

ARQUITECTURA DE PALABRA LETICIA Y MELANCOLÍA

ARQUITECTURA DE PALABRA LETICIA Y MELANCOLÍA

AUTORES

ENRIC BOU I MAQUEDA - MARIA FERNANDA DE ABREU
THOMAS HARRIS ESPINOSA - JUAN LÓPEZ MUÑOZ
RUBÉN MUÑOZ RODRÍGUEZ - JOSÉ JOAQUÍN PARRA
BAÑÓN - SEBASTIÁN SCHOENNENBECK GROHNERT

RUBÉN MUÑOZ RODRÍGUEZ

EDITOR



EDICIONES UNIVERSIDAD DEL BÍO-BÍO

Arquitectura de Palabra Leticia y Melancolía

© Universidad del Bío-Bío
Casilla 5-C Concepción, Chile
Derechos reservados
Inscripción N°: 297643
ISBN: 978-956-9275-65-4

Editor

Rubén Muñoz Rodríguez

Ediciones Universidad del Bío-Bío
Primera edición diciembre 2018

Diseño editorial

Nicolás Sáez Gutiérrez

Corrección de estilo

Jorge Acevedo Alegría

Diagramación

Marcos Espinoza Avello

Impresión

Trama Impresores S.A.

- 13 Arquitectura de palabra: creación,
imaginarios, memoria y existencia

Rubén Muñoz Rodríguez

ACERCA DE LA ARQUITECTURA
Y LA MELANCOLÍA, LAS HETEROTOPÍAS
Y LA ANGUSTIA

- 55 Por la angustia perfecta de Nueva York:
Federico García Lorca y la arquitectura de escarcha

José Joaquín Parra Bañón

- 123 Casas donosianas: heterotopías y catástrofes

Sebastián Schoennenbeck Grohnert

- 157 Poesía y ciudad: zonas de peligro

Thomas Harris Espinosa

ACERCA DE LA ARQUITECTURA
Y LA LETICIA, LOS LUGARES
Y SUS PASEANTES

- 189 Carto-Grafías de la ciudad: paseantes y poetas

Enric Bou i Maqueda

- 227 Droctulf o acerca de los no lugares

Juan López Muñoz

- 259 Fernando Pessoa en Lisboa: el amante visual de
una ciudad soñada, habitante de cuartos alquilados

María Fernanda de Abreu

ALQUILADOS LISBOA SONADA VISUAL DE UNA
FERNANDO PESSOA EL AMANTE DE CUARTOS

Fernando Pessoa en Lisboa: el amante visual de una ciudad soñada, habitante de cuartos alquilados

María Fernanda de Abreu

“Si mi visión del mundo exterior difiere de la de los demás, eso deriva de lo que de mi sueño pongo en verlo, sin querer, de aquello que de mi sueño se prende a mis ojos y oídos” (frag. 326)

“Mi conciencia de la ciudad es, por dentro, mi conciencia de mí mismo” (frag. 397)

O que eu sou hoje é terem vendido a casa...¹ (“Aniversário”)

Fernando Pessoa salió de Lisboa, la ciudad donde nació, y del Tajo, ese amado río de su “pueblo”, aún “menino y mozo”, llevado hacia “tierras lejanas”, con siete años de edad, en 1895².

¹ En original, portugués. Poema del heterónimo Álvaro de Campos (Lo que soy hoy es que hayan vendido la casa).

² Evoco, en esta frase, dos textos: el poema «O Tejo é o rio que passa pela minha aldeia» (“El Tajo es el río que pasa por mi pueblo”) del mismo Fernando Pessoa y «Menina e moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe», el incipit de uno de los más bellos libros de referencia de las literaturas de la Península Ibérica (Bernardim Ribeiro, Ferrara, 1554).

Muerto su padre dos años antes, partió con la madre que acababa de casarse de nuevo, ahora con el cónsul de Portugal en Durban. No sabemos si en el pequeño Fernando habría ya entonces la conciencia de una tierra natal. Pero hay que señalar que sus primeros versos conocidos, dedicados "a su querida mamá", que ésta cuidadosamente dejó escritos y fechados (26-7-95), invocan a "Portugal" y a "las tierras donde yo nací":

“À minha querida mamã
Eis-me aquí em Portugal
Nas terras onde eu nasci.
Por muito que goste d'ellas
Muito mais gosto de ti.”

A esas tierras vuelve definitivamente diez años más tarde, en 1905, dejando a la madre en las lejanas tierras de Durban y en los mares del Cabo, esa madre a la que entonces había preferido seguir y que, ahora, sólo verá de nuevo quince años después (1920). Volvía a Lisboa y al Tajo, a los lugares y al río, a esa ciudad de esa infancia suya que, en la voz de Álvaro de Campos, en el poema *Lisbon Revisited* (1926) reconocerá, un día, ya "pavorosamente perdida"- la infancia y, con ella, la ciudad. (La ciudad y la infancia o ¿cuál de ambas? Lisboa y él mismo o ¿cuál de los dos?). En *Lisbon Revisited*, de 1923, Lisboa es ya "una amargura revisitada" que nada le daba, nada le quitaba, nada de lo que él se sentía, era³:

³ Traducción de Ángel Crespo, Espasa-Calpe, Madrid, 1982.

“Ó céu azul, o mesmo da minha infância
Eterna verdade vazia e perfeita!
Ó macio Tejo ancestral e mudo,
Pequena verdade onde o céu se reflete!
Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!
Nada me dais, nada me tirais, nada sois que
eu me sinta.”

A esa "tierra natal" y de la infancia, tempranamente cambiada por la madre, volvió, pues, para quedarse en ella, y de ella no querer salir nunca más, hurtándose incluso a los viajes por las grandes capitales literarias que sus contemporáneos, y amigos, emprendían. Volvió definitivamente, ahora, cambiaba a la madre por la ciudad de su infancia: la ciudad que no volverá a dejar en los treinta años que vivirá; la madre que sólo volverá a ver quince años después. No sabemos si en Lisboa buscó encontrar a la madre que le estaba ausente pero sabemos, porque él lo dejó escrito, que a la ciudad la llamó su "hogar". En la voz de Bernardo Soares, precisamente, exclamó: "Oh, Lisboa, meu lar!".

