

Adaptaciones fílmicas de los textos de Fernando Pessoa: clave de lectura para *Filme do Desassossego*

Angélica García-Manso
Universidad de Extremadura
angmanso@unex.es

Fecha de recepción del artículo: 1/02/2017
Fecha de aceptación del artículo: 20/02/2017

Resumen

Los textos de Fernando Pessoa han sido adaptados en el cine tanto en su condición de autor como de personaje. Una de sus obras literarias más complejas es *Livro do Desassossego*, cuya autoría atribuye, entre otros, a su heterónimo Bernardo Soares. El cineasta portugués João Botelho traslada al Séptimo Arte este texto inspirándose en el escritor Graham Greene y en el filme *El tercer hombre*, de Carol Reed, con el fin de leer el libro de Pessoa como una “educação sentimental”, con repercusiones literarias, metafílmicas y, al cabo, derivadas de la siempre fecunda interrelación entre Literatura y Cine.

Palabras clave: Fernando Pessoa – *Livro do Desassossego* – João Botelho – Carol Reed – Interrelación Literatura/Cine.

Abstract:

Works by Fernando Pessoa have been adapted into films with him both as author and character. One of his most complex books is *Livro do Desassossego*, which he attributes, among others, to his heteronym Bernardo Soares. Inspired by the writer Graham Greene and the film *The Third Man*, by Carol Reed, Portuguese filmmaker João Botelho has transferred to the Seventh Art this Pessoaan text, in order to read the book as a “sentimental education” with literary and metacinematographical implications, which, in the end, are derived from the always fruitful relationship between Literature and Cinema.

Keywords: Fernando Pessoa – *Livro do Desassossego* – João Botelho – Carol Reed – Relationship between Literature and Cinema.

1. Introducción: Fernando Pessoa en el Séptimo Arte

La figura y la obra de Fernando Pessoa no solo resultan inabarcables en sí mismas¹, sino que devienen más poliédricas aún cuando se trasladan desde la Literatura hacia otras Artes (Sánchez Noriega, 2000; Gómez, 2010). De hecho, siempre que el Cine recurre al escritor lisboeta prefiere hacerlo antes a su figura que a su obra, incluso cuando se adaptan textos que se presentan indisociables de su creador, de forma que la figura del literato constituye por sí misma uno de los *leit-motivs* de las tramas de estas películas.

En calidad de personaje fílmico, Pessoa aparece en largometrajes que recrean su encuentro, real o hipotético, con otros escritores, caso de *Conversa Acabada* (1981), de João Botelho, en el que se establece un diálogo epistolar de base real con la figura de Mário de Sá-Carneiro; o del llamativo filme griego *Ti nyhta pou o Fernando Pessoa synantise ton Konstandino Kavafi* (2008), dirigido por Stelios Haralambopoulos, acerca del presunto encuentro personal entre Pessoa y Cavafis. El Cine se ha fijado también, de forma casi inevitable, en los célebres heterónimos del poeta: sucede en *Ophiussa, Uma Cidade de Fernando Pessoa* (2011), de Fernando Carrilho, a través de la proyección del escritor en Vicente Guedes, Bernardo Soares y Álvaro de Campos; y en *Filme do Desassossego* (2010), también de Botelho, película en torno a la cual gira este estudio.

Filmes como *Mensagem* (1988), de Luis Vidal Lopes, u *Os Mistérios de Lisboa. What the tourist should see* (2009), de José Fonseca e Costa, buscan una adaptación que se termina revelando imposible, ya sea de la reencarnación del poeta o de la ciudad que la inspira, con un carácter documental y experimental simultáneamente. En otras ocasiones se anteponen las obras como motivos inspiradores de la trama, en ejercicios fílmicos como *A Morte do Príncipe* (1992), de Maria de Medeiros, o *A Luz Incerta* (1995), de Margarida Gil, en los que las citas del escritor jalonan el relato; ello sin olvidar el juego metafílmico que al respecto de la heteronimia plantea João César Monteiro (Muga, 2015). Finalmente, Pessoa puede ser presentado como inspirador del filme mediante la

¹ Por su infinidad de manifestaciones genéricas, la creación de heterónimos, la amplitud de temas y perspectivas que se abordan, así como los puntos de vista desde los que éstos se enfocan.

intermediación de otros escritores, caso del italiano Antonio Tabucchi, una de cuyas novelas lisboetas inspira la trama de *Réquiem* (1998), del director suizo Alain Tanner, un viaje en forma de catábasis o *descensus ad ínferos* en búsqueda del fantasma del poeta.

