BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL GRADO DE:

LICENCIADA EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

LA PRESENCIA DE FERNANDO PESSOA EN LA OBRA DE ENRIQUE VILA-MATAS

PRESENTA:

JULIETA TERESA PORTILLO URIBE

ASESOR: FELIPE RÍOS BAEZA

PUEBLA, SEPTIEMBRE, 2018

ÍNDICE

ÍNDICE 3
Agradecimientos 4
Introducción 5
I. Bases y referencias teóricas 7
1.1 Teóricos de la intertextualidad
1.1.1 Clasificación teórica de la intertextualidad: Gerard Genette 12
1.2 Nociones sobre la alusión, cita, parodia 14
II. Marco de referencia de Fernando Pessoa 24
2.1 Breve esbozo de la biografía de Fernando Pessoa 27
2.2 Fernando Pessoa y la heteronimia 32
2.3 Heterónimo: Álvaro de Campos y sus poemas 41
2.4 *Libro del desasosiego* del heterónimo Bernardo Soares 44
III. Análisis de la presencia de Fernando Pessoa en la obra de Enrique Vila-Matas 47
3.1 Extraña forma de vida *48*
3.2 Suicidios ejemplares *58*
3.2.1 "Viajar, perder países" 59
3.2.2 "El arte de desaparecer" 60
3.2.3 "La noche de los cansados" 64
3.2.4 "Pero no hagamos ya más literatura" 66
3.3 El viajero más lento 68
3.4 Desde la ciudad nerviosa 72
3.5 ¿Qué será de Lisboa? / Inmerso en la alegría de Lisboa 75
3.6 Para acabar con los números redondos 80
IV. Conclusiones 85
V. Referencias bibliográficas 92

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Armando Portillo López y María de Lourdes Uribe; por su apoyo, paciencia y cariño incondicional.

A mis hermanas, María José Portillo Uribe y Jimena Portillo Uribe por sus palabras de sabiduría y el soporte de sus abrazos.

A mis amigos (ustedes saben quiénes son) por acompañarme a través de estas letras.

A mi pareja, César Madera por no soltar mi mano a pesar de la tormenta.

INTRODUCCIÓN

En el siglo XXI nos encontramos con infinidad de experimentos literarios, obras donde las reglas sólo se presentan para romperse. Estas formas "innovadoras" de escribir provocaron que los críticos e investigadores de principios del siglo se dieran a la tarea de darle nombre e interpretar los resultados de dichos experimentos literarios. En la presente investigación nos centramos en analizar ciertas obras de Enrique Vila-Matas donde encontramos constantemente pasajes o referencias a la obra del poeta portugués Fernando Pessoa. Esta persistente presencia, en los libros de Vila-Matas, provoca que nuestra búsqueda vaya más allá de una simple mención y nos adentramos a dar respuestas en el ámbito literario dándole una razón a esta huella constante.

En la hipótesis de este trabajo de investigación afirmamos que a lo largo de ciertas obras de Enrique Vila-Matas encontramos la presencia de citas y referencias hacia la obra y vida de Fernando Pessoa (y heterónimos); estas huellas se clasificarán y se analizarán de acuerdo a la teoría de la intertextualidad, finalmente terminaremos dando una interpretación sobre el porqué de las contantes marcas de Pessoa en las obras de Vila-Matas y cómo este análisis se puede emplear la presencia de otros autores dentro del mundo literario de Vila-Matas. Es preciso decir que, hasta este momento, no se ha escrito ningún trabajo donde se aborde la intertextualidad que existe entre estos dos autores; si bien Vila-Matas siempre ha mantenido un diálogo entre sus obras y otros autores, el caso Vila-Matas – Pessoa no ha sido indagado y menos desde esta perspectiva, esta razón nos da la posibilidad de estudiarlo y dar luz a este fenómeno en el escritor barcelonés.

El trabajo está organizado por tres capítulos; el primer capítulo, se tratará el tema de la intertextualidad desde bases y referencias teóricas literarias, específicamente nos basaremos en la teoría de Gerard Genette y Riffaterre, entre otros estudiosos.

El segundo capítulo está constituido por un marco de referencia sobre Fernando Pessoa, es importante hablar ampliamente sobre la vida y obra de este autor, ya que las referencias encontradas en las obras elegidas de Enrique Vila-Matas están ligadas a estos elementos.

El tercer capítulo es el capítulo donde llevaremos a cabo el análisis de las obras en cuestión. Retomaremos toda la información mencionada, expuesta y explicada en las secciones anteriores, para poderla aplicar en las obras que serán estudiadas desde la perspectiva de la intertextualidad. Las obras de Enrique Vila-Matas que forman parte del corpus son: *Extraña forma de vida* (novela), *Suicidios ejemplares* (volumen de cuentos), *El viajero más lento, Desde la ciudad nerviosa, ¿Qué será de Lisboa? / Inmersión en la alegría de Lisboa y Para acabar con los números redondos,* en cada uno de ellos se presenta en mayor o menor medida la presencia de Pessoa y sus heterónimos.

CAPÍTULO I

BASES Y REFERENCIAS TEÓRICAS

1.1 TEÓRICOS DE LA INTERTEXTUALIDAD. En la literatura siempre ha existido una relación o presencia de textos en otros textos, pero es hasta principios del siglo XX que los estudios en específico de métodos o formas en la literatura cobran fuerza, ya que el interés de los formalistas rusos por explicar varios de los fenómenos que anegan a esta, abrió un amplio panorama donde se definieron y analizaron ese tipo de elementos literarios en varias obras; más tarde y con base en uno de los resultados de los estudios e investigaciones de Mijail Bajtín, Julia Kristeva tomó el término de "dialogismo" de Bajtín (y otros conceptos relacionados con la semiótica) para dar forma a su ensayo *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela* (1967), y con este trabajo, se da nombre y define por primera vez a la "intertextualidad":

> Pero esa falta de rigor es más bien un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir a la teoría literaria: *todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto*. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble. (Kristeva, 1967:3. Las cursivas son nuestras.)

A pesar de que el contexto donde se desarrolla ampliamente este concepto, es el de la poesía y su ensayo está más orientado hacia ella, su idea de "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto" es base conceptual para una serie de estudiosos tanto contemporáneos como posteriores para hablar sobre la "intertextualidad" y sus diferentes niveles en distintas obras literarias (aunque cabe señalar que la intertextualidad se puede dar en cualquier tipo de texto, u obra de arte). Nos

detendremos en esta última idea, que está entre paréntesis, para dar una definición del mismo concepto de intertextualidad en un sentido más amplio; un autor que comparte páginas con Kristeva y otros teóricos en la antología de Intertextualidad seleccionada y traducida por Desiderio Navarro en 1996, *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*; estoy hablando del teórico francés Michael Riffaterre, que nos menciona en el ensayo de *La silepsis intertextual*, dónde o en qué tipo de textos se presenta el fenómeno intertextual:

> *La intertextualidad es un modo de percepción del texto*, es el mecanismo propio de la lectura literaria. Solamente ella produce, en efecto, la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literario y no literario, solo produce el sentido. (Riffaterre, 1996:163)

Podemos empezar a hablar sobre Vila-Matas y su sinfín de lazos creados entre su literatura y la de muchos otros escritores, tomando este "mecanismo propio de la lectura literaria" porque Vila-Matas además de escritor también es un ávido lector. Dentro de la literatura difícilmente encontraremos lecturas lineales, ya que hay más de un camino para la interpretación y la percepción de los mismos. Las líneas pasadas de Riffaterre nos brindan una pauta para situar este estudio en un contexto específico. Nos da la pista y nos dice que, si bien hay un sinfín de textos en el mundo, en específico los literarios, son los que pueden tener en ellos la presencia de la intertextualidad.

En ese mismo párrafo Riffaterre nos aclara que, la significancia va más allá del sentido referencial, ya que hay relaciones que se crean tanto entre las palabras dentro del texto como en los sistemas verbales situados fuera del texto (Riffaterre, 1996:163) de esta forma demuestra por qué en las obras de la literatura, se pueden encontrar sus relaciones con otros textos como producto de una red de significación y les da su carácter de "literarios":

> El texto que leemos combina, pues lexemas y sintagmas, como cualquier secuencia verbal. Pero sólo es literario en la medida en que combina también los textos a los que pertenecen originariamente esos lexemas, y los textos de los que esos sintagmas no son más que citas parciales. (Riffaterre, 1996: 172)

Laurent Jenny, en su ensayo *La estrategia de la forma*, reafirma la idea de que una de las más importantes características de la literatura, para que sea literatura, es la intertextualidad en ella: "Fuera de la intertextualidad, la obra literaria sería llana y simplemente imperceptible, de la misma manera que la palabra de una lengua aún desconocida" (Jenny, 1996:104)

Todo lo ya mencionado por Riffaterre va dejando señales que apuntan a un elemento que, a pesar de ya haber sido aludido en algunos estudios, no se menciona del todo como importante para la intertextualidad, y es la figura activa del lector, él afirma que el lector será más que clave en la interpretación intertextual:

> La producción del sentido en la obra literaria resulta de un doble proceder de lectura: por una parte, la comprensión de la palabra *según las reglas del leguaje* y los c*onstreñimientos del contexto* en el que ella *ya* ha desempeñado *en otra parte* un papel definido (…) Debemos pues representarnos el texto literario no como una secuencia de palabras agrupadas en frases, sino como un *complejo de presuposiciones,* al tiempo que cada palabra del texto es como la punta del proverbial iceberg. (Riffaterre, 1996:172)

Hasta cierto punto en la cita anterior no se menciona abiertamente la presencia del lector como motor de decodificación de la intertextualidad; sin embargo, solo al que lee el texto que hace referencia al intertexto o intertextos puede presentársele la intertextualidad y por lo tanto, la lectura debe ser atenta a ambos sentidos de la palabra, tomando en cuenta

tanto el texto que tenemos delante, donde se presenta el fenómeno intertextual, y al intertexto, acción del lector[1].

Siguiendo la línea de los autores de los que hemos estado haciendo referencia, Kristeva, afirma que el lector es una pieza indispensable, al hablar sobre este tópico:

> Frente a esa concepción espacial del funcionamiento poético del lenguaje, es necesario definir ante todo las tres dimensiones del espacio textual en el que van a realizarse las diferentes operaciones de los conjuntos sémicos y secuencias poéticas. Esas tres dimensiones son: el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores (tres elementos en diálogo) (Kristeva, 1996:3)

En ese mismo párrafo, nos da una imagen y posición para situar las 3 dimensiones mencionadas en la cita anterior; dice que horizontalmente la palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario y que verticalmente la palabra está orientada hacia el intertexto. Según las palabras de Kristeva, en los textos que mantengan la función poética, podremos encontrar al "sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores", estos tres elementos deben encontrarse en armonía para poder llegar a la intertextualidad.

Paralelamente está Riffaterre siguiendo esta estructura de pensamiento. Él afirma en su ensayo *Semiótica intertextual: el interpretante* que el fenómeno de la intertextualidad orienta la lectura del texto, esta guía de manera permanente la interpretación del escrito y es todo menos una lectura lineal (Riffaterre, 1996: 171) Caso que se presenta al leer varias obras de Enrique Vila-Matas, ya que él siempre deja pistas y marcas de autores que se presentan

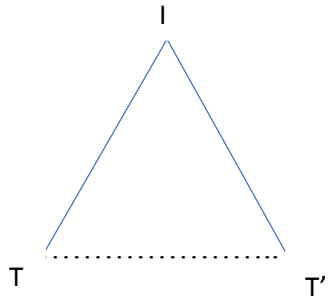
[1] Esto reafirma la idea de lector de Roland Barthes. Barthes, R. (2009) *La muerte del autor.* Traducción de: Fernández Medrano, C. Recuperado de: https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf

en sus obras, lo cual hace que la lectura vaya más allá de esas páginas, e incita a que el lector indague más allá de la obra para tener una mejor comprensión de ella misma.

Más adelante vemos que hace una conceptualización de cómo es que se da el proceso intertextual y sus elementos activos, basándose en el triángulo lógico-semántico de Frege y de interpretante de Pierce:

> En el ángulo de la izquierda, allí donde Frege tiene el signo (*Zeichen*) coloquemos el *texto*, T. En el ángulo de la derecha, allí donde Frege pone la *Bedeutung*, es decir, una entidad preexistente, un ideologema ya inscrito en el sociolecto, coloquemos el *intertexto*, T', leído en la filigrana del texto, reconocido como texto ideal (conjunto de temas, de motivos, por ejemplo, o también toma de conciencia de un género al que pertenece el texto[..]) y cuyos fragmentos codificados en T solo funcionan allí por sus presuposiciones, metódicamente. En la cúspide del triángulo (allí donde Frege coloca el Sinn, la manera de considerar la entidad significante desde un punto de vista particular), pongamos el *interpretante*, I (Riffaterre, 1996:152)

A continuación, la imagen de su esquema.



Y agrega que la intertextualidad y el texto funcionan únicamente de la siguiente manera: "(…) Si la lectura de T a T' pasa por I, si la interpretación del texto a la luz del intertexto es función del interpretante" (1996:152) Por lo que siguiendo la línea puntada de la parte baja del triángulo, solo se podría advertir la alusión, o la cita, donde la mayoría de los estudios o la crítica se detienen. Los nuevos elementos que posiciona Riffaterre en el triángulo de Frege nos muestran la importancia del lector para el fenómeno de la intertextualidad.

1.1.1 CLASIFICACIÓN TEÓRICA DE LA INTERTEXTUALIDAD: GERARD GENETTE

Asimismo, otro teórico, Gerard Genette, en *Palimsestos: La literatura en segundo grado* (1982), nos habla sobre la "transtextualidad": "Hoy yo diría más bien, de una manera más amplia, que ese objeto es la *transtextualidad*, o trascendencia textual del texto, que yo definía ya, toscamente, como todo lo que pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos" (Genette, 1982:10). Debemos aclarar que el trabajo de Genette sobre este concepto, bastante notorio en el siglo XX, tiene primordialmente un corte metodológico y bastante influenciado por el estructuralismo.

Genette deriva otros cinco tipos de relaciones transtextuales que, según él, se pueden encontrar en cualquier texto y que define en un orden creciente. La primera es la intertextualidad y aclara que la primera persona que hizo mención de este término fue Julia Kristeva, definiéndolo de este modo: "Por mi parte, de una manera ciertamente restrictiva, por una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, y, la mayoría de las veces, por la presencia efectiva de un texto en otro." (Genette, 1982:11)

A pesar de que en el análisis de Vila-Matas y Pessoa solo utilizaremos las relaciones de intertextualidad (de igual manera con diferentes definiciones de varios otros autores) en específico su forma más explícita y más literal, la cita, y la alusión, que tiene una forma de expresión menos literal; la metatextualidad y la hipertextualidad, explicaremos cada una de las "relaciones transtextuales".

El primero de los tipos de transtextualidad, mencionado anteriormente, la intertextualidad, se define como la relación entre textos que se presenta en un determinado texto; de la mano el siguiente tipo de transtextualidad que definiremos según Genette, será la metatextualidad:

> El tercer tipo de trascendencia textual, que yo denomino *metatextualidad*, es la relación, se dice más corrientemente: de "comentario", que une un texto a otro del que él habla, sin citarlo (convocarlo) necesariamente, y hasta, en última hipótesis, sin nombrarlo (…) (Genette, 1982:13)

Hablar de un texto dentro de otro texto, una de las formas más comunes de los escritores para crear un puente de palabras y referencias con otros escritos, en algunas obras se hace visible la costura de la palabra, sin embargo, como es el caso de Vila-Matas, la mayoría de las veces, confía en sus lectores para que encuentren los lazos entre libros.

Y por último está la hipertextualidad, definida como:

> Éste es, pues, el que denominaré en adelante *hipertextualidad*. Por ésta entiendo toda relación que una un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que

> llamaré, desde luego hipotexto) en el cual él se injerta de una manera que no es la del comentario. (Genette, 1982:15)

Es decir, la transformación de un texto anterior o la imitación estilística de este, siempre anclado a un texto que existió antes que el que se nos presenta; este caso de transtextualidad se diferencia de la metatextualidad por no presentarse como un comentario del primer texto, sino que, se sufre un cambio sustancial en su morfosintaxis y estilo, pero mantiene su esencia y es por esa razón que se puede encontrar la marca hipertextual.

A continuación, terminaremos de definir las relaciones transtextuales que faltaron. La paratextualidad es el segundo tipo y es definido de la siguiente manera:

> Está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el conjunto formado por una obra literaria, mantiene el texto propiamente dicho con lo que sólo podemos denominar su *paratexto:* título, subtítulo, intertítulos; prefacios, postfacios, advertencias, introducciones, etc.; notas marginales, al pie de página, finales; epígrafes*;* ilustraciones, cintillo, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que le procuran al texto un entorno (variable) y a veces un comentario, oficial u oficioso, del que el lector más purista y el menos inclinado a la erudición externa no siempre puede disponer tan fácilmente como quisiera y pretende. (Genette, 1982:12)

Sin duda una relación transtextual que se asoma de manera más sutil, sin embargo, con un lector que tenga a la mano las referencias pertinentes de conocimientos previos o con un paradigma relacionado al tema de la obra, le será más sencillo encontrar la huella del texto anterior en el paratexto.

Finalmente, la última categoría transtextual, es la architextualidad:

> Se trata de una relación completamente muda, que sólo es articulada, a lo sumo, por una mención paratextual (titular, como en *Poesías, Ensayos, La Novela de la Rosa*, etc., que acompaña al título sobre la cubierta), de pura pertenencia taxonómica. (Genette, 1982:13)

Este caso de architextualidad no se presenta en las obras elegidas para el análisis que se presentará más adelante, sin embargo, es importante hablar sobre ella, ya que es un elemento intertextual que se presenta constantemente en otras obras de siglos cercanos, tanto en obras de arte como en la literatura.

1.2 NOCIONES SOBRE LA ALUSIÓN, CITA, PARODIA

Pasaremos a un último apartado de la intertextualidad con teóricos que generaron esquemas con elementos particulares que se presentan en este fenómeno. Una estructura parecida sobre este mismo tema, la hace Martínez Fernández en *La intertextualidad literaria*, pero de una manera más profunda y amplia. Aquí sólo se mencionarán sus esquemas teóricos de la intertextualidad de manera somera y algunos que ampliarán la perspectiva del estudio, aunque sólo sean poco utilizados para el análisis y los que ayudaran con el trabajo en cuestión.

Gerard Genette a lo largo de su libro *Palimsestos*, realiza una determinada organización de las prácticas de la hipertextualidad, con un aporte importante para este tema en particular. La primera es la *transformación*, de una obra particular o imitación de un estilo de autor, época, corriente, género o estética; caso que se presenta en un ensayo y novela de Vila-Matas de los que hablaremos en el análisis.

La segunda es la *transformación (de régimen serio)* de tema o de estilo. Es la transformación de una obra en otra con reducción, aumento o sustitución de cualquier componente o aspecto temático, procedimiento de disposición macroestructural y de elocución verbal microestructural.

La tercera clasificación son las *transformaciones e imitaciones de régimen lúdico, satírico o serio*. Como la parodia que es de régimen lúdico, frecuentemente satírico, es decir, la parodia estricta o la parodia mixta; en este apartado también encontramos el travestimiento que es de régimen satírico o burlesco.

La cuarta es la *transposición* donde se hacen cambios temáticos y estilísticos dentro de un régimen serio. Las transformaciones que son más formales pueden ser la traducción, la versificación de textos en prosa, transmetrización, transestilización, o transmodalización. Las transformaciones más abiertas en el ámbito temático, son los cambios de diégesis, y los cambios pragmáticos.