Bernardo Soares es ese "otro" tan sólo "semi-otro" o "semi-heterónimo", no un "heterónimo" sino una "personalidad literaria", según lo caracterizó el mismo F. Pessoa:

“Mi semiheterónimo B. Soares que, por cierto, en muchas cosas se parece a Álvaro de Campos [...] es un semiheterónimo porque, no siendo la personalidad la mía, es, no diferente de la

mía, sino una simple mutilación de ella. Soy yo menos el raciocinio y la afectividad.”⁴

Como personalidad literaria lo construye Fernando Pessoa en textos de tipo «prefacial». En el fragmento seleccionado por R. Zenith, presentado como “Prefacio” en la edición que utilizo en esta ocasión (y que, más adelante, referencio), el escritor presenta a Bernardo Soares como “un hombre que aparentaba treinta años, delgado, más alto que bajo”, al que conoce en el restaurante donde cenaba sobre las siete de la tarde, cuyos rasgos de comportamiento despertaron su interés por él. Un día aquél le comentó que “solía gastar sus noches, en su cuarto alquilado, escribiendo también.” Y se da cuenta “de que necesitaba acercarse a alguien para dejarle el libro que dejó”. Le tocará, pues, a Fernando Pessoa publicar el libro que aquél le deja, una “autobiografía sin hechos”, el *Libro del desasosiego*. La máscara ficcional recurre, así, al viejísimo estratagema del “manuscrito encontrado”, máscara de máscara, si tenemos en cuenta que, en este “prefacio”, Fernando Pessoa-editor presenta a Bernardo Soares como alguien que vivió siempre “bajo una falsa personalidad”.

⁴ En cartas, respectivamente, a João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro. En esta misma carta, encontramos afirmaciones que me permitieron, sin creerlo abusivo, recurrir a la voz de Álvaro de Campos en el trayecto que trazé anteriormente: “O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade.”

Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Bernardo Soares -tres seres (al primero, el de "carne y hueso" lo llamaría Jorge de Sena el "no-ser") con algo en común, sin duda, además de las máscaras, algo en que convergen, íntimo elemento unificador: su relación con Lisboa. Una de las obras del primero, Fernando Pessoa, fue precisamente una guía "turística" de Lisboa, escrita en inglés, que dejó terminada, mecanografiada y preparada para publicación, con el título *Lisbon: what the tourist should see*.⁵

Fue, pues, Bernardo Soares, ese que Fernando Pessoa hizo "ajudante de guarda-livros" ("ayudante de tenedor de libros de contabilidad", en la traducción de Perfecto Cuadrado), "en la ciudad de Lisboa", en la calle dos Douradores, quien, un día, escribiendo, exclamó: "Oh, Lisboa, meu lar!" (*¡Oh, Lisboa, mi hogar!*, frag. 74).

¿Cómo es, pues, la Lisboa de Fernando Pessoa-Bernardo Soares? ¿Cómo la vio y la miró? ¿Cómo nos la representó? ¿Cómo mostrar algunos de los gestos de esa representación en uno de los más perturbadores o, como quizás a su autor le hubiera gustado decir, uno de los más "indisciplinadores" e "indisciplinados" libros escritos por Fernando Pessoa: *El Libro del Desasosiego de Bernardo Soares*? Libro, sin duda, "desasosegante" desde el título hasta cada una de sus frases; desde su naturaleza textual de "fragmento" hasta la fragmentariedad del sujeto que a través de

⁵ Revelada por el grupo de trabajo de publicación de inéditos de F. P. del Instituto de Estudos sobre o Modernismo, dirigido por la Prof^a. Teresa Rita Lopes. Publicada en *Livros Horizonte*, Lisboa, 1992, con el prefacio de Teresa Rita Lopes.

él y en él, y delante de nosotros que lo leemos, se nos abre y desdobra en mil pedazos, literalmente "estilhaçado" (hecho añicos), se nos deconstruye, como quizás cabría, más que en cualquier otro caso, decir.

De hecho, las "versiones" del *Livro do Desassossego* que hoy llegan al lector común presentan una sucesión de fragmentos en prosa, organizados temática o cronológicamente según el criterio del editor. Textos cortos, escritos por lo menos entre 1913 y 1934 (Pessoa muere en noviembre de 1935), manuscritos unos, mecanografiados otros, desde una sola línea hasta dos o tres páginas como máximo, frecuentemente una escasa media página. Fernando Pessoa llegó a publicar tan solo unos pocos de esos textos. Pero tenía también pensada lo que él mismo llamó "la organización del libro" la cual según una nota suya debería "basarse en una selección, lo más rígida posible, de los trozos ("trechos") que están dispersos ("variadamente existentes") y sin perder "en la expresión íntima, el devaneo y la desconexión lógica que lo caracterizan."

Quiero recordar que la primera publicación del *Libro* fue hecha por Maria Aliete Galhoz y Teresa Sobral Cunha, quienes recogieron y transcribieron los textos, con organización y prefacio de Jacinto do Prado Coelho (Lisboa: Ática, vols. I y II, 1982). Actualmente, disponemos de varias publicaciones, que han venido sucediéndose, a cargo de varios editores. En el presente ensayo, recurro a una de las ediciones de Richard Zenith, (hizo varias), con la correspondiente

numeración de los fragmentos: *Livro do Desassossego*, *Composto por Bernardo Soares, Ajudante de Guarda-Livros na Cidade de Lisboa*, Lisboa: Assírio & Alvim, Obras de Fernando Pessoa/4, 9ª edição, Fevereiro de 2011. La traducción al castellano, salvo casos que señalaré, es de Perfecto E. Cuadrado, la cual corresponde rigurosamente con aquella edición de R. Zenith: Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego. Nueva edición corregida y ampliada de Richard Zenith*, Barcelona, Acantilado bolsillo, 19, 2013.

El amante visual

¿Cómo vio, pues, Bernardo Soares la Lisboa de Fernando Pessoa y de su hermano Álvaro de Campos? ¿Cómo la vio este que a sí mismo se llamó repetidamente “el amante visual”, diciendo amar tan solo “lo puramente exterior”, el “cuadro”, la sola “visibilidad” del objeto de su mirada?

Una parte considerable de aquellos fragmentos podría, en una primera lectura, y de forma provisional, integrarse en las categorías discursivas de descripciones de “paisaje”. Él mismo usa abundantemente la palabra “paisaje” y el verbo “describir”, como veremos.

