

# Fernando Pessoa y las máscaras escritas

Diego Giménez\*

## Palabras clave

Fernando Pessoa, *Livro do Desasocego*, escritura, máscara, Paul de Man, Bernardo Soares

## Resumo

En Fernando Pessoa la identidad no es un punto de partida sino lo que resulta del proceso de escritura. En el caso de Bernardo Soares, designado como el autor del *Livro do Desasocego*, su identidad no surge de un yo definido de antemano, y sí de la propia narración de los acontecimientos de una vida ficticia. Siguiendo las teorías propuestas por el crítico Paul de Man, en este texto se sustenta que la escritura del yo – de la identidad de Soares – surge como una alienación de los sujetos involucrados en el proceso de interpretación de lo narrado, proceso en el que autor y lector se determinan mutuamente.

## Palavras-chave

Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, escrita, máscara, Paul de Man, Bernardo Soares

## Resumo

Em Fernando Pessoa a identidade é um ponto de partida senão o que resulta do processo de escrita. No caso de Bernardo Soares, designado como o autor do *Livro do Desasocego*, a identidade não surge de um eu predefinido, senão da própria narração dos acontecimentos de uma vida fictícia. Seguindo as teorias propostas pelo crítico Paul de Man, neste texto se sustenta que a escrita do eu – da identidade de Soares - emerge como uma alienação dos sujeitos envolvidos no processo de interpretação do narrado, processo no qual o autor e o leitor se determinam mutuamente.

## Keywords

Fernando Pessoa, *The Book of Disquiet*, writing, mask, Paul de Man, Bernardo Soares

## Abstract

In Fernando Pessoa the identity is not a starting point but the result of the writing process. In Bernardo Soares's case, designed as the author of *The Book of Disquiet*, the identity does not start from a pre-defined self, but rather from the self narration of the events of a fictional lifetime. Following the proposed theories by critic Paul de Man, in this text is sustained that the self writing would emerge as an alienation of subjects involved in the process of narrative, process in which author and reader mutually determine themselves.

---

\* Departamento de Filología Románica (Sección de Estudios Gallegos y Portugueses) de la Universitat de Barcelona (UB) / Centro de Literatura Portuguesa – Universidade de Coimbra (CLP-UC).

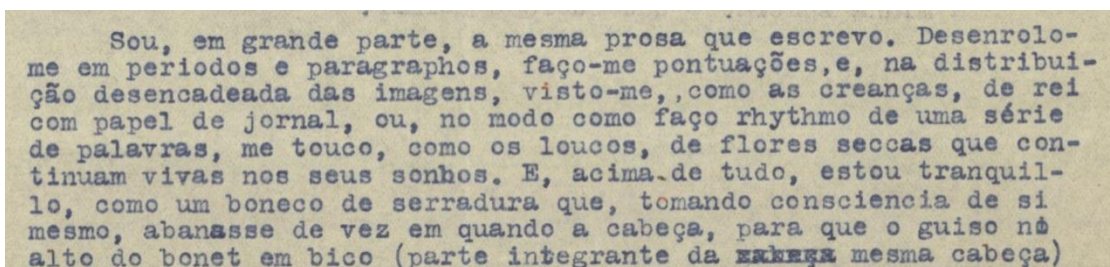
## Las máscaras escritas

El *Livro do desasocego* de Fernando Pessoa suele ser considerado como la obra en prosa más representativa del escritor portugués. Los fragmentos que habrían sido escritos entre finales de 1929 y 1934 fueron atribuidos a una semi-máscara llamada Bernardo Soares. En este caso, la invención de una identidad literaria prevaleció sobre la autoría real, u ortónima, del libro, ya que Pessoa pretendía ejercer funciones de editor si algún día llegaba a publicar el libro. Éste fue publicado póstumamente y por primera vez en 1982, y desde entonces la ordenación de los textos ha ido variando. La misma naturaleza de la obra, constituida por *fragmentos, fragmentos, fragmentos* (Pessoa, 1985: 39) y la forma desarticulada en que se conserva, condicionaron un libro que ha sido tildado de “no-libro y texto suicida” (Lourenço, 1993: 83), de “desafío mental e iniciación vital” (Quadros, in Pessoa, 1986: 42), de “novela doble” (Tabucchi, 1997: 82) y de continuo *work in progress* (Bréchon, 1999: 522), entre otras calificaciones.

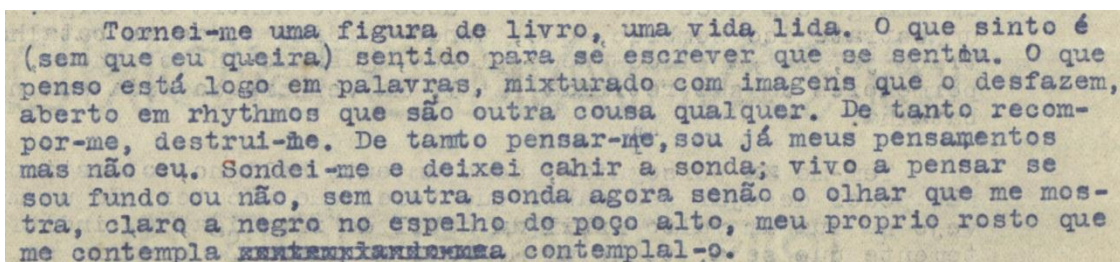
En el presente artículo sostengo que Bernardo Soares es el resultado del proceso de escritura del *Livro*. Pessoa no parte de una identidad literaria definida, sino que dicha identidad es el resultado del mismo proceso de escritura. Para demostrar esta hipótesis me apoyo en las teorías del crítico americano Paul de Man sobre la autobiografía y en los trabajos de Ivo Castro y Pedro Sepúlveda quienes ya han analizado el surgimiento de Caeiro como resultado del proceso de escritura. Antes de entrar a discutir un artículo de Paul de Man que hace explícita referencia a la escritura del yo (2007: 147), voy a ocuparme de un artículo del mismo autor que estudia la relación entre verdad y mentira en la ficción (2007: 335). Podría parecer que este desvío no está justificado pero es necesario para intentar explicar el mecanismo por el que la ficción narrativa figura y da nombre a una identidad literaria a través de la escritura estructurada en proposiciones.

Este artículo se basa en la edición crítica del *Livro do Desasocego*, editada por Jerónimo Pizarro (Pessoa, 2010), quien propuso un corpus más reducido y una organización cronológica más fiable. Esta declaración inicial la considero necesaria para que el lector que consulte otras ediciones no extrañe la ausencia de ciertos textos o las fechas que se señalan para algunos fragmentos. Dicha edición data del 2010 y es la primera que parte de un cotejo sistemático de todas las demás, 75 años después de la muerte de Pessoa. Esto, que podría ser una anécdota, no lo es en la medida en que el editor pessoano es a su vez un poco autor, ya que cierra, o intenta cerrar, lo que Pessoa dejó abierto o inconcluso. Derrida sostiene que el “Libro” (cualquier libro), en cuanto a publicación, funciona como cierre, como “interruptor” (1999: 29) a un texto que se presenta infinito. En este sentido, el editor pessoano *figura*, o establece un cierre con cada edición, la escritura sin cerrar de cada obra de Pessoa, una escritura que, además, se fundamenta en la construcción de diferentes nombres, máscaras y personas.