Por su parte, el teórico español, Alberto Álvarez San Agustín hace una clasificación de corte pragmático, en la que "dará a conocer la intertextualidad según la fragmentación propia que consiste en la inserción de citas o alusiones procedentes de distintos textos" (Álvarez, 1986:101)

La primera clasificación de la que nos habla es la *genérica*, y es la relación entre escritos, tanto obras como fragmentos de ellas con otras obras o fragmentos en las que se muestran estructuras semejantes y que aparecen como realizaciones de un código común; el lector tiene que tener un grado alto de competencia lectora tanto en al ámbito cultural como en la técnica para encontrar las formas modelizantes simples o complejas. (Álvarez, 1986:64)

Nuevamente podemos confirmar que el lector tiene un papel protagónico que va más allá de la mera decodificación del mensaje.

La segunda clasificación es la *específica,* en la que se encuentran contenidos particulares que hacen una alusión al original, y son presentados por la cita textual, una alusión o una "transformación", por lo que también se requiere un lector atento. Aquí ya vemos la presencia de dos elementos de los que hablaremos largamente más adelante, la cita y la alusión. Esta segunda parte de la ordenación de Álvarez San Agustín tiene relación con la intertextualidad de Genette, sin embargo, su clasificación es bastante general.

La tercera clasificación que hace Álvarez San Agustín, es la *pragmática* en la que el lector debe reparar en los elementos que envuelven al texto, ya sea el prólogo, epígrafe, título etc.; estos componentes implantan una forma determinada "dirección de lectura", es decir, "condiciona la recepción". En este apartado podemos hacer la relación con la architextualidad de Genette, pero con un complemento, que cada uno de los elementos que están alrededor del texto crean una guía determinada para que el lector lo reciba.

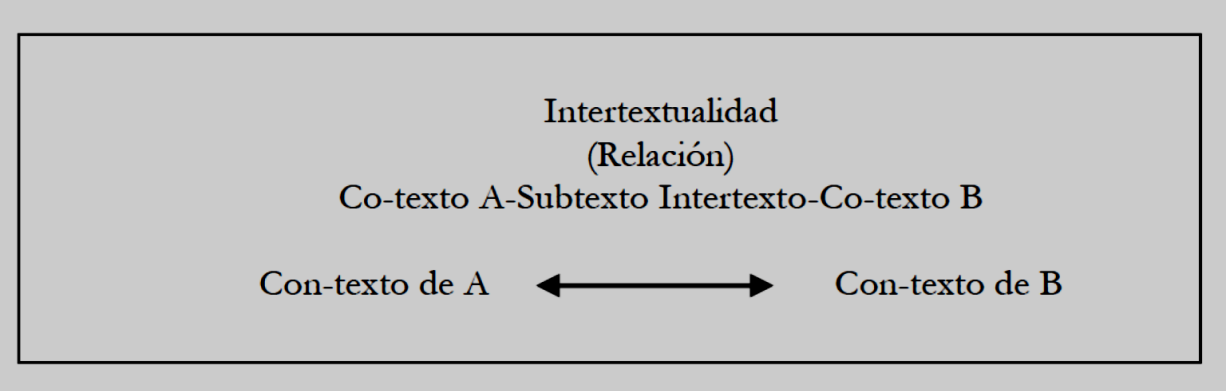
Como podemos notar en el segundo apartado de Álvarez San Agustín tiene similitud con la subclasificación de Genette de intertextualidad, la de alusión (menos explícita) y cita (la más explícita), y aún con denominaciones distintas tienen un punto en común que nos guía para nuestro estudio. Sin embargo, el resto de las clasificaciones que hace Genette y que usaremos de igual forma (la de metatextualidad y la de hipertextualidad) no son tratadas por Álvarez San Agustín.

En este tipo de estudios siempre pueden encontrarse representaciones de los procesos o fenómenos en cuestión con alguna fórmula cuasi matemática, este es el caso de Gustavo

Pérez Firmat, quien, con el objeto de plasmar gráficamente su percepción del mecanismo intertextual, propuso que el texto (T) es igual al intertexto (IT) más el exotexto (ET), es decir, que si al texto se le retira el intertexto, obtendríamos un texto incompleto. Él define al intertexto como "texto dentro del texto" ambos reducidos a ciertos límites, por un marco mayor, el exotexto y asevera que "la existencia de un intertexto exige la de un exotexto". (Martínez, 2001: 77)

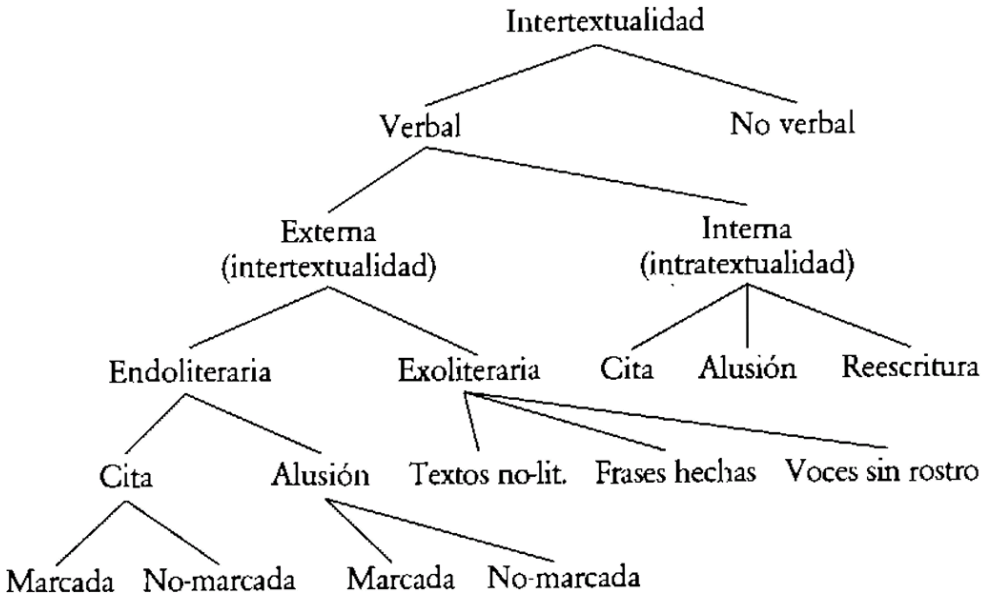
$$T = IT + ET$$

Francisco Quintana Docio, presentó en 1992 su fórmula, donde habla de cómo se presenta, según él, la relación intertextual en el subtexto de A y el nuevo texto de B. (Quintana, 2001: 77)



(Quintana, 2001: 169)

El siguiente teórico que hace un esquema interesante y que sin duda puede verse influenciado por los trabajos de esa época, José Enrique Martínez Fernández, con un esquema del 2001, en *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)* en el que hace una sub clasificación, después de mostrar pequeños esquemas e interpretaciones de otros teóricos anteriores o contemporáneos a él de la intertextualidad, por lo que podemos entender su intención de hacer un cuadro más completo, bastante interesante e incluye la alusión y la cita.



(Martínez, 2001: 81)

Podemos notar que hace una separación entre intertextualidad verbal y no verbal, y por razones ya mencionadas, la que nos concierne es la verbal (al igual que Martínez Fernández ya que, aunque hace la distinción, no ahonda en la no verbal); después se nos

muestra la división entre intertextualidad verbal externa (intertextualidad) y la intertextualidad verbal interna (intratextualidad).

El autor nos dice: "Hablo de *intertextualidad externa* cuando el mecanismo intertextual afecta a textos de diferentes autores (…) Hablo de *intertextualidad interna* cuando el mecanismo intertextual afecta a textos del propio autor" (Martínez, 2001:81). En Vila-Matas encontramos ambos tipos de intertextualidad, sin embargo, a lo largo de este análisis hablaremos de la intertextualidad externa. Explica que la intertextualidad tendrá dos ramificaciones, una será la endoliteraria y otra será la exoliteraria, aclarando que será según la naturaleza del subtexto. La endoliteraria tendrá nuevamente dos ramificaciones, estás serán la cita y la alusión y ambas podrán ser pueden encontrarse de manera marcada o no marcada.

A continuación, hablaremos sobre la alusión ya que es un punto que, si bien es tratado por los estudiosos que revisamos en las páginas anteriores, no tiene la misma profundidad que le da, por ejemplo, Beristáin. En el diccionario de retórica de Helena Beristáin, en la entrada de la palabra "alusión" la define primero como figura de la siguiente manera:

> Figura de pensamiento que consiste en expresar una idea con la finalidad de que el *receptor entienda otra, es decir, sugiriendo la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice, pero es evocado (Beristáin, 1996: 39)

Podemos identificar nuevamente la presencia del lector (en este caso llamado receptor) en el proceso de la intertextualidad (porque el fenómeno de la alusión como ya pudimos reafirmar con varios teóricos y con sus teorías) es indispensable.

Más adelante en otra de las entradas de la misma palabra en el Diccionario de Helena Beristáin, lo define como:

> Metábola de la clase de los metalogismos porque afecta a la lógica ordinaria del significado; su efecto es de profundidad y densidad, y su interpretación exige un lector erudito. La alusión puede ser formal, cuando se establece, entre lo dicho y lo sugerido, una relación que puede ir, desde una simple analogía de fonemas hasta una similitud entre estructuras estilísticas complejas. (Beristáin, 1996: 40)

Beristáin tiene un trabajo mucho más profundo sobre la alusión, este es *Alusión, referencialidad, intertextualidad;* es preciso hablar sobre él y el tratamiento que le da a la idea de alusión junto con otros ámbitos o áreas de estudios diferentes, como la lingüística, la literatura, filosófico-semiótico, y su percepción como figura retórica; nosotros hablaremos de algunos de estos apartados.

En un principio habla de la alusión como figura retórica, sin embargo, las formas en que se presenta la alusión bajo este foco, tienen su raíz en la forma, ya que se relaciona con la antonomasia, la elipsis, el zeugma, el asíndeton y la alegoría en la mitología, por mencionar algunos.

El siguiente escalón donde Beristáin indaga sobre este concepto es en la lingüística, desde la perspectiva de Ducrot (desde lo implícito) y el significado que él le da:

> Aquello que es dicho sin ser expresado, sin que se manifieste mediante el código de la lengua, ya que su significado ha sido "sobre añadido sobre otro significado literal" ya se trate de lo implícito en el enunciado (no tengo hambre= no comeré) o de lo implícito en la circunstancia de enunciación (Beristáin, 1996: 26)

Con todo lo ya mencionado por algunos de los teóricos que se mantuvieron en el diálogo sobre la intertextualidad en su momento, podemos notar varias similitudes entre sus propuestas.

Uno de los primeros elementos que salta a la vista es la presencia activa del lector, este como una pieza clave para la detección de las marcas intertextuales. Un segundo elemento es la necesidad de buscar una terminología específica y una clasificación más profunda en varios casos, como ya era común en esa época, ayudarse de otras áreas de estudio para tener distintas perspectivas de un mismo concepto, en este caso la intertextualidad; de esta forma la capacidad de tener nuevas perspectivas se vuelve infinita, al igual que el número de textos existentes y su conexión entre ellos.

Sin embargo, aclararemos los autores que usaremos de manera específica en nuestro análisis; el primero de ellos es Riffaterre ya que su concepción de lector, junto con su esquema basado en el triángulo de Freige, nos dan las pautas para poder explicar nuestros puntos sobre la relación entre la obra de Vila-Matas con la de Pessoa, ya que en este caso específico, el autor de *Extraña forma de vida*, es un vehemente lector y en su literatura, no es un secreto, que muestre sus hilos conductores con otros autores u obras, lo cual demuestra las lecturas hechas por él, mientras que del otro lado estamos los lectores vilamatianos, los cuales encontramos esos hilos que deja entrever en cada una de sus obras, y podemos descubrir los vínculos entre ellas junto con las de otros autores, en este caso con el autor de Tabaquería. El segundo punto por el que ocuparemos a Riffaterre es por su concepto de "citas parciales" ya que su definición se adecua con las encontradas en nuestro estudio.

El segundo autor que nos ayudará en el presente análisis será Genette, específicamente con la transtextualidad, y en los casos de intertextualidad (alusión y cita), metatextualidad, paratextualidad e hipertextualidad, ya que en los textos con los que trabajaremos se presentan los casos que nos presenta Genette. Nos apoyaremos con dos autores que tienen puntos convergentes con él, al menos con la intertextualidad, estos son Álvarez San Agustín y Martínez Fernández. De igual manera trabajaremos con las definiciones de Beristáin (y de otros teóricos que presenta en su libro *Alusión, referencialidad, intertextualidad)* sobre la alusión para los pasajes donde se encuentra este tipo de fenómeno y con ello terminar de redondear las partes del estudio que trabajaremos con la alusión.

CAPÍTULO 2

MARCO DE REFERENCIA DE FERNANDO PESSOA

No es secreta la cantidad inmensa de textos de Pessoa que salieron a la luz a partir del famoso baúl que conservaba su hermana, y tampoco es secreto que uno de sus más vehementes lectores es Enrique Vila-Matas, por lo que es esencial que hagamos un recorrido en la vida y obra que el escritor barcelonés destaca de Pessoa, es decir, de los hipotextos (tanto obras literarias –"Tabaquería" o "Al volante del Chevrolet por la carretera de Sintra" como culturales –Lisboa como una extensión de Pessoa y viceversa) que forman parte del mundo de varias obras de Vila-Matas. Por lo anteriormente mencionado, es imprescindible examinar la vida y obra (hipotextos) de Fernando Pessoa para que lleguemos a identificar las huellas que Vila-Matas destaca en sus textos (hipertextos) y podamos analizar de qué manera los cita, alude o reescribe en el capítulo 3.

A continuación, hablaremos sobre cómo estará dividido este capítulo y como ya mencionamos, al ser Fernando Pessoa un autor recurrente en las páginas de Enrique Vila-Matas, podemos encontrar datos de su vida filtrados en las novelas (*Extraña forma de vida*, por ejemplo*)*, en sus ensayos o en crónicas; en la primera parte, se habla sobre la historia de su vida, se ocupará en mayor medida la biografía escrita por João Gaspar Simões llamada *La vida y obra de Fernando Pessoa,* la cual fue la primera en escribirse y editarse; la segunda biografía que será una referencia se titula, *Extraño extranjero: una biografía de Fernando Pessoa* escrito por Robert Bréchon, la cual utilizaremos para complementar la de Gaspar Simões; *Un baúl lleno de gente* de Antonio Tabucchi, donde se habla de manera particular sobre los heterónimos más importantes del poeta portugués e información de algunas cartas

de Fernando Pessoa hacia amigos suyos, las cartas que intercambió con diferentes personalidades, amistades o amores, ya que este autor dejó entrever aspectos de su existencia a lo largo de todos estos textos. De igual forma estaremos utilizando estudios de Jerónimo Pizarro donde habla sobre la heteronimia en este autor.

El proceso de la heteronimia en Fernando Pessoa está presente en su vida y obra por lo que este fenómeno ha interesado a los críticos y estudiosos de la literatura desde que se tuvo conocimiento de los pocos textos que él fue dando a conocer en vida, sin embargo, al volverse públicos los dos baúles donde se encontraron sus manuscritos con información de más de 100 semi-heterónimos, y algunos heterónimos, fragmentos (ésta sin duda una constante en sus proyectos encontrados) de textos en prosa, en verso y sin número de proyectos esbozados para un futuro que lamentablemente no llegaría para él; desde ese momento comenzaron un sinfín de investigaciones en el ámbito académico, pero es importante puntualizar que sus 3 heterónimos más conocidos tienen su creación en gran medida en la poesía (sí los hay con creación en prosa, sin embargo son pocos), e insisto en este punto ya que el salto que se hace de un Álvaro de Campos (poeta hasta la médula) a una historia donde encontramos la esencia de su poesía con una prosa, un cuento, es una fusión inesperada pero interesante. Sin embargo, en el ámbito de la ficción, es decir, en la creación literaria tuvo de igual manera influencia en distintos autores, como es el caso del escritor español Enrique Vila-Matas, autor donde se desdibuja la línea entre la ficción y la realidad presente en su obra, las entrevistas que hizo (o no) cuando trabajó en la revista “Fotogramas” o en su propia biografía.

Es interesante encontrar que tanto en la vida del escritor barcelonés, como en la de Pessoa, esa línea entre ficción y realidad es poco clara, como en el caso de las entrevistas

verdaderas y falsas por parte de Vila-Matas con distintas personalidades y que ni él mismo recuerda cuál fue real y cuál no; y el caso de Pessoa (un caso más dramático) donde no había distinción entre lo que era él como persona, como Fernando Antonio Pessoa, o como Álvaro de Campos.

Por esta razón es importante hacer un esbozo, con datos generales de su vida y sus heterónimos para conocer qué otro tipo de huellas además de las de su obra se presentan entre las páginas de Vila-Matas, por lo que, en este primer apartado, se hablará solamente sobre los datos más relevantes de la vida del poeta portugués, que ayudarán al análisis de igual manera se expondrá información específica sobre sus heterónimos.

2.1 BREVE ESBOZO DE BIOGRAFÍA DE FERNANDO PESSOA. Para este primer apartado, donde hablaremos de la vida de Fernando Pessoa, nos basaremos en dos textos principalmente; *Vida y obra de Fernando Pessoa. Historia de una generación,* la primera biografía de Fernando Pessoa, escrita por João Gaspar Simões (publicado en 1987), la cual es una de las más completas, con varios detalles y elementos bibliográficos valiosos que ayudan a conocer y entender la vida de este escritor. El segundo libro se titula *Extraño extranjero: una biografía de Fernando Pessoa* escrito por Robert Bréchon (publicado en 1999), en esta biografía nos encontramos con la unión de vida y obra del escritor portugués por lo que cuenta con los elementos necesarios para nuestro análisis.

Fernando Antonio Nogueira Pessôa, nació en Lisboa, Portugal el 13 de junio de 1888. Desde muy pequeño perdió a su padre (Joaquín de Seabra Pessoa) y solo quedaron él y su madre, María Madalena Pinheiro Nogueira, por lo que desde ese momento hasta los 7 años, fue el "menino da sua mãe"[2] el primogénito que le mostraba lo que escribía, el que se paseaba entre sus faldas o al menos el único hombre de su vida, lo cual no duró mucho ya que al poco tiempo su madre vuelve a contraer nupcias; la nueva unión forzó a Pessoa a dejar su tierra y viajar a la colonia inglesa de Natal, específicamente a la ciudad de Durban[3], donde su tío abuelo Manuel da Cunha[4], los acompañó a él y a su madre en el largo viaje; su estancia duró alrededor de 6 años, antes de que regresara por unas vacaciones a Lisboa, su verdadera tierra.

[2] Niñito de su madre. Llamado así por sus familiares.
[3] Este nombre se nos presentará más adelante en el análisis, en *Extraña forma de Vida* Vila-Matas.
[4] Este nombre se nos presentará más adelante en el análisis, en *Extraña forma de Vida* de Vila-Matas.

Fue durante esta transición cuando la creación de sus semi-heterónimos se vuelve aún más presente y, sobre todo, de manera más repentina, como lo podemos corroborar en el fragmento de la siguiente carta:

y desde ese momento parte esencial de su sello como escritor, sin embargo, en esos años únicamente intercambiaba correspondencia con ellos, los primeros, Chevalier de Pas y Alexander Search, fueron solo el parte aguas de un sinfín de heterónimos que lo acompañarían a lo largo de toda su vida. (Gaspar Simões, 1987:105)

Después de las vacaciones de un año a Lisboa, regresó a Durban para seguir con sus estudios, pasó una época más ahí para más tarde retornar (para siempre) a Lisboa, al Tajo y todo[5].