Precisamente, cabe aquí recordar que Ángel Crespo, el primero traductor del *Livro do Desassossego* al castellano⁶, al notar que “más de la quinta parte de los 520 fragmentos” “está total o parcialmente dedicada”

⁶ Barcelona: Seix Barral, 1984.

a "descripciones paisajísticas" y a "las tormentas, eléctricas o no" y también que "notas y observaciones de carácter paisajístico se encuentran en bastantes de los demás fragmentos", inserta en sus *Estudios sobre Pessoa* un texto dedicado a "El paisaje y el tiempo atmosférico en el *Libro del desasosiego*".⁷ En mi caso, parto de una constatación semejante pero, sin menospreciar los datos allí destacados y las reflexiones allí expuestas, siempre de gran sensibilidad e interés crítico, seguiré, como ha de esperarse, otros caminos ya que otro fue también mi punto de partida: La relación del escritor con Lisboa y con los espacios que habitó.

Desde su oficina de contable, a través de las ventanas abiertas o de los cristales, dentro del espacio cerrado de su habitación alquilada en un cuarto piso, o caminando por sus calles, Bernardo Soares revisita la ciudad natal de Fernando Pessoa, ve una y otra vez Lisboa y, sobre todo, la escribe.

La Lisboa de Bernardo Soares tiene casas, y calles, y cafés, y personas, y tranvías. Pero tiene, sobre todo, y obsesivamente, cielo, colores y sonidos. Tiene, para empezar, un movimiento temporal marcado por las estaciones del año que son señaladas por el frío o el calor y por los colores del cielo. Como en este fragmento:

"Después de que los últimos calores estivales abandonaran su dureza en el sol bazo, empezaba el otoño aún antes de llegar, con una leve tristeza prolijamente indefinida, que parecía

⁷ Barcelona: Bruguera, 1984, pp. 211-244.

una decisión de no sonreír tomada por el cielo. Era un azul unas veces más claro, otras más verde, por la propia ausencia de substancia de color definido; era como un olvido en las nubes de un púrpura diferente y desvaído; era no ya un simple entorpecimiento, sino un tedio, en toda la tranquila soledad atravesada por las nubes.

La entrada del verdadero otoño se anunciaba más tarde por un frío dentro del no-frío del aire, por un difuminarse los colores todavía no difuminados, por algo como penumbra y retiro en lo que había sido el tono de los paisajes y el aspecto disperso de las cosas. Nada iba a morir todavía, pero todo, como en una sonrisa, estaba por llegar, se transformaba en saudade dentro de nuestras vidas” (Zenith / Cuadrado, frag. 320).

A propósito de la traducción, quiero, desde ya, señalar algo que vale para todas las citas que haré hasta el final de mi ensayo. Es excelente la traducción de Perfecto Cuadrado como lo fuera la de Ángel Crespo y hacia ambos va mi inmensa gratitud por este ingente trabajo que es traducir este libro, el cual, de no ser así, no llegaría nunca a tantísimos lectores de lengua castellana. Por ello, cuando, en algún caso, sienta yo la necesidad de reemplazar una u otra palabra de la traducción, ello resultará tan sólo de objetivos bien precisos y, probablemente, de mi condición de “nativa” del portugués. Así, en el pasaje que acabo de transcribir, a “tranquila soledad”, prefiero el adjetivo

“quieta”, del original, el cual se inscribe, según creo, el concepto de “estático” que atraviesa mucha de la producción del escritor, entre otra, a la que él mismo llamó “teatro estático”. Aquí, son “estáticos” algunos paisajes y, por ello, será “quieta”, a veces, la soledad. Es también esa condición imprescindible a la construcción de oposiciones y contrastes. Asimismo, creo que en esta adjetivación asienta, en parte, la dicotomía exterior / interior, uno de los ejes del pensador (y sentidor...) Bernardo Soares.

El cielo, precisamente, parece funcionar como un inmenso lienzo donde, muchas veces, se dibujan aquellos contrastes, espacio abierto donde pueden ocurrir los más fulgurantes juegos de luz y de sombras; "crepúsculos y amaneceres", "espacio inicial" donde la visión de Bernardo Soares percibe movimientos y matices, espacio incluso antropomorfizado que tiene -o no tiene- ganas de sonreír. En su guía de Lisboa, Fernando Pessoa introduce al viajero en la ciudad con esta frase radiosa: "For the traveller who comes in from the sea, Lisbon, even from afar, rises like a fair vision in a dream, clear-cut against a bright blue sky which the sun gladdens with its gold" (p. 32). En uno de los fragmentos, sigue minuciosamente un rayo de sol:

“El rayo de sol penetró de pronto en mí, que de repente lo vi... Era, sin embargo, un rayo de luz muy agudo, casi sin color cortando como navaja desnuda el sol negro y maderoso, avivando, por donde pasaba, los clavos viejos, y los surcos entre las tablas, negras pautas de lo no-blanco” (frag. 444).

Muy atento a las gradaciones de los colores, como vimos ya, explora también los contrastes: “El cielo negro al fondo del sur del Tajo destacaba siniestramente negro contra las alas, por contraste, vívidamente blancas de las gaviotas volando inquietas” (frag. 51).

En los “cuadros” de luz y de colores y de sombras que naturalmente el sol va proyectando en el cielo, destaca un protagonista: son, como ya vimos, las nubes que en él se gestan y sobre él producen sombra, luz y movimiento y, con todo ello, interaccionan con la ciudad. Ejemplar – ¡e inolvidable para sus lectores atentos! – es ese magistral fragmento que empieza con estas palabras: “Desde el comienzo desvaído del día caluroso y falso, nubes oscuras y de contornos mal rasgados rondaban la ciudad encogida.” Ángel Crespo había traducido “rondaban a la ciudad oprimida”, lo cual, en mi opinión, transmite con mayor inmediatez el original “rondavam a cidade oprimida” (frag. 183). La idea de “opresión” parece, en efecto, guiar esta representación de la ciudad, a la vez visión y sentimiento. Después de ese *incipit*, Bernardo Soares seguirá, durante todo el resto del día, las mutaciones de esas primitivas nubes “de contornos mal rasgados”, que más tarde serán “jirones de nubes desgarradas” y su proyección en el cielo, meticulosamente observando las variaciones según las distintas zonas de la ciudad: “de la parte que llamamos la barra”; “por los lados del Castillo”; “sólo para un lado de la parte antigua”; “por la parte norte de la ciudad”; “por la parte este”. Las mutaciones y los movimientos de las nubes están relacionadas con las orientaciones

geográficas de la ciudad y lo están, inevitablemente, con el transcurso del tiempo, durante el día. Con todo rigor, empieza él registrando las horas: al mediodía, cuando sale de la oficina para comer; a la una y media de la tarde, “de vuelta a la oficina”; a las tres de la tarde; “finalmente, ya cerca de las cuatro”. Véase un ejemplo de como Fernando Pessoa/Bernardo Soares dispone y conjuga los diversos elementos:

“A la una y media de la tarde, de vuelta a la oficina, el cielo parecía más limpio, pero sólo para un lado de la parte antigua. Del lado de la barra estaba de hecho más despejado. Sin embargo, por la parte norte de la ciudad, las nubes se juntaban en una sola nube - negra, implacable, avanzando lentamente con garras romas de un blanco ceniciento en los extremos de unos brazos negros. De aquí a poco alcanzaría al sol, y los ruidos de la ciudad parece que se apagaban esperándolo” (frag. 183).

"Cuadro", como se ve, que poco o nada, tiene de "cuadro", en el sentido de estático. Se trata más bien de una "escena" animada por un angustiado movimiento, que da vida a una ciudad que espera una nube convertida en hombre-monstruo, una tormenta. (Y donde encontramos repetido el adjetivo "triste").

A la vez, esa ciudad se anima igualmente en los ruidos que la recorren. Ahora bien, estos "ruidos de la ciudad" constituyen otro de los "objetos" privilegiados de la percepción que Bernardo Soares tiene de

Lisboa, "los ruidos de la calle" que "hablan a gritos con una voz solitaria" (frag. 222). Registra los que le llegan, cuando va por las calles, a veces filtrados por su "desatención":

"Oigo, filtrados por mi desatención, los ruidos que suben, fluidos y dispersos, como ondas fluuyendo interpuestamente, al alzar y desde fuera, como si vinieran de otro mundo: gritos de vendedores, que venden cosas naturales, como hortalizas, o sociales, como participaciones de lotería; rayas circulares de ruedas – carros y coches rápidos, a saltos–; automóviles, oídos más en su movimiento que en el giro; el consabido sacudir de manteles o cosa parecida desde cualquier ventana; el silbido del mozalbete; la carcajada del piso de arriba; el gemido metálico del tranvía en la otra calle" (frag. 393).

Y la enumeración sigue por una página, que elijo para no alargar aún más la cita: una relación, que se expande en caracterizaciones precisas. También, los ruidos que llegan a su cuarto alquilado, en un cuarto piso, serán objeto de un profundo ejercicio descriptivo, marcado, sin embargo, por una diferencia determinada por el espacio y la forma como éste actúa en él, como él lo vive y siente – y allí "devanea". Ahora, en el cuarto, donde busca refugio, el sentir guía todo su punto de vista:

“Con el principio de la luz de tinieblas que llena de dudas cenicientas las grietas de las hojas de las ventanas -¡tan lejos, Dios mío, de poderse cerrar herméticamente! -, voy sintiendo que no podré guardar más mi refugio de estar tumbado, [...]. No sé si duermo, o si sólo siento que duermo. No sueño la pausa adecuada, pero reparo, como si comenzase a despertar de un sueño no dormido, en los primeros ruidos de la vida de la ciudad, subiendo como una riada, desde un lugar indefinido, allá abajo, donde quedan las calles que Dios abrió. Son ruidos alegres, filtrados por la tristeza de la lluvia que cae, o quizás que ya cayó – pues ahora no la oigo – es solo el ceniciento excesivo de la luz agrietada hasta perderse lejos que me da sombras de una claridad débil, insuficiente para esta hora de la madrugada, que no sé cual es... Son ruidos alegres y dispersos y me duelen en el corazón como si me vinieran, con ellos, a llamar a un examen o a una ejecución” (frag. 436).

Volveré al cuarto donde Bernardo Soares siente estos ruidos. Ahora, retomo el observador de “paisajes exteriores”. Los sonidos que vienen de la atmósfera, los sonidos que, podríamos decir, caen del cielo, parece crear en este singular espectador y oyente dos de sus obsesiones: una, la lluvia, esa lluvia que repetidamente registra, llamándola más de una vez “paisaje de lluvia”, y cuyo sonido, por ejemplo, puede asustarle “como si hubiera muerte”; otra, el viento, cuya “voz” persigue y escribe, en una incansable multiplicidad lexical: sonido, aullido, la voz lavada del espacio, sollozo, bramido, un bramar sin ser, un crujir de cosas, un átomo de fin del mundo. En fin, él mismo le llama “paisaje” – “de sonido alto y torvo”.

“Se levantó el viento...Primero era como la voz de un vacío...un soplar desde el espacio hacia el interior de un orificio, una ausencia en el silencio del aire. Después se alzó un sollozo desde el fondo del mundo, el sentir que temblaban los vidrios y que se trataba realmente de viento. Después sonó más alto, rugido sordo, un rugir sin ser entre el avanzar de la noche, un rechinar de cosas, un caer de fragmentos, un átomo del fin del mundo” (frag. 52).

Un “día de lluvia” (título de un fragmento) puede tener, también, colores específicos; puede hacer que el aire sea “de un amarillo oculto, como un amarillo pálido visto a través de un blanco sucio”, puede hacer que haya apenas “amarillo en el aire ceniciento”, puede, en fin, hacer que “la palidez de lo ceniciento” tenga “algo de amarillo en su tristeza” (frag. 189). Y los ejercicios (y con ellos las sensaciones) se desdobl原因, se multiplican, se entretienen. Así, tenemos, fundiéndose, viento y lluvia en este otro “paisaje de lluvia” (título del fragmento):

“A lo largo de la noche, durante horas y horas, el ruido de la lluvia descargó. A lo largo de la noche, conmigo en duermeverla, su monotonía fría me estuvo insistiendo en los cristales. Ora era un arañazo del viento, un aire un poco más fuerte que los azotaba, y el agua sonaba como una ola y pasaba sus rápidas manos sobre ellos; ora un ruido sordo que sólo producía sueño en el exterior muerto” (frag. 240).