En definitiva, Pessoa en el cine se presenta simultáneamente como protagonista histórico y literario. El motivo básico de esta multiplicidad se encuentra en la propia figura del escritor, desdoblado en heterónimos.

Precisamente así es como se presenta el escritor también en *Filme do Desassossego*, película basada en *Livro do Desassossego*, en cuyo título se ofrece la primera pauta de interrelación entre las artes, al transformar *Livro* en *Filme* (Martinho, 2015). Según se acaba de señalar, no es la primera vez que el profesor y director João Botelho centra su atención de forma directa en Pessoa: lo había hecho ya en *Conversa Acabada*, del año 1981, cuya influencia pervive, aunque de forma indirecta, en el largometraje realizado veinte años después. La traslación del “libro” hacia la “película”, no obstante, denota de por sí la singularidad del texto pessoano (Mimoso-Ruiz, 1993).

En efecto, *Livro do Desassossego* se presenta como una obra abierta (Giménez, 2015): no fue editado en vida del autor, si bien se considera en cierta medida un testamento artístico; su estructura responde a la idea de diario pero sin marcas cronológicas precisas; el escritor dejó varias listas a la manera de índices, en los cuales aparecen temas y formas dispares, desde la naturaleza hasta el silencio, desde reflexiones acerca de arquitectura hasta otras sobre las esculturas del cuerpo femenino. En fin, el texto resulta enormemente complejo, con numerosas voces desplegadas, entre las que el filme de Botelho se fijará en uno de los heterónimos pessoanos, en Bernardo Soares, al que convierte en uno de los protagonistas de la película. Por lo demás, las dificultades de su adaptación pasan por la renuncia al “libro” que se muestra en las imágenes, a cambio de una clave “fílmica”, según se considerará en líneas sucesivas, que es la que inspira a Botelho. Se trata de una renuncia que se podría denominar “poética” o “estética” (pues, en realidad, el texto resulta imposible de adaptar dado que carece de línea argumental definida); de ahí que el director articule una trama que no responde a ninguna edición cerrada sobre una obra en

continuo proceso de reestructuración, de interpretación y de revisión filológica. La articulación de dicha trama guarda íntima relación, según propondremos en nuestro análisis, con la Historia del Séptimo Arte.

2. La interrelación entre las artes en *Filme do Desassossego*: el ejemplo de la música

En la película de Botelho, la interrelación entre las artes no se produce únicamente entre el texto y su plasmación cinematográfica, sino que en el filme puede leerse desde una clave musical lo escrito por Pessoa (Graça, 2012). En efecto, el relato se desentraña desde su apertura como si de una ópera musical se tratase, aunque tal concepto no aparezca expresamente en el texto. Por otra parte, la noción de “ópera” es indicio de la idea de obra total que subyace en el carácter inabarcable del texto que inspira el filme (Pizarro, 2009); de ahí que se abra con el preámbulo de una representación operística y que en su segunda mitad se asista a la puesta en escena de uno de los pasajes del libro de Pessoa, titulado “Marcha Fúnebre para o Rei Luís Segundo da Baviera”, al que se dota de acordes de aire clásico compuestos al efecto por el músico portugués Eurico Carrapatoso, que escribe para el filme una pequeña ópera organizada en una escena y un acto.

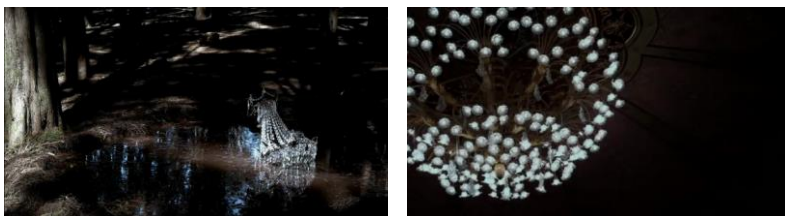
Es más, tanto la elección pessoana de la figura del rey Luis II de Baviera como la inclinación de Botelho por el pasaje de Pessoa en el que se aborda al citado monarca remiten al hecho de que fue el rey bávaro uno de los mentores de Richard Wagner, músico que definió la ópera como “*Gesamtkunstwerk*”, es decir, “obra de arte total”, en correspondencia con la labor evergética del propio Luis II, responsable de espacios imposibles en su afán de integrar todas las Artes como es, por ejemplo, el castillo de Neuschwanstein en los Alpes alemanes. De hecho, la marcha fúnebre podría ubicarse en el entorno del bosque alpino en el que se asienta el anacrónico testamento en forma de inmueble que legó a Baviera uno de sus últimos reyes a finales del siglo XIX, cuya vida afectiva resultó tan azarosa como su actuación política, en plena lucha entre la realidad y el deseo. Se trata de un rasgo importante dado que el rey plasmó sus sentimientos en unos diarios (actualmente perdidos, pero que circularon con anterioridad a la II Guerra Mundial) que parecen resultar, ciertamente *a posteriori*, concomitantes con algunas de las claves de lectura del texto pessoano.