Desde su llegada definitiva a Lisboa, corta lazos con su familia, encuentra los antiguos hilos que unían su afecto a ellos ya carcomidos por el tiempo y no logra llegar a sentirse cercano a ellos. Al heredar de su abuela Dionisia una enorme suma de dinero, decide iniciar un negocio de imprenta (*Imprenta Ibis*) para mantenerse, poder estudiar lo que él quería y seguir escribiendo. Como la mayoría de sus familiares auguró, fue un total fracaso.

Creó y formó parte de movimientos importantes de su época, el paulismo y el sensacionismo, movimiento basado en las sensaciones y nada más: "Sentir es comprender. Pensar es equivocarse. Comprender lo que otra persona piensa, es estar en desacuerdo con ella. Comprender lo que otra persona siente, es ser ella. Ser otra persona es de una gran utilidad metafísica. Dios es toda la gente." (Pessoa en Gaspar Simões, 1987:5) Este movimiento más tarde vendría siendo lo que en Francia fue el futurismo, sin embargo, en su

[5] Referencia al poema titulado *Lisbon Revisited* (Pessoa, 2003: 245), juego con las mismas palabras e idea.

madurez literaria, deja atrás los "ismos" y llega a encontrar el tono, y estilo que lo diferenciarían de los demás escritores de ese tiempo y lo harían trascender más allá de estos movimientos. Y, aun así, el mayor exponente del futurismo de esa época en Portugal fue su heterónimo vanguardista Álvaro de Campos, llegó con sus poemas más representativos de esa corriente, como *Oda triunfal, Oda marítima* o *Salutación a Walt Whitman* y sería más recordado por los más tardíos, como *Lisbon Revisited, El paso de las horas II y Tabaquería*, por ejemplo.

Pessoa, nunca fue un hombre con muchas relaciones sociales, no tuvo muchos amigos ni personas que pudieran pasar más allá de una plática cotidiana, sin embargo, hubo unos pocos que lo acompañaron en su vida íntima, Mario Sá Carneiro (una de las últimas cartas que hubo entre Pessoa y él fue utilizada por Vila-Matas), Armando Cortés Rodrigues, Adolfo Casais Monteiro y algunos otros escritores de su generación con los que trabajó para la creación de la efímera revista *Orpheu.* Su amistad con el poeta Mario de Sá Carneiro fue entrañable pero bastante efímera, ya que Sá Carneiro desde una edad bastante temprana se suicida fuera de Portugal, con estricnina; otro amigo que inclusive más tarde se ocupa de escribir la primera biografía de Pessoa, João Gaspar Simões, con quien también tuvo una intensa correspondencia.

Hubo varios proyectos que trató de llevar a cabo a lo largo de su vida, casi ninguno lo pudo llevar más allá de la idea inicial y los que comenzó nunca los concluyó, al parecer siempre hubo un paralelismo entre su vida y su obra: "Pero todo fragmentos, fragmentos, fragmentos" (Gaspar Simões, 1987: 9) (En su etapa del ocultismo, al buscar su carta astral, se le revelan "inmensas desilusiones, ningún éxito y muchas amarguras, especialmente en los

últimos años de su vida") Tuvo problemas con la bebida, y durante una época, la mayor parte del tiempo, si no escribía, tomaba o las dos cosas al mismo tiempo.

En un momento determinado, cree estar enamorado de una de sus compañeras de trabajo, le escribe cartas tratando de conquistarla de esa forma, ya que él siempre fue mejor con las palabras escritas que con las habladas; al pasar algunas semanas ella sede, y ambos caminan juntos por las calles de Lisboa, él y Ofelia Queiroz durante esos días entretejían un futuro (más cercano al que una mujer como ella aspiraría, una casa, una vida tranquila, ya que venía de las típicas familias acomodadas) y Pessoa llegó a creer que había llegado el momento de retirarse de la vida bohemia y de azar con la que había vivido todo ese tiempo, sin embargo, a pesar de las "ridículas cartas de amor" (como dice en su poemas Álvaro de Campos "Todas las cartas de amor son ridículas. No serían cartas de amor si no fueran ridículas") Pessoa era alguien complejo de entender, con tendencia a la enfermedad (igual que su padre), con un temperamento quisquilloso y él nota al poco tiempo que su inestabilidad tanto de salud como emocional era algo que incomodaba a su supuesta amada, así que, uniendo unas cosas con otras, se da cuenta que ella no era la mujer de su vida.

En esas fechas la madre del poeta regresa a Lisboa, y es así como se termina de alejar de esta joven para tener lo que él cree será por fin: un hogar con su real y único amor de su vida, su madre. Mas su progenitora al volver a verlo después de casi 15 años, tuvo una sorpresa totalmente diferente a la de Pessoa, ya que era igual a su padre:

> Ambos desaparecían del mundo sin haber logrado nada. ¡Dos fracasados!, pensaba tal vez la pobre dolorida señora. Sí, pues ¿no era verdad que aquel infeliz 'muchacho', con treinta y dos años, 'fracasará en todo?' No concluyó sus estudios, no hizo fortuna,

> no conquistó una posición social, ¡ni siquiera fue un poeta famoso! (Gaspar Simões, 1987: 363)

Al poco tiempo su madre fallece y Pessoa trata de racionalizar cómo es que se siente por su muerte, a pesar de eso no lo logra. Los años siguientes de su vida fueron y vinieron sobre el mismo camino de toda su existencia, trabajar como corresponsal extranjero en casas comerciales (como traductor), tratar de poner en orden su obra y proyectos de cada uno de sus heterónimos para publicar cerca de 1932 o 1935 mientras que terminaba poco a poco (conscientemente o no) con su vida al beber y fumar sin mesura, hasta que llega el día de su muerte, el 30 de noviembre de 1935, por un "fulminante cólico hepático".

Murió prácticamente solo, sin ningún amigo o pariente a su lado, únicamente las personas que lo atendían presenciaron ese momento. Podríamos decir que lo que pasó después de su muerte fue como el poema de Álvaro de Campos llamado "Si te quieres matar por qué no te quieres matar" donde describe las reacciones que habrá en los seres cercanos a la persona fallecida, sin embargo, se equivocó al decir que sería olvidado, ya que es después de su muerte cuando realmente es conocida su obra y con ello la inmortalidad de las letras lo envuelven.

2.2 FERNANDO PESSOA Y LA HETERONIMIA

Lo que concierne a este capítulo específicamente, será interpretar las diferentes explicaciones que dio Fernando Pessoa (punto de vista psiquiátrico, personal y como autor), investigadores y literatos, junto con las definiciones de heteronimia, ortonimia y pseudónimo, sobre este fenómeno que llamó tanto la atención tanto en su vida personal como en la profesional. Comenzaremos con la primera definición que dio el propio poeta, hombre que siendo uno, quiso ser otro y otro y otro, tal vez, sin realmente llegar a ser alguien o tal vez, llegó a ser todo dentro de las posibilidades de un ser humano.

Sin tomar en cuenta el orden en que fueron revelándose cada uno de los heterónimos a este escritor, encontramos en una de las cartas más famosas de Pessoa para Adolfo Casais Monteiro su propia explicación sobre la génesis de los heterónimos, aclarando que el principal, el maestro que guía a todos los demás (incluyendo a Pessoa), es Alberto Caeiro. En un principio fueron nombrados de distintas maneras por los personajes de su época más tarde por investigadores e incluso por el mismo Pessoa, desde el nombre de: personalidades, fantasmas o criaturas, sin embargo, más tarde llegaron a llamarlos "formas de desdoblamiento" para explicar un poco este enigma que había creado este poeta, ya que desde que era un niño había una predisposición por la creación de un "mundo ficticio" donde estaban amigos o personajes ficticios, que nunca existieron.[6]

Una explicación que dio el propio Pessoa, desde un punto de vista psiquiátrico (estuvo muy interesado en este tema, por su abuela Dionisia, a la cual le habían diagnosticado

[6] Fernando Pessoa en Gaspar Simões, J. (1987). *Vida y obra de Fernando Pessoa. Historia de una generación.* México: Fondo de Cultura Económica. Páginas de doctrina estética, pág. 261.

"demencia senil" y él tenía miedo de padecer el mismo mal, e hizo lecturas de especialistas de esa época, como Max Nordau y su libro *Dégénérescense):*

> El origen de mis heterónimos es el profundo rasgo de histeria que hay en mí. No sé si soy sencillamente histérico, o si soy más propiamente histérico-neurasténico (…) sea como fuere, el origen mental de mis heterónimos está en mi tendencia orgánica y constante hacia la despersonalización y la simulación (…) quiero decir que no se manifiestan en mi vida práctica, en contacto con los demás; hacen explosión para adentro y los vivo yo, a solas, para mí mismo. (Gaspar Simões, 1987: 5-6)

Esta explicación del propio Pessoa, rescatada por Simões de cartas que escribió a uno de sus amigos más cercanos (Armando Cortés Rodríguez), nos habla de sus heterónimos desde un punto de vista científico, sin embargo, a lo largo de su obra también nos habla de su relación con ellos y su sentir con ellos, como en el siguiente pasaje de *Páginas íntimas y de autointerpretación,* llamado "No sé quién soy, qué alma tengo":

> No sé quién soy, qué alma tengo.
> Cuando hablo con sinceridad no sé con qué sinceridad hablo. Soy diversamente
> Otro que un yo que no sé si existe (si es los otros).
> Siento creencias que no tengo. Me arroban ansias que repudio. Mi perpetua
> Atención sobre mí perpetuamente me apunta traiciones de alma a un carácter que tal vez yo no tenga, ni ella juzga que yo tengo.
>
> Me siento múltiple. Soy como un cuarto con innumerables espejos fantásticos que distorsionan hacia reflejos falsos una única realidad anterior que no está en ninguna y está en todas.

> Como el panteísta se siente árbol, e incluso flor, yo me siento varios seres. Me siento vivir vidas ajenas, en mí, incompletamente, como si mi ser participara de todos los hombres, incompletamente de cada [uno], por una suma de no-yos sintetizados en un yo postizo. (Pessoa, 2013: 6)

Ya teniendo una pequeña noción sobre lo que es la heteronimia para Pessoa, debemos aclarar la diferencia entre un pseudónimo y un heterónimo; para Pessoa, como ya hemos demostrado anteriormente, un heterónimo es un otro, alguien diferente a él, siente diferente a él porque no es él, sin embargo, el pseudónimo se encuentra en un plano diferente, y Pessoa también hace la distinción:

> La obra pseudonímica es la del autor en su persona a excepción del nombre que la firma; la heteronimia es la del autor fuera de su persona, pertenece a una individualidad completa, fabricada por él, al modo de los propósitos de un personaje, de algún drama que es el suyo (Pessoa en Gaspar Simões 1987: 3)

En este sentido, el pseudónimo es sólo el cambio del nombre al firmar una obra, no un cambio en la persona, forma de escribir, ser otro, diferente al que escribe.

Siguiendo con el origen del que nos habla Jerónimo Pizarro en su libro *Alias Pessoa*, encontramos el origen de las palabras "heterónimo", "ortónimo" y algunas especificaciones sobre las mismas sobre el significado que le dio Pessoa:

> «Heteronimia» puede entenderse como un sinónimo de «despersonalización» aunque su significado abarque mucho más que una pérdida o multiplicación de la personalidad (…) Pessoa inventó los más recientes significados de «heterónimo» y «ortónimo» (…) «Heteronimia» y el vocablo pessoano «heteronismo» tienen el

> mismo prefijo de origen griego, *hetero-* que significa diferente, otro. Hetero- podría oponerse a *homo-*, que significa semejante, igual (cf. «heterogéneo» y «homogéneo»), pero Pessoa, en tiempos de discusiones ortográficas, es decir, sobre la forma correcta de escribir las palabras, lo opuso a *orto-*, que expresa la noción de propiedad y que se puede traducir por recto, justo o verdadero (cf. «heterodoxia» y «ortodoxia»). Un «heterónimo» sería, pues, un nombre diferente, puesto que *ónyma* significa nombre en griego; y un «ortónimo», un nombre apropiado o verdadero (…) por un lado, lo que él mismo escribía y las obras propiamente suyas podían calificarse de ortónimas; y que, por el otro, escribía como alguien diferente de él mismo y las obras relativamente ajenas podrían calificarse como heterónimas. (Pizarro, 2013: 57-59)

Tomando en cuenta la cita anterior, podemos entender lo que conlleva la utilización de este tipo de clasificación por parte de Pessoa, ya que él tenía muy en claro que los escritos que llevaban el nombre de Caeiro o de Reis, por mencionar dos de los principales heterónimos, eran escritos por *otro*, es decir, tenían temas diferentes o los mismos temas pero con un punto de vista diferente e inclusive radical al del propio Pessoa, un ritmo que diferenciaba a los que él tenía por ejemplo en *Mensaje*, y más adelante como ya se mencionó y es sabido, la necesidad de crearles una vida, una historia propia que fuera de acuerdo a lo que plasmaban en sus fragmentos de obras, y no sólo en las obras, sino también presentarse en momentos de su vida, aunque claro sólo como una mención o excusa, ya que eran heterónimos, "nombres diferentes", no personas reales ; de igual manera era imperativo presentarse como una figura "verdadera", ortónima, si así puede llamársele a Fernando Pessoa, queriendo marcar una distancia entre él como autor y sus heterónimos.

Habiendo aclarado qué diferencia hay entre lo que es un heterónimo, un pseudónimo y un ortónimo, ya podemos hablar de los tres principales heterónimos de Pessoa que son, Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos, cada uno de ellos tiene un punto de vista diferente sobre la vida, una forma de escritura que se diferencia uno del otro, tiempos e historias distintas, que como ya se habló anteriormente, todas fueron creadas con esa intención por este poeta:

> Por eso es serio todo lo que escribí bajo los nombres de Caeiro, Reis, Álvaro de Campos. En cualquiera de ellos puse un profundo concepto de la vida, diferente en cada uno de los tres, pero en todos gravemente atento a la importancia misteriosa de existir. (Gaspar Simões, 1987: 9)

Sobre este tema, podemos encontrar nuevamente al investigador Pizarro que encierra en algunas palabras, cómo es que el fenómeno pessoano de la heteronimia se presenta en el siglo XIX y XX:

> Pessoa es realmente quien inventa el sentido de la acepción moderna de la palabra heterónimo, pero lo usa específicamente para tres personas: Ricardo Reis, Álvaro de Campos y Alberto Caeiro y 136 figuras difíciles de designar, catalogar, de explicar. Incluso se inventa la categoría semiheterónimo para Bernardo Soares (…) incluso una cosa interesante que descubrí hace poco es que la palabra heterónimo la empieza a usar en 1928, pero estos los ha creado 14 años antes. Inicialmente son textos anónimos, a veces sin título, sin entrar en un conjunto. El heterónimo no tiene todavía biografía, no tiene horóscopo, los recibe después. Pessoa incluso se imagina que hará

> fotografías de los heterónimos, no llega a hacerlas. Pero la conversación de esos seres es todo un proceso, no algo inmediato. (Pizarro, 2013: 4)

En Pessoa encontramos a un escritor, con una necesidad de escribir incansablemente, de permitir sin ningún tipo de freno que todas las posibilidades de ser quien él imaginaba, quería, anhelaba ser.

Sin embargo este autor portugués no se limitó a vivir con ellos para adentro, como en una carta para Casais Monteiro afirma, sino también los vivía hacia afuera; hay varias anécdotas de otros amigos suyos y conocidos donde se afirma que en algún momento dado uno de ellos llegó a platicar supuestamente con Pessoa en un café o bar, y al otro día encontrándose la misma persona a Pessoa y tratando de retomar el tema, este negaba haber hablado con el amigo el día anterior, y afirmaba que seguramente había sido Álvaro de Campos o Ricardo Reis con quien había hablado ese colega. Así como esa historia hay una que va todavía más allá de la línea entre la ficción de sus heterónimos y se traspasa a la realidad; existe una carta de Álvaro de Campos donde este heterónimo le escribe a la que alguna vez fue la querida de Pessoa, Ofelia Queiroz, y le advierte que Fernando Pessoa no es un "buen partido" para formalizar la relación, como consecuencia, Ofelia se convence de no seguir la relación sentimental que tenía con el poeta, esto como resultado de las palabras del "amigo" de Pessoa. [7]

A continuación, se hablará de forma breve sobre dos de los heterónimos más importantes de la obra Pessoana, y dejaremos a Álvaro de Campos para el siguiente apartado,

[7] Pessoa en Tabucci: "¡Sécate las lágrimas, pequeña mía! Hoy tienes de tu parte a mi viejo amigo Álvaro de Campos, que generalmente ha estado siempre contra ti" (carta 22) Tabucchi, A. (1998) Un baúl lleno de gente. Argentina: Temas Grupos Editorial. p. 147

ya que sus características (al igual que las de Bernardo Soares con el *Libro del desasosiego*) tienen puntos encontrados con lo que se analizará en el caso Vila-Matas – Pessoa. La historia de vida de los siguientes heterónimos, está basada en gran medida en la carta de Pessoa a Casais Monteiro, de *El desconocido de sí mismo Antología Fernando Pessoa* de Octavio Paz y *de Un baúl lleno de gente* de Antonio Tabucci, donde este escritor italiano nos da su opinión sobre varios aspectos de la obra de Pessoa y de sus heterónimos.

Alberto Caeiro, maestro de algunos poetas que constituían el pensamiento y ser de Pessoa, nació en 1889 en Lisboa, específicamente de un pueblo llamado Ribatejo, era rubio de ojos azules y con una estatura media, al morir sus padres, se quedó con una tía abuela, fue un campesino que vivió toda su vida en el campo y sin más estudios que los elementales escribió prácticamente todas sus grandes obras, como el *Guardador de rebaños* o *Poemas inconjuntos*; a pesar de ser el maestro de Pessoa y Campos este tenía deficiencias en la ortografía de sus escritos. Fue una persona reservada, sin grandes relaciones, sino es que sin ninguna y que siempre mantuvo su vida personal en el más bajo de los perfiles, por lo que no hay mucho que pueda hablarse sobre él, pero es (de los tres heterónimos) el que escribió en específico sobre la naturaleza. Murió de tuberculosis en 1915, al igual que el padre de Pessoa. Si explicamos su origen, desde la pluma de Fernando Pessoa, fue por querer gastarle una broma a su amigo Sá Carneiro, le hablaría acerca de un poeta supuestamente con un tono pastoril, pero, con elegancia y se dio a la tarea de crear a ese poeta, sin embargo, no conseguía los poemas que esperaba, y el día en que se daba por vencido:

> (…) me acerqué a una cómoda alta y tras tomar una hoja de papel, comencé a escribir de pie (…) Y escribí treinta y tantas poesías, seguidas, en una especie de éxtasis del que conseguí definir su naturaleza (…) Y lo que siguió fue la aparición en mí de

> alguien a quien inmediatamente di el nombre de Alberto Caeiro. (Gaspar Simões, 1987: 9)

Ricardo Reis, nació en Oporto el 19 de septiembre de 1887, estudió con los jesuitas y su profesión fue la de médico, sin embargo, nunca la desempeñó. Al ser mayor, decidió autoexiliarse en Brasil (en 1919) por sus ideas contrarias al régimen que había en Portugal por esas fechas. A diferencia de Alberto Caeiro y Álvaro de Campos, este tiene sus bases en el clasicismo, el helenismo y en el neopaganismo, por lo que su opinión sobre Caeiro no era la misma que la que tuvo Campos y siempre hubo disputas literarias entre ellos por esa razón. Murió el 30 de noviembre de 1935, la misma fecha de fallecimiento que Fernando Pessoa. Por mucho que los otros dos heterónimos hayan tenido un impacto mayor en cuanto a las obras conocidas, Reis fue el primero de los heterónimos que se le revela a este poeta y desde su génesis no tiene cambio alguno en cuanto a la estructura de sus creaciones o en su postura, a diferencia, como bien sabemos, de sus otros dos compañeros ficticios.