Una de esas máscaras es Soares, que, como se lee en un fragmento del *Livro do Desasocego*, es la misma prosa que él escribe (o que lo escribe). Si el primer autor ficticio del libro, Vicente Guedes, tenía un estilo decadentista, el segundo, Bernardo Soares, tiene una prosa menos fantasiosa y preciosista, más arraigada en la ciudad y más reflexiva; por eso, la escritura y la ficcionalidad son temas que van cobrando mucho más peso después de 1928, cuando comienza la segunda fase de la escritura de la obra. Leemos en el *Libro*:



Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. Desenrolo-me em periodos e paragraphos, faço-me pontuações, e, na distribuição desencadeada das imagens, visto-me, como as creanças, de rei com papel de jornal, ou, no modo como faço rhythmmo de uma série de palavras, me touco, como os loucos, de flores seccas que continuam vivas nos seus sonhos. E, acima de tudo, estou tranquilo, como um boneco de serradura que, tomando consciencia de si mesmo, abanasse de vez em quando a cabeça, para que o guiso não alto do bonet em bico (parte integrante da ~~mesma~~ mesma cabeça)



Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é (sem que eu queira) sentido para se escrever que se sentiu. O que penso está logo em palavras, mixturado com imagens que o desfazem, aberto em rhythmmos que são outra coisa qualquer. De tanto recompor-me, destruí-me. De tanto pensar-me, sou já meus pensamentos mas não eu. Sondei-me e deixei cair a sonda; vivo a pensar se sou fundo ou não, sem outra sonda agora senão o olhar que me mostra, claro a negro no espelho do poço alto, meu proprio rosto que me contempla ~~contemplando-me~~ contemplal-o.

(2-42<sup>rev</sup>)

Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. Desenrolo-me em periodos e paragraphos, faço-me pontuações, e, na distribuição desencadeada das imagens, visto-me, como as creanças, de rei com papel de jornal, ou, no modo como faço rhythmmo de uma série de palavras, me touco, como os loucos, de flores seccas que continuam vivas nos seus sonhos.[...] Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é (sem que eu queira) sentido para se escrever que se sentiu. O que penso está logo em palavras, mixturado com imagens que o desfazem, aberto em rhythmmos que são outra coisa qualquer. De tanto recompor-me, destruí-me. De tanto pensar-me, sou já meus pensamentos mas não eu. Sondei-me e deixei cair a sonda; vivo a pensar se sou fundo ou não, sem outra sonda agora senão o olhar que mostra, claro a negro no espelho do poço alto, meu proprio rosto que me contempla a contemplal-o.

(Pessoa, 2010: I, 313).

Este fragmento será de 1931 y pertenece a la prosa tardía (posterior a 1928) del *Livro*. Más allá de la alusión explícita a la construcción de la identidad a través de la escritura, es importante destacar la mención al propio rostro del narrador que lo contempla “contemplándolo” (el rostro lo contempla en su contemplación del rostro). La edición crítica da cuenta de un cambio en el texto. Pessoa originalmente escribió “mi rostro que me contempla contemplando-me” y substituyó esta frase por “mi rostro que me contempla a contemplarlo”. Así, cambió el pronombre personal átono de la primera a la tercera persona, lo cual sugiere que el rostro se

despersonaliza, se diferencia y se constituye en una individualidad más a través de la escritura. El autorretrato, la inversión de perspectivas (observador / observado), asienta en unas formas gramaticales determinadas, como veremos al final del artículo.

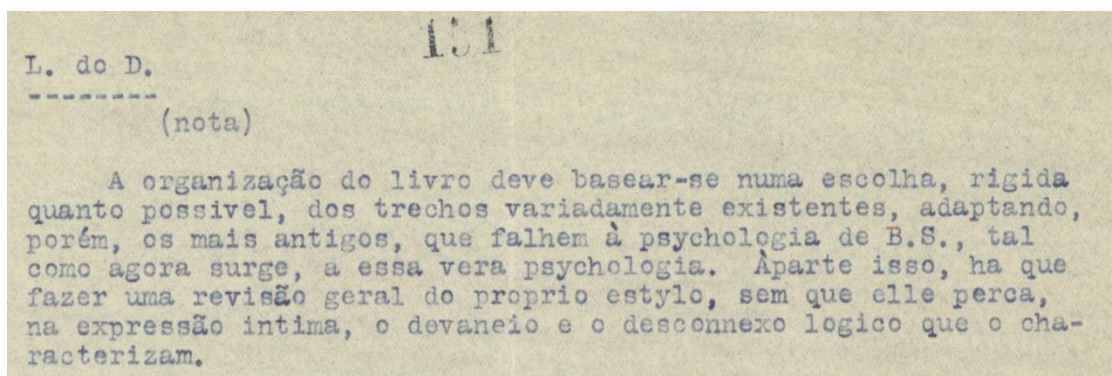
Es interesante notar que el archivo de Pessoa confirma la centralidad de la escritura en la creación de sus alter-identidades. Ivo Castro (1990: 88) sostiene que los diferentes heterónimos de Fernando Pessoa son el resultado del proceso de escritura y reescritura; que fue ese proceso el que hizo posible la multiplicación autoral. Al escribir, Pessoa expande su identidad y hace más diversa su obra. Los heterónimos serían el resultado de dichos procesos de escritura y de reescritura. Como señala Pedro Sepúlveda citando a Pessoa, el proyecto heteronímico consistiría en plasmar aspectos de la realidad a través de la escritura y atribuirle esos aspectos a una persona, que, además sería autora de libros, o concebida para libros, como una de muchas personas-libros (Pessoa, 2010: I, 447). Finalmente, el heterónimo es también el libro que le es atribuido:

A concepção do heterónimo Caeiro é pois indissociável da criação do seu livro, sendo categorias que se implicam mutuamente. Esta mesma ideia é ainda evidente na afirmação de Pessoa a Gaspar Simões de que os poemas necessitariam de uma “revisão psicológica”, de modo a estarem de acordo com a psicologia de Caeiro. Assim como Pessoa duvidava sobre que paratextos deveriam acompanhar a obra ou em que série esta deveria estar inserida, encontramos a mesma dúvida quanto à ocupação da posição de autor. Este problema prende-se com uma dimensão paradoxal inerente ao projecto heteronímico: Caeiro tem, por um lado, uma existência meramente ficcional, textual e dependente de uma determinada estrutura da obra, pensada enquanto livro, devendo, por outro lado, de acordo com o modo como foi concebido, transcender estas dimensões, tornando-se, por fim, figura exterior ao próprio texto, autor do seu livro, mestre dos heterónimos e do próprio Pessoa.

(Sepúlveda, 2010: 404).