Este recurso a unos funerales regios guarda íntima relación con uno de los temas más profundamente incardinados en la cultura portuguesa, y tanto la obra de Pessoa como la filmografía de Botelho se hacen eco de esta circunstancia: la espera del soberano ausente – cuyo cadáver no se ha encontrado para celebrar su sepelio– y cuya reaparición y reencarnación se aguarda como mito nacional para lograr el *Quinto Império*, el *summum* histórico portugués que recibe el nombre de “Sebastianismo” (Noguera, 2014). Incluso, la figura de Pessoa se hace acreedora de portar con su obra la condición de eslabón de dicho *Império*, un dominio cultural de una literatura que supera sus límites lingüísticos y se desborda para reivindicar el papel de Portugal en el mundo. También Botelho dirigió *Quem és tu?* (2001), un filme en el que, de forma indirecta, se aborda el sebastianismo histórico a partir de la adaptación de una obra teatral del dramaturgo decimonónico Almeida Garrett que gira en torno a la superstición sobre el regreso del Rei Dom Sebastião (García-Manso, 2005).

La apertura operística se presenta por consiguiente como un pasaje programático de la lectura que se propone del texto pessoano: si desde Wagner la ópera se considera un arte total, la obra de Pessoa, a su manera, constituye también una forma literaria total: desdoblada, aleatoria, con hibridación de géneros, sin más tema aparente que una especie de diario ensayístico, en continua construcción y reelaboración, etcétera. El ambiente operístico que plantea Botelho posee, no obstante, una inspiración cinematográfica, que, desde la perspectiva de la figura del Luis II de Baviera, coincide con dos filmes del director italiano Luchino Visconti: *Ludwig* (1972) y, sobre todo, *Senso* (1954), película en la que la ópera *Il Trovatore* de Verdi se convierte en uno de los palimpsestos del relato (Faleschini, 2007), de forma concomitante a cómo la película portuguesa incluye la música compuesta por Carrapatoso para el texto de la marcha fúnebre del *Livro do Desassossego*.

Así, de alguna manera, Pessoa y sus heterónimos se buscan “desasosegadamente”, en el sentido de que por separado son seres incompletos y conscientes de que el encuentro solo es posible en el ámbito de la creación literaria y únicamente si dicha creación posee ambición de totalidad. Ahora bien, el problema de Botelho a la hora de adaptar el texto pessoano es el de encontrar el cauce de imágenes mediante las que conferir plasticidad a esa voluntad que impregna las páginas de un libro inacabado e inédito en vida de Pessoa.

Visconti representa una vía que Botelho anula en su propuesta fílmica; existe una elocuente conexión iconográfica a este respecto del camino cegado: la lámpara de araña que pende del techo del Teatro Nacional de São Carlos en Lisboa reaparece como la lámpara semihundida en la representación operística acerca de la muerte de Luis II de Baviera.



Figs. 1-3.- Fotogramas correspondientes al inicio del filme y a la escena de la Marcha Fúnebre en Botelho, e imagen del interior de la sala de la ópera en *Senso*, de Visconti.

3. *Livro do Desassossego* como título flaubertiano: la “educación sentimental” como clave de lectura del texto en el filme

Al hacer descansar Botelho el relato sobre Bernardo Soares y, sin embargo, al aparecer el mismo Pessoa como personaje en el filme, éste se presenta no como protagonista, sino como testigo de los acontecimientos y depositario del texto; surge así una especie de autoría compartida entre el creador y narrador, de un lado, y su *alter ego*, de otro, cuya dilucidación escapa a los límites del presente estudio.