Estas fueron máscaras donde Pessoa, iba dejando entrever cada parte de él que no se sentía del todo cómoda dentro y de alguna forma reclamaron su parte en la simple vida de este poeta:

> (…) he puesto en Caeiro toda mi fuerza de despersonalización dramática, he puesto en Ricardo Reis toda mi disciplina mental, vestida con la música que es propia, he puesto en Álvaro de Campos toda la emoción que no me he dado ni a mí ni a mi vida. (Gaspar Simões, 1987: 5)

Como podemos ver, cada uno de ellos es tan distinto porque cada uno de ellos es una pieza, lesión, corte directo al centro que constituía a Fernando Pessoa, y las estructuras que

tienen sus poemas (o la no estructura), los viajes que hicieron (que él nunca hizo), los amoríos, las pasiones que nunca tuvo Pessoa o solo las tuvo parcialmente, sin embargo como veremos, el heterónimo que tuvo en realidad todas las vivencias, viajes, osadías que alguna vez Fernando Pessoa, sólo imaginó fue el vanguardista Álvaro de Campos.

En una entrevista con Jerónimo Pizarro del 2013 para el periódico colombiano (versión electrónica) *La Patria*, nos da su perspectiva sobre el porqué existió en este escritor la necesidad de un heterónimo maestro de todos los demás y con una gran diferencia entre Pessoa y Caeiro:

> Según Pizarro, Caeiro fue el intento de Pessoa de imaginarse a alguien feliz, "con la calma y la tranquilidad griega, que pudiera estar más allá o más acá del padecimiento que a veces da el pensamiento". Agrega que, aunque buscó la solución en Caeiro a toda la agonía, la decadencia de occidente, el esplín, la depresión, este termina enfermando y por amor. Así termina esa búsqueda de la felicidad de manera más o menos artificial en la literatura, en un sanatorio. (Ramírez, 2013: párr. 1)

Tal vez, como explica Pizarro, Caeiro fue el intento casi satisfactorio de llegar a la felicidad, sin embargo, sabemos que dentro de las páginas y fuera de ellas, la felicidad nunca fue una constante y tampoco fue una meta asequible para este autor, pero, nos quedan sus poemas con la pequeña esperanza que Caeiro-Pessoa dejó sembrada para los momentos de tranquilidad que hasta la obra pessoana necesita.

2.3 HETERÓNIMO: ÁLVARO DE CAMPOS Y SUS POEMAS

En una entrevista, Jerónimo Pizarro, uno de los mayores conocedores e investigadores de la obra de Fernando Pessoa, al preguntarle cuál de los más de 100 heterónimos, era el que más lo inquietaba, contestó: "Siempre me inquietó Alberto Caeiro, pero casi que por regla el más inquietante es Álvaro de Campos porque él mismo es una persona inquietada, desasosegada, problemática." Más adelante vuelve a hablar sobre Campos "Que además le gusta entrar en polémicas con él. Si uno escogiera por la figura que ya ella misma de por sí es inquieta pensaría en Álvaro de Campos sin duda y en ese autor de Tabaquería, que es uno de los grandes poemas del siglo 20." Como bien afirma Pizarro, Álvaro de Campos es (de los heterónimos que forman parte de la triada más conocida de Pessoa) "inquietante, problemático" y de la mano como lo mencionamos en la parte de la biografía del escritor lisboeta, fue el más osado, el representante de movimientos literarios, el viajero errante, e incluso que desafió los estándares de la época al declararse homosexual y que haya evidencia en un poema llamado *Soneto ya antiguo* (Soneto ya antiguo) escrito originalmente en 1922:

MIRA, DAISY, cuando yo muera tú has de
Decir a mis amigos de allí de Londres,
Que, aunque no lo sientas, escondes
El gran dolor de mi muerte. Irás de
Londres para York, donde naciste (dices…
No creo nada de lo que digas)
Contad a aquel pobre muchachito.
Que me dio tantas horas tan felices,
Aunque no lo sepas, que morí.
Hasta él, a quien tanto creí amar,

Nada importará… Después ve a dar

La noticia a esa extraña Cecily
Que pensaba que yo sería grande…
¡Rayos, partan la vida y quien allá ande! (Campos, 2005, párr. 1. L*as cursivas son nuestras.)*

En este poema reitero, podemos reafirmar lo que ya Campos no tenía miedo de hablar, sobre su preferencia sexual, esto es sólo la punta del iceberg cuando hablamos de este poeta, y uno de los heterónimos que borró la línea entre la ficción y la realidad. Podemos entonces afirmar que al ser el más osado, vanguardista, que rompió con todos los estándares de la época de inicios del siglo XX, tiene todas las características que cualquier escritor del siglo XXI en busca de reinventarse podría encontrar inspiración en este heterónimo.

Álvaro de Campos, según su biografía, creada por Fernando Pessoa, nació el 13 de octubre de 1890 en Tavira, los primeros estudios que recibió fueron de un tío sacerdote el cuál lo instruyó en el latín, fue el más alto de todos los heterónimos y que el propio Pessoa, tuvo el cabello obscuro, de tez blanca, delgado "vagamente del tipo hebreo portugués pero con el pelo liso y normalmente con la raya a un lado" usaba un monóculo; más tarde a pesar de haber estudiado ingeniería naval en Glasgow, Escocia, nunca la ejerció. Alrededor de 1914 hizo un viaje a Oriente, el cual con todas las sensaciones nuevas y exóticas que tuvo en ese lugar, pudo escribir y dar paso a una de sus primeras obras escritas antes de conocer al que sería su maestro, *Opiario.* Más tarde tuvo una presencia constate en el ámbito literario de Portugal, con sus manifiestos como *Ultimátum* y otros poemas que causaron controversia en la escena poética que se publicaban en las revistas del momento, incluyendo la que creó Pessoa junto con sus colegas (*Orpheu*). Cuando llega a sus poemas con un contenido más

cercano a la confesión, dejando atrás las composiciones con relación a los movimientos de esa época, se presenta *Tabaquería* (1928), *Si te quieres matar, Lisbon Revisited* tanto la composición de 1923 como la de 1926, *Al volante del Chevrolet por la carretera de Sintra* (1928), *Lo que hay en mí es sobre todo cansancio* (1934) (En esta parte la mayoría de los poemas de los que hago mención, son los que se presentan en la obra de Enrique Vila-Matas, en cita o alusión). Álvaro de Campos, mantiene estrechas semejanzas con el mismo Fernando Pessoa, esto en cuanto a la esencia de su pensamiento y su poesía; de acuerdo con Antonio Tabucchi en su libro llamado *Un baúl lleno de gente,* este heterónimo fue tan osado que logró emigrar de las páginas que sólo leía Pessoa, a las cartas dirigidas a su novia Ofelia Queiroz: "Por ejemplo: a través del epistolario privado de Pessoa hemos sabido recientemente que Campos se interpuso con prepotencia en la relación entre Pessoa y Ophélia Queiroz; y que si no fue la causa, fue en cierto modo el instrumento de ruptura del noviazgo (…) si bien con argumentos chistosos, de que no pensase más en Fernando –Carta del 25 de septiembre de 1929-" (Tabucchi: 1998: 78)

El cansancio, tedio, hastío, la pequeña franja desdibujada entre la realidad y la fantasía (ficción, irrealidad) que puede haber tanto en el momento de la vigilia como en la del sueño, al dormir; los sentimientos más básicos y complicados en el ser humano vistos desde una perspectiva bastante diferente según los estándares de la época de Campos, estos son solo algunos de los temas en los que Pessoa y Álvaro tienen temas en común, sin hablar del tema del fingimiento, y el de ser otro (hablando de la heteronimia pessoana) que es un sello en el caso de la obra de Enrique Vila-Matas.

2.4 *LIBRO DEL DESASOSIEGO* DEL HETERÓNIMO BERNARDO SOARES

El universo de Pessoa no solo estuvo formado de heterónimos, sino también de algunas otras presencias (dentro de él) que pedían formar parte también de sus letras, el más famoso de ellos es Bernardo Soares, el cual no cambia de ser un "semiheterónimo":

> Mi semiheterónimo Bernardo Soares, que por lo demás en mucho se parece a Álvaro de Campos, aparece siempre que estoy cansado o somnoliento, de suerte que tenga un poco suspendidas las casualidades de razonamiento e inhibición; aquella prosa es un constante devaneo, es un semiheterónimo porque no siendo su personalidad la mía, no es diferente de la mía, sino una mutilación de ella (…) (Gaspar Simões, 1987: 5)

El *Libro del desasosiego* es una obra fragmentaria, no fue terminada por Fernando Pessoa (o Bernardo Soares) sino que a mediados del siglo XX al comenzar a investigar el famoso baúl que dejó este poeta, con manuscritos inéditos, ensayos, proyectos inconclusos, los estudiosos de Pessoa empezaron a armar lo que se suponía iba a ser el *Libro del desasosiego,* ya que en varias publicaciones de distintas épocas de su vida habla sobre la creación de este libro y llegó a mostrar algunas partes de él, incluso en cartas hacia algunos de sus colegas más cercanos a él habló sobre su lento pero constante avance en el libro (alrededor de veinte años, con grandes pausas en su escritura, le tomó crear lo que se encontró en desorden del libro), sin embargo, nunca lo publicó en vida.

La primera etapa, con un estilo literario determinado, de 1913 a 1920 está asociada a Vicente Guedes y la segunda, con otro estilo, de 1929 a 1935 a Bernardo Soares; ambas etapas tienen temas en común, como la escritura y el tema de las sensaciones y la realidad.

Entrando a la pequeña historia que nos dejó Pessoa acerca de este semiheterónimo, Soares, fue un ayudante de tenedor de libros de contabilidad en la ciudad de Lisboa, y al igual que su creador, tuvo un trabajo de "oficinista", con una vida sin grandes emociones a la vista pública, con relaciones fallidas, y con un conformismo que podríamos estar viendo en él a Kafka o a algún personaje escrito por él (aunque claro que es años más tarde cuando este autor se hace presente en el ámbito de las letras) o inclusive puede llegar a recordarnos a Bartleby, el escribiente de Melville, hombre que siempre contestaba a cualquier orden o acción que tuviera que llevar a cabo en la vida con un "preferiría no hacerlo" e incluso el mismo Vila-Matas, toma parte de las características de ese personaje para crear un libro que engloba a la mayoría de los autores que "prefirieron" no hacerlo y dejaron de escribir, sin dejar alguna razón o explicación sobre ese silencio repentino.

El diario de este semiheterónimo, está lleno de reflexiones sobre la vida cotidiana, la vida de otros autores o fragmentos de ella, descripciones de sentimientos y de por qué es mejor no sentir, o no amar, cómo es el trabajo y la vida de un oficinista, impresiones de todo tipo de pequeños (y a simple vista) eventos que suceden en cualquier lugar, como un día soleado o lluvioso y cómo eso afecta o no a nuestro autor o algunos pasajes delirantes donde ni él ni nosotros sabemos si está en su total raciocinio. Una obra fragmentada, que parte de la fragmentación de una personalidad, que está constituida por pequeños fragmentos de texto, nos habla de manera general cómo está "estructurada" la obra de Pessoa y en específico de Soares, y de la vida que ambos llevaron.

Un baúl lleno de gente de Antonio Tabucchi, nos habla sobre la vida de Pessoa, la correspondencia que existió con la aparentemente única mujer a la que le tuvo afecto a parte de su madre, algunos pequeños ensayos sobre la relación de Campos (como personaje) con

la figura de un libro de Italo Svevo que al igual que Pessoa y Campos tenían más que debilidad por el tabaco; y no se olvida de hablar sobre los heterónimos conocidos y los ya olvidados hasta por el propio Pessoa antes de morir, en específico por dos de ellos que con sus obras han causado bastante más conmoción y alboroto, Álvaro de Campos y Bernardo Soares. Sobre este segundo y su diario tiene una hipótesis sobre qué es lo que puede ser, además de ser un diario y haber sido concebido de esa manera por los editores y la crítica en general, él nos habla sobre una postura que bien podría compartir Vila-Matas, el de ser una posible novela o mejor aún, el libro que lo contiene todo:

> El proyecto global de su obra, misterioso e irrealizable, se sitúa precisamente, en cuanto obra proyecto, como *El libro*: ese libro mítico, suma de cualquier destino y el mundo (…) un proyecto que contiene en germen la descomposición de los géneros literarios (…) La heteronimia de Pessoa, es decir, el teatro de sus personajes privados de teatro, conduce a la obra a un espacio ambiguo. Pessoa no es tanto un poeta cuanto un dramaturgo, en cuanto un poeta que usa el drama; no es tanto un novelista en cuanto un poeta y un dramaturgo que usa lo novelesco. La obra de Pessoa se propone ser la Utopía literaria, el Libro absoluto. (Tabucchi, 1998: 97)

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS DE LA PRESENCIA DE FERNANDO PESSOA EN LA OBRA DE ENRIQUE VILA-MATAS

En las obras elegidas de Vila-Matas para este análisis nos encontramos con una serie de textos bastante homogénea y heterogénea al mismo tiempo, ya que podemos hallar desde una novela hasta un reportaje, desde un volumen de cuentos hasta un libro de ensayos, y, en cada uno de los escritos que forman parte de nuestro corpus se encuentra una cita (directa o indirecta), una alusión, temas tratados ampliamente por Pessoa y de igual manera, trabajados en algunos pasajes por Vila-Matas, pero con un giro innovador que le da un enfoque diferente. Uno de los primeros aspectos a resaltar en esta relación literaria, es que los heterónimos a los que o hace mención Vila-Matas o escribe un texto sobre ellos, son esencialmente poetas, poesía, fragmentos de poesía, que tienen su huella en el escritor español en forma de prosa, es interesante encontrar cómo es que un verso de cierta época y cierto escritor, llegan a tener una presencia o ir todavía más allá en la prosa de otro escritor en otra época; las huellas presentes en estos textos, son descubiertas por el lector y hechas para el lector, recordemos la definición de Riffaterre de intertexto: "El intertexto es el conjunto de los textos que podemos asociar a aquel que tenemos ante los ojos, el conjunto de los textos que hallamos en nuestra memoria al leer un pasaje dado" (Riffaterre, 1996:170) Estas asociaciones, sí, las hace el lector, pero en el caso de Vila-Matas, son hechas con su conocimiento y asociación de, en este caso, el conjunto de heterónimos y el conjunto de textos de los que hablaremos en este capítulo.

Los poemas de Álvaro de Campos, citados por Enrique Vila-Matas, son "Lisbon Revisited" tanto la versión de 1923 como la de 1926 y "Al volante del Chevrolet por la carretera de Sintra". A los que hace referencia, son "Tabaquería", en el volumen de cuentos *Suicidios Ejemplares* y algunos fragmentos del *Libro del desasosiego* del semi-heterónimo Bernardo Soares. Presentaremos una breve reseña sobre la obra de la que hablaremos, y después, continuaremos marcando las huellas encontradas a lo largo de las mismas, al mismo tiempo resaltaremos los elementos donde se encuentra la unión entre los textos y la intertextualidad. También retomaremos pasajes de la vida de Pessoa, ya que el uso de ciertas situaciones, nombres y hechos de su vida se presentan entre las páginas de Vila-Matas, conocer de dónde viene, tiene relación directa con cómo se inserta en la obra.

3.1 EXTRAÑA FORMA DE VIDA

La primera obra con la que comenzaremos el análisis será con una novela corta publicada a finales de 1997 por la editorial Anagrama; desde el epígrafe hay referencias hacia Portugal, en específico hacia Lisboa. Hay que tomar en cuenta que el mismo título de la obra, es también el nombre de un disco de Amália Rodrigues, cantante portuguesa, como nos lo comenta en el apartado donde Gabastou y él hablan sobre esta novela:

> Encontré el título del libro casualmente en el aeropuerto de Lisboa, en la portada de u disco de Amália Rodrigues, donde ella parecía muy joven y guapa (…) Sí, la combinación -en el momento justo- entre la belleza de la cantante y la gracia del título *Extraña forma de vida* fue decisiva (Gabastou, 2013: 107)

La novela nos cuenta la historia de un escritor que está enamorado de dos mujeres y lo curioso o dramático de esta historia es que son hermanas, Carmina (la esposa) y Rosita (la

amante). Como tema conjunto de la historia está su obra, la cual va creando a partir de espiar a sus vecinos, habla acerca de su hijo con el que no tiene un verdadero lazo de padre e hijo y cómo es que pasa sus días tratando de terminar su trilogía.

Debemos puntualizar que, en varios apartados de su obra, Vila-Matas hace una relación estrecha entre Lisboa y Pessoa, inclusive llega a mostrarlos de manera indirecta como sinónimos, sin embargo, es importante ir analizando parte por parte dónde, el autor de esta novela, hace conexiones directas e indirectas con Pessoa (o Lisboa, el cual lo toma como un equivalente o análogo del autor portugués).

Según la clasificación de Genette, sobre los tipos de transtextualidad, podemos encontrar (recordemos la definición que vimos en el primer capítulo) el epígrafe (paratexto), donde hay una relación, "menos explícita y más distante", entre el texto y el título, subtítulo, introducción, etc.

El epígrafe que se presenta en esta novela es el siguiente:

> En amor hay dos clases de constancia: una nace de la cobardía, de nuestro temor a la soledad o la aventura; la otra se debe a que nos enorgullece ser constantes. Manuel Da Cunha, El espía de la calle Lisboa. (Vila-Matas, 1997: 10)

Lo primero que hay que aclarar es que esta cita no es real, es decir, que tanto el autor como el libro del que se desprende la cita son falsos, todo es una invención de este escritor. Vila-Matas toma un elemento real (que en este caso es el nombre del tío de Pessoa "Manuel Da Cunha") y agrega un elemento de ficción (el epígrafe y el título de la supuesta obra de donde se extrae la cita); si hiciéramos un campo semántico de palabras relacionadas con la vida y obra de Pessoa, sin duda se encontrarían las palabras que forman parte del título, sin

embargo, el contenido de la cita mantiene el estilo de Vila-Matas, por lo que nos encontramos con el elemento paratextual y una creación netamente vilamatiana trabajando en armonía.

Comenzaremos por el nombre del autor de este epígrafe, Manuel Da Cunha; si se tienen conocimientos de la lengua portuguesa podríamos encontrar desde un primer momento que este nombre tiene su raíz en este idioma, primera relación con Portugal; a lo largo de la biografía escrita por João Gaspar Simões, nos va compartiendo nombres de familiares de Pessoa, y en el apartado de la infancia del escritor portugués nos encontramos con el mismo nombre: "(…) vinieron los tíos, el tío Cunha, Manuel Gualdino da Cunha, marido de la tía María Xavier" (Gaspar Simões,1987: 41)

Si bien no es el nombre completo el que cita Vila-Matas en el epígrafe, sólo es un nombre el que falta y relacionándolo con el título del supuesto libro, "El espía de la calle Lisboa", donde los dos sustantivos y un nombre propio que forman parte de la frase sustantiva (espía, calle y Lisboa), tienen una relación directa con la obra y vida del escritor portugués.

