre estuvo ante nuestro contacto sensible con ella: “Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sòsinhos: - / O unico sentido intimo das cousas / E ellas não terem sentido intimo nenhum.” (Sí, eso es lo que mis sentidos aprendieron solos: / El único sentido íntimo de las cosas / es que ellas no tienen sentido íntimo alguno.) (*Obra completa Alberto C.* Poema XXXIX. 7-9).

Uno de los elementos más dicentes en torno a los sentidos en la obra de Caeiro es la posibilidad de pensar que hay en la obra una jerarquía de estos. Si bien, todos son interpelados en los poemas a veces de forma sinestésica, sentidos como el gusto, el oído, el tacto y el olfato tienen una presencia menor respecto al de la vista. De los veintiséis poemas que se abordaron en este trabajo, en más de la mitad se habla, explícitamente, de la vista, hecho que señala el lugar primordial que tiene la mirada en esta obra poética. Esto también se puede observar en la relevancia que tienen las imágenes como construcción de experiencias vívidas, sensibles, potentes, sinestéticas e híbridas. Esta formación del mismo Caeiro es contundente: “Eu nem sequer sou poeta: vejo.” (Yo ni siquiera soy poeta: veo.) (*Obra completa Alberto C.* Poema LXIII. 8) Esta simple distinción señala no solo el verdadero rol de la mirada en su obra, sino que es ella la que más es usada por Caeiro en su contacto con el mundo.

Si bien ya destacamos el rol central de la vista dentro de esta obra, aquí pasaremos a pensar su cuerpo desde el sentido del tacto. Recordemos la cita: “Sinto todo o meu corpo

deitado na realidade, / Sei a verdade e sou feliz.” (Siento todo mi cuerpo tendido en la realidad / Sé la verdad y soy feliz. (*Obra completa Alberto C. Poema IX. 12-14.*) Esta afirmación no solo pone de manifiesto la cercanía con la realidad, sino que es una declaración en torno al tipo de vínculo que su cuerpo posee con la realidad misma. Lo que él nos presenta es una poesía del cuerpo como contacto y el mundo cómo inmediatez. Allí vemos cómo el cuerpo como totalidad conoce de la misma manera que el tacto, pues cada uno de los sentidos del cuerpo es tocado por el mundo. Lo audible se lanza al encuentro con el oído, como lo visible se arroja a una comunión con la vista. Pese a que algunos órganos de los sentidos se sirven de la distancia, el ojo —por ejemplo— no sale a experimentar la profundidad o la lejanía, sino que la asimila desde el contacto de lo visible; cosa similar ocurre con el resto de los sentidos. Ver, tocar, oír, oler y degustar son, en Caeiro (y tal vez en nuestra experiencia), formas de suprimir toda posible lejanía con el objeto percibido. De allí que en su obra el mundo siempre será inmediato al cuerpo como una inscripción íntima e inevitable. Y, por ende, su propia poesía no es más que la expresión de lo que revela dicho tacto y dicha inmediatez. Es así como el cuerpo toca al mundo, y en dicho tacto elimina cualquier separación o desigualdad con lo tocado. Podríamos afirmar que Caeiro es el maestro de los tactos: perfumados, luminosos, rugosos o acallados.

2.4 La Naturaleza, partes sin un todo

Si bien, la Naturaleza no ha sido el centro de nuestros análisis, debemos poner de manifiesto que sí es uno de los pilares fundamentales de la obra de Alberto Caeiro, pues ella es el “objeto” al que tiende la corporalidad de esta obra; ella está en el centro de su trabajo poético. Esto no quiere decir que Caeiro pretenda identificar lo que la Naturaleza es, sino por el contrario, su intención es preguntarse *cómo* se es junto a ella, en plena mixtura y comunión con su ser y su devenir. Por esta razón, debemos partir de que la Naturaleza es el lugar donde se es, pero no solo como un espacio delimitado por sus coordenadas o su geografía, sino que ella es el contenido y el contenedor de la existencia. Si bien, podríamos

acercar esta noción a la idea de Spinoza de lo Uno y la sustancia¹⁸, pues Caeiro sí percibe la naturaleza como la totalidad de lo real, esto no será igual que con el filósofo; pues Caeiro posee un enfoque que se centra en las partes y no en el conjunto —como veremos más adelante. No vemos a nuestro poeta indagando sobre lo que podemos conocer acerca de la Naturaleza, sino indagando cómo expresar su presencia de una manera fiel a cómo ella acontece ante nuestros sentidos. Por esta razón él mismo dirá: “Não sei o que é a Natureza: canto-a.” (No sé lo que es la Naturaleza: la canto.) (*Obra completa Alberto C. Poema XXX. 6*). Vemos así, la renuncia del poeta a dominar la Naturaleza desde el conocer, para afianzar su rol como un pregonero ante lo que es para él vital: vivirla y sentirla.

Llegados a este punto, debemos descomponer la noción Caeiriana de Naturaleza, tanto como sustantivo, que es su uso más común, tanto como verbo cuyo uso no es común, pero es determinante en Caeiro. En primer lugar, desde la perspectiva del sustantivo vemos que para Caeiro la Naturaleza es aquello que está, no hay un adentro o un detrás de ella, todo lo que ella es, siempre está en contacto con nosotros, esto se ve en versos como:

“Por mim, escrevo a prosa dos meus versos / E fico contente, / Porque sei que compreendo a Natureza por fora; / E não a compreendo por dentro / Porque a Natureza não tem dentro; / Senão não era a Natureza.” (En cuanto a mi, escribo la prosa de mis versos / Y quedo contento, / Porque sé que comprendo la Naturaleza por fuera; / Y no la comprendo por dentro / Porque la Naturaleza no tiene adentro; / si no, no sería la Naturaleza.) (*Obra completa Alberto C. Poema XXVIII. 21-26*).

La intención poética de Caeiro asiste a este suceso y no pretende establecer un “algo más”, sino simplemente ser capaz de expresarla, sin que dicha expresión agregué o sustraiga algo del mundo. Es un acto de representación que no pretende crear un espejismo de la misma o una alabanza que la divinice. Nada de eso sería algo deseable para Caeiro;

¹⁸ Vale la pena recordar aquí, que para Spinoza existe tan solo una sustancia, ella es lo Uno. Fuera de ella no existe nada y nada puede ser, ya que es en ella donde todo es y todo existe; ella es Dios. Al emplear la palabra dios, se hace con distancia religiosa, pero con cercanía ontológica. Dios al ser lo uno, es en realidad lo único infinito y omnipotente. Ello no quiere decir que hay una deidad que opera sobre nosotros, por el contrario, significa que no hay dioses, sino que todo lo que hay hace parte de esa unidad. Pero si todo es lo mismo en substancia, ¿porqué hay en el universo objetos y seres diferentes? ¿Cómo podemos ser lo mismo yo y mi lector, mi lector y una hoja, cuando somos claramente diferentes? Para Spinoza no somos diferentes por que no seamos lo mismo, somos diferentes porque somos formas y manifestaciones diferentes de lo mismo. Yo y una piedra somos tan solo dos maneras en las que lo Uno se manifiesta, no hay diferencia substancial, sino solo formas de ser de la misma unidad.

por el contrario, da la impresión de que su poesía es afín al gesto de un niño que nos señala aquello, que a falta de palabras percibe, pero no nombra, experimenta, pero no define; queriendo solamente señalarnos su existencia recordándonos su inmensa sencillez y su inevitable presencia. Partiendo de esta noción de la Naturaleza como aquello que es visible y nada oculta, se deriva el hecho de que la Naturaleza misma será algo consumado, perfecto y concluido:

“(Mesmo se nascessem flores novas no prado / E se o sol mudasse para mais bello, / Eu sentiria menos flores no prado / E achava mais feio o sol... / Porque tudo é como é e assim é que é, / E eu aceito, e nem agradeço, / Para não parecer que penso nisso...)” (Aunque nacieran flores nuevas en el prado / Y si el sol cambiara para ser más bello / Yo sentiría menos flores en el prado / Y vería más feo al sol... / Porque todo es como es y así es como es, / Y lo acepto, y ni siquiera lo agradezco, / Para no parecer que pienso en eso...) (*Obra completa Alberto C. Poema XXIII. 9-14*).