No obstante, las circunstancias en las que aparece Soares son, al cabo, las del escritor Pessoa, como reflejan, entre otros, dos aspectos concomitantes en sus biografías (real o ficticia): el anodino trabajo de un oficinista que es escritor y cuyo cerebro bulle ante el espectáculo de lo cotidiano que se ofrece ante sus ojos y, en segundo lugar, la soledad sentimental del personaje, que desemboca en la mencionada percepción de lo cotidiano como forma filosófica mediante la que hacer frente a la creación literaria y a su propia existencia (la cual, al tratarse de Soares, también es literaria).

En este contexto, en los mismos créditos del *Filme do Desassossego*, el enfoque varía desde el ambiente operístico hacia una taberna lisboeta, alejada del marco excelso de la arquitectura y de la música, en un entorno callejero que también se ofrecerá como cierre de la narración. El contraste, sin embargo, refuerza la condición de espectadores que poseen los personajes protagonistas (Soares y Pessoa) y el peso que adquieren las relaciones sentimentales a lo largo de las distintas escenas del filme y de sus correspondientes “trechos”, como se denominan los capítulos, en *Livro do Desassossego* (Pessoa, 2007).

El juego se cierra en forma de bucle. Pessoa lee el manuscrito que le ha entregado su heterónimo, tratándose de una lectura que el espectador hace en paralelo al contemplar la película, y, una vez que acaba ésta, el escritor-espectador intenta devolver las páginas a su dueño, que no aparece acaso por tratarse de un ser ficticio, y opta entonces por dejar abandonado el libro en la taberna donde Soares y Pessoa se habían conocido al principio del filme: será el cantinero el que devuelva el texto al escritor. Con esta clausura, Botelho sintetiza el devenir editorial de la obra, como una creación que circula

queriendo ser olvidada por su creador, sea éste el heterónimo Soares o el Pessoa histórico.

Y es que, si bien es cierto que no hay un hilo temático conductor, también existe cierto consenso –y el propio Botelho lo expresa gráficamente en un fotograma en cierta forma redundante a pesar de su carácter programático– en que el núcleo narrativo se presenta como una “educación sentimental”, de acuerdo con el conocido título de la novela de Gustave Flaubert (Zenith, 2013). Así, conforme a lo que hemos apuntado ya, el intento que expresa Bernardo Soares por comprender las relaciones amorosas se presenta como un esfuerzo por entenderse a sí mismo; el mismo Pessoa está ensayando un proceso paralelo con la mirada distanciada hacia su heterónimo. Tampoco Visconti en *Senso* había permanecido alejado de esa educación sentimental de raigambre decimonónica de Flaubert, pues *Senso* es también la adaptación de un texto del siglo XIX, de una novela del escritor italiano Camillo Boito. De ahí, en definitiva, el peso que tienen en Botelho las escenas donde predominan las relaciones de pareja, tanto en escenas de cama como en otras que suceden en restaurantes, tanto las imaginadas a propósito de personajes que aparecen en las calles como las efusiones públicas del deseo amoroso, tanto las convenciones sociales sobre el matrimonio como el entorno de la prostitución y las relaciones esporádicas. Pero Botelho no recrea una trama finisecular al igual que tampoco existe tal presencia (salvo en las citas literarias y las referencias temáticas expresas, caso de lo relativo a Luis II de Baviera) en *Livro do Desassossego*, obra que se orienta hacia su momento y se proyecta hacia el futuro, no hacia el pasado.

Para Botelho, por consiguiente, la cuestión radica en cómo plasmar la lectura sentimental del texto de Pessoa sin que ésta dependa de claves decimonónicas, una vez señalada la idea de obra total en los prolegómenos de su filme. De esta forma, la propuesta de Visconti ofrece a Botelho una forma de aproximación a través de la ópera; sin embargo, *Senso* no se desarrolla en la contemporaneidad, como quiere hacer el director al actualizar el texto de Pessoa. No la ópera, sino un arte del siglo XX como el cine puede aportar la clave de la adaptación.