No es secreto que a Pessoa le gustaba espiar a sus vecinos, usaba una gabardina que asemeja a las usualmente utilizadas por espías, tanto de la ficción como de la realidad; la calle fue la fuente constante de este escritor, tanto para él como para los demás heterónimos que retoma Vila-Matas. No es gratuito que se espíe en la calle o a personas que pasan por ella; por último, Lisboa, capital de Portugal, lugar de encuentro y pérdida constante para Pessoa, lugar de anhelo de Cyrano y hablando de la génesis del amor de Vila-Matas por esta ciudad, nos la cuenta en un apartado de las conversaciones con André Gabastou: "Hay amor, sí. Manuel Herinio Monteiro, mi primer editor en Portugal, me comunicó ese amor. Me paseó por todo el país para que lo conociera. Me contó mil historias y me llevó a ver los atardeceres

más extraordinarios. (…)" (Gabastou, 2013:103) Amor que se ve reflejado en su obra y sobre todo en las partes donde se presenta de igual manera a Pessoa.

Como ya hablamos en el primer capítulo, hay diferentes clasificaciones de muchos investigadores del fenómeno de la intertextualidad, y en el caso que aquí se nos presenta, donde tanto el título (que tiene relación con Lisboa) y el epígrafe (que es el segundo contacto que tiene el lector con la novela) nos guían a tener muy presente en toda la obra tanto a Lisboa como a Pessoa. Recordemos lo ya mencionado en el primer apartado, la tercera clasificación de Álvarez San Agustín, la *pragmática* en la que el lector debe reparar en los elementos que envuelven al texto, ya sea el prólogo, epígrafe, título etc.; estos componentes crean y marcan una forma determinada, una "dirección de lectura", es decir, "condiciona la recepción", esta clasificación describe perfectamente la manera en que la escritura vilamatiana se desarrolla y específicamente se hace notar con Fernando Pessoa, sus heterónimos y Lisboa. En este sentido, retomamos a Genette y hacemos la relación con la architextualidad, pero con un complemento, y este es que cada uno de los elementos que están alrededor del texto crean una guía determinada para que el lector lo reciba como el escritor lo desea.

Vila-Matas, nos lleva por este camino, pero, depende directamente de las lecturas previas del lector hacia otros autores, en este caso en específico del poeta portugués, nos deja un camino casi directo hacia él, al ir leyendo el texto vilamatiano vamos "reparando" los componentes que rodean el escrito en cuestión.

Seguiremos con el siguiente caso de transtextualidad, la intertextualidad se presenta como una frase sustantiva en aposición, y nuevamente se pueden extraer tres partes que tienen una relación directa con un heterónimo o semi-heterónimo de Pessoa, Vicente Guedes, a

continuación la frase: "Vicente Guedes, el barbero de la calle Durban (…)" El nombre de este heterónimo está escrito en varios segmentos de la obra no publicada por Pessoa, se le adjudica el haber escrito *el Libro del desasosiego* junto con Bernardo Soares, así como otros libros que sólo quedaron registrados por el poeta en índices que guardó en su famoso baúl. Sin duda un semi-heterónimo que si bien existe en el universo de heterónimos de Pessoa, no es el que tiene el mayor peso o una enorme importancia, y si consideramos relacionarlo con Cyrano o con el barbero, podemos notar un halo de indiferencia por parte de la vida hacia ellos; el oficio que desempeña este personaje tampoco es al azar, ya que este es un barbero y uno de los pasajes muy conocidos y citados del *Libro del desasosiego* es de la barbería, donde se monologa sobre cómo es que todos somos fútiles seres que no tienen una trascendencia real en la vida; y último punto de la frase, donde nos dice que la calle se llama Durban, este nombre corresponde a la ciudad donde Pessoa vivió gran parte de su infancia, a partir de la muerte de su padre se mudó a África del sur y pasó ahí los años hasta su adolescencia; en realidad en esta novela se puede encontrar un mapa de referencias toponímicas con nombres íntimamente relacionados con la vida de Pessoa o sus heterónimos.

Continuando con los topónimos que utiliza Vila-Matas dentro de esta novela, los encontramos más adelante el caso de la intertextualidad, específicamente el de la alusión; recordemos que Genette habla de ella como una relación menos explícita entre textos (y donde la más explícita es el de la cita); el protagonista nos está habla sobre cómo es que no sospechan sus vecinos sobre su aparición en el libro que él está escribiendo, ya que, ha cambiado los nombres por otros: "(…) nunca lo sospecharían pues a la *calle Durban la llamaba Mancés y el barrio de Barcelona no se llamaba Gràcia sino Caeiro*" (1997: 86)[1] En esta cita encontramos nuevamente el nombre de la calle Durban y el nuevo nombre del

barrio de Barcelona, Caeiro, nombre que hace alusión al apellido del maestro de todos los heterónimos de Pessoa, Alberto Caeiro; el uso de este nombre indica que el conocimiento de la historia de cada uno de los heterónimos era conocida por Vila-Matas y que mantiene esa jerarquía en el topónimo empleado para esta novela.

Uno de los pasajes más conocidos del *Libro del desasosiego*, es el de la barbería, donde Bernardo Soares (hay que aclarar que la autoría de este libro estuvo en manos de diferentes semi-heterónimos de Pessoa a los largo de tres décadas y el orden es el siguiente, Vicente Guedes-barón de Teive-Bernardo Soares, este último como el que se conoce como autor -personaje literario- "compuesto por Bernardo Soares, ayudante de tenedor de libros en la ciudad de Lisboa") nos habla de la finitud de las personas y lugares cotidianos, y que sin duda todos llegaremos a dejar de formar parte de la memoria colectiva de nuestros compañeros cotidianos. Dentro de la novela, entre las páginas 85 y 86 nos encontramos con alusiones y citas modificadas de este pasaje, decimos que son citas modificadas porque si bien son fragmentos, son bastante similares en tanto que la construcción y el uso de las mismas palabras, y lo que cambia es el tono o a dónde es que quiere llegar Vila-Matas con esta parte, ya que es diferente en el sentido que le da; a continuación, citaré ambos textos y marcaré con cursivas las partes en las que encajan y su relación. Empezaremos con el texto de Fernando Pessoa (Bernardo Soares):

> 481. *Entro en la barbería como de costumbre, con el placer de serme fácil entrar sin embarazo en las casas conocidas*. Mi sensibilidad para lo nuevo es angustiadora: *me siento tranquilo sólo donde ya he estado antes*. Cuando me senté en el sillón pregunté, movido por un recuerdo casual, al joven barbero que me iba colocando en el cuello un lino frío y limpio, *cómo iba mi colega del sillón de la derecha, más viejo y con*

> *espíritu, que se encontraba enfermo.* Le pregunte sin que pesara la necesidad de preguntar: se me ocurrió por influencia del local y del recuerdo. <*Murió ayer*>, respondió sin tono alguno la voz que estaba por detrás de la toalla y de mí (…) *Caras que veía habitualmente en mis calles de siempre -si dejo de verlas, me entristezco; y no significaron nada para mí, salvo el ser el símbolo de la vida eterna.* (…) *¿El vendedor de lotería cojo que me molestaba inútilmente?* ¿El dueño pálido del estanco? ¿Qué ha sido de todos ellos, que por haberlos visto y volverlos a ver pasaron a formar parte de mi vida? (…) mañana, sí, *yo también seré el que dejó de pasar por estas calles*, aquel 199a quien otros evocarán con un < ¿Qué habrá sido de él?>. *Y todo cuanto hago, todo cuanto siento, todo cuanto vivo, no será más que un transeúnte de menos en la cotidianidad de las calles de una ciudad cualquiera*. (Pessoa, 2002:467. La cursiva es nuestra)

A continuación, el fragmento de la novela de Vila-Matas:

> Tras el saludo al portero silencioso y cojo, al salir a la calle Durban, *normalmente la primera persona que me encontraba era también coja. Un vendedor de lotería que me molestaba inútilmente.* Pero desde hacía dos meses ese hombre había desaparecido y, por una de esas cosas curiosas de la vida, le echaba bastante en falta. (…) *y yo al principio había pensado que el hombre estaría enfermo*, hasta que un día comprendí -y el portero cojo, con una extraña media sonrisa, me lo confirmó- que *simplemente lo que sucedía era que aquel vendedor de lotería tan pelmazo se había muerto.* (…) *Además, siempre que un rostro de los que estaban tan acostumbrado a ver en la calle Durban desaparecía, un sentimiento de tristeza me invadía. Haber visto todos esos rostros tantas veces* (…) *Por eso cada vez que uno de esos rostros desaparecía, yo me entristecía*, supongo que en el fondo pensando únicamente en mí, pensando que *algún día yo dejaría de andar por esa calle y otros vagamente*

> *evocarían mi rostro y se preguntarían qué habría sido de mí.* Sí, ése era el verdadero porvenir que tenía yo como novelista con cierto futuro: *un día no ser más que un transeúnte menos de la calle Durban.* (Vila-Matas, 1997: 85-86. La cursiva es nuestra)

Y 8 páginas más adelante, su entrada a la barbería:

> *Entré sigilosamente en la barbería.* (…) y entré en la barbería de la manera acostumbrada, con el placer de serme fácil entrar sin embarazo en los lugares conocidos. Por aquellos días, mi sensibilidad hacia lo nuevo era a veces muy angustiosa. Sólo tenía calma en los lugares donde ya había estado. Y la barbería había empezado a resultarme un lugar familiar. (Vila-Matas, 1997: 86. La cursiva es nuestra)

En todas las marcas que encontramos entre estos dos textos, podemos hablar de una hipertextualidad, que parafraseando a Genette, es toda relación que une a un texto B (hipertexto) con un texto A, que es anterior al B (hipotexto); el caso específico de esta hipertextualidad es de transformación seria, en la que ocurre lo siguiente: donde se da una transformación de una obra, ya sea como la reducción o la sustitución de cualquier elemento, "procedimiento de disposición macroestructural y de elocución verbal microestructural". Podemos afirmar que en el hipertexto existe una modificación, una transformación de varios elementos que forman parte originalmente del hipotexto, a pesar de los cambios hechos, mantiene un hilo conductor que nos lleva de la mano a los lectores, a encontrar las huellas de Pessoa. Los hipotextos que son retomados por Vila-Matas en esta novela, son fragmentos de la obra de Pessoa donde habla de la vida cotidiana, pero no de una vida cotidiana tan común, siempre está el

elemento que rompe con ella, en el *Libro del desasosiego* es el propio Bernardo Soares, ya que siempre nos brinda imágenes tomadas de una calle, un cuarto, una relación y las fragmenta en un sin número de piezas y posibilidades de interpretación, y una de esas interpretaciones la tenemos con Enrique Vila-Matas.

Por último, tenemos apartados de la novela, en donde hay una especie de comentario sobre cómo se veía, cómo actuaba Fernando Pessoa; estos dos comentarios que van por la misma línea se nos presentan en momentos diferentes, sin embargo, ambas partes nos hablan sobre cómo es que se viste un espía y a Cyrano imaginándose vestido de esa forma y la relación que se hace de manera casi automática con Pessoa; existe una foto que le fue tomada, donde lleva puesta una gabardina del tipo de las que usan los espías y un sombrero y lo podemos relacionar con el siguiente apartado, donde nos dice lo siguiente: "Iría vestido con abrigo y pajarita, imitando a Pessoa, como si estuviera entrando sigilosamente en una barbería de Lisboa" (Vila-Matas, 1997:55) En el segundo apartado, va de la misma mano del espía, sin embargo, el nombre de Pessoa ya no es mencionado: "Una gabardina, unas gafas negras y un discreto paraguas asesino. Sólo necesitaba eso para disfrazarme de espía y dar mejor la conferencia de aquella noche. *La esencia misma del espionaje era el engaño*, de modo que sería perfecto dar la conferencia disfrazado." (Vila-Matas, 1997:129)

Empezaremos con la segunda cita, ya que, es donde el comentario es aún más vago, y por lo tanto no se puede hacer una relación automática ni directa con el autor portugués; a pesar de esta aparente falta de relación, demostraremos una de las relaciones transtextuales que se presentan aquí, la metatextualidad, la cual es el comentario que une a dos textos. Hay dos partes que se relacionan con Pessoa en este

fragmento de la novela, el primero sigue el camino de la primera cita (de la cual hablaremos al final), la segunda es la que tiene una huella más difuminada y se relaciona con el siguiente poema de Fernando Pessoa:

El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
que hasta finge que es dolor
el dolor que en verdad siente,
Y, en el dolor que han leído,
a leer sus lectores vienen,
no los dos que él ha tenido,
sino sólo el que no tienen.
Y así en la vida se mete,
distrayendo a la razón,
y gira, el tren de juguete
que se llama corazón. (Pessoa, 1987: 36)

Las partes en cursivas, que son nuestras, son las partes donde encontramos el caso de transtextualidad del que hablamos, la metatextualidad, ya que, al hablar del engaño como esencia del espionaje, y saber que, para el personaje principal de la novela, Cyrano, engaña incluso al "barbero de la calle Durban" con su supuesto interés en su vida, qué había pasado con su mujer, y todo eso para poder completas su trilogía de historias, es un engaño, es un fingidor. La idea de que el poeta es un fingidor, si bien no es exclusiva de Pessoa, fue plasmada por él de una manera clara y que a lo largo del tiempo fue representativa sobre cómo es que él hablaba de la poesía y de la literatura o

el acto de escribir. Como ya dijimos en el primer capítulo, no hay texto que sea del todo original, no hay texto en el que no podamos encontrar huellas perdidas de otros textos que se reflejan en él, y este caso, sin duda lo presenta. Recordemos que Vila-Matas juega con la imagen de ser él, y no ser él, habla o escribe de acontecimientos que nos da a entender que sucedieron, así como Fernando Pessoa lo hacía con sus heterónimos, en la literatura, y de igual forma en su vida personal (recordemos el apartado segundo, donde hablamos sobre la carta que escribió a su pareja, de parte de Álvaro de Campos).

3.2 SUICIDIOS EJEMPLARES

Es un volumen de cuentos, en los que el tema principal es la intención de suicidio por parte de sus personajes, y digo intención porque en realidad ninguno de ellos llega a esa meta como lo veremos más adelante; tenemos entonces los siguientes títulos de cuentos, Viajar, perder países, Muerte por *saudade,* En busca de la pareja eléctrica, Rosa Schwarzer vuelve a la vida, El arte de desaparecer, Las noches del iris negro, La hora de los cansados, Un invento muy práctico, Me dicen que diga quién soy, Los amores que duran toda una vida, El coleccionista de tempestades, Pero no hagamos ya más literatura, todas estas son las historias que componen este libro, exceptuando el primero y el doceavo, ya que la introducción a los cuentos, no nos narra realmente algo, sino que nos habla sobre la perspectiva de alguien sobre lo que es viajar, nos comenta cómo es que va el camino y a donde pretende llegar o no llegar (entre estas primeras líneas, el nombre de Pessoa se presenta y se hace referencia a unos versos que alguna vez escribió), mientras que el último texto es el fragmento de una carta de Mario de Sá Carneiro hacia Fernando Pessoa, donde le ponía al tanto de las cosas que había estado viviendo en París, cómo su ánimo seguía decayendo y que el final de su vida estaba

más que próximo, esta última parte es la que recoge Vila-Matas, e incorpora en su volumen de cuentos. Prácticamente en ningún cuento se lleva a cabo un suicidio, sin embargo, terminar el volumen con una carta suicida, les da un cierre irónico a las historias narradas en él.

3.2.1 "VIAJAR, PERDER PAÍSES"

Realmente no hay un orden específico para comenzar el análisis de este libro, por lo que comenzaremos con el primero de los títulos, "Viajar, perder países". Es necesario, tocar como primer punto, el hecho de que la transtextualidad se hace presente desde el mismísimo título, ya que "Viajar, perder países" es el título también de un poema de Fernando Pessoa, esto sitúa a esta primera huella en el grupo de paratextos, que si recordamos es la relación menos explícita, ya que los elementos donde se refleja es en los título, subtítulos, prefacios, e inclusive en introducciones, lo cual nos llevaría a considerar tomar a uno de los tres párrafos que constituyen a este primer texto tal vez como paratexto, sin embargo, Genette, nunca hace alguna especificación sobre tomar una sola parte de la introducción, por lo que las partes de las que hablaremos, serán marcadas con otras formas de transtextualidad.

En "Viajar, perder países", si bien no se nos presenta una historia como tal, sí hay varios personajes de los que habla el autor, primero nos habla del vagabundo de Fez, más delante de "Savinio", e indagando con la información que nos brindó el autor, encontramos que la persona de la que nos habla se llama Alberto Savinio y fue escritor y pintor principalmente, sin embargo, no encontramos información alguna sobre su supuesto libro "Melancolía hermética", así que llegamos a la conclusión de que la obra es un libro porque nos dice que el personaje favorito del que nos escribe "más adelante lo invadió una tristeza

muy humorística"; después nos habla de una frase escrita por un loco a principios del siglo XX; por último nos comenta sobre Pessoa, del título de su poema y sobre un sacerdote italiano llamado Opicinus, del siglo XIV. Si bien el propio Vila-Matas nos hace la aclaración de dónde es que obtiene el nombre de su "introducción", creemos que no deja de ser un paratexto y una huella importante en este análisis porque comenzamos la travesía de este libro con el narrador pero es junto con Pessoa que es trazada la línea que seguiremos a lo largo de los cuentos.

3.2.2 "EL ARTE DE DESAPARECER"

A continuación, hablaremos del "El arte de desaparecer", dicho cuento nos narra la historia de un hombre (Anatol) que se encuentra en el final de su vida laboral, un hombre que ha huido toda su vida del foco público en todos los sentidos, un hombre que se hace pasar por extranjero en su propio país, que escribe y escribe, sin embargo, nunca ha publicado y a pesar de nunca haber estado en sus planes hacerlo, al final entrega su obra (con su baúl) y decide desaparecer. Desaparecer, una acción constante en la vida de Pessoa, en la vida de muchos escritores, como lo habla el propio Vila-Matas en *Bartleby y compañía*, grandes escritores que tuvieron su rayo de luz y casi al instante se consumieron, intencionalmente, "prefieren no hacerlo" no escribir, no publicar, no ser, o ser en la penumbra, en la periferia de la sociedad. Qué mejor ejemplo que Fernando Pessoa, un traductor, escritor que pocas veces asomó la mano con un texto que ofrecer al mundo por más tiempo que un instante, el extranjero en su propio país, nació en Lisboa, la tiene que abandonar en sus primeros años, más tarde regresa, sin embargo, nunca se siente del todo cómodo en su patria, en su lengua, el extranjero más lisboeta.