Como señala Sepúlveda, Caeiro no se puede concebir sin tener en cuenta la creación de su libro y la paradoja de que dicha identidad literaria trascienda la misma ficción y termine convirtiéndose en una figura exterior al propio texto. Ivo Castro (entrevista; v. Giménez, 2012) apunta, por otra parte, que a partir de 1914, según enseñan los propios textos, Pessoa ve aparecer a Caeiro y emprende un proceso de reescritura y revisión del conjunto textual en el que la figura escritural de Caeiro se va diferenciando y que consta de diferentes etapas. En una primera etapa, los textos son atribuidos a diferentes identidades; en una segunda, los textos ya son engendrados de raíz por los heterónimos que se han constituido como un punto de partida de la escritura. En el caso del *Livro do Desasocego*, las asignaciones autoriales cambiaron, precisamente, ya que la obra primero se adjudicó a Fernando Pessoa, luego a Vicente Guedes y después a Bernardo Soares. A este respecto, es

interesante tener en cuenta los fragmentos que Pessoa publicó en vida<sup>1</sup>, ya que estos registran diversas instancias de la asignación autorial. Del *Livro*, Pessoa publicó doce segmentos en total. Creo que los fragmentos publicados entre finales de 1920 y principios de 1930 – los años en que surgieron más textos atribuidos a Bernardo Soares – merecen una especial atención crítica, ya que son los fragmentos que el escritor "cerro" a través de una publicación, tras una estricta revisión. En el fragmento 459 de la edición crítica Pessoa se refiere a la atribución del *Livro do Desasocego* a Bernardo Soares en términos similares a los que relata en carta a Gaspar Simões sobre la adecuación de los poemas a la psicología de Caeiro:



(2-60r)

A organização do livro deve basear-se numa escolha, rigida quanto possivel, dos trechos variadamente existentes, adaptando, porém, os mais antigos, que falhem à psychologia de B. S., tal como agora surge, a essa vera psychologia. À parte isso, ha que fazer uma revisão geral do proprio estylo, sem que elle perca, na expressão intima, o devaneio e desconnexo logico que o caracterizam.

(Pessoa, 2010: I, 453).

El texto de Pessoa sobre la ordenación del libro está en consonancia con lo expuesto por Sepúlveda. Hacia 1931, el escritor reiteró la idea de organizar el libro en torno a la figura de Soares que se iba configurando al mismo tiempo que el proyecto del libro iba cobrando forma a través de la imagen fractal y sucesiva de sus fragmentos.

### Sobre verdad y mentira en sentido narrativo

En *Fernando Pessoa & C<sup>a</sup> Heterónima*, Jorge de Sena (1982: I, 120), para hacer una referencia a Pessoa, cita a Nietzsche: "o poeta capaz de mentir | consciente, voluntariamente, | só ele é capaz de dizer a Verdade". Según Nietzsche, el artista,

<sup>1</sup> Pessoa cerró y publicó 12 fragmentos pertenecientes al *Livro do Desasocego*. La relación de los fragmentos se puede consultar en la edición crítica del *Livro do desasocego*: Pessoa, Fernando (2010). *Livro do Desasocego*. Lisboa: Ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Compilación de Jerónimo Pizarro, p. 1064.

para poder decir la verdad, necesita conscientemente ser capaz de mentir. Sena retoma esta idea y teje estas consideraciones: “Esta capacidade de mentir não significará o ‘criar ficções’, nem o pura e simplesmente ‘fingir’ que os detractores de Fernando Pessoa leram no primeiro verso de ‘Autopsicografia’ (e não nos outros) [...] se refere especificamente à ordem do conhecimento ou, mais exactamente, à ordem da ‘expressão autêntica’ de um conhecimento do mundo”.

En relación con la mentira, es interesante mencionar la influencia de Oscar Wilde en la poética pessoana. En “Oscar Wilde, Fernando Pessoa, and the Art of Lying”, Mariana de Castro (2006: 219-249) recuerda que en *The Decay of Lying* Wilde afirma la primacía del arte sobre la vida y rechaza, en alguna medida, la realidad o la realidad social, de la cual Wilde sólo rescata las poses y las máscaras. Para Marina Castro este aspecto revela una afinidad entre Wilde y Pessoa, quien en el poema “Autopsicografia” hace del fingimiento toda una arte. Por lo demás, la relación entre verdad y mentira es una constante en la literatura.

Dado que siempre persiste un remanso de lo real que no se deja asir en la representación, la distinción entre un relato “ficcional” y uno “basado en hechos reales” no tiene mucho sentido ni alcance. Lo crucial no es saber si determinados sucesos narrados acontecieron o no, sino conocer cuál es el resultado de dicho proceso de narración mediante el cual la verdad y la mentira van generando una ficción y una identidad. Véase a este respecto este pasaje del *Livro*:



Penso ás vezes no bello que seria poder, unificando os meus sonhos, crear-me uma vida continua, succedendo-se, dentro do decorrer de dias inteiros, com convivios imaginarios com gente criada, e ir vivendo, soffrendo, gosando essa vida falsa. Alli me aconteceriam desgraças; grandes alegrias alli cahiriam sobre mim. E nada d'isso seria real. Mas teria tudo uma logica soberba, sua, seria tudo segundo um rhythm de voluptuosa falsidade, passando tudo n'uma cidade feita da m[inha] alma, perdida até [ao] caes á beira de uma bahia calma, muito longe dentro de mim, muito longe... E tudo nitido, inevitavel, como na vida exterior, menos esthetica distante do Sol.

(4-85<sup>v</sup>)

Penso ás vezes no bello que seria poder, unificando os meus sonhos, crear-me uma vida continua, succedendo-se, dentro do decorrer de dias inteiros, com convivios imaginarios com gente criada, e ir vivendo, soffrendo, gosando essa vida falsa. Alli me aconteceriam desgraças; grandes alegrias alli cahiriam sobre mim. E nada d'isso seria real. Mas teria tudo uma logica soberba, sua, seria tudo segundo um rhythm de voluptuosa falsidade, passando tudo n'uma cidade feita da m[inha] alma, perdida até [ao] caes á beira de uma bahia calma, muito longe dentro de mim, muito longe... E tudo nitido, inevitavel, como na vida exterior, menos esthetica distante do Sol.

(Pessoa, 2010: I, 36).

Tras este pasaje de un texto titulado “Estética del artificio”, habría que citar uno de los dos artículos de Paul de Man referidos al principio, y, en concreto, “Antropomorfismo y tropo en la lírica” (2007: 335), en el cual el autor trata el tema de la verdad, siguiendo a Nietzsche, para quien la verdad es “un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos...” (1966: 314). Paul de Man sostiene que

si la verdad es un tropo, entonces la verdad es la posibilidad de establecer una proposición. Esta idea añade un matiz a lo expuesto por Jorge de Sena, ya que introduce en la dimensión epistemológica, la dimensión ideológica.

Veamos el texto de De Man:

Los tropos no son ni verdaderos ni falsos y son ambas cosas a la vez. Referirse a ellos como a un ejército supone, no obstante, implicar que su efecto y efectividad no es tanto una cuestión de juicio como de poder [...], un poder que existe independientemente de las determinaciones epistemológicas, aunque estas determinaciones no sean en absoluto inexistentes: llamar a la verdad un ejército de tropos es reafirma su poder epistemológico tanto como su poder estratégico.

(De Man, 2007: 337-38).

