

ALBERTO CAEIRO Y EL OCULTAMIENTO DE LA NADA

Andrés Camilo Torres Estrada

Trabajo de grado

**Presentado como requisito para optar por el título de
Pregrado en Estudios Literarios**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PREGRADO EN ESTUDIOS LITERARIOS**

Bogotá, enero de 2009

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

P. JOAQUÍN EMILIO SÁNCHEZ GARCÍA S.J.

DECANO ACADÉMICO

CONSUELO URIBE MALLARINO

DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO

P. ALFONSO CASTELLANOS S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

CRISTO RAFAEL FIGUEROA

DIRECTOR DEL PREGRADO EN ESTUDIOS LITERARIOS

JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

JORGE H. CADAVID

Del reglamento de la Universidad

Artículo 23 de la Resolución No. 13 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 CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1. EL OBJETIVISMO ABSOLUTO	13
1.1. Ver y sólo ver lo exterior.	13
1.2. Ver y no pensar en lo que se ve.	15
1.3. Ver y ser como la naturaleza.	19
1.4. Ver lo que existe. Lo que existe es lo real.	21
1.5. Ver y no cuestionar. Aceptar la Fatalidad como lo natural.	26
CAPÍTULO 2. LA NADA: DE VUELTA A LO ABSTRACTO	32
2.1. La negación del Objetivismo.	34
2.2. La negación permitida.	38
2.3. La huida.	41
CAPÍTULO 3. LA CONTRADICCIÓN, EL ARTE Y LA VIDA	50
3.1. Arte y vida.	53
CONCLUSIÓN	94
BIBLIOGRAFÍA	102

*Ser un hombre útil me ha parecido
siempre como algo en verdad espantoso.*
Charles Baudelaire

Because the sky is blue it makes me cry.
The Beatles

INTRODUCCIÓN

Las siguientes son las primeras palabras de Eduardo Lourenço en su estudio sobre Fernando Pessoa, *Pessoa Revisitado*: “El autor de este ensayo hace suya y se plantea en toda su extensión la idea de que Pessoa es una naturaleza genial” (2006, p. 9). A partir de esa sentencia implacable, quien escribe estas líneas comparte el planteamiento de Lourenço y agrega uno nuevo. Si Pessoa es de esa naturaleza, Alberto Caeiro, el heterónimo que él consideraba el maestro de los demás y de él mismo, es la más grande creación de su genio. En palabras de Ricardo Reis, Caeiro es *el mayor y más original de los poetas nacidos que conozco* (Pessoa, 2005, p. 22).

En qué consiste la genialidad y originalidad de este poeta es la búsqueda de este trabajo. Y cuando se aborda la obra de Fernando Pessoa es completamente necesaria una advertencia donde se explique la manera de comprenderla, pues además de su extensión, la obra permite tantas formas de abarcarla que obliga a adoptar un punto de vista para acercarse a ella. Del lugar que ocupa dentro de la literatura universal es redundante hablar. Además, en tiempos de desprestigio del canon por cuestiones ajenas al arte, es arriesgado citar precisamente al autor de *El canon occidental* para justificar la importancia de un escritor. Pero dando por sentado que el genio de Pessoa es el de un autor digno de mención entre los grandes de la literatura, baste con dar apenas como un dato estadístico su inclusión entre los 26 autores más importantes de la historia según Harold Bloom. Valga la pena citar también a Alan Badiou, quien en su libro *El siglo*, donde resume el siglo XX entre poemas, filosofías y políticas, incluye a Pessoa quien “escribe, a no dudar, la poesía más intensa y variada del siglo” (2005, pp. 147-148). Y cito a autores que no se han dedicado especialmente a la obra del portugués, pues los especialistas no dudan que se trata no sólo del más grande poeta portugués, sino de uno de los protagonistas de la literatura de todos los tiempos.

Así, sin dudar del lugar que Pessoa ocupa, es relevante hablar del enfoque que este trabajo tendrá sobre su obra. La poesía de Pessoa se convierte en una dificultad desde el comienzo.

¿Cómo entrar en una obra casi completamente inédita, con miles de comentarios sobre su ella misma y otros tantos sobre los planes para publicarla? Pero esta problemática no es nada: ¿Cómo abordar la obra de un autor que ha creado decenas de otros autores dando cabida a sus diferentes poéticas en cada uno de ellos, que además mantienen un diálogo continuo y que ellos mismos cambian, se contradicen y forman un drama al que es casi imposible dar orden? La de Pessoa tiene que ser la más grande empresa de la investigación sobre un autor en los últimos tiempos: un baúl lleno de carpetas que contienen una obra monumental y casi por completo inédita.

Fernando Pessoa convirtió a la heteronimia en su mayor aliada. Inventó una gran cantidad de autores a los que señalaba tareas específicas, desde llenar crucigramas hasta crear sistemas poéticos completos. Los más importantes son Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos. Aparecidos en ese orden, Pessoa dotó a cada uno con biografía, horóscopo y poética. Cada uno desarrolló una obra mientras paralelamente, Pessoa mismo creaba la suya, volviéndose casi otro heterónimo, o como la crítica lo designa, un otrónimo. En cantidades se cuentan las páginas que entre un heterónimo y otro se dedicaban, comentando la obra del otro. Alberto Caeiro fue el único que no escribió en prosa, pero Antonio Mora, el heterónimo filósofo, dedicó también varios escritos a los poetas del grupo. Aparentemente Pessoa habría acometido toda la literatura portuguesa él solo, así que sin bastarle haber creado tantos poetas, creó movimientos literarios de los que generalmente hacían parte únicamente él y sus heterónimos¹.

Ricardo Reis fue el llamado poeta clásico. Sus obras completas constituyen casi unas 200 odas con rigurosidad en la forma. La influencia de Caeiro sobre él es notoria. Dedicó extensos textos sobre al que llamó su maestro, además de algunos poemas. Álvaro de Campos, discípulo declarado también de Caeiro, fue el heterónimo más importante de

¹ El propio Pessoa era consciente de esta situación: “Con semejante falta de literatura como la que hay actualmente, ¿qué puede hacer un hombre de genio sino convertirse, él solo, en una literatura? Con semejante falta de gente coexistible como la que hay actualmente, ¿qué puede hacer un hombre de sensibilidad sino inventar sus amigos o, cuando menos, sus compañeros de espíritu?” (2006, p. 264).

Pessoa. Su obra se equipara con la del Pessoa otrónimo en extensión, además de haber sido el único que acompañó activamente a su creador hasta el final de sus días y con quien diferentes versiones, entre ellas cartas que se le adjudicaban a Campos, hacen sugerir que acaso Pessoa creyera en la existencia real de su creación. Su obra es la más leída actualmente y constituye la parte más vanguardista de Pessoa, y de la que más renegó él mismo.

La dificultad de la heteronimia en Pessoa es única en la historia literaria. Es cierto que durante sus años creativos, muy cerca Antonio Machado² acometía empresas similares, la creación de todo un grupo de poetas apócrifos, pero la complejidad del caso en Pessoa sobrepasa de manera evidente. Una de las características que más llaman la atención es la aparente inconsciencia con que los heterónimos se le impusieron a Pessoa, frente a la manera premeditada como ocurrió con Machado y otros autores de tiempos después, como Luis Rogelio Noguera. Además de que su caso fue el antecesor de todos los laberintos que supone tal estado: el desdoblamiento, el cambio de voz y estilo, la descentralidad, y todos los obstáculos que el estudioso tiene que atravesar frente a la obra del poeta portugués.

Este trabajo se concentrará en Alberto Caeiro, el denominado maestro del grupo y el primero de los grandes heterónimos. El 8 de marzo de 1914 aparece en la vida de Fernando Pessoa, en el llamado día triunfal. Así reza en una de las cartas más famosas de la literatura y sin duda la más citada de Pessoa:

Un día se me ocurrió gastarle una broma a Sá-Carneiro: inventar un poeta bucólico, de especie complicada, y presentárselo, ya no recuerdo cómo, bajo cualquier tipo de realidad. Anduve unos días elaborando al poeta, pero sin conseguirlo. Un día en que finalmente había decidido desistir – fue el 8 de marzo de 1914– me acerqué a una cómoda alta y, tomando un papel comencé a escribir, de pie, como escribo siempre que puedo. Y escribí treinta y tantos poemas seguidos, en una especie de éxtasis cuya naturaleza no lograré definir. Fue el día triunfal de mi vida, y no volveré a tener otro igual. Abrí con un título, *El guardador de rebaños*. Y lo que sobrevino fue la aparición en mí de alguien a quien puse de inmediato el nombre de Alberto Caeiro. Disculpe lo

² Para darse una idea específica del caso Machado es pertinente el estudio que José María Valverde lleva a cabo: Machado, Antonio (1986), *Nuevas canciones y de un cancionero apócrifo*, Argentina, Castalia.

absurdo de mi frase: había aparecido en mí mi maestro. Ésa fue la sensación inmediata que tuve (1987, p. 45).

Existen muchas opiniones respecto a esta carta dirigida a Adolfo Casais Monteiro muchos años después de la aparición de Caeiro. Desde las que se apegan profundamente a ella hasta las que la tachan de completa invención. Aquí empezamos a dilucidar la intención de este trabajo. En la búsqueda de la poesía de Caeiro las casi inevitables citas biográficas de Pessoa no jugarán ningún papel. Es común que se remita a ellas ante la complejidad que el autor presupone, pero es posible también abarcar la obra desde la obra misma únicamente. Era un pedido que el mismo Pessoa hacía:

Por algún motivo sentimental que no me propongo analizar, ni importa que analice, he construido dentro de mí varios personajes distintos entre sí y de mí, personajes éstos a los que he atribuido poemas varios que no son como yo, con mis sentimientos e ideas, los escribiría.

[...] Así tienen estos poemas de Caeiro, los de Ricardo Reis y Álvaro de Campos que ser considerados. No hay que buscar en ninguno de ellos ideas o sentimientos míos, pues muchos de ellos expresan ideas que no acepto, sentimientos que nunca he tenido. Hay simplemente que leerlos como son, que es además como se deben leer.

Un ejemplo: escribí con sobresalto y repugnancia el poema octavo de *El guardador de rebaños*, con su blasfemia infantil y su antiespiritualismo absoluto. En mi persona propia, y aparentemente real, con la que vivo social y objetivamente, no uso de la blasfemia ni soy antiespiritualista. Alberto Caeiro, sin embargo, como lo he concebido, es así: así tiene, pues, que escribir, quiera yo o no, piense yo como él o no (2006, p. 259).

El objeto de estudio de este trabajo son los poemas completos de Alberto Caeiro, compuestos por *El guardador de rebaños*, *El pastor amoroso* y *Poemas inconjuntos*. Pessoa proyectaba la edición de esta obra dentro de su programa del paganismo, con un prólogo de Ricardo Reis y un epílogo de Álvaro de Campos sobre su maestro. Sin embargo, aquí únicamente utilizaremos estos escritos, al igual que los proyectos de reinstauración del paganismo o la invención del sensacionismo, en los casos que el problema de la poesía de Caeiro lo requiera. Es evidente que una comprensión de la poesía de Pessoa queda por fuera de la intención y capacidad de este estudio. Pero la comprensión de uno de sus heterónimos pretende acercarse en algo a la comprensión de su totalidad. Es importante señalar que las controversias que la heteronimia en Pessoa ha suscitado no podrán tratarse en estas páginas, considerando a Caeiro como el nombre con el que Pessoa firmaba los poemas que se le

atribuyen a este heterónimo. Es decir, este trabajo se concentrará completamente en la poesía y considerará al autor como el firmante.

Es indudable que la omisión del estudio de la heteronimia en el caso de Pessoa minimiza la complejidad del poeta portugués, pero también es un hecho que en desesperados intentos por comprenderla, la poesía ha pasado a un segundo plano. Así, trabajos como éste, no pueden sino pretender dar luces respecto a poéticas específicas de uno de los heterónimos para luego acaso abarcar el laberinto que todo Pessoa significa. El esfuerzo se centra completamente en el texto, y si se compara, no sólo con escritos del propio Pessoa pero en boca de otros heterónimos, sino con poéticas similares, es con la única intención de clarificar y evidenciar la manera en que Alberto Caeiro constituye una de las poesías más interesantes de la literatura moderna. Por eso las explicaciones de la heteronimia en Pessoa no resultan relevantes. Numerosos estudios se pierden en razones esotéricas, psicológicas y hasta posmodernas, olvidando por completo el juego poético que Pessoa propone. Los críticos no biógrafos se pierden en razones biográficas, otros en sustentos de sus teorías religiosas, error (querido, quizá) en el que los mismos heterónimos cayeron respecto al caso específico de Caeiro, queriendo buscar en su poesía la reconstrucción del paganismo o el surgimiento del sensacionismo. No importa, para la literatura, cuál haya sido la razón primera si en el camino la poesía pasa a un segundo lugar. Sobre este problema, las palabras de Antonio Tabucchi son pertinentes:

Una valoración satisfactoria de Pessoa como <intelectual>, es decir, la implantación cultural en sentido amplio de su obra teórica y publicista [...] está todavía lejos de realizarse. Por tres motivos [...]: el malestar de la crítica frente al personaje incómodo que es Pessoa: lo que dice mucho de los prejuicios y de las inhibiciones de toda aquella crítica que, mirando al poeta, ha sacado a la luz al político y a filósofo, obrando una especie de división del personaje (como si Pessoa, además de todas sus propias divisiones internas tuviese necesidad de divisiones externas) y desembarazándose subrepticamente del personaje, replegándolo a la clase marginal, múltiple e indefinida de los <malos> de nuestro siglo (1997, p. 21).

Sobre la desviación de la crítica en el caso de Pessoa, Lourenço también hace un llamado:

En realidad, por diferentes que sean en profundidad, sutileza o coherencia, en los momentos más fecundos y estructurados de estas interpretaciones, junto a otras más vulgares que les hacen eco o que apenas se distinguen de ellas, algo tienen en común: todas *interrogan* a Pessoa, todas plantean al poeta y a su creación *cuestiones* que le atañen más a ellas propiamente que a él, todas

lo convocan con un máximo de buena conciencia ante la instancia crítica. Es Pessoa quien debe rendir cuentas a propósito de su *extrañeza*, considerada a priori como algo que el autor deba justificar. Curiosamente (pero ¿es que no ocurre así con toda la crítica humanista?) bajo la interrogación literaria subyace un horizonte de *moralista* y es el *nihilismo* de Pessoa (o lo que así denominan sus críticos) lo que debe responder ante el tribunal de la Sinceridad, del Orden Moral, del Orden Ideológico. Es posible que la Poesía deba comparecer ante todos esos tribunales. Pero antes conviene realmente saber si lo que ella *es* no los anula o los hace inadecuados (2006, pp. 19-20).

Esa es precisamente la intención de este estudio. Liberar la obra de Pessoa, en concreto la de Caeiro, de los tribunales que lo han asediado, ya no únicamente de aquellos que Lourenço denuncia, sino de aquellos mismos que buscando datos biográficos y explicaciones psicológicas han olvidado que lo encontrado no fue un hombre sino un baúl rebosante de poesía. En este largo camino por limpiar de Caeiro los dobles mantos que la crítica le ha obligado a usar, unos por ser fatalmente un heterónimo del enigmático Pessoa, y otros por su propia obra superficialmente leída, este estudio emprenderá su tarea hablando en primer lugar sobre el Caeiro comúnmente conocido. En el primer capítulo se analizará la característica que más llama la atención al leer por primera vez la obra de Caeiro y que se denominará *Objetivismo Absoluto*, con citas de sus exégetas exaltando esa condición. A través de la comparación con otros sistemas que pretendieron igualarlo, se rescatará la complejidad y completa originalidad que Pessoa depositó en esa pretensión de Caeiro. Además se revelará una parte esencial de la obra que no ha cobrado toda la importancia que debe tener: la *Fatalidad*. En el segundo capítulo, se buscará develar el Caeiro detrás de lo generalmente conocido. Apoyándose principalmente en el estudio de Eduardo Lourenço, se profundizará en aquellos poemas que no corresponden a la destacada poética del autor para demostrar cómo ésta ha sido disminuida, demostrando márgenes más amplios que Caeiro posee.