A lo largo de toda la narración, Anatol nos va dejando la estela de su esencia, no ser percibido por los demás, "andar de puntillas" en todos lados, "no molestar a nadie", una descripción bastante parecida a lo que fue Pessoa en su vida personal y literaria. Como ya hemos comentado en el apartado pasado, sobre la vida y heterónimos del poeta portugués, Bernardo Soares, un semiheterónimo, con grandes semejanzas con su creador, una vida tranquila, pasajera, imperceptible, mismas características del personaje de Vila-Matas: "Siempre le había horrorizado la idea de llegar a tener éxito en la vida (…) se le veía andar de puntillas por el instituto o por su casa, como no queriendo molestar a nadie. (…) le gustaba sentirse a buen resguardo de las indiscretas miradas de los otros." (2000, 63) En el *Libro del desasosiego,* tenemos la visión de este ayudante de tenedor de libros, más radical, sin embargo, en el mismo sentido: "Siempre que, estando yo enfermo, me visitaron, sufrí cada visita como una molestia, un insulto, una violación injustificable de mi decisiva intimidad." (Pessoa, 2013: 219)

Más adelante, nos encontramos con una huella hipertextual, en este momento de la historia, se nos cuenta cómo es que Anatol llega a ser un escritor secreto, y se nos presenta su monólogo (texto B, hipertexto) con relación con un pasaje de Tabaquería, de Fernando Pessoa (texto A, hipotexto), primeramente, el apartado de Pessoa:

¿Genio? En este momento

Cien mil cerebros se conciben en sueños genios como yo,

Y la historia no destacará ¿quién sabe?, ni uno solo,

Ni quedará sino estiércol de tantas conquistas futuras. (…)

> El mundo es para quien nace para conquistarlo
>
> Y no para quien sueña que puede conquistarlo, aunque
>
> Tenga razón. (…)
>
> Me conocieron en seguida por quien no era y no lo desmentí, y me
>
> perdí.[1] (Pessoa, 1981:227)

A continuación, el pasaje de Anatol:

> *¿En cuántos lugares de este mundo (razonaba Anatol) no habrá en este instante genios ocultos cuyos pensamientos no llegarán nunca a oídas de la gente?*[1] El mundo es para quienes nacen para conquistarlo, no para quienes prefieren pasar desapercibidos, vivir en el anonimato. (Vila-Matas, 2000: 65)

Ahora bien, como podemos hacer notar, hay dos tipos de relaciones transtextuales presentes en este fragmento del cuento; comenzaremos con la hipertextualidad, que es la primera parte del pasaje de Anatol. Vila-Matas, en esta ocasión, elige dejar una huella más sutil, no hace una cita directa, ni siquiera una indirecta, sino que toma tres elementos sustanciales de la estrofa del poeta portugués y las modifica de manera que encaja con la visión de su personaje, sin embargo, la esencia de lo que, en un primer momento, los versos de Tabaquería expresan, se mantiene y es posible encontrar esa marca hipertextual. Los 3 elementos son: la idea de que en todo el mundo sucede lo que nos dirá más adelante, sin excepción hay al menos una persona padeciendo lo que nos comenta enseguida; la mención de "genios ocultos", en el primer verso citado encontramos como primera palabra "¿Genio?" no es al azahar, ya que con esta palabra se refiere a que no tiene realmente algo que lo haga

sobresalir del resto, no es un genio, no tiene una chispa, un sueño, un pensamiento, una característica especial o diferente al resto que de igual manera, sueña con ser escuchado o como al menos, notado, en estas últimas palabras hemos mencionado el tercer y último elemento que retoma el escritor español, donde simplemente nos dice que esos "genios ocultos" no serán oídos por las personas.

La última parte del pasaje de Anatol nos lleva a la segunda marca transtextual, que, a pesar de las dos partes que la componen son casos de transformación de régimen serio, en un uno es más marcado que el otro. La parte del verso citado, donde nos dice "El mundo es para quien nace para conquistarlo" es tomada tal cual, por Vila-Matas, sin embargo, él escribe en plural "para quienes nacen" hay un cambio a nivel morfosintáctico, pero realmente tanto la idea, como la forma en que está redactado, el sentido principal, se mantiene bastante cercano a lo que se refiere esa parte del poema. En la segunda parte del fragmento del personaje de "El arte de desaparecer" se lleva a cabo una transformación mucho más notable, ya que comienzan igual, pero al final se bifurca el camino por el que decide llevar Vila-Matas a su personaje. Anatol nos dice "no para quienes prefieren pasar desapercibidos, vivir en el anonimato." mientras que en el poema dice "no para quien sueña que puede conquistarlo, aunque tenga razón" el sentido en el que está dirigido el pasaje del escritor español, está en el contexto de su personaje, pasar desapercibido, no tener protagonismo alguno, y si bien es una posición propia de Anatol, tímido y alejado de la sociedad, no es tan radical como la de Pessoa, más pesimista, más "sin salida". Es importante señalar en este punto que Vila-Matas, deja entrever las costuras de sus textos, las huellas transtextuales que en este caso son de Pessoa, sin embargo, él le da un giro, le da una vuelta de tuerca diferente, muchas veces más alejada del poeta lisboeta, un atajo más conciliador con sus personajes, con la vida.

Para terminar, llegamos a la última página de este cuento, donde Anatol ha decidido irse, perderse, "desparecer" pero antes de hacerlo, le avisa a su editor que le deja su baúl con sus escritos, y que al final de camino, eso es lo único que importa: "hallará la llave que abre el baúl en la que descansa el resto de mi obra secreta (…) Porque el autor se va. Les dejo el baúl, que es lo único que interesa" (Vila-Matas, 2000: 75) No es secreto que Fernando Pessoa dejó un baúl lleno de manuscritos, listas y listas de proyectos que nunca llevó a cabo, esbozos de una gran obra, fragmentos y fragmentos, pero a diferencia de Anatol, él, antes morir, no lo entregó a ningún editor, sino que lo dejó guardado hasta que su hermana, decidió donarlo. En cierta manera, tanto el personaje como Pessoa esperaron a su despedida del mundo para abrir su baúl de manuscritos, más que una coincidencia, es parte de la huella de la vida personal del escritor lisboeta en Anatol, personaje de Vila-Matas.

3.2.3 "LA NOCHE DE LOS CANSADOS"

Esta narración nos cuenta una pequeña historia sobre un hombre que, a pesar de salir cansado de su trabajo, comienza a seguir a un viejo con un maletín, a su vez, el viejo parece que sigue a una persona de color, caminan (casi trotan), se detienen, caminan nuevamente y en la última parada de los tres hombres, el personaje principal, nota que en el maletín hay un ruido como de reloj o bomba y una carpeta donde se puede leer "Informe 1.763. Averiguaciones sobre la vida de los otros. Historias que no son mías" (Vila-Matas, 2000: 106) Al final, el hombre cansado y el hombre de color hablan y a lo lejos, se escucha un estallido.

En esta narración nos encontramos con un caso de transtextualidad, en el sentido de Riffaterre, la intertextualidad: "es un modo de percepción del texto, es el mecanismo propio

de la lectura literaria." (Riffaterre, 1996:163) y sus "citas parciales", se refiere a las combinaciones de los lexemas y sintagmas de los textos a los que pertenecen originalmente esos lexemas y sintagmas, y este es el caso. A lo largo del cuento nos encontramos con varias afirmaciones por parte del personaje principal, donde nos habla del cansancio que tiene por la mayoría de las cosas, desde las más particulares, hasta las más generales: "(…) en mayor o menor medida, siempre ando cansado, cansado de esa lamentable ciudad, cansado del mundo y de la estupidez humana, cansado de tanta injusticia" (Vila-Matas, 2000:104) Y si lo comparamos con varios fragmentos del *Libro del Desasosiego*, podemos encontrar ciertas semejanzas de ideas y alusiones: "Todo me cansa, incluso lo que no me cansa. (…) Hay momentos en los que todo cansa, hasta aquello que debería descansarnos. Lo que nos cansa, porque nos cansa; lo que debería descansarnos, porque nos cansa la idea de alcanzarlo. (…)" (Pessoa, 2013: 93, 114, 115) Es en estos fragmentos donde podemos encontrar una relación/alusión, todos les cansa, desde lo más concreto hasta lo más abstracto, sin embargo, Vila-Matas no deja a su personaje en este plano de cansancio sinfín, sino que busca una manera de darle la vuelta y tener una "salvación": "A veces *intento superar ese estado* y me reto a mí mismo, me impongo *desafíos como este de persistir, sin objetivo alguno*[1], en la persecución de un viejo nada cansado" (Vila-Matas, 2000:104. La cursiva es nuestra) Podemos ver que el personaje *intenta*, se *impone desafíos*, para *superar ese estado*, no se mantiene en el bucle del cansancio donde la mayoría de los fragmentos en los que habla Pessoa o sus heterónimos, se encuentran. Esa posibilidad, esa salida, que ofrece Vila-Matas a la mayoría de sus personajes en este libro, es la aportación valiosa y la otra mirada hacia el escritor portugués, desde su visión, desde su literatura. No hay que olvidar que, si bien la intertextualidad existe, un escritor no se quedará sólo en ese momento, sino que buscará cómo estar a favor o en contra de las marcas que deja que se fuguen dentro de su texto.

Podemos mencionar como último punto de este cuento, que existe la intertextualidad de Vila-Matas en el propio Vila-Matas, ya que en dos ocasiones encontramos guiños hacia *Extraña forma de vida.* Desde la trama, una persona que decide perseguir a otro que a su vez está persiguiendo a otro hombre y "no pierdo detalle de su obsceno espionaje" Esta frase, sin duda nos recuerda a Cyrano, personaje principal de la novela ya mencionada, de igual manera los siguientes fragmentos del cuento: "Se trata de una carpeta roja, con una gran etiqueta en la que puede leerse: "Informe 1. 763. Averiguaciones sobre las vidas de los otros. Historias que no son mías" (Vila-Matas, 2000:106) Estas líneas, sin duda alguna, nos recuerdan a cómo Cyrano documentaba su información sobre las vidas de sus vecinos que más tarde sería "mi trilogía novelística sobre las vidas de la gente de mi calle"; y como último punto, unas líneas delante del "informe", se pregunta nuestro personaje, si acaso ese viejo señor es "una especie de ocioso detective, un cuentista", esta descripción sobre el viejo que espiaba, no es gratuita, el mismo Vila-Matas, el mismo Pessoa, ambos fueron escritores, uno poeta, el otro cuentista/novelista, y ambos se encontraban en ese "papel de detectives" de la vida de los demás, como dice en las últimas líneas el personaje principal: "Le cuento que sigo a la gente para indagar cosas acerca de ella, cosas que luego introduzco en mis cuentos" (Vila-Matas, 2000:108)

3.2.4 "PERO NO HAGAMOS YA MÁS LITERATURA"

Este es el texto con el que se cierra este volumen de cuentos, es un fragmento perteneciente a una carta que recibió Pessoa en 1916, de su amigo Mario de Sá Carneiro. ¿Por qué Enrique Vila-Matas elige este fragmento de esta carta de Mario de Sá Carneiro en específico? Porque es esta carta específicamente la despedida-no despedida del amigo de Pessoa, esta carta, que en un principio iba a ser la última que recibiría su amigo, no lo fue, su

intento de homicidio fue frustrado por circunstancias ajenas a Carneiro, sin embargo, unas semanas más tarde sí se concretó su deseo. Ahora bien, para un volumen de cuentos llamado "Suicidios ejemplares", donde sólo en una ocasión hay un suicidio real, es un título, entonces irónico y más aún que el texto que cierre ese volumen, sea una carta de suicidio, que al menos en ese momento no se concreta, lo hace un final perfecto. A continuación, citaremos partes de la carta, comienza con: "Mi querido amigo: A menos que suceda un milagro el próximo lunes 3 (o aun en la víspera) su Mario de Sá Carneiro tomará una fuerte dosis de estricnina y desaparecerá de este mundo. (…) Hoy voy a vivir mi último día feliz. Estoy muy contento. Mil años me pesaran del mañana. Sólo me asusta la tranquilidad de las cosas frente a mí… que veo más claras, con un relieve mayor y más preciso ya que debo abandonarlas dentro de poco. *Pero no hagamos literatura. Por el mismo correo (o mañana) le enviaré registrado mi cuaderno de versos que usted guardará y del cual puede disponer para todos los fines como si fuera yo. (...) Adiós. Si no puedo obtener mañana la estricnina en suficiente dosis, me arrojaré al "metro" ... No se enoje conmigo*." (Sá Carneiro, 1996:268. Las cursivas son nuestras) En el libro *Vida y Obra de Fernando Pessoa,* el mismo de donde citamos parte de la carta de Carneiro, se nos explica que: "Al día siguiente, sin embargo, una nueva carta le explicaba el fracaso de su acto desesperado. Quedaba aplazado el gran momento", a pesar no haber llevado a cabo ese día su suicidio, unas cartas más adelante junto con los días, es que el mejor amigo de Pessoa pone fin a su vida, y sí, efectivamente, con estricnina. De las partes citadas por Vila-Matas, una de ellas es donde le encarga a Pessoa su cuaderno de versos, así como el baúl que Anatol le dejó a su editor, así como el baúl que Pessoa dejó guardado para su familia (o tal vez no), la obra es un bien preciado que no quieren compartir sólo con la muerte, o hacerlo desaparecer en el tiempo.

3.3 EL VIAJERO MÁS LENTO

Esta obra es la recopilación de varios ensayos publicados por Vila-Matas entre 1968 y 1992, en ellos nos encontramos con autores que son importantes para el escritor español y nos habla sobre cómo es que han estado presentes a lo largo de su vida, en distintas circunstancias, en algunos casos los ha conocido, en otros, sólo evoca obras de los mismos.

Encontramos el nombre de Pessoa desde las primeras páginas, sólo como una pequeña mención, ya que a manera de pequeñas introducciones hace una breve reseña sobre los textos que más adelante nos presentará. Sin embargo, hablaremos en específico de un apartado donde se comenta esencialmente a Pessoa y a uno de sus heterónimos, Álvaro de Campos. A pesar de ser un texto de no más de 2 páginas, nos encontramos con diversas marcas transtextuales. El texto del que hablaremos lleva por título "En el Chevrolet prestado", este primer acercamiento nos guía rápidamente a hacer la relación con un poema de Campos, llamado "Al volante del Chevrolet por la carretera de Sintra", teniendo esta referencia podemos afirmar que el título del escrito de Vila-Matas es un paratexto del poema e inclusive una hipertextualidad, en específico una transformación de régimen serio, según la clasificación de Genette, ya que conserva una parte del título original del poema y anexa otra que, de igual manera, se presenta dentro del mismo.

A continuación, hablaremos de los puntos que son tratados en cada uno de los textos. Comenzaremos con el de Pessoa, titulado "Al volante del Chevrolet por la carretera de Sintra", escrito específicamente por el heterónimo Álvaro de Campos, en este poema nos habla sobre un viaje que se hace de Lisboa a Sintra, que el Chevrolet es prestado, la soledad, la angustia, las cosas prestadas, el cansancio y la distancia que hay entre todo y el que escribe;

dentro del texto de Vila-Matas, nos habla sobre un viaje muy similar al ya mencionado en Campos, viaja de noche por una carretera desierta, con un Chevrolet prestado y va de Mondoñedo a Lugo, presagiando que al llegar al destino lamentaría no haberse quedado en Mondoñedo, sin embargo, en este escrito hay una "ampliación" porque también nos habla que durante el viaje va recordando el momento donde conoció a Bioy Cásares y ese recuerdo lo lleva a otro más lejano, a su primer viaje a Buenos Aires donde vio a lo lejos a Bioy pero sin saber qué decir, no le habló, y por momentos regresa a la realidad, al viaje que está haciendo con el Chevrolet prestado, termina contando que en el momento donde finalmente se presenta, quiere mencionar el día donde casi lo conoce, pero se encuentra hablando de muchas otras situaciones, viajes, libros, de todo, menos de la carretera de Sintra y hace una "no cita" del poema, con un cambio de palabra <Angustia excesiva del espíritu por nada> en el original dice "angustia excesiva del espíritu por cosa alguna".

Ya habiendo aclarado de qué habla cada uno de los textos por separado podemos empezar con el texto "En el Chevrolet prestado", al comienzo del escrito de Vila-Matas nos hace una comparación entre el viaje que nos está contando que hizo y del poema de Campos, y una especie de resumen del poema. Lo primero que debemos comentar es que, en este apartado de *El viajero más lento, s*e encuentra un metatexto, ya que se hace un comentario del poema, pero nunca cita explícitamente alguna parte. Y segundo punto, las partes que menciona en este metatexto, no son elegidas al azar, sino que nos habla específicamente del viaje de un lugar a otro (Lisboa a Sintra), el coche que es conducido (Chevrolet), que es prestado (esta parte es muy importante por razones en las que indagaremos más adelante), sobre el desasosiego y la angustia (dos características innegables de la obra de Pessoa), y por último, que al haber llegado al destino (Sintra) sentiría una pena por no haberse quedado en

el primer lugar (Lisboa) y adjunta una oración del poema "Siempre, esta inquietud sin resolución, sin nexo, sin consecuencia". Al igual que en el poema, no sabemos realmente por qué va a Lugo, ya que, aquí tampoco es importante, y si bien ese viaje pudo haber sido real, es más una metáfora de, el viaje de la vida, un viaje que hacemos solos, donde vamos recordando hechos pasados, que nos llevan a otros más.

En el segundo párrafo, comienza con una frase del poema, la misma con la que termina el escrito, primer fragmento del texto B "Angustia excesiva del espíritu por nada" (recordemos la modificación de la que hablamos antes), algunas palabras más adelante, se encuentra otra frase tomada del poema y de igual manera, tiene una pequeña modificación, segundo fragmento del texto B "por la carretera desierta, a la luz de la luna, en la tristeza, ante los campos y la noche, guiando desconsoladamente en Chevrolet inventado (…)" y en el texto A nos dice "En la carretera de Sintra al claro de luna, en la tristeza, ante los campos y la noche, conduciendo el Chevrolet prestado desconsoladamente" y ya en las últimas líneas de este pasaje, por parte del texto B "yendo a pasar la noche a Lugo por no poder pasarla en Lisboa" en este último fragmento, se desdibuja la línea entre ambos textos, ambas historias, y en realidad, nos muestra que ese viaje existe en la vida de toda persona, lo que hace Vila-Matas es ejemplificar de lo que habla el poema de Campos, con él mismo, y en esta última cita, deja entrever que todos salimos de un Lugo, un Lisboa, para llegar a Sintra, a Mondoñedo y entender la transformación del texto A al texto B, y la intención con la que se hace. Sin embargo, ¿por qué exactamente, Vila-Matas, eligió este poema y no otro? Hay una estrofa en el poema de Álvaro de Campos donde nos habla de lo "prestado" y de la línea entre ser él mismo y lo que fue prestado:

Maleable a mis movimientos subconscientes en el volante,

salta debajo de mí conmigo el automóvil que me prestaron.

Me sonrío del símbolo, al pensar en él, y al torcer a la derecha.

¡En cuántas cosas que me prestaron yo voy por el mundo!

¡Cuántas cosas que me prestaron conduzco como mías!

Cuanto me prestaron, ¡ay de mí!, ¡yo mismo soy! (Campos, 1928:247)

Esencialmente en este fragmento podemos encontrar una relación directa entre lo que hace Vila-Matas, explícitamente en sus obras, en su personaje como escritor, y, lo que nos dice Campos. Esta es la relación, que, si bien no es explícita (ya que ni siquiera es mencionada por el escritor español), nos encontramos con el hecho de que toma prestados fragmentos de obras de diferentes autores (heterónimos en esta ocasión). Nuestro autor barcelonés es un especialista en tomar pasajes y hacerlos formar parte de sus obras con el toque de su ingeniosa pluma, "cuántas cosas me prestaron conduzco como mías", y a pesar de eso, es él mismo, "yo mismo soy". Sin duda, el juego de máscaras, como ya lo habíamos comentado, si bien no lo inventó Pessoa ni Vila-Matas, este es retomado por ambos y llevado hasta sus últimas consecuencias (en el caso de Pessoa) e inspirado en cierto momento a la obra Vilamatiana.