Según Caeiro, toda voluntad que quiera establecer algún tipo de cambio, se dejará confundir por la fantasía de que la Naturaleza es incompleta o se haya aún en desarrollo. Algo más o algo menos, cualquier tipo de cambio, sería un pensar la Naturaleza, y por ende, un confundirse o extraviarse con la ilusión de dudar de su perfección y su clausura.

Esta es la Naturaleza como sustantivo, como sujeto al que Caeiro se refiere con reverencia y admiración. Mientras que la Naturaleza como verbo, es el cómo la Naturaleza se desenvuelve, su forma de “actuar” o de ser en el campo de lo real. Esto se entenderá con claridad en lo que Caeiro considera la gran lección de la Naturaleza, la de ser con naturalidad. Ser de manera natural es lo que la Naturaleza, en su condición perfecta, acabada y visible nos enseña; casi reclamándonos sumarnos a su ejemplo y ejecutar nuestras acciones desde una voluntad natural y espontánea. No es una inacción y mucho menos un retorno a acciones primitivas, es simplemente ejecutar nuestro hacer de la misma forma y naturalidad con que las flores tienen color y las noches silencio. De allí que debemos imitar a las flores y a los ríos para tener su egoísmo natural; esto lo podemos ver en el poema XXXII que dice:

“(Louvado seja Deus que não sou bom, / E tenho o egoísmo natural das flores / E dos rios que seguem o seu caminho / Preocupados sem o saber / Só com florir e ir correndo. / É essa a única missão no Mundo, / Essa — existir claramente, / E saber fazel-o sem pensar

nisso.)” (Alabado sea Dios pues no soy bueno, Y que tengo el egoísmo natural de las flores / Y de los ríos que siguen su camino / Preocupados sin el saber / Solo con el florecer e ir corriendo. / Es esa la única misión del Mundo, / Esa — existir claramente, / Y saber hacerlo sin pensar en ello,) (*Obra completa Alberto C.* 28-35).

Pese a lo anterior, el ser natural se haya, para Caeiro, en oposición y disputa frente a lo artificial; aquello que riñe con la naturaleza abriendo en ellas zanjás y herramientas. Regresa así, la dinámica binaria donde la oposición radica entre lo natural y lo artificial (el campo y la ciudad). La artificialidad es, una intrusión en la vida, tanto en la Naturaleza como en lo humano. Ella arrebató al mundo de su condición acabada, perfecta y simple; pues extiende sobre esta un largo itinerario de transformaciones intrusivas e innecesarias. Tanto así, que Caeiro dirá que las cosas son menos cosas cuando se encuentran en una ciudad, y que nosotros mismos somos algo distintos de lo que somos cuando no gozamos de una vida con naturalidad, como se observa en el poema VII:

“Na cidade as grandes casas prendem a vista á chave, / Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de todo o céu, / Tornam-nos pequenos porque nos tiram todo o tamanho para podermos olhar, / E tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é ver.” (En las ciudades las grandes casas apresan la vista con llave, / Esconden el horizonte, empujan nuestro mirar lejos de todo el cielo/ Nos hacen pequeños porque nos quitan todo el tamaño para poder mirar, / Y nos hacen pobres porque nuestra única riqueza es ver.) (*Obra completa Alberto C.* 7-10).

Frente a lo anterior, es curioso no ver en Caeiro una afrenta directa contra lo artificial, parece incluso que la asume como una confusión más, por ser hija del pensamiento y consecuencia de sus ilusiones. La ve como algo que existe, pero que no es deseable y, por ende, un excedente ante lo vivo y necesario.

Vemos ahora, como la Naturaleza es en esta obra perfecta y necesaria. Siendo también, una lección para nosotros, los humanos, pues no riñe con ideales ni pensamientos, se abraza al mundo como los árboles a la tierra; plantea una existencia desde el ser con naturalidad. Porque la naturaleza es una multiplicidad y heterogeneidad de elementos que coexisten conformes y afines a su mutua juntura. Y por esto mismo es que Caeiro no asume a la Naturaleza como una unidad, pues sabe que ella no es sino un nombre, un signo dado

por los hombres, que da clausura al conjunto de elementos que la conforman; como el mismo dirá:

“Vi que não ha Natureza, / Que Natureza não existe, / Que há montes, vales, planícies, / Que há arvores, flores, herbas, / Que há rios e pedras, / Mas que não há um todo a que isso pertença, / Que um conjunto real e verdadeiro / É uma doença das nossas ideias. / A Natureza é partes sem um todo. / Isto é talvez o tal mysterio de que fallam.” (Vi que no hay Naturaleza, / Que la Naturaleza no existe, / Que hay montes, valles y planicies, / Que hay arboles, flores, hierbas, / Que hay ríos y piedras, / Mas no hay un todo al que esto pertenezca, / Que un conjunto real y verdadero / Es un malestar de nuestras ideas. / La naturaleza es partes sin un todo. / Esto es quizás el misterio del que hablan.) (*Obra completa Alberto C. Poema XLVII. 7-16*).

Ella, es tan solo partes sin un todo: fragmentos disgregados pero armónicos de lo que el mundo es en su consumada y equilibrada composición. No parece que el descubrimiento de su no unidad cambie en algo lo que Caeiro dice sobre ella, la seguirá nombrando como Naturaleza, pues nuestro poeta está sujeto a los juegos del lenguaje que crean y reproducen “unidades”. Pero Caeiro sabe que nada de lo que en el lenguaje se haga le aportarán o restarán a lo que ella es en su perfecta fragmentariedad.

El recorrido trazado en este capítulo intentó mostrar la importancia que el cuerpo y la experiencia sensible del mundo tienen en Caeiro, como también, las significaciones que esta experiencia tiene en su poética sobre la vida y la naturaleza. La obra de Caeiro hace un llamado a repensar, valorar, defender y estimular nuestra experiencia corporal y sensible; no para reñir con la razón, sino para contemplar el mundo desde su condición de tacto, vista, gusto, sonido y aroma; logrando así, ampliar el horizonte de nuestro conocer.

Capítulo 3

La recompensa de no existir es estar siempre presente: Alberto Caeiro como cuerpo textual

“A vida de Caeiro não pode narrar-se pois que não há nela de que narrar. Seus poemas são o que houve nele de vida.”
(*La vida de Caeiro no puede narrarse porque no hay nada en ella que narrar. Sus poemas son lo que había en él de vida.*)

Ricardo Reis.

Hasta ahora hemos revisado la obra de Alberto Caeiro con la intención de comprender cuál es su concepción del cuerpo y cuál es la relación entre corporalidad y mundo que su obra plantea. En este capítulo, regresaremos a la lectura corporal de Caeiro para dirigir nuestra atención a *cómo* se manifiesta textualmente el cuerpo del poeta, aquel cuerpo-texto del que él es carne, sentido y sensibilidad.

Debemos aclarar que este cuerpo-texto sobre el que nos centraremos es el proyectado y meticulosamente construido por Fernando Pessoa, por lo que nos interesa su condición de constructo, de artificio de lenguaje y de signo.

No se puede olvidar que esta reflexión sobre el carácter verbal de Alberto Caeiro se articula con las críticas existentes sobre la noción de autor como institución y entidad unificadora de lo textual. Pues es claro que el efecto causado por la dinámica heteronómica de Pessoa nos hace recordar que la “escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Barthes, *El susurro* 65).