Finalmente, en el tercer capítulo abarcaremos la obra completa para ver cómo el movimiento descrito entre lo visto en el primer capítulo y en el segundo, permiten el surgimiento del arte. Además una visión de la manera en que el arte que allí ocurre tiene una relación directa con la vida, refiriéndose a textos del propio Pessoa y del recibimiento de su obra entre los críticos, además de un paralelo con otras perspectivas de lo que el arte y la vida tienen en común.

CAPÍTULO 1. EL OBJETIVISMO ABSOLUTO.

“La rosa sin un por qué florece porque florece
no presta atención a ella misma
no se pregunta si uno la ve”
Ángelus Silesius

Desde el mismo Pessoa, a través de Ricardo Reis, Álvaro de Campos y Antonio Mora, hasta sus exégetas contemporáneos, lo que llamaremos el *Objetivismo Absoluto* (término utilizado por Reis y en mayúsculas) ha sido la característica esencial y típica con la que toda la obra de Caeiro ha sido señalada. ¿Qué es exactamente el *Objetivismo Absoluto*, esa manera de ver el mundo que hace de Caeiro un poeta completamente novedoso y, como pretenden otros, un poeta imposible, un poeta no-poeta? Para verlo mejor, y ser así consecuentes con Caeiro, enumero las formas en que su poesía veía el mundo. Es decir, a pesar que su manera de verlo era una sola, había en esa mirada pura y única una serie de obligaciones para lograrla.

1.1. Ver y sólo ver lo exterior.

La sencillez de Caeiro ha resultado a veces en el menosprecio³ de éste heterónimo entre los otros por parte de la crítica. Pero extrañará a quien descubra la complejidad que detrás se esconde. El propio *Objetivismo Absoluto* del que tantos hablan en pocas frases, contiene una ingenuidad que permite hacer referencia a él de forma clara y corta. Descubriendo todo lo que implica ver el mundo de la manera sencilla en que Caeiro lo veía, deberá aclarar el inmenso movimiento y la complejidad poética que Pessoa necesitó para lograrlo.

La primera sorpresa es cómo ve Caeiro en el mundo sólo su exterior:

[...] sé que comprendo la Naturaleza por fuera;

³ Este menosprecio hace referencia al tono rápido y simple con el que varios autores han abordado a Caeiro, y no a la exclusión del heterónimo en el estudio de la obra de Fernando Pessoa, pues como indica Eduardo Lourenço, fue precisamente Caeiro quien atrajo primero la atención de la crítica (2006, p.31).

y no la comprendo por dentro
porque la Naturaleza no tiene adentro;
si no no sería la Naturaleza (Pessoa, 2005, p. 124).

Antonio Mora, en *El regreso de los dioses*, lo explica respecto al paganismo: “Cada objeto tiene para el pagano una maravillosa realidad inmediata, y con cada cosa está en convivencia cuando la ve” (Pessoa, 2006, p. 126). Caeiro también logra limpiar su mirada hasta ver sólo lo que ve:

Lo que vemos de las cosas son las cosas.
¿Por qué habíamos de ver una cosa si hubiese otra?
¿Por qué ver y oír sería engañarnos
si ver y oír son ver y oír? (Pessoa, 2005, p. 115).

El *Objetivismo Absoluto* está basado en la completa confianza en los sentidos. De igual manera que en Caeiro esto es un llamado para ver el mundo, en Susan Sontag es una manera de ver el arte: “Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, oír más, sentir más” (1996, p. 39). Para este mismo ensayo, Sontag utiliza de epígrafe un apartado de una carta de Oscar Wilde apropiada para acercarse a Caeiro: “Son las personas superficiales las únicas que no juzgan por las apariencias. El misterio del mundo es lo visible, no lo invisible” (1996, p. 25).

El misterio de las cosas, ¿dónde está?
¿Dónde está que no aparece
al menos a mostrarnos el misterio?

[...] Porque el único sentido oculto de las cosas
es que no tienen ningún sentido oculto.

[...] Las cosas son el único sentido oculto de las cosas (Pessoa, 2005, p. 149).

Las apariencias revelan lo que se ve, no hay nada detrás. Esta misma manera es la que acusa Jean Paul Sartre al pensamiento moderno en las primeras páginas de *El ser y la nada*: “El ser de un existente es, precisamente, lo que el existente parece [...]. Lo que el fenómeno es, lo es absolutamente, pues se devela como es [...]. La apariencia no oculta la esencia, sino que la revela: es la esencia” (1972, p. 12). En el siguiente poema Caeiro lo confirma:

¿El misterio de las cosas? ¡Qué sé yo lo que es el misterio!
El único misterio es que haya quien piense en el misterio.

[...] El único sentido íntimo de las cosas
es que no tienen ningún sentido íntimo (Pessoa, 2005, pp. 58-59).

En su ensayo *Sobre el estilo*, Sontag apuntará a la misma dirección respecto al arte, citando a Cocteau:

<El estilo decorativo no ha existido nunca. El estilo es el alma y, por desgracia, en nosotros el alma asume la forma del cuerpo.> Aun cuando pretendiéramos definir el estilo como –manera de nuestra expresión–, ello no conduciría necesariamente a una oposición entre el estilo asumido y el –verdadero– ser propio. En realidad, semejante disyunción es extremadamente rara. En casi todos los casos, nuestra manera de expresarnos es nuestra manera de ser. La máscara es el rostro (1996, p. 43).

Caeiro llevará todas estas afirmaciones al extremo, haciendo de él mismo sólo lo que ve:

Porque yo soy del tamaño de lo que veo
y no del tamaño /de mi alma/... (Pessoa, 2005, p. 67).

1.2. Ver y no pensar en lo que se ve.

Yo no tengo filosofía: tengo sentidos...
(Pessoa, 2005, p. 49)

Pero la manera de ver las cosas de Caeiro necesita de otras especificaciones. A través de toda su obra nos encontramos con un fuerte rechazo a pensar, y en este aspecto es donde Caeiro es único con respecto a otros autores que se acercaron a su poética. El paganismo griego, por ejemplo, el mismo epicureísmo, que veían en las cosas solamente lo que ellas eran, siempre desviaron su atención de las cosas mismas para crear filosofías o religiones. El mismo Antonio Mora lo hará a favor de su nuevo paganismo y Álvaro de Campos en pro del *sensacionismo*⁴. Cuando leemos en Sartre su resumen del pensamiento moderno,

⁴ El sensacionismo es uno de los movimientos literarios que Pessoa inventó, en este caso por medio de Álvaro de Campos, considerando a Caeiro como su iniciador: “Si la evaluación de los movimientos literarios se debe hacer por lo que traen de nuevo, no se puede poner en duda que el movimiento Sensacionista portugués es el más importante de la actualidad [...]. Tiene sólo tres poetas y tiene un precursor inconsciente. Lo esbozó levemente, sin querer, Cesário Verde. Lo fundó Alberto Caeiro, el maestro glorioso [...]. Lo volvió, lógicamente, neoclásico el Dr. Ricardo Reis. Lo moderniza, lo paroxiza (...) el extraño poeta que es Álvaro de Campos.” (Pessoa, 2006, p. 346) Sobre el sensacionismo, Pessoa escribió numerosas páginas, y fue la poética

encontramos que pronto abandonará su pretendida eliminación de las dualidades en las cosas para entrar a terrenos propios de la filosofía que olvidarán la realidad evidente de aquellas. Sontag hará una teoría literaria, o como ella lo llama, una *erótica del arte* (1996, p. 39). Pero el *Objetivismo Absoluto* tendrá como su característica más propia, no sólo el ver en las cosas nada más que lo que vemos en ellas, sino limitar todo conocimiento, razón de vida y toda realidad a esa sentencia. Sobre esto hablaremos unos apartados más adelante. Por ahora evidenciaremos la eliminación de los pensamientos en el *Objetivismo Absoluto*. En el poema *V* de *El guardador de rebaños*, uno de los más citados en la obra de Pessoa, se muestra de manera explícita la reticencia a pensar, a tener filosofías:

Bastante metafísica hay en no pensar en nada.

¿Qué pienso yo del mundo?
¡Qué sé yo lo que pienso del mundo!
Si enfermara, pensaría en ello.

¿Qué idea tengo yo de las cosas?
¿Qué opinión es la mía sobre causas y efectos?
¿Qué he meditado yo sobre Dios y el alma
y sobre la creación del mundo?
No lo sé. Pensarlo es para mí cerrar los ojos
y no pensar. Es correr las cortinas
de mi ventana (pero no tiene cortinas) (2005, p. 57).

No pensar es condición obligatoria para poder ver en las cosas sólo las cosas mismas, su exterior, es decir, todo.

No basta abrir la ventana
para ver los campos y el río.
No es suficiente no ser ciego
para ver los árboles y las flores.
También es necesario no tener ninguna filosofía.
Con filosofía no hay árboles: sólo hay ideas (Pessoa, 2005, p. 197).

sobre la que basó la obra de Campos. Puede resumirse así: “El sensacionismo afirma, primero, el principio de la primordialidad de la sensación –que la sensación es la única realidad para nosotros.” (Pessoa, 2006, p. 320). Como las demás comparaciones con el *Objetivismo Absoluto* de Caeiro, el sensacionismo está completamente alejado, aunque coincida en ciertos aspectos, y a pesar que Campos atribuya a su maestro su iniciación, mientras el sensacionismo dudará de la existencia de todo menos de la sensación, Caeiro afirmará la existencia de las cosas gracias a las sensaciones.

No pensar es la única manera de sentir, así que Caeiro convierte sus pensamientos en sensaciones:

Pienso con los ojos y con los oídos
y con las manos y los pies
y con la nariz y la boca.

Pensar una flor es verla y olerla
y comer un fruto es saber su sentido (Pessoa, 2005, p. 141).

Sontag, en búsqueda de la misma intención de Caeiro, pero hacia la crítica del arte, pide lo mismo:

Interpretar el mundo es empobrecer, reducir el mundo para instaurar un mundo sombrío de significados. Es convertir el mundo en este mundo (¡Este mundo!, como si hubiera otro). El mundo, nuestro mundo, está ya bastante reducido y empobrecido. Desechemos, pues, todos sus duplicados, hasta tanto experimentemos con más inmediatez cuanto tenemos (1996, p. 31).

“Místicos cristianos, soñador panteísta, materialista y hombre de la Razón, para ellos todo el mundo es tan sólo su pensamiento” (Pessoa, 2006, p. 127). Inclusive aquellos que parten de la sensación inmediata de las cosas terminan elaborando sistemas ajenos a la percepción inicial. Para abarcar el universo, Caeiro eliminará de sí todas esas pretensiones:

Lo esencial es saber ver,
saber ver sin estar pensando,
saber ver cuando se ve,
y no pensar cuando se ve
ni ver cuando se piensa.

Pero esto (¡tristes de nosotros que llevamos el alma vestida!),
esto exige un estudio profundo,
un aprendizaje de desaprender
y un secuestro en la libertad de aquel convento
del que los poetas dicen que las estrellas son las monjas eternas
y las flores las penitentes convictas de un solo día,
pero donde al final las estrellas no son sino estrellas
y las flores sólo flores,
y por eso es por lo que las llamamos estrellas y flores (Pessoa, 2005, p. 115).

En *Cinco caras de la modernidad*, Matei Calinescu, a partir de citas de Descartes, Newton, Montaigne y Pascal, habla del hombre moderno como un enano trepado en los hombros de un gigante, siendo el gigante toda la historia detrás de los tiempos modernos (1991, pp. 26-29). Caeiro es ese enano que ha bajado de los hombros del gigante para ver el mundo sin el traje que la historia le ha obligado usar. En esto consiste el aprendizaje de desaprender, en

lograr ver las cosas sin el estorbo de los años de civilizaciones, sin pensar. Antonio Mora hace referencia a este aspecto en *El regreso de los dioses*: “El universo que Caeiro ve es lo contrario de lo que ven los hombres de nuestro tiempo, los hombres de nuestra civilización desde que ésta se formó en la muerte aparente del paganismo” (Pessoa, 2006, p. 121). Y también: “El hombre primitivo no tenía el concepto abstracto. No tenía la idea de árbol sino, de manera concreta, la idea de tal árbol” (p. 127). Hacia allá va la poética de Caeiro, hacia el hombre primitivo:

Bendito sea yo por todo lo que no sé.
Eso es todo lo que verdaderamente soy (Pessoa, 2005, p. 121).

Procuro desnudarme de lo que aprendí,
procuro olvidarme del modo de recordar que me enseñaron,
y raspar la tinta con que me pintaron los sentidos,
desencajonar mis emociones verdaderas,
desenredarme y ser yo, no Alberto Caeiro,
sino un animal humano que la Naturaleza produjo (Pessoa, 2005, p. 163).

“Las ideas concretas existen para proporcionarnos la Realidad” (Pessoa, 2006, p.137), dirá Antonio Mora dentro de su teorización del paganismo e inspirado en Caeiro. Tener ideas abstractas es pensar. En contra de ellas el maestro heterónimo antepone su sencillez de evidencia. Gracias al despojamiento del pensamiento que los hombres le han forzado tener, Caeiro llega a los versos que para Ricardo Reis son el culmen de su poesía, pero llegando a ellos precisamente por no pensar:

Vi que no hay Naturaleza,
que Naturaleza no existe,
que hay montes, valles, llanos,
que hay árboles, flores, hierbas,
que hay ríos y piedras,
pero que no hay un todo al que esto pertenezca,
que un conjunto real y verdadero
es una enfermedad de nuestras ideas.

La naturaleza es partes sin un todo.
Éste es tal vez el tal misterio del que hablan.

Fue esto lo que sin pensar ni detenerme, acerté que debía ser la verdad
que todos andan buscando y no encuentran,
y que sólo yo, porque no fui a buscarla, encontré (Pessoa, 2005, p. 167).

Caeiro dirá, entonces: quien ve realmente, no piensa.

1.3. Ver y ser como la naturaleza.

¿De dónde Caeiro justifica su mirada hacia el mundo libre de pensamientos? Del mundo mismo. De lo que él llama la Naturaleza. Y la Naturaleza nada sabe de ella misma, ni piensa, ni pretende acciones sobre el mundo. Simplemente existe y ocurre.

¿Qué pensará mi muro de mi sombra?

[...] ¿Qué pensará esto de aquello?

Nada piensa nada.

¿Tendrá la tierra conciencia de las plantas y árboles que tiene?

Si la tuviese, sería gente;

y si fuera gente tendría hechura de gente no sería la tierra (Pessoa, 2005, p. 139).

Ante la clara existencia de la Naturaleza, pensar, tener filosofías o creer en Dios resulta necio:

[...] La rama de un árbol,

si pensase, nunca podría

construir santos ni ángeles... (Pessoa, 2005, p. 119).

En uno de los poemas más extraños de toda la obra de Caeiro, aparece un niño Jesús que el poeta ha inventado para expresar su poética. Por ahora nos interesa cómo se refleja el *Objetivismo Absoluto* en éste poema, más tarde se analizará esa supuesta extrañeza. Allí, el niño se entristece cuando sabe de reyes, guerras, negocios y navíos

Porque sabe que todo eso carece de esa verdad

que tiene una flor cuando florece (Pessoa, 2005, p. 79).

Y el mismo niño duda de que haya sido Dios el creador de las cosas, por no entenderlas:

“Él dice, por ejemplo, que los seres cantan su gloria,

pero los seres no cantan nada.

Si cantasen serían cantores.

Los seres existen y nada más,

y por eso se llaman seres.” (Pessoa, 2005, pp. 73-74).

El niño nos enseña cómo la naturaleza es sencilla, cómo sus seres no deben pensar ni buscar hacer acción alguna sobre el mundo que no sea verdadera como la luz del sol. Caeiro entrará a discutir al respecto en contra de aquellos que buscan transgredir y se preocupan los unos

por los otros en el poema XXXII de *El guardador de rebaños*, contraponiendo a estas acciones la sencillez de la Naturaleza:

(Alabado sea Dios, que no soy bueno,
y tengo el egoísmo natural de las flores
y de los ríos que siguen su camino
preocupados sin saberlo
sólo por florecer e ir corriendo [...])

Y el hombre se calló, mirando el poniente,
¿Pero qué tiene que ver con el poniente quien odia y ama? (Pessoa, 2005, p. 135).