3.4 DESDE LA CIUDAD NERVIOSA

Este libro es una serie de pequeñas crónicas de Enrique Vila-Matas, con ellas se va conformando un mosaico de pequeñas miradas del autor sobre la ciudad, en cada una de ellas nos narra su experiencia en la ciudad, con algún autor o varios y sus opiniones o perspectivas de los mismos, en algunos se limita a la simple mención, sin embargo, podemos llevarnos una visión "moderna" de la ciudad de Barcelona, por este autor barcelonés.

Desde un principio, es importante aclarar que, en este texto, las marcas o huellas que habíamos venido analizando y exponiendo, no se presentan realmente en este libro; sólo hay unas pocas menciones que hablan del autor portugués, por lo que este apartado tendrá una extensión diferente a la de los demás textos.

En el apartado cuarto, llamado "Escritos shandys", número 8, nos encontramos con el título "Biblioteca de cuarto oscuro" donde nos habla de su biblioteca personal, en donde almacena todos sus autores favoritos, física y metafóricamente cada uno de los autores que han dejado huella en él y en su literatura. Es en este contexto donde, entre Bartleby y Kafka, aparece el nombre de Fernando Pessoa: "No sé por qué nombrar a Borges me lleva siempre a Fernando Pessoa, de quien decían que fingía o mentía al escribir cuando simplemente lo que sucedía era que él sentía con la imaginación, no usaba el corazón" (2000: 281) En estas líneas, podemos encontrar que para Vila-Matas, (una vez más) la imagen de "fingidor" de "fingir" siempre está ligada con Pessoa y las obras que hemos analizado, sin embargo, no lo condena, no lo expone como un caso de falsedad o engaño, y hace alusión a lo que Pessoa siempre afirmó en varios versos suyos, que él no escribía con el corazón sino con la razón. En el siguiente apartado, número nueve, titulado "De Carmen Miranda a Pascoaes", en esta

pequeña crónica se hace mención de Pessoa dos veces, en una se habla sobre el despunte que tuvo su nombre en los mismos años, cuando Pascoaes estaba creciendo en el ámbito literario, una sombra fue la que tuvo como reflector a los pies de Pessoa y Sa Carneiro, punto en el que no indagaremos más y la segunda mención, es en la que hace una crítica sobre su metafísica, o al menos la que plasma en cada uno de sus textos, tanto ortónimos como heterónimos:

> Se dirá que Pessoa y sus personas y sus heterónimos – dice Cesariny- eran cosa literaria, fingimiento, suplantación del yo no soy yo ni soy el otro, del Ser o no ser… En fin, con la resurrección de Pessoa y compañía dejaron de plantearse cuestiones literariamente interesantes (…) Es verdad. Me gusta mucho Pessoa pero es cierto que, si uno lo piensa bien, es una verdadera pesadez todo eso de que si soy yo y ahora no lo soy, pero soy yo y no lo soy… (2000: 284)

Vila-Matas habla de una pesadez en las máscaras, personalidades, despersonalizaciones de Pessoa, sin embargo, es esa "pesadez" la que en varias de sus obras se presenta, uno no sabe quién es el que habla, quién es el que escribe (por ejemplo, el caso del texto "Nos abrigamos mal" que forma parte del libro *Para acabar con los números redondos,* donde si uno no conoce la obra de Pessoa, podría crees que ese texto es creación de Vila-Matas, pero, es autoría del autor portugués) o si ciertos entrevistas que tuvo con famosos, fueron reales.

A lo largo de estos dos textos encontramos el comentario de Vila-Matas, esta vez no utilizó a algún personaje o situación narrativa para incorporarlo a sus páginas, podríamos hablar de un metatexto donde no se habla de un libro en específico, sino de la obra completa

del escritor portugués. Este comentario sustenta lo que hemos encontrado con anterioridad en los textos de Vila-Matas, ya que su perspectiva sobre Pessoa se mantiene en el mismo canal: las máscaras, el fingimiento, la capacidad de ser y no ser.

3.5 “¿QUÉ SERÁ DE LISBOA?” / “INMERSIÓN EN LA ALEGRÍA DE LISBOA”

El título de este último apartado está compuesto por dos títulos, uno es una crónica y el otro un reportaje, escritos por Enrique Vila-Matas en años distintos (“Inmersión en la alegría de Lisboa” en mayo del 2003 y “¿Qué será de Lisboa?” en marzo del 2009), ambos están publicados por el periódico español, El País, sin embargo, este no es el único el hilo conductor de estos textos, el elemento principal es, Lisboa, la Lisboa de Fernando Pessoa.

El reportaje, “Inmersión en la alegría de Lisboa”, hace un recorrido desde el Tajo, parte del río que rodea a Lisboa, hasta el Barrio Alto. Desde el primer párrafo nos habla sobre cómo ver a Lisboa y desde dónde, sobre la saudade que anega a los que ponen un paso sobre esta tierra; sin embargo, es en el segundo párrafo donde, desde la primera línea, podemos encontrar la primera referencia directa hacia el poeta Lisboeta, con una cita, es decir, una marca intertextual, según la definición de Genette: “‘Otra vez vuelvo a verte, Lisboa y Tajo y todo” (Campos, 1926:1) unas líneas más adelante: “Otra vez vuelvo a verte, /ciudad de mi infancia pavorosamente perdida. / Ciudad triste y alegre, otra vez sueño aquí” (Campos, 1926:1) Vila-Matas, aclara que la línea es de Álvaro de Campos, pero, que elija a Campos para describir cómo es ver o volver a ver a Lisboa, no es coincidencia. De los tres heterónimos más conocidos de Pessoa, el que tiene una conexión más estrecha con el dramatismo, exageración al escribir y al “ser”; es importante puntualizar que, habiendo varias descripciones de la ciudad de Lisboa, tanto por otros escritores (como Antonio Tabucchi, Antonio Lobo Antunes o José Cardoso Pires) como por películas (Dans la ville Blanche), que Vila-Matas haga hincapié en Fernando Pessoa para la “construcción” de Lisboa, es por las “imágenes periféricas” que maneja Pessoa/Campos/Soares en los diferentes textos donde se

presenta la ciudad entre sus líneas, como el verso ya citado que elige Vila-Matas, "Ciudad triste y alegre, otra vez sueño aquí". El escritor español nos habla de los extremos de esta ciudad, este lugar para olvidar, "Lisboa es para llorar (…) pero al mismo tiempo es una inmersión radical en la alegría" y trabaja con la misma idea del primer cuento de S*uicidios ejemplares*, "Muerte por Saudade", donde la describe "me asalta sin cesar la tentación del salto, aquí en Lisboa, en esta ciudad tan llena de hermosos lugares para arrojarse al vacío (…) en esta ciudad tan alejada de la mía hoy desperté llorando (…) sentado frente a este infinito azul de Lisboa (…)" (2000: 13, 24) Une dos sensaciones totalmente diferentes y, sin embargo, unidas por un hilo casi imperceptible que, al igual que él, Pessoa había percibido. Más adelante hace nuevamente una cita directa de Pessoa, pero esta vez, de uno de sus semi-heterónimos, Bernardo Soares, para describir la ciudad: "Paso horas, a veces, en Terreiro do Paco, a la orilla del río, meditando en vano" Las citas que hace de Pessoa y compañía, están en el extremo de la de "llorar" y no en la inmersión en la alegría, o tal vez se encuentra en la saudade, ese punto donde las medias tintas tienen su hogar.

Tanto en Lisboa como en Pessoa encontramos una dualidad, la tristeza y la alegría, el ortónimo y el heterónimo, el ser y no ser, el nativo y el extranjero, el azul y el blanco, sin embargo, es una dualidad que trabaja en armonía y, que, si bien hay momentos donde el poeta se posiciona en un extremo y hace lo mismo con la imagen de Lisboa, siempre regresa al comienzo, a las raíces. Vila-Matas nos habla de esta dualidad y la plasma desde el título hasta el contenido de su texto.

En las últimas líneas del texto se encuentra una cita del amigo más entrañable que tuvo Fernando Pessoa en su vida, Mario de Sá Carneiro: "Yo no soy yo ni el otro./ Y soy algo intermedio" Vila-Matas nos habla de lo que mencionábamos anteriormente, Lisboa, su

literatura, está en medio, como el sentimiento de la saudade, entre la realidad y la ficción, como sus entrevistas a personajes famosos o sus historias y quién mejor para hablar sobre eso que el amigo que se perdió en el delirio de la realidad e ilusión, terminando en el suicidio.

En la crónica titulada "¿Qué será de Lisboa?", nos encontramos nuevamente con un paseo "literario" de la ciudad, solo que esta vez es meramente a través de los ojos del escritor barcelonés; nos narra su estancia en Lisboa en la estación del invierno, y nos describe los lugares que visita, recorre y recuerda, nuevamente de la mano de Fernando Pessoa, al mismo tiempo nos habla sobre la "evolución" que se llevará a cabo en uno de los barrios donde caminó el poeta portugués, el barrio de Chiado, y aclara (por eso el título y motivo de la crónica) que preferiría que no tocaran ese lugar, ya que no todas las "evoluciones" son para bien.

La crónica está dividida por números (tres para ser exactos) y desde el primero punto, se nos presenta la intertextualidad en su forma más explícita, la cita, ya que hace la misma referencia que hizo en el reportaje "Inmersión en la alegría de Lisboa" : "Otra vez vuelvo a verte, Lisboa, Tajo y todo" solo que, en este texto, no hace la aclaración sobre la autoría del verso, de Álvaro de Campos. Para Vila-Matas, Lisboa y Pessoa son sinónimos, siempre están unidos aun cuando la lejanía era su mayor lazo, lo hemos podidos comprobar con estos dos textos del escritor español, sobre todo con esta afirmación: "Pessoa, por ejemplo, sigue siendo el poeta al que vuelvo siempre, como esa Lisboa a la que también regreso con puntualidad invernal todos los años" (Vila-Matas, 2009:1) nos habla de la concurrencia con la que los visita, en páginas y miradas al río, ambos son el faro del transcurrir de sus años. A lo largo de su paseo por esta "ciudad azul", va intercalando citas de Álvaro de Campos, como en el último párrafo del número uno, donde la describe nuevamente a los ojos del heterónimo

más parecido a Pessoa: "Una hora después, salgo a pasear por los alrededores del Regency, por el barrio del Chiado, y enfilo la vecina rúa Garret bajo un cielo azul imponente, que me recuerda una vez más esa "eterna verdad vacía y perfecta" de la que hablaba Álvaro de Campos." (2009: 1) nuevamente es citado, sólo que esta vez, es "Lisbon Revisited" de 1923, en su penúltima estrofa: "¡Oh cielo azul –el mismo de mi infancia- eterna verdad vacía y perfecta! (1981: 201) [1] Los dos hablan del cielo azul de Lisboa, una Lisboa azul, una visión diferente a las que se habían hecho sobre la capital de Portugal, sin embargo, retoma la parte donde habla sobre su condición de "eterna verdad" una verdad a la que se puede recurrir infinitamente, "vacía y perfecta".

Ya en el tercer y último punto de la crónica, retoma a Fernando Pessoa, pero, desde unas líneas suyas en una carta para Adolfo Cassais Monteiro, del 20 de enero de 1935, el mismo año en que falleció:

> Está extraordinariamente bien efectuada su observación sobre la ausencia que hay en mí de lo que legítimamente puede denominarse una evolución. Y basándose en lo que él mismo llamaba el fenómeno de su despersonalización instintiva terminaba diciéndole: "No evoluciono. Viajo. Voy cambiando de personalidad, voy (aquí sí que puede haber evolución) enriqueciéndome en la capacidad de crear personalidades nuevas, nuevos tipos de fingir que comprendo el mundo, o, mejor, de fingir que se puede comprenderlo. (Vila-Matas, 2009: 2)

En este pasaje, hay varios puntos de los que hablaremos a continuación; el primero de ellos es que Vila-Matas es una ávido lector de Pessoa, no sólo de su obra, sino también de su vida y de las relaciones (cartas) que mantenía con otros escritores de la época (en este caso de Adolfo Cassais Monteiro pero recordemos las citas que hace de Mario de Sá Carneiro en dos de los textos ya analizados), lo que le da un panorama más amplio al escribir sobre él y

acompañado de él en su obra, como lo hemos podido apreciar a lo largo de este análisis; el segundo punto, trata de la visión que comparte con Pessoa sobre la evolución, ya que no sólo está de acuerdo con ella, sino que la lleva a cabo en su tarea de escritor[1]; como tercer punto debemos hablar sobre la misma alusión que hace el propio Pessoa dentro de la cita de Vila-Matas, donde habla de los "nuevos tipos de fingir", frase que nos recuerda al poema "Autopsicografía" de Fernando Pessoa, donde nos dice que "el poeta es un fingidor", él en específico, un fingidor de personalidades con las que trató de fingir que comprendía el mundo.

Vila-Matas, en la última línea cierra con una cita de Bernardo Soares (sólo que ahora se la adjudica a Fernando Pessoa[1]), cita que ya había utilizado en el reportaje anterior, sin embargo, esta vez, lo hace con un sentido diferente: "También Pessoa se la habría dado, se la dio: "Paso horas, a veces, en Terreiro do Paco, a la orilla del río, meditando en vano" (Vila-Matas, 2009: 2) Esta vez, no sólo habla de cómo es que se puede pasar el tiempo en Lisboa, sino que ahora de la mano de Lisboa y del poeta lisboeta, podemos tratar de hacer/tener una evolución (ya sea una remodelación del barrio, creación de personalidades), sin embargo, nunca se lleva a cabo en su totalidad, sólo podemos acercarnos a ella en un espejismo literario.

3.6 PARA ACABAR CON LOS NÚMEROS REDONDOS

En este libro, Vila-Matas nos presenta ensayos basados en las fechas de nacimiento de autores por los que tiene cierto interés y que además estas fechas, no acaban o no forman parte de lo que se considera un número redondo. Entre estos autores, se presenta Fernando Pessoa y Álvaro de Campos, uno nacido en 1888 (Fernando Pessoa) y el otro en 1890 (Álvaro de Campos). El título del primer texto es "El hombre que se parecía a Pessoa" y es, en efecto, de Álvaro de Campos; es una especie de pequeña biografía sobre este heterónimo anegada hasta el cuello de Fernando Pessoa, sin embargo, en este texto no haremos un análisis intertextual, ya que las citas directas y explícitas ya están marcadas por el propio escritor; hay que mencionar que como lo notamos en las obras analizadas, Campos, es para Vila-Matas, el heterónimo más parecido a Pessoa: "No puede ser más pessoano poemas como *Al volante del Chevrolet por la carretera de Sintra, Oda triunfal o Tabaquería*[1] " (1997: 29) De las tres obras que aquí nombra, dos de ellas se presentaron más de una vez entre las páginas de sus obras, han dejado una huella muy profunda en las letras del escritor barcelonés. De igual manera, menciona el poema Lisbon Revisited, poema que varias veces es nombrado o citado en sus libros: "En 1943 regresó definitivamente a Lisboa –ver su poema Lisbon Revisited-. Todo parece indicar que dejó de trabajar para dedicarse por entero a la literatura." (1997:29) Nuevamente, confirmamos que Enrique Vila-Matas era un ávido lector de la obra y vida de Fernando Pessoa, incluyendo las obras y vidas de sus heterónimos (inclusive si recordamos el fragmento que comentamos de *La ciudad nerviosa,* él propio Vila-Matas menciona que en su biblioteca personal, cuenta con las obras completas de Fernando Pessoa) Unas líneas más adelante hace dos citas que hablan sobre la postura que tenía Reis sobre su hermano heterónimo, Campos: "Para Ricardo Reis, Campos fue apenas <un gran prosador

(…) con una gran ciencia del ritmo>, lo cual no debe verse como un reproche de alguien que le envidiara u odiara, <puesto que no veo entre poesía y prosa una diferencia fundamental>" (1997: 30) Esta cita que eligió Vila-Matas no es gratuita, él tampoco cree en esa "diferencia fundamental", ya que él mismo une frases poéticas o versos (ya sean de él o de algún otro escritor –Fernando Pessoa en el caso de este análisis-) con prosa (cuento, novela, reportaje, crónica).

Al final del texto cierra con una cita de dos versos de Lisbon Revisited (versión de 1923): "Citaré dos versos de *Lisbon Revisited:* <¡No me vengáis con conclusiones! La única conclusión es morir> (1997: 30) Las citas y comentarios, hechos por Vila-Matas en este pasaje, nos brindan una perspectiva sobre cómo es percibido Campos, Pessoa, un vaivén entre la prosa y la poesía, sin reglas ni preocupaciones sobre lo que estaba aceptado (literariamente), sin conclusiones, sin "verdades" literarias, desdibujando las mismas líneas que Vila-Matas fue desvaneciendo con su obra.

El siguiente y último texto que analizaremos lleva por título "Nos abrigamos mal", debajo está escrito el nombre "Fernando Pessoa"; este es texto es uno de los más interesantes que constituye el corpus de investigación, ya que, en un principio con una lectura rápida, podría pasar por un texto escrito por Vila-Matas, pero, al final del mismo, termina diciendo: "Escribir una vez al año como escribía Pessoa. Propósito ya para toda la vida (…)" (1997: 96) Sin embargo, recordando a un teórico mencionado en el capítulo primero, Alberto Álvarez San Agustín nos habla de una intertextualidad ligada a la fragmentación de citas o alusiones que forman parte de distintos textos, y con una lectura profunda nos encontramos que es un rompecabezas, ya que, el texto está conformado por diferentes citas de un mismo texto, y podemos hacer referencia a la primera clasificación que hace, la *genérica*[1],

definición que presentamos a continuación: "(…) es la relación entre escritos, tanto obras como fragmentos de ellas con otras obras o fragmentos en las que se muestran estructuras semejantes y que aparecen como realizaciones de un código común" (1986:64) Así mismo, este teórico comenta que para que las diferentes "piezas" textuales puedan ser encontradas, el lector tendrá que tener "una competencia lectora tanto en al ámbito cultural como en la técnica para encontrar las formas modelizantes simples o complejas"[1] En este sentido, es un texto que reúne varios fragmentos del *Libro del desasosiego,* por lo que se necesita tener cierto conocimiento de las formas específicas de escritura de Pessoa. De igual manera podemos relacionar este tipo de transtextualidad con la transformación de régimen serio, transformación que ya hemos utilizado en el análisis.