La originalidad de De Man no está tanto en afirmar que la verdad depende de los juegos del lenguaje, sino en llevar el debate al campo teórico mismo. Para el crítico la literatura no es un mensaje transparente en el que se pueda establecer una distinción entre lo transmitido y los medios de transmisión. La decodificación de un texto deja un residuo de indeterminación que tendría que ser, pero que no puede ser, resuelto por medios gramaticales. Para el crítico, la resistencia a la teoría, tal y como él la entiende, es una resistencia a la lectura entendida como una lectura o análisis de la retoricidad de un texto que va más allá del análisis gramatical y dialéctico del mismo, análisis que para De Man está abocado a una lectura mimética de lo literario. Es decir, una lectura gramatical y dialéctica sólo tiene sentido en una relación mimética entre la realidad y lo literario. Esta relación es la que no se da epistemológicamente por la retoricidad del lenguaje, por lo que, cualquier abordaje que se haga desde el análisis gramatical y dialéctico siempre será parcial. No existe una relación tautológica entre lo narrado y la realidad. Con lo que la distinción entre ficción y autobiografía no tiene sentido para el crítico. Al narrar se crea, con los medios técnicos de cada lengua, un manto que da forma a la realidad. Esta es una posición a la que todo crítico, filósofo y filólogo se acaba enfrentando: ¿lo real crea el lenguaje o el lenguaje crea lo real? En el caso que nos ocupa, para De Man, la verdad de un enunciado, o sea su correspondencia con la realidad, depende de la posibilidad de que este enunciado se inscriba en un determinado juego de lenguaje y siempre obedecerá a una cuestión ideológica. Lo real no puede entenderse sin el lenguaje que le da forma. Como el lenguaje es insuficiente para dar cuenta de lo real en toda su amplitud, la dimensión retórica del lenguaje cobra especial relevancia.

Teniendo en cuenta estas reflexiones sobre la verdad y la mentira en sentido narrativo, veamos un pasaje largo de un fragmento del *Livro*:



Escrevo demorando-me nas palavras, como por montras onde não vejo, e são meios-sentidos, quasi-expressões o que me fica, como ~~XXXXX~~ cores de estofos que não ~~XXI~~ vi o que são, harmonias exibidas compostas de não sei que objectos. Escrevo embalando-me, como uma mãe louca a um filho morto.

Encontrei-me neste mundo certo dia, que não sei qual foi, e até alli, desde que evidentemente nascera, tinha vivido sem sentir. ~~XII XXXX~~ Se perguntei onde estava, todos me enganaram, e todos se contradiziam. Se pedi que me dissessem o que faria, todos me fallaram falso, e cada um me disse uma cousa. ~~XXX~~ Se, de não saber, parei no caminho, todos pasmaram que eu não seguisse para onde ninguém sabia o que estava, eu não voltasse para traz - eu, que, ~~XII XXXX~~ desperto na encruzilhada, não sabia de onde viera. Vi que estava em scena e não sabia o papel que os ~~XX~~ outros diziam logo, sem o saberem tambem. Vi que estava vestido de pagem, e não me deram a rainha, culpando-me de a não ter. Vi que tinha nas mãos a mensagem que entregar, e quando lhes disse que o papel estava branco, riram-se de mim. E ainda não sei se riram porque todos os papeis ~~XXX~~ estão brancos, ou porque todas as mensagens se adivinham.

(2)

103

*... a aventura*

Por fim sentei-me na pedra da encruzilhada, como na ~~da~~ lareira que me faltou. E comecei, a sós commigo, a fazer barcos de papel com o papel que me haviam dado. Ninguem me quiz acreditar, nem per-mentiroso, e não tinha lague com que provasse a navegação ~~inhibida~~. *... a aventura*

Palavras ociosas, perdidas, metáphoras soltas, que uma vaga angustia encadeia a sombras... Vestigios de melhores horas, vividas não sei onde em aleas... Lampada apagada cujo ouro brilha no escuro pela memoria da extincta luz... Palavras dadas, não ao vento, mas ao chão, deixadas cair dos dedos sem aperto, como folhas seccas que nelles houvessem caído de uma arvore invisivelmente infinita... Saudade dos tanques das quintas alheias... Ternura do nunca sucedido.

Viver! *Viver! de a aventura*

10/3/1931

(4-30<sup>rev</sup>)

Escrevo demorando-me nas palavras, como por montras onde não vejo, e são meios-sentidos, quasi-expressões o que me fica, como cores de estofos que não vi o que são, harmonias exibidas compostas de não sei que objectos. Escrevo embalando-me, como uma mãe louca a um filho morto.

Encontrei-me neste mundo certo dia, que não sei qual foi, e até alli, desde que evidentemente nascera, tinha vivido sem sentir. Se perguntei onde estava, todos me enganaram, e todos se contradiziam. Se pedi que me dissessem o que faria, todos me fallaram falso, e cada um me disse uma cousa sua. Se, de não saber, parei no caminho, todos pasmaram que eu não seguisse para onde ninguem sabia de onde viera. Vi que estava em scena e não sabia o papel que os outros diziam logo, sem o saberem tambem. Vi que estava vestido de pagem, e não me deram a rainha, culpando-me de não ter. Vi que tinha nas mãos a mensagem que entregar, e quando lhes disse que o papel estava branco, riram-se de mim. E ainda não sei se riram porque todos os papeis estão brancos, ou porque todas as mensagens se adivinham.

Por fim sentei-me na pedra da encruzilhada como á lareira que me faltou. E comecei, a sós comigo, a fazer barcos de papel com a mentira que me haviam dado. Ninguem me quiz acreditar, nem por mentiroso, e não tinha logo com que provasse a minha verdade.

Palavras ociosas, perdidas, metaphoras soltas, que uma vaga angustia encadeia a sombras... Vestigios de melhores horas, vividas não sei onde em aleas... Lampada apagada cujo ouro brilha no escuro pela memoria da extinta luz... Palavras dadas, não ao vento, mas oa chão, deixadas ir dos dedos sem aperto, como folhas seccas que nelles houvessem chaido de uma arvore invisivelmente infinita... Saudade dos tanques das quintas alheias... Ternura do nunca sucedido.

(Pessoa, 2010: I, 303).

La base sobre la que Pessoa realiza su obra se halla en la capacidad de mentir, de ahí que cobre sentido la apreciación de Jorge de Sena sobre la relación entre poesía y mentira. Pessoa relata cómo juega con cartas que parecen trucadas, mensajes que no sabe si están en blanco o son transparentes: "Vi que tinha nas mãos a mensagem que entregar, e quando lhes disse que o papel estava branco, riram-se de mim. E ainda não sei se riram porque todos os papeis estão brancos, ou porque todas as mensagens se adivinham". Pero a pesar del desasosiego que generan esas cartas sin mensaje visible, el escritor crea el sueño de una obra y consigue forjar una escritura formada de "palabras ociosas, perdidas, metáforas sueltas, que una leve angustia encadena a las sombras". Bajo este prisma – el de las palabras como un devaneo – se entiende mejor lo que el escritor sugiere cuando afirma: "Tenho uma especie de dever de sonhar sempre, pois, não sendo mais, nem querendo ser mais, que um espectador de mim mesmo, tenho que ter o melhor espectáculo que posso. Assim me construo a ouro e sedas, em salas suppostas, palco falso, scenario antigo, sonho creado entre jogos de luzes brandas e musicas invisiveis" (Pessoa, 2010: I, 322). Pero esta construcción "en oro y sedas", no es menos auténtica por ser ficcional. La mentira artística es un modo de expresión de la verdad.

¿Cómo efectúa el autor del *Livro do Desasocego* esa construcción de un mundo imaginario en el cual la verdad y la mentira son indisociables de la propia narración?