En estos últimos versos encontramos la evidencia de la oposición de todo pensamiento, sentimiento o intención hacia el mundo que el *Objetivismo Absoluto* posee. Para él, toda pretensión debe ser nula o apuntar hacia la sencillez, ir en contra de filosofías, ir en la misma corriente de la Naturaleza. Si la Naturaleza no sabe lo que es, yo tampoco tengo porqué saberlo. Si la Naturaleza no piensa, por qué debo pensar yo:

No tengo prisa: no la tiene el sol y la luna (Pessoa, 2005, p. 313).

Mi mirada azul como el cielo
es serena como el agua al sol.
Es así, azul y serena,
porque ni pregunta ni se asombra... (Pessoa, 2005, p. 113).

Mi misticismo es no querer saber.
Es vivir y no pensar en ello.

No sé qué es la Naturaleza: la canto (Pessoa, 2005, p. 129).

En el poema X de *El guardador de rebaños*, alguien pregunta a Caeiro qué le dice el viento cuando pasa. A quien pregunta, el viento le habla de memorias y *saudades*. Caeiro responde:

“Nunca oíste pasar el viento.
El viento sólo habla del viento.
Lo que le oíste fue mentira,
Y la mentira está en ti.” (Pessoa, 2005, p. 85).

El *Objetivismo Absoluto* consiste en equipararse a la Naturaleza, ser uno más entre los seres y así actuar como ellos, pensar como ellos. O mejor: no-actuar como ellos. No-pensar, no pretender ser más, ni saber más:

¿Qué sabe el río de eso y qué sabe el árbol?
Y yo, que no soy más que ellos, ¿qué sé de eso? (Pessoa, 2005, p. 149).

Y por esto no debo tener teoría alguna sobre el mundo, no tengo nada que decir de el mundo aparte de que existe y es, que es lo que mis sentidos me muestran; aun cuando al equipararme con ellas descubra que soy diferente, como cada cosa es diferente de otra y así deba ser:

Sí, escribo versos y la piedra no escribe versos [...]
Pero es que las piedras no son poetas, son piedras [...]
Tanto puedo decir que soy por eso superior a ellas
como que soy inferior.
Pero no digo eso: digo de la piedra: “es una piedra”;
digo de la planta: “es una planta”;
digo de mí: “soy yo”.
Y no digo nada más. ¿Qué más hay que decir? (Pessoa, 2005, p. 233).

Emparejamos entonces las especificaciones de la manera de ver el mundo propio del *Objetivismo Absoluto* que se han revisado hasta ahora: para ver las cosas es necesario no pensar y ser como la Naturaleza:

El río de mi aldea no hace pensar en nada.
Quien está junto a él sólo está junto a él (Pessoa, 2005, p. 107).

1.4. Ver lo que existe. Lo que existe es lo real.

¿A dónde lleva esta forma de ver las cosas, sin pensamiento y como la Naturaleza? El *Objetivismo Absoluto* en Caeiro logrará la aprehensión de la realidad, llegará a la existencia real de las cosas gracias a su manera de existir en el mundo. Era ya de suponerse por los apartados anteriores a dónde se dirigía Caeiro.

Creo en el mundo como en una margarita
porque lo veo. (Pessoa, 2005, p. 49).

Prácticamente toda la explicación de este ítem del *Objetivismo Absoluto* se encuentra resumido en esos versos. Pero para verlo mejor podemos revisarlo en otros poemas. La existencia de Dios, la creencia en Él, verbigracia, no puede darse por simple hecho de que

no lo veo (al igual que, como veíamos en el primer apartado, el misterio de las cosas, lo oculto, no existía por no poder verse):

No creo en Dios porque nunca lo he visto.
Si él quisiera que yo creyese en él,
seguro que vendría a hablar conmigo
y entraría por mi puerta
diciéndome: ¡*Aquí estoy!* (Pessoa, 2005, p. 59).

De la confianza en los sentidos nace el mundo. Gracias a que puedo ver el mundo me pertenece, es real y lo soy yo:

Sé que la piedra es real, y que la planta existe.
Sé esto porque ellas existen.
Lo sé porque mis sentidos me lo muestran.
Sé que soy real también.
Lo sé porque mis sentidos me lo muestran (Pessoa, 2005, p. 231).

Por esta razón es Caeiro el descubridor de la Naturaleza, por esto trae el universo al universo, porque en su manera de mirar las cosas ha encontrado la realidad, el universo mismo:

La asombrosa realidad de las cosas
es mi descubrimiento de cada día.
Cada cosa es lo que es,
y es difícil explicarle a alguien cuánto me alegra esto
y cuánto me basta.

Basta existir para sentirse completo (Pessoa, 2005, p. 235).

Aquí hemos encontrado el fin de todo el *Objetivismo Absoluto* en sí mismo (podrá verse otro fin en Caeiro más adelante):

Es ésta la única misión en el mundo,
ésta: existir claramente,
y saber hacerlo sin pensar en ello (Pessoa, 2005, p. 135).

Pero el movimiento es continuo. No podemos definir un orden en los ítems que hemos revisado hasta ahora. Todo debe ocurrir al mismo tiempo. Sin embargo, la existencia de las cosas es consecuencia de las anteriores. Es decir, no hay un orden para ver el mundo en la práctica, no se puede, para practicar el *Objetivismo Absoluto*, plantear esto antes que aquello. Sin embargo, en la teoría es posible indicar qué es consecuencia de qué. Para que

las cosas existan y sean reales, la mirada debe haber cruzado por los anteriores pasos descritos por la ventaja que da la distancia que posee quien habla en orden, sobre una poesía que ocurrió sin orden; o acaso con el del desaprendizaje, el orden del olvido que permite darle existencia a las cosas.

Miro, y las cosas existen.
Pienso y existo sólo yo (Pessoa, 2005, p. 273).

Sería ilusorio indicar que Pessoa hubiese creado el *Objetivismo Absoluto* de Caeiro a partir de diferentes puntos. Ocurren en la poesía. Aquí se organizan ficticiamente. Pero es evidente que hasta ahora todo ha girado en consideración de ver lo real:

Ser real es la única cosa verdadera del mundo (Pessoa, 2005, p. 257).

“Ser verdadero es existir” (Pessoa, 2006, p. 58), confirmará Antonio Mora. Es inexacto creer que Caeiro ha llegado a una teoría del conocimiento, o que ahora pueda saber lo que es el mundo. El logro del *Objetivismo Absoluto* es el de la aprehensión, no el del entendimiento:

Si hablo de la Naturaleza no es porque sepa lo que es,
sino porque la amo, y la amo por eso,
porque quien ama nunca sabe lo que ama,
ni sabe por qué ama, ni qué es amar... (Pessoa, 2005, p. 49)

En *Arte Poética*, libro donde se recogieron las conferencias que Jorge Luis Borges dio en Harvard, el autor argentino da una luz a éste respecto:

[...] cometemos un error muy común cuando creemos ignorar algo porque somos incapaces de definirlo. Si estuviéramos de un humor chestertoniano (creo que uno de los mejores humores en que sentirse), diríamos que sólo podemos definir algo cuando no sabemos nada de ello [...]. San Agustín dijo: <¿Qué es el tiempo? Si no me preguntan qué es, lo sé. Si me preguntan qué es, no lo sé> (2001, pp. 33-35).

Hasta aquí encontramos a lo que comúnmente se ha definido como Alberto Caeiro, por la crítica y por el mismo Pessoa. Octavio Paz, por ejemplo, da una lectura bastante acertada de lo que hemos examinado:

Caeiro no cree en nada: existe. El sol es la vida henchida de sí; el sol no mira porque todos sus rayos son miradas convertidas en calor y luz; el sol no tiene conciencia de sí porque en él pensar y ser son uno y lo mismo. Caeiro es todo lo que no es Pessoa y, además, todo lo que no puede ser ningún poeta moderno: el hombre reconciliado con la naturaleza. Antes del cristianismo, sí, pero también antes del trabajo y de la historia. Antes de la conciencia. Caeiro niega, por el mero

hecho de existir, no solamente la estética simbolista de Pessoa sino todas las estéticas, todos los valores, todas las ideas. ¿No queda nada? Queda todo, limpio ya de los fantasmas y telarañas de la cultura. El mundo existe porque me lo dicen mis sentidos; y al decírmelo, me dicen que yo también existo. Sí, moriré y morirá el mundo, pero morir es vivir. La afirmación de Caeiro anula la muerte; al suprimir la conciencia, suprime la nada (1994, p. 158).

Robert Brechón, cuando hace la imagen de Caeiro en su biografía de Pessoa, afirma: “El universo de Caeiro es plano, sin hondura, sin significado, pero también sin vacíos de sentido, porque cada cosa se significa plenamente y solamente a sí misma” (2000, p. 232). Ángel Crespo se una a las mismas consideraciones, pero utilizando a Caeiro como el reconstructor del paganismo:

Lo que en esta poesía se manifiesta es, más que su pensamiento, el sentimiento, el temperamento del poeta heterónimo, que es de carácter objetivista y se limita a expresar líricamente las sensaciones que le produce la contemplación de la naturaleza sin buscar tras ellas un misterio ni intentar fundar un sistema. ¿Pero no tiene todo esto algo de místico? Serían sus discípulos quienes especularían en torno a su obra con objeto de fundar un sistema pagano de carácter acusadamente ético (1995, p. 131).

Tabucchi dice, uniéndose al coro de los otros estudios: “Caeiro no es un poeta: es un santón, un gurú. Quizá ni tan siquiera es un hombre, es un ojo que escruta el mundo. Un indescifrable Objetivo” (1997, p. 79). Pessoa mismo escribe, en un texto cuyo original es en inglés, pues pretendía enviar la obra de Caeiro a un editor británico:

Ve las cosas sólo con los ojos, no con la mente. Cuando mira a una flor, no permite que ello provoque ningún pensamiento. Lejos de ver sermones en las piedras, ni siquiera se permite concebir una piedra como punto de partida de un sermón. El único sermón que una piedra contiene es, para él, el hecho de existir. La única cosa que una piedra le dice es que nada tiene que decirle. Se puede concebir un estado de espíritu parecido a éste, *pero no puede concebirse en un poeta* (2006, p. 191).

En conclusión, Caeiro no sólo es lo que hemos revelado por el *Objetivismo Absoluto*, sino que además, y por esto mismo, es un poeta imposible.

Mucho se ha hablado también de las influencias o relaciones que guarda el *Objetivismo Absoluto* que hemos revisado, con otros sistemas y poetas. En realidad se habla de Caeiro mismo y no del *Objetivismo*, como si Caeiro todo fuera sólo eso, pero es un asunto que pronto se discutirá. La novedad de Caeiro que asombró al propio Pessoa, es la única que puede concluirse después de estudiar las posibles coincidencias con otros. El Zen, por

ejemplo, que busca un estado natural de las cosas, con su intención de alejarse de la manera típica de pensar y de buscar empíricamente el conocimiento, es un sistema muy cercano al del *Objetivismo* de Caeiro. Pero en realidad, nada más alejado. El Zen busca una esencia en el mundo, una tranquilidad espiritual que es abstracta, cuando en Caeiro sólo encontramos lo concreto.

De la influencia de Walt Whitman también se ha llamado la atención. Pessoa la desmintió y la acusó más a Álvaro de Campos, pero diversos estudios, como el de Lourenço y Brechón, insisten en que en Caeiro es evidente. Basta, sin embargo, leer un poco de *Hojas de hierba* para darse cuenta de lo lejos que estaba la poética del *Objetivismo* en Caeiro, de Whitman. El poeta norteamericano pretende a veces esa realidad de Caeiro, pero hay en él muchas más corrientes que fluyen en la poesía. Es posible que la lectura de Whitman haya sido definitiva para toda la obra de Pessoa, que inclusive a ese encuentro se haya debido la aparición de Caeiro, pero es evidente que el maestro de los heterónimos se alejó por completo de esa supuesta inspiración y produjo una obra completamente nueva. Cabe afirmar con Harold Bloom su sentencia en *El canon occidental*, en el capítulo que dedica a Borges, Neruda y Pessoa, alrededor del problema de Whitman: “La definitiva lección de la influencia de Whitman –en Borges, Neruda, Paz y en tantos otros– puede que sea que sólo una originalidad tan extravagante como la de Pessoa puede esperar contenerla sin peligro para el yo o yoes poéticos” (2004, p. 498).

Habiendo resaltado la mayoría de los aspectos del *Objetivismo Absoluto*, las sentencias sobre Caeiro que han hecho sus exégetas, su creador y compañeros de heteronimia, y aclarado el asunto de las influencias, podemos entonces concluir sobre nuestro asunto propio: si veo sin pensar y siendo como la naturaleza, lo que veo existe y yo también existo. Y como esto resulta tan evidente y obvio, se piensa en Caeiro como el ingenuo, el sencillo. Pero el propio Caeiro dirá:

El que oyó mis versos me dijo: ¿Qué tiene eso de nuevo?
Todos saben que una flor es una flor y un árbol es un árbol.
Pero yo respondí, no todos, nadie.
Porque todos aman las flores porque son bellas, y yo soy diferente.

Y todos aman los árboles porque son verdes y dan sombra, pero yo no.
Yo amo las flores porque son flores, directamente.
Yo amo los árboles porque son árboles, sin mi pensamiento (Pessoa, 2005, p. 307)

1.5. Ver y no cuestionar. Aceptar la fatalidad como lo natural.

Pero, ¿es sólo eso Caeiro? ¿Hasta aquí, como afirman Tabucchi, Paz, y Crespo, llega la poesía del más grande de los heterónimos, según su propio creador? No sólo falta mucho Caeiro por descubrir, sino que del propio *Objetivismo Absoluto* aún nos queda por revisar un elemento primordial que ha sido extrañamente disminuido o ignorado por algunos comentaristas de la obra. Utilizaré una parte del prefacio que Ricardo Reis hace a las obras completas de Caeiro para introducir este aspecto:

[...] el hombre que fue para mí, como llegará a ser para muchos otros, el revelador de la Realidad o, como él mismo dijo, “El Argonauta de las sensaciones verdaderas”: el gran Libertador que nos devolvió, cantando, a la nada luminosa que somos; que nos arrancó de la muerte y de la vida, dejándonos entre las cosas sencillas, que en su decurso, nada conocen de vivir ni de morir; que nos libró de la esperanza y de la desesperanza, para que no nos consolemos sin razón ni nos entristezcamos sin causa; invitados con él, sin pensar, a la fatalidad objetiva del Universo (Pessoa, 2005, p. 21).

Extraña cita para quien ha seguido lo hasta ahora escrito en este estudio. Es cierto que se ha visto cómo Caeiro es el *revelador de la Realidad*, que nos ha dejado *entre las cosas sencillas*, pero, ¿nos libró de la esperanza y de la desesperanza?, ¿nos invitó a la *fatalidad objetiva del Universo*? La *Fatalidad* es la punta faltante de la estrella del *Objetivismo* en Caeiro, y la punta que comparte con la otra estrella: el Caeiro completo. Por ahora concentrémonos en la *Fatalidad* con respecto al *Objetivismo*.

El mundo no se ha hecho para pensar en él
(pensar es estar enfermo de los ojos),
sino para mirarlo y estar de acuerdo... (Pessoa, 2005, p. 49).

La *Fatalidad*, como lo natural, lo dado y que se debe aceptar. Probablemente este aspecto haya pasado desapercibido en la obra de Caeiro porque es en la obra de Ricardo Reis donde

es más evidente, y en el *Objetivismo* de Caeiro se disimule bajo las demás características⁵. Pero es necesario precisar la verdadera importancia que, lo que Caeiro llama *lo natural*, tiene en su manera de ver las cosas:

Porque todo es como es y así es como es,
y lo acepto, y no lo agradezco,
para no sentir que pienso en ello... (Pessoa, 2005, p. 113).

La propia *Fatalidad* de lo natural servirá para explicar las razones que Caeiro tiene para escribir, asunto que es de vital importancia cuando los exégetas de nuestro heterónimo lo han señalado como poeta imposible. Él se defiende:

Pienso y escribo como las flores tienen color
pero con menos perfección en mi modo de expresarme
porque me falta la sencillez divina
de ser todo sólo mi exterior.