La identidad de los heterónimos se solidifica tras la eliminación de esa instancia unificadora del sentido que es el autor, pues creemos en ellos por el tipo de escritura que poseen y son, haciendo que no necesitemos de la presencia creadora de Pessoa para darle sentido a cada voz heterónima. Es así, como nos es fácil fijar una identidad a un conglomerado de textos, pues lo que construye identidad es que ellos son afines en intención y escritura; y no necesitan de la presencia reguladora del autor, pues nosotros mismos como lectores la terminaremos de imponer automáticamente, como dirá Barthes,

pese a que el autor haya muerto como institución, nosotros en los textos lo deseamos y tenemos necesidad de su figura (*El placer* 46).

Alberto Caeiro será concebido como un cuerpo-texto cuya identidad textual se halla sujeta al hecho de que existe como un ejercicio de escritura que el mismo Pessoa ejecutó. Nuestro poeta pastor es una criatura textual cuya verdadera naturaleza sensible es el lenguaje pensado como cuerpo que Pessoa plasma y crea. Por ende, debemos pensar a Alberto Caeiro como un ejercicio de escritura que Pessoa está actuando y performando. Es una máscara que él se pone y hace que sea fácil confiar en él, así como en sus palabras o ideas. Ahora, ¿dónde se actúa esta obra y se construye ese cuerpo del que Caeiro es dueño? En el lenguaje y en la escritura.

Pessoa al servirse del lenguaje como una instancia capaz de darle vida a un cuerpo y de conectarse con el mundo desde su condición escrita construye su juego de heterónimos. La poesía se vuelve ella misma cuerpo sensible que se impregna de la materialidad del mundo y sus manifestaciones y se vuelve experiencia del y con el mundo.

3.1. Caeiro como criatura textual

Una lectura de la obra de Caeiro que busca rastrear la dinámica heterónima nos puede dar ciertas pistas en torno a cómo se constituye el proyecto literario de Pessoa, pues muchos de los signos que hay en su poesía pueden ser interpretados a la luz del juego de ficciones del que hace parte Caeiro.

El primer momento con el que quisiera aproximarnos a su condición ficcional es aquel en el que el poeta declara su perspectiva sobre los seres de ficción, esto se ve en el poema XCVIII, donde dice:

O conto antigo da Gata Borracheira, / O João Ratão e o Barba Azul e os 40 Ladrões, / E depois o Catecismo e a história de Cristo / E depois todos os poetas e todos os filósofos; / E a lenha ardia na lareira quando se contavam contos, / O sol havia lá fora em dias de destino, / E por cima da leitura dos poetas as árvores e as terras... / Só hoje vejo o que é que aconteceu na verdade. / Que a lenha ardida, exactamente porque ardeu, / Que o sol dos dias de destino, porque já não ha, / Que as arvores e as terras (para além das paginas dos poetas)

o — Que d'isto tudo só ficou 0 que nunca foi: / Porque a recompensa de não existir é estar sempre presente. (El cuento antiguo de la Gata Borrallheira, / El ratón Pérez y Barba Azul y los 40 ladrones, / Y después el Catecismo y la historia de Cristo / Y después todos los poetas y todos los filósofos; / Y la leña ardía en la chimenea cuando se contaban cuentos, / El sol salía en los días del destino, / Y por encima de la lectura de los poetas los árboles y las tierras.../ Solo hoy veo lo que en verdad ocurría. / Que la leña ardía, exactamente porque ardió, / Que el sol de los días de destino, fue porque ya no está, / Que los árboles y tierras (más allá de las páginas de los poetas) / De eso solo queda lo que nunca fue: / Porque la recompensa de no existir es estar siempre presente.) (Pessoa, *Obra completa Alberto C.* 8-12).

Aquí Caeiro nos señala la condición siempre presente de los relatos y las ficciones en la historia humana, es decir, la capacidad de la literatura de perdurar más que lo “real” cuya condición es el perecer y pasar. Nos muestra también un comentario acerca de la dinámica heteronómica de la que él es objeto. Vemos cómo Caeiro no es muy distinto de aquellas ficciones que la humanidad se ha venido narrando. Puede dar la impresión de que hay allí una contradicción insondable entre ser real y ser ficcional, y pese a que esto sea cierto —con algunos matices—, es necesario que reconsideremos la validez de un criterio como la contradicción para una oposición de este tipo. Más que de una contradicción llana, parece tratarse de una voluntad aporética que conoce los sentidos múltiples que la integran y ve en ellos riqueza y fertilidad. Por ende, si bien la “contradicción” que constituye a Caeiro es evidente, parece que Pessoa no la asume como tal, sino que juega con su naturaleza de artificio, evidenciando que quiere hurgar en aquella tensión entre realidad y ficción desde una conciencia y una voluntad que no rehúyen a dicha aporía. Esto debido a que las contradicciones solo existen cuando se cree que hay oposición entre dos elementos. Pero dos elementos pueden ser diferentes y ser el mismo a la vez: Caeiro, desde este poema, es eterno, como también es finito. Él es el poeta que narra lo ilusorio de creer en hadas, y también es un “hada” que nos enseña a volver a ver el mundo y comprenderlo con otros ojos. No debemos creer que ese carácter contradictorio de los versos, invalida —por alguna razón— lo que su cuerpo-escritura propone a lo largo de la obra. En realidad, la contradicción es una dimensión más de la existencia de Caeiro, pero también de la vida misma. Todo ser viviente se caracteriza por la mutación, variación y desplazamiento constante de sí mismo. Somos una multiplicidad de dimensiones disímiles y móviles que

buscan estabilizarse en un yo en tensión entre el cambio y la continuidad. Es por ello que la voluntad aporética será un elemento que veremos emerger en gran parte de su poesía, porque su pensamiento pone en escena ese dinamismo de la vida que no es reconducible a una unidad. Muchas veces la huella de la hechura textual de Caeiro se nos hará evidente a través de la mano de Pessoa asignando un reclamo de realidad a Caeiro.

Es así, como Pessoa enfrenta a Caeiro en diferentes situaciones, consciente de que su heterónimo —como ejercicio de escritura y creación verbal— posee su propia visión del mundo de la que no puede evadirse, condición que el mismo Pessoa performa. Caeiro como criatura textual, puede ser también percibido desde aquellos poemas donde habla de sí mismo y se autodefine:

Endireitar, como uma boa dona de casa da Realidade, / As cortinas nas janellas da Sensação / E os capachos ás portas da Percepção / Varrer os quartos da observação / E limpar o pó das idéas simples. / Eis a minha vida, verso a verso. (Enderezar, como buena ama de casa de la Realidad / Las cortinas en las ventanas de la sensación / Y los capachos de las puertas de la percepción / Barrer los cuartos de la observación / Y limpiar el polvo de las ideas simples. / Aquí esta mi vida, verso a verso.) (*Obra completa Alberto C.* Poema LVII. 4-9)

Ya en el capítulo anterior nos habíamos referido a este fragmento destacando la aspiración de Caeiro de transcribir lo que es el mundo, mostrando cómo debe ser asimilado o adquirido desde el cuerpo que somos. Pero leído desde esta conciencia de su dimensión heterónima, notamos que esta percepción del mundo no se ejecuta formalmente desde el cuerpo, sino desde la textualidad; condición que a él mismo lo conforma.

Otro momento donde se observa este carácter escrito y textual de Caeiro es en el poema LXIII, donde se dice:

Se o que escrevo tem valor, não sou eu que o tenho: / O valor está alli, nos meus versos. / Tudo isso é absolutamente independente da minha vontade. (Si lo que escribo tiene valor, no soy yo quien lo tengo: / El valor está allí, en mis versos. / Todo eso es absolutamente independiente de mi voluntad.) (*Obra completa Alberto C.* 29-31).

Para nuestro pastor, el autor no posee un rol central en el proceso de escritura, lo que realmente importa será el poema. La condición heterónima de Caeiro hace que este olvido del autor en función de la obra sea entendido como un gesto de su condición textual

que lo convoca. El lugar central del verso en relación al de su propia existencia no es solo para destacar el valor de lo escrito, sino para cifrar en lo textual aquella potencia de la poesía que vuelve presente y vivo lo que nombra.