Juntar luz y sonido proporciona visiones “formidables”. Se entiende, entonces, que en esta Lisboa, de climas más bien tranquilos, Bernardo Soares dé también, en el conjunto de sus descripciones, un lugar destacado a las tormentas (que él llega a nombrar con la palabra inglesa “storm”) y a las tronadas. En este entrecruzar de sentidos, y de sensaciones, las tormentas de truenos y rayos ofrecen, sin duda, la posibilidad única de juntar, en un mismo fenómeno, luz y sonido, un fulgor sinestésico paralelo al que el escritor eufóricamente ejercita en frases como “la misma lluvia pareció intimidarse; una negrura sorda se calló sobre el ambiente. Y de pronto, como un grito, un formidable día (una luz de infierno frío) se astilló (“estilhaçou” en portugués). Una tronada se levanta así en las palabras de este prosador:

“La calle se arrugó de luz intensa y pálida, y la negrura deslucida tembló, de este a oeste del mundo, con un estruendo de descoyuntamientos retumbantes... La tristeza dura de la torpe lluvia empeoró el aire negro con una desagradable intensidad. Frío, tibio, caliente – todo al mismo tiempo –, el aire estaba fuera de lugar en todas partes. Y de inmediato, por la amplia sala, una cuña de luz metálica abrió brecha en el descanso de los cuerpos humanos, y, con sobresalto helado, un pedrusco ruidoso golpeó por todas partes, despedazándose con silencio duro” (frag. 222).

Nótese que en el original portugués “A tristeza dura da chuva bruta”, las correspondencias sonoras de “dura” y “bruta”, refuerzan la correspondencia de “lluvia” con “tristeza”.

Finalmente, el cielo es también el espacio-receptáculo privilegiado, concha generosa y matricial que ofrece a este sujeto lírico que escribe prosa uno de sus más obsesivos objetos de deseo -o de discurso: el luar, los luars de Lisboa, Lisboa ao luar.

José Antonio Llardent, uno de los más notables y tempranos traductores de la poesía de Fernando Pessoa, conserva “luar”, la palabra portuguesa, que también prefiero mantener, ya que, de hecho, la expresión castellana “luz de la luna” no tiene la fuerza y tradición poética que tiene “luar” en portugués. Una opción análoga a la que toma Perfecto Cuadrado al mantener la palabra “saudade” en vez de traducirla por “añoranza”.

Las casas, los cuartos, las ventanas

Las casas son para vivir en ellas – “que, al fin y al cabo, es para lo que son” (frag. 227), escribe Bernardo Soares que evoca las casas de su infancia, los “palacios” de la infancia, las casas de las tías viejas, la primera casa que habitó en Lisboa. Y, “con lujuria”, observa “desde dentro del alma, las líneas de los edificios, las diferencias de las construcciones, las minuciosidades de su arquitectura, la luz en algunas ventanas, los tiestos con plantas creando irregularidades en los balcones” (frag.226). Pero su consciencia le grita que nada de todo aquello es real. Su realidad de hoy es vivir en un cuarto alquilado y en la habitación de la oficina donde trabaja para el patrón Vásquez. Situaciones éstas, la una y la otra, en todo semejantes a las que viviera y vivía Fernando Pessoa, su creador literario.

Regresado de Durban, y antes de pasar a vivir con su madre, después que ésta regresa de aquella ciudad, de Sudáfrica, Pessoa habita sucesivamente cerca de una decena de cuartos alquilados, cuyas moradas registré y fotografié, en 1981, las cuales se mostraron en la exposición *Fernando Pessoa. El eterno viajero* (Madrid, Fundación Juan March, y otras ciudades españolas).⁸ En la presentación que hace Fernando Pessoa de su personaje -en el prefacio al del *Libro del desasosiego*- cuenta que aquél “tímidamente comentó que, no teniendo qué hacer ni adónde ir, ni amigos que visitar, ni interés en leer libros, solía gastar sus noches, *en un cuarto alquilado, escribiendo también*” [subrayo]. Describe, así, “el cuarto alquilado” de Bernardo Soares:

“Había amueblado – imposible que no fuera a costa de algunas cosas esenciales – con un cierto y relativo lujo sus dos cuartos. Se había preocupado especialmente de las sillas – con brazos, blandas, blandas -, de los reposteros y de las alfombras. Decía él que así se había creado un interior para mantener la dignidad del tedio.” (Prefacio).

Aquí, desde su cuarto piso “sobre el infinito”, como, en parte, hemos podido ir viendo a lo largo de algunos de los fragmentos que, antes, reproduje, este hombre solitario oye, ve, huele, siente, imagina, “viaja en la

⁸ Fernando Pessoa. *El eterno viajero*, catálogo exposición. Fecha y lugar de exposición: 1981, junio. Fundación Juan March, Madrid; Palacio de la Virreina, Barcelona; Caja de Ahorros, Santiago de Compostela; Universidad de Salamanca; Hospital Real, Granada. Ed. Secretaría de Estado de Cultura de Portugal, Lisboa, 1981, <http://www.march.es/arte/catalogos/ficha.aspx?p0=cat:38&p1=56>.

cabeza" (frag. 421), devanea, sueña, escribe Lisboa. "No son las miserables paredes" de su "cuarto vulgar, ni las mesas viejas de la oficina ajena", ("ni la pobreza de las calles") las que producen en su espíritu, "la náusea, frecuente en él, de la cotidianidad ultrajante de la vida" (frag. 36). Su cuarto alquilado es "refugio" y "regazo"; las sillas hondas, de las que "se había preocupado especialmente", -"con brazos, hondas, blandas" -, los reposteros y las alfombras, todo respondiendo al deseo y necesidad de recrear (¿o reemplazar?) el regazo que había perdido, la mano que ya no le ofrecen, "los brazos que no supo como habían de ceñir[le]" (frag. 436).

También el estar solo en el espacio cerrado de la oficina le puede traer "un enorme alivio, un respirar más hondo de diversos pulmones, una "entretenida soledad" que, pasos en la escalera o una puerta que se abre, vienen interrumpir (frag. 409). También en su cuarto alquilado, "Con el principio de la luz de tinieblas que llena de dudas cenicientas las grietas de las hojas de las ventanas -¡tan lejos, Dios mío, de poderse cerrar herméticamente!", va sintiendo que no podrá guardar más su "refugio de estar tumbado", [...], "entre un calor fresco de ropas" limpias (frag. 436).