Pessoa dudó a lo largo de toda su vida como escritor acerca de si debía publicar o no lo que escribía. De dicha duda surgieron conceptos como el de la *impotencia fecunda*, que llevaron al autor a estructurar la escritura como un proceso de trabajo sobre las *ruinas de los sueños* (Pessoa, 2010: II, 518). ¿Cómo lo hizo? Jerónimo Pizarro (en Pessoa, 2010: II, 517) señala que toda la poética del *Livro do Desasocego* está contenida en la frase “Pasma sempre quando acabo qualquer coisa” (1-14<sup>r</sup>), y a partir de esta sentencia, Pizarro destaca el proceso de escritura, y reescritura de Pessoa, proceso del cual surgen, tras una serie de capas textuales superpuestas, los diversos fragmentos del *Livro*. Para Pessoa, el acto de escritura es uno de esos “venenos necesarios” compuestos por “hervas colhidas nos recantos das ruinas d<a>/o\s <illusões> [→ sonhos]” (Pessoa, 2010: II, 518).

Para responder a la pregunta que formulamos antes (¿Cómo efectúa el autor del *Livro do Desasocego* la construcción de un mundo imaginario en el cual la verdad y la mentira son indisociables de la propia narración?), tal vez sea útil analizar algunos de los pocos fragmentos destinados al *Livro* que Pessoa publicó en vida. Veamos el primero:

Gósto de dizer. Direi melhor: gósto de palavrar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interêsse de nenhuma espécie - nem sequer mental ou de sonho -, transmudou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou os escuta de outros. Estremeço se dizem bem. Tal página de Fialho, tal página de Chateaubriand, fazem formigar tôda a minha vida em tôdas as veias, fazem-me raivar tremulamente quieto de um prazer inatingível que estou tendo. Tal página, até, de Vieira, na sua fria perfeição de engenharia sintáctica, me faz tremer como um ramo ao vento, num delírio passivo de coisa movida.

(Pessoa, 2010: I, 325).

El fragmento fue publicado en la revista *Descobrimento* en 1931. La edición organizada por Jacinto do Prado Coelho presenta el segundo testimonio de este texto en las páginas 15 a 17. La edición crítica lo sitúa hacia el final, en la página 325. El fragmento incluye una frase que convendría remarcar: "las palabras son para mí cuerpos tocables, sirenas visibles, sensualidades incorporadas". En Pessoa las palabras, por así decirlo, están más allá del bien y del mal, en un sentido nietzscheano, y casi sensual o sensacionista, que plantea que el deseo va hacia las palabras no hacía la realidad. Pessoa está preocupado por lo que las palabras denotan, pero sobretudo por "aquello que crea en mí ritmos verbales". Aquí se podría apuntar la influencia del empirismo e del idealismo anglosajones, que Pessoa conoció desde temprana edad<sup>2</sup>. En el mismo fragmento que ya citamos,

<sup>2</sup> Trato este punto en mi tesina de máster bajo el título *Fernando Pessoa: escritura, irrealidad y desasosiego* (2010). El problema de lo real es en este caso un problema de expresión del mismo. ¿Es posible hablar de lo real? ¿Cuáles son los marcos lingüísticos adecuados para hablar de la realidad o de la falta de ella? Si no hay un Dios que justifique tanto la unión con el mundo como con las demás

Pessoa declara que sobre todas las cosas, odia un texto mal escrito. Así, Pessoa (o mejor, Soares en tanto máscara de la escritura) participa de la ilusión según la cual las sensaciones dicen el ser y el sueño de esas sensaciones genera el arte. Sentir a través de las palabras: he aquí el fundamento de la escritura pessoana. Por eso, cuando Soares se refiere al sueño, al acto de soñar, no lo hace a las visiones oníricas, sino al acto de soñar como percepción (impresión, representación, sensación) y en tanto que imaginación. Para Soares, el único modo de suplir la sensación de que la vida no es nada es soñarla.

Ahora bien, en este acto de soñar que es también un acto de crear, va a surgir el temor de haber aprehendido el juego de lenguaje equivocado. Para Paul de Man, como se dijo, la verdad es la posibilidad de establecer una proposición; y en la medida en que no es posible presentar un criterio para establecer lo incorrecto, es decir, en la medida en que no es posible salir del lenguaje para compararlo, aquello que persiste es lo que Pessoa muy bien denominó “desasosiego”. Por eso, cuanto Pessoa más procura expresar sus sensaciones, tanto más se hace presente a sí mismo su desasosiego.

En el *Livro do Desasocego*, el sueño no es una evasión, sino una construcción. El soñador no aspira a partir hacia cualquier lugar fuera del mundo, sino a encantar o reenactarlo, como sugiere Bréchon (1999: 528). La verdad y la mentira en sentido narrativo, son el desasosiego de la narración.

### La dimensión retórica del discurso

La genialidad visionara del autor portugués vuelve más inteligibles algunos postulados filosóficos contemporáneos. Por eso me he permitido poner en relación fragmentos del *Livro do Desasocego* con algunas teorías de Paul de Man, quien, importó las teorías deconstructivistas francesas a EE.UU. en la década de 1960. La mención a De Man hace necesaria la referencia a Derrida, cuya teoría sobre la deconstrucción niega la existencia de un significado trascendental o de una referencia objetiva fija, ya que ambos son una cuestión de intertextualidad. Para Derrida, todo texto posee una estructura lógica epistolar según el modo en el que debe ser interpretado. Es decir, ni el espacio ni el tiempo del emisor son los del receptor y, por lo tanto, todo significado se produce desde la distancia y sólo así ha de interpretarse. La *différance* derrideana es una especie de memoria antropomórfica intrínseca al lenguaje, una memoria del proceso de producción de sentido en que todo es signo de otro signo. La metodología deconstruccionista, al

---

subjetividades, ¿Qué estatuto tiene la nominación de lo real? Es en este punto en que las teorías idealistas combinadas con el neopaganismo desembocan en una especie de deseo de llenar el espacio lógico (entendido como el conjunto de mundos posibles) que los juegos del lenguaje puedan generar con infinitas ficciones. Si somos nuestras representaciones, cuantas más tengamos, más cerca de llenar el espacio lógico estaremos.

remarcar la *différance*, destaca la fuerza dinámica del lenguaje y señala como el significado ulterior es un producto de diferencias que se diferencian a lo largo del tiempo. Así, Derrida, desmonta el prejuicio logocentrista de una subordinación de la escritura a la palabra, da preponderancia al hacer sobre lo hecho, y le otorga un papel inédito a la escritura<sup>3</sup>. De esta manera De Man se posiciona contra la crítica clásica o tradicional que pretende desentrañar el significado de los textos literarios a partir de los principios de la lingüística y la semiótica.

En un artículo de 2009, Hans Ulrich Gumbrecht critica la teoría de la retoricidad de De Man; allí afirma que para éste el lenguaje no puede referir. Gumbrecht sitúa a la filosofía del crítico belga dentro de lo que llama “existencialismo del lenguaje” y al cual caracteriza por un “lamento melancólico” (Gumbrecht, 2006: 320). Gumbrecht lee de manera parcial a De Man, pero lo que aquí nos interesa es que vuelve a poner el acento en la discusión sobre la referencialidad del lenguaje y el lugar que ocupa la subjetividad. De Man no está especialmente a favor o en contra de una determinada teoría sobre el lenguaje, pero sí sostiene que la relación del lenguaje con la realidad que éste describe es una relación imperfecta que sólo puede ser abordada desde la *retoricidad* lingüística.