Esa dinámica de autodefinición de Caeiro, establecida por Pessoa es un mecanismo que invoca al heterónimo, pero es también una forma de subrayar las coordenadas y directrices de lo que es Alberto Caeiro como sujeto ficcional; y del tipo de escritura que se debe seguir para su ejecución. Pessoa parece tener la necesidad constante de hacer que Caeiro de cuenta de sí mismo, porque en dicho proceso de autodefinición, se va construyendo poco a poco lo que Caeiro encarna según el proyecto literario de su creador. De allí, nuestro énfasis en ver a este heterónimo como un ejercicio de escritura de Pessoa, con el propósito de llevar una idea a su máxima expresión: la de una existencia desde el cuerpo y los sentidos.

Para Pessoa la dinámica heteronómica permite desplegar una multiplicidad de voces que, desde sus diferentes visiones de mundo, contextos y búsquedas logran entregarnos una mirada heterogénea y diversa de la realidad. Pues al ser varias las formas de escritura que se condensan en la obra de Pessoa, se observa, que más allá de la identidad que cada una tiene, también hay tránsitos y movimientos de una voz heterónima a otra.

Un fragmento que puede ser leído en función de lo apenas mencionado lo tenemos en el poema XLVI:

E assim escrevo, querendo sentir a Natureza, nem sequer como um homem, / Mas como quem sente a Natureza, e mais nada. / E assim escrevo, ora bem, ora mal. / Ora acertando com o que quero dizer, ora errando, / Cahindo aqui, levantando-me acolá, / Mas indo sempre no meu caminho como um cego teimoso. (Y así escribo, queriendo sentir la naturaleza, no siquiera como un hombre /Sino como quien siente la Naturaleza, y nada más. / Y así escribo, ahora bien, ahora mal. / Ahora acertando con lo que quiero decir, ahora errando, / Cayendo aquí, levantándome allá, /Pero siguiendo siempre mi camino como un ciego testarudo). (*Obra completa Alberto C.* 23-28).

La acción predominante en este conjunto de versos es la de la escritura en movimiento, no solo para lograr la cristalización del mundo que Caeiro pretende establecer, sino para mostrar el movimiento del juego heterónimo. Por ende, desde el primer verso, no

solo se dice el objetivo de este cuerpo textual (queriendo sentir la naturaleza), sino también se nota cómo ese ejercicio de darle voz a Caeiro, involucra también, una acción cuyo devenir, entre error y logro, se encuentran en constante movimiento. De esta manera se llega al-último verso, donde hay una referencia a la persecución de aquel ciego testarudo que podría ser el mismo Caeiro como ejercicio de escritura. Todo esto, evidencia la consciencia de Pessoa sobre la condición móvil de su obra, pues al crear desde diferentes máscaras, se genera un desplazamiento de lo que significa crear y escribir. De esto se desprende que cada heterónimo es un ejercicio estilístico que se piensa a sí mismo y registra su propio proceso de creación. Caeiro nos presenta aquella escritura en movimiento que posee su obra, pero no solo nos está hablando de su poesía, sino de la propia ejecución que logró ponerla en juego.

Otro ejemplo de esta escritura en movimiento que busca desembarazarse de cualquier posible incongruencia consigo misma, la podemos notar en el poema XXIX, este dice:

Mas quem olha bem vê que são as mesmas flores. / Porisso quando pareço não concordar comigo, / Reparem bem para mim: / Se estava virado para a direita, / Voltei-me agora para a esquerda, / Mas sou sempre eu, assente sobre os mesmos pés — / O mesmo sempre, graças a mim e á terra / E aos meus olhos e ouvidos convictos / E á minha clara contiguidade de alma... (Pero quien mira bien, ve que son las mismas flores / Por eso cuando parezco no concordar conmigo, / fíjense bien en mi: / Si estaba vuelto a la derecha, / Ahora me volteo para la izquierda, / Pero soy siempre yo, asentado sobre los mismos pies — / El mismo siempre, gracias a mi y a la tierra / Y a mis ojos y oídos convictos / Y a mi clara contigüidad de alma) (*Obra completa Alberto C. 7-15*).

Desde un inicio, Caeiro parte del hecho de que hay momentos en los que pudiera emerger en su obra cierta discontinuidad o fractura en su propia identidad o en su propio escribir. El hecho de que nos pida que nos fijemos bien en su verdadero ser, es un llamado a no centrar nuestra atención en esa contradicción que emerge, buscando que eso lo asumamos como un simple estar “vuelto ya sea a la izquierda o a la derecha”, ósea, como una simple transición de una posición a otra. Esto habla del desplazamiento de la voz escribiente dentro del juego heterónimo que busca concordar con la propia poética que Caeiro propone como visión de mundo. Es así como este tipo de poemas son también

mecanismos textuales para que aceptemos las posibles incongruencias o aporías que él mismo Caeiro pudiera presentar. Por ende, desde una escritura consciente de esos momentos de discontinuidad, podemos ver que se establece una instrumentalización de esas rupturas con el propósito de sumar dichas discontinuidades a la identidad misma de Caeiro. Es esta apropiación y reconocimiento de los cambios y mutaciones de la experiencia de la realidad, la manifestación más evidente de lo que aquí hemos llamado voluntad aporética, pues ella involucra un actuar consciente de la contradicción, no para evitar su presencia, sino para asumirla como una dimensión más de este texto-cuerpo que es Caeiro.

Hay otros momentos en esta obra poética donde se vuelve a evidenciar la condición de artificio de este heterónimo. Caeiro plantea una escritura de la espontaneidad, del contacto sensible con las cosas del mundo, buscando evitar el artificio y “florecer” con naturalidad. Sobre ello dirá:

E há poetas que são artistas / E trabalham nos seus versos / Como um carpinteiro nas tábuas!... / Que triste não saber florir! / Ter que pôr verso sobre verso, como quem constrói um muro / E ver se está bem, e tirar se não está! ... (¡Y hay poetas que son artistas / Y trabajan en sus versos / Como un carpintero en sus tablas! .../ ¡Que triste no saber florecer / Tener que poner verso sobre verso, como quien construye un muro / Y ver si esta bien, y tirarlo si no lo esta!) (*Obra completa Alberto C. Poema XXXVI. 1-6*).

Aquí se observa una postura poética clara en la que Caeiro llega a burlarse de los poetas artistas cuyo proceder no es espontáneo ni natural, sino meticuloso y calculador; pero también se burla del propio Pessoa, pues su creador es el mismo tipo de poeta del que Caeiro desdice. Lo que queda claro es que, para Caeiro, la poesía debe saber florecer siendo un tipo de expresividad que sea coherente con el germinar natural de una flor o el pasar de un río. Este hecho debemos leerlo desde dos puntos de vista. Por un lado, en este reclamo de espontaneidad del poeta, se puede ver como Pessoa necesita encubrir las huellas de su meticulosidad¹⁹, logrando plasmar un heterónimo cuyo actuar poético sea tan distante del suyo, que termine siendo incluso contradictorio con este. Es, por esto, que Caeiro es una

¹⁹ Estas huellas de meticulosidad pueden ser observadas en el impresionante trabajo de archivo que muchos investigadores han hecho de la obra de Fernando Pessoa. Trabajo que aún se concibe hoy como inacabado, pues la obra de Pessoa que hoy conocemos no es ni la mitad de lo que se sabe que hay aún en su archivo. Vale la pena mencionar aquí, que para la elaboración de lo propuesto me serví del trabajo de archivo, sobre todo, de Ivo Castro, Jerónimo Pizarro y Patricio Ferrari.

brújula que señala el norte de una existencia desde el cuerpo, pero quien recorre dicho camino, incluso mediante la tarea de encubrir sus propias huellas, es Fernando Pessoa. En segundo lugar, ese tipo de escritura que reclama Caeiro, podemos entenderla no desde el proceder inmediato del poeta a la hora de escribir, sino desde la idea del propio poeta de cómo debería ser la poesía como experiencia. Nosotros, como simples lectores, rara vez nos preocupamos por el tejer y el destejer que la escritura involucra. El poema como una unidad precisa y completa nos hace olvidar todo el trabajo de costura que involucró su construcción: ese borrar, ese pulir, ese reconstruir que hace parte de todo proceso de escritura. Pues un poema se deshace de las marcas que podrían visibilizar su condición de artificio²⁰. Por otra parte, el poema debe ser experimentado pensándolo como algo que florece, que brota como parte de la naturaleza en su germinar. Este mostrarnos cómo debemos sentir al poema en su dimensión terminada, se puede entender como un guiño de Pessoa a su logro de una poesía que posee una invisible arquitectura de lo espontáneo y de lo corporal.