En este largo (y bellísimo) fragmento, cuyo *incipit* inscribe el papel primordial de la memoria en todo el proceso de sus visiones y de su ser - "Y finalmente - lo veo de memoria, sobre la oscuridad de los tejados brillantes" -, en día de lluvia (¡Ah, la lluvia!), escribe Bernardo Soares, minuciosamente, la relación con

su cuarto y el modo cómo a través de éste percibe el exterior y conforma sus sentimientos y la consciencia de sí mismo. Por fin, abrirá esas ventanas cuyo no poderse cerrar herméticamente las grietas de las hojas le había llevado a exclamar aquél “¡Dios mío!”:

“Me levanto, voy hasta la ventana, abro las hojas con una decisión de un enorme coraje. Luce un día de lluvia clara que me anega los ojos de luz baza. Abro incluso las ventanas de vidrio. El aire fresco me humedece la piel ardiente. ¡Llueve, sí, pero aunque sea lo mismo, es al final tan poco lo que llueve! Quiero refrescarme, vivir, e inclino el cuello a la vida, como a un yugo inmenso” (frag. 436).

Las ventanas, con sus vidrios, sus hojas de madera, sus parapetos a los cuales se asoma, pueden, en verdad, servir a Bernardo Soares como sirvieron, y siguen sirviendo – en la literatura, en la pintura, en el cine, realistas o no – como puente entre el exterior y el interior. Pero, en él, estarán siempre, ellas y su “cuarto real”, marcados por la memoria de la alcoba vieja de esa “infancia perdida” cuya añoranza, una y otra vez, confiesa, como en este fragmento, intitulado “Floresta”:

“¡Pero ah, ni la alcoba era cierta – era la alcoba vieja de mi infancia perdida! Como niebla se alejó, atravesó materialmente las paredes blancas de mi cuarto real, y este emergió nítido y más pequeño de entre la sombra, como el

día y la vida, como el paso del cochero y el ruido vago del látigo que hace poner los músculos en posición de alzarse en el cuerpo acostado del animal soñoliento” (frag. 206).

Es ésta la “autobiografía” de Bernardo Soares, el semi-heterónimo que, “por cierto, en muchas cosas se parece a Álvaro de Campos”, recuérdese. En “cosas” como la de invocar, con un muy triste y doloroso sentimiento de pérdida y de añoranza, las casas de su infancia. Entre otros, en los poemas de *Lisbon Revisited* (“fantasma a errar em salas de recordações”) y “Aniversário” (O que eu sou hoje é terem vendido a casa). O, por fin, “esta vieja angustia” en la que interpela la vieja casa:

“Pobre velha casa da minha infância perdida!
Quem te diria que eu me desacolhesse tanto!
Que é do teu menino?”

Para una teoría de la descripción

Pasemos, ahora, a otro nivel de esta lectura de la descripción en el *Livro do Desassossego*. Dada la naturaleza esencialmente reflexiva y de búsqueda de este libro, que es ante todo la naturaleza de su autor, Bernardo Soares no solo escribe descripciones - y digo que “escribe descripciones” en vez de decir que “describe” porque quiero señalar que lo que hace es ejercitar textual y literariamente la descripción -sino que, además, escribe “meditaciones” sobre la descripción. Recupero, precisamente, el luar de hace poco para observar

como, cierta noche, un luar lo va a llevar por esos caminos de la meditación metadescriptiva (Como justifiqué ya, substituyo "claro de luna" por "luar"):

Lento, en el luar afuera en la noche lenta, el viento agita cosas que al removerse dan en sombras. [...]. Hay un luar más allá de las sombras de mi cuarto, pero no atraviesa la ventana. Existe como un día de plata hueca, y los tejados del edificio de enfrente, que veo desde la cama, son líquidos de una blancura ennegrecida. Como felicitaciones desde lo alto a quien no puede oírlas, hay una paz triste en la luz dura de la luna.

Y sin ver, sin pensar, de ojos cerrados ya sobre el sueño ausente, pienso con que palabras ajustadas se podrá describir un luar. Los antiguos dirían que el luar es blanco, o que es de plata. Pero la blancura falsa del luar es de muchos colores. Si me levantase de la cama, y mirara a través de los cristales fríos, sé con toda seguridad que, en el alto aire solitario, el luar es de un blanco ceniciento azulado tirando a un amarillo desvaído; que, sobre los tejados, diferentes y con desequilibrios de negrura entre unos y otros, dora unas veces de blanco negro los edificios sumisos, y otras inunda de un color sin color el encarnado castaño de las tejas en lo alto (frag. 151).

Larguísima esta cita... y, sin embargo, insuficiente, ya que en el fragmento sigue el "ejercicio" escribiendo los

colores del luar: primero, mirando "el fondo de la calle"; luego, "el fondo del horizonte". Finalmente, para terminar, siempre meditando, vuelve el "observador" a su lugar, que es, como veremos, un volver a sí mismo:

"Desde aquí, desde la cama, si abro los ojos que tienen el sueño que no tengo, es un aire de nieve transformada en color donde flotan filamentos de madreperla tierna. Y, si lo siento [variante, en el original: pienso] con lo que siento, es un tedio convertido en sombra blanca, oscureciendo como si unos ojos se cerraran sobre esa indiferenciada blancura" (frag,151).

Así, pues, junto a la exhibición de ese "amante" de los colores que ya vimos en él, nos da esta meditación una eximia lección de perspectivismo. Como en este otro *incipit* de este observador, que tan obsesivamente cuestiona:

"¿Niebla o humo? ¿Subía de la tierra o bajaba del cielo? No se sabía: más que una bajada o una emanación, parecía como una enfermedad del aire. A veces semejaba más una enfermedad de los ojos que una realidad de la naturaleza" (frag. 385).

La tentación, irresistible para quien escribe sobre Fernando Pessoa es, precisamente, la de largamente citarlo, "convocar" su voz tan hondamente explicativa, sustituir la nuestra por la suya. Muchos otros fragmentos nos proporcionan lo que quizás podría-

mos considerar como una "teoría de la descripción" o "para una teoría de la descripción" ya que otro de los campos privilegiados de sus "meditaciones" o "devaneos" consiste en interrogarse sobre el ver, su forma de ver, el cómo ve. De hecho, no solo hace "meditaciones", esto es, ejercicios como el que acabamos de escuchar, sino que comenta repetidamente los conceptos de "paisaje", de "realidad" y de "mundo exterior". En esa teorización -que mejor sería decir "problematización" de los procedimientos y de la naturaleza de la descripción literaria- podrían integrarse toda una serie de reflexiones que no quiero dejar de, brevemente, señalar.