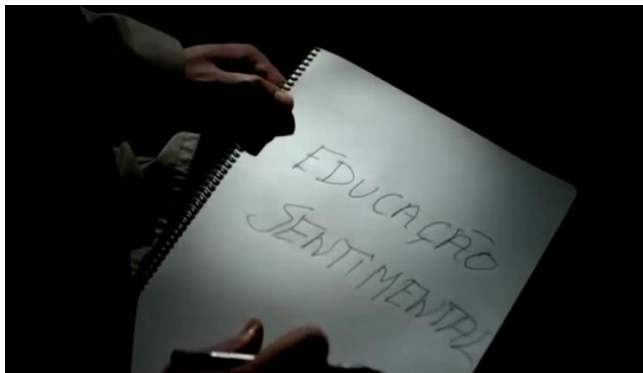


Fig. 4.- Fotograma con sentido programático en *Filme do Desassossego*

4. La “educación sentimental” y el carácter metafílmico del *Filme do Desassossego*

En efecto, la escena inicial (tras el prólogo operístico con los títulos de crédito mientras la orquesta afina sus instrumentos y después de la presentación del rostro iluminado de Bernardo Soares mirando directamente a cámara) se centra en Pessoa en el interior de una taberna. Así, la primera secuencia del filme se organiza en torno a un ambiente de barrio popular, con personajes solitarios como los dos protagonistas, pero también con la mostración de otras relaciones: mujeres que regentan la barra del bar, una pareja que baila y, en particular, un grupo de tres mujeres y dos hombres que llegan al local en una noche de fiesta. Dos de esas mujeres comienzan a bailar juntas, y a ellas se une un parroquiano de la barra, quien, al intentar propasarse, es el causante de una pelea que se traslada a la calle. Se trata del momento en que intercambian sus primeros saludos y palabras Soares y Pessoa.

Sin embargo, el primer encuentro entre ambos se despacha en el libro en apenas unas líneas, en el propio Prefacio de la obra. Así, fuera de la taberna se produce un tumulto y salen a la puerta uno y otro, para intercambiar sus primeras palabras:

Um dia houve um acontecimento na rua, por baixo das janelas – uma cena de pugilato entre dois indivíduos. Os que estavam na sobreloja correram às janelas, e eu também, e também o

indivíduo de quem falo. Troquei com ele uma frase casual, e ele respondeu no mesmo tom (Pessoa, 1986: 38).

Es decir, se trata de apenas cuatro líneas que Botelho transforma en una escena de varios minutos, con especial detenimiento en la pelea callejera.

Y es que la salida a la noche le permite mostrar las sombras de unos púgiles que son, en el filme, más de los dos que se enuncian en el texto, unas sombras cinematográficas que evocan no solo filmes expresionistas sino, sobre todo, una película como *El tercer hombre* (*The Third Man*, 1949), de Carol Reed, con la imponente presencia de Orson Welles. No se trata de una mera elección formal. La historia de *El tercer hombre* posee una lectura sentimental subyacente, de acuerdo con la cual el escritor de novelas baratas que se enamora de la compañera del traficante de penicilina en la Viena posterior a la II Guerra Mundial no acaba de comprender el rechazo que sufre por parte de la chica, cuando se ha limitado a cumplir con su obligación ciudadana al denunciar a un delincuente a pesar de ser su amigo; es decir, no entiende los mimbres de la amistad entre hombres y de la atracción entre varones y mujeres; o, en otras palabras, no está educado sentimentalmente (Chaparro, 2012).





Figs. 5 y 6.- Fotogramas de *Filme do Desassossego* y de *El tercer hombre*

Botelho utilizará de continuo la traslación a imágenes del guión de Graham Greene como uno de los aspectos fundamentales de su película, y de esta forma convierte en fotogramas el texto pessoano, con una lectura que nace del filme de Carol Reed: el personaje desplazado deambula en un entorno del que ignora casi todo, ensimismado y confundido (Gribble, 1998). No se trata solamente de las sombras: su condición de escritor, la visita al cementerio, el descenso a las alcantarillas, el oficio de cantante de la protagonista femenina, la presencia de prostitutas, la correspondencia de la guitarra con el célebre sonido de la cítara de Antón Karas en *El tercer hombre*, la importancia de las atracciones de feria, etcétera, permiten una lectura en paralelo entre uno y otro filmes, según se puede comprobar en las siguientes imágenes, que son, pues, intertextos metacinematográficos de la película de 1949.









Figs. 7-22.- Galería de intertextos fílmicos entre *Filme do Desassossego* y *El tercer hombre*

Las imágenes son elocuentes: la idea de “tercer hombre” podría no ser ajena a la del propio director, quien se presenta a caballo entre Pessoa, autor del texto, y Soares, su protagonista en la película. El cine le sirve a Botelho para dar testimonio de la lectura de una obra que, como es el caso de *Livro do Desassossego*, oculta a un tercer testigo: el lector (el propio Botelho como adaptador y, sobre todo, como intérprete).