Llegamos así, a comprender que dentro de este juego de máscaras y de voces, el elemento transversal que sale a la luz es el del lenguaje como medio expresivo de la verdad que Caeiro quiere transmitir; pero también, el lenguaje como el medio y el lugar dónde se hace posible la propia existencia de Caeiro:

Se ás vezes fallo d'ella como de um ente / É que para fallar d'ella preciso usar da linguagem dos homens / Que dá personalidade às cousas, / E impõe nomes ás cousas. (Si a veces hablo de ellas como de un ente / Es que para hablar de ellas es preciso usar el lenguaje de los hombres / Que da personalidad a las cosas, / E impone nombres a las cosas.) (*Obra completa Alberto C. Poema XXVII. 2-5*).

²⁰ Debemos señalar aquí que esa invisibilización de las marcas de su hechura, ha sido uno de los causantes de que muchas veces se atribuya genialidad (como cualidad espontánea e inspirada) al autor de cualquier obra. No quiero decir con ello que los autores carezcan de genialidad, pero dicha idea puede ser contraproducente cuando se vincula a la genialidad con falta de rigor, esfuerzo, edición y disciplina. La genialidad no está exenta de relacionarse con la meticulosidad y el detalle; y el ejemplo más evidente es el mismo hacer de Fernando Pessoa. Tras leer varios trabajos de archivo sobre este autor, uno comprende que Pessoa estaba muy interesado en eliminar cualquier marca de esfuerzo en su trabajo (hecho llamativo en relación a lo que él llamó “el día triunfal”), el archivo muestra, por el contrario, la constante edición, repetición y reconstrucción de su proceso de escritura. Señalando así que la genialidad debe ser entendida más como una voluntad que desea conseguir la mejor versión de un texto, que un momento de plena iluminación en la escritura.

Aquí el poeta plantea la tensión entre la expresión del mundo (resultado de la arbitrariedad del lenguaje) y el mundo como objeto inaprensible por cualquier tipo de expresión²¹. Pero lo que muestra este fragmento específicamente, es el hecho de que Caieiro reconoce que existe una imprecisión en la forma de expresar el mundo porque el medio del que él dispone, el lenguaje, le hace incurrir en esa falta. Vemos así una crítica al lenguaje y a los juegos de deformación y alteración que el uso de este conlleva.

Podemos observar esta mirada escéptica sobre el lenguaje en el constante uso que hace Caieiro de la prosopopeya, como una figura de adecuación infiel a lo que se quiere decir. Esto se debe a que la personificación que se ejecuta en la prosopopeya es una forma del lenguaje que no busca describir al mundo de manera objetiva, sino que, por el contrario, añade atributos a los objetos para que sean distintos a ellos mismos. Esta misma condición de “la lengua de los hombres que da personalidad a las cosas” es un elemento que juega a favor de Pessoa para la construcción de la voz y de la figura de Caieiro. Este heterónimo juzga con dureza esta potencia de alteración y variación del lenguaje aun cuando él se sirve de esa cualidad para proponer una vida desde lo sensible. Incluso, cuando de la misma prosopopeya se sirve Pessoa para hacer de él una criatura verbal. Hechos que se suman a esa dinámica aporética de esta obra.

Y es así, cómo llegamos a otro rasgo vital de este cuerpo-texto de Alberto Caieiro y es el de su capacidad de ejercer un efecto sobre otros cuerpos. Si bien, la intensidad de la poesía corporal de Caieiro será abordada en el siguiente apartado, debemos explicar que para que dicha intensidad poética logre tocarnos, es necesario que haya en la obra de nuestro heterónimo la posibilidad de influir y afectar otros cuerpos.

²¹ Y esto habla de lo que Pessoa logra con Caieiro, que es identificar aquellos márgenes del lenguaje que logran ser puntos de intersección con nuestra propia experiencia. De allí que sea más real que cualquier otra ficción. Ya que no dice que simplemente existe, sino que da cuenta de su existencia a través de un acto maravilloso, y es el de enunciar la imposibilidad del lenguaje para retener la experiencia. En Caieiro nos asombra la facilidad con que nos expone una sensación, nos la narra de una manera que nos parece nueva e insólita. Cuando lo leo, veo el mundo de manera diferente, me lo enseña renovado, pero ello no quiere decir que me enseñé como el mundo es. En sus los poemas Caieiro empuja al lenguaje hasta un punto donde este se hace capaz de decir cosas nuevas. Su obra nos enseña que lo que está en juego es el camino entre la sensación y la expresión de la sensación, y que este es infinito. Pese a que creamos que hemos llegado a la expresión correcta, siempre podemos renovar al mundo en cómo lo expresamos.

No podemos obviar que el cuerpo textual que es Caeiro tiene un efecto sobre el cuerpo de la realidad que nombra; sobre el cuerpo sintiente que nosotros somos, pues al nombrar el mundo, lo/nos toca y lo/nos transforma. Esto se puede identificar en un poema como el LXXX, en el que Caeiro dice:

Creio mais no meu corpo do que na minha alma, / Porque o meu corpo apresenta-se no meio da realidade. / Podendo ser visto por outros, / Podendo tocar em outros, / Podendo sentar-se e estar de pé, / Mas a minha alma só pode ser definida por termos de fóra. (Creo más en mi cuerpo que en mi alma, / Porque mi cuerpo se presenta en medio de la realidad. / Pudiendo ser visto por otros, / Pudiendo tocar a otros, / Pudiendo sentarse y estar de pie, / Pero mi alma solo puede ser definida por términos externos) (*Obra completa Alberto C.* 11-16).

Este énfasis en el cuerpo como una instancia de mayor validez que el alma, centra sus esfuerzos en asumir lo real como aquello que interviene sobre elementos del mundo. Y esto se debe a que el cuerpo es el campo de los efectos, es en él donde estos se producen y se reciben. Incluso podemos hablar del efecto de la poesía de Caeiro sobre el cuerpo de otros heterónimos. En lo descrito por Bernardo Soares (o Vicente Guedes) en *El Libro del Desasosiego* se comenta el efecto de los versos: “Porque eu sou do tamanho do que vejo / E não do tamanho da minha altura...” (Porque yo soy del tamaño de lo que veo / Y no del tamaño de mi altura...) (*Obra completa Alberto C.* Poema VII. 3-4). Sobre esto Bernardo Soares (o Vicente Guedes) dirá:

Frases como estas, que parecen crecer sin voluntad de haberlas dicho, me limpian de toda la metafísica que espontáneamente añado la vida. Después de haberlas leído, me acerco mi ventana sobre la calle estrecha, miro al cielo infinito y a los astros sin cuento, y soy libre con un esplendor alado cuya vibración hace estremecer todo mi cuerpo ¡Soy del tamaño de lo que veo!». Cada vez que pienso esta frase con toda la atención de mis nervios, más me parece que esté destinada a reconstruir consteladamente el universo. «¡Soy del tamaño de lo que veo!». ¡Qué gran poder mental media entre el pozo de las profundas emociones y las altas estrellas que se reflejan en él!, y así, en cierto modo, allí están. Y ahora ya, consciente del saber mirar, observo la vasta metafísica objetiva de los cielos con una seguridad que me dan ganas de morir cantando. «¡Soy del tamaño de lo que veo!». Y el vago reflejo de la luna, enteramente mío, comienza a difuminar el azul parduzco del horizonte. (Pessoa, *Libro del 56*).