Ver "como quién piensa" - "como quien siente"

Recordemos las últimas palabras del fragmento anteriormente citado. Después de todo aquel ejercicio descriptivo sobre el luar, termina, escribiendo: "Y, si lo siento [variante, en el original: pienso] con lo que siento, es un tedio convertido en sombra blanca, oscureciendo como si unos ojos se cerraran sobre esa indiferenciada blancura". Si creíamos estar hablando de paisajes, o que él estaba describiendo paisajes, vemos ahora que eran sentimientos, sus sentimientos, el objeto de sus descripciones. Para él, sentir es pensar. De hecho, acaba reconociendo: "Examino como quem cisma. Vejo como quem pensa" ("Observo como quien medita. Veo como quien piensa") (frag. 458). Así: ¿es este "amante visual" igual a "amante que piensa", igual a "amante que siente"?

Recordemos la descripción del rayo de sol. Aquella termina con una reflexión sobre el por qué de sí mismo de observarlo de aquel modo: "Seguí durante unos minutos el efecto insensible de la penetración del sol en la oficina en calma... ¡Ocupaciones carcelarias! Solo los enclaustrados ven así al sol moverse, como quien observa unas hormigas" (frag. 444).

Por eso, también el olfato es una forma de ver. En uno de los fragmentos se empeña en contar los sucesivos paisajes que aquel sentido le trae a su memoria visual. Y en otro momento en el que evoca el olor del mar traído por la brisa sobre el Tajo, escribe explícitamente: "Sentí la vida en el estómago, y el olfato se me convirtió en una cosa por detrás de los ojos". "(...) la bajamar en mí dejó al descubierto la negrura fangosa que está allí fuera y que solo veo por el olor". Aquí, en cierto momento, exclama: "Tengo ganas de gritar, para acabar con el paisaje y la meditación" (frag. 79).

"La asombrosa objetividad del mundo" ("A espantosa objectividade do mundo") lo impresiona pero, al final, "solo la idea alcanza el conocimiento de la realidad" ("só a ideia atinge, sem se estragar, o conhecimento da realidade") (frag. 263). Su noción de composición del espacio, que expone en uno de los dos fragmentos titulados "Sueño Triangular", ayuda a entender mejor algunas de sus visiones. Después de observar la luz, los colores, los ruidos, el calor, un árbol –"por la estrecha rendija de las contraventanas entornadas"– termina: "Y en la propia composición del espacio una interrelación diferente de algo parecido a planos había alterado y quebrado la manera de utilizar ese espacio los sueños, las luces y los colores". (frag. 241)

La relación del yo que ve con lo que se ve

Es ésta relación, consecuentemente, otro de los objetos prioritarios de sus meditaciones y, desde luego, medita y analiza y generaliza a partir de la observación de sí mismo, de la experiencia que, autoreflexivamente, percibe e intenta captar. Describir el "mundo exterior" es, en último término, describirse a sí mismo. En otro fragmento, después de "observar" los colores del cielo y las nubes, se interroga, exclamando:

"¿Qué hay en el cielo más que un color que no es suyo? ¿Qué hay en esos harapos de menos que nubes, de que ya dudo, más que unos reflejos de luz materialmente incidentes de un sol ya sumiso? ¿Qué hay en todo esto sino yo? (subrayo). Ah, pero el tedio es eso, solo eso. ¡Es que en todo esto - cielo, tierra, mundo -, lo que hay en todo esto no es sino yo!"

En el fragmento 46, a partir de versos de su heterónimo Alberto Caeiro, repite cuatro veces: "¡Soy del tamaño de lo que veo!". Si su "propósito literario" es describir paisajes, momentos hay en que, por ejemplo el fondo negro de un cielo le recuerda, "por verdadera o falsa evocación, otro cielo, visto tal vez en otra vida", dice (frag.51), alertando para el hecho de que la imaginación, el devaneo y, en fin, el sueño le proporcionan otros paisajes que, igualmente, describe y son tan reales como las primeras.

Finalmente, "describir paisajes" es, también, a la vez, describir la cultura y la civilización en la que está inmerso, en la que es (en la que existe) la cual, por otro lado, es, ante todo, herencia: "Avanzo lentamente, muerto - escribe - y mi visión ya no es nada: es solo la del animal humano que ha heredado sin querer la cultura griega, el orden romano, la moral cristiana y todas las demás ilusiones que forman la civilización en la que siento" (frag. 87).

La verdad es que, "la verdad no es lo que vemos sino lo que somos". ("O que vemos não é o que vemos senão o que somos" (frag. 451, ese que empieza: "Viajar? Para viajar basta existir".) Quizás, por ello, lo que ve son revelaciones del Misterio ("revelações do Mystério") y no "floraciones de la realidad" ("florações da realidade"), como a él le gustaría que fuese (frag. 458).

También en esta materia, como en todo lo demás, Pessoa fue ambivalente, deseando ya una forma de relación con ese "mundo exterior", ya exactamente lo opuesto, o antes, la multiplicidad. Si, unas veces, clama: "Ojalá, en este instante lo siento, fuera alguien que pudiese ver esto como si no tuviese con ello más relación que el verlo." -trad. 83) o parece quejarse de su "fiebre metafísica, siempre descubriendo sentidos ocultos en las cosas"(frag. 328), en otros momentos, afirma querer "convertir en puramente literaria la receptividad de los sentidos", concretamente en un frag. que titula "Educação sentimental" (frag. 308), la cual parece ser, de hecho, una educación de las sensaciones.

Su visión es, pues, una visión que nada tiene que ver con la visión naturalista. Es lo que podríamos llamar una "tarea inicial" - la "tâche initiale" de la *Poétique de l'Espace* de G. Bachelard -que parece brotar más de la imaginación y de los sentimientos que de la pura percepción de los sentidos. Y que pasa, inevitablemente, por los conceptos de "realidad" y de "paisaje" que Bernardo Soares se construye. Pasa, también, y mucho, por el sueño (frag. 326).