Por lo demás, la clave última está en la idea de “educación sentimental”, una educación que, para Botelho, pasa en la actualidad por el Séptimo Arte: es el cine el que ha enseñado las formas del amor y del desamor. De ahí que los referentes no se limiten a la película de Carol Reed, sino que se pueble con otras referencias procedentes de la Historia del Cine, algunas de las cuales serán objeto de interpretación irónica.

De acuerdo con ello, uno de los motivos primordiales en Pessoa –si no el más presente aunque sea entre líneas– es el del desplazamiento sentimental, el equívoco en torno a las relaciones amorosas, el desconcierto asociado a una atracción sexual no correspondida, etcétera, tal como sucede de forma palpable en la filmografía de Alfred Hitchcock, por ejemplo en *Vértigo*. *De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958), filme en el que se plantea una atracción sentimental sesgada por la muerte y una recomposición *a posteriori* del ser amado que se revela imposible; también en *Los Pájaros* (*The Birds*, 1963), donde el deseo sexual deriva en un entorno distópico. O, por poner un tercer ejemplo a caballo entre los dos títulos mencionados, *Psicosis* (*Psycho*, 1960), en la que las obsesiones del protagonista se plasman en animales disecados, presentados como auténticas formas de pesadilla taxidérmica, proyectados hacia arriba, en una composición formal y temática que recupera Botelho para el filme en torno a Pessoa.





Figs. 23 y 24.- Fotogramas de *Filme do Desassossego* y de *Psicosis*

Ello sin olvidar otros referentes metafílmicos, caso de *Gilda* (1946), de Charles Vidor, y su conocida escena de la bofetada, planteada irónicamente de manera inversa por parte de Botelho en escenas en las que prima la presencia del protagonista como mero testigo de lo que sucede en su alrededor, en búsqueda de esa “educación sentimental” que lo define como personaje y que el cineasta portugués le hace indagar en referentes fílmicos.

5. Conclusión: la lectura de Botelho como clave didáctica de la obra de Pessoa

La adaptación cinematográfica de un texto complejo como *Livro do Desassossego* en todos sus frentes (organización editorial, estructura interna, multiplicidad de temas abordados, conexiones internas, apartes y elucubraciones singulares, sin narración propiamente dicha, etcétera) no se puede resolver desde la mera recreación en imágenes de las inquietudes que el personaje plasma en su diario literario y, en ocasiones, metafísico. La necesidad de un hilo conductor pasa por definir el sentido del conjunto, que puede ser el de leer el texto en clave de educación sentimental. Es entonces cuando Botelho busca en el Séptimo Arte referentes de filmes que, sin abordar en su superficie narrativa la educación sentimental, no se comprenden sin ese “factor humano”, por recuperar una expresión que es título de una novela del Graham Greene que firma el guión de *El tercer hombre* (Sanderson, 1997; Sánchez Noriega, 2000). El filme de Carol Reed y algunos de Alfred Hitchcock, entre otros, sirven de cauce formal para volcar el fondo de los monólogos de los textos pessoanos. Es Pessoa trasladado al cine, pero tal trasposición se efectúa mediante el recurso al propio Séptimo Arte.

En el filme *Conversa Acabada*, veinte años anterior, Botelho había optado por transformar el intercambio epistolar en una

evocación teatral, de forma que se propone que un espectador ajeno a la correspondencia epistolar establezca una conexión narrativa del contenido de la cartas a través de su representación teatral; al cabo, el cine conecta los cuatro ejes: emisor de la carta, receptor, el texto y su dramaturgia. De ahí, la multipolaridad de la película de Botelho, que se integra como director-comentarista en las imágenes cinematográficas.

En relación con *Filme do Desassossego*, Botelho indaga en la Historia del Cine la interpretación que hace del texto con el fin de conferirle un cauce de expresión propio a las palabras y conceder autonomía a la propia película frente a su fuente textual. La ópera se convierte en el trasfondo metodológico de la lectura de Botelho en tanto obra total e integradora de palabra, música, imagen y espacio, a la manera viscontiana, pero es una trama de escritores como la protagonizada por el tándem Joseph Cotten/Orson Welles la que convierte la historia de una traición en la historia de una desolación sentimental que sirve a Botelho, en calidad de tercer hombre él mismo, para interpretar el texto y, en realidad, el conjunto de la obra pessoana.