Este fragmento concluye en la comunión de Soares (o Guedes) con el paisaje, en su inmersión de lo que ve al punto de adquirir su medida, en la revitalización de su experiencia a través de la poesía de Caeiro que le toca el cuerpo al punto de volverlo parte del mundo. Y esto mismo nos ocurre a nosotros sus lectores. De allí, que creamos en Caeiro, pero no lo hacemos por atribución de tejidos y materia, sino porque su nombrar nos señala un mundo que queda impreso en nuestra carne, como una huella de su presencia en nosotros.

Llegados a este punto y comprendiendo la condición textual de Caeiro procederemos ahora a abordar la intensidad poética de su escritura.

3.2. La poesía de la intensidad

En el capítulo anterior observamos, que la poesía de Caeiro tiene como objetivo establecer un contacto físico y sensible con el mundo desde una expresión que logre ser fiel a la intensidad del mundo y la naturaleza. Esto significa que su propósito no es apostar por una poesía mimética y fiel a la realidad que nombra, sino, por el contrario, a una que contenga la intensidad de lo viviente y su potencia de mutación constante.

La propuesta poética de Caeiro se caracteriza por una dinámica textual que, desde un fino juego retórico, hace posible que nosotros asociemos ese cuerpo-texto con una realidad reconocible, aunque esta sea una pura operación verbal. Caeiro usa la poesía para performar la realidad al punto de darle una existencia posible y reconocible logrando así que, pese a no ser real, sino ficcional, nosotros la percibamos como creíble y auténtica.

Es por esto que en este apartado del capítulo nos centraremos en rastrear el *cómo* de aquella autenticidad pues lo que percibimos como auténtico obedece a aquella potencia poética que Caeiro expone, cuya intensidad sensorial y corporal es, en verdad, una forma de la intensidad del lenguaje.

Es así, que para identificar esa intensidad de la poética de Caeiro debemos centrarnos en lo que él dice sobre la poesía, en el poema XLVI:

Vou escrevendo os meus versos sem querer, / Como se escrever não fôsse uma cousa feita de gestos, / Como se escrever fôsse uma cousa que me acontecesse / Como dar-me o sol de dentro. (Voy escribiendo mis versos sin querer, como si escribir no fuese una cosa hecha de gestos, / Como si escribir fuese algo que pasara / Como darme el sol por dentro.) (*Obra completa Alberto C. 5-8*).

En este fragmento se observa a la poesía como una acción que no está separada de la vida, sino que es la vida, pues sucede y se siente. Más exactamente, la poesía no es solo un hecho lingüístico que se realiza escribiendo, sino que es una carga afectiva y emocional que se busca transmitir para lograr que la sensación se halle presente en la textualidad que la contiene. Por ende, Caeiro manifiesta que escribir es también hacer que el mundo se manifieste y afecte al cuerpo con múltiples sensaciones como si fuera la experiencia empírica del mundo la que nos toca y no la verbal. Pero ese tacto del lenguaje terminará por desplegarse en el interior del poeta, será aquel sol que se siente por dentro, pese a que su calor hubiera nacido como signo y no como un astro real.

Otro ejemplo de esta escritura de la intensidad la podemos hallar en el poema XXXIII, donde Caeiro habla de la eterna naturalidad de las flores y de cómo, al contemplarlas aun hoy, somos como nuestros primeros antepasados sobre la tierra:

Mas tão certas que florescem do mesmo modo / E teem o mesmo colorido antigo / Que tiveram á solta para o primeiro olhar do primeiro homem / Que as viu aparecidas e lhes tocou levemente / Para as vêr com os dedos também. (Pero tan ciertas que florecen del mismo modo / Y tienen el mismo color antiguo / Que tuvieron en libertad para el primer mirar del primer hombre / Que las vio aparecer y las tocó levemente / Para verlas con los dedos también.) (*Obra completa Alberto C. 3-7*).

En estos versos se muestra la capacidad de la poesía de hacer “florecer” una planta a causa de su potencia verbal de crear mundos y no de imitarlos y, de este modo, producir experiencias. Ya sea desde la vista, como desde el tacto, esa presencia de la flor se nos entrega como nueva e insólita, pues lo que privilegia la obra de Caeiro, por encima de todo, es la aproximación a esas experiencias corpóreas desde una forma poética que las nombre como vivas, sensibles, reales y novedosas. Ese mismo énfasis en una expresión tan intensa, como la sensación misma también la podemos encontrar en poemas donde expone la voluntad de desaprender del mismo Caeiro, como el poema XLVI:

Procuo despir-me do que apprendi, / Procuo esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram, E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos, / Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras. / Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro, / Mas um animal humano que a Natureza poz na superfície. (Procuo desnudarme de lo que aprendí / Procuo olvidarme del modo de recordar que me enseñaron / y raspar la tinta con que me pintaron los sentidos, / Desembalar mis emociones verdaderas. / Desenvolverme y ser yo, no Alberto Caeiro, / Sino un animal humano que la Naturaleza puso en la superficie.) (*Obra completa Alberto C.* 17-22).

El proceso de desaprender es fundamental para que la poesía pueda ofrecer una experiencia intensa del mundo sin la mediación del saber y los protocolos educativos. Hay que desnudarse del ropaje de la cultura y volver a una condición más primitiva de contacto con la naturaleza y ser “un animal humano” capaz de sumergirse en el flujo del cosmos. Lo que vemos aquí es un conjunto de metáforas y juegos del lenguaje, cuyo sentido es el de instaurar experiencias sensibles. Algo posiblemente neutro como es el “desaprender” adquiere una complejidad sensible al ser enunciado desde el “raspar la tinta con que me pintaron los sentidos”; dejamos entonces de asimilar ese “desaprender” desde el sentido fijo que aporta su significado; y pasamos así, a comprender la educación como una intromisión que adhiere a nuestro cuerpo una manera de sentir y percibir el mundo. Esto le da una mayor validez ante ese “desembalar las emociones verdaderas”, aquellas que habían sido impuestas y, probablemente, cercenadas para lograr ser comprimidas y retenidas en cualquier equipaje. Aprender y desaprender dejan de ser, a la luz de este poema, procesos que podamos asumir como triviales para pasar a jugar un rol determinante en nuestra sensibilidad. Logrando, una vez más, que lo dicho en su poesía llegue a nosotros como tacto y no como mera palabra. Esto se debe, en parte, al tipo de instrumentalización que hace Pessoa de las metáforas (tropos y figuras literarias) a la hora de concebir a su pastor poeta. Da la impresión de que este heterónimo, obliga a su creador a recuperar ese sentido fundacional y original que, según Derrida, toda metáfora posee: el “sentido primitivo, la figura original, siempre sensible y material («todas las palabras del lenguaje humano fueron golpeadas en el origen por una figura material... y todas representaron en su mocedad alguna imagen sensible... materialismo fatal del vocabulario...»)” (251).

La construcción de Caeiro parece demandar a Pessoa la persecución de dicha condición primitiva del lenguaje, aquella desde la que una figura siempre está en contacto con la condición material y física de la que nació. En el uso de la metáfora se ve la mayor potencia de la poesía, pues ¿qué tengo que ver yo con lo blanco, con lo terrenal y con la nada? Poco en la naturaleza de mi carne, pero mucho en aquella escisión íntima que erige toda metáfora. Pues la metáfora es el tacto de lejanías, una forma de vínculo que va más allá de lo que la realidad soporta, pero no por ello deja de ser menos sensible para nosotros, que terminamos siendo el cuerpo donde se inscribe el efecto de su magia. Pessoa se nos presenta como un maestro en la construcción de tropos y figuras, pero su verdadero talento parece consistir en crear y atribuir esas metáforas primitivas a aquella voluntad corporal y sensible que es Alberto Caeiro, pues dichas figuras son las más afines para este heterónimo. Y son, también, esas metáforas afines las que nos entregan una poesía intensa, auténtica, sensible y espontánea.