[...] y lo que escribo es natural como el que se levante el viento (Pessoa, 2005, p. 93)

Paz dice al respecto:

Nombrar es ser. La palabra con que nombra a la piedra no es la piedra pero tiene la misma realidad de la piedra. Caeiro no se propone nombrar a los seres [...]. Si Caeiro habla es porque el hombre es un animal de palabras [...]. El poeta inocente no necesita nombrar las cosas; sus palabras son árboles, nubes, arañas, lagartijas. No esas arañas que veo, sino éstas que digo. (1994, p. 159)

Paz tiene razón hasta cierto punto, pues su afirmación de la misma realidad entre piedra y palabra queda desmentida por los versos arriba citados, donde Caeiro admite que sus palabras no pueden ser equiparadas con la Naturaleza, aunque surjan de manera natural como ella. En el poema *XII* de *El guardador de rebaños*, Caeiro hace énfasis en esta diferencia:

Pero los pastores de Virgilio no son pastores: son Virgilio,
y la Naturaleza es hermosa antes que eso.

Y sin embargo, Caeiro insiste en su escritura como en algo inevitable:

⁵ Álvaro de Campos identificará, mientras habla de Reis, que esa es precisamente la filosofía de Caeiro. (Ver 2.2. en el siguiente capítulo)

...voy escribiendo mis versos sin querer,
como si escribir no fuera una cosa hecha de gestos,
como si escribir fuera una cosa que me ocurriera
como que me dé el sol (Pessoa, 2005, p. 163).

Paz acierta cuando dice que Caeiro habla porque no puede hacer otra cosa. En el poema donde ve a sus versos partir hacia el mundo, hace énfasis en esta idea, excusando así uno de los peros que podría preverse en su *Objetivismo*⁶:

Y no estoy alegre ni triste.
Ése es el destino de los versos.
Los escribí y debo enseñárselos a todos
porque no puedo hacer lo contrario,
como la flor no puede ocultar el color,
ni el río ocultar que corre,
ni el árbol ocultar que da frutos.

[...] Me resigno y me siento casi alegre,
casi tan alegre como quien se cansa de estar triste (Pessoa, 2005, p. 169).

Y de si es un poeta materialista, si sus versos tienen valor, sobre si es un poeta, Caeiro responde:

Todo esto es absolutamente independiente de mi voluntad (Pessoa, 2005, p. 237).

Tenemos entonces ya una idea de lo que es para Caeiro la *Fatalidad*, ese destino por encima de él que no puede cambiar y que acepta. No lo atribuye a los dioses, pues en la obra de Caeiro ya vimos que la existencia de lo que no se ve es negada. Pero Caeiro nos ha advertido que a veces debe utilizar el lenguaje de los hombres para que podamos entenderlo. Con esta aclaración debe leerse el siguiente poema:

Acepta el universo
como te lo dieron los dioses.
Si los dioses te hubieran querido dar otro
te lo habrían dado.

Si hay otras materias y otros mundos,
que los haya (Pessoa, 2005, p. 281).

⁶ Se cuestiona el ejercicio de escribir como contrario al ideal del *Objetivismo*. Sin embargo, la inclusión de la *Fatalidad* permite ésta y otras características de Caeiro que aparentemente serían inconsecuentes.

Pero la *Fatalidad* también aparece explícitamente en Caieiro cuando debe justificar poemas donde niega todo el *Objetivismo*. No es hora todavía de analizar dichos poemas, sino de excusarlos. Debemos limitarnos por ahora a la *Fatalidad* de lo natural dentro del *Objetivismo*, y aquí respecto a la justificación de lo que escribe cuando está enfermo:

¡Qué sé yo lo que pienso del mundo!
Si enfermara, pensaría en ello (Pessoa, 2005, p. 57)

Es sorprendente con lo que nos encontramos. En estos versos podemos ver que todos los aspectos que se revisaron sobre el *Objetivismo* descansan sobre este último: la aceptación de las cosas como son. La omnipotencia de la *Fatalidad*. Es permitido negar todas las características que nos habían parecido esenciales en el *Objetivismo* gracias a esta última:

Pero gracias a Dios que hay imperfección en el mundo
porque la imperfección es una cosa,
y el que haya gente que yerra es diferente
y el que haya gente enferma hace mayor el mundo.
Si no hubiera imperfección, habría una cosa menos,
y debe haber muchas cosas
para tener mucho mientras vemos y oímos... (Pessoa, 2005, p. 153).

Hace falta ser infeliz de vez en cuando
para poder ser natural...
no todo es días de sol,
y la lluvia, cuando escasea, se pide.
Por eso tomo la infelicidad y la felicidad
con naturalidad, como quien no se extraña
de que haya montañas y llanuras
y de que haya rocas y hierba...

[...] Y que si así es, es porque es así (Pessoa, 2005, p. 109).

Cuando Reis y Campos se lamentan de los poemas donde el primer *Objetivismo* estudiado se niega, lo aceptan por lo mismo que Caieiro había ya advertido⁷: Es lo que tenía que ser. Pero si limitamos esta *Fatalidad* a la excusa de escribir y de enfermedad, es decir, donde podemos encontrar trabas al *Objetivismo*, podría pensarse que este es un aspecto ajeno al *Objetivismo* propio, que no hace parte de él. Sin embargo, lo que Caieiro acusa de natural-fatal, está ligado profundamente a las demás instancias de su manera de ver las cosas propiamente objetiva:

⁷ Reis habla de aquellos como “defectos inevitables” (Pessoa, 2005, p. 33)

Que haya injusticia es como que haya muerte.
Yo nunca daría un paso para alterar
aquello a lo que llaman la injusticia del mundo.
Mil pasos que diera para eso
serían sólo mil pasos.
Acepto la injusticia como acepto que una piedra no sea redonda,
y que un alcornoco no haya nacido pino o roble (Pessoa, 2005, p. 213).

Nazco, vivo, muero por un destino en el que no mando,
siento, pienso, me muevo por una fuerza exterior a mí (Pessoa, 2005, p. 227).

Inclusive, en ocasiones se confunde esta característica, ya no para excusar las anteriores, sino para causarlas; de tal manera que al dejarme ir donde el viento me lleva, no pienso.

Así ha sido siempre mi vida, y así quiero que pueda ser siempre.
/Voy donde el viento me lleva y ya no necesito pensar/ (Pessoa, 2005, p. 319).

La verdad sobre la *Fatalidad* puede verse en uno de los *Poemas inconjuntos*:

Acepto las dificultades de la vida porque son el destino,
como acepto el frío excesivo en pleno invierno:
sosegadamente, sin quejarme, como quien simplemente lo acepta,
y encuentra una alegría en el hecho de aceptarlo,
en el hecho sublimemente científico y difícil de aceptar lo natural inevitable (Pessoa, 2005, p. 281).

Ahí encontramos de nuevo todo nuestro *Objetivismo Absoluto*. Y así vale la pena concluir de nuevo: si veo sin pensar y siendo como la Naturaleza, puedo aprehender la realidad y existir, aunque a veces esto me sea imposible porque una *Fatalidad* natural y exterior a mí me lo impida. Pero también puedo decir: veo sin pensar y siendo como la Naturaleza, existiendo la realidad y yo, porque es natural e inevitable que así sea:

Si supiese que mañana moriría
y la primavera llegase pasado mañana,
me moriría contento, porque ella llegaría pasado mañana.
Si ése es su tiempo, ¿cuándo habría de llegar sino en su tiempo?

[...] Lo que sea, cuando sea, es que ha de ser lo que es (Pessoa, 2005, p. 245).

El poeta imposible del que hablaban Paz, Tabucchi y el propio Pessoa, se ha convertido en uno menos inalcanzable. Resulta muy apropiadas las palabras de Bloom al respecto:

La intuición de Pessoa le enseñó qué tipo de poema podía haber escrito el yo real whitmaniano: impremeditado, la expresión del animal humano o del hombre natural, con conocimientos,

recuerdos y representaciones anteriores de los sentidos, todos ya desechados. ¿Puede escribirse un poema así? Desde luego que no, y Pessoa lo sabía; pero los poemas de Caeiro son un fascinante intento de escribir lo que no puede escribirse (2004, p. 498).

Sin embargo, algunos exégetas consideraron que el poeta imposible había logrado ser. Que todo el *Objetivismo* se había consumado en Caeiro (Paz, por ejemplo). Pero esta equivocación surge, claro está, de considerar a Caeiro sólo como el *Objetivismo*, y el *Objetivismo* sólo hasta nuestro apartado 1.4, ignorando el aspecto de la *Fatalidad*. Otros vieron que Caeiro fallaba en su intento, pero aún ignorando la *Fatalidad*, viendo en eso una incapacidad de Pessoa o de la poesía misma (Crespo; y el propio Lourenço acusa el intento fallido a la imposibilidad de Pessoa de separarse de su sol negro y no a la *Fatalidad* propia de Caeiro, asunto que se revisará en el siguiente capítulo). Otros, como Reis y Campos, vieron el error y culparon de alguna manera a la *Fatalidad*. Estos discípulos directos son los que más lejos han llegado, pero aún dejaron algo por decir. Pessoa no lo dijo todo (es imposible que no fuera consciente de que faltaba algo del Caeiro que escribió los poemas en el Caeiro que retrató⁸). Lo que falta y hace de Caeiro un poeta ya no sólo posible, sino completamente real y alcanzable, lo analizaremos en el próximo capítulo.

⁸ Será Lourenço quien llame la atención al respecto, diferenciando entre el Caeiro a quien se le atribuyen los poemas y aquel que Pessoa retrató. Todo este asunto será tratado en el Capítulo 2.

CAPÍTULO 2. LA NADA: DE VUELTA A LO ABSTRACTO

Existir (ex-sistir) significa estar sosteniéndose dentro de la nada.
Heiddegger *¿Qué es metafísica?*

La idea común de Caeiro, el del *Objetivismo Absoluto*, nos remite a un personaje literario de un cuento de Jorge Luis Borges. Se trata de Ireneo Funes, en *Funes, el memorioso*. Ireneo era un joven normal hasta que un día sufre un accidente que lo deja inválido y con una extraña característica: su percepción y su memoria se han vuelto infalibles:

Me dijo que antes de esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo, él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado [...]. Diez y nueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo (Borges, 2002, p. 130).

Funes se convierte, en cuanto a la percepción respecta, en todo lo que Caeiro supuestamente es.

Babilonia, Londres y Nueva York han abrumado con feroz esplendor la imaginación de los hombres; nadie, en sus torres populosas o en sus avenidas urgentes, ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía sobre el infeliz Ireneo, en su pobre arrabal sudamericano (Borges, 2002, p. 134).

El propio narrador del cuento sugerirá características de Funes que el *Objetivismo Absoluto* había descubierto en Caeiro: “Sospecho, sin embargo que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos” (Borges, 2002, p. 135). Pero en este capítulo se verá cómo la percepción de Funes no es la de Caeiro, sino apenas la que Caeiro pretendía. Funes es el Caeiro utópico e imposible que no existió en la literatura de Pessoa sino apenas como una intención, a pesar de que muchos críticos creen que se haya logrado. En una conversación que Álvaro de Campos retrata, donde están reunidos todos los del grupo, Caeiro parece adelantarse a ideales propios de Funes (a quien se le hacía difícil comprender que la palabra perro designara a tantos individuos diferentes):

Llamo a una piedra una piedra para distinguirla de una flor o un árbol, en fin, de todo cuanto no sea piedra. Ahora bien, cada piedra es diferente de otra piedra, pero no es por no ser piedra: es por tener otro tamaño y otro peso y otra forma y otro color. Y también por ser otra cosa. Llamo a una piedra y a otra piedra a ambas piedras porque son parecidas una a otra en esas cosas que hacen que la gente llame piedra a una piedra. Pero en realidad la gente debería dar a cada piedra un nombre distinto y propio, como se hace con los hombres; eso no se hace porque sería imposible encontrar tantas palabras, pero no porque fuese un error (Pessoa, pp. 348-349).

Octavio Paz, como alcanzábamos a ver en los fragmentos ya citados de su ensayo dedicado a Pessoa, apela a la irrealidad del maestro:

El más natural y simple de los heterónimos es el menos real. Lo es por exceso de realidad. El hombre moderno no es del todo real [...]. Caeiro es una afirmación absoluta del existir y de ahí que sus palabras nos parezcan verdades de otro tiempo, ese tiempo donde todo era uno y lo mismo (1994, Paz, p. 160).

Caeiro pudo haber sido esto, pero Pessoa prefirió que Caeiro fuera apenas el intento. Entre un poeta imposible prefirió uno que intentara lo imposible, sin lograrlo, por supuesto. Para entender la confusión del Caeiro utópico que no se da y el Caeiro que pretendía serlo, es necesario citar el estudio de Lourenço, en su capítulo sobre Caeiro:

De la narración de Pessoa se impuso una evidencia universal: la singular importancia de Caeiro. En primer lugar, con respecto a su génesis, primero sobre todo en el orden ontológico ficticio, Caeiro concentró pronto la atención privilegiada de la crítica. No es casual que tuviera un cuidadoso y especial trato, distinto al otorgado a los otros heterónimos. Pero de igual manera, muy pronto, se produjo una ósmosis fatal entre lo que él dice y lo que él es. Antes que nada, la evocación que Pessoa (Campos, que no es lo mismo...) le consagró, contribuyó a reducir lo que él es a lo "que dice ser" (2006, p. 31).

Lourenço apunta a algo de importancia sublime que la mayoría de quienes se acerca a la obra de Caeiro pasa por alto: la diferencia total entre el Caeiro que Pessoa retrató a través de Campos, Reis y él mismo; y aquél sujeto y autor de los poemas. Lourenço va a ir más allá y va a decir que el propio Caeiro *dice ser algo* que es diferente a lo que *es*. Pero aquí demostraremos la consecuencia de un único Caeiro real y posible dentro de sus poemas, aunque sea cierto que haya otro, uno mítico, que Pessoa ayudó a crear en sus comentarios y del que una gran cantidad de exégetas hablan como si fuese el verdadero y total, aquel al que se le atribuyen los poemas.

En el capítulo ya citado de *El canon occidental*, Harold Bloom cita a Borges para solucionar un caso parecido, pero respecto a Whitman:

Creo que existe una tendencia a confundir a Mr. Walt Whitman, el autor de *Hojas de Hierba*, con Walt Whitman, el protagonista de *Hojas de Hierba*, y Walt Whitman no nos ofrece tanto una imagen como una especie de epopeya cuyo protagonista era Walt Whitman, no el Walt Whitman que estaba escribiendo, sino el hombre que le habría gustado ser. Naturalmente, no lo digo como una crítica a Whitman [...]. El personaje que Whitman ha creado es uno de los más adorables y memorables de toda la literatura (Citado en Bloom, 2004, p. 487).

La situación con Caeiro es parecida, aunque acá debemos hablar todavía de otro autor: Pessoa. Se confunde a Caeiro el mito, con Caeiro el heterónimo escritor y el yo de los poemas. Pessoa mismo contribuyó a la confusión, hablando de Caeiro como el mito, pero es absurdo creer que Pessoa no fuese consciente de la diferencia. Como se advirtió en la Introducción, en este estudio consideramos a Alberto Caeiro como el yo poético que aparece en el conjunto de poemas que Pessoa firmó con ese nombre. Es cierto que Pessoa pretendió en Caeiro un personaje idílico, como Whitman pretendió al Whitman de *Hojas de Hierba*. Pero mientras el poeta americano lograba algo que es imposible saber si era lo que deseaba, esto sucedía con Pessoa: aparecía un personaje humano y no utópico. Se aventura decir que no era esto lo que Pessoa pretendía, por todos los textos donde habla de Caeiro *el mito*, pero ante el genio del portugués, es más probable la hipótesis de que Pessoa ocultó la conciencia de haber creado intencionalmente al Caeiro que resultó y no haber pretendido nunca al mítico, o acaso haberlo hecho y haberse encontrado en medio de la poesía la imposibilidad de un poeta tal. A pesar de la posibilidad de la heteronimia ficticia, Pessoa habría preferido un autor lo más cercano a la condición humana, en sacrificio de la naturaleza que el propio Caeiro promulgaba. Pero a qué nos referimos cuando hablamos del Caeiro humano es lo que se verá a continuación y que ya empezábamos a dilucidar en el apartado sobre la *Fatalidad* en el capítulo anterior.

2.1. La negación del Objetivismo

Ojalá fuera el polvo del camino
y que los pies de los pobres me estuvieran pisando...

Ojalá fuera los ríos que corren
y que las lavanderas estuvieran en mi orilla...

Ojalá fuera los chopos en las márgenes del río
y sólo tuviera el cielo por encima y el agua por debajo...