He ahí el carácter de herramienta didáctica que posee la adaptación de Botelho: de un lado, enmarca el tema de *Livro do Desassossego* como "*Gesamtkunstwerk*" y "educação sentimental" y, de otro, establece el imaginario de la obra a través de referencias al Séptimo Arte. De esta manera, Botelho se presenta a sí mismo como un nuevo heterónimo virtual del escritor; o, en realidad, como un intérprete del texto en imágenes haciendo suyas las páginas de Pessoa en una adaptación de la que se presenta como único responsable.

Bibliografía

- Chaparro Domínguez (2012): María Ángeles Chaparro Domínguez, "Análisis de los idiomas, elementos comunicativos y literarios presentes en *The Third Man* de Carol Reed", *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, 2 (Universidad Complutense), pp. 99-114.
- Faleschini (2007): Giovanna Faleschini Lerner, "Visconti's *Senso*: The Art of History", *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, 41 (Stony Brook University, New York), pp. 342-358.

- García-Manso (2005): Angélica García-Manso, "La actualidad del Sebastianismo: de Almeida Garrett a João Botelho", *Revista portuguesa de Humanidades*, 9 (Universidade Católica de Braga), pp. 245-266.
- Giménez Celano (2015): Diego Emanuel Giménez Celano, "Fernando Pessoa: irrealidad, escritura y desasosiego", *Anuari de Filologia. Literatures contemporànies*, 5, (Universitat de Barcelona), pp. 109-110.
- Gómez López (2010): Encarnación Gómez López, "De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación", *Revista de Filología Alemana*, 2 (Universidad Complutense), pp. 245-255.
- Graça (2012): André Rui Graça, "*Filme do Desassossego*, ou o cinema como palco de uma ópera de fragmentos literários pessoanos", *Atas do II Encontro Anual da AIM* (2012). Disponible en <http://aim.org.pt/atas/pdfs-Atas-IIEncontroAnualAIM/Atas-IIEncontroAnualAIM-42.pdf> [último acceso: 10/01/2017].
- Gribble (1998): Jim Gribble, "*The Third Man*: Graham Greene and Carol Reed", *Literature/Film Quarterly*, 16 (Salisbury University), pp. 235-239.
- Martinho (2015): Teresa Duarte Martinho, "*Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, no cinema: a distribuição e exibição do filme de João Botelho", *Tempo Social*, 27 (Universidade do São Paulo), pp. 255-278.
- Mimoso-Ruiz (1993): Duarte Mimoso Ruiz, "Le Triptyque filmique *Conversa Acabada* (1980), *Um Adeus Português* (1985), *Tempos Difíceis* (1988), de João Botelho", *Arquivos do Centro Cultural Português*, 32 (Paris), pp. 613-644.
- Muga (2014): Henrique Muga, "Universos pessoanos no imaginário de João César Monteiro", Paulo Cunha y Sérgio Dias Branco (Eds.), *Atas do III Encontro Anual da AIM* (Portugal), pp. 171-176.
- Noguera (2014): María Noguera, "Overcoming Foundational Myths in João Botelho's and Manoel de Oliveira's Cinema", *Comunicación y Sociedad: Communication & Society*, 27 (University of Navarra), pp. 209-229.

- Pessoa (1986): Fernando Pessoa, *Livro do desassossego de Bernardo Soares*, Lisboa, Comunicação.
- Pessoa (2007): Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, Barcelona, Acantilado.
- Pessoa (2012): Fernando Pessoa, *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Pizarro (2009): Jerónimo Pizarro (Ed.), *Fernando Pessoa: o guardador de papéis*, Alfragide, Texto.
- Sanderson Pastor (1997): John Douglas Sanderson Pastor, “¿Novelista? ¿guionista? El tercer ojo de Graham Greene en *El tercer hombre* de Carol Reed”, en Juan Antonio Ríos Carratalá y John Douglas Sanderson Pastor (Eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura. El guión*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 67-70.
- Sánchez Noriega (2000): José Luis Sánchez Noriega, *De la Literatura al Cine. Teoría y Análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- Zenith (2013): Richard Zenith, “*Livro do Desassossego: o romance possível (var.: impossível)*”, *III Congresso Internacional Fernando Pessoa*, Lisboa, Casa Fernando Pessoa, 2013. Disponible en http://www.congressointernacionalfernandopessoa.com/comunicacoes/richard_zenith.pdf [último acceso: 17/01/2017].