Otro elemento importante de esta poética de la intensidad de Caeiro se halla en la forma como nos presenta el mundo, pues nos lo muestra desde una originalidad perceptiva que termina por hacernos sentir que el más trivial de los elementos, puede ser inusual a causa de una forma de expresión que no habíamos sospechado. Pero no se debe solamente al hecho de buscar originalidad en la expresión, como ya se dijo, sino en buscar suspender el acto mismo de percibir, y lograr presentarlo como unificado desde su poesía. Esto lo podemos ver en el poema XL:

Passa uma borboleta por diante de mim / E pela primeira vez no universo eu reparo / Que as borboletas não tem cor nem movimento, / Assim como as flores não tem perfume nem cor. / A cor é que tem cor nas azas da borboleta. / No movimento da borboleta o movimento é que não move, / O perfume é que tem perfume no perfume da flor. / A borboleta é apenas borboleta / E a flor é apenas flor. (Pasa una mariposa por delante de mí / Y por primera vez en el universo yo reparo / Que las mariposas no tienen color ni movimiento, / Así como las flores no tienen perfume ni color. / El color es lo que tiene color en las alas de la mariposa / Y en el movimiento de la mariposa es el movimiento lo que se mueve, / Es el perfume lo que tiene perfume en el perfume de la flor / La mariposa es apenas una mariposa / Y la flor es apenas una flor.)) (*Obra completa Alberto C.* 1-9).

Como ya se mencionó en el capítulo anterior, lo que vemos aquí es una exploración muy parecida a la *epojé* fenomenológica, donde se desglosa la condición misma del sentir, con el propósito de distanciar la sensación misma del objeto sentido. Ese nivel de conciencia sobre la realidad nos renueva la experiencia de una simple mariposa. Después de ello, vemos diferente, no porque el mundo haya cambiado, sino porque hemos tomado conciencia de los diferentes ángulos desde los que podemos contemplar un objeto. La mirada de Caeiro, examina al mundo desde los atributos que lo componen, pero a su vez, busca volver a unificarlo, bajo la comprensión de que aquello no es color o aroma, sino mariposa. La unificación del mundo no solo se halla en la conciencia de que aquello que ve pertenece a ese “todo sin partes” que él contempla, sino que hay una segunda unificación, y es la que realiza la poesía. Los poemas de Caeiro exploran esa condición unificadora del mundo como si la unidad de aquello que se nos expresa pudiera ser condensada en el lenguaje y transmisible a nuestra sensibilidad que la percibe. De allí, que otro carácter de esta intensidad de la poesía corporal, es la de condensar en el lenguaje mismo, un tipo de expresión capaz de decir el mundo cómo unidad sensible e inapelable.

Tras haber recorrido los anteriores ejemplos que nos han servido para mostrar la materialidad de esta poesía de la intensidad corporal, llegamos a uno de los últimos elementos que queremos mencionar de la obra de Caeiro. Cuyo ejemplo se puede encontrar en el primer poema de toda su obra:

E se desejo às vezes, / Por imaginar, ser cordeirinho / (Ou ser o rebanho todo / Para andar espalhado por toda a encosta / A ser muita coisa feliz ao mesmo tempo), / É só porque sinto o que escrevo ao pôr do Sol / Ou quando uma nuvem passa a mão por cima da luz / E corre um silêncio pela erva fora. (Y si deseo a veces / Por imaginar, ser un corderillo / (O ser todo el rebaño / Para andar esparcido por toda la ladera / Ser mucha cosa feliz al mismo tiempo), / Es solo porque siento lo que escribo al atardecer / O cuando una nube pasa la mano por encima de la luz / Y corre un silencio por la hierba.) (*Obra completa Alberto C. Poema I. 31-38*).

Lo que vemos aquí es la justificación del poeta ante el posible deseo o de ser algo diferente de lo que es: salir de su condición de “pastor” y fundir su ser con el campo. Pero ese desear ser un corderillo o todo el rebaño, no nace de un verdadero deseo de que ocurra esta transformación, sino se debe a que ese es su sentir desde la escritura. Lo relevante de

esto no es el deseo de ser otra cosa, sino la facilidad con la que dicha escritura se convierte en sensación y deseo. Leído esto desde la condición heterónima, y que ello lo diga un heterónimo, habla de aquel rol vital del texto dentro de todo este universo ficcional. Vemos, entonces, como aquí se hace un énfasis en la autenticidad de su escritura en relación a la experiencia. Por lo general, lenguaje y experiencia son cosas diferentes y su semejanza es imposible. Pero que el poeta sea capaz de sentir porque escribe (y no al contrario, como es lo usual) significa que lo que escribe posee una validez mayor y es más real que otro tipo de poesía. La línea entre experiencia y artificio se empieza a desdibujar, y queda solo la vaga conjetura de que estas dos son en él lo mismo. El tipo de escritura que es Caeiro, esta íntimamente relacionada con el acto mismo de existir, como naturaleza sensible. La poesía que él es promueve que la expresión sea tan intensa y potente, que aquel margen entre expresión y experiencia sea innecesario y contingente; pues en esta obra ambos elementos han sido contruidos para ser entendidos como híbridos y en comunión.

Escribir es existir porque la expresión y la sensación se vuelven elementos complementarios de un mismo gesto. Caeiro como cuerpo-texto no nos muestra la realidad sino la intensidad de su manifestación que la poesía intenta contener y transmitir. No persigue representar qué es el sentir sino en cómo el lenguaje puede condensarse y potenciarse hasta el punto de transmitir la presencia misma de la realidad. Pero se debe aclarar que no es solo el lenguaje lo que permite que haya esa metamorfosis de la expresión en sensación; sino que esto se debe al tipo de escritura corporal y poética que el mismo Caeiro reclama y defiende. Es ella la que logra que sintamos lo expresado como también, es ella la que logra que sintamos real al autor de dichos poemas. El gran logro de Alberto Caeiro, no consiste en que, algunas veces, le atribuyamos autenticidad o intensidad, sino en el hecho mismo de que él es una forma de poesía que trasmite una experiencia corporal que ha logrado crear un cuerpo que nunca veremos o tocaremos, pero que sí hemos experimentado.

Al leer la obra de Alberto Caeiro se entiende que su belleza proviene de que nos plantea la posibilidad de vivir una vida desde la vida misma, desde nuestros sentidos y desde la intensidad que nos trasmite en el mundo que nombra. Me maravilla el artificio que lo hace posible; el detalle y el esmero que involucran llevar a su máxima expresión un ser de ficción hambriento de realidad. Todo ello me hace contemplar con sumo respeto la obra

de Fernando Pessoa, como quien admira aquella prodigiosa intuición con la que un cocinero dosifica los condimentos; pues gozo de cómo, este demiurgo logra presentarnos el perfecto balance entre espontaneidad y meticulosidad, entre corporalidad y lenguaje, entre naturalidad y artificio que, en suma, es Alberto Caeiro.

Conclusiones

Hemos mostrado la enorme potencia que en la obra de Alberto Caeiro tienen el cuerpo como lugar de la existencia, y la escritura como forma de la expresión de dicha existencia. Hay algunas ideas que necesitamos recoger tras lo ya desarrollado, ideas que desglosaremos en este apartado final.

En primer lugar, después de los análisis realizados en esta tesis de la obra de Caeiro tenemos una visión distinta de Fernando Pessoa, no solo como un genio creador de un universo cuyas dimensiones, aún hoy, estamos por conocer; sino como un escritor comprometido con el acto poético y sobre todo consciente de los sutiles y profundos juegos que el lenguaje poético es capaz de realizar.