Ojalá fuera el burro del molinero
y que él me golpeará y me quisiera...

Antes eso que ser el que va por la vida
mirando tras de sí y sintiendo pena... (Pessoa, 2005, p. 101).

En el corazón de *El guardador de rebaños*, nos encontramos con este poema. El mismo autor de los poemas citados en el primer capítulo lo escribió. El mismo heterónimo. Seguramente, aquellos que han negado la posibilidad de la verdadera heteronimia en Pessoa se hayan fijado en estas inconsistencias para sus argumentos. Pero el genio del autor portugués no puede subestimarse de tal manera. Vamos a ver, por ahora, las defensas de sus exégetas ante tamaña contradicción de quien decía ver en el mundo solamente lo que sus ojos le permitían ver y allí encontrar toda la existencia y deseo posible del mundo, y que ahora se desvive en lamentos por no ser *el polvo del camino* sino *el que va por la vida sintiendo pena*.

Ricardo Reis, admirador y discípulo de Caeiro, es de los más críticos de su obra, a pesar de los adjetivos admirativos que utiliza para él. Entre los defectos de la poesía de Caeiro encuentra el del debilitamiento del *Objetivismo*, primero en *El pastor amoroso* y luego en los *Poemas inconjuntos*. Sin embargo, lo defiende como un defecto inevitable, pues lo considera “debido a la enfermedad y a la perturbación del espíritu” (Pessoa, 2005, p. 33). Antonio Mora justificará los errores de Caeiro sobre el *Objetivismo* como una enseñanza para el paganismo que muestra el antes y el después:

En la obra, tal cual está, recogemos la enseñanza que viene de contemplar los caminos, los procesos, cuando un espíritu, abandonado al error, busca y encuentra la verdad. En los primeros poemas, confusos e indecisos todavía, el espíritu trata de separarse de los errores atávicos, procura crearse a sí mismo la mentalidad que conviene a la intuición de las cosas verdaderas. Poco a poco, se desnuda de las otras taras y, así, en su proceso liberador, prefigura la lucha que ha de entablar la confusión consigo misma para llegar al punto a que ha llegado. Vemos cómo se

llega al paganismo saliendo del cristismo⁹. Nada se pierde con ver cuál es la especie de duda que caracteriza al principio del viaje, cuáles los caminos por los que el espíritu llega al fin del mismo. ¡Titánica lucha! ¡Maravilloso espíritu el que, habiéndola trabado, ha vencido! (Pessoa, 2006, p. 122).

El propio Caeiro, como reconocerá Reis y Lourenço, había previsto ya las críticas a ciertas aparentes inconsistencias en su poesía, resolviéndolas en los propios poemas como culpa del traje que los hombres le han hecho usar, el peso de la historia o la enfermedad. Pero la más bella excusa la da el propio Reis en su prólogo a las *Obras completas* de su maestro, cuando habla de los *Poemas Inconjuntos*, escritos después de *El pastor amoroso*:

El enviciamiento mental producido por este episodio amoroso que, además de haber sido estéril, fue perturbador, y cuyos detalles desconozco y deseo no conocer, continuó en el espíritu del poeta. Dejó un rastro viciado. Nunca más, salvo en efímeros episodios poéticos, volvió a aquella serenidad suprema, a aquella visión de Dios, de la que, liberándose poco a poco de los añadidos espirituales cristianos, el poeta se había liberado en el decurso del camino de lo que llamó *El guardador de rebaños* (Pessoa, 2005, p. 37).

Es decir, después del amor, Caeiro ya no había podido ser el mismo, su visión del mundo había quedado cambiada para siempre, aunque él mismo había excusado esa mudanza disimulándola desde el primer poema de *El pastor amoroso*:

Veo mejor los ríos cuando voy contigo
por los campos hasta la orilla de los ríos;
sentado a tu lado observando las nubes, las observo mejor:
tú no me has quitado la Naturaleza...
Tú has cambiado la Naturaleza...
Has traído la Naturaleza a mi lado,
por existir tú la veo mejor, pero la misma,
por amarme tú, la amo del mismo modo, pero más,
por escogerme tú para tenerte y amarte,
mis ojos contemplaron más demoradamente bellas todas las cosas.
No me arrepiento de lo que fui otrora porque aún lo soy (Pessoa, 2005, p. 177).

Pero el poema *IV* del mismo libro, nos dará una idea clara del cambio:

El amor es una compañía.
Ya no puedo andar solo por los caminos,
porque ya no puedo andar solo.

⁹ Pessoa acostumbraba a escribir cristismo cuando se refería al cristianismo, como lo hacían los ocultistas.

Un pensamiento visible me hace andar más deprisa
y ver menos, al mismo tiempo que me agrada ir viéndolo todo.
Incluso su ausencia es algo que está conmigo.
Me gusta tanto que no sé cómo desearla.
Si no la veo, la imagino y soy fuerte como los árboles altos.
Pero si la veo tiemblo, no sé qué se hizo de lo que siento en su ausencia.
Todo yo soy una forma cualquiera que me abandona.
Toda la realidad me mira como un girasol con su cara en medio (Pessoa, 2005, p. 183).

Sólo este último verso bastaría para escandalizar a quien afirmaba ciegamente la completa objetividad de Caeiro y por ello lo tachaba de imposible. Con este excelente poema, Caeiro se acerca terriblemente al poeta posible, a su humanidad negada por algunos. Veamos en detalle las maneras como el *Objetivismo Absoluto* es completamente negado en algunos poemas de Caeiro.

Podemos reconocer dos maneras de negarlo: una ante la *Fatalidad* y otra ante el *Objetivismo*. Cuando enferma, Caeiro desearía que las cosas fuesen de otra manera. Mantiene su creencia objetiva de que las cosas son como son, existen porque las veo, pero ahora las desea de otra manera. No niega la *Fatalidad*, reniega de ella, la acepta renegándola, sin celebrarla:

Ojalá fuera mi vida una carreta de bueyes
que viene chirriando, mañanita temprano, por el camino,
y que hacia donde vino volverá después,
casi de anochecida por el mismo camino.

No tendría que tener esperanzas –sólo tendría que tener ruedas...
Mi vejez no tendría arrugas ni cabello blanco...
Cuando ya no sirviera me quitarían las ruedas
y quedaría volcado y roto en el fondo de un barranco (Pessoa, 2005, p. 97).

La sola mención de un *ojalá*, declara una intención que el Caeiro objetivista no podía imaginarse tener de ninguna forma. Tener esperanzas es algo que el *Objetivismo Absoluto* nos había enseñado como inútil y fuera de lugar. Pensar en la vejez indica, no sólo pensar, sino pensar en algo que no está aquí, que no puede verse. Pensar es no ver, es perder toda la esencia de quien decía ser el único poeta de la naturaleza.

Enamorado, la negación será un poco diferente. Niega el *Objetivismo*, pensando, viendo en las cosas otras cosas, aunque casi sin contradecir la *Fatalidad*:

Pasé toda la noche, sin saber dormir, viendo sin espacio la figura de ella
y viéndola siempre de maneras diferentes de cómo la encuentro a ella.
Hago pensamientos con el recuerdo de lo que ella es cuando me habla.
y en cada pensamiento ella varía de acuerdo a su semejanza.
Amar es pensar.
Y yo casi me olvido de sentir sólo de pensar en ella.
No sé bien lo que quiero, incluso de ella, no pienso sino en ella.
Tengo una gran distracción animada.
Cuando deseo encontrármela
casi que prefiero no encontrármela, para no tener que dejarla después.
Y prefiero pensar en ella, porque de cómo es ella tengo cierto miedo.
No sé bien lo que quiero, ni quiero saber lo que quiero. Quiero sólo pensar en ella.
No pido nada a nadie, ni a ella, sino pensar (Pessoa, 2005, p. 181).

Caeiro no puede hacer casi nada más sino pensar, es lo único que quiere. Caeiro, que una y otra vez nos había repetido la necesidad de andar sin pensamientos. Aquí no existe ningún rastro del *Objetivismo* extremo. El Caeiro que parecía para algunos como el poeta de ese *Objetivismo*, el Caeiro que era para algunos únicamente esa característica, no existe, como ya lo habíamos anunciado. Su pretendida existencia no puede deberse más que a una lectura incompleta de la obra del heterónimo. Queda todavía por revisar el Caeiro que otros denunciaron como el que no había alcanzado su intención objetivista, quién había querido ser el poeta imposible y no lo había logrado. Hasta ahora parecen tener razón, pues hemos visto cómo el mismo que proclamaba ser el único hombre que veía la realidad sin pensar y sin lamentarse, se ve envuelto en tristezas, pensamientos y sentimientos de amor.

2.2. La negación permitida.

Como se vio en el primer capítulo, la *Fatalidad* ocupa un lugar principal en el *Objetivismo Absoluto*. Si ya se hizo evidente que no puede ser ese *Objetivismo* el hilo conductor y la razón última de la obra de Caeiro, aquí veremos cómo la *Fatalidad* atraviesa toda su poesía permitiéndole ser consecuente en cada uno de sus poemas; cómo es la *Fatalidad*, y no el

Objetivismo, una característica constante aunque no por ello la esencia de la obra. Para esto es necesario ahondar más sobre lo que esta idea significa en Caeiro.

Se había visto que la *Fatalidad* podía tratarse de un destino infalible, por encima de cualquier voluntad. Una “ley; fuerza a la que no se puede resistir, compulsión contra la que no hay rebeldía y a propósito de la cual no hay apelación” (Pessoa, 2006, p. 48), como dirá Antonio Mora y, más preciso, respecto a su propósito pagano:

El paganismo no es materialista ni es estrecho: es sencillamente la concepción del universo que establece, por cima de todo, la existencia de un Destino implacable y abstracto al que los hombres y los dioses están igualmente sujetos; debajo de ese Destino, la raza de los dioses y la de los hombres, diferentes en grado pero no en realidad, ambas compuestas de seres imperfectos, ambas viciadas de injusticia y capricho [...]. Puede alegarse que el fondo del paganismo es triste; y de veras lo es. Pero el pagano es un objetivo: ve las cosas y las acepta, no cree que sirva de nada el crear ilusiones para creerse feliz [...]. Reconocer que no sabemos nada, salvo que hay una ley en todo, ley que se manifiesta ajena a nuestros dolores y a nuestros placeres, más allá del bien y del mal; que somos, bajo esa ley, juguetes en manos de las fuerzas superiores que no conocen perfección moral, como nosotros no la conocemos entre nosotros; que, visto que el universo objetivo nos fue dado, es en este universo y de conformidad con este universo como debemos vivir nuestra vida, pues si otras formas de vida pudiéramos tener, a su tiempo las tendremos y nos serán dadas: en esto consiste la religión pagana o, si se prefiere, la filosofía del paganismo [...]. El paganismo no es un humanismo: es una aceptación (Pessoa, 2006, p. 117).

No es exactamente ésta la *Fatalidad* a la que hace referencia Caeiro. Las últimas líneas del párrafo citado son más apropiadas que las primeras, pues no es una fuerza superior, no es algo que exista fuera del mundo. La *Fatalidad* no es algo omnipotente que está por encima del universo, sino un destino que opera de la misma manera que la Naturaleza, que ocurre como ocurre lo natural, lo inevitable:

¿Qué son para mí las enfermedades que padezco y el mal que me acontece
sino el invierno de mi persona y de mi vida?
El invierno irregular, cuyas leyes de aparición desconozco,
pero que para mí existe en virtud de la misma fatalidad sublime,
de la misma inevitable exterioridad ajena,
como el calor de la tierra en pleno verano
y el frío de la tierra en la cumbre del invierno.

Lo acepto por personalidad.
He nacido sujeto como los demás a errores y defectos,
pero nunca al error de querer comprender demasiado,

nunca al error de querer comprender sólo con la inteligencia,
nunca al defecto de exigirle al mundo
que fuese otra cosa que el mundo (Pessoa, 2005, pp. 287-288).

La *Fatalidad* es la naturalidad de las cosas, que son lo que son porque así debe ser. No se trata de un destino como comúnmente se conoce, no es algo que domine, es precisamente lo natural. Álvaro de Campos, en *Notas para recordar a mi maestro Caeiro*, hace una referencia más cercana refiriéndose a Reis y comparándolo con Caeiro:

El concepto de la vida conformado por Ricardo Reis se ve muy claramente en sus odas, pues, cualesquiera que sean sus defectos, Reis es siempre claro. Ese concepto de la vida es absolutamente insignificante, al contrario que el de Caeiro, que también es insignificante pero al revés. Para Ricardo Reis, nada se puede saber del universo, excepto que nos fue dado como real un universo material. Sin aceptar necesariamente como real ese universo, tenemos que aceptarlo como tal, pues no nos fue dado otro. Tenemos que vivir en ese universo sin metafísica, sin moral, sin sociología ni política. Conformémonos con ese universo externo, el único que tenemos, como nos conformaríamos con el poder absoluto de un rey, sin discutir si es bueno o malo, sino simplemente porque es lo que es (Pessoa, 2005, p. 340).

Tal es la *Fatalidad* a la que Caeiro se refiere. Poemas, como aquel del Niño Jesús, pasan a ser parte del mismo corpus sin necesidad de serle inconsecuente. Y precisamente por la *Fatalidad* puede verse en su obra todo lo que vemos, al hombre enfermo que niega lo que ha dicho creer insistentemente:

Las cuatro canciones que siguen
se apartan de todo cuanto pienso,
mienten a todo lo que siento, son lo contrario de lo que soy...

Las escribí estando enfermo
y por eso son naturales
y están conformes con lo que siento,
están conformes con lo que no están conformes...

[...] Por eso esas canciones que de mí reniegan
no son capaces de renegarme
y son el paisaje de mi alma de noche,
el mismo al contrario (Pessoa, 2005, p. 95).

Si Pessoa se hubiera empeñado en finalizar con un Caeiro obstinado con la idea del *Objetivismo Absoluto*, lo hubiera podido hacer, a riesgo de haberlo alejado de la posibilidad

real de su existencia poética, siendo el poeta utópico del que tanto hemos discutido. Pero Pessoa muestra otras etapas del mismo Caeiro donde las creencias que nos parecían más aferradas se apartan. Caeiro logra la teoría perfecta del *Objetivismo Absoluto*, pero no es el objetivista absoluto, no es Ireneo Funes. Y su inconsecuencia a este respecto lo hace consecuente con su leal advertencia de la aceptación de la *Fatalidad*. Es gracias a ella que podemos ver los poemas donde el *Objetivismo* no existe, pues Caeiro es fiel a lo que debe ser en cada momento. Podría renegar de aquellos poemas, no estar de acuerdo con ellos, pero arrepentirse es imposible porque era lo que debía ser en aquel momento. Pessoa es fiel a esa determinación y mantiene aquellos poemas dentro de las obras completas del maestro del grupo¹⁰.

2.3. La huida.

En un libro más cuidadoso, *Los hijos del limo*, Octavio Paz realiza un estudio muy interesante y detallado de la historia de la poesía moderna desde el romanticismo. Plantea como dicotomía de esa historia la pelea entre analogía e ironía:

La idea de la correspondencia universal es probablemente tan antigua como la sociedad humana. Es explicable: la analogía vuelve habitable al mundo. A la contingencia natural y al accidente opone la regularidad; a la diferencia y a la excepción, la semejanza. El mundo ya no es un teatro regido por el azar y el capricho, las fuerzas ciegas de lo imprevisible: lo gobiernan el ritmo y sus repeticiones y conjunciones. Es un teatro hecho de acordes y reuniones en el que todas las excepciones, inclusive la de ser hombre, encuentran su doble y su correspondencia [...]. La historia de la poesía moderna, desde el romanticismo hasta nuestros días, es inseparable de esa corriente de ideas y creencias inspiradas por la analogía (1974, p. 101).

La analogía es, en suma, todo lo que el *Objetivismo Absoluto* criticará, todo de lo que Caeiro pretenderá apartarse. Respecto a la ironía, Paz apuntará:

Ironía y analogía son irreconciliables [...]. La ironía es la herida por la que se desangra la analogía; es la excepción, el accidente fatal, en el doble sentido del término: lo necesario y lo

¹⁰ Aunque Pessoa nunca llegó a publicar ningún libro de sus heterónimos en vida, se conocen sus intenciones editoriales por innumerables textos, la mayoría recogidos por Ángel Crespo en *El regreso de los dioses*.

infausto. La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico. La palabra poética termina en aullido o silencio: la ironía no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no-comunicación (1974, p. 109).