El texto está conformado por 7 citas directas de distintos pasajes del *Libro del desasosiego,* sin embargo, nunca aclara que son citas; todas varían en cuanto a extensión, y ubicación dentro del libro. La manera en la que Vila-Matas logró posicionarlas para este texto es sin duda excepcional, ya que no da la apariencia de ser un texto fragmentado, sino que tiene cohesión y sentido. Debemos recordar a Riffaterre cuando habla sobre la cualidad que tienen los textos literarios, lo que los hace ser textos literarios, que, en este caso hablamos de las relaciones que podemos encontrar de un texto con otros textos como "producto de una red de significación y les da su carácter de literarios". A continuación, presentamos el texto de Vila-Matas con las citas y relaciones con el *Libro del desasosiego* marcadas, -los pasajes de la cita que se presentan en cursivas, son las que retoma Vila-Matas en el texto, las partes que se mantienen son cursivas son los fragmentos que no toma del libro-:

> [Me gusta decir. Diré mejor: *me gusta palabrear*[1]. Las palabras son para mí cuerpos tocables, sirenas visibles, sensualidades incorporadas.] (270)

[No tengo ningún sentimiento político o social. Tengo, sin embargo, en un sentido, un alto sentimiento patriótico. Mi patria es la lengua portuguesa. No me pesaría que invadiesen o tomasen Portugal, siempre que no me molestasen personalmente. Pero odio, con verdadero odio, con el único odio que siento, no a quien escribe mal portugués, sino a la *página mal escrita, como persona propia, a la sintaxis equivocada.*] (271)

[Somos todos esclavos de circunstancias exteriores: un día de sol nos abre campos anchos en medio de un café de callejuelas; una sombra en el campo nos encoje hacia adentro *y nos abrigamos mal en la casa sin puertas de nosotros mismos*.] (43)

[*La vida es para nosotros lo que concebimos en ella*. Para el rústico cuyo campo lo es todo, ese campo es un imperio. Para el César cuyo imperio le parece todavía poco, ese imperio es un campo. *El pobre posee un imperio; el grande posee un campo*] (117)

[He asistido, desconocido, al desfallecimiento gradual de mi vida, *al zozobrar lento de todo cuanto he querido ser*.] (202)

[Si algún día me sucediese que, con una vida firmemente segura, pudiera escribir libremente y publicar, *sé que tendría nostalgia de esta vida insegura en que apenas escribo y no publico. Tendría nostalgia*, no sólo porque hay en cada especia de vida una cualidad propia, sino *porque esa vida vulgar es pasado y vida que ya no tendré*.] (191)

[Todo cuanto no es mi alma es para mí, por más que quiera que no lo sea, no más que escenario y decoración. Un hombre, aunque yo pueda reconocer con el pensamiento que es un ser vivo como yo, ha tenido siempre, para el que en mí, por serme involuntario, es verdaderamente yo, menos importancia que un árbol, si el árbol es más bello. *Por eso he sentido siempre los movimientos humanos –las grandes tragedias colectivas de la historia o de lo que hacen de ella- como frisos coloreados, vacíos del alma de los que pasan por ellos*.] (221)

Cada una de las citas que presentamos, tienen una relación con guiños en obras de Enrique Vila-Matas, ya sea con el pensamiento de algún personaje (como Anatol de "El arte de desaparecer, con la cita "sé que tendría nostalgia de esta vida insegura en que apenas escribo y no publico.") o el oficio de otro (Cyrano y su manera de hacer historias "*La vida es para nosotros lo que concebimos en ella*.") o inclusive, el propio Vila-Matas ("me gusta palabrear. Las palabras son para mí cuerpos tocables").

En ese sentido, podemos decir que, la presencia de Fernando Pessoa tuvo una influencia enorme en cierto momento de la obra del autor barcelonés, sin duda encontramos el juego "de que si soy yo y ahora no lo soy, pero soy y no lo soy" del texto "De Carmen Miranda a Pascoaes" del que nos dice Vila-Matas que "si uno lo piensa bien, es una verdadera pesadez" sin embargo, en "Nos abrigamos mal" este juego de rompecabezas le funciona bien, literariamente. Una transformación con reducción de fragmentos de los textos, con el que el autor creó un texto interdependiente de entre cada una de las citas, que por ser del mismo semi-heterónimo, pueden acoplarse entre sí y formar lo que presenta Vila-Matas.

Es importante terminar este capítulo retomando un fragmento de Martín Fernández: "Todo enunciado está habitado por la voz ajena. Nuestro hablar es un hablar también de otro (…) El lenguaje es propiedad colectiva. Y en cuanto voces de otros no nos llegan de forma neutra, sino cargadas, ideologizadas, configuradas con intuiciones ajenas, de otros…" (Martínez Fernández, 2001: 53) En Vila-Matas nos encontramos con esta característica, sus páginas están habitadas por "voces ajenas" y en este trabajo hablamos específicamente de la presencia de Pessoa (sin embargo, podemos encontrar un sinfín de hilos conductores a diferentes escritores de distintas épocas).

CONCLUSIONES

La pequeña travesía por las letras de Enrique Vila-Matas llegó a su fin y de la mano de distintos personajes o voces narrativas hemos seguido la pista de Fernando Pessoa, en distintas formas (como el verso y la prosa) y en distintos géneros narrativos por lo que es la indudable presencia del poeta portugués dentro de las obras de Vila-Matas lo que le dio luz verde a este trabajo de investigación. A continuación, haremos un breve recorrido por los capítulos que conformaron este estudio y los puntos que merecen ser resaltados para dar una conclusión, pero veremos que eso no significa necesariamente un cierre total.

Son tres capítulos los que componen este análisis, con sus respectivos apartados, el primero llamado "Bases y referencias teóricas: Teóricos de la intertextualidad", el segundo, "Marco de referencia de Fernando Pessoa" y el tercero y último, "Análisis de la presencia de Fernando Pessoa en la obra de Enrique Vila-Matas", mismo nombre que le da título a la tesis.

A lo largo del primer capítulo repasamos el camino de la intertextualidad, y, qué autores, especialistas en este tema, fueron los más adecuados para el estudio que se llevó a cabo en este análisis. Sin dudarlo, los pilares teóricos de este análisis son Riffaterre y Genette, si bien nos ayudamos a explicar algunos pequeños pasajes con otros autores, el mayor peso es para estos dos teóricos. Retomamos varios estudiosos de la intertextualidad, pero esto fue con la única finalidad de demostrar que todos llegaban a la misma conclusión; todos los textos literarios presentan entre sus páginas intertextualidad y el interpretante tiene un papel fundamental para poder hallar esas pistas.

En cada uno de los textos analizados en este trabajo, se nos presentaron diferentes formas intertextuales, ya que el autor estudiado ha experimentado con distintos géneros

literarios e inclusive géneros periodísticos, por lo que en el primer capítulo, utilizamos no solamente a Genette para las definiciones de elementos intertextuales sino que debimos recurrir a otros autores que abrieran el abanico de posibilidades y sobre todo que incluyeran al lector como uno de los principales componentes del ejercicio intertextual, entre ellos utilizamos a: Julia Kristeva, Laurent Jenny o Alberto Álvarez San Agustín.

No podemos dejar de mencionar el segundo capítulo que forma parte de este estudio, ya que, siguiendo la misma línea que todos los teóricos mencionados en el primer apartado, tuvo una gran importancia y dio un soporte trascendental al análisis. Hablar de la vida de Pessoa, desde su niñez hasta su adultez y muerte, ayudó a trazar la fina línea que Vila-Matas ya había presentado de manera difusa, pero al final reconocible entre sus palabras y sus personajes, nombres y situaciones que marcaron al poeta y son retomados para crear un nuevo enlace y una nueva manera de traerlos a la vida. Recordemos que Vila-Matas utiliza diferentes "trajes" para sus personajes y muchas veces obtiene su inspiración de escritores reales o formas ya utilizadas, pero, les da un nuevo color y una nueva perspectiva que revive entre las páginas de sus obras.

A pesar de que Fernando Pessoa cuenta con más de 100 heterónimos conocidos desde la década de los 90, los heterónimos que persisten en las obras analizadas dentro de este estudio, son Álvaro de Campos, Ricardo Reis e incluso el mismo Pessoa. Recordemos que en el segundo capítulo hablamos de algunas cartas donde el escritor portugués aclara que de entre todas sus creaciones, el heterónimo que comparte más rasgos y visión de vida, es con Campos, como lo menciona en esta cita, "Mi compañero de psiquismo Álvaro de Campos (…) compañeros de sueño (…) compañero de espíritu" (Pessoa en Gaspar Simões, 1987:1-2) En el último capítulo pudimos comprobar lo anteriormente mencionado porque fuimos

haciendo un mapa de acuerdo a las distintas huellas dejadas por Vila-Matas a lo largo de sus páginas, diferentes tipos de intertextualidad, tanto en paratextos, intertextos, hipertextos y metatextos (hablando únicamente de la clasificación específica de Gerard Genette).

El hecho de encontrar numerosas marcas intertextuales entre dos tipos de textos con diferencias tan grandes como el género literario y la perspectiva de los temas, nos demuestra que, dentro del arte, y específicamente dentro de la literatura, no hay ni habrá límites; todos los textos de Vila-Matas presentados en este trabajo demuestran que la intertextualidad puede presentarse de muchas maneras basándose en un mismo autor, y en este caso, incluyendo a sus heterónimos. Esta vez el pretexto fue Fernando Pessoa, pero sin temor a equivocarnos, en un autor como Vila-Matas nos encontraremos con redes intertextuales inmensas y creadas con toda la intención e investigación que muchas veces va de la mano.

Al llegar a hablar de la presencia de Pessoa en la obra de Vila-Matas, en el tercer capítulo, comenzamos con una de sus novelas donde desde el epígrafe pudimos encontrar relaciones intertextuales, más adelante una huella más y otra y otra, desde la vida del escritor portugués hasta el poco conocido semi-heterónimo Vicente Guedes y esta se vuelve una constante en cada una de las obras elegidas. Sin embargo, ¿por qué nos tropezamos una y otra vez con el mismo autor, y, sobre todo, en las mismas circunstancias de ciertos personajes o pasajes de los textos? Esta es la pregunta principal de la investigación y hemos ido dando puntos y líneas donde centramos la atención. El escritor barcelonés nunca ha escondido las costuras de donde vienen sus hilos conductores, ya sea en *La ciudad nerviosa* o en diferentes entrevistas, nos ha hablado de los escritores que fueron o son una referencia constante entre las páginas de este autor. Desde Kafka hasta Gombrowicz, todos los escritores que pasan por

la lectura de Vila-Matas dejan una marca literaria que forma parte de sus proyectos literarios en menor o mayor medida y es tarea del buen lector encontrar esos vasos comunicantes.

Lo anteriormente mencionado nos deja ver que el modelo que fuimos construyendo, no es únicamente para encontrar huellas de Fernando Pessoa en la obra de Enrique Vila-Matas, sino que todos los escritores que han sido referentes, inspiración o punto de partida para este escritor tienen su participación en las diferentes clasificaciones que vimos con Gerard Genette. La literatura siempre ha marcado un camino diferente al de un texto no literario, un camino que puede encontrarse si se tiene cierto conocimiento a las señales que los autores van dejando a su paso por cada una de sus páginas, es por esta razón que tuvimos que buscar más allá de lo inmediato en Vila-Matas, ir a las costuras de las redes intertextuales que conectó con Pessoa.

A pesar de tener diferentes conexiones con bastantes literatos, el caso del poeta portugués y el novelista barcelonés es uno peculiar. Pessoa en Vila-Matas es leído como un símbolo de rebeldía y que por lo mismo no está sujeto a reglas o a seguir el camino ordinario de un escritor. Esa falta de sumisión a las normas es lo que siempre ha cautivado a los artistas, a los escritores de todos los tiempos y que rompe con más de un canon para crear un espejo donde se distorsiona la imagen de uno mismo o un espejo capaz de proyectar nuevas imágenes con esencias diferentes, transcritas por la misma pluma. Esta capacidad de ser otro una y otra vez fue el gancho que atrajo a Vila-Matas, y que lo mantuvo en vilo, atento a las transformaciones del ortónimo y a su manera logró plasmar esa versatilidad tan característica de este autor.

Pessoa, como una fuente intertextual, es un pozo sin fondo; el segundo apartado de este estudio se centró en hablar específicamente de la vida de este escritor, y por un momento pudo haber parecido exagerado e innecesario, sin embargo, cuando relacionamos lo que vivió, con la historia de sus heterónimos y cómo ellos se presentaron de manera constante y en muchos ámbitos que se salían de las páginas, comprendemos que no sólo hay una relación, sino que nunca hubo una separación entre la realidad y la ficción para el poeta y encontramos que esta falta de separación, es la que Vila-Matas encontró e hizo formar parte de su universo de creaciones, con personajes sumidos en una vida monótona que buscan una salida en los otros, o en sí mismos, personajes escritores que se pierden en su obra y para su obra, personajes con miedo pero dispuestos a buscar una manera de vencer esos miedos y límites. Este último punto nos habla de que el escritor barcelonés no sólo hizo partícipe a Pessoa en su mundo, sino que le dio un último giro de tuerca (superando el plano que Soares nos pinta en el *Libro del desasosiego*, uno turbio, lleno de inquietud y hastío) que da una salida exitosa en casi todos los casos.

Hay una línea dentro del *Libro del desasosiego* que nos mostró que sea Soares o Pessoa, la prosa no era el lugar más cómodo para los heterónimos o para el homónimo: "En prosa es más difícil volverse otro" (Soares, 2013:457) Con Vila-Matas, los experimentos dentro de su literatura y la fusión intertextual que creó en sus textos, que presentamos dentro de este trabajo, podemos decir que encontramos una tregua exitosa entre la prosa y el verso. La obra vilamatiana logró que Soares llegara a ser otro, tanto en género como en voz de otros personajes, en otras letras, inclusive en otro idioma, ese punto que llama "difícil" el semi-heterónimo, fluye como agua dentro de las páginas que analizamos, recurriendo a diferentes marcas y huellas, que son utilizadas en momentos clave.

El unir distintos géneros literarios puede parecer un reto y sobre todo llegar a un resultado bien construido y con trascendencia. El heterónimo más osado, que más rompió reglas e hizo de su vida todo lo que Pessoa nunca hizo, los cientos de heterónimos que creó a pesar de eso y las distintas máscaras que utilizó para hacerlo, los juegos y los cambios, todas esas que encontramos en Pessoa, las observamos y marcamos, las vemos plasmadas dentro del oficio de escritor de Vila-Matas: "Leo mucha poesía, pero sobre todo leo ensayo. Con las novelas entro poco, por eso la voz es más poética o ensayística. Es que la novela interfiere mucho en lo que hago. Si estoy escribiendo un libro, la otra narración se cuela demasiado. Siempre busco más las ideas que están en el ensayo y, de manera más abstracta, en la poesía." (Vila-Matas, 2016: 1)

El escritor barcelonés demuestra que encontró en Pessoa (al igual que lo hace con otros escritores o artistas de distintos ámbitos) una empatía por ese juego de ser y no ser, tanto en sus personajes como en algunos ámbitos de su vida, como es el caso de las entrevistas que hizo o no hizo a ciertos artistas y que hasta mucho tiempo después, esclareció cuáles eran reales y cuáles no (Marlon Brandon, Nureyev o Anthony Burgess, por ejemplo).[8] Ese juego de s*er un fingidor*[9], ha sido una constante dentro de las páginas vilamatianas, y en el caso de Pessoa fue su sello como escritor y un estilo de vida que llevó hasta sus últimas consecuencias (recordando el incidente de la carta que envió, supuestamente, Campos a la que era novia del escritor, convenciéndola de que Fernando no era un buen prospecto y la relación debía terminar). En Vila-Matas pudimos marcar las citas que formaron un nuevo rostro y que

[8] "Por aquel entonces yo tenía dieciocho años y al entrar en Fotogramas me encargaron que tradujera una entrevista muy especial a Marlon Brando, les había costado mucho dinero comprarla, porque Brando no daba casi entrevistas. No quise decir que no sabía inglés por miedo a que me despidieran, por lo que me la inventé entera. (...) Iba inventándome las entrevistas para la revista. Trasladé esa costumbre silenciosa de la entrevista inventada a La Vanguardia." Vila-Matas Enrique, Revista de la Universidad, México. 2016. p. 2

[9] Poema titulado "El poeta es un fingidor" Poemas. Fernando Pessoa. Argentina: Losada. 2010. p. 36

ciertamente difumina dónde comienza y dónde termina la idea, personaje o situación: "Yo he trabajado con citas por mil motivos, pero a la larga ha predominado la conciencia de saber que no hay nadie original, y de alguna manera he combinado textos y fragmentos de otros para encontrar otras posibilidades a los textos." Es decir, experimenta con las infinitas posibilidades, esta vez fue Pessoa, pero, el propio Vila-Matas es un "pozo sin fondo".

Sin duda, en este análisis profundizamos en el estudio de la intertextualidad; hicimos un mapa intertextual que nos sirvió para encontrar los puntos donde se encontraba la poesía de Pessoa con la prosa de Vila-Matas, sin embargo, este mapa servirá para nuevos y posibles estudios de huellas de escritores en este autor. Y no podemos olvidar nuestra interpretación de la presencia de Fernando Pessoa en la obra de Enrique Vila-Matas, el ser y ser otro, la capacidad de camuflajearse con diferentes heterónimos, romper las reglas y dejar a un lado el canon, fueron las características que cautivaron la atención de Vila-Matas y con ese interés tuvimos como resultado las obras presentadas en este estudio y las que llegarán en un futuro.

Referencias bibliográficas:

— (2010) Poemas. Fernando Pessoa. Argentina: Losada.

— Bréchon, R. (1999) *Extraño extranjero: una biografía de Fernando Pessoa.* España: Alianza.

— Camarero Arribas, J. (2008) *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural.* Barcelona: Anthropos

— Gaspar Simões, J. (1987). *Vida y obra de Fernando Pessoa. Historia de una generación.* México: Fondo de Cultura Económica.

— Genette, G. (1988) *Palimpsestos*. Madrid: Taurus

— Gutiérrez Estupiñán R., Velasco Marín A. (Coord.) (2015). *Imágenes Intertextualidad*. México: Ediciones BUAP e Instituto de Ciencias Sociales y humanidades "Alfonso Vélez Pliego".

— Martínez Fernández, J.E. (2001). *La intertextualidad literaria.* Madrid: Cátedra.

— Navarro, D. (1997). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto.* La Habana: EDITORIAL

— Paz, O. (2010) *Fernando Pessoa. El desconocido de sí mismo. Antología*. México: UNAM.

— Pessoa, F. (1981). *Fernando Pessoa. Obra Poética. Tomo I*. España: Ediciones 29.

— Pessoa, F. (1981). *Fernando Pessoa. Obra Poética. Tomo II*. España: Ediciones 29.

— Pessoa, F. (1987). *Antología poética: el poeta es un fingidor.* España: Austral.

— Pizarro, J. (2013). *Alias Pessoa.* España: Pre-textos.

— Tabucchi, A. (1998) *Un baúl lleno de gente.* Argentina: Temas Grupos Editorial.

— Vila-Matas, E. (1992). *El viajero más lento*. Barcelona: Anagrama.

— Vila-Matas, E. (1997). *Para acabar con los números redondos*. España: Pre-textos.

— Vila-Matas, E. (2000). *Desde la ciudad nerviosa.* España: Alfaguara.

— Vila-Matas, E. (2000). *Suicidios ejemplares.* Barcelona: Anagrama.

— Vila-Matas, E. (2013). *Extraña forma de vida.* Barcelona: De Bolsillo.

— Vila-Matas, E. (2013). *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou.* Barcelona: Galaxia Gutenberg.

— Vila-Matas, E. "¿Qué será de Lisboa?", El País, 3 de enero de 2009, p. 1-2

— Vila-Matas, E. "Inmersión en la alegría de Lisboa", El País, 17 de mayo de 2003, p. 1-2

Artículos de internet

— Revista de la Universidad. (2016) "ENRIQUE VILA-MATAS: "La voz propia surge de todo lo que está detrás. Lo contrario es la ocurrencia del castizo" https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/a97f068d-3973-4813-a4a5-3915187d7158/enrique-vila-matas-entrevista

— Site de poesías coligidas de Fernando Pessoa. (2005). "Soneto já antigo". Recuperado de: http://www.fpessoa.com.ar/poesias.asp?Poesia=366