Pessoa no solo construyó una obra que cristaliza con grandeza el arte de la despersonalización y la simulación, sino que, a través de ella, logró entregarnos formas de ver el mundo que nos obligan a replantear nuestra propia actividad contemplativa y a cuestionarnos sobre nuestra relación con el mundo al que pertenecemos.

La figura de Alberto Caeiro es el ejemplo perfecto de esto, pues no es solo un poeta que busca convivir con la naturaleza, sino que en el acto de inmersión en ella descubre la enorme potencia que tiene su propio cuerpo para sentir los afectos y efectos del espectáculo que es el cosmos. Caeiro nos recuerda nuestra primera condición como seres existentes: la de ser seres sensibles capaces de recibir al mundo en nuestra carne y nuestros sentidos, lo que muestra que el acto de existir siempre será un coexistir, y que en toda acción siempre estará presente la mutua convivencia de nosotros con el mundo. Caeiro privilegia el vínculo con la naturaleza, el retorno a la experimentación infantil donde el ritmo de conocer lo impone la curiosidad y el asombro. Pues su obra es la de un hombre cuya primera ambición es la de tocar el mundo; la de percibir cada acción y cada suceso como un roce que hará del sentir, el más íntimo y singular acto de conocimiento. De allí, que tras leer al poeta Caeiro se nos proponga una reevaluación de lo que somos como cuerpo llegando así a preguntarnos, ¿qué rol cumple el tacto en nuestra vida?, ¿qué sentido tiene un aroma en nuestro día a día? o, simplemente, ¿qué tanto reparamos en que nuestra existencia siempre

partirá de nuestro cuerpo? Y esta revaluación podría tener como lección que: Existir y conocer, podrían, ser lo mismo.

Pero hay otras lecciones que nos da Caeiro, ya no como maestro de la sensibilidad, sino cómo criatura textual, como signo, como escritura. Sabemos ahora que el verdadero órgano sensible con el que lo dotó Pessoa no es el cuerpo, sino la poesía. Caeiro es un extenso poema que alaba a la naturaleza, al cuerpo y a los sentidos. Y este acto poético sucede con tanta intensidad y sensibilidad, que fue capaz de construirse un cuerpo y un mundo propio. Pessoa cultivó una forma poética que nos señala la enorme potencia que posee el lenguaje. Un lenguaje cuyo sentido es ser un instrumento de contacto entre lo viviente: un puente virtual para que la intensidad de una sensación se haga poema y llegue a nosotros como tacto, como vínculo. Es así, que cuando creemos en el cuerpo que es Caeiro, no lo hacemos a fuerza de fe, sino a causa del efecto sensible que cómo presencia viva, material y textual tiene sobre nosotros. Por todo lo anterior podemos afirmar que la poesía que ha logrado Fernando Pessoa con este heterónimo, no solo es un contacto entre seres vivos, sino que ella misma desplaza vida en su condición de poema.

Por último, debemos reconocer que la obra de Alberto Caeiro no es ajena a nuestro tiempo, sino que lo interpela y convoca para propiciar una interrogación sobre lo que significa existir y pertenecer a un mundo. Por más lejanos que nos creamos de la naturaleza poseemos, en nosotros, inscrita su presencia. Hemos atravesado toda nuestra minúscula longevidad como especie asimilando su labor y su inevitable potencia. Las acciones que demanda nuestro momento histórico deben situar a la naturaleza como compañera y maestra para que nosotros como especie humana reconozcamos su potencia e intensidad. Pero también, debemos procurar un retorno a ella, no desde alguna metafísica que la mistifique o la sublime, sino simplemente desde la experiencia física y corporal de la respiración, implicación e inmersión en ella. Ello permitirá restaurar nuestro cuerpo, pues cada día resulta más complejo reincorporarse en el mundo. Resulta difícil luchar para rehabilitar un cuerpo sintiente, que ha sido asumido solamente como un conjunto de partes o ideas que tiene que ejecutar funciones útiles para la sociedad. Necesitamos pensarlo como lugar de conocimiento, indagación y creación. Nutrirnos de lo que el cuerpo dice, y situar su decir en nuestra vida cotidiana. Tener un cuerpo implica saberse de otro modo, sentirse

tocado y tocar para ser y conocer; y este hecho, por complejo que sea, hace del sentir y del respirar algo sencillo y profundo, pero vital y necesario para la existencia.

Bibliografía:

- Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. Trad. Martí Soler. Mexico DF: Siglo XXI editores, 2007. Impreso.
- - -. *El susurro del lenguaje*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Editorial Paidós, 1994. PDF.
- Borges, Jorge L. *Ficciones*. Madrid: Editorial Planeta, 2010. Impreso.
- Castro, Ivo. "Parole d'auteur contre parole de dossier: sémiotique de l'archive chez Fernando Pessoa "Genesis (Manuscrits- Recherche-Invention), número 10, 1996. pp. 59-72.
- Coccia, Emanuele. *La vida sensible*. Trad. María Teresa D'Meza. Buenos Aires: Editorial Marea, 2010. PDF.
- - -. *La vida de las plantas: una metafísica de la mixtura*. Trad. Gabriela Milone. Buenos Aires: Miño y Davila Editores, 2017. PDF.
- Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Ediciones Catedra, 1994. PDF.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. México, D.F.: Fondo de cultura económica, 2008. Impreso.
- López Sáenz, María del Carmen. "La existencia como corporeidad y carnalidad en la filosofía de M. Merleau-Ponty". Estudios de la UNED. Enero (2013):179-207 PDF.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Trad. Alejandro Del Río Herrmann. Madrid: Editorial Trotta, 2013. Impreso.
- - -. *La fenomenología de la percepción*. Trad. Jem Cabanes. Barcelona: Ediciones Península, 1994. Impreso.
- Moran, Dermot. *Introducción a la Fenomenología*. Trad. Barcelona: Anthropos Editorial, 2011. PDF.

- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Trad. Andres Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2019. Impreso.
- - -. *Obras completas de Federico Nietzsche, Tomo VIII: La voluntad de dominio*. Madrid: M. Aguilar Editor, 2016. PDF.
- Pessoa, Fernando. *Yo soy una antología*. Trad. Nicolás Barbosa López. Ed. Jerónimo Pizarro y Patricio Ferrari. Valencia: Editorial Pre-textos, 2018. Impreso.
- - -. *Obra completa de Alberto Caeiro*. Ed. Jerónimo Pizarro y Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta da China, 2016. Impreso.
- - -. *Libro del desasosiego*. Trad. Perfecto E. Cuadrado. Ed. Richard Zenith. Barcelona: Actantilado, 2013. Impreso.
- - -. *Sobre literatura y arte*. Trad. Nicolás Extremera Tapia, Enrique Nogueras Valdivieso y Luisa Trias i Folch. Madrid: Alianza, 1987. Impreso.
- - -. Arquivo Pessoa. Obra Aberta CRL. Casa Pessoa. 2008. Internet. 1 Mar. 2020. <<http://arquivopessoa.net>> .
- Pizarro, Jerónimo. “How to Construct a Master: Pessoa and Caeiro”. *Portuguese Studies*, Vol. 33, No. 1 (2017), pp. 56-69.
- Pires, Alessandra M. “Strength, Contemplation, and Disquiet: Towards a Corporeal Aesthetic of the Heteronyms” *Embodying Pessoa: Corporeality, Gender, Sexuality*, University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2007, pp. 52–70.
- Roberts, Nicholas. “¿Quién es el autor?: Eugenio Montejo y las voces nodales de la escritura oblicua”. *Revista Aleph Ediciones*. Septiembre 2017. Internet. Enero 2020.<<https://www.revistaaleph.com.co/index.php/component/k2/item/844-eugenio-montejo-y-las-voces-nodales-de-escritura-oblicua#startOfPageId844>>.
- Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trad. Angel Rodríguez Bachiller. Madrid: SARPE, 1984. Impreso.