Para nuestro estudio, podemos ver que Caeiro tampoco está del lado de la ironía, que su búsqueda por el *Objetivismo* es una aceptación donde no hay caos alguno ni herida; pero tampoco un jardín de flores donde las cosas se correspondan. Caeiro asume la ruptura total de la analogía en el *Objetivismo*, pero cae en ella en sus poemas de amor o cuando enferma. Si los poetas modernos buscaban en la analogía la verdad sobre el universo y se encontraban con la inexistencia de tal –desembocando en la ironía–, Caeiro busca la verdad de la existencia en la ausencia de la analogía, encontrando la imposibilidad de rendirse a esa ausencia –resistiéndose a la ironía–; develando la necesidad humana de la creencia en algo más que lo visible, en algo más allá del *Objetivismo* que finalmente no alcanza.

En el centro de la analogía hay un hueco: la pluralidad de textos implica que no hay un texto original. Por ese hueco se precipitan y desaparecen simultáneamente, la realidad del mundo y el sentido del lenguaje. Pero no es Baudelaire, sino Mallarmé, el que se atreverá a contemplar ese hueco y a convertir esa contemplación del vacío en la materia de su poesía (1974, p. 106).

Caeiro está en el hueco, pero en un sentido contrario. Reconoce que la pluralidad de textos es falsa y que el original no existe. Que no hay analogía. Que la realidad misma no es ningún lenguaje sino que es la misma realidad. Si Mallarmé encuentra allí la nada (y después el silencio), Caeiro también lo hará, pero enmascarándola bajo su celebración y así anulándola (y después el canto). El *Objetivismo* es el intento de cambiar de signo la nada, convirtiéndola en todo, eliminándola. Hegel, en *Ciencia de la lógica*, había tratado un problema similar entre el ser y la nada. El filósofo alemán comienza indeterminando los conceptos de ser y nada, equiparando el ser al ser puro, al ser abstracto.

Ser, puro ser –sin ninguna otra determinación. En su inmediatez indeterminada es igual sólo a sí mismo, y tampoco es desigual frente a otro: no tiene ninguna diferencia, ni en su interior ni hacia lo exterior. Por vía de alguna determinación o contenido, que se diferenciara en él, o por cuyo medio fuese puesto como diferente de otro, no sería conservado en su pureza. Es la pura indeterminación y el puro vacío–. No hay *nada* en él que uno pueda intuir, si puede aquí hablarse de intuir; o bien él es sólo este puro, vacío intuir en sí mismo. Tampoco hay nada en él que uno pueda pensar, o bien éste es igualmente sólo un pensar vacío (1982, p. 107).

Encuentra así que el ser es entonces la negación absoluta, el no-ser: “El ser, lo inmediato indeterminado, es en realidad la *nada*, ni más ni menos que la nada. [...]. *El puro ser y la pura nada son por lo tanto la misma cosa*” (Hegel, 1982, p. 107-108). Hegel ha llevado a la abstracción el ser y la nada para encontrar que son lo mismo. Si Caeiro hace el movimiento contrario, si lo que hemos visto es el esfuerzo de Caeiro por lo concreto, entonces su resultado ha sido acercar el ser a lo más inmediato, al ser determinado que existe (y sólo existe en cuanto se ve). El ser que existe de esta manera, elimina la nada. Si la nada no puede verse, la nada no existe. ¿Dónde está la nada, que no aparece para que la vea?, se preguntaría Caeiro. La nada es nada y el ser es ser. En una acertada frase ya citada de Paz, el escritor mexicano lo dice: “La afirmación de Caeiro anula la muerte; al suprimir la conciencia, suprime la nada” (1994, p. 158).

Lourenço realizará el estudio de este suceso completamente inesperado del *Objetivismo*:

[...] desde el origen (conocido), la conciencia poética de Pessoa glosa *el* abismo que separa conciencia y realidad, abismo que vive como insoportable ausencia entre sí y sí mismo y entre sí mismo y el mundo. La curación fulgurante para lo que no tiene curación se manifiesta precisamente bajo la forma *Caeiro*, pastor sin ninguna metafísica, como irónicamente se proclama, cosechador perfecto, pero en sueños. En la realidad, Caeiro es el Pessoa más distante de sí mismo que le fue posible concebir, y a esa distancia el más cercano, si lo más cercano es lo que soñamos y no lo que somos (2006, p. 34).

Lourenço, insistirá, sin embargo, en una lectura de Caeiro que depende todavía de Pessoa como autor total, apartándose de Caeiro mismo y pasando por alto cierta clave que ya se verá. De cualquier manera, Lourenço realiza una de las exégesis más interesantes y completas de Caeiro y que pueden develarnos la forma en que el heterónimo llegó al proceso del *Objetivismo* que anteriormente había parecido tan sencillo y evidente:

La “prosa de sus versos” modula la más profunda aspiración de Pessoa: no la de unirse a las cosas y al Universo como en el panteísmo romántico, sino el estar separado y así unido a sí como esas cosas lo están por no ser conciencia y de esa forma poder sentirse existente como ellas *existen* sin realmente “existir”. Es la más intelectual de sus poesías, pero los exégetas podrían añadir que es la más “maternal”, la que más nos remite “a la paz de las cosas sin gente” y a la más *nietzscheanamente* trágica en su voluntad de aceptación *de lo que es* y que le era tan intrínsecamente extraña (2006, p. 35).

Es precisamente la *Fatalidad*, de nuevo, la que podrá explicar el proceso desde el propio Caeiro. La *aceptación de lo que es* habrá de exponernos este inesperado caso del ocultamiento de la nada de manera coherente para nuestro poeta. Por ahora continuemos con la propuesta de Lourenço:

Caeiro muere pronto (en realidad, vivió un solo día, el celebrado “día triunfal”)¹¹ porque Pessoa no podía soportar el peso de una visión, de una verdad que no eran suyas, sino bajo la forma violenta, mágica *de un momento* inversor de su más profundo, constante, y único sentimiento de sí mismo y de la vida: el *de la total y abismal irrealidad de ambos* (2006, p. 36).

Pero no es necesario ir hasta Pessoa; dentro del mismo Caeiro puede encontrarse esa verdad. Confirmando la fidelidad de la heteronimia, puede concederse a Caeiro aquel abismo que el propio Pessoa acusaba. Lourenço continúa revelando el artificio del *Objetivismo*:

En su misma realidad, es decir, en la textura de los poemas donde únicamente existe, Caeiro no es esa respuesta efectiva, esa *inversión* milagrosa de la visión poética anterior a él, como Pessoa, vitalmente interesado en ella, la autointerpreta. Sólo el *mito Caeiro* (y en especial por boca de Campos) cumple esa función real e imposible que su creador le atribuye. Los *poemas* son otra cosa y lo proclaman sin tapujos: no son el canto de la realidad, o incluso de la conciliación entre conciencia y realidad con la felicidad suprema que la acompaña, sino el reiterado movimiento de una conciencia para anularse en cuanto tal y sólo salvarse a ese precio. A una conciencia incapaz de tocar el mundo o de ser tocado por él, como es la que estructura toda la visión poética de Pessoa *anterior a Caeiro*, sucede, aparentemente, la visión opuesta de una omnipresencia tan radical del mundo que la conciencia se anula a su contacto y en esa anulación encuentra la solución para la infelicidad original que le es inherente [...]. Es absurdo y totalmente inútil parcelar o fingir que estas aseveraciones de Caeiro son de la índole de la *pura afirmación* [...]. Si lo fuesen no estaríamos ante un poema y quien así las recibe en ese mismo momento lo anula. Que rozan peligrosamente el punto en que podría anularlo (y que Pascoaes, Régio, Mário Sacramento y en buena parte Jacinto do Prado Coelho y G. Lind lo anularon) es algo que debemos conceder, pero la interna interrogación que las acompaña con la temerosa inquietud mal escondida de donde nace bastan para devolverla al mundo ideal de la información suspendida y al momento de más amplia y ambigua arquitectura espiritual, ajena a toda apropiación de índole no poética. Esta Naturaleza que “no tiene dentro” ya no es la máscara de Dios, sino el neutral o frío rostro de su *no-existencia*. Imposible leer en el rostro del Universo (nombre aún...) una

¹¹ En realidad, los poemas que Pessoa adjudicó a Caeiro están fechados, algunos, inclusive en 1930. Además de que es dudosa que la afirmada treintena de poemas que dice haber escrito en el día triunfal (1914), en la famosa carta a Adolfo Casais Monteiro, haya sido realmente esa cantidad (son muchos menos los que se encontraron fechados ese día). De cualquier manera a lo que Lourenço hace referencia puede entenderse y ser apropiado, pues es cierto que Caeiro como poeta no volvió a aparecer sino en boca de los demás heterónimos y es el único que jamás escribió en prosa; al mismo tiempo que Pessoa situó su muerte en 1915, primera entre los del grupo.

finalidad o un sentido [...]. La Naturaleza es *inconsciencia sin espíritu*, pura superficie desnuda y vacía. El Universo es una pluralidad sin nexo de seres y cosas, separados los unos de los otros por su propia *existencia*. El poeta que hizo suya la soledad de las estrellas (o que vertió en esa piedad estelar la que británicamente a sí mismo no se concedía) es el mismo que *finge estar contento* (y de alguna manera lo está, pues “fingir es conocerse”) con ese dato de soledad, de diferencia, de separación sin el cual nada tendría existencia. La *universal soledad*, por decirlo así, *física*, de las cosas, le consuela de la suya (2006, pp. 41-42).

Caeiro, que había bajado de los hombros del gigante, ahora pretendía ver el mundo desde abajo. Pero una vez visto el mundo como lo había percibido, ya nunca iba a poder olvidarlo. No es Caeiro el poeta imposible, es su pretensión la imposible, es el *Objetivismo* el imposible. Y no es la pretensión de Pessoa la que no alcanza, es la del propio Caeiro. El estudio de Lourenço tiene una validez inigualable en lo que respecta a Caeiro, porque devela al heterónimo por completo y no parcialmente. Aunque su intención, como él mismo afirma, es la de acercarse a cada heterónimo en búsqueda de Pessoa, encuentra en Caeiro una lectura que descubre el procedimiento más escondido y complejo del maestro del grupo. Tabucchi, hablando de Pessoa en general, va a continuar esta idea desde la crítica de lo negativo con la que se acostumbra a designar la obra de Pessoa¹²:

...quizá lo <negativo> de Pessoa consiste en esto: en rehuir del signo que se afirma, en repudiar la preponderancia. Porque él comprendió que en cada sí, incluso en el más pleno y rotundo, hay un minúsculo no, un corpúsculo portador de un signo contrario que gira en una órbita oscura creando precisamente en ese sí que prevalece (Tabucchi, 1997, p. 28).

Esto es preciso para Caeiro. Justo donde se ve la conquista, la afirmación de la realidad, hay una huida detrás, un escape extraño. Un “no” que permite ese “sí”. “Finalmente la fatídica noche de marzo de 1914, parto del primer heterónimo, y por lo tanto de la locura ficticia. O, como he dicho antes, de la terapia de la soledad. Soledad de un hombre que se reflejará a su vez en la imagen especular de tres hombres solos” (Tabucchi, 1997, p. 42). De aquí hacemos la diferencia de cómo se abarca la obra de Caeiro. No desde el punto de Pessoa, sino de la obra que Pessoa firmó como Caeiro. Y aunque en ambos casos la conclusión sea la de un hombre solo, el camino es completamente diferente. Pessoa crea un Caeiro que buscando

¹² En el estudio de Lourenço, la nota más larga es dedicada a fragmentos de grandes exégetas de Fernando Pessoa donde aluden a esa imagen negativa (pp.219-230)

huir, no lo logra. Es la soledad esencial de la que se intenta huir y se afirma en esa huida, donde se busca un “sí”, una realidad real, y se encuentra una ausencia, un “no” más grande, una realidad esencial, una nada. Caeiro huye de la angustia, pero Pessoa sabe que es imposible, que es en vano huir.

Caeiro, entonces, se encuentra con un mundo sin analogías. Descubre que detrás de la realidad visible no existe nada más, ningún más allá, ningún todo. Caeiro se enfrenta a la nada. En vez de encerrarse en el vacío, como Mallarmé o el ser de Hegel; en vez de adoptar la ironía, como casi toda la poesía moderna, Caeiro entraña el movimiento más extraño y novedoso de un poeta: acepta esa nada como lo que debe ser, le da la vuelta a lo abstracto. Oculta la nada. Devuelve su poética al hombre primitivo y empieza a celebrar lo que para el hombre moderno es la nada y para él es ya el Universo¹³. Pero tamaño movimiento es imposible. Caeiro logra a veces esa visión utópica del mundo, pero sólo para volver a caer ante la clara revelación: la necesidad inevitable del hombre de buscar algo más. A veces, como en el amor, creerá encontrarlo; otras, como en la enfermedad, se enfrentará a la nostalgia de que no exista. Una sola cosa es cierta:

Pero esto son maneras de decir,
que incluso falsean las frases.
Estaba solo, seguí solo, eso es todo (Pessoa, 2005, p. 193).

Toda la realidad de Caeiro se encuentra en esos últimos versos de *El pastor amoroso*. Toda su razón de ser, todo el movimiento que genera, la invención del *Objetivismo Absoluto*, su imposibilidad, su pretensión, recaen sobre estos versos. De estos versos nace y a estos versos ha de volver.

Pero regresemos al resumen del movimiento de Caeiro. Como podemos ver, debemos a la *Fatalidad* la presentación de cada uno de los pasos. Sin la aceptación de lo natural, no

¹³ Ricardo Reis llamará al *Objetivismo Absoluto* también como el *Objetivismo Trascendental* (2005, p. 38), quizá precisamente por esto. El *Objetivismo* iba a dar a la realidad sin trascendencia, la trascendencia para el sujeto Caeiro. Toda la trascendencia en el *Objetivismo* es no tener trascendencia alguna, es encontrar en la ausencia de trascendencias, la trascendencia mayor. Y, claro, aceptarla, celebrarla, cantarla.

podríamos ver al Caeiro completo, quien, fiel a ser lo que debe ser en el momento, a sentir lo que debe sentir, nos deja encontrarlo en todos sus estados. Es decir, sí existe una coherencia en Caeiro. Gracias a la *Fatalidad*, la completa fidelidad a escribir y ser lo que se es en el momento, lo que el momento lo hace ser y escribir, se nos permite ver detrás del *Objetivismo* aquella huida, la manera de soportar la realidad sin analogía, sin *más allá*s. Gracias a los momentos donde el *Objetivismo* declina y se da paso al Caeiro desconocido, y supuestamente equivocado, vemos el hilo conductor de este heterónimo. Ya no el *Objetivismo* que aparece y desaparece en los poemas, sino aquel que marcará cada uno de los versos y que el *Objetivismo* pretenderá ocultar: la conciencia del estar solo, la desesperada e inconcebible sensación de la nada. Lourenço ve en la falla de Caeiro la imposibilidad de Pessoa de desprenderse de su sol negro. Pero Pessoa no podía permitirse tal descuido. Caeiro falla en su intento objetivista por ser consecuente con la aceptación de la *Fatalidad*, la misma que nos permite ver una luz más allá del *Objetivismo*.

Para el final de este retrato de Caeiro he dejado el primero de los poemas de *El guardador de rebaños*, considerando que es en éste donde se da la más completa imagen del poeta heterónimo. Valga la pena entonces citarlo por completo.

Nunca guardé rebaños,
pero es como si los guardara.
Mi alma es como un pastor,
conoce el viento y el sol
y va de la mano de las Estaciones
siguiendo y mirando.
Toda la paz de la Naturaleza sin gente
viene a sentarse a mi lado.
Pero me pongo triste como una puesta de sol
para nuestra imaginación,
cuando refresca en el fondo de la llanura
y se siente que la noche ha entrado
como una mariposa por la ventana.

Pero mi tristeza es sosiego
porque es natural y justa
y es lo que debe haber en el alma
cuando piensa que existe
y las manos cogen flores sin darse cuenta.

Como un ruido de cencerro
más allá de la curva del camino,

mis pensamientos están contentos.
Sólo me apena saber que están contentos,
porque, si no lo supiese,
en vez de estar contentos y tristes,
estarían alegres y contentos.