Bernardo Soares invoca repetidamente a Cesário Verde y a Alberto Caeiro, esos que no querían ver sentidos ocultos ni símbolos, ni metafísica, en los paisajes. Pero, en este contexto, ¿cuál será el sentido de las invocaciones a Cesário y a Caeiro? ¿Son, efectivamente, sus «maestros» o, por el contrario, son como a él le gustaría ser y no es?

Porque para él -que distingue entre lo que llama "paisajes símbolos" y "paisajes sentimentales" - al final, los elementos de los paisajes, y de los climas, son símbolos. El paisaje no es estado del alma, es símbolo (p. 53), es Misterio, es metafísica. Y esto le trae desasosiego... Un desasosiego causado por una dupla herencia romántica y romántico-simbolista, para lo cual solo hallará reposo en la lectura de los clásicos.

“Por más que pertenezca, en alma, a la stirpe de los románticos, no encuentro reposo sino en la lectura de los clásicos. Su misma sobriedad, a través de la cual la claridad se expresa, me reconforta de no sé qué. [...]

El análisis ultracurioso de las sensaciones - a veces de las sensaciones que creemos tener -, la identificación del corazón con el paisaje, la revelación anatómica de todos los nervios, el uso del deseo como voluntad y de la aspiración como pensamiento - todas estas cosas me resultan demasiado familiares como para que, en otro, me aporten novedades, o me proporcionen sosiego. Siempre que las siento, desearía, exactamente porque las siento, estar sintiendo otra cosa. Y, cuando leo a un clásico, esa otra cosa se me concede" (frag. 55).

Como se ve, la "identificación del corazón con el paisaje" es, sin duda, lo que le ocurre espontáneamente, como reafirma en otro fragmento.

Para no concluir...

Así, la relación con la "ciudad" parece ser vivida por Fernando Pessoa-Bernardo Soares en esa tensión entre el movimiento espontáneo hacia una "identificación del corazón con el paisaje" y, por otro lado, la necesidad de "sosegar" de ello. Tendríamos, entonces, en estos momentos, la reflexión, la meditación, si se quiere, la metadescripción, la elaboración, incluso, de pasos hacia una teoría de la descripción y, a veces, la ironía y la auto-ironía.

Como siempre extraordinariamente consciente - y "programático" - en cuanto a la adecuación de las opciones discursivas con la personalidad literaria

que desea construir, o la "máscara" tras la que se quiere fingir (los heterónimos son la mejor prueba de ello), soportado cada uno de sus gestos textuales por una postura teórica, por una poética, Fernando Pessoa-Bernardo Soares decide hacer su autobiografía, o sus Confesiones, en este discurso que él mismo caracterizó de "devaneo" y "desconexión lógica". Como una vez más dejó escrito en otro de los fragmentos, se trataba de la autobiografía de alguien sin vida, ni acontecimientos, ni historia; solo sentimientos y sensaciones y, con éstas, los paisajes de su ciudad:

"Envidia -pero no sé si envidia- a aquellos de quienes puede escribirse una biografía, o que pueden escribir la suya propia. En estas impresiones sin nexos, ni deseo de nexos, narro indiferentemente mi autobiografía sin acontecimientos, mi historia sin vida. Son mis Confesiones, y, si en ellas nada digo, es porque nada tengo que decir. [...]

Si escribo lo que siento es porque así disminuyo la fiebre de sentir. Lo que confieso carece de importancia, pues no hay nada que tenga importancia. Hago paisajes con lo que siento" (frag. 12).

Esa "Lisboa, meu lar" es, pues, también, literatura. Sin conclusiones. Y el hogar de Pessoa, que él tan obsesivamente "describe", es, quizás, nada más -y sobre todo nada menos- que Fernando Pessoa a la búsqueda de sí mismo.

LISBON REVISITED (1923)

NÃO: Não quero nada.

Já disse que não quero nada.

Não me venham com conclusões!

A única conclusão é morrer.

[.....]

Ó céu azul — o mesmo da minha infância —

Eterna verdade vazia e perfeita!

Ó macio Tejo ancestral e mudo,

Pequena verdade onde o céu se reflete!

Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!

Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.

Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo...

E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho!

Referencias bibliográficas

Obras de Fernando Pessoa

Pessoa, Fernando, *Livro do Desassossego, Composto por Bernardo Soares, Ajudante de Guarda-Livros na Cidade de Lisboa*, Obras de Fernando Pessoa/4, edição de Richard Zenith, 9ª edição, Assírio & Alvim, Lisboa, Fevereiro de 2011.

Pessoa Fernando, *Libro del desasosiego. Nueva edición corregida y ampliada de Richard Zenith*, traducción de Perfecto E. Cuadrado, Acantilado bolsillo, 19, Barcelona, 2013.

Pessoa, Fernando, *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, recolha e transcrição de textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha, prefácio e organização de Jacinto do Prado Coelho, Ática, vols. I y II, Lisboa, 1982.

Pessoa Fernando, *Libro del desasosiego*, traducción de Ángel Crespo, Seix Barral, Barcelona, 1984.

Pessoa, Fernando, *Lisbon: what the tourist should see*, prefácio de Teresa Rita Lopes Livros Horizonte, Lisboa, 1992.

Pessoa, Fernando, *Poemas de Álvaro de Campos*, edição crítica, vol. II, edição de Cleonice Berardinelli, Imprensa Nacional-casa da Moeda, 1990.

Pessoa, Fernando, *Poemas de Álvaro de Campos*, traducción de Ángel Crespo, Espasa-Calpe, Madrid, 1982.

Pessoa, Fernando, *Antología de Álvaro de Campos*, traducción de José Antonio Llardent, Editora Nacional, Madrid, 1978.

Estudios

Abreu, Maria Fernanda de; Lopes, Teresa Rita, Fernando Pessoa. *El eterno viajero*, catálogo exposición. Fecha y lugar de exposición: 1981, junio. Fundación Juan March, Madrid; Palacio de la Virreina, Barcelona; Caja de Ahorros, Santiago de Compostela; Universidad de Salamanca; Hospital Real, Granada. Ed. Secretaria de Estado de Cultura de Portugal, Lisboa, 1981. <http://www.march.es/artes/catalogos/ficha.aspx?p0=cat:38&p1=56>

Crespo, Ángel, *Estudios sobre Pessoa*, Bruguera, Barcelona, 1984.