A este respecto, De Man postula que el significado de palabras o proposiciones no se caracteriza por ser “fijo” sino ambiguo. A causa de la ambigüedad de ciertos pasajes, palabras o proposiciones es que captamos que el significado de un texto no opera como la teoría literaria habría previsto y, por lo tanto, no se puede comprender tan sólo desde un punto de vista lingüístico, lógico y gramatical. Para salvar este escollo es necesario un abordaje retórico, figurativo. Si el significado no puede ser desentrañado a la luz de una lectura especializada, es porque las palabras, los textos dicen más de una cosa y en ocasiones cosas diferentes. “Una frase honesta debe siempre poder ter varios sentidos” afirma Pessoa en el *Livro* (2010: I, 56). De manera que el significado circula a través de los hablantes o de los lectores, y no es otra cosa que esa circulación. Nunca está dado o realizado – en un sentido hegeliano – sino simplemente desplazado. Finalmente, al fijar un posible significado se está fijando algo en constante circulación, con lo que siempre hay una desfiguración del mismo. La tarea de la crítica, por lo tanto, no consiste tanto en revelar el significado del texto como en el ocultar mismo, ya que al ocultar lo indefinido se le da una forma a aquello que no la tiene.

---

<sup>3</sup> Después de destronar la palabra y asociarla a la suplencia en tanto origen, a un exceso de significante, Derrida libera a la palabra del imperio de la razón. En *Sobre la deconstrucción*, Jonathan Culler dice que: “la literatura contemporánea exige también concentración en el lector dado que muchas de las dificultades y discontinuidades de las obras recientes pueden someterse a discusión crítica sólo cuando el lector funciona como protagonista” (Culler, 1998). En este sentido, es interesante notar que mientras el significado dependa en cierta medida de las diferentes lecturas, éstas no pueden desligarse del texto. La deconstrucción explora la situación problemática a la que nos abocan las diferentes lecturas. En el caso de Pessoa esta reflexión es muy pertinente ya que el escritor portugués es una figura, en gran medida, construida a partir de los fragmentos de su obra.

En suma, para Paul de Man, tras estudiar la dimensión retórica del discurso, la referencialidad del lenguaje ya no es una garantía de conocimiento. La relación entre el lenguaje y lo que este denota no ofrece avales en un sentido estricto. Para el crítico, "el uso del lenguaje que coloca en primer plano la función retórica sobre la gramática y la lógica, interviene como elemento decisivo pero desestabilizador que, en diversos modos y aspectos, trastorna el equilibrio interno del modelo y, por consiguiente, también su extensión externa al mundo no verbal" (De Man, 1990: 27). La retoricidad del lenguaje pone de manifiesto la relevancia de la intertextualidad como factor determinante en la construcción de significados. Por paradójico que pueda resultar, la verdad, así, no se descubre, sino que se cubre. Se trata de un proceso de construcción de significantes que en su velar da forma.

De esta manera, la teoría sobre la construcción de las múltiples identidades, que en el caso de Pessoa, como señala Sepúlveda, va asociada a un libro en concreto y, como corrobora Castro, expande el universo de creación ficcional, a la luz de lo expuesto hasta ahora sobre la verdad y mentira en sentido narrativo y sobre la dimensión retórica del discurso, prepara el terreno para poder hablar sobre cómo funciona la escritura de la identidad que acaba creando la máscara de Soares. Del mismo modo en que decimos que la verdad no se halla, sino que se construye, la máscara no se halla, se construye. La identidad literaria que representa Soares no es algo que estuviese construido de antemano y que Pessoa utilizase a voluntad. Esta se va conformando a medida que el proceso de escritura avanza y en el que el sentido narrativo antes expuesto tiene un papel importante que intentaré desarrollar a continuación.

## La escritura del yo

En el *Livro do Desasocego*, Pessoa no parte de un yo inmediato sino que la identidad es resultado del proceso de escritura. A este respecto, conviene recordar que en "La autobiografía como des-figuración", Paul de Man (2007: 148) sostiene que la referencia al nombre propio no es ningún tipo de garantía sobre lo real a la hora de valorar un texto. Para el crítico la escritura puede producir y determinar la vida en la medida en que escribir es un acto que se guía por exigencias técnicas semejantes a las del autorretrato y por los recursos del medio intelectual. La posición de Paul de Man es contraria al pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (1991: 47-61) y a las teorías de James Olney (1991: 33-47) y Paul John Eakin (1991: 79-92), para los que el sujeto es quien crea el lenguaje y, por ende, la identidad no llega a ser articulada por la escritura. En tal sentido Tabucchi cita a Poe, en un texto sobre Bernardo Soares, para remarcar la imposibilidad de la verdad autobiográfica (1997: 82). "The paper would shrivel and blaze at every touch of the fiery pen", afirma Poe (1951: 650) que pasaría si un hombre se atreviese a escribir un libro honesto titulado *My heart Laid Bare*.



Para De Man, la escritura que genera una serie sucesivas de máscaras sería prácticamente una figura de la lectura. Bajo esta óptica, el escritor parte de un vacío que va ocultando a través del lenguaje. Es decir, la escritura no desvela una identidad oculta, sino que la construye, la vela y, así, le crea una máscara. ¿Y qué es una máscara? Una identidad, que en el caso de Pessoa, está construida a través de la escritura de la ficción que da lugar a la heteronímia. En este sentido, cabe remarcar que, para António Apolinário Lourenço los heterónimos no son máscaras literarias (2009, 199). El especialista sostiene que “a relação de Pessoa com os seus heterónimos não é idêntica à do dramaturgo ou à da novelista com as suas personagens. Não é um inventor de personagens-poetas mas um criador de obras-de-poetas” (2009, 199). En cierta manera confirma la tesis de Sepúlveda. De esta forma, entendemos que la máscara heterónima, o semi-heterónima, sólo tiene sentido en función de lo escrito. Es la identidad que resulta del proceso de escritura. Con lo que, salvando la terminología, estaríamos de acuerdo con el matiz de Lourenço. Ahora bien, cabría establecer qué entendemos por heteronimia, semi-heteronimia, personaje literario y personaje. En *A Unidade Múltipla de Bernardo Soares*, Marisa Pêgo (2007: 73) afirma que un personaje es una figura creada por el autor con vida dentro del texto; una personalidad literaria es la autora de un texto literario diferente del autor empírico; un heterónimo es una personalidad literaria que representa cierta autonomía con respecto al autor, con un estilo, nombre e identidad propios y un semi-heterónimo sería una personalidad literaria incompleta. Para Pêgo se tiene que considerar a Soares como un semi-heterónimo (2007: 78). Estamos de acuerdo con la distinción de la investigadora aunque en el artículo que nos convoca, por lo que se refiere a la configuración de una identidad a través de la escritura, la distinción es de grado. Que Soares se haya quedado o no a medio camino de convertirse en un heterónimo es un debate que no cabe en este artículo. Venimos sosteniendo, con Sepúlveda y Castro, que los heterónimos están asociados a un libro y que las máscaras son el resultado de la expansión ficcional de Pessoa. El *Livro* que nos ha llegado es un libro mediado, cerrado si se quiere, por cada editor que ha intentado mediar en los múltiples huecos que el escritor lego. La imagen que tenemos tiene cierta dosis de convencionalismo. En cualquier caso, por lo que se refiere a la identidad, entendemos que está no se puede disociar del proceso de escritura que crea un rostro. Concretamente, máscara<sup>4</sup>, *prospora*, es entre otras cosas la raíz de *prosopopeya*, que para De Man es:

“La ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o muda, que plantea la posibilidad de la respuesta de esta entidad al tiempo que le confiere el poder del habla. La voz asume boca, ojo, y finalmente rostro, una cadena que se manifiesta en la etimología del

---

<sup>4</sup> La etimología del nombre del escritor es significativa: “pessoa”, que en castellano corresponde a “persona”, viene del latín “persona”, que designa la máscara usada por un personaje teatral. La palabra latina deriva del etrusco *phersu*, que a su vez viene del griego *prospora*, es decir, delante (pros) de la cara (opos).

nombre del tropo, *prosopon poein*, conferir una máscara o un rostro (*prosopon*). La prosopopeya es el tropo de la autobiografía, mediante el cual el nombre de una persona [...] se torna inteligible y memorable como un rostro”.

(De Man, 2007: 154)

Volvamos a una cita del *Livro*: “Sondei-me e deixei cahir a sonda; vivo a pensar se sou fundo ou não, sem outra sonda agora senão o olhar que mostra, claro a negro no espelho do poço alto, meu proprio rosto que me contempla a contemplal-o” (Pessoa, 2010: I, 313). En este caso, como en el de creación de máscaras o parlamentos, se crea una especie de estructura especular en la que el narrador se declara el tema de su propia indagación y narración. En el plano del referente esto equivale a la manifestación de una estructura lingüística reflexiva o autoreflexiva. “El momento especular que es parte de toda comprensión revela la estructura tropológica que subyace a todas las cogniciones, incluido el conocimiento del yo. El interés de la autobiografía, entonces, no reside en que revela autoconocimiento fiable – no lo hace – sino en que demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de cierre o totalización” (De Man, 2007: 150).

La escritura no hace evidente la des-figuración que conlleva, pues al mismo tiempo que motiva una desaparición del sujeto, crea o figura otro sujeto, o mejor, su rostro. Este rostro es una forma que la escritura le da a lo informe, confiriéndole límites; reintroduciendo, así, dentro de las fronteras del lenguaje, lo que es irreductible a éste, algo que para Nora Catelli (1991) representa un fracaso. Precisamente, Crespo (2007: 304-306) apunta la emergencia de Soares como semi-máscara pessoana y la consolidación del *Livro do Desasocego* como diario íntimo en contraposición a la primera etapa decadentista asociada a Vicente Guedes, con la frustración tras el fracaso de muchos de los proyectos que el escritor intentó llevar a cabo y que, según el crítico, quedan recogidas en el *Livro*:

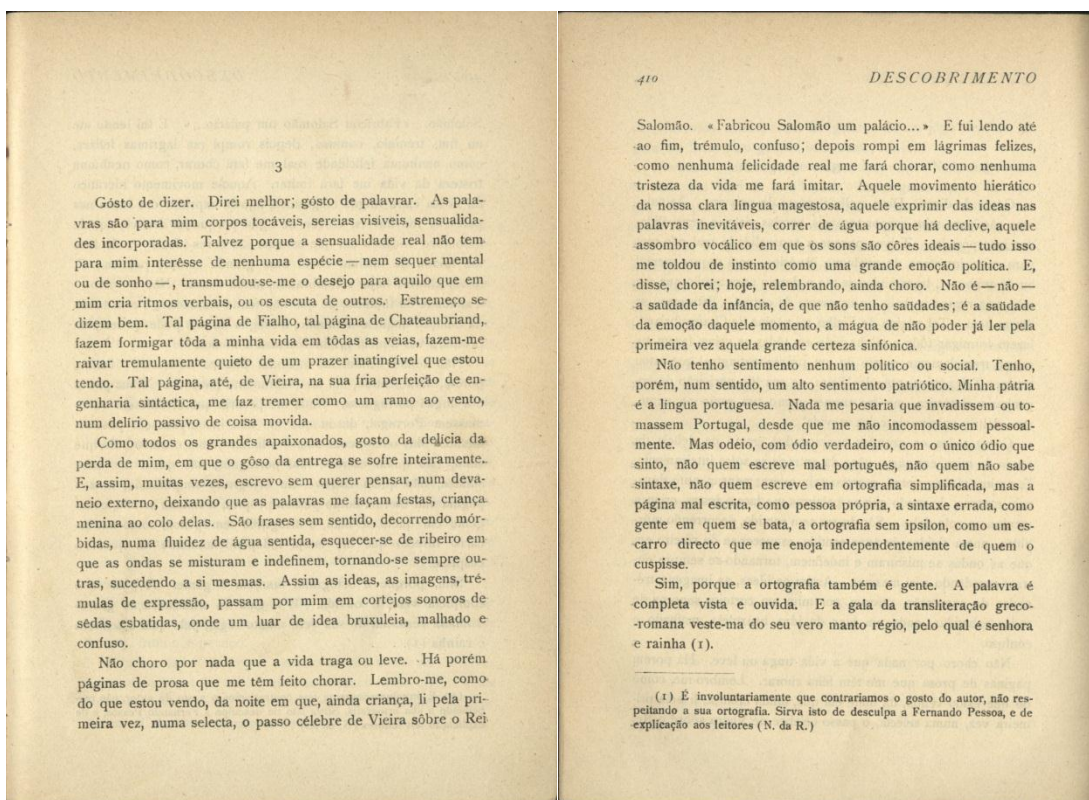
Tenho sonhado muito. Estou cansado de ter sonhado, porém não cansado de sonhar. De sonhar ninguém se cansa, porque sonhar é esquecer, e esquecer não pesa e é um sono sem sonhos em que estamos despertos. Em sonhos consegui tudo. Também tenho despertado, mas que importa? Quantos Césares fui! E os gloriosos, que mesquinhos! Cesar, salvo da morte pela generosidade de um pirata, manda crucificar esse pirata logo que, procurando-o bem, o consegue prender. Napoleão, fazendo seu testamento em Santa Helena, deixa um legado a um facinora que tentara assassinar a Wellington. Ó grandezas eguais ás da alma da vizinha vesga! Ó grandes homens da cozinheira de outro mundo! Quantos Cesares fui, e sonho todavia ser.

(Pessoa, 2010: I, 257).

La dimensión retórica del discurso diluye toda certeza sobre el mundo de la referencia. Pero el fracaso de la reflexividad del lenguaje, que puede desembocar en desasosiego, se puede convertir en una culminación estética a través de la escritura, crea máscaras. Volvamos al fragmento ya citado: “Só os meus amigos espectraes e imaginados, só as minhas conversas decorrentes em sonho, teem uma

verdadeira realidade e um justo relevo, e nelles o espírito é presente como uma imagem num espelho” (Pessoa, 2010: I, 203). La escritura es precisamente este espejo móvil. La construcción de la máscara y su posterior nominación surgirían de la relación de los sujetos involucrados en el proceso de interpretación de lo narrado en el que autor y narrador se determinan mutuamente. Es a través de la escenificación de esta relación por medio de las ficciones heterónimas como Pessoa puede hacer emerger de una forma patente aquello oculto y le acaba dando forma y nombre(s). La pulsión creadora lleva a Pessoa a alcanzar un texto que no parece tener fin y en el que la nominación, por la existencia objetivada de esos “amigos espectrales e imaginados” que, tras el proceso de escritura, se revelan como lo que está “presente como una imagen en un espejo”.