Pensar es incómodo como andar bajo la lluvia
cuando el viento crece y parece que llueve más.

No tengo ambiciones ni deseos.
Ser poeta no es una ambición mía.
Es mi manera de estar solo.

Y si a veces deseo,
por imaginar, ser corderillo
(o ser todo el rebaño
para andar esparciendo por toda la ladera
siendo muchas cosas felices al mismo tiempo),
es sólo porque siento lo que escribo al ponerse el sol,
o cuando una nube pasa la mano por encima de la luz
y un silencio recorre la hierba.

Cuando me siento a escribir versos
o, paseando por los caminos o los atajos,
escribo versos en un papel que está en mi pensamiento,
siento un cayado en las manos
y veo una silueta mía
en la cima de un otero,
mirando a mi rebaño y viendo mis ideas,
o mirando a mis ideas y viendo mi rebaño,
y sonriendo vagamente como quien no comprende lo que se dice
y quiere fingir que lo comprende.

Saludo a cuantos me lean
quitándome el sombrero de ala ancha
cuando me ven en mi puerta
apenas asoma la diligencia por la cima del otero.
Los saludo y les deseo sol,
y lluvia, cuando la lluvia sea necesaria,
y que sus casas tengan
junto a una ventana
una silla predilecta
donde sentarse a leer mis versos.
Y que al leer mis versos piensen
que soy una cosa natural:
por ejemplo, el árbol antiguo
a cuya sombra, siendo unos niños,
se sentaban de golpe, cansados de jugar,
y se limpiaban el sudor de la frente ardiendo
con la manga del babi a rayas.

Es mi manera de estar solo. Pessoa, que lo abandonaría pronto para dedicarse a Álvaro de Campos y su poesía otrónima, jamás dejó de insistir en que Alberto Caeiro era su maestro y el de los demás del grupo. El poeta que pretendió ser el *Descubridor de la Naturaleza*, el *Argonauta de las sensaciones verdaderas*. El único poeta que pretendió lo imposible: ver el mundo sin pensar en él, pasar por la vida sin querer haber vivido:

Nunca he buscado vivir mi vida
mi vida se ha vivido sin quererlo yo o no quererlo.
Sólo he querido ver como si no tuviera alma
sólo he querido ver como si fueran extraños los ojos con que nací (Pessoa, 2005, p. 269).

Caeiro, quien supuestamente era el más lejano de los heterónimos de su creador por su “imposibilidad”, termina su obra con un poema que recuerda las últimas palabras de Pessoa en su lecho de muerte:

LAST POEM

(dictado por el poeta el día de su muerte)

Es quizás el último día de mi vida.
He saludado al sol, levantando la mano derecha,
mas no lo he saludado para decirle adiós.
He hecho la señal de que me gustaba verlo todavía: nada más (Pessoa, 2005, p. 327).

El 30 de noviembre de 1935, horas antes de morir, Fernando Pessoa, despertando de un estado de inconsciencia y justo antes de caer de nuevo en otro, ya para siempre, alcanzaba a decir: Deme mis gafas.

LA CONTRADICCIÓN, EL ARTE Y LA VIDA

“Todo es una película, todo es una interpretación, pero aun así duele.”

Nikolaj Lie Kaas, en *Reconstrucción*, Dir. Christoffer Boe

“El Arte, que vive en la misma calle que la Vida, aunque en un sitio diferente, el Arte que alivia la Vida sin aliviar el vivir, que es tan monótono como la misma Vida, pero sólo en un sitio diferente.”

(Pessoa, 2002, p. 25)

En la primera página de la introducción a *El regreso de los dioses*, Ángel Crespo, acaso el traductor al español más importante de Pessoa, comienza diciendo:

Hace más de treinta años, cuando se podía contar con los dedos de una sola manos a quienes, fuera de Portugal, habían empezado a leerla y a estudiarla, escribió Adolfo Casais Monteiro que <la poesía de Pessoa ofrece, como la de ningún otro poeta portugués, estímulos a la reflexión estética; diré, incluso, que ofrece demasiados estímulos> (Pessoa, 2006, p. 9).

Su comentario –ilustrativo para el libro que comentaba, pues *El regreso de los dioses* contiene gran cantidad de escritos reflexivos sobre la escritura en general y la de Pessoa mismo– es para este estudio aún más preciso, pues no se refiere, como Crespo a la obra en prosa de Pessoa, sino como Casais Monteiro especifica, a su poesía. ¿Cómo, pues, puede ser la obra de Alberto Caeiro una reflexión estética? Crespo parece recalcarla en especial sobre este heterónimo:

[...] la aparente paradoja de que un poeta que deseaba que su poesía fuese *sólo* poesía, escribiese una serie de poemas –y me refiero en especial a la obra de Alberto Caeiro– de la que él mismo supo extraer un conjunto coherente de enseñanzas del más variado interés convencionalmente extrapoético (Pessoa, 2006, pp. 9-10).

El propósito de este capítulo es el de demostrar cómo la obra de Caeiro devela una poesía que siendo sólo poesía, no abarca exclusivamente lo poético, sino que es poesía exclusivamente en cuanto abarca un más allá que ya determinaremos; y que aquellas

enseñanzas que afirma Crespo, son apenas meras casualidades que aunque existentes no revelan la razón poética.

Retomemos entonces la visión de Caeiro hasta ahora mostrada. En *Lo que vemos, lo que nos mira*, Didi-Huberman llama a la manera de ver el mundo que Caeiro pretendió, el hombre de la tautología. El filósofo aplica esta categoría a una corriente bastante difundida en la segunda mitad de siglo entre los nuevos artistas norteamericanos. Aquel que solamente ve lo que ve. Pero descubre en éste un escape de la nada, como lo develamos en el capítulo anterior con Caeiro. El título del capítulo a citar es diciente: *La evitación del vacío*:

Pero en esta actitud hay también un verdadero horror y una negación del *vacío*: una voluntad de no ir más allá de las aristas discernibles del volumen, de su formalidad convexa y simple. Una voluntad de limitarse a cualquier precio a lo que vemos, para ignorar que ese volumen no es indiferente y simplemente convexo, puesto que está ahuecado, vaciado, puesto que forma el receptáculo (y la concavidad) de un cuerpo hueco que se vacía de toda sustancia. Esa actitud – esa doble renegación– consiste, como se habrá comprendido, en hacer de la experiencia del ver un ejercicio de la tautología: una verdad chata (“esa tumba que veo allí no es otra cosa que lo que veo en ella: un paralelepípedo de alrededor de un metro ochenta de largo...”) propuesta como la pantalla de una verdad más subterránea y mucho más temible (“la que está allí abajo...”) (Didi-Huberman, 1997, p. 21).

El comienzo del libro de Didi-Huberman retrata las dos típicas miradas extremas sobre los objetos, oponiendo a ésta de la tautología (*lo que vemos*) la de la creencia casi mágica o mística de algo más entre lo que se ve (*lo que nos mira*). Para superar estos extremos, el autor propone una unión de ambas donde excluyéndose no se excluyen para formar una nueva, donde la solución tautológica o la creyente, dan paso a una no-solución, a un continuo preguntarse:

Los pensamientos binarios, los pensamientos del dilema son por lo tanto ineptos para captar algo de la economía visual como tal. No hay que elegir *entre* lo que vemos (con su consecuencia excluyente en un discurso que lo fija, a saber la tautología) y lo que nos mira (con su influencia excluyente en el discurso que lo fija, a saber la creencia). Hay que inquietarse por el *entre* y sólo por él. No hay que intentar más que dialectizar, es decir, tratar de pensar la oscilación contradictoria en su movimiento de diástole y sístole (la dilatación y la contracción del corazón que late, el flujo y el reflujo del mar que bate) a partir de su punto central, que es su punto de inquietud, de suspenso, de entre-dos. Es preciso tratar de volver al punto de inversión y convertibilidad, al motor dialéctico de todas las oposiciones. Es el momento preciso en que lo que vemos comienza a ser alcanzado por lo que nos mira, un momento que no impone ni el exceso de plenitud de sentido (al que glorifica la creencia) ni la ausencia cínica de sentido (a la

que glorifica la tautología). El momento en que se abre el antro cavado por lo que nos mira en lo que vemos (Didi-Huberman, 1997, p. 47).

Las palabras de Didi-Huberman parecen hablar precisamente del Caeiro completo. Y aquí comienza a develarse esa razón que hace de la poesía de Caeiro algo todavía más que la reflexión estética, si por ella se entiende solamente la que se atiene a la pregunta por la literatura, sino que encontramos cómo la disyunción entre el *Objetivismo Absoluto* y la soledad primera y presente es justamente la fricción que desencadena el arte poético, la poesía. Recordamos la cita de Tabucchi en el capítulo segundo, donde afirma que Pessoa se resiste al evidente *sí* o contundente *no*, haciendo tambalear las verdades y los extremos claros, o como los llama Didi-Huberman, los pensamiento binarios. ¿Por qué se vio en Caeiro apenas el *Objetivismo* claro y evidente? Podemos aventurar en el texto de Didi-Huberman una respuesta:

Localizar las disyunciones en una obra es con frecuencia sacar a la luz el trabajo mismo –y la belleza- de las obras. En todo caso, forma parte de las bellezas propias del trabajo crítico. Ahora bien, muy a menudo el crítico *no quiere ver* eso: eso que definiría el lugar de una abertura, de una brecha que se abre bajo sus pasos; eso que siempre lo obligaría a dialectizar –por lo tanto a escindir, por lo tanto a inquietar- su propio discurso. Al fijarse la obligación o el turbio placer de juzgar rápidamente, el crítico de arte prefiere entonces zanzar la cuestión antes que abismar su mirada en el espesor de la zanja. Prefiere con ellos el dilema a la dialéctica: expone una contrariedad de evidencias (visibles o teóricas), pero se aparta del juego contradictorio (el hecho de jugar *con* las contradicciones) que ponen en acción parámetros más transversales, más latentes –menos manifiestos- del trabajo artístico (Didi-Huberman, 1997, p. 41).

La cita es apropiada para el caso Caeiro y hasta el caso Pessoa en general. Sus propios exégetas admiten la cantidad de versiones contradictorias que se dan frente a este poeta, su complejo análisis debido a sus juicios cambiantes, sus incertidumbres, y en definitiva, a su dialéctica, el juego contradictorio que para el filósofo francés es la latencia del trabajo artístico. Hemos visto cómo la disyunción en Caeiro, su fricción entre quien está casi contento y aquel que escapa de la nada, es la que hace de su poesía una literatura donde surge la inquietud, el movimiento perpetuo, y al fin y al cabo, el arte. Pero es la intención de este estudio exponer cómo es esa disyunción la que no sólo crea el arte de los poemas en Caeiro, sino la poesía completa, es decir, aquella que está directamente relacionada con la vida y constituye la única poesía posible encasillable dentro del arte.

3.1. Arte y vida

En Grecia, la ciencia no estaba desarrollada hasta el punto de permitir al arte griego toda la expansión que estaba latente en la lógica de sus íntimos principios. El fin del arte es imitar perfectamente a la Naturaleza. Este principio elemental es justo, si no olvidamos que imitar a la Naturaleza no quiere decir copiarla, y sí imitar *sus procedimientos* (Pessoa, 2006, pp. 66-67).

Esta cita pertenece a *El regreso de los dioses* cuando Antonio Mora comienza sus reflexiones estéticas. La intención de este capítulo será la de mostrar cómo en la imitación de esos procedimientos acontece la poesía y al acontecer ésta, cómo se relaciona directamente con la vida. Es cierto, como decía Crespo, que Pessoa siempre pretendió que su poesía no fuera otra cosa que eso, y acaso el texto más ilustrativo lo encontremos aquí, entre los papeles que el poeta le dedicó al sensacionismo:

El arte no tiene, para el artista, fin social. Tiene, sí, un destino social, pero el artista nunca sabe cuál es, porque la naturaleza lo oculta en el laberinto de sus designios. Lo explico mejor. El artista debe escribir sin mirar hacia fuera de sí. Por eso el arte no debe ser, deliberadamente, moral ni inmoral. Ambos implican que el artista ha descendido a preocuparse por la gente de afuera [...]. El arte tiene, sin embargo, un resultado social, pero eso es cosa de la Naturaleza y no del poeta o del pintor [...]. Todo artista que atribuye a su arte un fin extraartístico es un infame. Es, además, un degenerado en el peor de los sentidos que la palabra no tiene. Es, además de ello y por ello, un antisocial (Pessoa, 2006, p. 313)

Tenemos primero el lado extremo, resaltado en las últimas frases de la cita. Pessoa es contundente y sin embargo, podemos ver cómo esa idea del artista que le es propia es capaz de crear un arte completamente vital. Existen varias cartas donde Pessoa muestra su preocupación por la relación entre el arte y la vida. La siguiente a Armando Côrtes-Rodrigues, escrita el 19 de enero de 1915, menos de un año después de la aparición de Alberto Caeiro:

[...] no tiene ninguno de ellos la conciencia (que en mí es cotidiana) de la terrible importancia de la Vida, esa conciencia que nos impide hacer arte meramente por el arte, y sin la conciencia de un deber que cumplir con nosotros mismos y la humanidad.

[...] Hacer arte me parece cada vez una cosa más importante, una misión más terrible, un deber que cumplir arduamente, monásticamente, sin desviar los ojos del fin creador de civilización de toda obra artística [...] mi propio concepto puramente estético del arte se ha elevado y se ha hecho difícil (Pessoa, 1987, pp. 23-25).

Aquí, en un escrito sobre la estética no aristotélica:

Creo poder formular una estética basada no en la idea de belleza, sino en la de fuerza [...]. El arte para mí es, como toda actividad, un indicio de fuerza o energía; pero como el arte es producido por entes vivos y es, por tanto, un producto de la vida, las formas de la fuerza que se manifiestan en el arte son las formas de la fuerza que se manifiestan en la vida (Pessoa, 1987, pp. 253-254).

Así, en Pessoa aparecen filosofías, ideologías y hasta políticas, pero nunca con un sentido representacional ni con una intención por fuera de la artística. Las contradicciones de Caetano para con su poética objetivista son un ejemplo de ese artista que se debe sólo a su arte y no a sus creencias o ideales. El procedimiento no es ajeno a la ironía: el artista crea en función de un ente absoluto y apartado de todas las dependencias humanas posibles: el arte. Pero no sólo se sirve de esas dependencias en su proceso sino que al entregarlo al mundo se hace parte de éste desde la manera más vital hasta la más banal y representativa. Esta última no importa, dando por sentado que consideramos el arte, y la literatura en específico, un oficio que va más allá de la simple representación, del simple servicio a ideologías o políticas como en pleno siglo XXI ciertas disciplinas ajenas al arte, pero inmiscuidas ahora en él, lo pretenden. En su manera vital, el arte se configura como el lugar indicado para nuevas maneras de repartición de lo real, y creando así nuevos devenires vitales.

Para precisar este sentido del arte citaré un artículo de Juan Carlos Arias, profesor de la Pontificia Universidad Javeriana, donde discute la forma en que el cine es político:

Entenderé por política no una serie de contenidos o mensajes relacionados con el ejercicio del poder o con ideologías concretas, sino la posibilidad de configuración de formas de vida. Política designa, al decir de Rancière, “la circunscripción de una esfera particular de experiencia” (2005: 17). La resistencia, por tanto, no es aquí el ejercicio de toma del poder, sino la constitución de modos de existir y habitar (2007, p. 199).

Es clara la diferencia entre las posibilidades políticas del arte en cuanto no son representativas:

Lo político del arte de las vanguardias no se hallaba simplemente en sus posibles filiaciones con movimientos políticos, sino en la posibilidad de fundar un nuevo tipo de experiencia susceptible de captar la “verdad de la vida”. El arte era político, porque fundaba una ruptura radical en los modos de experiencia (Arias, 2007, p.203).

Arias muestra cómo Deleuze y las vanguardias vieron en el cine el lugar donde podía acontecer la vida sin la intervención del sujeto indeterminado, es decir donde sucedía la vida inorgánica, acontecía el plano de inmanencia o el tiempo puro:

Si el arte se relaciona directamente con la política es, precisamente, porque en él acontece una *vida inorgánica*. Lo inorgánico no designa aquí simplemente la pérdida de organización o finalidad propias de lo orgánico. Se refiere ante todo –en términos de Deleuze– a una circulación de intensidades que abre el ámbito de lo posible. Este es el punto central: el acontecimiento de lo “inorgánico” es revolucionario, en tanto implica la apertura de un nuevo campo de lo posible [...]. Para Zourabichvili lo posible no debe confundirse con lo realizable, con una especie de proyecto social. Lo posible es ante todo la creación de nuevas posibilidades de vida entendidas como modos de existencia. Lo que quiero destacar es que la invención de estas nuevas posibilidades de vida supone “una nueva manera de ser afectado”. Esto es precisamente lo que construyen el cine y el arte en general: el despliegue de una vida inorgánica implica la configuración de un nuevo campo de experiencia, de una nueva forma de ser afectado. Es sólo desde allí desde donde se pueden abrir nuevas posibilidades de vida concretas, de modos de existencia (2007, pp. 119-220).

Así, el arte devuelve a las cosas, como lo pretendía el *Objetivismo* de Caeiro, su potencia disminuida por la intervención del hombre. El campo de inmanencia puede equipararse con la manera que Caeiro quería situarse dentro del mundo, como el hombre de la tautología, viendo, como una cámara de cine, solamente lo que se ve.

Funda una nueva sensibilidad. El hombre nuevo de las vanguardias es una nueva configuración de la experiencia más que una transformación de las condiciones sociales de existencia [...]. Sin embargo, este hecho no es exclusivo de las vanguardias del siglo XX, y mucho menos del caso concreto del cine (Arias, 2007, p. 205).

Por este último señalamiento el estudio de Arias es pertinente para la obra pessoana. Pero de igual manera que para Rancière es utópica la esencia del cine de esa manera donde existen solamente tiempos asignificantes, el arte, específicamente la poesía, y en nuestro caso, la obra de Caeiro, el *Objetivismo Absoluto* no puede constituir toda la intención poética. Puede ser acaso una filosofía, una ideología, pero no una poesía. Es en la fricción entre el *Objetivismo* y la evidencia oculta de la nada donde ocurre. Es más, Rancière verá en la esencia del cine una contrariedad, como en Caeiro estamos señalando que en la disyunción de su poética ocurre su poesía: “Rancière señala que las situaciones puras no son la esencia de la imagen cinematográfica, sino el producto de ciertas operaciones sobre la narración

definidas bajo el concepto de contrariedad” (Arias, 2007, p. 226). André Bretón, en *Arcane 17*, hablaba de esa formación del arte como un cambio de signo:

Allí, en ese minuto desgarrador en que el peso de los sufrimientos padecidos parece devorarlo todo, el exceso mismo de la prueba ocasiona un cambio de signo que tiende a poner lo indisponible humano del lado de lo disponible y atribuir a este último una grandeza que no hubiera podido conocer sin ello [...]. Es preciso haber ido hasta el fondo del dolor humano, haber descubierto sus extrañas capacidades, para poder saludar con el don sin límites de sí mismo lo que vale la pena vivirse. La única desgracia definitiva que podría padecerse frente a tal dolor, por hacer imposible esa conversión de signo, sería oponerle la resignación (citado en Badiou, 2005, p. 177).

La cita de Bretón es adaptable a Caeiro. En el fondo de su nada, inmerso en el vacío, Caeiro ha operado el cambio de signo: podría verse simplemente en la creación del *Objetivismo Absoluto*, pero acaso sea más justo pensarlo como la creación del yo poético de Caeiro que se debate entre la evidencia de la nada y la celebración del *Objetivismo*. No la imposible pretensión deleuziana o de las vanguardias del plano de inmanencia, la eliminación del punto de indeterminación o cerebro humano, sino la fricción, y retomando a Didi-Huberman, la disyunción, el roce entre la inmanencia y el hombre; o como Rancière lo veía en el cine, entre la narración y la imagen-tiempo, el término deleuziano para indicar el tiempo puro en el cine: “Lo propio del cine es entonces esta convivencia de lo narrativo con lo asignificante; una dinámica permanente de contrariedad entre la fábula y lo que Deleuze designó como situaciones ópticas puras” (Arias, 2007, p. 226).

Igualmente en Caeiro acontece la angustia. La soledad esencial. Es en las disyunciones donde ocurren estos estados que al yo poético le generan la normal ansiedad mientras que a la poesía le dan todo el esplendor y razón de ser. Es en las disyunciones de una poética, en ese estado de contradicción de la poesía donde ocurre la vida, donde el arte está directamente vuelto de cabeza hacia el devenir, y no en las claras aguas de un mundo objetivo. Allí, la complejidad del *Objetivismo Absoluto* no es aparte del Caeiro solitario (*estaba solo/ seguí solo/ eso es todo*), sino que no puede separarse de él; como el yo poético que se ve atravesado por el abismo y la nada, está compenetrado en aquél que pretende superarlo. El completo rechazo humanista que Caeiro evidencia en toda la obra jamás es un olvido del ser humano. Su anti-humanismo no indica más que la molestia de ideologías o

contenidos concretos ajenos frente al acontecer vital. Es allí donde su poesía está atravesada por un interés de la vida real, en el juego que la literatura permite y donde, aunque ficticio, genera roces que abarcan lo palpable. Lo imaginario aborda lo real sin intervención alguna de la representación. Lo imaginario deviene real cuando sobreviene en acontecimientos equivalentes. Es a veces inclusive que lo imaginario permite la aprehensión de lo real. El arte se convierte en un ente tan inmediato de la vida que logra ser el único donde la realidad incapturable se devela en él.

Una frase de Ray Loriga, escritor y director de cine español contemporáneo, en su novela *Tokio ya no nos quiere*, resulta apropiada: “El amor es tan real como el resto de las cosas imaginadas” (1999, p. 225). Esta frase, que en primera instancia forjaría del amor una disminución imaginaria, realmente está equiparando las cosas imaginadas con lo real. Así, continúa: “Como el calor que uno siente al leer el nombre de las ciudades donde uno nunca ha estado. Como el mar en los mapas, o las pesadillas de los astronautas” (Loriga, 1999, p. 225). Las cosas imaginadas dejan de poblar el lugar de lo imaginario para hacer parte de lo real. No en una conversión inmediata, sino en el continuo movimiento propio del arte. Pessoa genera en definitiva uno de los artes más grandes del siglo precisamente por este aspecto: no sólo crea el drama en gente donde varios yo poéticos se contradicen entre sí, friccionándose en el movimiento para su directa relación con la vida, sino que cada yo es un trabajo disyuntivo, una contradicción, una angustia. Pessoa genera el arte del arte. La intranquilidad, los cuestionamientos, son el pan de cada día de su poesía. Nunca la paz, la final alegría de lo encontrado, sino el desespero de la búsqueda, la falta querida, el conocido engaño del que Caeiro hace parte evidente. Inclusive y a pesar de la grandeza que le reconoció a Caeiro como un autor que había encontrado verdades y sentencias, que había regresado al paganismo y había descubierto la certera manera de vivir. Ese es tan sólo el Caeiro que Pessoa retrató, no el que había creado.

Pessoa aclarará: “[...] para que no se confunda la vida con la explicación de la vida” (2006, p. 100). No es en la explicación de la vida donde está la vida, sino en el arte consumado – aún cuando en ese arte esté la explicación, en el caso de Caeiro, su *Objetivismo*. Es decir, la vida se juega en los actos estéticos que hacen existir nuevos modos de sensibilidad, que

reconfiguran la repartición de lo sensible. El arte se eleva al punto donde puede encontrarse con la realidad que negó en su acto de creación y que no puede tener. Sigue siendo pertinente la cita de Loriga, aunque él nos haga confundir por las palabras que usa: cuando Loriga sitúa en el mismo escalón las cosas imaginadas y las reales, lo que hace es unir las en su único carácter no-representacional, donde ya no cuenta que sean reales o no, sino que sean la vida. Cuando en *El libro del desasosiego* se pide dar realidad a la ilusión y viceversa¹⁴, lo que se pide es que se le permita a la vida aparecer, jugarse. Ahí, y en ningún otro lado (ni en su filosofía, ni en su verso libre, ni en su novedad) está la poesía de Caeiro. En una carta a Armando Cortes-Rodriguez, el 2 de septiembre de 1914, apenas meses después del día triunfal, Pessoa escribía:

Me preocupa cotidianamente la necesidad de dar al conjunto de mi orientación, tanto intelectual como de "existente en la vida", una línea metódica y lógica. Quiero disciplinar mi vida (y, consecuentemente, mi obra) como a un estado anárquico y anárquico por su mismo exceso de "fuerzas vivas" en acción, conflicto y evolución interconexa y divergente. Tengo por lo menos ese amargo espíritu que es consecuencia de la práctica antisocial de la sinceridad. Sí, debo estar siendo sincero [...]. Fíjate en que, si hay una parte de mi obra que tenga un "cuño de sinceridad", esa parte es... la obra de Caeiro (Crespo, 1995, p. 129).

Podemos identificar tres cosas en este apartado concernientes a lo desarrollado. Primero, el carácter lógico de Pessoa que irónicamente es el de la contradicción, o como otros exégetas lo han querido ver, el de lo negativo. Segundo, su ligamiento esencial de vida-obra que aparece recalcado de nuevo. Y tercero, que esa sinceridad que tacha en Caeiro puede referirse precisamente a ese carácter contradictorio en la obra del maestro para poder ser consecuente y sincero con Caeiro mismo. Para aclarar esa sinceridad podemos remitirnos a uno de los poemas más citados de la obra de Pessoa:

¹⁴ La cita precisa es: "Reconocer la realidad como una forma de ilusión, y la ilusión como una forma de realidad, es igualmente necesario e igualmente inútil. La vida contemplativa, sólo para existir, tiene que considerar los accidentes objetivos como premisas dispersas de una conclusión inalcanzable; pero tiene al mismo tiempo que considerar las contingencias del sueño como en cierto modo dignas de aquella atención hacia ellas que nos convierte en contemplativos. Cada cosa, según se considere, es un prodigio o un estorbo; un todo o un nada, un camino o una preocupación. Considerarla cada vez de un modo diferente equivale a renovarla, a multiplicarla por sí misma. Por eso el espíritu contemplativo que nunca salió de su aldea tiene sin embargo a sus órdenes el universo entero. En una celda o en un desierto está el infinito. En una piedra se duerme cósmicamente" (Pessoa, 2002, p. 90).

Autopsicografía

El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
Que hasta finge que es dolor
El dolor que de veras siente.

Y quienes leen lo que escribe,
Sienten, en el dolor leído,
No los dos que el poeta vive
Sino aquél que no han tenido.

Y así va por su camino,
Distrayendo a la razón,
Ese tren sin real destino
Que se llama corazón (Pessoa, 2007, p. 126).

El poeta es un fingidor. Pessoa nos dice que sólo gracias a la ficcionalización el arte puede apoderarse de las cosas reales, y sólo en ella puede aprehenderse la realidad que era imposible asir en su propio campo. Las palabras de Lourenço aluden a esa iluminación sobre lo real:

Esto significa que vemos en el “verbo” de Pessoa, sobre todo en el que configura y plasma con más innegable fulgor esa “genialidad”, una especie de luz o de fuego que ilumina y transfigura la realidad, como ésta se nos presenta desde fuera y antes de esa iluminación. Incluso sin conocer en su totalidad lo que los poemas de Pessoa *son*, éstos se nos aparecen originalmente como la luz donde se nos permite ver lo que hasta antes de ellos no veíamos. Así, los poemas se convierten (como en el caso de todos los grandes poetas) en guías de quienes los comentan, pues gracias a que son obra y acto de genio, el lector se descubre a sí mismo lector de poemas, y pasa de las relativas tinieblas espirituales que le son propias a la más profunda claridad (2006, p. 11).

Es así. La poesía de Caeiro es el juego de lo inorgánico con lo humano de la forma más clara. Si el arte es la convivencia de las disyunciones, la de Caeiro es la más representativa de lo que el arte pretende, pues es la develación del fracaso de la búsqueda de la tranquilidad objetiva y tautológica. Pero sin mantenerse en ese fracaso, Caeiro revela el movimiento entre esa búsqueda y su destino mayor, su nada inevitable. Y ese movimiento permite la poesía que nos devuelve la vida.

CONCLUSIÓN

Acaso este trabajo pueda dividirse en dos intenciones claras: primero, la de develar al Alberto Caeiro escondido entre los acostumbrados comentarios sobre su poética objetivista; y segundo, reparar en la manera en que ese Caeiro escondido representa precisamente la forma en que el arte se convierte en arte y por ende tiene una relación directa con la vida. Podemos concluir lo siguiente respecto a eso:

Alberto Caeiro contuvo dentro de su poética el *Objetivismo Absoluto*, sistema completamente original donde la realidad puede ser asida de manera total gracias a la pura confianza en los sentidos. Donde ver sin pensar ni tener filosofías era la manera de aprehender lo existente. En ese encuentro estaba toda su vida y razón última.

A pesar de que la visión anterior ha sido la constante poética reconocida para Caeiro por la mayoría de quienes se han acercado a su obra, hemos encontrado que Caeiro escribió poemas donde toda esa visión perfecta se negaba y a la luz de estos, poemas que anteriormente parecían simples y alegres, se convertían en versos complejos que ocultaban algo: el inmenso abismo de la nada.

Así, Caeiro ha resultado una figura poética mucho más alcanzable con respecto a la imposibilidad con la que se le acostumbraba a señalársele. Caeiro se revela como el yo poético que Pessoa ha resuelto celebrar ante la omnipotencia de un vacío.

En la fricción entre el poeta que celebra esa nada anulándola, y aquel que no puede quitarse su sombra, ocurre la poesía. Así, el arte no puede descansar tranquilamente sobre conceptos claros, sino que se cohesiona en una masa contrariada, ocurre únicamente en el movimiento de las fuerzas, en el flujo de la continua inquietud. Caeiro nunca encontró la tranquilidad que prometía el *Objetivismo* y esa imposible pretensión lo convirtió en poeta.

Finalmente, en el surgimiento de esa poesía, ocurre la vida. El arte, liberado de cualquier situación representativa u obligación social o de cualquier otro tipo que no sea el artístico, deviene por sí mismo la propia vida en una operación sin sentido lógico. Alejándose precisamente de ella, hace ocurrir las fricciones que la revelan. La poesía de Pessoa, tornándose sobre ella misma, ha iluminado la realidad.

Bibliografía

Arias, Luis Carlos (2007), “De la vida inorgánica a la vida histórica: el cine como potencia política”, en *Biopolítica y formas de vida*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp. 199-230.

Badiou, Alain (2005), *El siglo*, Buenos Aires, Manantial.

Bloom, Harold (2004), *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama.

Borges, Jorge Luis (1997), *Ficciones*, Madrid, Alianza.

————— (2001) *Arte Poética*, Barcelona, Crítica.

Bréchon, Robert (2000), *Extraño extranjero: una biografía de Fernando Pessoa*, Madrid, Alianza.

Calinescu, Matei (1991), *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos.

Crespo, Ángel (1995), *Con Fernando Pessoa*, Madrid, Huerga & Fierro Editores.

Didi-Huberman, George (1997), *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.

Hegel, Georg (1982), *Ciencia de la lógica*, Buenos Aires, Solar.

Loriga, Ray (1999), *Tokio ya no nos quiere*, Barcelona, Plaza & Janes.

Lourenço, Eduardo (2006), *Pessoa Revisitado. Lectura Estructurante del “Drama en gente”*, Valencia, Pre-textos.

Paz, Octavio (1974), *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral.

————— (1994), *Obras completas. Vol. 2. Excursiones / IncurSIONes: dominio extranjero*. México, Fondo de Cultura Económica.

Pessoa, Fernando (1987), *Sobre literatura y arte*, Madrid, Alianza.

————— (2002), *Libro del desasosiego*, Barcelona, Acantilado

————— (2005), *Poesías completas de Alberto Caeiro*, Valencia, Pre-textos.

————— (2006), *El regreso de los dioses*, Barcelona, Acantilado.

————— (2007), *Antología poética: el poeta es un fingidor*, Madrid, Espasa.

Sartre, Jean Paul (1972), *El ser y la nada: ensayo de ontología fenomenológica*, Buenos Aires, Losada.

Sontag, Susan (1996), *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara.

Tabucchi, Antonio (1997), *Un baúl lleno de gente (escritos sobre Pessoa)*, Madrid, Huerga & Fierro Editores.