Por eso considero que el propio proceso de escritura es importante cuando se analiza la obra de Pessoa. Ya que lo que lo lleva a soñar es la escritura, más allá de cualquier tipo de consideración política, social o filosófica. De este proceso de escritura emergen las diferentes identidades. La retoricidad del lenguaje que impide la bidireccionalidad pura entre lo real y el velo llevan, desde el punto de vista estético, a asegurar, como lo hace Prado Coelho en la introducción a la primera edición del *Livro*, que si “toda a verdade é relativa, todo o fingimento o é também. Como se sabe, o autor dum diario instintivamente se desdobra no eu-personagem” (Pessoa, 1982: XVI). Por eso la atinada apreciación de Poe que recoge Tabucchi para referirse al guarda libros y que a la luz de las teorías de De Man resaltan lo que venimos exponiendo sobre la relación de la verdad y la mentira en la narración. La escritura, fingimiento relativo basado en una verdad relativa, retórica y, por todo eso, honesta, acaba materializando un rostro que se desconocía al comenzar la escritura:



Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palavar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interesse de nenhuma espécie - nem sequer mental ou de sonho -, transmutou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou os escuta de outros. Estremeço se dizem bem. Tal página de Fialho, tal página de Chateaubriand, fazem formigar toda a minha vida em todas as veias, fazem-me raivar tremulamente quieto de um prazer inatingível que estou tendo. Tal página, até, de Vieira, na sua fria perfeição de engenharia sintáctica, me faz tremer como um ramo ao vento, num delírio passivo de coisa movida.

Como todos os grandes apaixonados, gosto da delícia da perda de mim, em que o gozo da entrega se sofre inteiramente. E, assim, muitas vezes, escrevo sem querer pensar, num devaneio externo, deixando que as palavras me façam festas, criança menina ao colo delas. São frases sem sentido, decorrendo mórbidas, numa fluidez de água sentida, esquecer-se de ribeiro em que as ondas se misturam e indefinem, tornando-se sempre outras, sucedendo a si mesmas. Assim as ideias, as imagens, trémulas de expressão, passam por mim em cortejos sonoros de sêdas esbatidas, onde um luar de idea bruxuleia, malhado e confuso.

(Pessoa, 2010: I, 325).

En estas líneas, Soares se deja llevar por las palabras: "Escrevo sem querer pensar, num devaneio externo, deixando que as palavras me façam festas", dice. Se deja mecer por un devaneio externo dando libertad a la expresión. Utiliza "frases sin sentido" que transcurren "mórbidas, en una fluidez de agua sentida". No sabe cuál es la identidad de partida de la escritura más allá de la misma escritura. Las exigencias del proceso narrativo marcan el camino que acaba por figurar una

identidad que, en la medida en que es un cierre, un interruptor, de un proceso que siempre está en movimiento, representa una desfiguración. Por lo que las “ideias, as imagens, trémulas de expressão, passam por mim em cortejos sonoros de sêdas esbatidas, onde um luar de idéa bruxuleia, malhado e confuso”. De esta actividad emerge un rostro escrito para ser leído y contemplado. Un rostro que, a la larga, en ese juego de espejos que es la literatura, terminará contemplando al creador en la contemplación de su creación. El *work in progress* (Bréchon, 1999: 522) que dejó Pessoa, en forma de fragmentos y de “novela doble” (Tabucchi, 1997: 82) configuran el “texto suicida” (Lourenço, 1993: 89) que en sus múltiples ediciones figuran máscara y *Livro*. Bernardo Soares representa una desfiguración, una mutilación lo llamará Pessoa (Pessoa, 1986\*: 199), y la restauración de un rostro en forma de máscara.

## Bibliografía

- BRÉCHON, Robert (1999). *Extraño extranjero*. Versión española de Blas Matamoro. Madrid: Alianza.
- CASTRO, Mariana Gray de (2006). "Oscar Wilde, Fernando Pessoa, and the Art of Lying", in *Portuguese Studies*, vol. 22, n.º 2, Londres, pp. 219-249.
- CATELLI, Nora (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- CRESPO, Ángel (2007). *La vida plural de Fernando Pessoa*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_ (1984). *Estudios sobre Pessoa*. Barcelona: Bruguera.
- CULLER, Jonathan (1998). *Sobre la deconstrucción*. Versión española de Cátedra. Madrid: Cátedra.
- DE MAN, Paul (2007). *La retórica del romanticismo*. Versión española de Julián Jiménez Heffernan. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_ (1990). *La resistencia a la teoría*. Versión española de Elena Elorriaga y Oriol Francés. Madrid: Visor.
- DERRIDA, Jacques (1999). *No escribo sin luz artificial*. Versión española de R. Ibañez y M. J. Pozo. Valladolid: Cuatro Ediciones.
- EAKIN, Paul John (1991). "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje", en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos Revista *Anthropos*, n.º 29, Barcelona.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2006). "Presence achieved in language: with special attention given to the presence of the past", in *History and Theory*, n.º 45, octubre, pp. 317-327.
- LEJEUNE, Philippe (1991). "El pacto autobiográfico", in *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos Revista *Anthropos*, n.º 29, Barcelona.
- LOURENÇO, António Apolinário (2009). *Fernando Pessoa*. Lisboa: Edições 70.
- LOURENÇO, Eduardo (1993). *Fernando Pessoa: Fernando Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- NIETZSCHE, Friederich (1966). *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn*. Munich: Carl Hanser.
- OLNEY, James (1991). "Algunas versiones de la memoria/algunas versiones del bio: la ontología de la autobiografía", in *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos Revista *Anthropos*, n.º 29, Barcelona.
- PÊGO, Marisa Isabel Mateus (2007). *A Unidade Múltipla de Bernardo Soares*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.
- PESSOA, Fernando (2010). *Livro do Desassossego*. Edición de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2 tomos. Edición Crítica de Fernando Pessoa, serie mayor, vol. XII.
- \_\_\_\_ (2003). *The Book of Disquiet*. Edición de Richard Zenith. London: Penguin Books.
- \_\_\_\_ (1998). *Livro do Desassossego*. Edición de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_ (1986). *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Lisboa: Europa-América.
- \_\_\_\_ (1986). *Livro do Desassossego*. Edición de António Quadros. Sintra: Europa-América.
- \_\_\_\_ (1985). *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*. Lisboa: Livros Horizonte.
- \_\_\_\_ (1982). *Livro do Desassossego*. Edición de Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- POE, Edgar Allan (1951). *Edgar Allan Poe, The Viking Portale Library*. New York: The Viking Press.
- SENA, Jorge de (1982). *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*. Lisboa: Edições 70.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2010). "O livro de Caeiro", in *Diacrítica*, (Nº 24/3-2010), Braga, pp.387.
- TABUCCHI, Antonio (1997). *Un baúl lleno de gente (escritos sobre Pessoa)*. Madrid: Huerga & Fierro editores.